



BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

KİMLİK, YABANCILAŞMA VE MODERN BİREY:
GAYE BORALIOĞLU ROMANLARININ YAPISAL VE
TEMATİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Rukiye BIÇAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Yusuf AYDOĞDU

Bingöl-2026

BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

KİMLİK, YABANCILAŞMA VE MODERN BİREY:
GAYE BORALIOĞLU ROMANLARININ YAPISAL VE
TEMATİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Rukiye BIÇAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Yusuf AYDOĞDU

Bingöl-2026

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ.....	I
TEZ KABUL VE ONAY	II
ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	V
ABSTRACT	VI
KISALTMALAR	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Modernite, Modernizm ve Modern Birey	9
1.1.1.Modernitenin Tarihsel ve Düşünsel Temelleri.....	10
1.1.2. Modernizmin Kavramsal Çerçevesi ve Edebiyata Yansımaları.....	13
1.1.3. Modernite Sürecinde Bireyin Dönüşümü.....	17
1.1.4. Türk Romanında Modernleşme ve Modern Birey	20
1.1.4. 1.Türk Romanında Modernist Eğilimler	20
1.1.4.2. Türk Romanında Modern Birey	24
1.2. Kimlik Kavramı ve Kimlik Bunalımı	30
1.2.1. Türk Romanında Kimlik ve Kimlik Bunalımı	34
1.3. Yabancılaşma Kavramı	37
1.3.1.Türk Romanında Yabancılaşma.....	44

İKİNCİ BÖLÜM

GAYE BORALIOĞLU'NUN ROMAN EVRENİ: BİÇİMSEL VE TEMATİK

BİR ANALİZ

2.1. Gaye Boralıoğlu'nun Hayatı ve Sanat Anlayışı	48
2.2. Eserleri	54
2.2.1. Gaye Boralıoğlu'nun Romanlarında Tematik Yönelimler.....	57
2.2.1.1. Bireysel/ Varoluşsal Temalar	58
2.2.1.1.1. Yalnızlık.....	58
2.2.1.1.2. Aşkın Birey Üzerindeki Yansımaları	63
2.2.1.1.3. Normalleşme Eğilimi: Umut ve Umutsuzluk Arasında Birey	68
2.2.1.2. Toplumsal İlişkiler ve Cinsiyet Rollerini	72

2.2.1.2.1. Aile İçi Çatışmalar	72
2.2.1.2.2. Toplumsal Baskı ve Bireysel Arzu Ekseninde Kadın	80
2.2.1.2.3. Hegemonik Erkekliğin Sarsılması.....	84
2.2.1.3. Toplumsal Yapının Birey Üzerindeki Etkileri	88
2.2.1.3.1. Kent Yaşamının Birey Üzerindeki Etkisi.....	88
2.2.1.3.2. Geleneksel ve Modern Din Anlayışları Arasında Birey	92
2.2.1.3.3. Sınıfsal Farklılıklar ve Yoksulluk	95
2.3. Yapı ve Kurgu	99
2.3.1. Olay Örgüsü	99
2.3.1.1. Anlatım Teknikleri.....	105
2.3.1.1.1. Anlatma–Gösterme Tekniği	106
2.3.1.1.2. Tasvir Tekniği	107
2.3.1.1.3. Geriye Dönüş Tekniği	109
2.3.1.1.4. Diyalog Tekniği	111
2.3.1.1.5. İç Monolog Tekniği	113
2.3.1.1.6. İç Çözümleme Tekniği.....	115
2.3.1.1.7. Bilinç Akışı Tekniği.....	116
2.3.1.1.8. Leitmotiv Tekniği	118
2.3.1.1.9. Mektup Tekniği.....	121
2.3.2. Üstkurmaca	122
2.3.3. Metinlerarasılık	125
2.3.3.1. Alıntı	126
2.3.3.2. Anırtırma.....	128
2.3.3.3. Açık Gönderme	130
2.3.3.4. Kolaç Tekniği	132
2.3.3.5. Tanımlık (Epigrafi)	134
2.3.4. Kişiler Dünyası	135
2.3.5. Zaman Kurgusu.....	149
2.3.6. Mekân Kurgusu.....	154
2.3.7. Anlatıcı ve Bakış Açısı	163
2.3.7.1. Tanrısal Bakış Açısı	164
2.3.7.2. Kahraman Bakış Açısı.....	165
2.3.7.3. Çoğul Anlatıcı	166

2.4. Dil ve Üslup	168
2.4.1. Dilin Biçimsel Özellikleri	168
2.4.2. İronik Söylem.....	170
2.4.3. Masalsı Söyleyiş ve Büyülü Gerçekçilik	172
2.4.4. Sinematografik Anlatım	175
2.4.5. Küfür ve Argo Sözler	177
2.4.6. Yöresel Söyleyişler	178

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GAYE BORALIOĞLU'NUN ROMANLARINDA KİMLİK ARAYIŞININ YANSIMALARI

3.1. Öteki Olma Hâli ve Kimlik	180
3.2. Modern Yaşamda Kimliğin Parçalanması	186
3.3. İçsel Çatışmalar ve Kimlik Arayışı	193
3.4. Kimliğin İnşa Edilememesi ve Kırılma Süreci	200

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GAYE BORALIOĞLU ROMANLARINDA YABANCILAŞMA KAVRAMI VE YANSIMALARI

4.1. Toplumsal Normlara ve Rollere Göre Yabancılaşma	206
4.2. İletişim Düzeyinde Yabancılaşma	213
4.3. Benliğe Yabancılaşma.....	220
4.4. Mekânsal Yabancılaşma	223
4.5. Bir Direniş Biçimi Olarak Yabancılaşma	227
SONUÇ.....	231
KAYNAKÇA	236
EKLER.....	242
ÖZGEÇMİŞ.....	256

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans tezi olarak hazırladığım *Kimlik, Yabancılaşma ve Modern Birey: Gaye Boralıoğlu Romanlarının Yapısal ve Tematik Açısından İncelenmesi* adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

21 / 08 / 2026

İmza

Rukiye BIÇAK

TEZ KABUL VE ONAY

BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Rukiye Bıçak tarafından hazırlanan *Kimlik, Yabancılaşma ve Modern Birey: Gaye Boralioglu Romanlarının Yapısal ve Tematik Açıdan İncelenmesi* başlıklı bu çalışma, 21/08/2026 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda *oybirliği* başarılı bulunarak jürimiz tarafından *Türk Dili ve Edebiyatı* Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ (Unvanı, Adı ve Soyadı)

Başkan	: Prof. Dr. Veysel ŞAHİN	İmza:
Danışman	: Doç. Dr. Yusuf AYDOĞDU	İmza:
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Farız YILDIRIM	İmza:

ONAY

Bu Tez, Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun 21/08/2026 tarih ve sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Emrah AKYÜZ

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Modernleşme, bireyin toplumsal konumunun yanı sıra kimlik algısını, aidiyet ilişkilerini ve iç dünyasını da köklü biçimde dönüştüren bir süreçtir. Söz konusu değişim, edebî metinlerde çoğunlukla kimlik arayışı ve yabancılaşma temaları aracılığıyla görünür hâle gelmektedir. Bu çalışmada, modern bireyin yaşadığı kimlik sorunları ve yabancılaşma olgusu, Gaye Boralıoğlu'nun *Meçhul*, *Aksak Ritim*, *İçimdeki Ses*, *Dünyadan Aşağı* ve *Her Şey Normalmiş Gibi* adlı eserleri üzerinden incelenmiş; yazarın kurmaca dünyasında bireyin kimlik kurma süreçleri ile yabancılaşma biçimleri çok yönlü bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Bu doğrultuda, romanların yapı ve anlatım özellikleri, kimlik ve yabancılaşma temalarıyla olan ilişkileri çerçevesinde ele alınmıştır.

Boralıoğlu'nun romanları, modern bireyin toplumsal yapı, aile ilişkileri ve bireysel deneyimler karşısındaki konumunu çok katmanlı biçimde ele almasıyla dikkat çekmektedir. Ancak yazarın eserlerini kimlik ve yabancılaşma temaları ekseninde bütüncül bir yaklaşımla ele alan müstakil bir çalışmaya rastlanmamaktadır. Bu durum, söz konusu temaların sistematik bir biçimde incelenmesini gerekli kılmış ve çalışma bu ihtiyacı karşılamayı amaçlamıştır.

Araştırmanın ilk bölümünde modernite ve modernizm ekseninde modern bireyin dönüşümü tartışılmış; kimlik, kimlik bunalımı ve yabancılaşma kavramları kuramsal bir çerçeve içinde ele alınarak Türk romanındaki izdüşümleri seçili örnekler üzerinden analiz edilmiştir. İkinci bölümde Boralıoğlu'nun hayatı, sanat anlayışı ve edebî konumu üzerinde durulmuş; romanlarında öne çıkan tematik yönelimler ile yapı, kurgu, dil ve anlatım özellikleri analiz edilmiştir. Üçüncü bölümde yazarın romanlarında kimlik arayışının farklı görünüşleri ele alınmış; dördüncü bölümde ise yabancılaşma olgusu, bireyin toplumsal çevre, ilişkiler, mekân ve benlik ile kurduğu bağlar üzerinden değerlendirilmiştir.

Tez çalışmamın planlanmasından tamamlanmasına kadar geçen süreçte, akademik bilgi birikimi, değerli görüşleri ve yapıcı yönlendirmeleriyle bana rehberlik eden danışman hocam Doç. Dr. Yusuf AYDOĞDU'ya teşekkürlerimi sunuyorum. Bunun yanı sıra, gerçekleştirdiğimiz söyleşide sorularımı içtenlikle yanıtlayarak

kıymetli paylaşımlarıyla araştırmama fıkri derinlik katan Sayın Gaye BORALIOĞLU'na şükranlarımı sunmayı bir borç bilirim.

Tüm bu akademik sürecin ötesinde, eğitim hayatım boyunca maddi ve manevi desteklerini her zaman hissettiğim, sabır ve fedakârlıklarıyla beni bugünlere getiren sevgili babam Ahmet BIÇAK ve annem Latife BIÇAK'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

21/08/2026

Rukiye BIÇAK

ÖZET

Tezin Başlığı : Kimlik, Yabancılaşma ve Modern Birey: Gaye Boralıoğlu Romanlarının Yapısal ve Tematik Açıdan İncelenmesi
Tezin Yazarı : Rukiye BIÇAK
Danışman : Doç. Dr. Yusuf AYDOĞDU
Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Bilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Kabul Tarihi : 21/08/2026
Sayfa Sayısı : VII (ön kısım) + 258 (tez)
Modernleşme, toplumsal yapıları dönüştürmekle birlikte bireyin kimlik algısını ve kültürel dünyasını da derinden etkileyen bir süreçtir. Geleneksel bağların zayıflamasıyla birlikte aile, din ve gelenek temelli kimlik yapıları çözülmüş; birey, kimliğini yeniden inşa etme zorunluluğu ile karşı karşıya kalmıştır. Bu durum, bireyin iç dünyasında yabancılaşma, ötekileşme ve kimlik bunalımı gibi deneyimlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu çalışma, modernleşme sürecinin birey üzerindeki etkilerini Gaye Boralıoğlu'nun romanları üzerinden kimlik ve yabancılaşma kavramları çerçevesinde ele almaktadır. Nitel araştırma deseni ve doküman incelemesi yöntemine dayanan çalışmada, Boralıoğlu'nun romanlarında kimliğin sabit bir yapıdan ziyade sürekli dönüşen ve kırılgan bir süreç olarak kurgulandığı; yabancılaşmanın ise bireyin beden, mekân ve toplumsal hafıza ile kurduğu ilişkilerdeki kopuşlar üzerinden görünürlük kazandığı ortaya konmuştur. Ayrıca yazarın modern bireyin içsel çatışmalarını ve varoluşsal gerilimlerini kendine özgü bir dil ve anlatım tekniğiyle ele aldığı görülmektedir.
Anahtar Kelimeler: Gaye Boralıoğlu, Roman, Modern Birey, Kimlik, Yabancılaşma

ABSTRACT

Title of the Thesis: Identity, Alienation, and the Modern Individual: A Structural and Thematic Analysis of Gaye Boralıoğlu's Novels
Author : Rukiye BIÇAK
Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Yusuf AYDOĞDU
Department: Turkish Language and Literature
Sub-field: Turkish Language and Literature
Date : 21/08/2026
Page Count: VII (preliminary pages) + 258 (thesis)
Modernization, while transforming social structures, is a process that profoundly affects an individual's perception of identity and cultural world. With the weakening of traditional ties, identity structures based on family, religion, and tradition have dissolved; individuals have been faced with the necessity of reconstructing their identities. This situation has paved the way for experiences such as alienation, othering, and identity crisis in the individual's inner world. This study examines the effects of the modernization process on the individual through the novels of Gaye Boralıoğlu, within the framework of the concepts of identity and alienation. Based on a qualitative research design and document analysis method, the study reveals that in Boralıoğlu's novels, identity is constructed not as a fixed structure but as a constantly transforming and fragile process; and alienation becomes visible through the ruptures in the individual's relationships with their body, space, and social memory. Furthermore, it is observed that the author addresses the internal conflicts and existential tensions of the modern individual with her unique language and narrative technique.
Keywords: Gaye Boralıoğlu, Novel, Modern Individual, Identity, Alienation

KISALTMALAR

ev.	: Çeviren
vs.	: Ve saire
yy.	: Yüzyıl
t.y.	: Tarih Yok
s.	: Sayfa
c.	: Cilt
S.	: Sayı
t.y. Veya ts.	: Tarih Yok
haz.	: Hazırlayan

GİRİŞ

Modernite, tarihsel bir dönem olmanın ötesinde, insanlığın dünyayı algılama biçimini temelden sarsan bir zihniyet dönüşümüdür. Bu dönüşüm süreci, Aydınlanma düşüncesinin akıl merkezli yaklaşımı, Fransız Devrimi'nin ortaya çıkardığı siyasal değişimler ve Sanayi Devrimi ile hız kazanan ekonomik dönüşümler doğrultusunda gelişmiştir. Bu yönüyle modernleşme süreci, psikososyal düzeyde geleneksel döneme kıyasla çok daha özgür, etkin, eleştirici, hak arayıcı, yenilikçi ve akılcı bireylerin yetiştirilmesine imkân tanıyan elverişli bir sosyokültürel ortam yaratmıştır (Yaka, 2011, s. 291). Modernleşme, bireyi geleneksel ve dinî otoritelerin baskısından kurtarmayı amaçlarken, aynı zamanda onu modern yaşamın belirsiz yapısıyla karşı karşıya bırakmıştır. Sürekli değişen yaşam koşulları, bireyin kalıcı bir aidiyet duygusu geliştirmesini zorlaştırmış ve insanı sürekli değişen bir zamanın içinde yaşamaya yöneltmiştir.

Modernitenin ortaya çıkardığı “modern birey”, kendi yaşamı üzerinde daha fazla söz sahibi olma imkânı elde ederken aynı zamanda modern düzenin oluşturduğu yeni denetim mekanizmalarının etkisi altına girmiştir. Kutsal değerlerin etkisini kaybetmesi ve akılcılığın ön plana çıkması, bireyin dünyayı anlamlandırmasını kolaylaştırmakla birlikte onu yalnızlık ve kimlik bunalımıyla karşı karşıya bırakmıştır. Modern yaşam içinde birey; toplumsal roller, ekonomik beklentiler ve kültürel çatışmalar arasında sıkışmış, bu nedenle kendisine de yaşadığı topluma da yabancılaşmaya başlamıştır. Bu sıkışma, özellikle kalabalık modern kentlerde bireylerin duygusal bağlardan uzaklaşıp yalnızca geçici ve çıkar temelli ilişkiler kurmasıyla daha da derinleşmektedir. Toplumsal ilişkilerin menfaatler çerçevesinde kurgulandığı kent ekosisteminde, kentli birey günbegün daha hesapçı bir karaktere bürünmekte; bu durum insani ilişkilere ruhsal bir mesafe koyma, kayıtsızlık ve bıkkınlık olarak geri dönmektedir (Talu, 2010, s. 146).

Toplumsal ve düşünsel alanda yaşanan değişimler, sanat ve edebiyat üzerinde de etkili olmuş ve modern sanat anlayışını ortaya çıkarmıştır. Modern sanat, klasik sanat anlayışındaki dış gerçekliği olduğu gibi yansıtma düşüncesinden uzaklaşmıştır. Nitekim Şaylan'a göre de modern sanat anlayışını benimseyenler,

“...sanat yapıtlarının içi boş birer yansıma olmaktan kurtarılması gerektiğini ileri sürmeye başlamışlardır. Sanatçılar, yaratıcı yeteneklerini ancak yerleşik anlayış ve formları zorlayarak, değiştirerek ve üzerinde durduğu konuya kendi sübjektif ve öyle olduğu için de özgün olan yorumunu katarak ortaya çıkarabileceklerdir” (Şaylan, 2020, s. 87).

Bu anlayışın edebiyata yansmasıyla birlikte edebî eserlerde geleneksel anlatım biçimleri sorgulanmış; bilinç akışı, geriye dönüş ve iç monolog gibi teknikler aracılığıyla bireyin parçalanmış ruh hâli yansıtılmaya çalışılmıştır. Özellikle roman türü, modern bireyin yalnızlık, yabancılaşma ve kimlik arayışı gibi sorunlarını ele alan önemli bir anlatı alanına dönüşmüştür.

Modern birey anlayışı Türk edebiyatında Tanzimat’tan itibaren doğrusal bir gelişim göstermemiş, dönemin değişen sosyal ve kültürel yapısıyla birlikte farklı yönlerde şekillenmiştir. İlk romanlarda modernleşme, çoğunlukla geleneksel değerlerle çatışan ve “yanlış Batılılaşma” üzerinden ele alınan karakterler aracılığıyla temsil edilmiştir. Bu eserlerde birey, daha çok toplumsal eleştiriyi görünür kılan bir figür olarak yer almakta, iç dünyası ise sınırlı biçimde işlenmektedir. Servet-i Fünun döneminde ise romanın bakış açısı önemli ölçüde değişmiş, Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf’un eserlerinde bireyin iç dünyası daha görünür hâle gelmiştir. Duygusal kırılmalar, yalnızlık ve psikolojik gerilimler bu dönemde anlatının temel unsurları arasında yer almış ve birey ilk kez sistemli biçimde içsel yönüyle ele alınmıştır. Bu değişim, romanın odağının dış dünyadan iç dünyaya kaydığını göstermektedir.

Sonraki süreçte Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun eserlerinde birey, toplumsal dönüşümlerle birlikte düşünülmüş; modernleşmenin yarattığı kuşak çatışması ve kimlik sorunları bireyin yaşamını belirleyen temel unsurlar hâline gelmiştir. Peyami Safa’da bu mesele daha çok bireyin ahlaki ve metafizik sorgulamaları üzerinden ele alınmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar’da ise zaman, hafıza ve aidiyet kavramları etrafında şekillenen daha karmaşık bir birey anlayışı ortaya çıkmış; birey geçmiş ile modern hayat arasında gerilim yaşayan bir konuma yerleşmiştir.

1970’li yıllarda Türk romanında belirginleşen modernist yönelimlerle birlikte Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay’ın eserlerinde birey, topluma uyum sağlamakta zorlanan, içe kapanan ve yabancılaşan bir özne olarak ele alınmıştır. Bu dönüşüm, Türk romanında modern bireyin yalnızca içerik düzeyinde değil, anlatım biçimlerinin değişimiyle birlikte ele alındığını göstermektedir (Ecevit, 2021, s. 87).

Türk romanında modern bireyin geçirdiği dönüşümün tarihsel seyri, aynı zamanda bu dönüşümü açıklamada kimlik ve yabancılaşma kavramlarını zorunlu bir kuramsal odak hâline getirmektedir. Bu bağlamda modern bireyin değişen varoluş koşullarını anlamlandırmak için söz konusu kavramlar temel teorik çerçeveyi oluşturmaktadır.

Modern toplumun oluşum süreci, bireyin kendisini ve çevresini algılama biçiminde köklü bir dönüşüme yol açmıştır. Aydınlanma düşüncesiyle güç kazanan akılcılık, sanayileşme ve kentleşme süreçleriyle birlikte bireyi geleneksel bağlardan koparmış; böylece kimlik, sabit ve dışarıdan verilen bir yapı olmaktan çıkarak sürekli yeniden kurulan, değişken ve çok boyutlu bir nitelik kazanmıştır. Bu durum, bireyin toplumsal ilişkilerinde olduğu kadar iç dünyasında da belirsizlik ve gerilimlere neden olmuş; aidiyet duygusunun zayıflamasıyla birlikte kimlik bunalımı modern insanın temel sorunlarından biri hâline gelmiştir. Özellikle modern kent yaşamının hız ve ekonomik ilişkiler üzerine kurulu yapısı, bireyin kendisini parçalı ve kırılgan bir özne olarak deneyimlemesini derinleştirmiştir.

Modernleşme sürecinin birey üzerinde yarattığı dönüşümleri anlamlandırmada kimlik kavramı temel bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Kimlik, bireyin kendisini tanımlama biçimini ifade eden ve hem kişisel hem de toplumsal unsurların etkileşimiyle şekillenen dinamik bir yapıdır. Modern toplumlarda geleneksel aidiyet biçimlerinin zayıflamasıyla birlikte kimlik, önceden belirlenmiş ve sabit bir yapı olmaktan çıkarak sürekli yeniden inşa edilen bir sürece dönüşmüştür. Nitekim Giddens ve Sutton'a göre kimlik, yalnızca bireysel özelliklerden oluşan bir yapı değil, bireyin diğer insanlarla kurduğu toplumsal ilişkiler içerisinde şekillenen ve sürekli yeniden tanımlanan bir olgudur (Giddens & Sutton, 2016, s. 265-266). Kimliğin bu sürekli değişken ve kırılgan yapısı, bireyin kendisiyle ve toplumsal çevresiyle kurduğu ilişkinin zayıflamasına zemin hazırlamakta ve yabancılaşma olgusunu da doğrudan beslemektedir.

Bireyin kendisiyle, toplumsal çevresiyle ve yaşadığı dünyayla kurduğu ilişkinin zayıflaması ya da kopması şeklinde tanımlanan bu yabancılaşma, özellikle modernleşme süreciyle birlikte daha belirgin hâle gelmiştir. Nitekim modern kent yaşamının yarattığı iletişimsizlik, kalabalıklaşma ve mekânsal sıkışmışlık, yabancılaşmayı derinleştiren temel unsurlar arasında yer almakta; bireyin içe kapanma

ve yalnızlaşma sürecini beslemektedir (Uzunkaya, 2024, s. 305). Öte yandan yabancılaşma yalnızca toplumsal bir kopuş değil, aynı zamanda bireyin yaşamı ve varoluşu karşısında geliştirdiği anlam arayışının sekteye uğramasıyla ortaya çıkan bir kriz durumunu da ifade etmektedir (Uzunkaya, 2020, s. 25). Bu yönüyle yabancılaşma, modern bireyin içsel dünyasını ve edebî karakterlerin deneyimlerini açıklamada temel bir kavramsal çerçeve sunmaktadır.

Çağdaş Türk edebiyatının önemli yazarlarından biri olan Gaye Boralıoğlu, eserlerinde modern bireyin toplumsal ve psikolojik düzlemde yaşadığı sorunları ele almaktadır. Özellikle kimlik arayışı, yalnızlık, aidiyet ve yabancılaşma temaları etrafında şekillenen romanları, modernleşme sürecinin birey üzerindeki etkilerini görünür kılan önemli bir edebî zemin sunmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada yazarın *Meçhul*, *Aksak Ritim*, *İçimdeki Ses*, *Dünyadan Aşağı* ve *Her Şey Normalmiş Gibi* adlı romanları incelenmektedir. Söz konusu eserlerin tercih edilmesinin temel gerekçesi, modern bireyin kimlik arayışı ve yabancılaşma deneyimlerini psikolojik ve toplumsal boyutlarıyla da ele almalarıdır. Karakterlerin iç dünyalarına yoğunlaşan bu romanlar, bireyin toplumsal yapı içerisindeki kırılgan konumunu, aidiyet sorunlarını ve iletişim kopukluklarını görünür kılması bakımından çalışmanın amacı doğrultusunda elverişli bir inceleme alanı oluşturmaktadır.

Bununla birlikte, Boralıoğlu üzerine yapılan çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Boralıoğlu'nun eserleri üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde araştırmaların belirli eserler ve tematik alanlar etrafında yoğunlaştığı görülmektedir. Bu bağlamda Yaren Mutlu'nun *Yaprak Dökümü*, *Eskici ve Oğulları*, *Tutunamayanlar*, *Kendi Gecesinde*, *Kırmızı Saçlı Kadın*, *Dünyadan Aşağı Romanlarında Baba-Oğul Çatışması Bağlamında Bir Anlamlandırma ve Yorumlama Çalışması* başlıklı yüksek lisans tezinde, *Dünyadan Aşağı* romanı baba-oğul çatışması ve kuşaklar arası ilişki bağlamında ele alınmıştır. Bunun yanı sıra Meliha Tatlı'nın *III. Genç Türkologlar Çalıştayı Bildiriler Kitabı*'nda yayımlanan “Gaye Boralıoğlu'nun *Dünyadan Aşağı* Romanında Yeni Erkeklik Örneği” başlıklı çalışmasında ise roman, erkek karakterlerin erkeklik algıları ve toplumsal beklentilerle ilişkileri açısından değerlendirilmiştir. Söz konusu çalışmalar, *Dünyadan Aşağı* romanının farklı yönlerini görünür kılmaları bakımından önem arz etmektedir. Ancak bu araştırmaların belirli temalarla sınırlı kaldığı, Boralıoğlu'nun romanlarını kimlik, yabancılaşma ve

modern birey bağlamında bütüncül bir yaklaşımla ele almadığı görülmektedir. Bu çalışma, Borahioğlu'nun romanlarını kimlik, yabancılaşma ve modern birey kavramları çerçevesinde bütüncül bir yaklaşımla ele alarak literatürdeki eksikliği gidermeyi ve bundan sonra konuya ilişkin yapılacak çalışmalara katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Borahioğlu; roman, öykü ve senaryo alanlarında üretim yapan çok yönlü bir sanatçıdır. Çalışmada yazarın edebî kişiliğini, poetikasını ve estetik tercihlerini doğru konumlandırabilmek amacıyla çeşitli dijital kaynaklar, röportajlar ve yazılı kritiklerden de yararlanılmıştır. Ancak araştırmanın kuramsal ve metodolojik sınırları gereği yalnızca yazarın romanları incelemeye dâhil edilecek; öykü, senaryo ve diğer türlerdeki edebî üretimleri kapsam dışı bırakılacaktır.

Belirlenen bu kapsam doğrultusunda araştırma iki temel üzerine oturtulmaktadır. İlk olarak, yazarın romanlarının yapısal özellikleri incelenecektir. Bu kapsamda romanların olay örgüsü, kurgu yapısı, zaman ve mekân özellikleri ele alınacak; ayrıca kelime seçimi, cümle yapısı, anlatım ritmi ve anlatıcı tercihleri değerlendirilecektir. İkinci olarak, bu yapısal zemin üzerinde kimlik ve yabancılaşma olgularının karakterlerin yaşam deneyimleri, travmaları ve toplumsal ilişkileri üzerinden nasıl kurulduğu analiz edilecektir.

Çalışma nitel araştırma yöntemi temel alınarak yürütülecek, nicel veri toplama ve analiz yöntemlerine yer verilmeyecektir. Borahioğlu'nun romanları metin odaklı bir okuma ile incelenerek kimlik ve yabancılaşma temaları üzerinden yorumlanacaktır. Bu çerçevede çalışma, modern bireyin edebî temsiline odaklanan bütüncül bir okuma sunmayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışma, modernite ve modernizm kavramlarını ele alarak modernleşmenin birey üzerindeki etkilerini, bu etkilerin edebiyat yoluyla nasıl görünür hâle geldiğini ayrıntılı şekilde ortaya koymayı amaçlar. Ayrıca, Türk romanında kimlik konusuna katkıda bulunmayı ve Borahioğlu'nun romanlarını kimlik ve yabancılaşma çerçevesinde bütüncül bir şekilde çözümlemeyi hedefler.

Modernleşme süreci, toplumsal yapıdaki değişim kadar bireyin iç dünyasını, kimlik algısını ve toplumsal rollerini etkiler. Bu çerçevede çalışma, modern bireyin yaşadığı yalnızlık, yabancılaşma, ötekileşme ve kimlik bunalımı gibi sorunları da ele

alınmıştır. Aynı ekseninde Gaye Boralıoğlu'nun eserlerinde söz konusu temaların nasıl işlendiği incelenerek, edebî metinlerin bireyin iç dünyasını ve toplumsal ilişkilerini nasıl ve ne şekilde yansıttığı değerlendirilmiştir. Bu sayede, toplumsal değişim süreçlerinin birey üzerindeki etkileri daha iyi anlaşılmış, modern bireyin psikolojik serüveni net bir şekilde ortaya konmuştur.

Çalışmayı önemli kılan, Gaye Boralıoğlu'nun romanlarının modern bireyin kimlik ve yabancılaşma sorunları bağlamında bugüne dek bütüncül bir yaklaşımla ele alınmamış olmasıdır. Araştırma, yazarın eserlerinde bahsedilen temaların sistematik biçimde değerlendirilmesine imkân tanımayı; aynı zamanda modern bireyin edebiyattaki yansımalarına dair literatürdeki boşluğun giderilmesine katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın Kapsamı

Çalışmanın kapsamı, Gaye Boralıoğlu'nun *Meçhul* (2004), *Aksak Ritim* (2009), *İçimdeki Ses* (2013), *Dünyadan Aşağı* (2018) ve *Her Şey Normalmiş Gibi* (2025), adlı romanları ile sınırlandırılmaktadır. Boralıoğlu'nun romanları, modern bireyin toplumla yaşadığı çatışmaları, iletişim ve ilişki kopukluklarını, yalnızlık ve ötekileşme deneyimlerini, ayrıca benlik ile kurduğu içsel çatışmaları çok boyutlu biçimde sunar. Bu yönüyle romanlar, karşılaştırmalı bir incelemeye imkân tanır.

Araştırmanın birinci bölümünde, modernite, modernizm ve modern birey kavramları ve buna bağlı olarak bireyin kimliği, kimlik bunalımı ve yabancılaşma kavramları ele alınmış; ayrıca Türk edebiyatında modern bireyin temsil biçimleri bazı yönlerden incelenmiştir.

İkinci bölümde, Gaye Boralıoğlu'nun sanat anlayışı ve Türk edebiyatındaki yeri incelenmiş; romanlarındaki tematik yönelimler ile bunlara bağlı olarak biçim ve üslup özellikleri kapsamlı biçimde analiz edilmiştir. Üçüncü bölümde, Boralıoğlu'nun romanlarındaki kimlik arayışı ele alınmıştır. Bu bağlamda, ötekilik deneyimi ile bireyin yaşadığı kimlik bölünmeleri farklı boyutlarıyla değerlendirilmiştir. Dördüncü bölümde ise Boralıoğlu'nun karakterlerinin toplumsal normlara, ilişkilere, mekâna ve benliklerine yönelik yabancılaşma deneyimleri ile bu yabancılaşmanın bir direniş biçimi olarak nasıl işlev kazandığı tartışılmıştır.

Araştırma, modern bireyin deneyimlerini ortaya koymanın ötesinde, Boralıoğlu'nun roman evrenindeki tematik sürekliliği ve edebî teknikleri sistematik bir biçimde inceleme olanağı sunmayı amaçlamaktadır.

Yöntem

Gaye Boralıoğlu'nun romanlarında kimlik, yabancılaşma ve modern birey olgusunun belirlenmesi ve çözümlenmesine yönelik olan bu tez, nitel bir araştırma çalışmasıdır. Nitel araştırma, yazılı ve sözlü verilerin yorumlanarak anlamlandırıldığı ve bütüncül bir bakış açısıyla ele alındığı bir araştırma yaklaşımıdır. Çalışmada temel olarak doküman incelemesi ve metin çözümlemesi tekniklerinden yararlanılmıştır. Bu doğrultuda araştırmanın temel veri kaynağını, Gaye Boralıoğlu'nun *Dünyadan Aşağı*, *Meçhul*, *Aksak Ritim*, *İçimdeki Ses* ve *Her Şey Normalmiş Gibi* adlı romanları oluşturmaktadır. Romanlar, modern bireyin kimlik arayışı ve yabancılaşma deneyimlerini farklı boyutlarıyla ele almaları nedeniyle araştırma kapsamına dâhil edilmiştir.

Araştırma kapsamında, 'kimlik', 'yabancılaşma' ve 'modern birey' kavramlarına ilişkin literatür taraması yapılmış; modernite ve postmodernite bağlamındaki kuramsal yaklaşımlar incelenmiştir. Bu çalışmalar, metin çözümlemesinde yorumlayıcı bir temel oluşturmuştur.

İncelenen romanlar dikkatli bir biçimde okunmuş, metinlerdeki karakterlerin eylemleri ve anlatı içerisindeki konumları esas alınarak veriler toplanmıştır. Elde edilen veriler fişleme tekniğiyle sistematik hâle getirilmiş ve kimlik ile yabancılaşma temalarına ilişkin göstergeler tespit edilmiştir. Analiz aşamasında ise betimsel analiz ve içerik analizi yöntemlerinden birlikte yararlanılmıştır. İlk aşamada metinlerde yer alan kimlik ve yabancılaşmaya ilişkin unsurlar betimsel bir yaklaşımla belirlenmiş, daha sonra bu unsurlar ayrıntılı biçimde ele alınarak içerik analizine dâhil edilmiştir. Süreç boyunca elde edilen veriler kodlanmış, benzer özellikler gösteren veriler bir araya getirilerek tematik yapılar oluşturulmuştur.

Oluşturulan temalar içerisinde ötekileştirme, kimlik inşası, kendine yabancılaşma ve modern bireyin yalnızlaşması öne çıkmaktadır. Bu temalar arasındaki ilişkiler dikkate alınarak karakterlerin kimlik ve yabancılaşma deneyimleri bütüncül bir perspektifle değerlendirilmiştir. Ayrıca araştırma kapsamında karşılaştırmalı analiz yönteminden yararlanılarak farklı romanlardaki karakterlerin benzer ve farklı yönleri

ortaya çıkarılmış; bu sayede Gaye Boralıoğlu'nun romanlarında modern bireyin kimlik kurma süreçleri ve yabancılaşma biçimleri genel bir çerçevede ele alınmıştır.

Sınırlılıklar

Araştırma, Gaye Boralıoğlu'nun romanları (*Meçhul, Aksak Ritim, İçimdeki Ses, Dünyadan Aşağı ve Her Şey Normalmiş Gibi*) ile sınırlıdır.

Çalışmada, modernleşmenin birey üzerindeki etkilerini özellikle de bu etkilerin edebiyattaki yansımalarını incelenmiştir. Diğer sanat dalları ve dünya edebiyatındaki örnekler araştırmanın kapsamına dahil edilmemiştir. Bu bağlamda seçilen metinler örneklem niteliği taşımakta, modernleşmenin edebiyattaki tüm temsillerini kapsamamaktadır. Ayrıca çalışmada, özellikle kimlik, yabancılaşma ve ötekileşme temalarına odaklanılarak, diğer temalara sınırlı ölçüde değinilmiştir.

Kuramsal çerçeve olarak modern birey, kimlik bunalımı ve yabancılaşma kavramları esas alınmakta; diğer kuramlar veya disiplinler ise sınırlı ölçüde kullanılmaktadır. Araştırmada yöntem olarak nitel analiz ve edebiyat çözümlemesi tercih edilmekte; nicel veriler veya alan araştırması gibi yöntemler uygulanmamaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Modernite, Modernizm ve Modern Birey

“Latince kökenli *modernus* kelimesinden türetilen ‘modern’ sözcüğü, şimdiki zamana ait, yeni, çağa uygun demektir” (Yaka, 2011, s. 266). Bu kavram, Batı dillerinde eskiyle yeni arasındaki ayrımı vurgulamak üzere kullanılmıştır. Türkçe sözlüklerde ise “modern” ve “çağdaş” sözcükleri genellikle eş anlamlı olarak kullanılmakta, iki kavram arasında belirgin bir fark gözetilmemektedir. Ancak modern kavramı, sözcük anlamının ötesinde, değişim, yenilik, dönüşüm düşünceleriyle ilişkilendirilmektedir. Modernliğin belirleyici unsurlarından biri, toplumsal yapıların ve yaşam biçimlerinin sürekli bir dönüşüm içinde olmasıdır. Bu dönüşüm, bireyin değişen değerler ve yaşam koşulları karşısında kendisini yeniden konumlandırmasını gerektirmekte; bu süreç de kimlik arayışı ve yabancılaşma gibi sorunların ortaya çıkmasına neden olabilmektedir.

Başlangıçta yeniliği ve farklılığı ifade etmek için kullanılan modern sözcüğü, sonraki dönemlerde de aynı anlamı korumuş; tarih boyunca çağın gelişmişliğini ve ilerleme düşüncesini temsil etmiştir. Başka bir ifadeyle, bu kavram insanlığın sürekli bir ilerleme sürecinde olduğu ve bu doğrultuda “yeni”nin daima “eski”ye tercih edilmesi gerektiği düşüncesini barındırmaktadır. Bu sebeple modern kavramı, geçmişle daima çatışma ya da hesaplaşma hâlinde olmuştur. “Octavia Paz’ın dediği gibi modernlik, geçmişten öylesine koparılmış ve habire, öylesine baş döndürücü bir hızla koşturuyor ki, kök salamıyor; bir günden ertesine ayakta kalabilmekle yetiniyor” (Berman, 2024, s. 57). Bu düşünce, Berman’ın aktardığı üzere Marx tarafından “yeni ortaya çıkan her şey daha kemikleşmeden miadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp gidiyor” sözleriyle ifade edilir.

“Modern” kavramından türeyen modernite ve modernizm terimleri, anlam bakımından birbirinden farklı iki olguyu ifade etmektedir: “Tarihsel bağlamda modernite öncelikle Fransız Devrimi ve İngiltere’deki Endüstri Devrimi’nin bir sonucu olarak 17. yy’dan 20. yy. postmodern toplumuna kadar geçen dönemi kapsamaktadır” (Gedikli, 2022, s. 639). Buna karşılık modernizm, “modernite olarak adlandırılan süreci takiben ortaya çıkmış, esasen düşüncenin aşkın olandan ayrılması

ile estetik bakışın dünyaya ve burjuva toplumunun kendisine yönelmesi ile ilişkili olarak ürünler ortaya koymuş, ağırlıklı olarak sanatsal bir çerçevedir” (Altun, 2021, s. 98). Modern birey ise modernitenin beraberinde getirdiği yeni düşünsel ve toplumsal dinamikler içinde biçimlenen bir özne olarak karşımıza çıkar.

Modernitenin kavramsal çerçevesi belirlendikten sonra, bu kavramın tarihsel ve düşünsel temellerine değinmek gerekir.

1.1.1.Modernitenin Tarihsel ve Düşünsel Temelleri

Modernite, toplumsal ve düşünsel yapılarda olduğu kadar bireyin dünyayı algılama biçiminde de köklü dönüşümlere işaret eden çok katmanlı bir süreç olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda Gencay Şaylan, *Postmodernizm* adlı eserinde modernite kavramının Max Weber tarafından ortaya konduğunu ve Weberci anlamda modernitenin, feodal dönemi ya da Orta Çağ’ı izleyen, aklın ön plana çıktığı tarihsel bir süreci ifade ettiğini belirtir. Aynı zamanda Weber’e göre modernite, insanlık tarihinde çok kapsamlı yaşamın her alanını etkileyen bir dönüşümü ifade etmektedir (Şaylan, 2020, s. 35). Bu yaklaşım, moderniteyi yalnızca tarihsel bir kırılma değil, toplumsal yaşamı dönüştüren bir yapı olarak ele almayı sağlar.

Şaylan’ın John McGowan’dan aktardığı tanım ise modernitenin meşruiyetinin hangi temellere dayandığını ortaya koyar. Buna göre modernite, “toplumun herhangi bir dış otoriteye ya da tanrısal kökenli bir güce başvurmaksızın, kendi ürettiği ilkelere dayanarak” (Şaylan, 2020, s. 73) meşruluğunu kurar.

Moderniteyi tarihsel bir dönem olarak ele alan Anthony Giddens ve Philip W. Sutton ise kavramı, “18. yüzyıl Avrupa Aydınlanmasından 1980’li yılların ortalarına kadar süren ve sekülerleşme, rasyonelleşme, demokratikleşme, bireyselleşme ve bilimsel düşüncenin gelişimi gibi unsurlarla karakterize edilen dönem” (Giddens & Sutton, 2016, s. 28) olarak açıklamaktadır. Bu tanım, modernitenin toplumsal yapıyla birlikte bireyin dünyayı algılama biçimini de dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır. Bu dönüşümü tarihsel bir süreç olarak ele alan Marshall Berman ise modernliğin gelişimini üç evreye ayırır:

“Kabaca 16. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın başına dek uzanan ilk evrede insanlar, modern hayatı algılamaya yeni başlamışlardır; onlara neyin çarpmış olduğunu anlayamazlar henüz. Umutsuzca, el yordamıyla uygun sözcükleri bulmak için çırpınırlar; deneyim ve umutlarını

paylaşabilecekleri modern bir kamu ya da camianın ne olabileceği konusunda pek fikirleri yoktur” (Berman, 2024, s. 29).

Berman’ın sözünü ettiği dönem, modern düşüncenin temellerinin atıldığı zihinsel bir dönüşüm sürecini işaret etmektedir. Ona göre ikinci evre, 18. yüzyılda Aydınlanma Çağı ve Fransız Devrimi ile belirginleşir. Bu süreçte akıl, özgürlük ve eşitlik kavramları toplumsal düzenin temeline yerleşir. Üçüncü evre ise modernleşme düşüncesinin tüm dünyaya yayıldığı, sanat ve düşünce alanında önemli başarıların yaşandığı 20. yüzyıldır. Bu evreler, modernitenin düşünsel ve toplumsal temellerinin nasıl şekillendiğini anlamak açısından önemli bir tarihsel çerçeve sunmaktadır. Bu bağlamda “Modernitenin oluşumunda; fikri olarak Aydınlanma Çağı, politik olarak Fransız Devrimi ve ekonomik olarak da Sanayi Devrimi belirleyici olmuştur.” (Aslan Yaşar, 2011, s. 13). Aydınlanma, akıllı merkeze alarak insanın kendi düşünme yetisini özgürleştirmiş, bireyin otoriteden bağımsız biçimde hareket etmesini mümkün kılmıştır. Fransız Devrimi bireylere toplumsal ve siyasi yapıları eleştirme cesareti kazandırmış, Sanayi Devrimi ise ekonomik ilişkilerde köklü bir dönüşüm yaratmıştır.

Aydınlanma’nın etkisiyle birey, toplumsal düzende pasif bir unsur olmaktan çıkmış; kendi yaşamının öznesine dönüşmüştür:

“Modernite dönemi, bireyi inşa dönemidir. Bu dönem, aydınlanma felsefesinin kendisini Orta Çağ düşünce ve kurumlarına karşı ‘farklı’ şekilde konumlandığı dönemin ürünüdür. Her şey Tanrı için anlayışının yerine her şey birey içindir mantığının egemen olduğu bu süreçte, bireyin toplum içindeki yeri daha belirginleştirilmeye çalışılmış, onun özgürleştirilmesi için mücadele edilmiştir” (Emre, 2022, s. 128).

Emre’nin de ifade ettiği üzere modernite öncesi anlayışta insan, Tanrı tarafından kurulan düzen içinde doğa ile kutsal olanı birbirine bağlayan bir ara varlık olarak kabul edilmiştir. Ancak moderniteyle birlikte bu kutsal düzen çözülmüş; insan evrenin merkezine yerleşmiş ve dünyayı akıl temelinde açıklama anlayışı güç kazanmıştır. Bu zihinsel ve toplumsal dönüşüm, aynı zamanda kutsalın dünyevileşmesi anlamına da gelmiştir. Bu durum, modernleşme sürecini ele alan Marx’ın değerlendirmeleriyle de örtüşmektedir:

“Kutsal olan her şey dünyevileşiyor; hiçbir şey kutsal değildir, hiçbir şey dokunulmaz değildir, yaşam tümüyle arındırılmıştır kutsallıktan. Marx bunun bazı bakımlardan korkutucu olduğunu bilmektedir: Modern insanları durduracak bir şey kalmamıştır belki de; hiçbir şey

tutamaz onları, korku ve titremeden arınmışlardır, çıkarları gerektirdiğinde önlerine çıkan her şeyi ezip geçmekte özgürdürler” (Berman, 2024, s. 162).

Ne var ki modernitenin bireye sunduğu özgürlük iddiası her zaman beklendiği gibi sonuçlanmamıştır. Özgürlük üzerine inşa edilen modern düşünce sistemi, zamanla bireyin yaşamında yeni kontrol alanlarının oluşmasına neden olmuştur. “İnsan daha çok ısmarlanmış, paket hayatların esiri durumuna dönüşmüştür. Siyasal özgürlüklerin önüne yeni setler çekilmiş, insan yeni bir ‘yasaklar paradigması’nın kölesi durumuna getirilmiştir” (Kolcu, 2019, s. 289-290). Böylelikle modern insan, kendi yaşamını biçimlendirdiğini düşünürken aslında sistemin belirlediği sınırlar içinde sıkışıp kalmıştır.

Modernitenin siyasal yönü, Fransız Devrimi ile belirginlik kazanmıştır. Bu devrim, eski sınıflı toplum yapısını yıkarak özgürlük ve eşitlik temelli bir toplumsal düzenin temelini atmıştır. Fransız Devrimi’nin doğurduğu ulus-devlet anlayışı ve ticaret ideali ise, modernleşme sürecini tamamlayan Sanayi Devrimi’nin zeminini hazırlamıştır. Devrimle başlayan bu dönüşüm, tarım ve zanaata dayalı ekonomik yapıdan sanayi ekonomisine geçişi kapsayan uzun bir süreci ifade etmektedir. Bu süreç, yalnızca üretim ilişkilerini değil; kentleşme, iş bölümü, sınıf yapısı, bireysel özgürlük ve toplumsal yaşamın tümünü etkileyerek modernitenin biçimlenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır.

Modernite, toplumsal ve kültürel yapının sürekliliğini sağlayan temel unsurun yenilik olduğunu savunur. Yeniliğe duyulan bu inanç, bilimin, teknolojinin, sanayinin ve düşünsel yapının sürekli olarak yeniden şekillenmesine yol açmıştır. Bu bağlamda Marx’ın kapitalist anlayışı, modernitenin süreklilik, yenilik ve ilerleme düşüncesiyle birleşerek bireyi üretim ve tüketim döngüsünün bir parçasına dönüştürmüştür. Berman, Marx’ın kapitalist sistemin dinamizmine ilişkin değerlendirmesini şu sözlerle açıklar:

“Katı olan her şey — sırtımızdaki giysilerden onları dokuyan tezgâh ve makinelere, makinelerin başında çalışan insanlara, işçilerin yaşadığı ev ve mahallelere, işçileri sömüren şirketlere, kasabalara, şehirlere, koca koca bölgelere ve onları içine alan uluslara kadar — bütün bunlar ertesi gün yıktırılmak, dağıtılmak, parçalanmak, yerle bir edilmek üzere yapılıyor. Öyle ki ertesi hafta yeniden işlenebilsin, yerine konabilsin ve bütün bu süreç, inşallah sonsuza değin, tekrar tekrar çok daha kârlı şekillerde devam etsin” (Berman, 2024, s. 142).

Böylece 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkıp 19. yüzyılda hız kazanan kapitalist dönüşüm, modernitenin biçimsel ve düşünsel çerçevesinin tamamlanmasında belirleyici olmuştur. Kapitalist sistem, üretim ilişkilerinin ötesine geçerek bireylerin düşünme biçimlerini, algılarını ve yaşam pratiklerini de dönüştürmüştür. Zira Şaylan’a göre, “kapitalist dönüşüm, salt ekonomik yaşam ve ilişkilerde değil insan ve toplum yaşamının her alanında ortaya çıkan kapsamlı, derin değişimi” (Şaylan, 2020, s. 74) ifade eder.

Sonuç olarak modernite, Aydınlanma’nın akıl ve özgürlük ideallerinden beslenerek siyasal, ekonomik ve kültürel yapıyı dönüştürmüş; birey ve toplum anlayışını önemli ölçüde değiştirmiştir. Bu dönüşümün izleri ise modernizmin estetik anlayışında ve sanatın ifade biçimlerinde açıkça görülmektedir.

1.1.2. Modernizmin Kavramsal Çerçevesi ve Edebiyata Yansımaları

Modernizm, modernitenin düşünsel, toplumsal ve kültürel dinamiklerinden beslenen; bu dinamiklerin sanat ve edebiyata yansısıyla biçim kazanan bir olgudur. Bu bağlamda, modernizmin kavramsal çerçevesini belirleme noktasında Epstein’in tanımını açıklayıcı niteliktedir:

“Epstein’ e göre Modernizm, modernitenin yalnız son elli yılına damgasını vuran, onun bireyselliğinin, bütüncüllüğünün yarattığı çelişkilerin derinleşerek aktarıldığı çeşitli felsefe ve sanat okullarını (sembolizm, ekspresyonizm, kübizm, sürrealizm gibi) da içinde barındıran bir kültür ve sanat akımıdır” (Emre, 2022, s. 43).

Emre’nin aktardığı bu tanım, modernizmin modernitenin çelişkilerine dayalı bir estetik ve düşünsel zemin üzerinde yükseldiğini göstermektedir. Bu doğrultuda modernizm, modern dünyanın birey ve toplumsal yapılar üzerindeki etkilerini yansıtan sanatsal bir tutum olarak değerlendirilebilir. Bu çerçevede Şaylan, modernizmi, “Avrupa’da 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve giderek egemen bir konuma gelen belli türde sanatsal estetik anlayış” (Şaylan, 2020, s. 79) olarak tanımlar. Şaylan’ın belirttiği gibi modernizm, bütün modernite dönemini kapsayan bir olgu olmaktan ziyade, tarihsel olarak sınırlı bir zaman diliminde etkili olmuştur (Şaylan, 2020, s. 79-80).

Modernizmi tarihsel gelişim süreci içerisinde konumlandıran Yıldız Ecevit, bu kavramı “Rönesansla birlikte ortaya çıkan, tam olarak 18. yüzyıldaki bilimsel/düşünsel

gelişmelerle ivme kazanan, *birey-insanın ve aklının* odağa taşındığı bir dönem” (Ecevit, 2021, s. 43) olarak ele alır.

Öte yandan Altun, modernizmi “kapitalist üretim ilişkilerinin ve kapitalist yayılmacılığın doğası ile karakterize olarak değişen dünyaya, sanatçıların verdiği cevap” (Altun, 2021, s. 112) olarak yorumlar. Bu yaklaşım, modernizmin ekonomik değişimlere paralel olarak şekillenen bir sanatsal yönelim olduğunu da ortaya koymaktadır.

Belirtilen yaklaşımlar ışığında, modernizmin yalnızca bir düşünce biçimi değil, sanatın doğasını kökten değiştiren bir estetik dönüşüm olduğu görülmektedir. Bu noktada modernist estetik anlayışın özelliklerini incelemek gerekir.

19.yüzyılın son çeyreğinde sanat çevrelerinde etkisini gösteren modernist estetik anlayış, sanatın dış dünyayı nesnel biçimde taklit etmesi gerektiğini savunan klasik estetik anlayışa tepki olarak doğmuştur. Modernist estetiği benimseyen sanatçılar, sanatın, sanatçının öznel bakışını ve yaratıcı yorumunu yansıtan bir alan olması gerektiğini savunmuşlardır. Nitekim Şaylan’a göre modernizmin sanat alanındaki temel dayanaklardan biri sanatsal ifadenin tüm boyutlarını kuşatan özgürlük ve özgünlük anlayışıdır (Şaylan, 2020, s. 102). Bu çerçevede modernist estetik, sanatı dış dünyanın yansımalarıyla sınırlı bir pratik olmaktan çıkarır ve sanatçının öznel bakışını belirleyici konuma taşır. Dolayısıyla sanatsal üretim, toplumsal gerçekliği aktarmaktan çok, sanatçının dünyayı algılama ve anlamlandırma biçimini yansıtmaktadır.

Klasik sanat anlayışında olduğu gibi modern sanat anlayışında da sanatçı, insan ya da toplum sorunlarına tepki göstermektedir. Nitekim Şaylan’a göre, modernist eserde bu tepkinin kaynağı sanatçının bilinci olmalıdır. Örneğin, Kafka, eserlerinde yaşadığı dönemin insanını kuşatan yalnızlık, yabancılaşma ve çaresizlik gibi temel sorunlara eleştirel bir duyarlılıkla yaklaşmıştır (Şaylan, 2020, s. 87). Söz konusu örnek, modernist estetikte insan ve toplum sorunlarının nesnel bir gerçeklik olarak değil, sanatçının bilinç süzgecinden geçirilerek ele alındığını ortaya koymaktadır.

Modernist sanatçılar, geleneksel edebiyatın konu ve öykü merkezli yapısını dönüştürüp anlatının biçimsel ve dilsel boyutunu ön plana çıkarmışlardır. Nitekim “...gerçekçi romanlar için dil, dünyayı ve gerçeği olduğu gibi anlatma vasıtasıyla modernist yazarlar için sadece gerçeği kuran ve onu biçimlendiren bir unsur”

(Uzunkaya, 2024, s.79) olarak işlev görür. Bu farklılaşma, modernist yazarların dili kullanma biçimlerinde de açıkça görülmektedir. Şaylan'ın belirttiği üzere, Ezra Pound, Ernest Hemingway, John Steinbeck gibi yazarlar önemsedikleri konuları, dili mükemmel bir makine haline getirip böyle bir etkinlik içinde kullanarak yansıtırırken Proust ya da Joyce gibi yazarlar dili açık uçlu ve kolayca oynanabilen bir oyuncak olarak yorumlayıp anlatmak istedikleri soyutlukları yorumlama yoluna gitmişlerdir (Şaylan, 2020, s. 94). Bu estetik tutum, modernist sanatta sanatsal üretimin gündelik anlatım biçimlerinden ayrılarak seçkin bir estetik düzleme taşınmasını sağlar.

Modernist sanat anlayışının temel ilkelerinden biri de estetik tavırla ilişkili olan seçkincilik anlayışıdır. Nitekim Şaylan, modern sanat anlayışında sanatı her bireyde bulunmayan özgün bir yaratıcılık yeteneğinin ürünü olarak değerlendirir ve bu nedenle sanatçının tam bir özgürlük ve otonomi içinde var olması gerektiğini vurgular (Şaylan, 2020, s. 107). Bu seçkincilik yalnızca sanatçının konumuyla sınırlı değildir; modern sanatın estetik değerini kavrayabilmek için okurun da belirli bir kültürel birikim ve bilinç düzeyine sahip olması gerekmektedir. Yazar için önemli olan, metniyle özdeşleşebilen ve estetik düzeyde onu anlayabilen okurun varlığıdır. Bu bağlamda Ecevit, modernist romanın hedeflediği okur tipini şu şekilde tanımlar: “Metinde anlamın/konunun ardından koşmayan, avangardist biçim denemelerindeki artistik boyutun ayırdına varan, ondan tat alan seçkin bir okurdur bu; romanı şiir gibi okumayı öğrenmiş biridir” (Ecevit, 2021, s. 58). Bu yaklaşım, modernist romanda okurun edilgin bir alıcı olmadığını göstermektedir. Nitekim, Jale Parla da modernist edebiyatta okurun konumuna ilişkin benzer bir yaklaşım ortaya koyar:

“Modernistlerin seslendiği okur, kendileri kadar olmasa da, bir miktar sanatçı bir okurdur. Titizlikle gizlenmiş metinlerarası göndermeler, imgesel bir dille yoğunlaşmış anlamlar, yinelendikçe izlekleri pekiştiren ifadeler bu zor ve zahmetli okumanın doğal gereklerinden sayılıyordu” (Parla, 2021, s. 171).

Parla'nın vurguladığı bu okur profili, modernist romanda okurun estetik düzeyi ve okuma birikiminin metnin anlamlandırılmasında belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda modernist edebiyatın, sıradan bir alımlayıcıya değil, metnin estetik boyutuna duyarlı bir okura seslendiği söylenebilir.

Modernist sanatçılar, bakışını dış dünyadan iç dünyaya yönelterek bilinçdışının karmaşık yapısını kurguya dâhil etmenin yollarını aramışlardır. Bu bağlamda,

modernist eserlerin temelini oluşturan öznel ve birey merkezli bakış açısı, en belirgin ifadesini roman türünde bulmuştur. Ecevit, bu değişimi modernist romanın geleneksel roman anlayışından kopuşu çerçevesinde ele alır:

“Bu metinsel devrimde roman, bir anti-roman durumuna gelir. Romanın geleneksel ana teması *yolculuk* dıştan içe yönelir. Modernist romanda kişiler somut coğrafya üzerinde değil, iç dünyanın soyut *homo viator*lardır onlar. Konu ve konuya bağlı gerilim ögesi ortadan kalkar bu romanlarda; metin tümüyle deneysel biçimciliğin oyun alanına dönüşür” (Ecevit, 2021, s. 45).

Ecevit’in bu değerlendirmesi, modernist romanın temel yönelimini açık biçimde ortaya koymaktadır. Modernist yazarlar, olay örgüsünden çok bilinç akışına, dış gerçeklikten çok bireyin içsel deneyimine odaklanmıştır. Bu çerçevede modernist romanın karşılaştığı temel anlatı sorunlarından biri zamandır. Zira insan zihninde zaman, doğrusal bir akış sergilememekte; bilinç ve bilinçaltı, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında sürekli geçişler yapan karmaşık bir yapı arz etmektedir. Zamanın kurgulanmasında başvurulmuş bir diğer teknik, geriye dönüş (flashback) tekniğidir. Bu teknik, olayların kronolojik akışını kesintiye uğratarak yazarın, geçmiş ile şimdi arasında geçişler kurulmasını sağlar. Zamanın bu şekilde doğrusal olmayan bir yapıda sunulması, modernist anlatıyı geleneksel roman anlayışından ayıran temel özelliklerden biridir.

Zamanın işleyiş biçimi, modernist romanın anlatı yapısına da yansımış; roman kişinin iç dünyasında zamanlar arası geçişleri sağlayan bilinç akışı tekniğinin kullanımını beraberinde getirmiştir. Daha sonra postmodernizmin temel anlatı stratejileri hâline gelecek olan üstkurmaca ve onun bir uzantısı olan metinlerarasılık da bu dönemin edebiyatında sıklıkla başvurulmuş anlatım teknikleri arasında yer almıştır. Bu anlatı tekniklerinin merkezinde yer alan bireyin iç dünyasına yönelim, modernist romanın karakter inşasında da belirleyici bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Bu özellikler, modernist romanda bireyin toplumla arasına mesafe koyduğunu ve anlatının odağının giderek karakterin iç dünyasına kaydığını göstermektedir.

Sonuç olarak modernizm, modernitenin toplumda ve bireyde meydana getirdiği dönüşümlerin sanatsal alandaki karşılığı olarak ortaya çıkmış; edebiyatta en belirgin ifadesini roman türünde bulmuştur. Modernist estetik ise sanatın gerçekliği doğrudan yansıtması gerektiği yönündeki geleneksel anlayışı sorgulayarak, sanatçının öznel

deneyimini merkeze alan bir yaklaşımı benimsemiştir. Bu bağlamda modernist roman, olay merkezli kurgu ve çizgisel zaman anlayışını geride bırakarak, dil ve anlatım teknikleri yoluyla bireyin iç dünyasını ortaya çıkaran bir anlatı yapısına yönelmiştir. Zamanın parçalı biçimde kurgulanması, bilinç akışı, geriye dönüş gibi tekniklerin kullanımı modernist romanı geleneksel anlatı biçimlerinden ayıran temel unsurlar arasında yer almıştır.

1.1.3. Modernite Sürecinde Bireyin Dönüşümü

Modernliğin gelişim sürecini anlamak, bireyin ve bireyselleşmenin tarihini kavramakla eşdeğerdir. Çünkü birey, modernlikle birlikte anlam kazanmış ve yeni ilişki biçimleri kurarak farklı toplumsallaşma süreçlerine dâhil olmuştur. Elbette insan modernlik öncesinde de topluluklar içinde var olmuştur; ancak modern dönem, bu toplumsal ilişkileri ve gündelik yaşam biçimlerini köklü biçimde dönüştürmüştür. Bu dönüşüm sürecinde birey, geleneksel bağlardan sıyrılarak yeni toplumsal pratikler geliştirmiş ve sosyolojik anlamda asıl kimliğini edinmiştir.

Modernliğin birey üzerindeki etkisini en çarpıcı biçimde açıklayan düşünürlerden biri Marshall Berman'dır:

“Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin, bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama, paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğü birliğidir. Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler” (Berman, 2024, s. 27).

Bu bağlamda Berman'a göre modern olmak, bireyin hem yenilenme hem de yıkım potansiyelini aynı anda deneyimlediği bir süreçtir.

Modern öncesi dönemde birey, kendi varlığının bilincine tam anlamıyla ulaşamadığından, kendisi ve çevresi üzerine varoluşsal sorgulamalarda bulunmamıştır. Buna karşın modern dönemde, bireyde benlik ve varlık bilincine ilişkin belirgin bir farkındalık gelişmiştir. Bunun üzerine birey: “Ne yapmalıyım? Nasıl davranmalıyım? Nasıl biri olmalıyım?” (Giddens, 2019; Akt. Arslan, 2022, s. 110) gibi soruları kendine sormaya başlamıştır. Bu varoluşsal sorgulamalar, bireyin kendini yeniden keşfetme sürecini yansıtmaları bakımından önem taşımaktadır. Söz konusu süreç, yalnızca

yaşamına anlam kazandırma çabasını değil, bireyin “ben” bilincini daha güçlü biçimde ortaya koyma isteğini de göstermektedir.

Modernliğin iki temel dayanağı akılcılık ve özne anlayışıdır. Akıl, modern düşüncenin dünyayı anlamlandırma biçimini belirlerken; özne, bilinciyle varlık kazanan insanı temsil eder. Dolayısıyla modernite, insanın Tanrı merkezli bir evren tasarımından koparak kendi aklı, iradesi ve bilinciyle dünyayı kavrama sürecini ifade etmektedir. Bu doğrultuda Emre, modernizmin bireye yüklediği anlamı şu şekilde açıklar:

“Tanrı merkezli yeryüzünden birey merkezli yeryüzüne geçişte, modernistler, ister istemez, bireyi mümkün olduğunca ayrıntılı betimleyip, öne çıkararak, ona vurgu yaparak, geride kalanı silme eğilimi göstermişlerdi. Bu da bireye olduğundan fazla değer verme, bireyi bir anlamda tanrılaştırma, o varsa her şey var, o yoksa hiçbir şeyin olmadığı bir algılama biçiminde kendini göstermişti” (Emre, 2022, s. 109-110).

Bu dönüşüm, bireyin yalnızca toplumsal değil, aynı zamanda ontolojik ve psikolojik düzlemde de yeniden tanımlanmasını beraberinde getirmiştir. Edebiyat alanında ise bu yeni özne anlayışı, içe dönük, sorgulayıcı ve çoğu kez yabancılaşmış “modern birey” figürünün doğuşuna zemin hazırlamıştır. Bu durumu en güçlü biçimde yansıtan edebî örneklerin başında Goethe’nin *Faust* adlı eseri gelir.

Faust’ta, modern bireyin ruhsal çözülüşü ve bireylerin giderek kendine yönelen bir yaşam biçimini benimsemesi ele alınır. Bu bağlamda *Faust*, bireyin modern çağda doyumsuzluk ve anlam arayışı arasında sıkışarak yaşadığı bunalımı görünür kılmaktadır. Ancak eserdeki değişim ve dönüşüm, yalnızca başkahramanla sınırlı kalmayıp toplumun ve dünyanın genel düzenini de kuşatan köklü bir dönüşüm sürecini içerir. Bu durumu Berman: “Modern insanın kendisini dönüştürebilmesinin tek yolu, *Faust*’la birlikte öğreneceğimiz gibi, içinde yaşadığı bütün fiziksel, toplumsal ve ahlaki dünyayı bütünüyle, kökten dönüştürmektir” (Berman, 2024, s. 65) sözleriyle dile getirir.

Kapitalist sistem, sanayi devrimiyle şekillenen toplumsal yapılar, teknolojik ilerlemeler ve bireyciliğin güç kazanması, modern toplumun temel dinamiklerini özetler. Özellikle bilim ve teknolojinin etkisi ile “telefon/televizyon/bilgisayar gibi aygıtlarla bireysel ya da kitlesel düzlemde tüm bilgilerin anında edinilebildiği bu üst düzey teknoloji toplumunda, tüm iletişim olanaklarına karşın insanın yalnızlaşması,

çevresine ve kendisine yabancılaşması süregelmektedir” (Ecevit, 2021, s. 60). Böylece bilgiye erişim kolaylaşırken, insanın kendisiyle ve toplumla kurduğu bağ zayıflar ve birey, teknolojik ilerlemenin sunduğu imkânlar içinde giderek yalnızlaşır.

Bireyin yalnızlaşma, yabancılaşma ve kimlik arayışı gibi yeni psikolojik deneyimlerle yüzleşmesine yol açan olgulardan biri de kentleşmedir. Bu çerçevede, Sürgit ’in tespitleri, kentli bireyin modern dünyadaki durumunu net bir biçimde ortaya koyar:

“Sanayileşme ve kentleşme insan ilişkilerini kökünden değiştirmiştir. Cemaat olma duygusu yitip gitmiştir. Artık insan kendi başına bir bireydir. Kentli birey, kendisini hiç olmadığı kadar özgür hissetmekte; kendi sorunlarını başkasına ihtiyaç duymadan çözebileceğine inanmaktadır. Yaşamını herhangi bir topluluğa mensup olmadan da sürdürebileceği kanısındadır. Kentli insanın diğer insanlara bağlılığı ve ait olma duygusu çok sınırlıdır” (Sürgit, 2019, s. 456).

Modernliğin sunduğu özgürlük, çoğu zaman yanıltıcıdır. Modern birey, cemaat desteğinden yoksundur ve özgür bir şekilde, kendi bireysel kimliğini oluşturmak zorundadır. Ancak bu sahte özgürlüğün bedeli: terk edilmişlik, yalnızlık, yersizlik, köksüzlük, huzursuzluk olur.

Modernitenin toplumsal yapıyı dönüştüren en önemli dinamiklerinden biri olan kentleşme, bireyin yaşam biçimini de değiştirir. Kentlerde hızla artan nüfus yoğunluğu ve toplumsal hareketlilik, geleneksel komşuluk, dostluk ve dayanışma biçimlerini zayıflatmıştır. Yerini resmiyetin, mesafenin ve çıkar ilişkilerinin aldığı bu yeni toplumsal düzen, bireyi aidiyet duygusundan yoksun bir varoluşa sürüklemiştir. Bu dönüşüm, doğal olarak sanat ve edebiyat alanında da karşılığını bulur. Sanatçı doğayı değil, kentin gürültüsünü, kalabalığını ve devinimini konu edinmeye başlar. Bu değişimi en etkili biçimde betimleyenlerden biri Charles Baudelaire’dir. *Paris Sıkıntısı* adlı eserinde, kalabalıklar içinde yalnızlaşan bireyin duygu dünyasını aktarırken, modern sanatçının varoluşunu da bu karmaşanın merkezinde konumlandırır. Nitekim Berman’ın aktardığı üzere Baudelaire’e göre “modern sanatçı evini çokluğun yüreğinde, devininin ağında ve akışında, kaçışan ve sonsuz şeylerin ortasında; metropol kalabalığının ortasında kurmalıdır” (Berman, 2024, s. 199). Bu düşünce doğrultusunda, modern sanatçı kenti yalnızca betimleyen bir gözlemci değil, metropolün devingen yapısı içinde varlık kazanan bir özne olarak belirlemektedir.

Sonuç olarak, geleneksel aidiyet alanlarından kopan modern birey, akıl ve özne merkezli bir düzlemde özgürlük, kimlik ve anlam arayışıyla yüz yüze kalır. Bununla birlikte bireyselleşme, beraberinde yalnızlık, yabancılaşma ve parçalanmışlık gibi deneyimleri de getirir. Kentleşme, teknolojik gelişmeler ve kapitalist üretim ilişkileri, bireyin kalabalıklar içinde var olmasına karşın topluluk duygusundan uzaklaşmasına yol açar; birey giderek kendi varoluşunu sorgulayan bir özneye dönüşür. Bu dönüşüm, edebiyatta içe yönelen, sorgulayan ve çoğu zaman bunalım hâlinde tasvir edilen modern birey tipinin ortaya çıkmasını mümkün kılmıştır.

1.1.4. Türk Romanında Modernleşme ve Modern Birey

1.1.4. 1. Türk Romanında Modernist Eğilimler

Türk edebiyatında 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan roman türü, tarihsel gelişimi boyunca Batı romanıyla paralel bir seyir izleyerek biçimsel ve içeriksel değişimlere uğramıştır. Batı edebiyatında bireyselliği ve burjuva hayatını anlatmak amacıyla doğan roman, Türk edebiyatına geçtiğinde bu toplumsal zeminin henüz oluşmamış olması nedeniyle başka amaçlara yönelmiştir. Dolayısıyla ilk roman örnekleri, özgün bir çizgi geliştirmekten çok taklitçi nitelikleriyle öne çıkmıştır.

Batı'ya yönelişin hız kazandığı bir dönemde ortaya çıkan ilk romanlar, bu yönelimin doğal bir sonucu olarak daha çok öğretici bir işlev üstlenmiştir. Buna bağlı olarak içerik ön plana çıkarken, romanın estetik değerini oluşturan biçimsel özellikler yeterince önemsenmemiştir. Zamanla başlangıçtaki deneyimsizlik aşılmış, romanın biçim ve içerik özelliklerinin geliştirilmesiyle daha olgun ve yetkin eserler ortaya konmuştur. Bu aşamada, Batı edebiyatında belirli tarihsel ve düşünsel zeminler üzerinde şekillenen modernist anlayış, Türk romanında da farklı ve kendine özgü koşullar altında, ancak daha geç ve kesintili bir biçimde ortaya çıkmıştır. Bu nedenle Türk romanında modernist estetik, belirli bir döneme ya da tek bir akıma indirgenememiş; farklı dönemlerde, farklı anlatı stratejileri aracılığıyla kendini göstermiştir. Dolayısıyla, Türk romanındaki modernist yönelimleri bütünlüklü biçimde değerlendirebilmek için bu eğilimlerin ortaya çıkışını ve gelişimini tarihsel bir çerçevede ele almak gerekmektedir.

Tanzimat döneminin ilk yıllarında modernleşme süreci, özellikle Doğu-Batı karşıtlığı ve yanlış batılılaşma olgusu etrafında ele alınmıştır. Cumhuriyet'in ilk döneminde ise bu süreç, gelenek-yenilik ve aydın-halk ikilikleri üzerinden,

yabancılaşma teması çerçevesinde romana yansımıştır. Bu süreçte Türk romanında modernist estetik henüz bağımsız ve bütünlüklü bir akım niteliği kazanmamış olsa da bazı metinlerde bu anlayışın belirli yansımalarına rastlanmaktadır. Nitekim, Ecevit de Cumhuriyet sonrası Türk romanında gerçekçi çizginin dışına çıkan kimi örneklerin modernist ve avangardist nitelikler taşıdığına dikkat çeker:

“Cumhuriyet sonrası Türk romanında gerçekçi eğilimin dışına çıkan örnekler az da olsa kuşkusuz vardır. Biraz zorlarsak, bunları modernist/avangardist romanın kimi özellikleriyle belki örtüştürebiliriz. Halit Ziya Uşaklıgil’in *Aşk-ı Memnu*’sundaki bireysel iç dünya yolculukları; Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ndeki öznel zaman kavramı ve yine aynı yazarın Mahur Beste’indeki postmodernistlere taş çıkaran üstkurmaca yaklaşımlar ya da Atilla İlhan’ın romanlarındaki flashback tekniğiyle geçmişe dönerek zamandizinsel anlatımı delme gibi özellikler buna örnek olarak gösterilebilir” (Ecevit, 2021, s. 86-87).

Ecevit’in bu tespiti, Türk romanında modernist estetiğin erken dönem örneklerinin belirli anlatım teknikleri ve tematik yönelimler aracılığıyla ortaya çıkmaya başladığını göstermektedir. Bu bağlamda 1950’li yıllardan itibaren Ahmet Hamdi Tanpınar’ın eserlerinde görülen anlatısal yenilikler ve kurgu anlayışındaki dönüşüm, Türk romanında modernist estetiğin görünür hâle gelmesini sağlamıştır. Tanpınar’ın romanları, zamanın öznel bir düzlemde ele alınması ve bireyin iç dünyasına odaklanan anlatımıyla modernist eğilimin görülmeye başlandığı metinler arasında değerlendirilmektedir.

Tanpınar’la birlikte, 1960’ların ideolojik söylemlerinden uzaklaşıp bireyin iç dünyasına yönelen bir diğer yazar Yusuf Atılgan’dır. Atılgan, *Aylak Adam* adlı romanında bireyin iç dünyasını, psikolojisini ve yalnızlığını ele alır. Yazar, C. karakteri aracılığıyla bireyin anlam arayışını, aidiyetsizliğini ve toplumsal yabancılaşmasını psikolojik derinliğiyle işlemiştir. Aynı zamanda Atılgan, *Aylak Adam* adlı romanında bilinç akışı, iç çözümleme, iç monolog, geriye dönüş ve leitmotif gibi çeşitli anlatım tekniklerini bir arada kullanarak, postmodern romanın kapılarını aralamıştır.

1970’lerden itibaren Türk romanında modernist ve postmodernist nitelikler taşıyan eserlerin sayısında belirgin bir artış gözlemlenir. Bu dönemde *Leyla Erbil*, *Oğuz Atay*, *Yusuf Atılgan*, *Selim İleri*, *Pınar Kür*, *Ayla Kutlu* ve *Ferit Edgü*, bu yönelimler doğrultusunda öne çıkan yazarlar arasında yer alır. Nitekim Ecevit, Türk

edebiyatında avangardist nitelikler taşıyan ilk metinlerin 1970’li yıllarda ortaya çıkmaya başladığını şu sözleriyle ortaya koyar:

“Yetmişli yıllarda Türk romanı ilk avangardist metinlerini üretmeye başladığında Batı avangardizmi, postmodern düzlemde at oynatmaya başlamıştı bile. Bu nedenle, Türk romanının, önce modern sonra postmodern sırasına göre bir gelişme göstermesi de söz konusu olamazdı. İlk avangardist Türk romanları, modern ve postmodern özellikleri aynı metinde bir arada taşırlar edebiyatımıza. Postmodern romanın modernist özelliklerinden büyük ölçüde yalıtılmış örneklerinin ilk kez doksanlı yıllarda ortaya çıkmasının nedeni, modernizmin Türk edebiyatına 70 yıllık bir gecikmeyle girmesinden kaynaklanır” (Ecevit, 2021, s. 87-88).

Ecevit’in işaret ettiği bu geçişken yapı, özellikle Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan’ın eserlerinde somut biçimde gözlemlenmektedir. Bu bağlamda Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* adlı eseri modernist/postmodernist roman açısından bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir. Burada modernist ve postmodernist kavramlarının birlikte anılmasının nedeni, bu dönemde Türk romanında henüz tam anlamıyla olgunlaşmış bir postmodern anlatı geleneğinin bulunmamasıdır. Bu bağlamda *Tutunamayanlar*, Türk romanında postmodern unsurları belirgin biçimde yansıtan ilk eser olarak kabul edilir.

Tutunamayanlar, Türk romanında daha önce rastlanmayan biçimsel denemelerle dikkat çekmektedir. Ecevit’in de belirttiği üzere bu romanlarda kronolojik zaman anlayışı montaj teknikleriyle parçalanmakta, içsel ve dışsal gerçeklikler arasındaki ayrım belirsizleşmekte; farklı düzlemlerdeki gerçeklikler, çeşitli anlatım ve biçim olanaklarıyla çok katmanlı bir kurgu içinde bir araya getirilmektedir (Ecevit, 2021, s. 88).

Tutunamayanlar’ın merkezine yerleştirilen birey figürleri de estetik geçişin tematik düzlemde nasıl kurulduğunu ortaya koymaktadır. Berna Moran’a göre, Atay’ın romanındaki “tutunamayanlar”, burjuva düzeninin kurallarına, değer yargılarına ve yaşam biçimine uyum sağlayamayan; bu nedenle toplumla derin bir yabancılaşma yaşayan bireylerdir (Moran, 2023, s. 262). Moran’ın bu değerlendirmesi, romandaki bireylerin yalnızca uyumsuz figürler değil, modern toplumun normlarına karşı açık ya da örtük bir karşı duruş sergileyen öznel konumlar olarak kurgulandığını göstermektedir. Bu durumu destekler biçimde, Yusuf Aydoğdu da Atay’ın karakterlerini, modern dünyanın sunduklarıyla tam anlamıyla

bütünleşemeyen, ancak kendi gelenekleriyle de barışık olamayan bireyler olarak değerlendirir; bu karakterlerin iki dünya arasında bir yüzleşme yaşadıklarını vurgular (Aydoğdu, 2015, s. 91).

Tutunamayanlar'dan bir yıl sonra kaleme alınan Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i adlı romanı da modernist/postmodernist bir duruş sergiler. Ecevit'in ifadesiyle, neden-sonuç ilişkilerinin ortadan kaldırıldığı kafkaesk bir atmosferde kurgulanmıştır (Ecevit, 2021, s. 47) ve roman boyunca Zebercet'in yurtsuzluğu, yalnızlığı ve iletişim kopukluğu içsel dünyasıyla tutarlı bir şekilde sunulmuştur. Zebercet'in yalnızlığı bedensel bir yalnızlıktan çok, iletişim kuramama ve ilişki geliştirememeye durumuna dayanmaktadır. Oteldeki tekrar eden gündelik düzen ve ortalıkçı kadınla kurduğu yüzeysel ilişki de bu durumu ortadan kaldırmaz; aksine daha belirgin hâle getirir. Zebercet için bu ilişki, gerçek bir yakınlık alanı sunmaktan uzak olup yalnızlığın devamını sağlayan geçici bir temas niteliği taşır. Bu bağlamda duygusal ve cinsel arzularını sağlıklı bir ilişki zemini içinde dile getirememesi, Zebercet'in yabancılaşmasını daha da derinleştirir.

Atay ve Atılgan, toplum tarafından dışlanan bireyleri merkeze alırken, Moran'ın da vurguladığı gibi, isyanı yalnızca romanın içeriğiyle değil, aynı zamanda biçimsel yapısıyla da ifade ederler (Moran, 2023, s. 322). Atay ve Atılgan'ın biçimi bir ifade alanı olarak kullanmaları, modernist romanın yapı ve kurgu anlayışıyla doğrudan ilişkilidir. Bu noktada Ecevit'in modernist roman üzerine yaptığı sınıflandırma açıklayıcıdır.

Ecevit, modernist romanın kurgu bakımından iki temel doğrultuda geliştiğini belirtir. Bunlardan ilki, “Joyce'un, Musil'in, Oğuz Atay'ın romanlarının oluşturduğu ana kurgu eğilimidir. Bu eğilimde metin bir biçim çoğulculuğu içerir, çoğu kez birbirinden bağımsız metin adalarının *montaj/ kolaj* teknikleriyle birleştirilmesinde oluşur” (Ecevit, 2021, s. 46). Bu tür romanlarda, farklı anlatı parçalarının bir araya getirilmesiyle biçimsel olarak parçalı bir yapı ortaya çıkar. Modernist romanın yapı ve kurgu açısından ikinci ana yönelimi ise,

“Kafka'nın Canetti'nin Yusuf Atılgan'ın izlediği yoldur. Bu yolda ilerleyen romancı; metnini bütünsel bir öykü varmış gibi kurgular. Ancak bu öykü, tüm mantık kategorilerinin dışında bir çizgi izler; neden-sonuç ilişkisi ortadan kalkmış, zaman- mekân boyutu amorflaşmış, yabancı/fantastik/absürd bir düşün mantığı metne egemen olmuştur” (Ecevit, 2021, s. 47).

Ecevit'in bu sınıflandırması, modernist romanın yalnızca tematik değil, kurgu bakımından da bireyin içsel deneyimini yansıttığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda modernist romanda öykü, geleneksel mantık ve zaman-mekân ilişkilerinden bağımsızlaşır; metin, kendi kurgusunu ve anlamını oluşturur.

1980'li ve 1990'lı yıllarda Türk edebiyatında yenilikçi roman anlayışı çok yönlü bir gelişim sürecine girmiştir. Bu dönemde, Türk romanının önemli isimlerinden Adalet Ağaoğlu'nun eserlerinde modernist öğelerin belirgin biçimde öne çıktığı görülmektedir. Aynı yıllarda Erhan Bener, Peride Celâl, Ahmet Altan, Nedim Gürsel, Selim İleri, Erendiz Atasü, Ayla Kutlu ve Buket Uzuner'in romanlarında da geleneksel anlatı kalıplarını aşan eğilimlerin yoğunlaştığı dikkat çekmektedir (Ecevit, 2021, s. 95). Bu durum, modernist estetiğin Türk romanında çeşitli anlatım olanaklarıyla varlığını sürdürdüğünü ve modernist etkinin 1970'li yıllarla sınırlı kalmadığını göstermektedir.

Sonuç olarak, Türk romanında modernist estetik, Batı'daki örneklerinden farklı olarak geç ve parçalı bir gelişim süreci izlemiştir. Tanzimat'tan itibaren modernleşme olgusu etrafında şekillenen roman, Cumhuriyet sonrasında bireyin iç dünyasına yönelmiştir. Bu dönemde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın zaman ve bilinç kavramlarını merkeze alan anlatımı, Yusuf Atılgan'ın bireyin yalnızlık ve yabancılaşma deneyimlerine odaklanan kurgusu ile Oğuz Atay'ın geleneksel anlatı yapısını sorgulayan tavrı, Türk romanında modernist estetiğin belirginleşmesinde etkili olmuştur.

1.1.4.2. Türk Romanında Modern Birey

Modern birey kavramı, Batı düşüncesinde Rönesans ve Aydınlanma dönemleriyle birlikte ortaya çıkmıştır. Bu dönemlerde insan, Tanrı merkezli bir anlayıştan uzaklaşarak akli merkeze alan yeni bir dünya görüşü benimsemiştir. Akli ve bireyi merkeze alan bu anlayışın edebî alandaki en güçlü ifadesi ise roman türünde görülmüştür. Jale Parla bu ilişkiyi şu sözlerle açıklamaktadır:

“Moderniteyi başlatan düşünürün Descartes, yazarın ise Cervantes olduğuna ilişkin genel bir kanı vardır. Buna şimdi Cervantes'in Don Quijote'sinin bir ilk roman olarak yalnız moderniteyi değil, bir metaroman olarak postmoderniteyi de haber verdiği yargısı eklenmiştir” (Parla, 2021, s. 18-19).

Parla'nın bu tespiti, romanın özünde bireyin dünyayla kurduğu çatışmayı ve kendi bilincini sorgulamasını merkeze aldığını gösterir. Bu perspektiften bakıldığında, *Don Quijote*, modern bireyin edebiyattaki ilk temsilcisi olarak, bireyin kendi bilinci ile toplumsal beklentiler arasındaki çatışmayı ortaya koymaktadır.

Türk edebiyatında ise modern bireyin ortaya çıkışı, toplumsal dönüşüm süreçleriyle yakından ilişkilidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde başlayan ve Tanzimat Fermanı'yla hız kazanan modernleşme hareketleri, toplumun siyasal, kültürel ve sosyal yapısında büyük değişimlere yol açmıştır. Bu değişim süreci, doğal olarak edebiyata da yansımış ve bireyin konumunun yeniden tanımlandığı bir edebî anlayışın gelişmesine zemin hazırlamıştır.

Tanzimat Dönemi romanlarında modernleşme kavramı, çoğunlukla Batılılaşma ile eş anlamlı biçimde ele alınır. Modernleşme sürecinin toplumsal yaşama etkileriyle birlikte Doğu ile Batı değerleri arasındaki ikilik, romanlarda da görünür hâle gelmiştir. Dönemin yazarları, bu kültürel çatışmayı alafranga ve alaturka tipler aracılığıyla somutlaştırır. Böylece bir yanda Batı'yı taklit eden, yüzeysel bir modernliği temsil eden karakterler; diğer yanda geleneksel değerlere bağlı, eski düzenin temsilcisi figürler yer alır. Bu karşıtlık, Tanzimat romanının temel izleğini oluşturmaktadır.

Batılılaşmanın biçimsel yönünü temsil eden ilk tip, Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* romanında karşımıza çıkan Felâatun'dur. Felâatun, özgür ve akılcı birey yerine, gösteriş ve tüketim odaklı bir Batılılaşma pratiği sergiler. Nitekim Moran, Felâatun'un Batılı olmayı yalnızca dış görünüme ve zevke indirgediğini vurgular: "...Batılı olmayı çok şık giyinmek, Beyoğlu'nda eğlenmek ve gösteriş yapmak olarak anlayan züppe tipi olduğu için, romanda müsrif adam, aynı zamanda alafranga züppeyi temsil eden Felâatun olur" (Moran, 2024, s. 48). Felâatun'un temsil ettiği yüzeysel ve taklitçi Batılılaşma anlayışının karşıtı olarak Râkım Efendi karakteri kurgulanmıştır. Râkım'ın akıl, emek ve öz disipline dayalı yaşamı; Felâatun'un yüzeysel Batılılaşma anlayışıyla karşıtlık oluşturarak dönemin modernleşme sürecindeki değer çatışmasını görünür kılar. Böylece Felâatun karakteri, Osmanlı toplumunun modernleşme sürecinde yaşadığı biçimsel Batılılaşma eğilimini yansıtan simgesel bir figür hâline gelir. Bu durum, Türk edebiyatında "modern birey" kavramının hem temellerinin atıldığı hem de yanlış biçimde yorumlandığını açığa çıkarmaktadır.

Batılılaşma eğilimi, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanındaki Bihruz Bey ile daha belirgin bir taklitçiliğe dönüşmüştür. Ancak Recaizade Mahmut Ekrem, Ahmet Mithat'ın ortaya koyduğu iki farklı modernleşme modelinden ziyade, yalnızca aşırı Batılılaşmanın eleştirisine odaklanır. Bihruz'un kültürden ve entelektüel birikimden yoksun oluşu, onun yüzeysel Batılılaşma anlayışını derinleştirir.

Batılılaşma anlayışının bir başka yansıması da Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* adlı romanında yer alan Şatıroğlu Şöhret Bey'dir. Gürpınar, bu karakteri tanımlarken şu sözleriyle onun taklitçi doğasını açık biçimde ortaya koyar:

“...Çünkü eline eldiven giyenlerin, cebinde kart taşıyanların cümlesini şıktır diye alaya almak gerekmez. Asıl alaya layık olan şıklar aslında hiçbir meziyet ve fazileti olmayıp her hareketleri birer adi taklitçilikten ibaret kalanlar, her gören veya işitilenleri hem acımak hem istemeden gülmek zorunda bırakacak birtakım garip halleri görülenlerdir. Bu gibilere güzel bir örnek olarak okuyucularımıza işte bizim Şatırzade Şöhret Bey'i arz edeceğiz” (Gürpınar, 2022, s. 31)

Şöhret Bey, tıpkı Felâtun ve Bihruz gibi, modernleşmeyi dış görünüş ve tüketim üzerinden tanımlayan bir tiptir. Bu taklitçi karakterler, birey ile toplum arasındaki uyumsuzluğu görünür kılarak Türk romanında psikolojik derinliğe yönelen bir anlatımın önünü açar. Bu durum, Servet-i Fünun döneminde olgunlaşarak modern bireyin edebiyattaki gerçek temsiline zemin hazırlar. Modern bireyin bu yeni formu, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* romanındaki Behlül karakterinde somutlaşır:

“Behlül, Tanzimat romanının alafranga züppe tiplerinden farklı olarak iyi bir Batılı eğitim almıştır, zekidir ve çevresindekiler tarafından- Felâtun, Bihruz ve Şöhret Bey durumunda olduğu gibi-alay edilmek bir yana, model olarak alınır. Üstelik Behlül, giyim kuşama verdiği önemin nedeni ile de züppe tiplerden ayrılır” (Dündar Şahin, 2024, s. 303).

Behlül, Batı kültürüyle entelektüel düzeyde ilişki kurabilen, ancak bu süreçte ahlaki ve duygusal çatışmalar yaşayan bir figürdür. Nitekim Behlül'ün amcasının eşi Bihter ile yaşadığı ilişki, modern bireyin arzuları ile toplumun ahlaki normları arasındaki çatışmayı açığa çıkarır. Bu bağlamda Bihter de bireysel arzularını toplumsal değerlerin üzerinde konumlandırarak modern bireyin içsel çatışmasını yansıtır. Kadına atfedilen geleneksel rolleri reddeder ve kendi benliğini merkeze alır.

Benzer bir biçimde, Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında da Batılı yaşam biçimini benimsemiş bireylerin iç çatışmaları anlatılır. Suat, evliliğin getirdiği toplumsal kısıtlamalar içinde bastırdığı duygularını, Necip'e duyduğu karşı konulmaz ilgiyle

açığa çıkarır. Bu durum, bireyin arzuları ile ahlaki sorumlulukları arasındaki içsel gerilimi görünür kılar. Böylece *Eylül*, bireyin ruhsal çözümlemelerine odaklanarak Türk romanında bireyin psikolojik derinliğe sahip bir biçimde temsil edildiği önemli bir aşamayı oluşturmaktadır.

Modern bireyin toplumsal dönüşüm içindeki konumunu en açık biçimde yansıtan eserlerden biri, Milli Edebiyat döneminin önemli romanlarından Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kıralık Konak* romanıdır. Romanın karakterlerinden Seniha, Batılılaşmayı büyük ölçüde dış görünüş ve yaşam tarzı düzeyinde benimseyen bir figür olarak öne çıkar. Moran'ın ifadesiyle: "...Seniha 'asır sonu' denilen belli bir kadın örneğine benzemeye çalışan bir kız olarak sunuluyor bize" (Moran, 2024, s.181). Modayı sürekli yenilenen bir kimlik göstergesi olarak gören Seniha, tüketim kültürünün esiri olmuş bir bireydir. Bu yönüyle Seniha, kimliğini tüketim nesneleri üzerinden kurmaya çalışan modern bireyin tipik bir örneğidir.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte modern bireyin temsili, ruhsal ve varoluşsal boyutlarda da derinleşir. Bu dönemde birey sadece Doğu-Batı karşıtlığıyla değil, öz benliğiyle kurduğu ilişki üzerinden ele alınır. Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanı, bunun en belirgin örneklerinden biridir. Romanın başkışısı Ferit, maddeci bir yaşam anlayışına sahipken varoluşsal bir sorgulama sürecine girer. Ferit'in yaşadığı ruhsal kriz, bireyin toplumsal değerlerle ve kendi benliğiyle çatışmasını ortaya koyar:

"Ferit, hedonist, şüpheli, dinsiz, hatta nihilisttir. Tıp okurken, felsefeye merak sarmış ve felsefe bölümüne geçmiştir. Zeki, ama zekâsı onu gayesiz ve iradesiz bir hayata sürüklemekten kurtaramaz. Ruhsal dengesi pek yerinde olmayan ve delilik korkuları geçiren bu genç, karşılaştığı ve çözemediği parapsikolojik ve metapsikolojik olaylar sonucu bir buhran içinde bocalamaya başlar" (Moran, 2024, s. 245).

Moran'ın değerlendirmesi, Ferit'in inanç, akıl ve varoluş arasında bir çatışma yaşadığını göstermektedir. Karakterin yaşadığı ruhsal sarsıntı, Cumhuriyet dönemi romanında bireyin rasyonel düşünce ile inanç arasında kurmaya çalıştığı dengeye işaret eder. Bu bağlamda modern birey, aklın rehberliğinde yaşamını anlamlandırmaya çalışırken, metafizik bir boşlukla karşı karşıya kalır. Böylece roman, yüzeysel bir Batılılaşma anlayışından çok, bireyin kendi iç dünyasında anlam arayışına odaklanan bir dönüşümü temsil eder.

Cumhuriyet dönemi romanında görülen içsel sorgulama, Tanpınar'ın *Huzur*'unda modern bireyin kimlik bunalımı olarak karşımıza çıkar. *Huzur*, Doğu'nun geleneksel mirası ile Batı'nın modern düşüncesi arasında kimliğini kurmaya çalışan bireyi konu alır. Tanpınar, Mümtaz karakteri üzerinden bireyin bu ikili aidiyet arasında yaşadığı çatışmayı görünür kılar:

“...Mümtaz'ın bir masal dünyasına benzeyen, güzelliklerle dolu cennet hayatı ile, ezilmiş insanlarla dolu, acılı gerçek dünya arasındaki huzursuzluğunu, yani bir küçük burjuva aydınının estetikizmde bulduğu kişisel mutluluğu ile topluma olan sorumluluğu arasındaki bocalayışını dile getiriyor” (Moran, 2024, s. 295).

Bu içsel çatışma, Doğu-Batı gerilimiyle modern bireyin kimliğini kurma sürecindeki çelişkilerini yansıtan bir tablo oluşturur. Böylece Tanpınar, Cumhuriyet dönemi romanında modern birey temasını toplumsal ve düşünsel bir boyuta taşımıştır.

Tanpınar'ın *Huzur* romanındaki kimlik arayışı, Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan'da postmodern bir düzleme taşınır: “Modern eserde yer alan şahıslarla postmodern metinde yer alan şahıslar arasındaki farkı, birincilerin *birey*, ikincilerin *özne* oluşları belirler” (Emre, 2022, s. 276). Bu bağlamda söz konusu yazarlar ile, toplumsal aidiyet duygusunu yitiren birey, yabancılaşma, iletişimsizlik ve anlamsızlık ekseninde varoluşunu sorgulayan bir özne konumuna evrilmiştir.

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanında Turgut Özben karakteri üzerinden modern bireyin varoluşsal bunalımını ve anlam arayışını sorgular. Aynı şekilde Turgut ve Selim karakterleri aracılığıyla modern bireyin kimliğini yeniden kurma çabasını, yaşadığı anlamsızlık, yalnızlık ve çözülme duygularını da görünür kılar. Parla'nın ifadesiyle,

“Büyük bir yorgunluk ve konsantrasyon bozukluğuyla başlar Selim'in depresyonu. Sabahları uyandığına sevinemez, göğsünde ağrılar hisseder, ölüm düşüncesiyle birlikte panik krizlerine ve hastalık hastalığına kapılır. Bütün bunlara müthiş bir suçluluk ve değersizlik hissi eşlik eder” (Parla, 2021, s. 219).

Selim'in yaşadığı bu derin ruhsal çöküş modern bireyin yalnızlık, yabancılaşma ve varoluşsal sorgulamalarla şekillenen bunalımını yansıtmaktadır.

Yusuf Atılgan, Atay'ın sorgulayıcı bireyini, daha durağan ve içe dönük bir varoluş düzleminde yeniden konumlandırmıştır. Atılgan'ın *Aylak Adam* ve *Anayurt*

Oteli romanlarında, iletişimsizlik ve yalnızlık içinde varoluşunu anlamlandırmaya çalışan karakterler yer almaktadır.

Aylak Adam'da C. karakteri, artık "birey" den çok bir "özne" olarak karşımıza çıkar. Geleneksel bireyde görülen akıl, mantık ve toplumsal uyum gibi niteliklerin yerini, içgüdüsel tepkiler ve duygusal yönelimler almıştır. Bu durumun temelinde ise C'nin yaşadığı topluma duyduğu yabancılaşma yer alır. "Modernin yerleşik kurallarını alt üst eden bir mantığı vardır C.'nin. Toplumun yadırgadığı ve toplumu yadırgayan" (Emre, 2022, s. 277) bir perspektifle bakar dünyaya. *Anayurt Otel*i'nde Zebercet'in günlük yaşamına bakıldığında ise onun ne denli yalnız olduğu görülür. Oteldeki müşteriler ile kurduğu iletişim birkaç kelimeyi geçmez. Bu iletişimsizlik Zebercet'in hem dış dünyadan hem de kendisinden giderek kopmasına neden olur.

Atılın'ın içe kapanık ve toplumla bağ kuramayan erkek karakterlerinden farklı olarak, Adalet Ağaoğlu modern bireyi kadın kimliği üzerinden ele alır. Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* romanında modern bireyin yaşadığı yalnızlık ve yabancılaşma, toplumsal rollerin baskısı altındaki bir kadın aracılığıyla sorgulanır. Aysel, Cumhuriyet döneminin modernleşme idealleri doğrultusunda yetişmiş bir kadındır. Eğitilmiş, meslek sahibi ve kamusal alanda etkin bir birey olarak toplumun beklentilerini karşılar. Ancak bu görünüşün ardında, kendi kimliğini bulma çabasıyla toplumun dayattığı roller arasında kalan bir kadın vardır.

Modern toplumda toplumsal bağlardan koparak yalnızlaşan birey imgesi, araştırmamıza konu olan, Gaye Boralıoğlu'nun romanlarında da belirgin biçimde karşımıza çıkar. Yazarın kahramanları, kent yaşamının sunduğu özgürlük fikrine tutunmaya çalışsalar da içsel olarak yabancılaşma ve aidiyetsizlik duygularıyla çevrilidir. *Dünyadan Aşağı*' da Hilmi Aydın, *Meçhul*' de İbrahim, *Aksak Ritim*'de Güldane, *İçimdeki Ses*' te Zeliş ve *Her Şey Normalmiş Gibi*' de Arda kimliklerini kurma çabası içindeyken bu arayışın onları toplumdan uzaklaştıran bir süreç dönüştüğünü deneyimlerler. Bu yönüyle yazar, modern bireyin özgürlük arzusunu, yalnızlık ve aidiyetsizlikle iç içe geçmiş bir varoluş biçimi olarak sunar.

Sonuç olarak, Türk romanında modern birey, tarihsel süreç boyunca toplumsal, kültürel ve düşünsel değişimlerin etkisiyle biçimlenen dinamik bir olgu hâline gelmiştir. Başlangıçta Batı'yı taklit eden bir karakter olarak görülen modern birey, zamanla kendi kimliğini, değerlerini ve varoluş nedenini sorgulayan bir özneye

dönüşmüştür. Bu dönüşüm, Türk romanının konu ve biçim açısından zenginleşmesine katkı sağlamıştır.

1.2. Kimlik Kavramı ve Kimlik Bunalımı

Kimlik, bireyin kendisini tanımlama biçiminin yanı sıra toplum içerisindeki konumunu anlamlandırma sürecinde de belirleyici bir role sahiptir. Benlik ve kişilik kavramlarıyla yakın bir ilişki içerisinde bulunan kimlik, bireyin kendisine ilişkin algısının ve zaman içerisinde sahip olduğu süreklilik duygusunun açıklanmasına imkân veren çok boyutlu bir olgu olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda Aydoğdu, kimliği bireyin tanımlanmasını ve kendisini ifade etmesini sağlayan sosyo-psişik bir olgu olarak ele almaktadır. (Aydoğdu, 2004, s. 117). Türkçede ise kimlik, en genel anlamda “Toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünü” (TDK, 2009, s.1182) şeklinde tanımlanmaktadır.

Kimlik kavramını ilk kez kavramsal bir çerçeveye oturtan, İngiliz John Locke’tur. “Locke’a göre kimlik, bir idrak, hatırlama ve şuurculuk halidir” (Öztürk, 2007, s. 5). Locke’un ortaya koyduğu bu yaklaşım, kendisinden sonra gelen birçok düşünür tarafından benimsenmiş ve geliştirilmiştir. Leibniz, Kant ve Kierkegaard da kimlik kavramını genel hatlarıyla Locke’un çizdiği çerçevede değerlendirmiştir.

Sosyolojik, psikolojik ve felsefi açılardan farklı biçimlerde yorumlanan kimlik, modern sosyolojide sınırları kesin olarak çizilemeyen, değişken ve tartışmalı bir kavram olarak ele alınır: “Kimlik, birey olarak kişilerin kim olduklarının farkında olmasıdır. Ancak kimliğin ne olduğu, bizim kimliğimizin diğer insanların kimlikleriyle, onların kimliğinin de bizimkiyle ilişkili olması nedeniyle, sosyal anlamda çok net değildir” (Giddens & Sutton, 2016, s. 265-266). Giddens ve Sutton’un değerlendirmesi, kimliğin modern toplumda toplumsal bağlamlardan ayrı düşünülemeyeceğini ve sürekli yeniden tanımlandığını ortaya koymaktadır.

Psikoloji alanında ise araştırmacılar, kimliği benlik ve kişilik kavramları üzerinden ele alarak açıklamaya çalışırlar. Bu doğrultuda kimlik, bireyi diğerlerinden ayıran ve ona özgün bir konum kazandıran tutarlı bir yapı olarak değerlendirilir.

İnsanı merkeze alan sosyal bilimlerde, kimlik kavramına ilişkin farklı tanımlamaların yapılmasının ardından bu kavram ile ilgili pek çok kuramsal yaklaşım

geliştirilmiştir. Psikanalitik kuramın öncüsü Freud, kimliğin biçimlenmesinde cinsellik ve içgüdüsel güçleri belirleyici kılarak, toplumsal etkenlerin rolünü ikincil konuma iter: “Bu özelliğinden dolayı Freud'un öznesi bütüncül bir özne olmaktan ziyade parçalanmış bir öznedir” (Aydoğdu, 2004, s. 119). Freud’un özne tasarımı, kimlik tartışmalarında bir eşik oluşturmuş; Jung ise bu tartışmayı bireyleşme süreci üzerinden farklı bir boyuta taşımıştır.

Jung, kimliğin bireyleşme sürecini ruhsal bir yolculuğa benzetir: “Jung’un, bireyin kişiliğinin bilinç ve bilinçdışı bölümlerini birleştirme girişimi olarak değerlendirdiği bireyleşme süreci ‘ayrılma-aşama-dönme’ şeklinde formüle edilen aşama arketipinin bir tür gerçekleşme biçimidir” (Gürses, 2007, s. 84). Bu süreç, bireyin kendi kimliğini keşfetmesine ve şekillendirmesine olanak tanır.

Kimliğin bireysel boyutuna odaklanan bu yaklaşımların yanı sıra, kimliğin toplumsal koşullar tarafından nasıl biçimlendiğini açıklayan sosyolojik görüşler de ortaya konmuştur. Bu doğrultuda, kimlik olgusunu psikososyal bir gelişim süreci olarak değerlendiren Erik Erikson, kimliğin bireyin hem içsel dinamikleri hem de toplumsal çatışmalarıyla şekillendiğini öne sürer:

“Erikson 'da kimlik bir süreçtir ve öznenin kendi gelişim sürecinde şekillenerek oluşur. Fakat özne bu süreci yaşarken kimlik oluşturması ve bunu kabullenmesi oldukça zor ve anksiyete üreten bir süreçtir. Bundan dolayı özne, kendisine en uygun olanı bulabilmek için farklı rolleri, kültürleri ve ideolojileri denemek zorunda kalır” (Aydoğdu, 2004, s. 120-121)

Bu süreçte birey, kimliğini oluşturma çabası içinde farklı değer sistemleri ve toplumsal roller arasında gidip gelir. Ancak bu arayış, çoğu zaman içsel bir çatışmayı da beraberinde getirir. Kişi, bu çatışmaları sağlıklı biçimde çözemediğinde kimliğinde kararsızlık ve belirsizlik ortaya çıkar; Erikson bu durumu “kimlik krizi” olarak tanımlar (Aydoğdu, 2004, s. 120-121).

Erikson’a göre, kimliğin keşfi ile toplumsal uyum arasındaki çatışmanın en yoğun yaşandığı dönem ergenliktir. Bu dönemde birey, kim olduğunu ve toplumda hangi role sahip olacağını sorgular ve “çocuklukta öğrenmiş olduğu kurallarla, yetişkinin geliştirmesi gereken değer yargıları arasında bocalar” (Gürses & Kılavuz, 2011, s. 157). Ancak kimlik gelişimi ergenlikle sınırlı kalmaz; birey yaşamı boyunca içinde bulunduğu toplumsal çevreyle kurduğu ilişkiler ve üstlendiği roller aracılığıyla

kimliğini yeniden tanımlar. Bu noktada Goffman, kimliği sosyal etkileşimler ve roller bağlamında ele alır. Giddens ve Sutton'un aktardığı üzere,

“Goffman sosyal yaşamı, aktörlerin performans sergilediği bir sahne (ya da birden çok sahne) gibi görür. Çünkü nasıl eylemde bulunacağımız, belirli bir zamanda oynadığımız rollere bağlıdır. İnsanlar, başkaları tarafından nasıl göründükleri konusunda duyarlıdırlar ve başkalarını kendi istedikleri gibi davranmaya zorlayacak birçok izlenim yöntemi biçimini kullanırlar” (Goffman, 1963, akt. Giddens & Sutton, 2016, s.267).

Bu anlayışa göre, birey ile toplumun etkileşimi sonucunda her iki yapıyı da yansıtan kimlik biçimleri oluşmuştur.

Kimliğin bireysel ve psikolojik yönlerini açıklayan bu kuramsal yaklaşımların yanı sıra, modernleşme süreci kimlik olgusunun toplumsal bağlam içinde değerlendirilmesini zorunlu hâle getirmiştir. Nitekim “Geleneksel toplumda kendi grubunun, ailesinin, aşiretinin doğal üyesi olan ve toplumsal kimliği hazır olarak kendine sunulan insan, modern topluma geçişle birlikte bu doğal bağlarından kopartılmış ve kimlik sorunu ortaya çıkmıştır” (Dalbay, 2018, s.165). Modern toplumda kimlik artık bireyin doğrudan içinde yer almadığı karmaşık ilişki ağlarıyla şekillenir. Bu değişim, bireyin kimliğini önceden belirlenmiş toplumsal kalıplar üzerinden değil, kendi yaşam deneyimleri ve tercihleri aracılığıyla inşa etmesini sağlar.

“Geleneksel yapılardan oluşan toplumlar sanayi devrimi sonrası modern yapılara dönüşürken; üretim ve tüketim tarzındaki değişimler kapitalizmi doğurmuş ve bu da modern bireyin kimlik inşasında rol oynamıştır” (Köksal, 2022, s. 609). Kapitalist üretim biçimlerinin toplumsal yaşamda belirleyici hâle gelmesiyle birlikte bireyin kimliği, artık ekonomik ilişkiler ve tüketim pratikleri etrafında biçimlenir. Sanayileşme ve kentleşme sürecinin hız kazandığı bu dönemde birey, geleneksel toplumun üretim merkezli yapısından uzaklaşarak tüketim kültürünün yön verdiği bir özneye dönüşür.

Kimliğin şekillenmesinde etkili olan önemli tarihsel dönüm noktalarından biri ise İkinci Dünya Savaşı'dır. Bu savaş, siyasal dengeleri değiştirmekle birlikte bireylerin değer yargılarını ve toplumsal rollerini de köklü biçimde dönüştürerek modern kimliğin oluşum sürecinde belirleyici bir etken hâline gelir. Savaş sonrası

ortaya çıkan refah düzeyi ve buna eşlik eden kültürel ortam, bu durumu açık biçimde yansıtır:

“Öyle ki özellikle Amerikan toplumunda otomobilden konuta kadar neredeyse her şey tek kullanımlıktı. Ancak bu durum sadece maddi nesneler için değil; evlilik ve aile gibi değerler için de geçerliydi. Nitekim daha önce nadiren yaşanan olgular olarak boşanma olayları bu dönemde artmaya ve yaşlı ve engelliler gibi bağımlı nüfusun bakımı ise çeşitli sosyal kurumlar tarafından yürütülmeye başlanmıştır” (Roszak, 2017; Akt., Yıldırım, 2024, s.510).

Roszak’ın değerlendirmesi, savaş sonrasında kapitalist toplumlarda yaşanan dönüşümün bireysel ve toplumsal değerler üzerinde de etkiler yarattığını göstermektedir. Tüketim merkezli yaşam, bireylerin yalnızca nesnelere değil, insan ilişkilerine ve ahlaki değerlere de geçici bir nitelik atfetmelerine neden olur. Bu bağlamda modern birey, aidiyet ve bağlılık gibi geleneksel değerlerden uzaklaşarak kimliğini daha kırılgan bir zeminde oluşturur.

Modern toplumda kimliğin oluşumuna yön veren başlıca etkenlerden biri de kentleşme sürecidir. Kent yaşamının dinamik yapısı, bireyin değer yargıları ve seçimleri üzerinde belirleyici bir etki oluşturur: “Kent insanının hayata bakış açısını şekillendiren en önemli unsur paradır. Kapitalin bu gücü yalnızca toplumu ve bireyi değil, bir bütün olarak kentleri de egemenliği altına almıştır” (Doğan, 2020, s. 235). Kentleşmeyle birlikte para, bir değişim aracı olmaktan çıkarak statü ve güç göstergesine dönüşür. Bu durum, bireylerin ilişkilerini, değer sistemlerini ekonomik çıkarlar doğrultusunda yeniden düzenlemelerine neden olur. Dolayısıyla modern kent, bireysel ilişkilerin rasyonel ve pragmatik temeller üzerinde yeniden yapılandığı bir sosyal mekân hâline gelir. Nitekim,

“Bir mahşer kalabalığını anımsatan modern kentlerde, birbirini tanımayan kişiler, tüm duygusal ve toplumsal bağlardan koparak birbirleri ile anlık temaslar ve geçici ilişkiler kuruyorlardı. Günlük hayatlarında, toplu taşıma araçlarında, seyahat ederken, alışveriş merkezinde, iş ortamında rasyonellik bağlamından kopmadan, sadece gerektiği ölçüde ya da neden sonuç çerçevesinde iletişim kuruyorlardı. Bu anlık rasyonel dokunuşlar topluluk kavramının yitirilmesine, bireyselliğin ve bireysel menfaatler doğrultusundaki rasyonel ilişkilerin yükselerek, modern kentlerin temel karakteristiği olarak belirmekteydi” (Talu, 2010, s. 146).

Bu durum, modern bireyin toplumsal ilişkilerden uzaklaşıp kendi varlığını bireysellik üzerinden tanımlamaya başladığını göstermektedir.

Modernleşme ve kapitalizmin etkisiyle, modern bireyin kimliği artık bir bütünlükten ziyade parçalanma ve belirsizlikle ilişkilendirilmektedir. Bu durum, genellikle bireyin toplumun kendisinden beklediği rolleri ve normları yerine getirememesi biçiminde ortaya çıkar. Kimlik çözülmesi ise bireyin benlik bütünlüğünü kaybetmesiyle ortaya çıkmaktadır. Kişi, kendisini ve dış dünyayı algılayarak birden fazla alt kimliğe bölünür. Böyle bir birey, yaşamına tek bir anlam yükleyemez ve tutarlı bir kimlik geliştiremez.

Kuramsal çerçeveye ilişkin açıklamalar, kimlik kavramının temelde bireysel ve kolektif boyutlar üzerinden yapılandığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda bireysel kimlik, kişinin diğerlerinden ayrılmasını sağlayan ve benliğinin özünü yansıtan özellikler bütünüdür. Kolektif kimlik ise, bireyin ait olduğu toplumun norm ve değerleriyle özdeşleşmesi sonucunda kazandığı toplumsal aidiyeti ifade eder. Bu iki temel unsurdan hareketle geliştirilen kimlik kuramları, insanı merkeze alan edebiyat disiplininde de önemli bir inceleme alanı oluşturmuştur.

1.2.1. Türk Romanında Kimlik ve Kimlik Bunalımı

Bu bölümde Türk romanında kimlik ve kimlik bunalımı, modernleşme süreci çerçevesinde ele alınmakta; Batılılaşmanın toplumsal ve bireysel düzeyde yol açtığı değişimler, seçili eserler üzerinden değerlendirilmektedir.

Tanzimat'tan günümüze uzanan süreçte Batılılaşmanın etkisi altına giren Türk toplumu, Doğu ile Batı değerleri arasında bir çatışma yaşamış; bu çatışma özellikle ilk dönem romanlarında kimlik krizi olarak kendini göstermiştir. Bu çerçevede ilk Türk romanı *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, görücü usulü evlilik eleştirisiyle geleneksel yapıyı sorgular. Bu romanla birlikte Türk romanında Doğu–Batı karşıtlığı belirginleşir; Batı'ya duyulan hayranlık, kültürel kimliğin nasıl kurulacağı sorusunu gündeme getirir. Böylece Türk romanında, mevcut kimliğin sorgulanmasıyla birlikte Batı merkezli yeni bir kimlik anlayışına yönelim dikkat çeker. Alev'in ifadesiyle bu dönemde kimlik, “artık geleneğin sorgulandığı bir zeminde modern formlarla yeniden inşa sürecine” (Alev, 2022, s. 22) girmiştir. *Felâhî Bey ile Rakım Efendi*'de Ahmet Mithat Efendi, Rakım'ı çalışkanlığıyla öne çıkararak Türk toplumuna örnek bir model sunar; ancak onun ahlaki zaafılarını göz ardı eder. Böylece Rakım, gelenek ile modernlik arasında konumlanan bir tip hâline gelir.

Tanzimat Döneminde temelleri atılan Doğu-Batı eksenli kimlik meselesi, Türk romanının ilerleyen dönemlerinde değişen toplumsal ve siyasal koşullar doğrultusunda farklı biçimlerde işlenmiş; Cumhuriyet döneminde ise ulusal kimlik inşasının temel izleklerinden biri hâline gelmiştir.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte ulus-devlet ideolojisinin güçlenmesi, toplumsal düzeyde yeni bir kimlik inşasını beraberinde getirmiştir. Bu sürecin Türk romanındaki belirgin yansımalarından biri, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara* adlı romanında görülmektedir. *Ankara* romanında Selma'nın yaşadığı dönüşüm, Türk aydınının modernleşme sürecini temsil ederken kültürel hafızanın silinmesine de işaret eder. Batılı değerler etrafında kurulan yeni ulus kimliği, otoritenin meşruiyetini pekiştiren bir araç hâline gelir. Bu bağlamda Cumhuriyet romanlarında Anadolu insanı çoğunlukla geri ve eğitimsiz bir biçimde temsil edilerek ideal Cumhuriyet kimliğinin inşası desteklenir (Alev, 2022, s.22).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında bireyin iç dünyasına yönelen Ahmet Hamdi Tanpınar, Doğu-Batı sorununu bireysel bir bunalım alanı olarak ele almayı sürdürür. *Huzur* romanında Mümtaz karakteri, Doğu ile Batı arasındaki gerilimi kendi iç dünyasında hisseden, bu nedenle kimliğini kurmakta zorlanan bir aydın görünümü sergiler. Nitekim Moran'a göre "Yoğun yaşama felsefesini savunan Mümtaz gerçi ülke sorunlarıyla da ilgileniyordu, ama bu ilgi teorik düzeyde kalıyor, davranışlarına yansımıyordu. Toplumsal konulardaki düşünceleri ne olursa olsun, Mümtaz kendi kişisel mutluluğunun peşindeydi" (Moran, 2024, s. 292). Mümtaz'ın Doğu-Batı arasındaki gerilimi toplumsal bir sorumluluk alanına taşıyamaması, kimlik arayışının bireysel bir huzur ve mutluluk isteği etrafında şekillendiğini düşündürmektedir. Bununla birlikte, Cumhuriyet dönemi Türk romanında kimlik olgusu, ulusal kimliğin inşasının yanı sıra bireyin içsel çatışmaları ve kimlik arayışı bağlamında da ele alınmıştır.

1950'lerden sonra Türk romanında kimlik sorunu, bireyin iç dünyasında derinleşen bir bunalım alanı olarak varlığını sürdürür. Toplumsal değişimin hızlanmasıyla birlikte geleneksel değerlerle modern yaşam biçimleri arasındaki uyumsuzluk, bireyin kendini tanımlama sürecini karmaşıklaştırır. Bu dönemde romanlarda kimlik, ulusal ya da ideolojik bir çerçeveden ziyade, bireyin varoluşsal arayışları, yalnızlık duygusu ve aidiyet kaybı etrafında şekillenir. Böylece Türk

romanında kimlik bunalımı, modern bireyin parçalanmış iç dünyasını yansıtan izleklerden biri hâline gelir.

1950’li ve 1960’lı yıllarda Yusuf Atılgan gibi yazarların eserlerinde kimlik bunalımının bireyin yalnızlığı ve aidiyet sorunları üzerinden ele alındığı söylenebilir. Bu bağlamda Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam* romanında başkişi C., “toplumun benimsediği tüm değerleri sahte ve gülünç bulduğu için yalnızdır” (Moran, 2023, s. 296). Bu tavır, C.’nin ne toplumsal bir aidiyet geliştirebilmesine ne de kendi benliğini istikrarlı biçimde kurabilmesine olanak tanır. Dolayısıyla *Aylak Adam*, kimlik bunalımını bireyin toplumla bağını koparması ve bu kopuşun yarattığı içsel boşluk üzerinden görünür kılmaktadır.

1970’lere gelindiğinde kimlik bunalımının, modern bireyin toplumsal ve düşünsel dünyayla kurduğu ilişki üzerinden ele alındığı söylenebilir. Bu bağlamda Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanı, geleneksel değerlerden kopuşun bireyde yarattığı kimlik krizini merkeze alır. Bu bunalım, roman kişilerinin toplumsal alanda tutunamamasına ve dış dünyayla aralarına mesafe koymalarına yol açmaktadır. Karaca’ya göre Selim ve Turgut’un toplumla uyum sağlayamayan bireyler olarak kendi iç dünyalarına yönelmeleri, dış gerçeklikten uzaklaşarak yitirdikleri benliklerini yeniden aramalarına neden olmaktadır (Karaca, 2018, s. 248) sözleriyle ifade eder.

1970’lerin sonu ile 1980’lerin başında kimlik oluşum sürecinin, dönemin siyasal atmosferiyle birlikte farklı bir yönde şekillendiği görülür. Dönemin birey üzerindeki baskıcı etkisine, Adalet Ağaoğlu’nun *Bir Düşün Gecesi* adlı romanı örnek olarak gösterilebilir. Roman, 12 Mart döneminin baskıcı atmosferinde aydın kimliğinin çözülüşünü Ömer karakteri üzerinden ele almaktadır. Bu bağlamda Ağaoğlu, Ömer’i siyasal çevreler tarafından dışlanmış bir aydın olarak konumlandırır. Moran’ın ifadesiyle “devrimciler tarafından dışlanmış, aşağılanmış bir ilericidir; kızın, kırgın, yaralı” (Moran, 2023, s. 43). Bu durum, Ömer’in ideolojik konumuyla kişisel dünyası arasındaki uyumun giderek zayıfladığını ve kimlik algısında bir kırılmaya yol açtığını düşündürmektedir.

1980 sonrasında bireyin kimlik algısının, hızlı kentleşme ve kültürel çözülme gibi olgularla birlikte değiştiği görülür. Bu dönüşümün edebî düzlemdeki yansımalarından biri, Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm* adlı romanıdır. Tekin, bu eserinde köyden kente göç eden bir ailenin yaşamı üzerinden modernleşmenin birey

ve toplum üzerindeki yıkıcı etkilerini ele alır. Romanın merkezinde yer alan Dirmit, geleneksel değerlerle modern yaşamın dayattığı yeni normlar arasında sıkışan, aidiyet duygusunu yitirmiş bir karakter olarak ele alınır: “Dirmit’in okuduğu romanlar yazdığı şiirler yırtılır, heykel yapma girişimi engellenir. Ne ki bütün bu baskılara rağmen, Dirmit kendi yolunda yürür ve ailesinden kopar sonunda” (Moran, 2023, s. 84). Böylece Dirmit’in direnişi, toplumsal dönüşümün bireysel kimlikte yarattığı kırılmayı ve kişinin benliğini inşa etme mücadelesini ortaya koyar.

Latife Tekin’in romanında modernleşme bağlamında ele alınan kimlik sorunu, sonraki dönem romanlarında farklı bağlamlarda sürdürülür. Bu çerçevede çalışmamıza konu olan Gaye Boralıoğlu, romanlarında kimlik olgusunu bireyin toplumsal çevreyle kurduğu karmaşık ilişkiler üzerinden yorumlar. Boralıoğlu’nun anlatı evreninde kent yaşamı, toplumsal cinsiyet rolleri ve ahlaki çatışmalar, bireyin kimlik bütünlüğünü tehdit eden dinamikler olarak belirir. Boralıoğlu, *Aksak Ritim* adlı romanında kadın bedeni ve toplumsal baskılar aracılığıyla öznel kimliğin bastırılışını görünür kılar. *Meçhul* ve *Dünyadan Aşağı* romanlarında birey, hızla yabancılaşan kent yaşamı ve iletişimsizlikle çevrili bir dünyada içsel boşlukla yüzleşir. *İçimdeki Ses*’ te, Zeliş’in ergenlik döneminde yaşadığı kimlik krizine odaklanılır. *Her Şey Normalmiş Gibi* romanında ise Arda karakterinin kimlik kurma sürecinde deneyimlediği kırılganlık ve belirsizlik teması işlenir.

Netice itibarıyla, Tanzimat’tan itibaren Türk romanında Doğu–Batı karşıtlığı üzerinden ele alınan kimlik sorunu, Cumhuriyet döneminde ulus-devlet ideolojisiyle birlikte farklı bir boyut kazanmış; 1950’lerden sonra bireysel sorgulamaların merkezinde yer almaya başlamıştır. 1980 sonrasında yaşanan toplumsal değişimler ise kimliği daha kırılgan bir yapı olarak ele alan romanların yazılmasına imkân tanımıştır. Böylece Türk romanında kimlik, sabit bir yapıdan ziyade, toplumsal bağlam içinde sürekli yeniden kurulan bir olgu olarak ele alınmıştır.

1.3. Yabancılaşma Kavramı

Kökeni Antik Çağ’a uzanan yabancılaşma, günümüz uygarlığında ve çeşitli toplumsal yapılarda insan yaşamını derinden etkileyen evrensel bir gerçeklik olarak varlığını sürdürür.

Yabancılaşma kavramı, felsefi düşünceden edebiyata uzanan geniş bir anlam alanına sahiptir. Bu kavramın düşünsel kökenini anlamak, edebiyatta modern bireyin

işsel çatışmalarını çözümleyebilmek açısından önem taşımaktadır. Bu bağlamda G.W.F. Hegel ve Karl Marx'ın görüşleri, yabancılaşmanın bireysel ve toplumsal boyutlarını açıklayan temel kaynaklardır.

Felsefi açıdan yabancılaşmayı anlamak için G.W.F. Hegel'in yaklaşımı belirleyici bir kuramsal temel oluşturur; Osmanoğlu'na göre, "Yabancılaşma kavramına felsefi bir anlam kazandıran ve yabancılaşma olgusunu felsefesinin temel sorunlarından birisi haline getiren G. W. F. Hegel'dir" (Osmanoğlu, 2016, s. 68). Hegel, yabancılaşmayı insan ruhunun doğasında bulunan ve bireyin gelişim sürecinde kaçınılmaz olarak ortaya çıkan bir aşama olarak değerlendirmektedir. Bu doğrultuda yabancılaşma, insanın varoluşsal gelişimiyle birlikte ortaya çıkan bir olgu olarak ele alınmaktadır.

Hegel'e göre birey, kendinden ve doğadan uzaklaşarak kendi bilincini tanıma yoluna girer. Bu kopuş, bir kayıp değil; bilincin gelişiminde zorunlu bir aşamadır. Bu aşamanın sonunda birey, kendi bilinci ile evrensel ruh arasındaki bağlantıyı keşfeder. Hegel'in "mutlak tin" olarak adlandırdığı bu düzey, bireyin özgürlüğe ve bütünlüğe ulaşmasını mümkün kılar. Bu süreçte önce yabancılaşma yaşanır, ardından birey bu yabancılaşmadan kurtulur (Osmanoğlu, 2016, s. 69).

Hegel, yabancılaşma kavramını, bireyin bilinci ile evrensel ruh arasındaki diyalektik etkileşim bağlamında değerlendirilirken; Marx, yabancılaşmayı bireyin toplumsal ve ekonomik koşullar ile üretim ilişkileri nedeniyle yaşadığı bir kopuş olarak tanımlar:

"Marx, yabancılaşma teorisinde 'yabancılaşmış emek' kavramından hareket eder. Onda yabancılaşmış emeğin ilk görünümü işçinin kendi ürününe yabancılaşmasıdır. Marx bu yabancılaşmayı insan doğa ilişkisi ekseninde anlatır. Şöyle ki Marx'a göre doğa insana hem yaşamak için hem de çalışmak için gerekli olan ürünleri, araçları temin eder. Yani doğa işçi için vazgeçilmezdir ve bu ikisi arasındaki ilişki işsel bir ilişkidir" (Aydoğan, 2015, s. 278).

İşçi, doğadan ve üretim araçlarından sağladığı yaşam olanaklarını kullanıp sahiplenmeye başladığında, aslında bunlar üzerindeki denetimini kaybetmekte ve kendi yarattığı nesnelere bağımlı hâle gelmektedir. Dolayısıyla üretim sürecinde yaratıcılığını ve bireysel yetilerini kullanamayan insan, kendi doğasından koparak öz varlığına yabancılaşmaktadır. Bu durum, insanın varoluşsal düzeyde de bir kopuş

yaşadığını gösterir ve son aşamada birey, emeği ve benliğiyle kurduğu yabancılaşmış ilişkiyi toplumsal boyuta yansıtır:

“...yabancılaşmış emek yoluyla insan yalnız nesneye ve üretim edimine ilişkisini kendine yabancı ve düşman güçlerle olan bir ilişki şeklinde ortaya koymakla kalmaz; aynı zamanda başka insanların kendi üretimiyle ve kendi ürünüyle ilişkisini ve kendisinin bu başka insanlarla ilişkisini de ortaya koyar” (Marx, 2013; Akt. Erden, 2025, s.23).

Böylece Marx’a göre kapitalist üretim biçimi, ekonomik eşitsizlikler yaratmanın yanı sıra, bireyin kendisi, doğa ve toplumla olan ilişkilerini yabancılaştırır.

Netice itibariyle Hegel’in düşüncesinde yabancılaşma, insanın kendi bilincini kavrama ve geliştirme süreciyle bağlantılı bir durum olarak ele alınırken Marx, kavramın ortaya çıkışını bireyin içinde bulunduğu toplumsal yapı ve ekonomik koşullar üzerinden açıklamaktadır. Bu farklı bakış açıları, yabancılaşmanın yalnızca bireysel bir deneyim olmadığını; kişinin toplumsal çevresi, ekonomik ilişkileri ve kendi varlığıyla kurduğu bağın niteliğiyle birlikte şekillenen kapsamlı bir süreç olduğunu göstermektedir.

Sosyolojik açıdan yabancılaşma ise bireyin toplumsal yapılar ve sosyal ilişkiler karşısında yaşadığı kopuşu ifade etmektedir. Nitekim Durkheim, Simmel ve Weber, “...konuya kentleşmiş, sanayileşmiş, ya da bu yönde hızla ilerleyen toplumlar açısından yaklaşılar” (Ergil, 1978, s. 106) ve modernleşme, sanayileşme süreçlerinin bireyin toplumsal rolleri ile ekonomik ilişkileri üzerindeki etkilerini sistematik olarak incelediler.

Durkheim perspektifinde yabancılaşma, bireyin ekonomik ilişkilerden bağımsız olarak toplumsal ve kültürel bağlardan kopmasıdır:

“Durkheim’a (1952/1972) göre insanlar, toplumsal normlara olan inançlarından kuşku duymaya başladıklarında ve belirli bir hedefleri kalmadığında yabancılaşmaktadırlar. Aslında Durkheim, yabancılaşma kavramı yerine Yunanca bir kavram olan anomiyi kullanmayı tercih etmiştir. Anomi, bir toplumun normlarının etkisizleşmesi, toplumda bir çöküntü, karışıklık ya da çatışma durumu olarak tanımlanmaktadır” (Marshall, 1999; Akt., Yalçın & Dönmez, 2017, s.153).

Durkheim’a göre birey, toplumsal gruplar içinde kendini bütünleştiren bir varlıktır. Bu bütünleşme kaybolduğunda bireysel eğilimler güçlenmekte ve anomi ortaya çıkmaktadır. Durkheim’ın anomi kavramı, modern bireyin toplumsal normlardan kopuşunu açıklamakla birlikte bireyin içsel dünyasında yaşadığı boşluğu

anlamak için de bir çerçeve sunmaktadır. Bu yönüyle anomi, edebî metinlerde karakterlerin deneyimlediği yabancılaşma biçimlerini çözümlemede önemli bir teorik zemin oluşturur.

Durkheim, modern toplumda yabancılaşmayı toplumsal normların çözülmesi üzerinden açıklarken Simmel ve Weber ise bireyin modern kent yaşamı ile kapitalist ekonomik ilişkiler içinde yaşadığı yabancılaşmaya odaklanır. Bu doğrultuda, Simmel, modern kent yaşamının birey üzerinde yarattığı gerilimleri ve insan ilişkilerinin yüzeyselleşmesini, yabancılaşmanın karakteristik unsurları olarak yorumlar:

“Simmel (1964) de bireysel benliğin sıradan (rutin) rollere bölünmesini, kişinin kendisi ve diğerlerini tanıma yeteneğinin körleşmesini metropoliten (kalabalık kentteki) yaşama bağlıyor. Simmel için metropol kalbin değil, aklın kültürün ürünüdür. O’na göre cemaat olgusu bir yanda, yabancılaşma diğer yanda insanın dışsal kimliğinin iki kutbunu oluştururlar” (Ergil, 1978, s. 106).

Simmel’e göre bireyin yaşadığı çevre genişledikçe, eylemlerindeki bireysellik artmaktadır. Ancak etkileşim alanının büyümesiyle bu ilişkiler genellikle yüzeysel kalır; birey çok sayıda ama derinlikten yoksun bağlar kurar. Sonuç olarak, bireysel özgürlük artarken aidiyet ve toplumsal bütünleşme duygusu zayıflar. İnsanlar birbirlerine ne tamamen uzak ne de tam anlamıyla yakın hâle gelir.

Modern kent yaşamının yarattığı yoğun uyarıcı ortam, Simmel’ in analizine göre, modern insanın ruhsal durumunu anlamak açısından önem taşımaktadır. O, metropol hayatının aşırı uyarıcılığı ve hızlı tempolu yapısının bireyde psikolojik tepkilere yol açtığını şöyle vurgular:

“Simmel’e göre modernite, heyecansız, neşesiz, cansız, bezdirici ve kayıtsız bir insanı üretmiştir. Metropol hayatının aşırı uyarıcılığı bireylerde çeşitli psikolojik semptomların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Modernitenin beraberinde getirdiği üretim süreciyle birlikte kentlerin nüfusları hızlı bir şekilde artmıştır. Dolayısıyla büyük kentlerde yoğunlaşan farklı kültürlere sahip insanlar kentleri karmaşık hâle getirmiştir. Bunun sonucunda Simmel’e göre insanlar daha da asabileşmekte ve kendilerine yabancılaşmaktadır. Ona göre toplum modernleşirken bireyler ruhsal çöküntüyle dolu yaşam çerçevesinin dışına çıkamamaktadır” (Frisby, 2012, Akt. Gürhan & Çetin, 2025, s. 606).

Bu bağlamda, Simmel, modern kent yaşamının bireyde kayıtsızlık, bıkkınlık ve ruhsal yorgunluk gibi duyguların ortaya çıkmasına neden olduğunu ileri sürmektedir. Onun perspektifi, metropol ortamının bireyin davranışlarını ve toplumsal ilişkilerini

nasıl şekillendirdiğini gösterir. Bu nedenle Simmel'in analizleri, modern kent yaşamının birey üzerindeki psikolojik ve sosyal etkilerini, yabancılaşma kavramı çerçevesinde değerlendirmek açısından önemli bir temel oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu yaklaşım, edebiyat metinlerinde karakterlerin kent yaşamıyla bağlantılı olarak deneyimlediği yabancılaşma ve içsel boşluk durumlarını incelemek için teorik bir araç sunmaktadır.

Simmel'in modern kent yaşamında bireyin yüzeyselleşen ilişkilerine odaklanmasına karşılık, Max Weber yabancılaşma olgusunu modern toplumların bürokratik yapıları üzerinden açıklamaktadır.

“Max Weber'in ‘yabancılaşma’ kavramına bakışı, modern toplumların bürokratik eğilimleri ile ilintilidir. Yabancılaşma ekonomik öğelerin yanı sıra sosyal ve siyasal güçlerin etkin olduğu bir sürecin sonucudur” (Öztürk & Çipe, 2020, s. 116). Weber'in görüşleri, modern toplumda bireyin akılcı düzen karşısında bağımsızlığını kaybettiğini göstermektedir. Bu durum, onun düşünce sisteminde “Demir Kafes” kavramıyla açıklanır. “Kundakçı, Weber terminolojisinde önemli bir yere sahip olan “Demir Kafes” metaforunu insanın kendine ve dünyaya yabancılaşması olgusu bağlamında değerlendirmiştir” (Güngör, 2017, s. 216).

Yabancılaşma kavramını daha sistematik bir biçimde ele alan Melvin Seeman, bu olguyu bireyin toplumsal yapılarla etkileşimi sırasında ortaya çıkan çok yönlü bir süreç olarak değerlendirir. Seeman'a göre yabancılaşma; “güçsüzlük, anlamsızlık, normsuzluk, yalıtılmışlık ve kendine yabancılaşma olmak üzere beş temel boyutta ortaya çıkar” (Seeman, 1959, Akt. Uzunkaya, 2024, s.31). Bu sınıflandırma, yabancılaşmayı toplumsal ve psikolojik boyutlarıyla birlikte ele alarak modern bireyin konumunu daha kapsamlı biçimde açıklamaktadır.

Modern insanın kendi benliğiyle kurduğu ilişki, psikolojik yaklaşımlar içinde özellikle Freud, Fromm ve Jung'un düşünceleriyle açıklanabilir. Freud'un bilinçdışı anlayışı, bireyin farkında olmadığı arzu, dürtü ve içsel çatışmaların benlik oluşumu ve kişinin kendisini algılama biçimi üzerindeki belirleyici rolüne dikkat çekmektedir. Ona göre ruhsal bozuklukların temelinde, bireyin içgüdüsel dürtüleriyle benliği arasındaki dengeyi kuramaması yatmaktadır.

Freud’a göre yabancılaşma, uygarlıkla bütünleşmiş bireyin deneyimlediği temel bir olgudur ve uygarlık, bu sürecin ortaya çıkmasında önemli bir ön koşuldur. Uygarlıkla birlikte toplumsal normlar (din, ahlak, kültür, sanat ve bilim gibi) ortaya çıkar. Söz konusu normların baskın olduğu bir toplumda, kişi içgüdüsel isteklerini (cinsellik, saldırganlık) bastırır ve bu durum çeşitli nevrozların ortaya çıkmasına yol açar. Freud, nevrozları, uygarlık ve toplumsal normlarla şekillenen yabancılaşmanın temel kaynakları olarak görmektedir. Ona göre, birey yabancılaşmayı ancak bilinçdışı düşünceleri ve duyguları serbestçe ifade ettiği serbest çağrışım yöntemiyle aşabilir. (Uzunkaya, 2024, s. 32).

Freud’a göre bireysel psikolojik süreçler önemli olmakla birlikte, modern bireyin kapitalist toplumda yaşadığı yabancılaşmayı tek başına açıklamak için yeterli değildir. Bu aşamada, Fromm’un toplumsal ve ekonomik boyutu öne çıkaran yaklaşımından söz etmek gerekir. Bu yaklaşımı somutlaştırmak gerekirse Fromm, modern insanın kapitalist sistem içindeki yabancılaşmasını şöyle tanımlar:

“Fromm’a (1996) göre günümüzde insan, sanayileşmiş kapitalist sistem içerisinde doğaya egemen olmuştur. Bu sayede özgürleşmiş, geleneksel bağlarından kopmuş ve bireyleşmiştir. Ancak, özgürlük duygusunu kazanması, onu ait olma ve güvenlik duygularından yoksun bırakmıştır. Sonuçta, doğadan ve diğer insanlardan yabancılaşarak yalnız ve güçsüz kalmıştır” (Fromm, 1996; Akt. Yalçın & Dönmez, 2017, s.156).

Kapitalist sistem, insanın hem ekonomik hem de toplumsal açıdan gelişimi için çalışmayı zorunlu kılmaktadır. Ancak bu zorunluluk, bireyin kendi amaçlarından uzaklaşmasına ve emeğinin bir aracı hâline gelmesine yol açar. Böylece kişi, değersizlik duygusuyla karşı karşıya kalır; özgürlüğünü yitirme korkusuyla çeşitli kaçış yollarına yönelir. Kimi zaman bir otoriteye boyun eğer, kimi zaman yıkıcı davranışlar sergiler ya da kendi benliğini bastırarak toplumun beklentilerine uyum sağlar. Bu yollar bireye geçici bir güvenlik duygusu verse de sonunda onu kendine yabancılaştırır:

“Fromm’a (2006) göre yabancılaşma, kişinin kendisini bir yabancı gibi hissetmesi durumudur. İnsan, kendi kendisine yabancı birisi olmuştur. Kendisini, dünyasının merkezi, eylemlerinin yaratıcısı olarak görmez, tersine eylemleri ve bu eylemlerin sonuçları, onun boyun eğdiği hatta taptığı efendileri olmuştur. Yabancılaşmış insan, başkalarından koptuğu gibi, kendisinden de kopmuştur” (Fromm, 1996; Akt. Yalçın & Dönmez, 2017, s.157).

Fromm, yabancılaşmanın bireyi yalnızca toplumdan değil, kendi iç dünyasından da uzaklaştırdığını belirtir. Eylemleriyle özdeşlik kuramayan birey, yaşamının anlamını yitirir; kendisinden ve çevresindekilerden uzaklaşır. Böylece modern birey, kimliğini tanımlamakta zorlanır ve iç dengesi giderek bozulur. Sonuçta yabancılaşma hem toplumsal hem de psikolojik bir sorun hâline gelir.

Freud'un bireysel çatışmalarla, Fromm'un toplumsal yapılarla açıkladığı yabancılaşma, Jung'un düşüncesinde insanın kendi iç dünyasında yaşadığı bir kopuşa dönüşür.

Jung, yabancılaşmanın temelini, bireyin toplumla ilişkisini düzenleyen persona kavramında görür. "Persona; Latince maske anlamına gelirken, person diğer bir deyişle kişi kökünden türemiştir. Kişinin kendini dış dünyaya sunarken taktığı maskeyi anlatır. Sosyal görüntüyle ve rollerle ilgilidir" (Jung, 2020, Akt. Tözün, 2023, s.43). Kişi, toplumda kabul görmek için bu maskeyi kullanır.

Persona, bireyin toplumsal yaşama uyum sağlamasına, dengeli ilişkiler kurmasına yardımcı olur. Kişi, bulunduğu ortama ve üstlendiği role göre değişen farklı personalar geliştirebilir. İş yaşamında, aile içinde ya da sosyal çevrede farklı yüzlerini ortaya koyabilir. Bu sayede kişi, çevresindeki değişimlere daha kolay uyum sağlar. Persona gelişmediğinde, kişi toplumda kendine uygun bir rol bulamaz ve toplumsal değerlere aykırı davranışlarda bulunur. Fakat kişi bu maskeyi gerçek benliği olarak gördüğünde, içsel yönlerini bastırmakta ve kendi özüne yabancılaşmaktadır.

Sonuç olarak Freud, Fromm ve Jung'un kuramsal yaklaşımları farklılık arz etse de her üç düşünür yabancılaşmanın özünü bireyin kendi benliğinden kopuşunda temellendirmektedir. Bu çerçevede, yabancılaşma olgusunu bireyin varoluşsal durumu üzerinden ele alan varoluşçu düşünceye yönelmek gerekir.

Varoluşçu düşünceyi sistematik biçimde geliştiren Jean-Paul Sartre, "insanın diğer varlıklardan farklı olarak önceden belirlenmiş bir özünün bulunmadığını; bireyin kendi seçimleri ve eylemleriyle özünü inşa ettiğini" (Kurt, 2022, s. 219) ifade eder ve insanı gerçekleştirdiği eylemlerin bütünü olarak tanımlar. Bu nedenle birey, toplumsal varlığını kendi bilinçli eylemleriyle anlamlandırmak zorundadır. Ancak modern dünyanın bireye dayattığı sistemler ve değerler, onun bu özgür varoluşunu sınırlandırır. Böylece birey hem topluma hem kendi öz varlığına yabancılaşır.

Albert Camus ise varoluşun anlamını “saçma” kavramı etrafında ele alır. Camus’nün bu düşüncesinin merkezini, “insanın özlemlerine karşı dünyanın kayıtsızlığı durumunun yarattığı çatışma oluşturur” (Uzunkaya, 2020, s. 25). İnsan yaşamına anlam kazandırma arzusundadır; ancak evrenin bu arayışa sessiz kalması, bireyin kendisine ve varoluşuna yabancılaşmasına yol açar.

Sonuç olarak yabancılaşma kavramı, felsefi, sosyolojik ve psikolojik temelleriyle modern bireyin varoluşsal sorunlarını anlamada önemli bir kavramdır. Modernleşme süreciyle birlikte bireyin toplumsal yapılarla kurduğu ilişkinin zayıflaması, bireyin benlik algısında da derin bir kırılmaya yol açmıştır. Bu kırılma, bireyin topluma ve kendi benliğine karşı mesafe almasına neden olmuştur. Edebiyatta ise bu durum, modernleşme süreciyle birlikte içsel çatışmalar yaşayan karakterler aracılığıyla görünür olur. Böylece yabancılaşma, yalnızca bir düşünsel kavram değil, modern insanın varoluşsal deneyiminin edebî bir yansıması hâline gelir.

1.3.1. Türk Romanında Yabancılaşma

Yabancılaşma olgusu, kökeni antik dönem mitlerine ve anlatılarına kadar uzanmakla birlikte, en somut ve belirgin ifadesini modern edebiyatın karakterlerinde bulmaktadır. Nitekim Ecevit’e göre çağdaş edebiyatın ana problemi bireyin yabancılaşmasıdır. Yabancılaşma insan ve toplum, insan ve doğa, insan ve tinsellik arasında yaşanan bir kopuştur. Aynı zamanda yabancılaşma ruh ve madde, akıl ve duygu arasında aşılmaz bir uçurumdur. Çağcıl edebiyatta çok katmanlı olarak işlenir ve edebî metnin esas izleği hâline gelir (Ecevit, 2013, s. 42).

Yabancılaşma, Türk romanında farklı dönemlerde ele alınan önemli bir tema olarak öne çıkmaktadır. Ancak bu bölümde Tanzimat’tan günümüze uzanan bütüncül bir tarihsel inceleme yapılmayacak; yabancılaşma izleğini merkezine alan seçili eserler, tematik bir yaklaşımla değerlendirilecektir. Böylece yabancılaşmanın Türk romanında farklı bağlamlarda nasıl ele alındığı ortaya konacaktır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Yaban* adlı romanı, adından da anlaşılacağı üzere yabancılaşma temasını bireysel ve toplumsal düzlemde ele alan erken dönem örneklerden biridir. Birinci Dünya Savaşı’nda yaralanarak cepheden ayrılan Ahmet Celal, savaş sonrasında sığındığı Anadolu köyünde kendisini bütünüyle dışlanmış hisseder. Köylülerle kurmaya çalıştığı ilişki, ortak bir düşünce ve duygu zemini oluşturamadığı için başarısız olur. Şahin, bu durumu aydın ile halk arasındaki ilişki

yitikliğine bağlar ve köylü ile Ahmet Celal'in birbirini "yaban" olarak algıladığını belirtir (Şahin, 2007, s.189). Bu karşılıklı algı, Türk aydını ile köylü arasındaki düşünsel ve kültürel mesafeyi görünür kılmaktadır. Bu dönemde bireyi merkeze alan önemli eserlerden biri de Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü* adlı romanıdır. Romanda toplumsal çözülme, konak metaforu üzerinden somutlaştırılırken, bu yapının merkezinde Ali Rıza Bey yer alır. Konağın giderek yıpranmasıyla Ali Rıza Bey'in ruhsal ve bedensel çöküşü paralel bir seyir izler. Ali Rıza Bey'in değişen yaşam biçimine uyum sağlayamaması ise onun içinde bulunduğu topluma karşı giderek yabancılaşmasına neden olur.

Toplumsal değişimin birey üzerindeki etkisini farklı bir düzlemde ele alan Peyami Safa ise yabancılaşmayı Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden kurgular. Nitekim, Moran, Peyami Safa'nın romanlarında yabancılaşmanın, Doğu ve Batı zihniyetlerini temsil eden karakterler arasındaki karşıtlıktan kaynaklandığını ifade etmektedir (Moran, 2024, s. 219). Safa'nın *Fatih Harbiye* romanında Neriman'ın yaşadığı yabancılaşma bu çatışma zemininde şekillenir. Neriman, geleneksel değerlerle modern yaşam tarzı arasında sıkışarak ne ait olduğu çevreyle ne de yöneldiği yeni dünyayla tam anlamıyla bağ kurabilir. Bu bağlamda ev ve kök, geleneksel değerlerin muhafaza edildiği bir alanı temsil eder. Neriman ise bu geleneksel çevrenin sınırlandırıcı yapısından bunalarak bulunduğu ortamın dışına çıkma ve farklı bir yaşam biçimine yönelme isteği taşır. Geleneksel yaşamın belirleyiciliğinden uzaklaşarak yeni bir dünya kurma arzusu, onun zamanla Şinasi, babası, ailesi, aşkı ve geleneksel kültürün simgeleri olan ut ve sazla arasındaki bağın zayıflamasına yol açar (Şahin, 2010, s. 150). Böylece geleneksel ile modern arasında kalan Neriman her iki dünyaya da yabancılaşır.

Toplumsal ve kültürel temelli yabancılaşma örneklerinin ardından Ahmet Hamdi Tanpınar, romanlarında bu olguyu bireyin iç dünyasına yönelerek ele alır. *Huzur* romanında Mümtaz, varoluşsal sorgulamalarla kuşatılmış bir karakter olarak karşımıza çıkar. İçsel gerilimi giderek artan Mümtaz, bu durumu dengeleyebilmek için içe dönük bir söylem geliştirir. Kendi kendine konuşması, yaşadığı bunalıyı ortadan kaldırmasa da ona kısa süreli bir rahatlama alanı sunar. Tanpınar, bu yönüyle yabancılaşmayı yalnızca dış dünyayla kurulan ilişkide değil, bireyin kendi benliğiyle yaşadığı çatışmada da görünür kılar.

Türk romanında modernist yönelimlerle birlikte yabancılaşma teması, bireyin iç dünyası ekseninde ele alınır. Bu bağlamda modernist roman, gerçeklik karşısında huzursuzluk yaşayan; içe yönelen, kendisine yabancılaşan ya da sorgulayıcı bir tavır geliştirirken çıkmaza sürüklenen bireyi merkeze alır (Yürek, 2005, s. 45). Dolayısıyla yabancılaşma, dış çevreyle yaşanan çatışmalardan ziyade, öznenin kendi varlığıyla kurduğu parçalı ve sorunlu ilişki üzerinden anlamlandırılmaktadır.

Yusuf Atılgan, Türk romanında modern bireyin iç dünyasını, varoluşsal sorgulamalar ve yabancılaşma duygusu ekseninde ele alan yazarlardan biridir. Romanlarında toplum kurallarına uyum sağlayamayan, çevresiyle anlamlı bağlar kurmakta zorlanan ve içine kapanan bireylerin bunalımını merkeze alır. *Aylak Adam* adlı romanının başkışısı C., toplumsal düzenin dayattığı kuralları ve yaşam biçimlerini içselleştiremeyen, bu nedenle derin bir yabancılaşma yaşayan bir karakter olarak sunulur. Atılgan'ın *Anayurt Otel*i romanında ise Zebercet, toplumla sağlıklı ilişkiler kuramayan bireyin yaşadığı yabancılaşmayı temsil eder. Nitekim Moran'a göre Zebercet, toplumla iletişim kuramayan, bu nedenle toplumsal hayatın dışına itilen ve içinde bulunduğu anlamsızlıktan kurtuluşu ölümden arayan bir karakterdir. Bu yönüyle Zebercet, modern insanın yalnızlığını ve varoluşsal çıkmazını açığa çıkarır (Moran, 2023, s. 323). Zebercet'in ölümü bir çıkış yolu olarak görmesi, yaşadığı yabancılaşmanın derinliğini ortaya koyar. Modern bireyin yalnızlık ve uyumsuzluk deneyimi, Yusuf Atılgan'dan sonra Oğuz Atay'ın romanlarında da sorgulayıcı bir anlatım biçimiyle ele alınır.

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanında yabancılaşma, bireyin burjuva düzeninin dayattığı değerler ve yaşam biçimiyle kuramadığı uyum üzerinden ele alınır. Nitekim Moran, Atay'ın tutunamayanlarını “burjuva düzeninin kurallarına, değer yargılarına, beğenisine, yaşam biçimine ayak uyduramayan, toplumla yabancılaşmış yalnız insanlar” (Moran, 2023, s. 262) olarak tanımlar. Selim Işık ve Turgut Özben'in yaşadığı yabancılaşma, toplumsal düzlemde başlasa da giderek bireyin kendi benliğiyle kurduğu ilişkiyi zedeleyen bir kendine yabancılaşmaya dönüşür.

Kent yaşamı, yabancılaşmanın yoğun biçimde ele alındığı başlıca alanlardan biridir. Bu bağlamda Orhan Pamuk'un, *Kara Kitap* isimli romanında yabancılaşma, özellikle kent mekânı üzerinden derinleştirilir. Nitekim Uzunkaya'ya göre, kalabalıklaşma ve yığınlaşmanın yol açtığı iletişim kopukluğu, romanda çoğu zaman

apartman aracılığıyla somutlaştırılır. Apartmanlar, karanlık odalar, perdeler ve kapalı mekânlar; iletişimsizlik, içe kapanma ve yalnızlık duygusunun mekânsal karşılıklarıdır (Uzunkaya, 2024, s. 305). Bu yönüyle kent mekânı, romanda bireysel yabancılaşmanın temelini oluşturan bir unsur olarak öne çıkar. Benzer biçimde Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* romanında Alaaddin'in şehir içindeki kayboluşu, modern hayatın karmaşası içinde bireyin benliğini yitirisinin bir göstergesi olarak sunulur. Roman, imgesel bir karakter olan Alaaddin'i arayan anlatıcının perspektifinden aktarılır ve anlatı arayış izleği üzerine kuruludur. Romanda belirsizlik ve tekinsizlik atmosferi egemendir; iç ve dış mekân ayrımı geçerliliğini yitirirken algısal düzeyde parçalanmalar yaşanır. Bu durum, anlatıcının yönünü ve bulunduğu konumu kaybetmesine yol açar. Eserde yabancılaşmanın izleri, tekinsiz ve labirent niteliği taşıyan mekânlar üzerinden okunur (Uyar, 2021, s. 154-155).

Kent merkezli anlatıların yanı sıra, Türk romanında izole ve sınırlandırıcı mekânlar da yabancılaşmanın işlendiği temel bağlamlar arasında yer almaktadır. Bu bağlamda Ferit Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim* adlı romanında yabancılaşma olgusunu mekânın belirlediği keskin bir yalnızlık duygusu üzerinden yorumlar. Romanın başkışisi öğretmeninin uzak ve erişime sınırlı bir coğrafyada bulunması, bireyin hem yaşadığı mekâna hem de kendi benliğine yabancılaşma sürecini somutlaştırır. Nitekim Deveci'ye göre,

“Romanın fiziksel mekânı olan Pirkanis köyündeki süreç, içe dönük ve dış dünyadan kopuk nitelikleriyle bireysel bir sorgulamaya dönüşür. Bu sorgulama, toplumsal normların ve yaşamsal düzenin baskılarından kaçış ile bütünlenince iletişimsizlikten kaynaklanan yabancı olma durumu ve yalnızlık duygusu meydana gelir” (Deveci, 2012, s. 436).

Bu çerçevede romanda yabancılaşma, mekânın belirlediği kopuşun iletişimsizlik ve yalnızlıkla derinleşmesi sonucu ortaya çıkan bir süreç olarak belirlenir.

Sonuç olarak, erken dönem romanlarda toplumsal yapı, kültürel çatışmalar ve değişim süreçleriyle ilişkilendirilen yabancılaşma, modernist romanla birlikte bireyin kendisiyle kurduğu sorunlu ilişki üzerinden derinleşmiştir. Bu süreçte yalnızlık, uyumsuzluk ve varoluşsal sorgulamalar ön plana çıkarken, mekân da bireysel yabancılaşmanın görünürlük kazandığı temel bir unsur olarak işlev kazanmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

GAYE BORALIOĞLU’NUN ROMAN EVRENİ: TEMATİK VE BİÇİMSEL BİR ANALİZ

2.1. Gaye Boralıoğlu’nun Hayatı ve Sanat Anlayışı

Çağdaş Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri olan Jülide Gaye Boralıoğlu, 22 Ekim 1963 tarihinde İstanbul’da, Gönül ve Güneş Boralıoğlu çiftinin çocuğu olarak dünyaya gelir.

İlköğrenimini Mustafa Necati İlkokulunda, ortaöğrenimini Bakırköy Ortaokulu’nda, lise eğitimini ise Ataköy Lisesi’nde tamamlar. 1984 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sistematiik Felsefe ve Mantık Bölümü’nden mezun olan yazar, yüksek lisans eğitimini de aynı bölümde tamamlar. Mesleki yaşamında gazetecilik, reklam ve senaryo yazarlığı gibi farklı alanlarda üretimde bulunur.

Boralıoğlu, Atıf Yılmaz tarafından yönetilen *Eylül Fırtınası* adlı filmin senaryosunu kaleme alır. Bu deneyimin ardından televizyonun senaryo yazarına daha geniş bir yaratıcı alan sunduğunu düşünen Boralıoğlu, ağırlıklı olarak televizyon dizileri üzerine çalışmaya yönelir. Yazarın yüksek izlenme oranları elde eden “*Bir İstanbul Masalı*”, “*Hırsız-Polis*”, “*Üzgünüm Leyla*”, “*Zerda*”, “*Bıçak Sırtı*”, “*Bir Çocuk Sevdim*” ve “*Kapalıçarşı*” gibi dizilerin senaryolarında imzası bulunmaktadır. Aynı zamanda yazar, Senaryo Yazarları Derneği (SEN-DER) kurucuları arasında yer almaktadır. Boralıoğlu, İstanbul’da yaşamını sürdürmekte ve edebî üretimini burada devam ettirmektedir.

Boralıoğlu, senaryo yazarlığı ve reklam metin yazarlığı gibi farklı yaratıcı alanlardaki üretimlerinin yanı sıra, Türk edebiyatında roman ve öyküleriyle dikkat çeken çok yönlü bir sanatçıdır. Senaryo yazarlığı deneyimi, Boralıoğlu’nun anlatı dünyasına ayrı bir derinlik kazandırmış; 2000’li yıllardan itibaren kaleme aldığı öykü ve romanlarla edebiyat dünyasında kendine özgü bir yer edinmesini sağlamıştır. Bu yönüyle hem görsel hem de yazınsal alanda üretim yapabilen az sayıdaki yazardan biri olmuştur.

Boralıoğlu, edebiyat ile sinemayı, farklı yaratıcı süreçler ve anlatı imkânları sunan iki ayrı alan olarak değerlendirir. Yazar, bu yaklaşımını şu sözlerle ifade eder:

“Farklı kaynaklardan beslenen, farklı zihin yapıları gerektiren, farklı duyarlıkların iş başında olduğu iki ayrı alan edebiyat ve sinema. Sinema karanlıkta izlenir, edebiyat aydınlıkta okunur. Belki bu yüzden film izleyicisi hep bir şeylere tutunmak ister. Sinemada yapı, kurgu, teknik çok daha önemlidir. Edebiyat okurun aydınlıkta olduğu, bilinmeyen konusunda daha cesur olduğu, yazarın da daha özgür olduğu bir alan” (Zileli, 2021).

Boralıoğlu’nun edebiyatı, yazarın özgür hareket edebildiği bir alan olarak tanımlaması, onun yazınsal tercihlerini de ortaya koymaktadır. Anlatı özgürlüğüne verdiği önem, üretiminin ağırlıkla öykü ve roman türlerinde şekillenmesinde etkili olmuştur. Bu yaklaşım, yazarın edebiyatı yalnızca nesnel gerçekliğin bir yansıması olarak değil, kendine özgü bir hakikat alanı olarak konumlandığını da göstermektedir. Nitekim Boralıoğlu, gerçeğin her zaman değiştirilebilir olduğunu, buna karşılık edebiyatın yapısı gereği böyle bir müdahaleye açık olmadığını savunur. Ona göre edebiyat, kuşakları birbirine bağlayan süreklilik taşıyan bir gelenektir (Boralıoğlu, 2018).

Bu çerçevede Gaye Boralıoğlu’nun edebî üretimi, 2000 sonrası Türk edebiyatında belirginleşen estetik arayışlar ve tematik yönelimlerle yakından ilişkilidir. Bu ilişkiyi daha sağlıklı biçimde ortaya koyabilmek adına, öncelikle 2000 sonrası Türk edebiyatının öne çıkan estetik ve tematik özelliklerine kısaca değinmek gerekmektedir.

2000’li yıllar, bir yandan geleneksel anlatımın devam ettiği, diğer yandan yazarların yeni ve alışılmadık biçim denemelerine yöneldiği; postmodern estetiğin ise edebiyatta etkisini belirgin biçimde artırdığı bir dönemdir. Bu dönemde postmodern anlatıların yaygınlaşması, romancıların dili, zamanı, karakterleri ve anlatıcısı daha özgür biçimde kullanmasına imkân tanır. Hızlı kentleşme, bireyselleşme, sınıf değişimleri ve toplumsal cinsiyet tartışmaları da romanların temel izleği hâline gelir.

Boralıoğlu’nun roman ve öykülerinde kırılğan benliklerin, iç konuşmaların ve görünmez toplumsal baskıların öne çıkması, 2000 sonrası edebiyatın estetik eğilimleriyle belirgin bir uyum içindedir. Ayrıca Boralıoğlu’nun anlatılarında karakterlerin içsel çatışmalarını merkeze alan kurgu anlayışı, 2000 sonrası Türk romanında hâkim hâle gelen modernist ve postmodern anlatım teknikleriyle uyumludur. Toplumsal meseleleri doğrudan yüzeye çıkarmadan, bireyin iç dünyasında açılan yaralar üzerinden göstermesi de yine bu dönemin estetik eğilimleriyle paraleldir.

2000’li yıllarda Türk edebiyatı, önceki dönemlerde eser vermeye başlamış birçok kadın yazarın yazın yaşamını sürdürdüğü bir alan hâline gelir. Pınar Kür, İnci Aral, Leylâ Erbil, Nazlı Eray, Latife Tekin, Ayla Kutlu, Buket Uzuner, Sevinç Çokum ve Alev Alatl, Oya Baydar, Ayfer Tunç, Elif Şafak gibi isimler, 2000 öncesinde oluşturdukları yazınsal birikimi bu dönemde de devam ettirirler. Bu yazarlar arasında özellikle Nazlı Eray, Buket Uzuner ve Latife Tekin, gerçeklik algısını bilinçli biçimde esneten ve fantastik unsurlara yönelen anlatı stratejileriyle öne çıkar. Bu stratejiler, karakter-zaman-mekân ilişkilerinde belirsizliği vurgularken olay örgüsünü klasik mantık zincirinden bağımsızlaştırır ve postmodern edebiyatın anlatı imkânlarını görünür kılar. Gaye Boralıoğlu sözü edilen yazarlarla aynı dönemde yer almakla birlikte, fantastik ya da büyülü gerçekçi anlatılara yönelmez. O daha çok modern bireyin kimlik arayışını ele alan psikolojik yoğunluğu yüksek bir anlatı kurar. Bu yönüyle yazar, 2000 sonrası Türk edebiyatının genel eğilimleriyle temas hâlinde olmakla birlikte, özgün bir anlatı hattı oluşturur. Bu nedenle Boralıoğlu’nun edebî üretimi, yalnızca dönemsel estetik yönelimlerle sınırlı kalmadan, yazarın bireysel yazarlık serüveni ve edebî kişiliği bağlamında ele alınmalıdır.

Boralıoğlu’nun edebî kişiliğinin oluşumunda çocukluk döneminde kazandığı okuma deneyimlerinin belirleyici bir rol oynadığını söylemek mümkündür. Erken yaşlarda gelişen okuma pratiği, Boralıoğlu’nun metinlerinde gözlenen anlatım zenginliği ve dil duyarlılığının arka planını oluşturur. Yazar, bu döneme ilişkin deneyimlerini şu sözlerle aktarmaktadır: “Ablamın her gece okuduğu *Andersen’den Masallar*’ı ezberlemiştim. Sanki okumayı biliyormuş gibi yapıp insanları kandırıyordum.” (Boralıoğlu, 2018). Yazar, çocukluk yıllarında ablasının kendisine düzenli olarak masal okuduğunu; o dönemde çocuk kitaplarının sınırlı olmasına rağmen masal kitapları ve çizgi romanlarla çevrili bir okuma ortamı içinde büyüdüğünü belirtir. Dinlediği bu metinleri zamanla ezberlediğini ve okuma yazma bilmeden önce dahi metinleri belleğinde yeniden üretebildiğini ifade eder (Boralıoğlu, 2018). Küçük yaşlarda gelişen bu güçlü hafıza ve yoğun okuma tutkusu, ilerleyen yıllarda yerini kalıcı bir edebiyat ilgisine bırakmış; anlatıya dayalı düşünme biçiminin temellerini oluşturmuştur.

Boralıoğlu’nun yazınsal yetkinliğinin rastlantısal olmadığı; çocukluk döneminde masallar, çizgi romanlar ve tekrar eden anlatılarla gelişen güçlü bir sözlü

ve görsel hafızaya dayandığı görülmektedir. Okuma yazma bilmediği dönemde dahi dinlediği metinleri içselleştirip yeniden üretebilmesi, onun hem zengin bir imgeler dünyası hem de dil merkezli bir kavrayış geliştirmesine zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla yazarın edebî kişiliğinin oluşumunda hafıza, tekrar ve hayal gücünün belirleyici bir rol oynadığını söylemek mümkündür.

Boralıoğlu'nun edebî yöneliminde belirleyici bir diğer unsur ise üniversite yıllarında felsefeyle kurduğu güçlü düşünsel temastır. Yazar, üniversite öğrenimini 12 Eylül döneminde İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde tamamlamıştır. Bu dönemde edindiği yoğun felsefi birikim, sonraki yıllarda kaleme aldığı edebî metinlerde etkisini açık biçimde göstermiştir. Bu noktada felsefenin yazınsal üretimine sağladığı katkı, Boralıoğlu'nun “felsefe edebiyatçının anlamda zenginleşmesini sağlar; tıpkı şiirin dilde zenginleşmesini sağlaması gibi” (Zileli, 2021) sözlerinde somutlaşmaktadır.

Boralıoğlu'nun Kafka, Dostoyevski, Edgar Allan Poe ve Marquez gibi isimlere duyduğu ilgi, anlatılarındaki karanlık atmosferi ve psikolojik derinliği destekler. Bunun yanında çağdaş Amerikan, Norveç, Çin ve Güney Amerika edebiyatını yakından takip etmesi, metinlerine güncel edebî yönelimlerle temas eden bir çeşitlilik kazandırır. Yazar, Özlem Gökbel ile gerçekleştirdiği bir röportajda okuma deneyimlerinin düşünsel ve estetik dünyasını nasıl şekillendirdiğini şu sözlerle ortaya koyar:

“İlk gençlik yıllarımda Hermann Hesse'yi okuduğumda çok etkilenmişim ve ufkum genişlemişti örneğin. Kafka'yı okuduğum zaman içimdeki karanlığı keşfetmişim. Edgar Allen Poe'da bu karanlığın nasıl tuhaf bir oyuna dönüşebileceğini hissettim. Türk edebiyatında Ahmet Hamdi Tanpınar'ı ve Oğuz Atay'ı okuduğumda memleket meselelerine dair edebiyatta söz almanın imkânlarının farkına varmışım. Sevim Burak da bana dilin parçalanıp yeniden kurulmasının mümkün olabileceğini göstermişti ki, böylelikle zihnimde bir çığır açıldığını söyleyebilirim” (Gökbel, t.y.).

Boralıoğlu'nun farklı kültürlere, dönemlere ve estetik yönelimlere uzanan ilgisi, metinlerinde tematik çeşitliliği beslediği gibi, anlatılarını düşünsel açıdan da derinleştirir. Bu bağlamda yazar, yazma sürecini okumadan bağımsız düşünmez. Okuduklarının kendi üslubunu gölgeleyeceği kaygısını taşımaz; aksine okumayı yaratıcı sürecin doğal ve besleyici bir parçası olarak görür. Yazma motivasyonuna dair düşüncelerini aktarırken de bu içsel sürecin yoğunluğunu şöyle ifade eder: “ilk

kitabımı yazarken de, “Neden yazıyorsun?” sorusuyla karşılaşmıştım ve “Katil olmamak için!” cevabını vermiştim. O zamanlar, öylesi bir şiddet hissediyordum herhalde içimde” (Boralıoğlu, 2018) sözleri, yazmanın onun için yalnızca bir üretim alanı değil, aynı zamanda içsel gerilimleri anlamlandırma biçimi olduğunu göstermektedir.

Boralıoğlu, karakter yaratma sürecini gerçeğin birebir kopyalanması olarak değil, onu kendi estetik ve düşünsel süzgecinden geçirerek yeniden kurma biçiminde ele alır. Yazar, bu yaklaşımını açıklarken karakterlerle kurduğu yazınsal ilişkiyi şu sözlerle örneklendirir: “Ben o karakterin içine göç ediyorum, onun gözünden bakmaya başlıyorum, onun dilinden konuşmaya başlıyorum. O konuşan dil, konuşan ses benim sesim aslında ama onun dilini kullanıyorum” (Zileli, 2021). Bu çerçevede Boralıoğlu, karakterlerin dilini ve ritmini benimseyerek, fakat kendi yazınsal iradesini de metnin bütünlüğünü sağlayacak biçimde koruyarak ilerler.

Boralıoğlu’nun, metnin kadınsı ya da erkeksi bir dile sahip olup olmadığına ilişkin değerlendirmeleri de yazarlığının başka bir yönünü açığa çıkarır. Ona göre bir metnin kadınsı ya da erkeksi bir dile sahip olması, yazarın biyolojik cinsiyetiyle doğrudan bağlantılı değildir. Kadın bir yazar, eril bir söylem kurabileceği gibi erkek bir yazar da dişil bir duyarlık geliştirebilir. Kendi yazarlığında kadın deneyimine geniş bir yer açsa da bu durum yalnızca kadın karakterlerle sınırlı değildir. Erkek karakterleri inandırıcı biçimde kurabilmesi, yazarlığında empati ve başkasının dünyasına açılma becerisinin belirleyici olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda yazarın, *Dünyadan Aşağı* adlı romanındaki Hilmi Aydın karakteri, söz konusu yaklaşımın somut bir örneğidir.

Boralıoğlu’nun metinlerinde kadınların yaşantısı önemli bir yer tutar. İlk kitabı *Hepsi Hikâye*’de, birbirine eklemlenen öyküler aracılığıyla bir kadının yaşamını ele alır. Eserde evlilikten boşanmaya, günlük hayatın düzenine kadar pek çok karar kadının iradesi dışında şekillenir. Bu çizgi, *Mübarek Kadınlar*’da da sürer; yazar bu öyküsünde de zorlu hayat koşullarıyla baş etmeye çalışan farklı kadınların hikâyelerini okurla buluşturur. Nitekim Boralıoğlu, yazmaya başlamasını kendi yaşadığı kadınsal güçlüklerle ilişkilendirir: “neden yazdığım sorusunun cevabında, bir kadın olarak yaşadığım güçlüklerden bir kaçış olması ihtimalini de görüyorum. Ya da kadınların dertlerine derman olma, onlara dokunma hissinin” (Boralıoğlu, 2018). Bu yaklaşım, Boralıoğlu’nun anlatılarında bireysel deneyimi temel alan ve içsel gerilimleri öne

çıkaran bir anlatı anlayışı benimsediğini ortaya koymaktadır. Öte yandan Boraloğlu, kimi metinlerinde bu kişisel temeli deneysel anlatım olanaklarıyla zenginleştirerek gerçeklik algısını sorgulayan bir yapı kurar. Bu yönelimi, Boraloğlu’nun kendi değerlendirmeleri üzerinden takip etmek mümkündür. Boraloğlu, *Bir Hayat Eksenî: Edebiyat* başlıklı yazısında *Meçhul* adlı eserine dair şöyle der:

“Büyülü gerçekçiliğe yakın bir üslubu vardı romanın. İçinden geçtiğim, anlattığım, dilini kurduğum karakter sayısı çoğalmıştı artık. Ortada olmayan birisinin ana karakter olduğu, onu tanıyan kişilerin İbrahim üzerine yarım yamalak, hurafelerle dolu bilgileri paylaştığı deneysel bir kitaptı. Ana meselesi gerçeğin ne olduğu, insana dair bilginin ne kadar imkân dahilinde olduğu sorunsalıydı” (Boraloğlu, 2018).

Anlatı dünyasını biçimlendiren bu yaklaşım, Boraloğlu’nun dil ve üsluba dair bilinçli tercihleriyle daha da belirginleşir. Yazar, dili her metnin kendi ihtiyaçlarına göre yeniden kurulan esnek ve bilinçli bir tercih alanı olarak değerlendirir. Ona göre her yazar kendine özgü bir dil evrenine sahiptir. Ele alınan konular birbirinden farklı olsa da metinler, yazarın dilsel imzasını taşır. Ancak bu imza, otomatik biçimde değil; her anlatının gerektirdiği dil, üslup ve sözcük seçiminin bilinçli tercihlerle, kimi zaman da deneme ve sınama süreçleriyle kurulması sonucunda oluşur (Zileli, 2021).

Böylece Boraloğlu’nun üslubu kendine özgü bir imza niteliği taşımakla birlikte her anlatının ihtiyaçlarına uyum sağlayan esnek bir yapıya kavuşur. Bu noktada yazarın üslubunun ayırt edici özelliklerinden biri olan ironinin karakter inşasında önemli bir işlev gördüğünü söylemek mümkündür. Boraloğlu, *İçimdeki Ses* romanında ironik bir üslup tercih ettiğini belirtir: “Üslup olarak ironik bir dili seçtim. Bu dil o yaştan ruh halini yansıtmaya çok elverişli” (Dinçel, 2013) diyerek bu tercihini açıklar. Benzer bir biçimde Boraloğlu, Seval Şahin ile gerçekleştirdiği Açık Radyo söyleşisinde *Dünyadan Aşağı* romanının da bu ironik bakış açısıyla şekillendiğini belirtir: “Kitabın esas dinamizmini sağlayan şey bir devrimci itirazdan ziyade ironik bir hayata bakış açısı hayatla dalga geçme sezgisiydi” (Şahin, 2019). Bu ifadeler, ironinin Boraloğlu’nun metinlerinde biçimsel bir tercih olmanın ötesinde, karakterlerin dünyayı algılayış biçimini açığa çıkaran yapısal bir anlatım unsuru olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak Boraloğlu’nun yazın anlayışı, kişisel estetik yönelimleri ile 2000 sonrası Türk edebiyatının tematik ve biçimsel arayışlarını kesiştiren çok boyutlu bir yapı sergiler. Felsefi birikimi, senaryo yazarlığından edindiği deneyimi ve karakter

odaklı kurgusu, metinlerine psikolojik derinlik kazandırır. Boralıoğlu'nun dili, her anlatının gereksinimlerine göre bilinçli biçimde yeniden şekillenirken; ironi, metinlerinde salt bir üslup unsuru olmaktan çıkarak karakterlerin dünyayı algılama biçimini görünür kılar. Bu yönüyle yazar, Türk edebiyatında bireyin içsel çatışmalarını merkeze alan özgün bir anlatı dünyası kurar.

2.2. Eserleri

Öykü, roman ve senaryo gibi farklı alanlarda eser veren Gaye Boralıoğlu'nun yapıtları, türsel çeşitliliği nedeniyle belirli başlıklar altında sınıflandırılmayı gerektirmektedir. Bu doğrultuda, yazarın yayımlanmış eserleri türlerine göre ayrılarak ve kronolojik bir sırayla sunulmuştur:

Öykü Kitapları

Hepsi Hikâye (2001)

Mübarek Kadınlar (2014)

Alâmetler Kitabı (2021)

Romanları

Meçhul (2004)

Aksak Ritim (2009)

İçimdeki Ses (2013)

Dünyadan Aşağı (2018)

Her Şey Normalmiş Gibi (2025)

Ortak Çalışma

Haysiyet (Ümit Kıvanç ile, 2019)

Senarist olarak ver aldığı yapımlar:

Eylül Fırtınası (1999)

Üzgünüm Leyla (2000)

Zerda (2002)

Bir İstanbul Masalı (2003)

Hırsız Polis (2005)

Bıçak Sırtı (2007)

Kapalıçarşı (2009)

Mi Hatice (2010)

Bir Çocuk Sevdim (2011)

Ah, Asuman! (2019)

Boralıoğlu'nun yazın yolculuğu, 2001 yılında yayımlanan *Hepsi Hikâye* adlı öykü kitabıyla başlar. Eser; *İnce Hesap, Haklı Nebahat, Uçuk, Satılık, Mutlu Son, Sucuk Fiyatı, Japon İcadı, Günlük, Zehir Gözlü Beyaz Yüzlü, Otuz Yedi İki ve Mars'ta Hayat* adlı öykülerden oluşur. Bu eserde yazar, sıradan yaşamın içinde yönünü bulmakta zorlanan, iç çatışmaları belirginleşen bireyleri öykülerin merkezine yerleştirir. Öyküler, ortak temalar etrafında birbirine bağlanırken, bireysel gerilimler çoğunlukla kadınların gündelik deneyimleri üzerinden ele alınır. Bu ilk kitap, Boralıoğlu'nun sonraki eserlerinde belirginleşecek olan karakter odaklı anlatım tarzının erken bir örneği niteliğindedir.

İlk romanı *Meçhul* 'de (2004) kaybolan İbrahim, anlatının odağında yer almasına rağmen, varlığı onu tanıyanların eksik ve tutarsız anlatıları aracılığıyla dolaylı olarak inşa edilir. Çok sesli ve parçalı bu yapı, yazarın henüz ilk romanı olmasına rağmen geleneksel roman kalıplarını bilinçli biçimde zorladığını göstermektedir. Manuel Çıtak'ın fotoğrafları ise romanın çok sesli ve parçalı yapısını destekleyen görsel bir katman oluşturur. Almanca'ya *Der Fall İbrahim* adıyla kazandırılan eser, 2017 Frankfurt Kitap Fuarı kapsamında düzenlenen "Satırlar Arasında" programına seçilerek, yazarın uluslararası edebiyat çevrelerinde tanınmasını sağlamıştır.

2009 yılında yayımlanan *Aksak Ritim*, Dolapdere'de yaşayan bir çingene kız ile bir şoför arasındaki sıra dışı ilişkiyi merkeze alır. Eser, doğrusal bir olay örgüsü yerine bilinçli olarak kesintili bir yapı üzerine kurulmuştur; bu parçalı kurgu, yalnızca biçimsel bir tercih olmayıp, karakterlerin yaşamlarındaki aksak ilerleyişi yansıtan bir işlev görmektedir. Boralıoğlu'nun olgun anlatım tekniği, eserin uluslararası alanda dikkat çekmesini ve 2011 Notre Dame de Sion Edebiyat Ödülleri'nde mansiyon almasını sağlamıştır.

Günüşğı Kitaplığı tarafından 2013 yılında yayımlanan *İçimdeki Ses*, Borahıoğlu'nun anlatı dünyasını farklı bir yaş grubuna yönelttiğı bir roman olarak dikkat çekmektedir. Romanın merkezinde yer alan Zeliş'in ergenlik deneyimi üzerinden bedensel değışimler, duygusal dalgalanmalar ve kimlik arayışı ironik bir dille aktarılır. Bu eser, yazarın yalnızca yetişkin dünyasını değil, farklı yaş evrelerinin içsel çatışmalarını da anlatı kapsamına aldığı ortaya koymaktadır.

2014 yılında yayımlanan *Mübarek Kadınlar* adlı öykü kitabı, yazarın kadın karakterlere odaklanan anlatı çizgisini belirginleştirir. Bu kitapta *Muamma*, *Pilavcı Karısı*, *Kara Delik*, *Kâr Etmiyor*, *Ömrüm Oldukça*, *Mi Hatice*, *Hayal Alemi*, *Ali'nin Gözleri*, *Koparmabeni*, *Pepuk Kuşu*, *Ninni*, *Vitrin*, *İsyen* adlı öyküler yer almaktadır. Bu öykülerde kadınların gündelik hayatta karşılaştıkları baskılar, görünmez şiddet biçimleri ve hayatta kalma stratejileri ön plana çıkmaktadır. Yazar, bu öykülerde sıradan görünen hayat kesitleri üzerinden toplumsal meseleleri de görünür kılar. *Mübarek Kadınlar*, 2015 yılında Yunus Nadi Öykü Ödülü'ne değer görülmüş; kitaptaki "Mi Hatice" adlı öykü ise kısa filme uyarlanarak çeşitli festivallerde ödüller kazanmıştır.

2018 yılında yayımlanan *Dünyadan Aşağı*, Borahıoğlu'nun aile içi dinamikler ve kuşaklar arası gerilimler üzerine odaklandığı bir romandır. Baba-oğul ilişkisi ekseninde ilerleyen eserde, iletişim kopuklukları, bastırılmış duygular ve kuşaktan kuşağı aktarılan travmalar öne çıkmaktadır. Yazar, ironiye dayalı anlatım tercihiyle bu sorunları öğretici bir dile yaslanmadan görünür kılar. Borahıoğlu, bu eseriyle 2019 Duygu Asena Roman Ödülü'ne layık görülmüştür.

Borahıoğlu'nun Ümit Kıvanç ile birlikte kaleme aldığı *Haysiyet* adlı çalışma ise 2019 yılında Kiraathane Kitapları tarafından yayımlanmıştır. Bunun yanı sıra, Borahıoğlu'nun yapıtları çeşitli dillere çevrilerek uluslararası okurla buluşmuştur.

Yazarın 2021 yılında yayımlanan *Alâmetler Kitabı* adlı öykü kitabında *Barınak*, *Alınyazısı*, *Baal Zebub*, *Eşyanın Tarihi*, *Malum Şahıs*, *Derin Soruşturma*, *Zoltan*, *Anahtar Deliğı*, *Kanuni Orospu*, *Çalıntı Hikâye*, *Kırmızı Defter*, *Haram*, *Denizkızı* ve *Yükseliş* adlı öyküler yer alır. Eserde bireysel deneyim ile toplumsal gerçeklik arasındaki gerilim daha doğrudan bir biçimde ele alınır. Bu kitapta Borahıoğlu'nun anlatısı, bireysel hikâyeler aracılığıyla toplumsal bir eleştiriye dönüşür. Yazar, bu eseriyle 2022 Türkân Saylan Sanat Ödülü'nün sahibi olmuştur.

Boralıoğlu'nun *İçimdeki Ses* ve *Haysiyet* dışındaki eserleri, İletişim Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Bu bağlamda, 2025 yılında aynı yayınevinden çıkan *Her Şey Normalmiş Gibi*, yazarın karakter odaklı ve psikolojik derinliği ön planda tutan anlatım biçimini sürdürdüğü bir romandır. Eserde, hukuk eğitimi almasına rağmen avukatlık yapmayan Arda ile Diyarbakır'dan İstanbul'a gelen Lora'nın yaşamları merkezde yer alır. Roman, farklı yaşam deneyimlerini ve psikolojik durumları bir araya getirerek okuru pasif bir gözlemci olmaktan çıkarır ve metnin tanıklığına davet eder. Eser, bu nitelikli kurgusuyla Ekonomi Gazetesi Kitap Eki tarafından "Yılın Telif Kitabı" olarak seçilmiştir.

Bütün bu eserler birlikte değerlendirildiğinde, Gaye Boralıoğlu'nun edebî üretiminin karakter merkezli, psikolojik derinliği yüksek ve biçimsel arayışlara açık bir çizgide ilerlediği görülmektedir. Yazar, her yeni eserinde benzer temaları tekrar etmekten ziyade, bu temaları farklı anlatı biçimleriyle yeniden düşünmeyi tercih eder. Bu yaklaşım, Boralıoğlu'nun Türk edebiyatındaki özgün konumunu belirleyen temel unsurlardan biridir.

2.2.1. Gaye Boralıoğlu'nun Romanlarında Tematik Yönelimler

Tematik unsurlar, romanın anlam evreninin şekillenmesinde belirleyici bir rol oynar. Nitekim Şerif Aktaş'a göre "Olay örgüsünü meydana getiren parçalar arasındaki çatışma veya karşılaşmanın en kısa ve kesin ifadesi temadır" (Aktaş, 2022, s.72). Tematik unsurlar, romanın yalnızca olay akışını düzenleyen bir unsur olmakla kalmaz; karakterlerin iç dünyalarının kurulmasında ve metnin bütünlüğünün sağlanmasında da etkili olur. Temalar aracılığıyla anlatı, kişiler arası ilişkilerin sınırlarını aşarak toplumsal, tarihsel ve kültürel bağlamla ilişki kurar ve bu yönüyle çok katmanlı bir anlam alanı üretir. Böylece okur, metnin sunduğu anlam dünyasını daha derinlikli bir biçimde kavrama ve iletileri farklı düzlemlerde değerlendirme imkânı bulur. Bu bağlamda tematik kurgu, anlatının anlamını tek bir merkezde yoğunlaştırabileceği gibi, birden fazla izleğin birlikte ilerlemesine de olanak sağlayabilir.

Gaye Boralıoğlu'nun anlatı evreni, tek bir tematik eksen etrafında şekillenmeyen, aksine birden fazla izleğin bir arada olduğu bir yapıya sahiptir. Çünkü herhangi bir temayı merkeze almak, okuru belirli bir sonuca yönlendirmek anlamına

gelir. Oysa Boralıoğlu'nun metinleri, okuru tek bir sonuca yönlendirmek yerine farklı okuma imkânları sunan bir yapı sergiler.

Boralıoğlu, romanlarında aile içi çatışmalar, kuşaklar arası gerilimler, bireyin kimlik arayışı ve kadınlık deneyimi gibi meseleleri ayrıntılı şekilde işleyerek bu alanlardaki bastırılmış duyguların açığa çıkmasını sağlar. Bu bağlamda yazarın eserleri, karakterleri bir maceraya sürüklemekten ziyade, onların yaşadığı psikolojik ve duygusal kırılmalar üzerinde yoğunlaşır. Ayrıca, toplumsal normlar ve baskılar karşısında bireyin mücadelesini de ortaya koyar.

Bu bölümde, Boralıoğlu'nun anlatı dünyası, bireyin kişisel ve öznel deneyimlerinden başlayarak yakın çevre ilişkilerini ve nihayetinde toplumsal yapılar gibi daha geniş bağlamları kapsayacak şekilde, mikro düzeyden makro düzeye doğru hiyerarşik bir biçimde sınıflandırılmıştır.

2.2.1.1. Bireysel/ Varoluşsal Temalar

2.2.1.1.1. Yalnızlık

Boralıoğlu'nun romanlarında yalnızlık, bireyin varoluşsal deneyimini anlamlandıran önemli bir izlek olarak öne çıkmaktadır. Yazarın anlatı dünyasında karakterlerin toplumsal çevreleriyle yaşadıkları uyumsuzluk, aidiyet sorunları ve içsel çatışmalar, yalnızlığın farklı biçimlerde ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Bu yönüyle yalnızlık, karakterlerin ruhsal dünyalarını şekillendiren ve kendileriyle çevreleri arasındaki ilişkiyi belirleyen önemli bir unsur hâline gelmektedir. Bireyler; aile, toplum ve yakın ilişkiler içinde varlık gösterebilirler dahi derin bir içsel kopuş yaşarlar. Bu durum, çoğu zaman adlandırılmayan bir sıkıntı ya da belirsiz bir eksiklik hissiyle kendini göstermektedir.

Dünyadan Aşağı romanında sonbahar mevsiminin insan ruhu üzerindeki etkisine değinilirken Hilmi'nin bu dönemde giderek içine kapanması ve duygusal dalgalanmaları, yalnızlığın belirgin bir örneği olarak karşımıza çıkar: "...kimi de dertlendiğinin farkında bile olmaz, sadece belli belirsiz bir sıkıntı ve yalnızlık duygusuyla sarsılır. Hilmi Aydın, o yıl bu sonuncuya yakın hissediyordu kendini" (Boralıoğlu, 2021, s. 47). Sonbaharın yarattığı melankolinin de etkisiyle Hilmi yaşamın akışı içinde derin bir yalnızlığa sürüklenir. Hilmi'nin yalnızlığı, yalnızca mevsimin yarattığı duygusal etkiyle değil, çevresiyle kurduğu bağların giderek

zayıflamasıyla da derinleşir. Babasından kalan lokantaya baktığında, geçmişteki hareketlilik ve canlı atmosferin yerini durgun ve solgun bir görünüme bıraktığını görülür. Mekânın bu değişmiş hâli, Hilmi'nin ruhsal dağınıklığı arasında bir özdeşleşim söz konusudur. Lokantanın eskisinden daha bakımsız görünmesi, garsonların isteksizliği ve müşterilerin donukluğu, onun dünyayla temasının giderek silikleştiğini işaret eder.

Hilmi'nin yalnızlık hissi, Nihan'la yollarını ayırdığı sahnede daha da görünür hâle gelir: “Bir an büyük bir özgürlük kapladı yüreğini, hemen peşi sıra da derin bir yalnızlık hissiyle sarsıldı. Cevaplanması hiç kolay olmayan bir soru tepesinde asılı duruyordu: Nereye gidecekti?” (Boralıoğlu, 2021, s. 91). Hilmi için ayrılık, bir kurtuluş anı olmaktan çok, aidiyet duygusunun olmadığı bir eşığa dönüşür. Gideceği yerin belirsizliği, onun mekânsal ve duygusal bir boşlukla karşı karşıya kaldığını gösterir. Hilmi, zaman zaman da nedensiz bir yalnızlık hissiyle çevrenir: “Kalbi gevşeyince derin bir hüznün bastı üstüne; iflah olmaz bir yalnızlık hissi...” (Boralıoğlu, 2021, s. 93). Bu ifade, Hilmi'nin yalnızlığının ayrılıkla sınırlı bir ruh hâli olmadığını açığa çıkarmaktadır.

Hilmi, yalnızlık duygusunun etkisiyle kadınlarla yüzeysel ilişkiler kurar. Onun Nihan'dan ayrılmasının temelinde Mine'yle yaşadığı ilişki yer almaktadır. Bu durum onda zaman zaman vicdan rahatsızlığı yaratsa da sonrasında mimar Pelin ve Rus İrina ile kurduğu yakınlıklar, benzer bir duygusal döngünün sürdüğünü göstermektedir. Bu ilişkiler, duygusal bir bağlanmadan ziyade Hilmi'nin yalnızlığını geçici olarak bastırma çabasının bir yansımasıdır. Nitekim anlatıcı, Hilmi'nin bu davranışını: “Mine'nin evinde aradığını bulamayınca yalnızlığa dayanamayacağından kös kös Nihan'a geri dönüşü...” (Boralıoğlu, 2021, s. 126) sözleriyle aktarırken, benzer bir biçimde İrina'dan ayrıldığı sahnede de onun “ Tabii ki İrina'ya âşık olduğu, onunla gerçekten bir ömür geçirmeyi hayal ettiği için bu kadar sersemlememişti, aslında gerçek bir sersem olup yalnız kalmamak adına olmayacak ihtimali mümkün gördüğü için” (Boralıoğlu, 2021, s. 225) yıkıldığını belirtir.

Hilmi açısından yalnızlık, bilinçli bir tercih değildir. Anlatıcı bu durumu şu sözlerle dile getirir:

“Hilmi, kendisinin de aslında gayet iyi bildiği gibi yalnızlığı seçmedi. Seçim şansı olsaydı, tek başına yaşayacağı bir hayatı asla istemezdi. Zaten yalnızlığıyla barışık olsaydı

cehennemden de bu kadar korkmazdı. Başka şansı kalmamıştı. Mine'yle yapamamış, Nihan'ın sabrını fazlasıyla zorlamıştı. Mesnetsiz kibri yüzünden bir can dostu bile edinememişti” (Boralıoğlu, 2021, s. 151).

Bu ifadeler Hilmi'nin yalnızlığının, ilişkisel kopuşlarının, başarısız yakınlaşmalarının ve kişisel yetersizliklerinin bir sonucu olduğunu göstermektedir.

Aksak Ritim'de ise; Halil'in yalnızlığı, giderek yoğunlaşan ve duygusal olduğu kadar bedensel bir temas arzusuna dönüşen temel bir eksiklik duygusu olarak betimlenir. Anlatıcı, Halil'in bu derin boşluk hissini şu sözlerle ifade eder: “Galiba yalnızlık biriktikçe büyüyor, derinleşiyordu. Bunca zamandır başka bir tenle hiçbir temas kurmamış olmak insanı acılaştırıyordu. Halil birisine sarılmak istedi, birisi ona sarılsın istedi. Başını okşasın, yüzünü, bedenini öpsün, acısını alsın istedi” (Boralıoğlu, 2022, s. 132). Dolayısıyla Halil'in yalnızlığı salt içsel bir duygudan ibaret değil, fiziksel kabul görme yönünde de temel bir ihtiyaç olarak dışa vurur.

Halil'in anne ve babasını kaybetmiş olması, yalnızlık duygusunun temel belirleyicilerinden biridir. Annesinden göremediği şefkat duygusunun yarattığı boşluğu, çoğu zaman geçici ve yüzeysel kadın ilişkileriyle telafi etmeye yönelir. Bu durum, karakterin annesini rüyasında gördüğü sahnede açık biçimde ifade edilmektedir. Annesi, Halil'in sahte ve geçici temaslara doldurmaya çalıştığı duygusal boşluğu şu sözlerle dile getirir:

“Annene sarılmayı öğrenmen lazım oğlum. Pis fahişelere sarılacağına annene sarılacaksın”

‘Sen...nereden biliyorsun?’

‘Ben her şeyi bilirim. Anneler her şeyi bilir. Hisseder. Çünkü çocuklarını çok severler. Onlarla ilgili her şeyi hissederler. Sen o pis fahişeyi aradın, onunla kendi yatağında, bu tertemiz yatakta seviştin, sonra da ona para verdin. Hiç utanmadan para verdin.’

‘İhtiyacım vardı.’

‘İhtiyacın mı vardı. Güleyim bari. Neye ihtiyacın vardı?’

‘Sarılmaya, birisine dokunmaya’” (Boralıoğlu, 2022, s. 138).

Halil, kadınlarla duygusal yakınlık kurmaktan kaçınır. Bu ilişkiler genellikle kısa süreli bir temasla sınırlı kalır ve maddi bir karşılıkla sonlanır. Ancak bu geçici ilişkiler, onun yalnızlığını gidermekten ziyade daha görünür hâle getirir. Onun yalnızlık duygusu, özellikle Güldane'nin kardeşi Yunus'la birlikte gideceğini öğrendiği sahnede belirginleşir: “Aklımı kaçıracağım senin yüzünden, git bir an evvel,

git mi deseydi? Şu kimsesiz hayatımın tek manası sensin mi deseydi? Ne deseydi?” (Boralıoğlu, 2022, s. 200). Bu içsel sorgulama, Halil’in gerçek anlamda yakınlık kurabildiği tek kişinin Güldane olduğunu göstermektedir.

Boralıoğlu’nun *Meçhul* romanında yalnızlık, karakterin eylemlerini ve iç dünyasını şekillendiren örtük fakat belirleyici bir izlek olarak yapılandırılabilir.

Bu bağlamda eserde İbrahim’in toplumsal dünyayla temas kurmakta zorlanan kişiliği, roman boyunca farklı karakterlerin gözlemleri aracılığıyla aktarılır. Nitekim kuş arkadaşı Kemal, İbrahim’e dair gözlemlerini, “Zaten onun hiç yakın arkadaşı yoktu ki, kimseyle iyi geçinemezdi. Yok kavga çıkarmazdı da, yaklaşmazdı kimseye” (Boralıoğlu, 2024, s. 39) sözleriyle dile getirerek onun toplumsal ilişkilere mesafeli, içe kapanık yapısını doğrular. İbrahim’in kaldığı otelin sahibi de benzer bir değerlendirme yaparak onun dış dünyayla kurduğu zayıf bağı daha somut bir biçimde tarif eder. Ona göre İbrahim, “hep insana uzak durur, dışarıdan bakardı. Sanki kendisi cam fanusun içinde yaşıyordu da, dünyaya oradan bakıyordu” (Boralıoğlu, 2024, s. 89). Bu iki tanıklık birlikte değerlendirildiğinde, İbrahim’in yalnızlığının onu çevresinden adım adım uzaklaştıran bir deneyim olduğu görülür.

Her Şey Normalmiş Gibi’ de Arda’nın yalnızlık deneyiminin kökeni çocukluk yıllarına uzanır. Babasının hastalığının ondan gizlenmesi ve bu süreçte babanın bilinçli biçimde ondan uzaklaşması, Arda’da erken yaşta dışlanmışlık hissi yaratır. Karakter bu durumu şu sözlerle dile getirir:

“Çocuk aklımla babamın artık beni sevmediğini düşünüyordum. İçimde derin bir kızgınlık harlanıyordu. Kelimelere dökemediğim öfkemi eşyalardan çıkarıyor, kırıp döküyordum. O zaman daha çok kızıyorlardı bana. Sonsuz bir döngünün içinde kıvranıyordum. Onlar bir aradaydı, ben tek kalmıştım” (Boralıoğlu, 2025, s. 81).

Söz konusu duygusal kırılma, ilerleyen yıllarda insanlarla mesafeli ilişkiler kurmasına zemin hazırlar. Nitekim Arda; arkadaş edinmeyen, dış dünyayla sınırlı temas kuran ve çoğunlukla kendi iç dünyasına yönelerek zamanını ev ortamında geçirmeyi tercih eden bir karakter görünümü sergiler. Bu durum eserde şu şekilde ifade bulur: “...hiçbir arkadaşının telefonu yokmuş onda, zaten doğru düzgün arkadaşım da yokmuş, ne biçim insanmışım, yalnızlık Allah’a mahsusmuş, herkesin bu yaşta bir sürü arkadaşı varmış” (Boralıoğlu, 2025, s. 187). Annenin bu söylemi, toplumsal

beklentilerin birey üzerindeki baskısını yansıtırken, Arda'nın içe dönük yapısının aile içinde dahi bir eksiklik ya da problem olarak algılandığını göstermektedir.

Arda'nın yalnızlığı fiziksel bir tek başlılık olarak kalmaz; zamanla bilinçli bir geri çekilme isteğine dönüşür. Nitekim karakter, yalnızlığını geçici bir durumdan çok bir sığınma biçimi olarak gördüğünü: “Bu hayatta sığınabileceğim tek yere, battaniyenin altına giriyorum. Dünyadan çekilmek istercesine bedenimi yumuşak bir örtünün altına saklıyorum” (Boralıoğlu, 2025, s. 9) sözleriyle dile getirir.

Lora'ya yazdığı mektuptaki ifadeler ise Arda'nın yalnızlık anlayışını daha derin bir boyuta taşır:

“Sen örneğin, gördüm seni, arkadaşlarınla birlikteyken onların bir parçası, inandığınız davanın ya da uğraştığınız meselenin bir unsuru olarak görebiliyorsun kendini. Hatta bunu sorgulamıyorsun bile, biricikliğini unutabiliyorsun. Başka bir bütünün içinde kayboluyorsun. Bense hiçbir zaman ‘-mış gibi’ davranmayı beceremedim. Kendi yalnızlığımı hiçbir zaman unutamadım, evet biricikliğini demiyorum, buna yalnızlık diyorum...” (Boralıoğlu, 2025, s. 166).

Bu bağlamda Arda'nın yalnızlığı, modern bireyin toplumsal yaşam içindeki yabancılaşması ve kendi iç dünyasına dönme eğilimiyle örtüşmektedir. Kendi gerçekliğiyle yüzleşmekten kaçınmayan bir yalnızlık deneyimi, karakterin bireysel farkındalığını besler.

Sonuç olarak Gaye Boralıoğlu'nun romanlarında yalnızlık; geçmiş yaşantılar, aile içi ilişkiler ve toplumsal konumla birlikte şekillenen çok boyutlu bir varoluş durumu olarak ele alınmaktadır. Hilmi'nin yalnızlığı, daha çok kopan ilişkilerin ve aidiyet arzusunun yarattığı duygusal gelgitlerle belirginleşirken; Halil'de bu duygu, bedensel temas ihtiyacına kadar uzanan bir yoksunluk hissi olarak ortaya çıkar. İbrahim, çevresiyle arasına koyduğu mesafe ve iletişimden kaçınan tavrıyla yalnızlığını görünür kılar. Arda'da ise, çocuklukta yaşanan duygusal kırılmaların etkisiyle başlayan içe kapanma, bilinçli bir geri çekilme isteğine dönüşür. Bu yönüyle yalnızlık, Boralıoğlu'nun karakterleri için yalnızca toplumsal bir yalıtılmışlık durumunu ifade etmez; aynı zamanda bireyin kendi hakikatiyle yüzleştiği, dünyadaki yerini sorguladığı ve varoluşunu anlamlandırmaya çalıştığı bir süreç olarak ortaya çıkar.

2.2.1.1.2. Aşkın Birey Üzerindeki Yansımaları

Aşk, edebî eserlerde çoğunlukla bireyin değer yargılarını ve dünyayı algılayış biçimini dönüştüren bir deneyim olarak ele alınır. Bu duygu yalnızca iki kişi arasındaki ilişkiyi değil, bireyin kendi iç dünyasında yeni bir farkındalık geliştirmesini ve alıştığı sınırların dışına yönelmesini de mümkün kılar. Bu nedenle modern anlatılarda aşk, karakterin hem kendisiyle hem de içinde bulunduğu toplumsal çevreyle kurduğu bağı dönüştüren belirleyici bir unsur olarak öne çıkar.

Boralıoğlu'nun *Her Şey Normalmiş Gibi* romanında aşk; yalnızca bireysel bir duygu olarak değil, İstanbul ve Diyarbakır gibi farklı coğrafyaların ve toplumsal gerçekliklerin çarpıştığı bir bağlamda ele alınmaktadır. Yazar; Arda ve Lora gibi farklı dünyalardan gelen iki karakteri bir araya getirirken, aşkın karakterleri dönüştüren, farkındalık yaratan ve vicdani sorumluluk bilincini tetikleyen işlevini gösterir. Bu durum, İstanbul'da konforlu bir yaşam süren Arda'nın, Lora aracılığıyla ülkenin sert toplumsal gerçekleriyle karşılaşmasına olanak tanır. Bu bağlamda Arda'nın Lora'ya duyduğu aşk, karakteri alıştığı konfor alanının dışına taşırken; karakter bu duyguyu, kendi iç dünyasında ve algılayış biçiminde dönüşüm yaratan temel bir güç olarak tanımlar:

“Seni tanıdığımdan beri Lora, ben başka biri oldum. Eskisinden daha beceriksiz ama daha hassas biri. Eskiden rüzgârı fark etmezdim, şimdi en hafif esintileri bile hissediyorum, eskiden şehrin olağan gürültülerini duymazdım şimdi ta uzaktaki çocuk martıların çığlığını duyuyorum. Bu beni korkutuyor, sen beni korkutuyorsun” (Boralıoğlu, 2025, s. 14).

Bu sözler, Arda'nın Lora sayesinde çevresine ve dünyaya karşı farkındalığının arttığını, sıradan deneyimlerin ve sessizliklerin bile onun için anlam kazandığını göstermektedir.

Öte yandan Arda ile Lora'nın ilişkisi, ortak yönlerden ziyade karşıt özellikler üzerine kurulu bir birliktelik izlenimi verir. Karakterlerin dünyayı algılama biçimleri, hayata yükledikleri anlam ve olaylar karşısındaki tepkileri birbirinden oldukça farklıdır:

“Lora...İşte Lora farklıydı. İkimiz aslında o kadar farklıydık ki. Onun bütün etrafını içine alan bir enerjisi vardı, ben tamamen kendime dönüktüm, onun iyileştirme kabiliyeti vardı, benim hasta etme, onun neşesi vardı, benim hüznüm. Yine de birbirimize doğru aktık; belki meraktan, belki şefkatten” (Boralıoğlu, 2025, s. 93).

Arda'nın içe dönük, melankolik ve edilgen yapısı; Lora'nın dışa açık, canlı ve dönüştürücü enerjisiyle belirgin bir tezat oluşturur. Bu karşıtlık, merak ve şefkat gibi duyguların devreye girmesiyle bütünleyici bir ilişki alanı oluşturur. Böylece eser, karakterler arasındaki farklılıkları ayırmaya yol açan bir engel olarak sunmak yerine, aralarındaki bağı güçlendiren bir etkileşim zemini hâline getirir. Bununla birlikte karakterlerin farklı kültürel ve coğrafi arka planlara sahip olmaları, aralarında aşılması güç bir mesafenin oluşmasına da neden olur. Arda, İstanbul merkezli ve daha edilgen bir yaşam tutumunu temsil ederken; Lora ise Kürt kökenli, toplumsal meselelere karşı daha duyarlı ve mücadeleci bir gerçekliğin içinden gelen bir karakter görünümü sergiler. Bu ayrım, ikilinin iletişimini görünmez biçimde sınırlar:

“Lora’yla konuşurken aynı dili kullanıyorduk ama susarken muhtemelen farklı dillere göç ediyorduk, o kendi diline dönüyordu, ben kendi dilimde kalıyordum. Belki de hiçbir zaman aşamadığımız mesafenin sebebi buydu, suskunlukta başka dili konuşmak” (Boralıoğlu, 2025, s. 131).

İki karakter arasındaki sessizlik anları, duygusal yakınlığa karşın zihinsel ve kültürel uzaklığın sürdüğünü hissettirir. Arda sustuğunda alıştığı konforlu ve kayıtsız dünyaya yönelirken; Lora sustuğunda onu biçimlendiren coğrafyanın acılarına ve mücadele bilincine geri döner. Böylece aşkın dönüştürücü gücüne rağmen, toplumsal ve kültürel farklılıkların bireyler arasında görünmez fakat etkili sınırlar oluşturabildiği anlaşılır. Nihayetinde bu görünmez uzaklık, Arda'nın pasif konumunu sorgulamasına ve Lora'nın ait olduğu dünyayı doğrudan deneyimleme isteği duymasına yol açar. Bu bağlamda Arda'nın Diyarbakır'a yaptığı yolculuk, yalnızca sevdiği kadının izini sürme girişimi değil; aynı zamanda aralarındaki kültürel ve düşünsel mesafeyi kavrama ve kapatma çabasının somut bir karşılığıdır:

“O zaman belki de Lora'nın içindeki gücün denizi olmayan bir coğrafyada yaşamaktan geldiğini düşündüm. Hangi ruh halinde olursanız olun Boğaz bütün duygulara bir balans ayarı çekiyor, ehlileştiriyor. Oysa Diyarbakır'da kendinizle baş başasınız, kara taş duvarlar kendi hakikatinizi size gösteriyor, kabul edeceksiniz ya da değişeceksiniz. Yaşamak için hafifletici sebep yok ortada” (Boralıoğlu, 2025, s. 156).

Böylece aşk, Arda'nın Lora aracılığıyla farklı bir coğrafyanın gerçekliğiyle karşılaşmasını ve kendi yaşamına yönelik tutumunu sorgulamasını mümkün kılar.

Eser, aşkı yalnızca dönüştürücü bir duygu olarak değil, aynı zamanda varoluşsal bir sorgulama alanı olarak da kurgular. Arda bu durumu: “Lora ve beni bir araya

getiren neden, ikimizin de varoluş hikâyesinde gizliyse nasıl oldu da ayrı yerlere düştük? Yok eğer her şey tesadüflere bağlıysa neden o ya da bu değil de Lora ve ben?” (Boralıoğlu, 2025, s. 174) sözleriyle dile getirir.

Öte yandan Arda’nın Aslı ile kurduğu ilişki, Lora’ya duyduğu aşkla kıyaslandığında daha yüzeysel bir nitelik taşımaktadır. Karakter, bu birlikteliği anlatırken Aslı’yı çoğu zaman Lora ile karşılaştırır ve iki ilişki arasındaki duygusal derinlik farkını kendi ifadeleri üzerinden görünür kılar:

“Kendisine, ailesine, arkadaşlarına odaklı. Sosyal yardım, göçmen psikolojisi, şiddete uğramış kadınların dertleri, depresyon mağdurları...Bu gibi konularla ilgilenmiyor. Kendimizden başka üzerimize yük almıyoruz yani, bu da bana iyi geliyor” (Boralıoğlu, 2025, s. 181).

Bu bağlamda Aslı, Arda’nın yaşamında dönüştürücü bir özne olmaktan ziyade, onun alıştığı düzeni sürdürmesine imkân tanıyan bir figür olarak belirir. Böylece romanda aşk, Lora üzerinden sarsıcı ve dönüştürücü bir güç olarak görünürken; Aslı ile kurulan ilişki ise dönüşümün ertelendiği, konfor alanının devamını sağlayan bir karşı konumda yer alır.

Her Şey Normalmiş Gibi romanında aşk, Arda’nın kendisini ve dünyayı algılama biçimini dönüştüren bir güç olarak kurgulanır. Buna karşılık *Aksak Ritim* romanında Güldane ile Halil arasındaki ilişki, romantik aşkın alışılmış kalıplarından farklı olarak duygusal yakınlıktan ziyade gerilim, çatışma ve cinsel dürtülerin belirleyici olduğu karmaşık bir etkileşim alanı şeklinde kurgulanmaktadır. Güldane’nin trafikte çiçek sattığı sırada Halil’le karşılaşması, iki karakterin hikâyesini başlatır. Halil’in alaycı tavırları Güldane’nin tepkisine neden olur ve aralarındaki gerilimli ilişkinin temelini oluşturur. Güldane’nin Halil’in gözüne toprak savurarak karşılık vermesi, bu gerilimi somut bir çatışmaya dönüştürmektedir. Bu olayın ardından Halil’in yaşadığı kaza ve geçici hafıza kaybı ilişkiyi kesintiye uğratır; Güldane’yi yeniden hatırlaması ise, ona yönelik takıntılı bir ilginin ortaya çıkmasına yol açar. Nitekim bu durum eserde şu şekilde ifade edilir: “Bedeninde dalga dalga dolaşan öfke, iktidara dönüşüyor ve bu hiçbir cinsel deneyimin sağlayamadığı olağanüstü bir haz duymasına yol açıyordu” (Boralıoğlu, 2022, s. 114). Bu bağlamda iki karakter arasındaki karşılaşmalar, hem bireysel arzuların hem de bastırılmış duyguların açığa çıktığı gerilimli anlara

dönüşmektedir. Yazar, Halil’in zihnindeki bu istikrarsız durumu şu sözlerle somutlaştırır:

“Güldane’yi her düşündüğünde ona olan hisleri değişiyordu. Kimi zaman korkunç bir öfkeyle içi kavruluyor, nefretle kasılıyordu. Kimi zaman da içi titriyor, yumuşacık bir şefkat duygusuyla inliyordu. Bir gün unutmak, belleğini onun anılarından temizlemek için elinden gelen her şeyi yapıyor, ertesi gün kendini bazı anları hatırlamanın olağanüstü zevkine teslim ediyor, o anları zihninde tekrarlayarak daha parlak hale getirmeye çalışıyordu. Öfke ile arzu arasında asılı kalmıştı; çaresizce salınıp duruyordu” (Boralıoğlu, 2022, s. 145).

Öte yandan Güldane’nin Halil’e yönelik hisleri, duygusal bir bağılıktan ziyade arzusunun ve fiziksel çekimin belirleyici olduğu bir ilişki biçimi olarak kurgulanmaktadır. Rüya sahnesinde Güldane’nin Halil’e duyduğu fiziksel çekim şu ifadelerle aktarılır: “Halil yatağında uyuyordu. Yarı çıplaktı. Güldane soyunup onun yanına girdi. Gözlerini kapattı, oracıkta uyudu, uyandı” (Boralıoğlu, 2022, s. 195). Bu sahne, karakterin bastırdığı arzuların rüya düzleminde açığa çıktığını göstermektedir.

Boralıoğlu’nun *Meçhul* romanında da İbrahim ve Rüya karakterleri aracılığıyla aşkın farklı bir düzlemde yeniden kurgulandığı görülmektedir.

Rüya, hastanede görev yapan bir hastabakıcıdır ve eserde uykusuzluk nedeniyle hiç rüya görmeyen bir karakter olarak kurgulanır. Buna karşılık İbrahim, hastanede kaldığı süre boyunca her gece rüya gördüğünden söz eder ve bu durum Rüya’nın dikkatini çeker. İbrahim’in gördüğü rüyaları ona anlatmasıyla birlikte iki karakter arasında zamanla duygusal bir yakınlık oluşur. Ancak bu ilişki doğrudan ifade edilen bir aşk ilişkisi değildir; daha çok dile getirilmeyen, örtük bir duygusal bağ niteliği taşımaktadır. Nitekim Rüya bu durumu şu sözlerle dile getirir: “Bir gece ona sordum. Beni sevdin mi hiç? Cevap vermedi. Gözlerini başka tarafa kaçırdı. O gece gözlerinde kurumuş bir aşkın kalıntılarını gördüm” (Boralıoğlu, 2024, s. 166). Bu bağlamda karakterler arasındaki ilişki, açıkça adlandırılmayan ancak duygusal yoğunluk içeren bir yakınlık biçimi olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte İbrahim’in aynı odada kaldığı Rasim karakteri, dışarıdan bir gözlemci olarak bu ilişkiyi aşk olarak yorumlar ve aralarındaki bağı şu sözlerle dile getirir: “Bence aşk vardı aralarında. Getirdiği temiz çamaşırların arasından mutlaka lavanta çıkardı çünkü” (Boralıoğlu, 2024, s. 153). Benzer biçimde İbrahim’i gören son kişi olan Salih de İbrahim’in Rüya’dan söz ettiğini dile getirir: “Bazen Rüya diye birinden söz ediyordu. Hastabakıcı mıymış neymiş. Bilmem bir akrabası mıydı, yoksa daha ileri biri mi? Belki manitasıydı ama

renk vermedi. Gitsem mi ona, diyordu. Bildiğim kadarıyla hiç gitmedi” (Boralıoğlu, 2024, s. 203). Bu değerlendirmeler, söz konusu ilişkinin çevredeki karakterler tarafından duygusal bir yakınlık olarak anlamlandırıldığını ortaya koymaktadır.

Öte yandan Boralıoğlu’nun *İçimdeki Ses* adlı romanında Zeliş ile Sinan arasındaki ilişki, gençlik dönemine özgü ilk aşk deneyimi üzerinden ele alınmaktadır. Zeliş, okulda popülerliği ve “Mösyö Le Coq” olarak tanınmasıyla dikkat çeken Sinan’ı öncelikle çevresinden duyarken, ona yönelik ilgisi bir doğum günü partisinde karşılaşmalarıyla somutlaşır. Sinan’ın partide Zeliş’in söylediği şarkıyı beğendiğini dile getirmesi ve ardından onunla görüşmek istemesi, iki karakter arasındaki ilişkinin başlangıcını oluşturur. Zeliş, bu süreçte yaşadığı duygusal yakınlığı şu sözlerle ifade eder: “Sanırım aşk böyle bir şey. O kendi cümlelerini kuruyor ve siz planlamasanız bile o cümleler ağzınızdan dökülüveriyor” (Boralıoğlu, 2019, s. 92). Bu sözler, karakterin aşkı bilinçli bir tercihten çok, kendiliğinden ortaya çıkan güçlü bir duygu olarak algıladığını göstermektedir. Ancak ilişki ilerledikçe aralarındaki sınıfsal farklılıklar belirginleşir: “Arabalar, evler, şoförler, hizmetçiler, son model bilgisayarlar, telefonlar, binlerce, hepsi birbirinden pahalı giysi ve ayakkabı...Sinan’ın bütün bu donanımlarına karşılık, benim bir tek silahım vardı: Gülen Kasap’ın arkasındaki çakma markalar satan dükkân!” (Boralıoğlu, 2019, s. 96). Bu durum, Zeliş’in Sinan’ın sosyal ve ekonomik çevresiyle kendi yaşam koşulları arasında belirgin bir eşitsizlik hissettiğini ortaya koymaktadır. Buna karşın bu farklılıklar ilişkinin devamını engellemez; birlikteliklerinin uzun sürmesi çevrelerinde şaşkınlıkla karşılanır.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Zeliş’in aile baskısından ve içinde bulunduğu yaşam koşullarından uzaklaşmanın bir yolu olarak gördüğü Yeni Zelanda’ya gitme hayali, ilişkiyi sınavan önemli bir unsur olarak ortaya çıkar. Sinan’ın bu düşünceye destek vermemesi, Zeliş’in hem ilişkiye hem de aşk kavramına ilişkin beklentilerini sorgulamasına neden olur. Karakter yaşadığı hayal kırıklığını: “Sevgilin, seni seviyorum derken, basit bir oyun kuruyor sadece. Çember bir anda kırılıveriyor ve işte tek başına ortada kalıyorsun. Yalan dünya” (Boralıoğlu, 2019, s. 175) sözleriyle ifade etmektedir. Bu bağlamda romanda aşk, yalnızca romantik bir yakınlık değil; aynı zamanda bireysel hayallerin, beklentilerin ve yaşam tasavvurlarının sınıandığı bir deneyim alanı olarak kurgulanmaktadır.

Sonuç olarak Boralıoğlu’nun romanlarında aşk, tek yönlü bir duygu değil, karakterlerin iç dünyalarında değişim yaratan çok katmanlı bir deneyim olarak ele alınır. *Her Şey Normalmiş Gibi* romanında bu duygu, Arda’nın dünyayı algılama biçimini dönüştüren ve onu toplumsal gerçekliklerle yüzleşmeye yönelten bir etki alanı oluşturur. *Aksak Ritim* romanında Güldane ile Halil arasındaki ilişki, gerilim ve saplantı gibi unsurların belirleyici olduğu daha karmaşık bir bağ şeklinde ortaya çıkmaktadır. *Meçhul* romanında İbrahim ve Rüya arasındaki yakınlık ise, açık biçimde dile getirilmeyen, fakat duygusal yoğunluğu hissedilen örtük bir ilişki biçimi olarak kurgulanmaktadır. *İçimdeki Ses* romanında ise Zeliş ile Sinan arasındaki ilişki, aşkın gençlik dönemine özgü beklenti ve ideallerle şekillenen yönünü yansıtmaktadır. Ancak karakterlerin gelecek planları ve yaşamdan beklentileri arasındaki farklılıklar, bu ilişkinin sorgulanmasına neden olmakta ve aşkın dönüştürücü olduğu kadar hayal kırıklığı yaratabilen bir deneyim olduğunu da ortaya koymaktadır. Böylece yazar, aşkı yalnızca bireyleri birbirine yaklaştıran bir duygu olarak değil; aynı zamanda karakterlerin kendilerini, beklentilerini ve yaşam tercihlerini sorgulamalarına neden olan dönüştürücü bir deneyim olarak sunmaktadır.

2.2.1.1.3. Normalleşme Eğilimi: Umut ve Umutsuzluk Arasında Birey

Normalleşme eğilimi, bireylerin ve toplumların sarsıcı ya da olağan dışı deneyimler karşısında gündelik yaşamı sürdürebilmek için geliştirdiği bir uyum biçimidir. Bu eğilim, yaşanan sarsıcı olayları geri plana iterek hayatın kesintisiz devam ettiği algısını oluşturur. Böylece travmatik etkiler kısmen bastırılır ve olağan dışı durumlar zamanla sıradanlaşır. Birey, karşılaştığı sarsıcı gerçeklikle doğrudan yüzleşmek yerine onu gündelik pratikler içinde etkisizleştirir; bu durum bir yandan koruyucu bir işlev üstlenirken, diğer yandan toplumsal duyarsızlığı da beraberinde getirebilir.

Bu bağlamda Boralıoğlu, *Her Şey Normalmiş Gibi* adlı eserinde kolektif sarsıntıların ardından toplumun gündelik yaşama hızla geri dönme eğilimini “normalmiş gibi” kavramı çerçevesinde ele alır. Romanda, Beyoğlu’nda bir banka girişinde meydana gelen ve nedeni açıkça belirtilmese de bir saldırıya işaret eden patlama, bu kırılmanın somut bir örneği olarak sunulmaktadır. Yazar, bu olay ile gündelik hayatın akışı arasındaki karşıtlığı vurgulayarak, yaşanan travmanın kısa sürede etkisini yitirdiğini gösterir:

“Hayat her zamanki gibi devam ediyor. Bakkal İsmail Abi kepenkleri açmış, müşteriler girip çıkmaya başlamış. Bisikletli çocuk geçiyor sokaktan. Taş duvarın üzerinde bir kedi kaygısızca yalanıp duruyor. Karşıdaki inşaat faaliyete geçmiş, birazdan iş makineleri de çalışmaya başlar. Ve öte yandan Beyoğlu’nda cesetler toplanıyor yerden. Kopan uzuvlar torbalara dolduruluyor. Yaralılar hastanelere taşınıyor. Her şey normal akışında” (Boralıoğlu, 2025, s. 17).

Bakkalın kepenk açması ya da bir kedinin kaygısızca dolaşması gibi geçici ve basit ayrıntılar, Beyoğlu’ndaki yıkım görüntüleriyle yan yana verilerek ölümün nasıl sıradanlaşabildiğini ortaya koyar. Bu noktada yazar, hayatın sürüp gitmesini gösteren bu küçük hareketleri, felaketin yarattığı derin boşluğu örtmeye çalışan bir perde gibi sunmaktadır.

Toplumun hızla unutmaya yönelen ortak tutumuna karşılık Arda ise travmanın izini sürmeye çalışır:

“Patlamanın olduğu yere geliyorum. Bina bez perdeyle kapatılmış, beyaz zemin şimdiden kirlenip grimsi olmuş bile. Üzerinde hiçbir yazı yok, en azından reklam almadıklarına seviniyorum. Yerlere bakıyorum, bir iz, gerçeği hatırlatacak bir ip ucu var mı diye?” (Boralıoğlu, 2025, s. 52).

Bu bireysel arayış, trajediyi gizleyen “normalleşme” duvarına çarpar. Olayın bez perdeyle kapatılması ve hayatın hiçbir şey olmamış gibi sürmesi, bir süre sonra Arda’nın kendi algısını bile sorgulamasına yol açar. Bu noktada birey, unutmayı esas alan toplumsal düzene karşı koyamaz. Dışarıdaki ağır sıradanlığa uyum sağlar ve kendini korumak için zihinsel bir savunma geliştirir. Arda da hissettiği bu baskıyı ve sıradanlığın içine nasıl çekildiğini, “Yadırganacak bir şey yok, hayat akıyor işte” (Boralıoğlu, 2025, s. 53) sözleriyle dile getirir.

Arda, haberleri takip ederken trajik olayların bile hızla gündemden kaybolduğunu fark eder. Sıradan veya hafif haberler hemen ardından gelen bir kadının ölüm haberi gibi sarsıcı gelişmelerle yan yana geçer ve insanlar için çabucak alışılmış bir durum hâline gelir. Toplumsal düzeydeki unutulmuş, bireysel düzlemde bir anlamsızlık ve umutsuzluk olarak karşılık bulur. Bu bağlamda bir sabah, Arda ve annesi kahvaltı ederken memleketin giderek kötüleştiğini konuşurlar. Arda, annesinin eskimiş umutlarını ve kendi umutsuzluğunu fark ederek bu durumu şöyle dile getirir:

“Söylediği hiçbir şey beni ilgilendirmiyor esasında. Ne daha iyi? Neden daha iyi? Ne zaman daha iyiydi? Bütün bunların cevabı yok ki. Anneminki eskimiş bir umudu taşımaktan başka

bir şey değil. Bir zamanlar her şeyin daha iyi olacağına dair bir inancı varmış da, bugün o ihtimal yok oluyormuş gibi konuşuyor, benimse hiç umudum olmadı. O yüzden de ondan daha rahatım. İtiraz etmiyorum, hatta bazen onaylıyorum ve ben de benzer örneklerle onun fikrini pekiştiriyorum, bu ortaklık hissiyatından memnun oluyor, daha da büyük bir iştahla şikâyetlenmeye devam ediyor. Zavallılaşıyoruz birlikte” (Boralıoğlu, 2025, s. 83).

Annesi, “eskimiş bir umudu” taşıyarak hâlâ hayata bir anlam yüklemeye çalışırken; Arda umutsuzluğun rahatlığına tutunur. Karakterin annesiyle ilişkisine dair “zavallılaşıyoruz birlikte” ifadesi ise hem durumun farkında olduklarını hem de bu farkındalığın herhangi bir değişime dönüşmediğini gösterir. Nitekim Arda, söz konusu farkındalığı iç konuşmaları aracılığıyla açık biçimde dile getirir:

“Evrende çok ters şeyler oluyor anne; senin görmek istemeyeceğin, görsen de pek faydası olmayacak çok acayip şeyler...Bu evrenin her yanı iğnelerle dolu anne, kan akıtmayan iğnelerle. Batıyor canını acıtıyor ama kimse görmüyor. Anlamıyor seni. Hayat olağan akıyor anne. Hiçbir şey yerli yerinde değil” (Boralıoğlu, 2025, s. 68).

Bu aşamada umutsuzluk, geçici bir duygu olmaktan çıkar ve Arda’nın dünyayı algılama biçimine dönüşür. Karakterin ruh hâli, çevresini sürekli bir tedirginlik ve dikkatle izlediğini, gündelik yaşamın olağan ritmine ise tam anlamıyla uyum sağlayamadığını göstermektedir. Buna karşın Arda, bu içsel huzursuzluğu dış dünyada açık bir çatışmaya dönüştürmez; aksine, içinde bulunduğu düzene uyum sağlıyormuş izlenimi vererek akışın içinde kalmayı seçer.

Arda’nın başlangıçtaki pasif ve umutsuz tutumu, romanın sonlarına doğru yerini varoluşsal bir sorgulamaya bırakır. Karakter, yaşamın gerçekten “normal” bir akışı olup olmadığını sorgular: “Hayatın normal akışı var mı sahiden? Görünmez kurallarla birbirine zincirlenmiş durumlar, olaylar, haller... (Boralıoğlu, 2025, s. 174). Arda böylece yalnızca akışa uyum sağlamaya çalışan biri olmaktan çıkar; içinde bulunduğu düzeni sorgulayan ve anlamlandırmaya yönelen bir özneye dönüşmeye başlar.

Arda’nın normalleşme eğilimi onu içsel bir sorgulamaya yöneltirken, Lora ise doğrudan eyleme geçen bir karakter olarak öne çıkar. O, yaşadığı tüm sarsıntılara rağmen hayata yeniden başlama gücünü kaybetmez. Karakterin umutlu bakış açısı ise şu sözlerinde açıkça görülür: “Çok ileride, belki çok uzun zaman sonra bir şeyler değişecek ve bu değişimde benim de payım olacak gibi hissediyorum, daha iyiye gidecekmiş gibi” (Boralıoğlu, 2025, s. 28). Böylece Lora, bireysel eylemini toplumsal dönüşüm düşüncesiyle ilişkilendiren aktif bir özne görünümünü sergiler. Bu durum,

Göçmenler Derneği'nde düzenlenen eylemde de açığa çıkar. Arda, Lora'yı eylemin organizasyonunu yönetirken görür ve onun rolünü şu şekilde ifade eder: “Bir yandan eylemin saati, yeri ile ilgili sağa sola bilgiler veriyor, omuzu ile çenesi arasına sıkıştırdığı telefonla tam olarak anlayamadığım bir trafiği yönetiyordu” (Boralıoğlu, 2025, s. 148).

Umut ve umutsuzluk arasındaki karşıtlık, yalnızca karakterlerin davranışlarına değil, mekânın atmosferine de yansımaktadır. Nitekim eserin başlangıcında mekân ve doğa betimlemeleri karakterin iç dünyasındaki karamsarlığı simgeler. Arda'nın evinde dağınık sehpa ve kırıntılı tabaklar, bilgisayar ekranında dönüp duran anlamsız bir logo ile minik kalpli küpe gibi nesneler hem içsel boşluğu hem de geçmişle ilişkisindeki parçalanmışlığı görünür kılmaktadır (Boralıoğlu, 2025, s. 7). Dışarıda ise, yağın yağmurun oluşturduğu çamurlu zemin ve yerdeki yapraklar, mekânın karamsar atmosferini pekiştirir:

“Dışarıda yağmur yağıyor, hava kara sarı. Camlara vuran damlaların sesini dinliyorum; yağmurun yoğunluğundan dallara tutunamıyor yapraklar, birer birer yere düşüyor. Karşıdaki inşaatın tozu, yolun çamuru, sonbahar yaprakları, tuhaf, dalga dalga bir zemin oluşturuyor” (Boralıoğlu, 2025, s. 8).

Bu tasvirler, anlatının başında okura hem bireysel hem de toplumsal düzeyde belirsizlik ve sıkışmışlık duygusunu hissettirmektedir.

Eserin sonunda ise Arda'nın dağınık eşyaları toplaması, geçmişin yüklerini kolilere yerleştirmesi ve Lora'nın mavi kalpli küpesini kutuya kaldırması, yalnızca fiziksel bir düzenlemeyi değil, aynı zamanda içsel bir arınmayı ve geçmişle barışmayı simgeler (Boralıoğlu, 2025, s. 209). Bu sırada devam eden yağmur, başlangıçtaki kaotik ve çamurlu etkisinin aksine, temizleyici ve dengeleyici bir işlev kazanır. Mekân ve ruh hâli, renkli gölge betimlemeleri aracılığıyla tekdüze karanlıktan çoğul ve canlı bir atmosfere dönüşür (Boralıoğlu, 2025, s. 209).

Eser boyunca karamsarlığın ve belirsizliğin simgesi olarak varlığını sürdüren Galata Kulesi üzerindeki kara bulutun eserin sonunda ortadan kalkması da bu dönüşümün en belirgin göstergelerinden biridir. Anlatıcının “...patlamanın dumanı, koca kara bulut artık yok. Kaybolmuş. Gökyüzü baştan başa masmavi, mormavi” (Boralıoğlu, 2025, s. 210) sözleri, yalnızca fiziksel bir değişimi değil, aynı zamanda zihinsel bir açıklığı da imler. Bu sahne, roman boyunca hissedilen sıkışmışlık

duygusunun yerini ferahlama ve yenilenme hissine bıraktığını simgesel düzlemde ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak Boralıoğlu, normalleşme eğiliminin bireysel ve toplumsal düzeyde yarattığı sıkışmışlığı, Lora'nın eyleme dayalı umudu ile Arda'nın farkındalığı üzerinden görünür kılar. Okuru, normalleşme yanılısamasından uzaklaştırarak yaşamın çok yönlü ve kimi zaman sarsıcı gerçekliğiyle yüzleşmeye davet eder.

2.2.1.2. Toplumsal İlişkiler ve Cinsiyet Roller

2.2.1.2.1. Aile İçi Çatışmalar

Birey, sosyal kimliğini ve toplum içindeki konumunu büyük ölçüde aile yapısı içinde oluşturur. Modern anlatılarda aile, yalnızca kimlik ve toplumsal konum belirleyici bir rol oynamakla kalmaz; aynı zamanda kırılmalıkların, bastırılmış duyguların ve çatışmaların açığa çıktığı bir alan olarak da ele alınır.

Geleneksel aile yapısında baba, güçlü bir otorite figürü olarak kabul edilirken, modernleşme süreci bu otoriteyi dönüştürmüş ve daha eşitlikçi, şefkatli bir baba modeli ortaya çıkarmıştır. Bu değişim, özellikle baba ile oğul arasında, geleneksel değerlerle modern dünyanın beklentileri arasında çatışmalara yol açmıştır. Aynı şekilde anne-çocuk ilişkilerinde yaşanan bağımlılık, duygusal mesafe veya yetersizlik gibi durumlar da aile içi gerilimin temel kaynakları arasında yer almaktadır. Bu tür dinamikler, bireyin duygusal gelişimini ve dünyayla kurduğu ilişki biçimini belirler.

Gaye Boralıoğlu'nun romanlarında da aile, bireyin içsel kırılmalarının ve kimlik arayışının yoğunlaştığı bir alan olarak tematik bir odak hâline gelmektedir. Bu tematik çerçeve içinde baba-oğul çatışması, aile içi ilişkilerin en belirgin ve belirleyici gerilim alanlarından biri olarak öne çıkar. Yazarın, "Her birey boşlukta belli bir yer kaplar, kadın varlığı o yeri düzenlemek, hoşlaştırmak ya da kendine uydurmak derindeyken, erkek varlığı o yeri genişletmek arzusundadır, bunu yaparken de ilk olarak baba meselesine toslar" (Özsoy, 2018) şeklindeki görüşleri de bu çatışmanın temelini açık biçimde ortaya koymaktadır.

Boralıoğlu, *Dünyadan Aşağı* adlı eserinde üç kuşak arasındaki baba-oğul gerilimini, babanın otoriter tutumdan kaynaklanan bir çatışma olarak işler. Eserde Hilmi'nin babası Selim Aydın ile yaşadığı gerilim dikkate değerdir. Aynı şekilde

Hilmi'nin kendi oğlu Ali Cemal ile olan çatışması da bu ilişki dinamiğinin kuşaklar boyunca nasıl devam ettiğini göstermektedir.

Hilmi Aydın, babasının otoritesi karşısında başkaldıramayan bir evlat olarak kurgulanmıştır. Nitekim baba figürü, ölümünden sonra bile Hilmi'nin üzerinde bir tür içsel denetim mekanizması olarak varlığını sürdürmektedir. Hilmi'nin, “Acaba babası gökyüzünden onu izliyor muydu?” (Boralıoğlu, 2021, s. 48) düşüncesi, babanın otoritesinin zihinsel düzeyde nasıl içselleştirildiğini göstermektedir. Baba figürü, Hilmi'nin yaşamında aynı zamanda duygusal bir boşluğun da kaynağıdır. Hilmi'nin geçmişe dair hatırladıkları bu durumu pekiştirir:

“Yemek konusuna çok kafa yorardı rahmetli. Hangi et hangi sebze ye yakışır, baharatı ne oranda kullanmak lazım, hangi lezzetler birbiriyle evlendirilebilir, hatta yemeklerin renk uyumu nasıl olmalıdır, bilirdi. Keşke onun onda biri kadar çocuk yetiştirmeyi de bilseydi. Domatesi sevdiği kadar çocuğunu da sevebilseydi” (Boralıoğlu, 2021, s. 138).

Bu çerçevede babanın tavrı, Hilmi'nin hem ilişkilerdeki beklentilerini hem de aileye dair algısını biçimlendiren bir kırılma noktası olarak roman boyunca etkisini sürdürür.

Selim Aydın'ın “Sırlar” kitabındaki bir bölüm, Hilmi'nin yıllarca biriktirdiği suçlamalara adeta dolaylı bir karşılık verir. Baba-oğul ilişkisine Selim Aydın'ın perspektifinden bakıldığında şu ifadeler dikkat çeker: “Oğlum doğduğunda yüreğimin orta yerinde nasıl güzel bir çiçek açtığını anlatmamın imkânı yok. Akça pakça, tombalak, güzel bir çocuktü. Oldukça gençtim, babamı erken yaşta kaybetmişim, babalık nedir, baba oğul ilişkisi nasıl olur bir fikrim yoktu” (Boralıoğlu, 2021, s. 181). Selim Aydın'ın bu sözleri, baba figüründeki sorunların duygusal ve deneyimsel yetersizliklerle ilişkili olduğunu ortaya koyar. Başka bir deyişle babalığa ilişkin öğrenilmemiş ve tamamlanmamış bir deneyim kuşaklar arasında devam etmektedir.

“Sırlar” kitabındaki kayıtlar, Selim Aydın'ın Hilmi'nin eğitim hayatını sürdürmesi için çaba harcadığını göstermektedir. Hilmi'nin okulu bırakmasıyla birlikte ona en azından bir meslek kazandırmak amacıyla lokantada mutfak işlerini öğretmeye yöneldiği anlaşılmaktadır. Ancak Hilmi bu yönlendirmeye direnç gösterir. Selim Aydın, oğlunun bu tutumunu şu sözlerle dile getirir: “...ama benim kuklam olmayacağını söyledi. Terbiyesizliğe bakınız, ben onu kukla niyetine oynatıyormuşum” (Boralıoğlu, 2021, s. 183). Selim Aydın, oğluna bir meslek öğretme

abasını koruyucu bir sorumluluk olarak görmektedir. Hilmi ise, bunu kendi bireyselliğini sınırlayan bir baskı olarak değerlendirir. Bu karşıt bakış açıları, baba–oğul arasındaki mesafeyi daha da artırır. Eserin ilerleyen bölümlerinde ise Hilmi, babasının tariflerinde küçük değişiklikler yaparak onun otoritesini yıkma girişiminde bulunur. Bu girişimini Hilmi: “şimdi düşünüyorum da onun binbir özenle milimi milimine ölçerek biçerek, tembihler ederek verdiği bir tarıfın içine o tarıfte hiç olmayan bir sebzeyi koymak belki de benim ilk gerçek isyanımdır. Kereviz benim intikamımdır” (Boralıoğlu, 2021, s. 175) sözleriyle dile getirir. Öte yandan Hilmi, babasıyla yaşadığı gerilimin benzerini kendi oğlu Ali Cemal ile yaşar.

Romanın sonunda yer alan ve Ali Cemal’in yazdığı “İtiraf” başlıklı mektup, Ali Cemal’in hem Hilmi Aydın’ın oğlu olduğunu hem de anlatının yazar ve anlatıcılarından biri olarak romandaki konumunu ortaya koymaktadır. Ayrıca bu mektup, Ali Cemal ile Hilmi arasındaki baba–oğul ilişkisine dair de önemli ayrıntıları ortaya çıkarır.

Mektubun başında Ali Cemal kendisini “Hiçbir zaman soyadını kullanmayan bir aydın” (Boralıoğlu, 2021, s. 269) olarak tanıtır. Böylece “Aydın” soyadının temsil ettiği kimlikten bilinçli bir biçimde uzak durduğunu ima eder. Bu kopuş ifadesinin hemen ardından gelen şu satırlar ise Ali Cemal ile babası arasındaki çatışmanın duygusal ve zihinsel boyutunu açığa çıkarır: “Her şey bir oyun gibi başladı. Seni ağacın altında alnının ortasından vurduğumu hayal ettim ve o sırada aklımdan geçenleri düşünmeye çalıştım. Bunu tam olarak neden yaptığımı bilmiyorum. Muhtemelen o kurşun senin aklında olmak istediğim yerdı baba” (Boralıoğlu, 2021, s. 269). Ali Cemal’in babasını “vurmayı” hayal etmesi, yalnızca bastırılmış öfkenin dışavurumu değildir. Aynı zamanda babanın zihinsel dünyasında bir yer edinme, onun otoritesini aşma ve kendi benliğini kurma çabasının sembolik bir ifadesidir.

Ali Cemal hayata dair herhangi bir sorumluluk üstlenmez; tüm hatalarının kaynağını babasında arar: “İstirap içindeki her ge erkek gibi, ben de kurtulamadığım dertlerimden, çektiğim acılardan seni sorumlu tutuyorum” (Boralıoğlu, 2021, s. 274). Oğulun babayı tüm sorunlarının nedeni olarak görmesi, kendi bireyselleşme sürecini geciktirir ve babanın otoritesini zihninde canlı tutar. Bu nedenle Ali Cemal’in sorumluluktan kaçması ve babasını suçlaması, aralarındaki çatışmanın devam etmesine neden olur.

Hilmi, Nihan ve Ali Cemal'in birlikte yemek yedikleri sahnede, Ali Cemal'in aldığı şiir ödülüne dair Hilmi'nin zihninden geçenler de baba-oğul ilişkisinin temel dinamiklerine işaret eder: "Hilmi o ödülü kaldırıp Ali Cemal'in işaretparmağının üzerine geçirse parmağı paramparça eder miydi? Etseydi ne güzel olurdu. Hatta kafasını paramparça etse o daha da güzel olurdu. Ödülüyle kafası parçalanan şair! Ne şiirsel manzara" (Boralıoğlu, 2021, s. 110). Bu iç monolog, Hilmi'nin otorite alanını tehdit eden her türlü başarıyı bastırma eğilimini ortaya koymaktadır. Nitekim yemek boyunca Hilmi, Ali Cemal'in şiir kitabı ve şairliği hakkında küçümseyici değerlendirmelerde bulunur.

Ali Cemal, yaşamı boyunca babasına karşı öfke beslemiş ve onun dayattığı gelenekçi değerleri reddetmiştir. Bu bağlamda Ali Cemal, şairliği bir yaşam biçimine dönüştürerek, babasının düzenli bir iş üzerinden kurduğu erkeklik tanımına karşı çıkar: "... Benim insanlara öğreteceğim bir şey yok. Haklısın, benim işim yok. İş dediğin sonuçla alakalıdır. Bir iş yaparsın, sonuç elde edersin. Beni sonuçlar da ilgilendirmiyor" (Boralıoğlu, 2021, s. 113) sözleriyle kendi alanını, kendi iktidarını savunur.

Baba-oğul çatışması, *Dünyadan Aşağı*'da aile içi gerilimin en görünür hattını oluşturmakla birlikte, romandaki çatışma yalnızca kuşaklar arası ilişkilerle sınırlı değildir. Boralıoğlu, evlilik kurumunu da aile içi gerilimin önemli bir alanı olarak ele alır. Bu bağlamda Hilmi ile Nihan arasındaki evlilik, yaşanan sorunların görmezden gelinmesi yoluyla sürdürülmeye çalışılır: "...böylece bir gerginlik daha çözülmemiş meseleler kutusuna atılıveriyordu; kutunun kapağı açılmadığı sürece sorun yoktu" (Boralıoğlu, 2021, s. 20). Bu yaklaşım, evlilikteki sorunların konuşulmaktan kaçınılması sessizlik içinde ertelendiğini düşündürür. Nitekim Hilmi, ilişkideki edilgen konumunu ve varlığının geri plana itilmesini iç konuşmasında şu sözlerle dile getirir: "Ben perdenin arkasında debelenip durdum, gölgem onu oyaladı, o gölgemle yaşamaktan hiç mutlu olmadı. Haklıydı. Kızamam" (Boralıoğlu, 2021, s. 24). Bu iç konuşma, evlilik ilişkisinde sürdürülen suskunluğun Nihan'ın üzerinde yarattığı yıpratıcı etkiyi görünür kılmaktadır.

Evliliklerinde yaşanan sorunların temel nedenlerinden biri duygusal eksikliklerdir. Yirmi yıllık evlilik, Hilmi'nin Nihan'ı aldatmasıyla sona erer. Hilmi, bu durumu evlilikte yaşadığı duygusal yoksunlukla ilişkilendirerek, Nihan'ın kendisine yeterince

ilgi göstermediğini: “...sen güzel tek kelime bile etmiyordun bana. Oturup hiç konuşmadan yemeğimizi yiyorduk” (Boralıoğlu, 2021, s. 77) sözleriyle dile getirir. Nihan ise buna karşılık, ilişkideki kopukluğun yalnızca kendisiyle açıklanamayacağını vurgular ve Hilmi’nin pasif tutumuna dikkat çeker: “Birisine ilgi göstermek için onun uyanık olması lazım. Uyuyan birinin ancak üstünü örtersin” (Boralıoğlu, 2021, s. 77). Bu karşıt anlatımlar, evlilikte uzun süre sürdürülen iletişimsizliğin ilişkinin çözülmesinde belirleyici bir rol oynadığını göstermektedir.

Eserde evlilik, anlatıcının ironik yaklaşımı aracılığıyla bireysel bir deneyimin ötesine taşınarak genel bir ilişki biçimi olarak da sorgulanır: “Evlilik kurumunun yapı taşlarından biri inattır...” (Boralıoğlu, 2021, s. 61). Anlatıcı, evliliğin temel dinamiklerinden biri olarak “inat” kavramını öne çıkararak, bireylerin çok sayıda olasılığı dışlayıp tek bir ilişkide ısrar etmelerini eleştirel bir bakışla değerlendirir. Aynı ironik tutum, evlilikte konum kaybı yaşayan erkek figürleri gündelik yaşam pratikleri üzerinden görünür kılar: “Karıları tarafından gözden çıkarılan erkekler ilk olarak çekyatta yatarlar, ikinci aşamada da kapı dışarı edilirler” (Boralıoğlu, 2021, s. 35). Bu durum birlikte yaşama pratiğinin zamanla zayıfladığına işaret etmektedir.

Dünyadan Aşağı’da aile içi çatışmalar farklı ilişki biçimleriyle çeşitlenirken, *Meçhul*’de bu çatışma baba-oğul ilişkisine odaklanır. Eserde baba-oğul çatışması, özellikle İbrahim’in çocukluk anıları aracılığıyla ve çoğunlukla annesinin perspektifi üzerinden aktarılır. Bir sahnede, İbrahim’in isteğinin karşılanmaması üzerine ayakkabılarını giymeyi reddetmesi ve babasının cezalandırıcı tutumu, aralarındaki gerilimin erken yaşta şekillendiğini gösterir. Eserde bu durum şu şekilde sunulur:

“Üç kilometre anam. Daha şuncacık, ayakları süt gibi. Yerler toz, toprak, can, Diken. Gık demedi, yürüdü. Ben iki gözüm iki çeşme, Recai’ye yalvarıyorum. Yok diyor. Terbiye edecekmiş. İbrahim ağlamadı hiç. Ayacıklarının altı nah böyle su toplamıştı ama bir damla olsun gözyaşı dökmedi. Kim kimi terbiye etti Allah bilir” (Boralıoğlu, 2024, s. 17).

Annenin perspektifi üzerinden aktarılan çatışmanın, yalnızca fiziksel ya da sözlü bir etkileşimle sınırlı kalmadığı; aynı zamanda aile içindeki farklı bakış açıları doğrultusunda algılandığı görülmektedir. Nitekim anne, baba-oğul ilişkisini: “Babasıyla arası pek yoktu. Yani işte, her baba oğul gibi” (Boralıoğlu, 2024, s. 17) ifadeleriyle açıklamaktadır.

İbrahim'in ağabeyi Mustafa ise, kardeşiyle babası arasındaki ilişkiyi gözlemleri üzerinden aktarır: "Hep dua okuyordu İbrahim. Gizli gizli namaz kılıyordu. Niye gizli kılıyordu bilmiyorum. Babamın hoşlanmayacağını düşünüyordu...Babamdan korktuğu için gizleniyordu İbrahim" (Boralıoğlu, 2024, s. 36). İbrahim'in ibadetini gizli bir şekilde yerine getirmesi, bireysel arzularını ve inançlarını bastırmak zorunda kaldığını göstermektedir. Böylece baba-oğul ilişkisinde otorite ve korku, İbrahim'in davranışlarını şekillendiren unsurlar olarak ortaya çıkmaktadır. İbrahim'in annesi de baba-oğul ilişkisinin korku ekseninde şekillendiğini: "Korkuyorum babamdan, öldürecek beni der eteğime yapıştırdı" (Boralıoğlu, 2024, s. 17) sözleriyle dile getirir.

İbrahim'in konakladığı Göknavi Otel'i'nin sahibi Sadık Usta, baba ve oğul arasındaki bir tartışmaya tanık olur: "Tam içeri girecektim ki, İbrahim'in, vurma baba, dediğini duydum. Herif İbrahim'in babasıymış meğer. O zaman durdum. Babayla oğulun arasına ancak Allah girebilir dedim kendi kendime..." (Boralıoğlu, 2024, s. 82). Bu gözlem, çatışmanın yalnızca aile içi bir mesele olmadığını, aynı zamanda üçüncü kişilerce gözlemlenip anlamlandırıldığını ortaya koymaktadır.

İbrahim'i en son gören kişi olan Salih ise, baba-oğul çatışmasına ilişkin anlatıya son bir katman ekler. Onun aktardıkları, baba ile oğul arasındaki gerilimin seyrine dair kritik bir izlenim sunar:

"Gecenin boşluğunda çın çın yankılandı bir silah sesi...Biraz sonra iki karaltı göründü limanda. Biri, diğerini bir köpek balığı gibi çeke çeke kıyıda duran kayığa taşıdı. Kayığı itti. Sonra kendisi de kayığa atladı. Kürek çekerek yavaş yavaş uzaklaştı. Ay yoktu" (Boralıoğlu, 2024, s. 205).

Böylece Salih'in gözlemi, baba-oğul ilişkisine dair anlatısal bütünlüğü tamamlar ve çatışmanın son evresine ilişkin önemli bir perspektif sunar.

Baba-oğul ilişkisi *Her Şey Normalmiş Gibi* romanında da doğrudan bir çatışma üzerinden değil, babanın yokluğunun yarattığı boşluk ve bu boşluğun karakterin iç dünyasında bıraktığı izler üzerinden ele alınır. Arda için baba yalnızca kaybedilmiş bir ebeveyn değil, hastalığı kendisinden gizlenmiş ve bu nedenle onunla gerçek bir yakınlık kuramamış bir figürdür. Babanın ölümüyle somutlaşan bu eksiklik, Arda'nın hayata karşı takındığı "eylemsizlik" tavrının da kökenini oluşturur. Zira otorite figürünün kaybı, karakterin özdeşim kurabileceği ya da karşısında konumlanarak kendi kimliğini tanımlayabileceği bir dayanak noktasını ortadan kaldırır. Arda,

babasının gidişyle benliğinin merkezine yerleşen bu sarsıcı durumu şu sözlerle dile getirir: “Babamın ölümü yoksunluk değil yokluktu, o yokluk içimde bir yerlere yerleşti ve benim parçam oluverdi. O yokluk, benim varlığım oldu” (Boralıoğlu, 2025, s. 168). Bu ifade, baba figürünün yokluğunun Arda’nın benlik algısında kalıcı bir boşluk yarattığını göstermektedir.

Benzer şekilde Lora karakterinde de babanın hapiste olmasıyla belirginleşen “uzaktaki baba” figürü, aile içi gerilimin farklı bir boyutunu ortaya koyar. Her iki karakterde de babanın yokluğu ya da ulaşılamazlığı, bireyin sığınma ve aidiyet arayışını tetikleyen önemli bir deneyim olarak dikkat çeker. Nitekim Arda, kendisi ile Lora arasındaki yakınlığı açıklarken bu ortak eksiklik duygusuna şu sözlerle işaret eder: “Ben sahiden yetimdim babamı kaybetmişim, yoktu, onun babası hapisteydi, muhtemelen ömrü boyunca hapiste kalacaktı, yoktan betardi. Böylece bilmeden, hesaplamadan sığındık birbirimize” (Boralıoğlu, 2025, s. 58). Bu ifadeler, her iki karakterin de baba figürünün yokluğu etrafında şekillenen benzer bir duygusal eksiklik yaşadığını ve aralarındaki ilişkinin bu ortak deneyim üzerinden kurulduğunu göstermektedir.

Romanda aile içi gerilim yalnızca baba figürünün yokluğuyla sınırlı değildir. Arda ile annesi arasındaki iletişim de karakterin çocukluk döneminde annenin tutumlarının onda bıraktığı olumsuz izler üzerinden ele alınır. Karakterin annesine yönelik öfkesinin temelinde, babasının ağır hastalığının uzun süre kendisinden gizlenmiş olması yer alır. Annenin bu tutumu Arda tarafından bir koruma biçimi olarak değil, kontrol edici ve dışlayıcı bir davranış olarak algılanır. Nitekim karakter bu kırılganlığını şu sözlerle dile getirir: “Bu ailenin büyük yarasını babamın hastalığı açmadı anne. Senin ketumluğun açtı. O ketumluğun altında da ne vardı ben sana söyleyeyim, beni korumak, babamı korumak falan değil, senin kontrol manyaklığın vardı” (Boralıoğlu, 2025, s. 81). Bu ifadeler, anne-çocuk ilişkisinde koruma ile kontrol arasındaki sınırın belirsizleşmesinden doğan gerilimi görünür kılar. Arda’nın annesinin tutumunu baskı olarak algılaması ise aile içi iletişimde duygusal mesafenin artmasına ve çatışmalı bir ilişki örüntüsünün oluşmasına zemin hazırlar.

Anne-oğul çatışması, karakterin yaşamına dair kararlarında da belirgin hâle gelir. Nitekim Arda’nın Diyarbakır’a gitme isteği karşısında annenin karşı çıkması, aralarındaki iletişimin uyumsuz yapısını açığa çıkarır: “Ruhum daralıyor. Hiç aynı

frekansta olamıyoruz, annemle. Aynı portrede farklı notalar olsak, aynı sayfanın farklı cümleleri olsak, aynı nehirde iki taş olsak hayat daha kolay olacaktı” (Boralıoğlu, 2025, s. 80). Arda’nın çeşitli benzetmelerle dile getirdiği bu uyumsuzluk, aile içindeki gerilimin yalnızca davranış düzeyinde değil; düşünce ve duygu dünyasındaki uzaklaşmadan da beslendiğini düşündürmektedir.

Anne-çocuk gerilimi, Boralıoğlu’nun *Aksak Ritim* adlı romanında da görülür. Eserde, anne figürü sevgi ile yetersizlik arasında gidip gelen bir ilişki örüntüsüyle karşımıza çıkar. Halil, rüyalarında hep annesi ile olan sorunlu ilişkisini görür. Bu rüyalar, Halil’in annesine yönelik suçluluk, öfke, bağıllık ve eksiklik gibi bastırılmış duygularının sembolik bir biçimde görünür hâle geldiği alanlardır:

“‘Git buradan.’

‘Aaa...insan annesine öyle der mi oğlum. Niye öyle söylüyorsun? Bak üzülüyorum ama.’

Git buradan diyorum.’

‘Konuşmamız lazım Halil’

‘Kimse yok mu? Çıkarın bu kadını buradan. Kimse yok mu?’” (Boralıoğlu, 2022, s. 37).

Halil’in çelişkili duyguları aynı sahnede birbirine eklenir. Bu noktada, rüyalarda beliren anne imgesi, karakterin iç dünyasında hâlâ etkisini sürdüren kırıcı ve tutarsız anne söyleminin yeniden üretimidir. Anne hem sevgisini ifade etmekte zorlanan hem de oğlunu suçlayıcı bir dile başvuran çelişkili bir karakter olarak belirir. Nitekim anlatıda annenin Halil’e hitaben söylediği şu sözler, bu içsel çatışmanın kaynağını ortaya koymaktadır:

“Bizim zamanımızda öyleydi anneler çocuklarına sevgilerini söylemezlerdi. Ne olmuş ki benim annem bana söylemedi hiç...sen hain bir çocuksun. Daha doğarken belliydi. Seni doğururken ben az daha ölüyordum, biliyorsun değil mi? Zehiremeye çalışmışsın beni...Ben bunu unuttum, unutmaya çalıştım. Kucağıma verdiklerinde solucan gibi bir şeydin. Beni öldürmeye çalışan bir solucandın sen oğlum. Ama ben yine de o solucanı emzirdim. Besledim, büyüttüm” (Boralıoğlu, 2022, s. 38-39).

Annenin sevgisini ifade etmeyişi, yalnızca kültürel bir alışkanlık değil, aynı zamanda kendi travmalarının ve suçluluk duygusunun dışavurumudur. Anne, oğlunu hem “solucan” gibi değersizleştirir hem de “besledim, büyüttüm” diyerek emeğini bir güç göstergesine dönüştürür.

Boralıoğlu'nun gençlik psikolojisini odağa alan *İçimdeki Ses* romanında ise çatışma, bu kez ergenlik döneminin kırılганlığıyla birleşir. Romanda, aile içindeki iletişimsizlik ve kuşaklar arası çatışma, Zeliş'in kişisel gelişimini belirleyen temel dinamiklerden biri olarak öne çıkmaktadır. Ergenlik döneminin getirdiği değişimlere uyum sağlamakta zorlanan Zeliş, anne ve babasıyla kurduğu mesafeli ilişki nedeniyle kendisini ev içinde güvende ve anlaşılmış hissetmez. Ailesinin ona sunduğu maddi imkânlar ihtiyaçlarını karşılamadığı için anlamını yitirirken, ebeveynleriyle yaşadığı gerilimler Zeliş'in özgürlük arzusunu daha da derinleştirir. İlk aşk deneyiminin yarattığı duygusal dalgalanmalar da bu çatışmaları besleyerek Zeliş'i evden uzaklaşma ve başka bir hayata kaçma düşüncesine yöneltir. Zeliş, kendi sınırlarını çizmek ve bireyselliğini kurmak isterken ebeveynlerinin onu hâlâ bir çocuk gibi görme ısrarı ilişkilerinde ciddi bir çatışma yaratır. Zeliş'in iç sesiyle dış dünyaya yönelttiği eleştiriler, bu baskıyı görünür kılar:

“On beşinize gelmişsinizdir, hâlâ kucaklarına oturtup agucuk gugucuk sesleri çıkararak sevmeye çalışırlar. Gidip, üstünde Pamuk Prenses resimleri olan çarşafı alırlar. Alışverişe çıkarsınız, pembe kazak, çiçekli etek aldirmaya çalışırlar. Off!...Anne babalar asla adam olmayacaklar!” (Boralıoğlu, 2019, s. 20).

Ebeveynlerin Zeliş'i hâlâ “küçük bir kız çocuğu” gibi konumlandırmaları, onun özerklik arzusunu baskılar ve öfke duygusunu tetikler.

Sonuç olarak, Boralıoğlu'nun romanlarında baba otoritesindeki gerilimler ve anne–çocuk ilişkisindeki duygusal kopukluklar, bireyin iç dünyasını şekillendiren başlıca dinamikler olarak işlenmektedir. Böylece aile, yazarın anlatılarında yalnızca bir toplumsal kurum olmanın ötesinde karakterlerin psikolojik dönüşümlerinin görünür olduğu bir mücadele alanı olarak konumlanır.

2.2.1.2.2. Toplumsal Baskı ve Bireysel Arzu Ekseninde Kadın

Ataerkil toplum yapısında kadın, bir yandan toplumsal beklentilerin baskısı altında konumlanırken, diğer yandan kendi bireysel arzularını gerçekleştirme çabası içindedir. Modern dönemde dahi, kadın iyi bir eş ve iyi bir anne olma yönündeki geleneksel beklentilerle tanımlanmaya devam eder. Bu durum kadın üzerinde çift yönlü bir baskı yaratmakta; ataerkil değerler ise güçlü bir denetim mekanizmasına dönüşmektedir. Dolayısıyla kadınlık deneyimi, toplumsal normların çizdiği sınırlara karşın bireysel arzuların kendine yer açmaya çalıştığı bir alan olarak ortaya çıkar. Bu

çerçevede Boralıoğlu'nun *Aksak Ritim*, *Dünyadan Aşağı*, *Meçhul* ve *İçimdeki Ses* adlı romanlarında kadın karakterlerin, çoğu zaman toplumsal beklentilerle bireysel arzuları arasında sıkıştığı görülmektedir. Kadınların aile, evlilik, beden ve duygusal ilişkiler gibi alanlarda deneyimledikleri görünmez baskılar eserlerin temel gerilim noktalarını oluşturmaktadır.

Aksak Ritim'de bu durum özellikle Güldane karakteri üzerinden somutlaşır. Güldane'nin bedenine yönelişi, arzularıyla yüzleşmesi ve başkaları tarafından görülme isteği, kadın deneyiminin çoğu zaman toplum tarafından bastırılan veya konuşulmayan yönlerini açığa çıkarır. Nitekim Güldane'nin banyoda mahallenin erkekleri karşısında gerçekleştirdiği dans performansı dikkat çeker:

“Güldane banyoda tek bir mum yakmış, cama arkasını dönmüştü. Dışarıda kaç kişi var, kim onlar, yaşları kaç, hiç bilmiyordu. Umurunda da değildi. O kendi halindeydi. Sadece seyredildiğini biliyordu ve bu gizli oyun onun kalbinin zarını titretiyordu. Hiçbir dokunuş, en derin öpüşme, en tatlı sevişme bu oyunun yerini tutamazdı. Güldane o an âşık oluyordu; seyredenlerin gözünde kendine âşık oluyordu” (Boralıoğlu, 2022, s. 13).

Bu süreç, karakterin bir yandan kendini gerçekleştirme arzusunu beslerken diğer yandan toplumun kadın bedeni ve davranışları üzerinde kurduğu ahlaki normlarla çatışmasına neden olur. Güldane, söz konusu eylemi aile içindeki baskıcı denetim mekanizmalarından kaçınmak amacıyla annesinden ve babasından gizli biçimde sürdürür. Bu gizlilik, ataerkil aile yapısının kadın üzerindeki kontrol edici ve düzenleyici işlevini açığa çıkarmaktadır. Nitekim babası Cevdet, durumu öğrendiğinde derin bir sarsıntı yaşar ve önceki hâline dönemez. Yaşadığı bu travmatik kırılmayı eşi Safiye'ye aktarırken, “‘Bitti’, dedi ‘Her şey bitti. Bu beton binaların arasında namusluyken namussuz olduk, adamken hiç olduk. Anladın mı? Bu şehir bitirdi bizi!’” (Boralıoğlu, 2022, s. 126). Cevdet'in bu yakarışları, Güldane'nin yaşadığı deneyimde arzu ile tehdit arasındaki gerilimi açık biçimde ortaya koymaktadır. Boralıoğlu, bu gerilim üzerinden erkek bakışının kadın kimliğini nasıl tanımladığını ve dönüştürdüğünü okura çeşitli tasvirlerle hissettirir.

Öte yandan Güldane'yi izleyen mahalleli erkeklerin bakışı ise, kadını nesneleştirir ve onu her an cezalandırılabilir bir konuma yerleştirir. Bu bağlamda Güldane'nin gösterisini yarıda bırakması, bu erkeklerin yönelttiği düşmanca bakışların fiilî bir saldırıya dönüşmesine yol açar ve karakter linç edilir: “Yıllardır küçücük bir

pencerenin ardında seyredilip zihinlerinde nice öyküler yazdıkları bu masalsı yaratık şimdi ellerinde, avuçlarındaydı. ...Güldane'nin hayatını elleriyle, tekmeleri ve yumruklarıyla, bedenleri ve ruhlarıyla parçaladılar” (Boralıoğlu, 2022, s. 224-225).

Güldane'nin annesi Safiye de kadınların toplumsal ve bedensel boyutlarını görünür kılan önemli bir figürdür. Nitekim, “Erkek egemen anlayışı üzerine inşa edilmiş geleneksel yapı kadını baskılayıp annelik ve ev kadınlığı rolüyle sınırlarken kadına yönelik yaşamsal fırsatları da dar sınırlar içerisine hapsetmektedir” (Aktaş, 2013, s.57). Boralıoğlu'nun Safiye'yi sık sık “kocaman memeli” ifadesiyle betimlemesi de bu sınırlayıcı yapıların kadın bedenini büyük ölçüde biyolojik özellikler ve annelik üzerinden tanımladığını göstermektedir. Ancak romanın ilerleyen bölümlerinde Safiye'nin, eşinin ölümünden sonra yeniden evlenerek çocuklarını geride bırakması, annelik rolünün kırılganlığını ve toplumsal beklentilerin mutlak olmadığını ortaya koyar:

“İkinci Cevdet’le ne kadar mutlu olduklarından bahsetti uzun uzun...Evlenme teklif ettiğini anlattı. Aslında tabii henüz acısı tazeydi, onların babalarını tam olarak unutmuş değildi, ama ölenle ölünmüyordu. Böyle bir fırsat da kaçmazdı. Evlenmeleri gerekiyordu çünkü bir siyasetçi olarak yasak bir ilişki yaşaması hoş karşılanmazdı” (Boralıoğlu, 2022, s. 193-194).

Safiye'nin bu kararı, kadın kimliğinin yalnızca fedakâr anne veya sadık eş figürüyle sınırlanamayacağını; bireysel arzular, ihtiyaçlar ve yaşam stratejileri doğrultusunda yeniden şekillenebileceğini göstermektedir. Böylece Boralıoğlu, Güldane ve Safiye karakterleri üzerinden kadınlık deneyiminin bedensel, duygusal ve toplumsal etkenlerle sürekli yeniden biçimlendiğini vurgular.

Boralıoğlu'nun *Dünyadan Aşağı* romanında ise Nihan karakteri, kadınlığın görünmez emek, sorumluluk ve sessizlikle örülen boyutlarını temsil eden önemli bir karakterdir. Eserde kadın, Nihan'ın sesinde çoğu zaman bastırılmış, ertelenmiş ve sorumluluklarla kuşatılmış bir varlık olarak yer almaktadır.

Nihan, eşi Hilmi tarafından aldatılmış ve ayrılma kararı almış bir kadındır. Nihan, Hilmi'nin Mine ile ilişkisini fark edince, kendini Mine ile kıyaslar ve bu durum içsel bir gerilim yaratır. Karakter, çoğu zaman hislerini ifade edemez; varlığını bastırdığı duygular ve zihninden geçen düşünceler üzerinden sürdürür. Anlatıcı Nihan'ın yaşadığı hayal kırıklığı ve psikolojik yükü şu sözlerle aktarır:

“Bunu kabullenmek hiç kolay değildi. Boğazındaki düğüm çözüldü. Gözyaşları istemsizce yanaklarından aşağı süzüldü. Evin sessizliği, kalbinin kimsesizliği içine batıyordu. Bütün dünyadan saklanmak istercesine yatağına girdi, yorganı kafasına çekti. Gözyaşları içinde huzursuz bir uykuya teslim oldu” (Boralıoğlu, 2021, s. 90).

Bu sahne, karakterin bastırılmış acısını dışa vurması ve travmayla baş etme biçimini ortaya koymaktadır. Buna rağmen Nihan, ailede ilişkileri sürdürmeye, çatışmaları yatıştırmaya ve çevresindekilerin duygusal yüklerini taşımaya devam eden bir figür olarak hayatına devam eder. Eşi Hilmi ile Ali Cemal’in sürekli çatışma hâlinde olması, Nihan’ı aile içinde denge kurma sorumluluğu üstlenen bir konuma iter. Nitekim anlatıcı, bir akşam yemeğinde bu gerilimin ortasında kalan Nihan’ın durumunu şu sözlerle aktarır:

“Nihan bir kuş gibi çırpınıyordu. Havadaki kötü elektriğin dağılması için, kara kelimelerin ortaya dökülmemesi için, bakışların yumuşaması, kalbin dinginliği için çırpınıyordu. İki adam da onu görüyordu. Böylece birbirlerine dair sıfatları yuttular, yalnızca nesnelere dair konuştular...Yemeğin tadından tuzundan, sandalyelerin rahatlığından, havanın neminden, kuşların göçünden bahsettiler” (Boralıoğlu, 2021, s. 108-109).

Bu durum, kadınların aile içinde çoğu zaman anlaşmazlıkları dengeleyen ve ilişkisel boşlukları tamamlayan rollerle özdeşleştirildiğini göstermektedir. Aynı zamanda Nihan evi çekip çeviren, düzeni sağlayan ve aile içindeki duygusal atmosferi kuran kişidir. Hilmi’nin ihanetinin ardından Nihan onu evden kovduğunda, Hilmi ilk kez bu görünmez emeği fark eder. Mine’nin evine yerleşen Hilmi, bu yeni mekânda hiçbir şekilde rahat edemez; çünkü orada Nihan’ın sağladığı düzen ve sıcaklık yoktur. Evin fiziksel düzeni, kullanım alışkanlıkları ve gündelik yaşamın akışı Hilmi’ye yabancı gelir. Bu yabancılık hissi, Hilmi’nin aslında Nihan’ın varlığı sayesinde “ev” duygusunu deneyimlediğini ve onun yokluğunda bu duygunun hızla çözüldüğünü gösterir: “Üç hafta... Hilmi’nin Mine’nin evindeki neşesi yalnızca üç hafta sürdü. Kendine ait olmayan bir yerdeydi, hiçbir zamanda olmayacaktı. Burası başka birinin, bir kadının eviydi” (Boralıoğlu, 2021, s. 92). Hilmi, Nihan’ın ev içindeki rolünün değerini ancak bu düzenin yerini dolduramadığı yeni bir mekâna geçtiğinde kavramıştır.

Boralıoğlu, *Meçhul* romanında da toplumsal baskının kadınlar üzerindeki etkisini Nurhayat karakteri üzerinden ele almaktadır. İbrahim’in ablası olan Nurhayat, aile içindeki daraltıcı baskı ortamından kaçmanın tek yolu olarak evliliği görür. Bu

tercih, bireysel bir arzuya değil, toplumun kadınlara dayattığı ‘kurtuluş yolu’ anlayışına işaret eder. Nitekim Nurhayat, “Kurtulmak için evlendim zaten. Yoksa Allah’ın kömürçüsüyle ne işim olur. Daha mı mutluyum, onu bilemem. O evden kurtulmam lâzımdı” (Boralıoğlu, 2024, s. 23) sözleriyle evliliği zorunlu bir kaçış olarak gördüğünü açıkça ortaya koyar.

Boralıoğlu’nun *İçimdeki Ses* romanında ergenlik dönemindeki bir genç kız anlatılır. Zeliş karakteri üzerinden, aile içi otorite ile toplumsal beklentilerin genç bir kızın üzerinde nasıl baskı kurduğu gösterilir. Genç kızın bireysel özgürleşme arzusu ile bu baskılar arasındaki çatışma romanın temel gerilimlerinden birini oluşturur: “Annemin ‘böyle şeyler’ derken neyi kastettiğini ikimiz de biliyorduk. Sinan’la sevgili olmamızdan, cinsel ilişkiye girmemizden bahsediyordu. Ona erken geliyordu, oysa ben kendimi geç kalmış hissediyordum” (Boralıoğlu, 2019, s. 149). Annenin ‘böyle şeyler’ ifadesi, toplumun kadın cinselliğine yönelik sınırlarını işaret ederken, Zeliş’in ‘kendimi geç kalmış hissediyordum’ sözleri bireysel özgürleşme isteğinin işaretidir.

Sonuç olarak, Boralıoğlu romanlarda kadınlar çoğu zaman aile, ahlak, beden ve cinsellik üzerinden tanımlanan toplumsal baskılarla karşı karşıya gelir. Bunun yanında kendi arzularını, kırılganlıklarını ve özgürleşme isteklerini ifade etmeye de çalışırlar. Boralıoğlu, kadın karakterlerin iç dünyalarına odaklanarak onların direnme biçimlerini görünür kılar. Böylece kadınlık deneyimini basit kalıpların dışına çıkarır ve toplumsal yapı ile bireysel özne arasındaki gerilimi işler.

2.2.1.2.3. Hegemonik Erkekliğin Sarsılması

Toplumsal cinsiyet normları, kadınları duygusal, hassas ve kırılgan özelliklerle tanımlayarak bu nitelikleri “onaylanmış” kadınlık çerçevesine yerleştirir. Aynı özellikleri sergileyen erkekler ise, hâkim erkeklik ideallerinin dışında konumlandırılır ve toplumsal beklentilerle uyumsuz görüldükleri için çoğu zaman değersizleştirilir. Bu bağlamda erkeklerden beklenen; duygusal mesafesini koruyan, güçlü, dayanıklı ve kontrol sahibi bir figür olmalarıdır. Nitekim Uçkıran’ın ifadesiyle: “Toplum tarafından makbul ve kabul edilen, ideal erkeklik algısı hegemonik erkeklik kavramını oluşturur. Toplum içerisinde erkeklerin, erkeklik statüsüne uygunlukları hegemonik erkeklik algısına yakınlıklarıyla ölçülür” (Uçkıran, 2019, s. 24). Şahinde Yavuz da bu ideali oluşturan özellikleri; “güç, hakimiyet, otorite, duygusallıktan uzaklık, heteroseksüellik, homofobik olma, yarışmacılık, iş güç sahipliği, spor dallarından

birisi ile uğraşma, cinsel olarak aktif olabilme” (Yavuz, 2014, s. 114) şeklinde sıralar. Böylece hegemonik erkeklik, ideal kabul edilen erkeklik modelinin sınırlarını belirlerken, bu ölçütlere uymayan tüm erkeklik modellerini norm dışı konumlara iter.

Bu bağlamda Boralıoğlu’nun *Dünyadan Aşağı* adlı romanında Hilmi, zaman zaman toplumsal cinsiyet normlarının çizdiği erkeklik kalıbının dışına çıkan; hassas ve kırılgan bir figür olarak konumlandırılır. Özellikle eşi Nihan’a karşı sık sık nazlanan ve ilişkide talepkâr bir tutum sergileyen bir karakter olarak dikkat çeker:

“Abartılı bir kendine acıma gösterisi hayatta en sevdiği şeydi. Birkaç kez üst üste öksürmesin, avuç avuç ilaç alarak gün boyu oflayıp pufklar, ona bir şey olursa Nihan’ın neler yapması gerektiğine dair acıklı söylevler çeker, nazıyla etrafını canından bezdirirdi” (Boralıoğlu, 2021, s. 19).

Hilmi, sergilediği duygusal istekler ve abartılı hassasiyetlerle yerleşik erkeklik normlarını tersyüz eder. Nitekim başından vurulmasının ardından bakıma muhtaç hâle gelen Hilmi’nin etrafında kimse kalmaz, bu nedenle yeniden Nihan’ın yanında yaşamaya başlar. Yalnız kalma endişesi onu Nihan’a yönelttiği gibi, vesveseli ve nazlı tavırlarının yükünü de onun üstlenmesine yol açar. Nihan’ın toparlayıcı rolü, Hilmi’nin hassas yanlarını daha belirgin hâle getirir.

Güç, akıl, cesaret ve özgüven gibi erkekliğe atfedilen özellikler, Hilmi Aydın’ın kişiliğini bu çerçevede ele almayı gerektirir. Ancak Hilmi, dağınık, huzursuz hâlleri nedeniyle çoğu zaman çevresi tarafından dışlanır. Kadınlar onu ilk anda sevseler bile kısa sürede ona karşı bir tür acıma duygusu geliştirir:

“Hilmi’nin hayatı lime limeydi. Bu kaymış ruh hali içinde Mine ile olan ilişkisi de çıkmaz sokağa sapmıştı. Kızın hiçbir lezzeti kalmamıştı Hilmi için. Kekremsi bir tat... O kadar! Mine de karşısında gördüğü bu dağılmış, ezilmiş, eziklikten huysuzlaşmış, huzursuz, mutsuz adamdan hoşlanmıyordu” (Boralıoğlu, 2021, s. 94).

Bu bağlamda Hilmi, kadınlar tarafından dışlanan ve çekiciliği zayıf bir erkek profili çizer; üstelik erkekliğe yüklenen beklenti ve kaygıları da kendi içinde yoğun biçimde deneyimler. Dolayısıyla kadınlarla yaşadığı her etkileşim, Hilmi’nin kendi yetersizlik duygusunu pekiştirir ve onu yeniden yalnızlığa çeker. Pelin’le kurmaya çalıştığı ilişki de bu döngü ekseninde ilerler:

“Bir daha onu yemeğe çağırmıyorum. Yalnızlığım giderek büyüyor. Ev daralıyor. Durmadan kâbus görüyorum. Her akşam bir yenisi. Bazılarını sabah hatırlamıyorum. En son gece rüyamda bir sefertasının içinde olduğumu görüyorum. Küçücüğüm, bir fasulye tanesi kadar.

Çaresizce sefertasından çıkmaya çalışıyorum. Tırmanıyorum, bir kutudan çıkıyorum, bakıyorum üstteki kutunun içine girmişim” (Boralıoğlu, 2021, s. 147-148).

Böylece Hilmi’nin iç dünyasında hegemonik erkekliğin dayattığı güç ve kontrol imgesi çözülür. Kendini “fasulye tanesi kadar küçük” ve çıkışsız hissetmesi, erkeklik idealini sürdüremediğini ve giderek daha savunmasız bir hâle geldiğini ortaya koyar.

Hilmi, daha önce İrina ile kurduğu ilişkilerde kendinden emin bir erkeklik performansı sergilemişken bir karşılaşmada yaşadığı deneyim; endişe, telaş ve beceriksizlik duygularının baskın olduğu bir kırılma anına dönüşür: “Hilmi başarısız oldukça sinirlendi, sinirlendikçe de zaten sınırlı olan sevişme kabiliyetini tümünden yitirdi. Böyle bir durumdaki çoğu Türk erkeğinin yaptığı gibi ortadaki hüsrân durumu için bir kabahatli aradı; tabii ki bu İrina’ydı” (Boralıoğlu, 2021, s. 188). İlişkinin başarısızlığı, Hilmi’nin erkeklik algısını zedelerken sorumluluğu kadına yöneltmesi, ataerkil reflekslerin sürdüğünü göstermektedir.

Erkekliğin sarsıldığı bu anlara rağmen Hilmi, kimi zaman kadınlarla kurduğu cinsel ilişkiler aracılığıyla kendini güçlü hisseder; bu durum, hegemonik erkekliğin bütünüyle ortadan kalkmadığını ortaya koyar. Nitekim Hilmi’nin evlilik dışı ilişkisi sonrasında hissettikleri, erkeklik algısının güç duygusu üzerinden yeniden kurulduğunu gösterir. Anlatıcı, bu durumu Hilmi’nin iç sesi aracılığıyla görünür kılar: “‘Aslansın oğlum diyordu,’ bir ses. ‘Kız sana bayıldı. Nasıl da hemen teslim aldın onu. Helal sana...’” (Boralıoğlu, 2021, s. 63). Bu kendini onaylama süreci, Hilmi’nin “yarışmada mutlu olmuş çocuklar gibi” (Boralıoğlu, 2021, s. 64) hissetmesiyle birleşerek, erkekliğin güç ve başarı duygusu üzerinden yeniden kurulduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda erkeklik, *Dünyadan Aşağı* adlı romanda sabit bir kimlikten çok, sürekli yeniden inşa edilen kırılğan bir yapı olarak belirginleşir.

Aksak Ritim romanında Halil adlı karakter de tıpkı Hilmi gibi kadınlarla derin ve istikrarlı ilişkiler kuramayan, erkeklik performansı kırılğan bir figür olarak karşımıza çıkar. Halil’in kadınlarla temas kurduğu anlarda yaşadığı yoğun kaygı ve fiziksel huzursuzluk, onun erkeklik rolüne duyduğu güvensizliğin dışavurumudur. Müge ile buluşmak istediği bir gün bedeninin kontrolünü kaybetmesi, bu kırılğanlığı ortaya koyar: “Elleri terliyordu. Elleri terleyen bir erkekten daha iğrenç bir varlık olabilir miydi şu yeryüzünde? Bir an önce uzaklaşmalıydı buradan, bir an önce kalkıp gitmeliydi” (Boralıoğlu, 2022, s. 82). Halil’in bu tepkiyi “iğrençlik” ve “kaçış”

üzerinden tanımlaması, toplumsal erkeklik normlarının bireyde yarattığı baskının somut bir göstergesidir. Zira en küçük bir bedensel belirtinin bile erkekliğini zedeleyeceğine inanmaktadır. Nitekim Güldane karşısındaki durumu, Halil’in otorite kaybını ve sembolik bir nesneye sığınarak kendini koruma çabasını görünür kılar:

“Güldane uzun uzun Halil’e baktı. Halil o anda bu kızın aklından neler geçtiğini bilmek için ne kadar çok şey verebileceğini düşündü. İfadesi öyle güçlü, öyle talepkâr, öyle keskindi ki Halil ondan yana bakmaktan korktu. İyi ki elinde bu anahtarlık vardı. Kurtarıcı gibi ona sarıldı; bakışlarını, ucundan Mercedes’in amblemi sarkan anahtarlığa dikti, öylece durdu” (Boralıoğlu, 2022, s. 166).

Halil’in böyle anlarda tedirginleşip bir güç simgesine tutunması, toplumsal olarak beklenen erkeklik performansını içselleştirmekte zorlandığını göstermektedir.

Erkeklerin duygusal ihtiyaçlarını ifade etme biçimleri çoğu zaman toplumsal normlar tarafından sınırlandırılır. Ancak Halil, bu sınırların dışına çıkarak, geleneksel erkeklik kalıplarına uymaz. Bu bağlamda karakterin duygusal yoğunluk karşısında normatif erkeklik beklentileriyle çatıştığı ve içsel bir gerilim yaşadığı görülür:

“...bu kez tıpkı bir kedi gibi, kıza kendini sevdirmek için elinden geleni yaptı. Her hücresi kıza değsin, teninde dokunulmamış hiçbir yer kalmasın istiyordu. Kıza dokundukça sakinleştiğini, kalbindeki düğümlerin gevşediğini, yavaş yavaş çözüldüğünü hissetti” (Boralıoğlu, 2022, s. 134).

Halil, erkeklik normlarının sıkça ihmal ettiği bir alana dikkat çeker. Bu alan, erkeğin duygusal yakınlığa ve bedensel temasın yatıştırıcı etkisine duyduğu gereksinimdir. Kadına dokundukça gevşeyen duygusal düğümler, erkekliğin yalnızca iktidar ve dayanıklılık üzerinden tanımlanamayacağını gösterir. Bu sahne, kırılganlık, bağımlılık ve yakınlık arzusunun da erkeklik kimliğinin ayrılmaz parçaları olduğunu ortaya koyar. Halil’in sergilediği kırılgan erkeklik performansının arka planında, çocukluk döneminde annesiyle kurduğu problemlili ilişkisinin etkili olduğu söylenebilir.

Benzer biçimde, *Meçhul* romanında ise erkeklik, İbrahim’in çocukluk deneyimleri üzerinden ele alınır. İbrahim’in ablasına yönelen güçlü bağımlılığı, erkeklik söylemlerinde çoğu zaman bastırılan duygusal gereksinimleri açığa çıkarır. Korku, yakınlık arayışı ve güven ihtiyacı onun erken yaşta edindiği temel duygulardır. Nitekim İbrahim’in ablası Nurhayat bu durumu şu sözleriyle ifade eder:

“İbrahim de gelip benimle yatardı cumartesi akşamları. Sonra annemler uyuduktan sonra pazarları da benim yanıma gelmeye başladı. Derken haftanın her günü annemleri uyutup

benim yatağıma, koynuma girdi. Noni, derdi, senin kucağın daha sıcak. İçeride korkuyorum. Sen çok güzel kokuyorsun Noni, derdi bana. İki göğsümün arasında girer kulağımı kalbimin üstüne koyar uyurdu. Kalbin çok yumuşak Noni, derdi. Yumulurdu neredeyse yavrucağ” (Boralıoğlu, 2024, s. 24).

Bu bütünlük içinde roman, erkekliğin yalnızca güç ve direnç üzerinden değil, aynı zamanda korku ve bağımlılık deneyimlerinin gölgesinde şekillenen bir süreç olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda babanın sert ve küçültücü dili, erkekliğin yetişkinlikte dahi baskıyla sürdürülen bir kimlik olduğunu gösterir. Baba ile İbrahim arasında geçen bu konuşma, olaya tanıklık eden Salih’in anlatımı aracılığıyla okura aktarılır: “İbrahim ağlıyordu. Adam, erkek adam ağlar mı lan ibne, diyordu. Ne yaptın o parayla, karılara mı yedirdin, heriflere mi, ne bok yedin, diyordu. İbrahim ağlıyordu” (Boralıoğlu, 2024, s. 205). Bu durum, yetişkin bir erkeğin duygusal tepki göstermesinin bile yargılandığını ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak Boralıoğlu, erkeklik kimliğini şekillendiren görünmez baskıları küçük anlar üzerinden açığa çıkararak, hegemonik erkekliğin artık kendi istikrarını koruyamadığını gösterir. Hilmi, Halil ve İbrahim gibi karakterler aracılığıyla erkekliğin kırılgan yapısı görünür hâle gelir; bu kırılganlığın yalnızca bireysel özelliklerden değil, çocukluk deneyimleri, aile içi ilişkiler ve toplumsal beklentilerin yarattığı baskılardan beslendiği anlaşılır. Yakınlık ve güven ihtiyacını sağlıklı biçimde kuramayan bu karakterler, kadınlarla kurdukları ilişkilerde de çoğu zaman istikrarsız ve sorunlu bir ilişki biçimi geliştirirler. Bu nedenle Boralıoğlu’nun anlatı evreninde kadınlarla yaşanan çatışmalar, hegemonik erkekliğin dayattığı duygusal bastırma ve güç beklentisinin bir yansıması olarak ortaya çıkar. Böylece roman, erkekliğin durağan ve güçlü bir konumdan ziyade, giderek sarsılan ve yeniden tanımlanmaya ihtiyaç duyan bir yapı olduğunu ortaya koyar.

2.2.1.3. Toplumsal Yapının Birey Üzerindeki Etkileri

2.2.1.3.1. Kent Yaşamının Birey Üzerindeki Etkisi

Modernleşme süreciyle hız kazanan kentleşme, toplumsal ve bireysel düzeyde köklü dönüşümlere yol açmıştır. Bu süreçte köyden kente yönelen göçler, toplumsal yapının yanı sıra bireylerin yaşam biçimlerinde de belirgin değişimlere neden olmuştur. Nitekim “...köyden kente doğru başlayan göçler, insanların sadece mekân değişmesini değil, aynı zamanda kente ayak uydurmaya çalışan yeni bir yaşam biçimi

ve kimlik oluşturmalarına da neden olmuştur” (Aydoğdu, 2023, s. 90). Bu durum, kentte yaşayan bireyin geleneksel, toplumsal bağlardan giderek uzaklaşmasına; buna karşılık daha bireyselleşmiş fakat aidiyet duygusu zayıflamış bir kimlik yapısına yönelmesine zemin hazırlamıştır. Kentleşmenin ortaya çıkardığı bu yeni birey tipi, çağdaş edebiyatın önemli izleklerinden biri hâline gelmiştir. Bu çerçevede Borahioğlu, karakterlerini kentin hız, baskı ve yabancılaştırıcı etkileri içinde konumlandırarak, büyük şehir deneyiminin birey üzerinde yarattığı ruhsal dönüşümleri ayrıntılı biçimde işlemektedir.

Aksak Ritim adlı romanda Cevdet’in Edirne’de geçen çocukluğu, doğanın cömertliği ve gündelik hayatın sadeliğiyle şekillenen bir dönemdir. Babasıyla birlikte kurbağa avladığı bu yıllar, ona hem bolluğun hem de emeğin karşılığını alabildiği bir dünyanın mümkün olduğunu gösterir. Ancak İstanbul’a geldikten sonra karşılaştığı manzara bambaşkadır. Kenti sürekli tüketen yapısı, suyundan canlısına kadar her şeyi azaltmış; geçmişte kolayca eriştiği doğallık burada yerini kıtlık, yoksunluk ve geçim sıkıntısına bırakmıştır. Kent yaşamı içinde aradığını bulamayan Cevdet, boşluk duygusuyla karşı karşıyadır. Bu duyguyu içkiyle bastırmaya yöneldiği sahne ise, kentin birey üzerinde yarattığı ruhsal boşluğu açığa çıkarır:

“Cevdet ilk bardağın dibine vurduktan ve böylece kendini de şöyle bir dibe vurduktan sonra adam gibi içmeye devam etti. Yani bardağı tek dolduruyor, üstüne kıvamında su koyuyor, bir yudum alıp duruyor, kurbağaları düşlüyordu. Üç beş kurbağa yakalıyor sonra bir yudum daha alıyordu. Böylece zil zurna oldu” (Borahioğlu, 2022, s. 12).

Cevdet’in kendini içkiyle teselli etmesi, kentin baskıcı ve tüketen yapısının birey üzerinde yarattığı duygusal boşluğu açığa çıkarmaktadır. Ekonomik zorlukların giderek ağırlaşması, onu istemediği davranışlara sürükler ve nihayetinde ailesinin geçimini sağlamak için esrar satarak para kazanmaya başlar. Eserde bu durum: “Önceleri kafası iyi olsun diye çektiği esrarcık, ailenin rızkı hâline gelmişti. Cevdet pek içine sindirememiştii bu durumu ya, yapacak bir şey yoktu, tencerenin kaynaması gerekiyordu” (Borahioğlu, 2022, s. 12) ifadeleriyle dile getirilir.

Metropolün birey üzerinde yarattığı etkinin bir başka göstergesi de Güldane’nin şehir merkezine doğru yaptığı yürüyüşün tasviridir. İstiklal Caddesi’nin kalabalığı, yoğun ışıkları, kokuları ve gürültüsü Güldane’nin ruh hâlini etkiler; kent, ona fiziksel bir baş dönmesi ve duygusal bir taşma olarak geri döner: “Gözlerini açıncaya kadar

ışıklara baktı. Düşüp bayılmayı umdu, olmadı. Küskün eve döndü. Yatıp uyudu” (Boralıoğlu, 2022, s. 27). Güldane’nin bayılma arzusu, metropolün aşırılıklarından kısa süreliğine bile olsa sıyrılma isteğinin ifadesidir. Böylece kent, yalnızca fiziksel bir mekân olmaktan çıkar; karakterleri duygusal olarak sınavan bir yaşantı alanına dönüşür. Benzer bir durum romanın karakterlerinden Halil için de geçerlidir. Taksicilik yapan Halil, bir gece vardiyasında İstanbul’un sürekli değişen ve öngörülemez dokusunu deneyimler; Nişantaşı’ndaki lüks yaşam pratiklerinden yoksul mahallelere, trafikte karşılaştığı gösterişli kadınlardan Eminönü’nde zabıtaban kaçan simitçilere uzanan geniş bir toplumsal çeşitlilikle yüz yüze gelir. Bu deneyim, bireyin geçmişiyile kurduğu bağın giderek silikleşmesine yol açar: “... parlak takım elbiseleriyle cenazeden cep telefonlarıyla konuşarak çıkan iş adamlarını gözlerken, unutuyordu Halil. Endişelerini unutuyordu. Dertlerini unutuyordu. Geçmişini unutuyordu. Kendini unutuyordu” (Boralıoğlu, 2022, s. 142). Bu noktada kent, karakteri edilgenleştiren ve onun benlik duygusunu bulanıklaştıran bir güç olarak belirmektedir.

Sürgit’e göre: “Modern toplumda sıklıkla hissedilen güvensizlik duygusu, insanı hızla yalnızlık çıkmazına itmektedir. Gri şehir ortamları, büyük ve soyut kurumlarıyla insanı çepeçevre kuşatmış; bu betonarme kurgu insanları yorgun ve yalnız kılmıştır” (Sürgit, 2019, s. 457). Bu çerçevede *Dünyadan Aşağı* romanında Hilmi’nin gözünde Haliç, akşamın çökmesiyle birlikte durağan ve ağır bir atmosfere bürünür. Eski ahşap evlerin gölgeleri suya uzanır, tekneler birbirine yaklaşır, kediler ve martılar sessizliğe çekilir. Köprüde balık olmadığını bile bile oltalarını atan birkaç silüet ise manzaranın dinginliğini tamamlar. Bu dinginlik, Hilmi’nin kent içindeki yalnızlığını belirgin hâle getirir ve anlatıcı onun manzara karşısındaki duruşunu şöyle aktarır:

“Hilmi bu manzarada kendine en köşede bir yer buldu. Gidip bir banka oturdu. Camilerin minareleri karanlıkta kaybolana kadar orada öylece kaldı. Balıkçılar birer birer evlerine döndüler, başıboşlar şehrin daha kalabalık bölgelerine doğru uzaklaştı, Haliç bir tuhaf ıssızlaştı” (Boralıoğlu, 2021, s. 48).

Kentin gündüz kalabalığının yerini alan bu ıssızlık, Hilmi Aydın’da bir boşluk hissi yaratır. Bankta uzun süre hareketsiz kalması, onun şehirle kurduğu mesafenin ve içsel yalnızlığının sembolik bir ifadesi hâline gelir.

Gaye Boralıoğlu, *Meçhul* adlı romanında ise; İstanbul'un özellikle taşradan gelen bireyler için hem umut hem risk barındıran ikili yapısına işaret eder: "On beşine bastığı gün, İstanbul'a gideceğim, dedi. Ondan sonra da ağzından başka bir laf çıkmadı. Neler ettim gitmesin diye. Tatlı tatlı konuştum. İstanbul çok büyük, dünyanın iti kopuğu orada. Para yok, kötü yola düşersin, dedim. Ben kız mıyım, dedi" (Boralıoğlu, 2024, s. 19). İbrahim'in annesiyle olan bu diyalogu, İstanbul'un genç bireyler için güçlü bir çekim alanı hâline gelişini göstermektedir. Aynı zamanda anne, şehri tehlikeli, belirsizliklerle dolu ve yabancı bir ortam olarak tanımlar. Nitekim İbrahim de İstanbul'a geldiğinde büyük şehrin karşısında hissettiği güvensizlik ve sahihsizlik duygusunu, hamamdaki tellâğa yönelttiği "İstanbul'un Allah'ı var mıdır?" (Boralıoğlu, 2024, s. 140) sorusuyla dile getirir. Taşradan getirdiği korunaklı düzenin şehirde karşılığının olup olmadığını sorgulayan bu ifade, metropolün dağınık ve yorucu atmosferini belirginleştirir. *Meçhul*'de bu gerilim, Rukiye karakterinin anlatısında da belirginleşir. Rukiye'nin aktarımı, taşradaki aile yapılarının kentte farklı bir ahlaki rejim tarafından değerlendirildiğini gösterir:

"Çocuğu var Hüseyin'in iki tane. Bir de karısı var. Beni kuma aldı. Siz şimdi yadırgarsınız. Böyle şeyler İstanbul'da makbul değil ya, ayıplıyor millet. Ama kendilerinin yemedikleri halt yok, o ayrı. Adamlarının metresleri var, üç gece o evde, iki gece bu evde dolaşıyorlar, karıları onlara ses çıkarmıyor, biz aynı evde oturunca suç oluyor" (Boralıoğlu, 2024, s. 190).

Taşrada kabul gören bir aile düzeninin kentte "ayıp" sayılması, bireyin büyük şehirde maruz kaldığı baskıyı gösterir. Kentlilerin kendi yaşamlarındaki çelişkiler ise, İstanbul'un tutarsız ahlakî yapısını ortaya koymaktadır.

Her Şey Normalmiş Gibi'de de İstanbul; caddelerden sırlar ve fısıltılara, mezarlıklardan gündelik ayrıntılara kadar birçok unsurun aynı düzlemde art arda sıralanmasıyla sunulur:

"Birbirini fütursuzca kesen caddeler, hıncahınç meydanlar, kimsesiz yollar, ardına kadar açılmış kapılar, sımsıkı kapalı kapılar, belirsiz bir sebeple hep aralık duran kapılar, pencereler, pencerelerin arkasında birbirinin içine geçen hayatlar, kimsenin kulağına değmemiş hikâyeler, kavgalar, aşklar, kırgınlıklar, özenle yatak altlarındaki kutulara saklanmış sırlar, asfaltların altında kalmış fısıltılar, mezarlıklara gizlenmiş kuru sıkı ruhlar, sulama kanallarındaki kanatlı böcekler, gündüz görülen rüyalar, gece kelebekleri, gözden kaçanlar, göze girenler, göze hiç görünmeyenler...Her şey birbirinin üzerine devriliyor" (Boralıoğlu, 2025, s. 11-12).

Bu anlatım, modern bireyin kent içindeki konumuna da işaret eder. “Birbirinin içine geçen hayatlar” ve “göze hiç görünmeyenler” tarzındaki ifadeler, kalabalıklar arasında silikleşen ve kendi hikâyesini kaybeden insanı düşündürür. Böylece kent, yalnızca dışsal bir çevre olmaktan çıkar; bireyin ruhsal sıkışmışlığını yansıtan bir atmosfere dönüşür.

Bireyin kentle kurduğu ilişki, bakış açısı değiştiğinde ise farklılaşır. Arda, Diyarbakır’a giderken İstanbul’a uçak penceresinden baktığında, kentin yarattığı hiyerarşi ve çatışmalar silikleşir; yerini geçici bir huzur hissi veya parçalı bir görünüm alır:

“Uzun bir bekleyişten sonra uçak sarsıntılarla kalkıyor nihayet. İstanbul, bu devasa şehir giderek küçülüyor aşağıda. Tepeler ve yokuşlar, inişler ve çıkışlar eşitleniyor, bu yükseklikten zenginlerle yoksulların da farkı yok. Mesafe uyumsuzlukları yumuşatıyor, karşıtları yaklaştırıyor. Daha da yükseldikçe gölgeler düşmeye başlıyor üstüne; önce gölgeler sonra beyaz, pamuksu bulutlar parçalıyor İstanbul’u. Şimdi yarısı tamamlanmış bir yapboz gibi şehir” (Boralıoğlu, 2025, s. 91).

Böylece Arda, kentin baskıcı ve kaotik yapısını bir süreliğine uzaktan gözlemleyerek, yaşadığı karmaşayı ve yoğunluğu bir nebze de olsa hafifletir. Ancak bu rahatlama geçicidir; çünkü kent hâlâ aynı karmaşık yapısını korumaktadır.

Sonuç olarak, Boralıoğlu’nun romanlarında İstanbul; Cevdet, Güldane, Halil ve Arda gibi karakterler üzerinden tüketici, sarsıcı ve benliği aşındıran yönleriyle görünür hâle gelirken; Hilmi ve İbrahim örneklerinde de bu büyük şehrin yarattığı güvensizlik, köksüzlük ve yalnızlık duygusuyla daha belirgin biçimde öne çıkmaktadır.

2.2.1.3.2. Geleneksel ve Modern Din Anlayışları Arasında Birey

Geleneksel toplumlarda dinî pratiklerin büyük ölçüde sorgulamadan kabul edilen uygulamalar şeklinde ortaya çıktığı görülür. Buna karşılık modern toplumlarda din üzerine düşünme, sorgulama ve neden-sonuç ilişkisi kurma eğilimi belirgin biçimde artmıştır. Nitekim modern öncesi dönemde, “...insanoğlunun manevi ihtiyaçları, metafizik alanı keşif görevini üstlenen din tarafından karşılandı. Ancak dinin bu rolü hiçbir dönemde, modern dönemde olduğu kadar sorgulanmadı” (Köse, 2015, s. 16). Ancak bu sorgulama, insanların artık manevi arayış içinde olmadığı ya da bu arayışlarını bütünüyle dinden bağımsız biçimde sürdürdüğü anlamına gelmez. Aksine, modern çağda dinle kurulan ilişki biçimi değişime uğramış olsa da din, bireyin

anlam arayışında önemini korumaya devam etmektedir. Bu çerçevede Gaye Borahioğlu'nun *Meçhul* ve *Dünyadan Aşağı* adlı romanlarında modern bireyin dinle kurduğu sorgulayıcı tutum öne çıkmaktadır. Karakterler, inanç ve anlam arayışına ilişkin meseleleri geleneksel anlayışın sınırlarını aşarak yeniden düşünür.

Yazar, *Meçhul* romanında dinin modern bağlamda yeniden yorumlanışını iki farklı figür üzerinden görünür kılar. Geleneksel din anlayışını temsil eden Şih Kadir, inancı sorgulamadan kabullenen, kaderi mutlak bir teslimiyet ilkesiyle açıklayan bir çizgide durur. İbrahim ise, modern bireyin dinle kurduğu eleştirel ilişkiyi yansıtan bir karakter olarak öne çıkmaktadır. Bu karşıtlık, karakterler arasındaki diyalogda belirginleşir. Nitekim Şih Kadir'in, "Kaderini kendi haline bırakmıyorsun. Şu güçsüz, beceriksiz ve iktidarsız halinle kaderinin yönünü kendin belirlemeye çalışıyorsun. Her şey olacağına varır. Olacağı yalnız Allah bilir" (Borahioğlu, 2024, s. 108) sözleri kaderi tartışmasız bir hakikat olarak kabul ettiğini göstermektedir. İbrahim'in buna dair kuşkuları ise modern bireyin din karşısındaki rasyonel, sorgulayıcı ve bireyselleşmiş tutumunu temsil eder: "Var ederken sormadı, bari çilemizi ne zaman dolduracağımızı söyleseydi, dedi, o zaman kaderimizin akışına kendimizi bırakmamız daha kolay olmaz mıydı?" (Borahioğlu, 2024, s. 110).

İbrahim'in yaratılış ve irade konularına ilişkin soruları, onun Tanrı-insan ilişkisini geleneksel dinî kabullerin ötesinde sorguladığını göstermektedir. Geleneksel anlayışta ilahi irade mutlak ve tartışılmaz bir alan olarak kabul edilirken, İbrahim bu alanı akıl temelinde yeniden düşünür. Karakterin, kendisini var eden ilahi otoriteye yönelik kuşkusunu nasıl ifade ettiği, Şih Kadir'le konuşmasında açık biçimde görülür:

"İrade vermiş ama en önemli konuda iradesini kullanma yetkisi vermemiş, dedi.

Ne demek istediğini tam olarak anlayamadım, sordum.

Var olmak isteyip istemediğimizi bize sormuyor, diye cevapladı sorumu, bana var olmak istiyor musun, diye sormadı" (Borahioğlu, 2024, s. 108).

Bu diyalog İbrahim'in, kendi varlığına dair tercih hakkının olmaması ve bireyin varlık üzerindeki sınırlı yetkisi gibi temel felsefî sorunlarla yüzleştiğini göstermektedir. Bu yönüyle İbrahim, inancı sorgulamadan kabul etmek yerine akıl yürütme yoluyla anlamlandırmaya çalışan modern bireyin tutumunu yansıtır.

Dünyadan Aşağı'da ise Hilmi; günah, kader ve ilahi adalet gibi temel kavramları kişisel yaşantıları ışığında yeniden değerlendirir. Bu süreçte yoğun bir içsel sorgulama

yaşar. Böylece din, Hilmi için toplumsal kuralları belirleyen bir otoriteden ziyade, kişinin kendi kaygıları ve vicdanıyla yüzleştiği bir alan hâline gelir.

Hilmi'nin inançla kurduğu ilişki, düzenli ve geleneksel bir dindarlıktan çok, zaman zaman hatırlanan ve ihtiyaç anlarında devreye giren bir inanç biçimi olarak görünür. Temel duaları bilmesi ve bazı dönemlerde ibadet etmeye yönelmesi, onun tamamen inançsız olmadığını gösterirken; aynı zamanda günlük yaşamında dine sınırlı bir yer açtığını hissettirir. Bu durum eserde şu şekilde ifade edilir:

“İnançsız biri değildi. İçinde hep bir Allah korkusu olmuştu. Ama çok da değil. Yani zorda kaldığı zamanlarda Allah’a bildiği duaları ederdi ama örneğin her cuma namaza gitmezdi. Hatim indirmemiş olsa da Fatiha’yı, Amentü’yü, İhlas Suresi’ni falan bilirdi. Gerçi sonraları kaytarırdı ama Ramazan’ın ilk iki günü oruç tutardı; nihayetinde bütün gün aç durmak kolay iş değildi” (Boralıoğlu, 2021, s. 31).

Bu tutum, Hilmi'nin dini daha çok kişisel rahatlama ve zor zamanlarda destek sağlayan bir içsel referans noktası olarak gördüğünü ortaya koymaktadır. Böylece karakter, modern bireylerde sıkça karşılaşılan esnek bir din algısının temsilcisine dönüşür.

Hilmi, kendi hatalarının farkındadır ve bu bilinç, onda sürekli bir cehennem korkusuna dönüşür. Dini pratiklerini içten bir inançla değil, Tanrı nezdinde iyi görünme isteğiyle yerine getirir; iyilikleri de benzer biçimde samimiyetten çok bir tür gösteriş niteliği taşır. Öte yandan, öbür dünyayı güvence altına alabileceği düşüncesiyle zaman zaman gerçeği çarpıtır ve inanç üzerinden çeşitli davranışlar sergiler. Orucunu bozduktan sonra aç kalmanın insan doğasına aykırı olduğunu söyleyerek dini kendi rahatı doğrultusunda yeniden yorumlar. Mahalledeki camiye yardım paraları göndermesi de uzun süre devam etmez; bir süre sonra bu uygulamaları tamamen bırakır. Romanın başındaki içtenlik iddiası taşıyan duaları ise, aslında kendi davranışlarıyla çelişir; Hilmi, Tanrı’ya seslenirken dile getirdiği ikiyüzlülüğün benzerini bizzat kendisi yaşamında tekrarlar.

Boralıoğlu, *Meçhul*’de olduğu gibi *Dünyadan Aşağı*’da da Hilmi’nin inanç konusundaki tutarsız ve pragmatik tavrının karşısına geleneksel dinî yaklaşımı temsil eden Fazıl Hoca’yı konumlandırır. Fazıl Hoca, dinî pratikleri geleneksel öğretiler doğrultusunda sürdüren yaklaşımıyla romanda geleneksel din anlayışının temsilcisi olarak belirir. Hilmi, işlerinin düzelmesi ve günlük hayatında bir kolaylık sağlaması

için Fazıl Hoca'dan kendisine uygun bir dua öğretmesini ister. Bu talebi, onun dinî pratiklere daha çok ihtiyaç ve fayda ekseninde yaklaştığını göstermektedir. Nitekim Hilmi, isteğini şu sözlerle dile getirir: "...hani, bana yardımcı olacak, dilime dolanıp elime güç verecek bir dua öğretsen hayır işlemiş olursun. Tabii içinden geçiyorsa...Seni zorlayacak değilim" (Boralıoğlu, 2021, s. 129). Bu durum, duaların çoğu zaman dünyevi beklentilerle ilişkilendirildiğini göstermektedir. Öte yandan Hilmi'nin duayı Arapça olarak ezberlemekte zorlanması ve anlamını bilmeden tekrar etmesi, ritüelin biçimsel olarak sürdürüldüğünü, fakat içerikle bağın zayıf kaldığını ortaya çıkarır. Ayrıca dua öğrenirken yaşadığı çekingenlik, modern bireyin din karşısındaki kararsız ve güvensiz tutumunu yansıtır: "Hilmi gayret etti. Fakat çok zorlandı. Türkçesini söylesem olmaz mı?" diye sormayı düşündü ama Hoca'nın tepkisinden çekindiği için sormadı. 'Şu kâğıda yazar mısınız?' demeye de çekindi" (Boralıoğlu, 2021, s. 130). Bu tereddüt, Hilmi'nin geleneksel din anlayışından uzaklaştığını ve inançla bağının daha çok alışkanlıklara dayandığını göstermektedir.

Hilmi, dinî pratiğin mekânsal ve toplumsal atmosferiyle uyum kurmakta zorlanır; ancak asıl mesele, ibadet anında kendi iç dünyasına dönmekte yaşadığı güçlülüdür. Nitekim anlatıcı, "Ruhundaki bu ikilik, inançsızlığa meyilli bu hal canını sıkıyor, bir gün foyasının meydana çıkacağından endişe ediyordu; aslında bir foyası da yoktu ama işte, kendisi de biliyordu içinde ne olup bittiğini" (Boralıoğlu, 2021, s. 237) diyerek Hilmi'nin ruhsal gerilimini görünür kılar. Bu ifade, onun inançla kurduğu ilişkinin tutarsızlık, tereddüt ve kendini açığa vurma korkusuyla iç içe geçtiğini göstermektedir.

Netice itibarıyla Boralıoğlu, romanları yoluyla modern bireyin dini artık sadece dogmatik bir çerçevede değil; belirsizlik, arayış, faydacılık ve iç gerilimlerin kesiştiği bir alan olarak deneyimlediğini edebî düzlemde ortaya koymaktadır.

2.2.1.3.3. Sınıfsal Farklılıklar ve Yoksulluk

Toplumsal eşitsizlik, geçmişten günümüze varlığını sürdüren bir olgu olmakla birlikte modern toplumlarda daha görünür bir nitelik kazanmıştır. Bu eşitsizlik biçimleri arasında en baskın olan ekonomik boyut; bireyler ve topluluklar arasında gelir düzeylerinin farklılaşmasıyla ortaya çıkmaktadır. Yaşam şartları arasındaki farklılıklar giderilemediği sürece eşitsizlik, geçici bir durum olmaktan çıkarak toplumsal hayatın süreklilik gösteren problemlerinden biri hâline gelir. Bu problemin

en somut ve yıkıcı görünümü olan yoksulluk, B. Seeböhm Rowntree tarafından, "...kişinin yaşamını sürdürebilmesi için gerekli olan ihtiyaçlarına toplam gelirinin yetmemesi" (Rowntree, 1901, Akt. Malak, 2003, s.55) şeklinde tanımlanır. Gaye Boralıoğlu'nun anlatı evreninde bu durum, karakterlerin içinde yer aldığı sosyo-ekonomik konuma bağlı olarak farklı biçimlerde görünür. Orta sınıfa mensup kişilerde daha üst bir yaşam düzeyine ulaşma endişesi dikkat çekerken, alt sınıfta temel ihtiyaçları karşılama ve yaşamını sürdürebilme çabası ön plana çıkar.

İçimdeki Ses adlı romanda sınıf farkı; tüketim tercihleri, eğitim ortamı ve bireyler arası ilişkiler üzerinden ele alınmaktadır. Eserin merkezindeki karakterlerden Zeliş' in bankacı olan anne ve babası onu bir kolejde okutabilmek için maddi sınırlarını zorlar; bu durum, Zeliş'in zengin arkadaşları arasında kendini eksik hissetmesine neden olur: "Ne yazık ki, özel okulda okuyorum ve üstünüzde, marka olmayan herhangi bir şey varsa, tamamen dangıl muamelesi görürsünüz. Bir daha karizmayı toparlamak mümkün olmaz" (Boralıoğlu, 2019, s. 15). Zeliş'in yakınması, ekonomik yetersizliğin sosyal çevrede değersizlik ve aidiyet eksikliği yaratan bir deneyime dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda, okulun düzenlediği Uludağ gezisi öncesinde, arkadaşı Selin'in hazırlıkları aracılığıyla aktarılan sahneler, Zeliş'in sahip olduğu ekonomik olanaklarla arkadaşları arasındaki uçurumu daha somut biçimde ortaya koyar:

"Hemen bir alışveriş merkezine gitmişler ve yeni bir tane Louis Vuitton almışlar. 'Yeni bavulun içine yeni giysiler isterim!' diye tutturmuş Selin. Annesi babası da, 'Elbette,' demişler, 'seni mi kıracağız kızım.' Tam da kışlık, yeni sezon giysiler gelmiş. O kadar güzel şeyler varmış ki, Selin kendini kaybetmiş. Üçünün de elleri kolları paketlerle dolmuş. Sonunda eve gelmişler, bir de ne görsünler: Aldıkları şeyler, yeni bavula sığmıyor! Ah ha, ne komik! Ama üç bavul taşımak zor olacağından, hepsini getirmiyormuş" (Boralıoğlu, 2019, s. 28).

Öte yandan Zeliş, Uludağ gezisine ailesinden gizli şekilde katılabilmek amacıyla kıyafetlerini satar. Bu girişimin ortaya çıkmasıyla birlikte annesi, ona yeni kıyafet almayı yasaklar. Bu durum, genç kızın markasız giyinmeyi bir sosyal dışlanma nedeni olarak görmesine ve farklılıklarını gizleyecek bir okul forması özlemiyle yoksulluğunu maskeleyemeye çalışmasına yol açar. Zeliş'in "Bizimki gibi bir okulda hep aynı kıyafetlerle dolaşmak ne kadar korkunç bir şey, anlatamam. Hayatımda ilk defa, keşke bizim okulda da forma olsaydı diye düşündüm. O zaman herkes birbirine eşitlenir,

benim yoksulluğum fark edilmezdi” (Boralıoğlu, 2019, s. 59) şeklindeki içsel serzenişi, ekonomik farklılıkların yalnızca maddi nesnelerle sınırlı kalmadığını, aksine bireyin sosyal kimliğini ve aidiyet duygusunu derinden etkilediğini göstermektedir. Sınıfsal gerilim, özel ilişkilerde ise çok daha yoğun bir psikolojik baskıya dönüşür:

“Sinan’ın karşısında giderek daha da küçük bir böcek haline geliyordum. Böyle bir dengesizlik olabilir mi? Benim annem ve babam uyduruk bir bankanın küçücük bir şubesinde memur. Onun annesi ve babasıysa, isterlerse bizimkilerin çalıştığı bankayı bütün şubeleriyle birlikte satın alabilirler, hatta üstüne başka bankaları da alabilirler ve yine de paraları kalır” (Boralıoğlu, 2019, s. 94).

Genç kız, Sinan’ın ailesinin sahip olduğu büyük servet ile kendi ailesinin ekonomik durumunu karşılaştırarak aradaki uçurumu ve bu farkın yarattığı çaresizlik duygusunu ortaya koymaktadır.

Eserde, sosyal eşitsizlik yalnızca Zeliş’in bireysel deneyimleri üzerinden değil, aynı zamanda dedesinin gözlemleriyle de ele alınır. Dede, Zeliş’in anne ve babasının güvenli bir maaş uğruna yeteneklerini feda edişini ve üst sınıfa dâhil olamamalarını “İkisinin de bir sürü yeteneği vardı, ama bir an önce para kazanmak uğruna o yeteneklerini hiç geliştirmediler, ekonomi okuyup bankacı oldular. Şimdi eşeğin kuyruğu gibi ne uzuyor ne kısalıyorlar” (Boralıoğlu, 2019, s. 95) sözleriyle özetler.

İçimdeki Ses’te sınıf farkı, karakterlerde psikolojik bir baskı yaratırken; *Aksak Ritim*’de bu fark yoksulluğa dönüşür ve artık sadece bir statü sorunu değil, doğrudan hayatta kalma mücadelesine işaret eder.

Safiye, eşi hapse girdikten sonra evi tek başına geçindirmek zorunda kalır; bu durum ekonomik yoksulluğun bireyin ruh dünyasında yarattığı baskıyı görünür kılar:

“Güldane annesine baktı, ‘Ne oldu?’ diye sordu. O ne oldu diye sordukça Safiye bakkala, kasaba sövdü, pazarcı Mustafa’ya sövdü, komşuları Hasibe, Nuran ve Evren’e sövdü, elektrik ve telefon idaresine, aygaz bayiine, telefon idaresine, doğalgazcılara, hükümete, başkana sövdü, teker teker milletvekillerine sövdü ve nihayet Allah affetsin nidaları eşliğinde bozuk düzene, dünyanın adaletsizliğine, Allah’ın körlüğüne sövdü” (Boralıoğlu, 2022, s. 27).

Karakterin bakkaldan komşulara, resmî kurumlardan ilahi düzene kadar uzanan kesintisiz yakınmaları, yaşadığı ekonomik sıkıntının sadece aile bütçesiyle sınırlı olmadığını; bunun, toplumsal adaletsizlik duygusuyla iç içe geçmiş derin bir çaresizliğe dönüştüğünü ortaya koyar. Bu bağlamda yoksulluk, maddi yetersizlikten

öte, karakterin dünyayı algılama şeklini değiştiren, öfke ve başkaldırı duygularını besleyen bir olgu olarak belirir.

Boralıoğlu, yoksulluk temasını aile sofrasındaki çeşitliliğin giderek azalması üzerinden de ele alır: “Oysa Cevdet içerideydi. Parasızlıktan çoğu gün patates haşlamayla, ekmek peynirle idare ettikleri oluyordu. Bakkala borç dağları aşmıştı” (Boralıoğlu, 2022, s. 69-70). Bu sahnede yoksulluk, henüz borç düzeyinde seyreden bir geçim sıkıntısı olarak belirirken, Cevdet’in ölümünden sonra aynı durumun daha da ağırlaştığı görülür: “Dört gündür patates haşlama yiyorlardı. İlk gün patatesin yanında beyaz peynir ve zeytin de vardı. İkinci gün peynir bitmişti. Üçüncü gün de zeytin” (Boralıoğlu, 2022, s. 147). Böylece eserde sofraya, bir beslenme alanı olmanın ötesinde, yoksulluğun zamanla derinleştiğini gösteren bir ayrıntı hâline gelir.

Yoksulluğun kuşatıcı etkisi, karakterlerin yas sürecine dahi sirayet eder. Cevdet’in ölümünün yarattığı duygusal boşluk, alacaklıların maddi talepleriyle kısa sürede yer değiştirir ve karakterlerin yas sürecini sağlıklı biçimde yaşamalarını engeller:

“Yas nedeniyle bir ay boyunca ailenin ihtiyaçlarını ses çıkarmadan karşılayan bakkal, kasap da alacaklarını tahsil etmek için sıraya girmişlerdi. Tabi sıranın sonunda da ev sahibi vardı. Pencereleri kapalıyken bile rüzgârların dolaştığı, duvarların kurabiye gibi döküldüğü, tahtaların arasından bin türlü haşaratın cirit attığı, her yağmurda duvarlarında mantarlar açan bu evin sahibi de kirasını istiyordu. Ama para yoktu!” (Boralıoğlu, 2022, s. 148).

Bu durum toplumsal dayanışmanın bile belirli bir sınırı olduğunu ve ekonomik gerçekliğin zaman zaman duygusal süreçlerin önüne geçtiğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak Boralıoğlu’nun iki romanında ekonomik farklılıklar, bireyin ruh hâlini ve sosyal ilişkilerini şekillendiren belirleyici bir olguya dönüşür. *İçimdeki Ses*’te sınıfsal ayırım daha çok statü endişesi ve aidiyet problemi üzerinden hissedilirken; *Aksak Ritim*’de bu ayırım doğrudan geçim derdi, yoksunluk, varlığını sürdürme çabası şeklinde somut bir gerçekliğe dönüşür. Bu yönüyle yazar, ekonomik eşitsizliğin kimi zaman psikolojik baskı, kimi zaman ise yoksulluk deneyimi olarak ortaya çıktığını gösterir. Böylece sınıfsal farklılıkların bireysel ve toplumsal düzlemde derin izler bıraktığı ortaya konmaktadır.

2.3. Yapı ve Kurgu

2.3.1. Olay Örgüsü

Anlatmaya dayalı metinlerde olay, kurucu bir unsur olarak öne çıkar; zira bu tür metinler çoğu zaman bir olay ya da birbirini izleyen olaylar etrafında yapılandırılır. “Zira tahkiyeden konuya, şahıs kadrosundan mekâna, zamandan anlatıcıya kadarki bütün diğer unsurlar, olay örgüsü ekseninde var olup değer ve anlam kazanırlar. Bir başka ifadeyle, eserdeki her şey onun etrafında teşekkül eder” (Çetişli, 2021, s. 82). Hikâye ve romanın tarihsel seyri içinde olay örgüsünün belirleyici konumu kimi dönemlerde geri plana itilmiş ya da etkisi azaltılmaya çalışılmıştır; ancak bu unsur, hiçbir aşamada anlatıdan bütünüyle çıkarılamamıştır.

Roman da yapısı gereği olay ya da olaylardan oluşur; ne var ki her romanda olayın taşıdığı ağırlık ve üstlendiği işlev aynı değildir. Bu farklılık, roman anlayışlarının estetik tercihleri ve düşünsel yönelimleri doğrultusunda şekillenir. Yansıtmacı roman anlayışında olay, çoğunlukla aksiyona dayalı, dış gerçekliği yansıtan ve okura belirli iletiler sunmayı amaçlayan bir yapı unsuru olarak öne çıkar. Bu tür romanlarda olay, anlatının temel eksenini oluşturan neden-sonuç temelli bir yapı içinde ilerler. Modernist romanda ise olay, bu aksiyonel niteliğini büyük ölçüde yitirir; zincirleme bir gelişim göstermekten ziyade bireyin iç dünyasını açığa çıkaran bir kurgu ögesi hâline gelir. Bu dönüşüm, modernist romanın olaya yaklaşımında köklü bir bakış değişikliğini beraberinde getirir. Nitekim Tekin’in ifadesiyle:

“Modern roman (doğal olarak genel anlamda kullanıyoruz tabiri), geleneksel romandan devraldığı vak’ayı ortadan kaldırmamış, ona bakma ve ondan yararlanma yolunda yeni bir anlayış getirmiştir. Bu anlayış sonucunda, ‘entrika’ ögesi geri plâna itilmiş, ‘dramatik öz’ ön plana çıkarılmıştır: Yani roman, insani olanı anlatmada – kim ne derse desin! – daha güçlü kılınmış; kalabalık ve kolaylığın pençesinden kurtarılmıştır” (Tekin, 2020, s. 67).

Dolayısıyla modernist romanda olay, anlatının merkezinde yer alan bir itici güç olmaktan çok, bireyin iç dünyasını görünür kılan sınırlı bir kurgu unsuru olarak öne çıkmaktadır. Bu yönelimin doğal sonucu olarak, neden-sonuç ilişkisine dayalı güçlü bir olay örgüsünden söz etmek çoğu zaman mümkün değildir.

Bu kuramsal çerçeve doğrultusunda, *Dünyadan Aşağı*, *Meçhul*, *Aksak Ritim*, *İçimdeki Ses* ve *Her Şey Normalmiş Gibi* romanlarında olay örgüsünün hangi işlevle

kullanıldığı ve modernist olay anlayışının metinlere nasıl yansıdığı somut örnekler üzerinden ele alınacaktır.

Bu bağlamda ilk olarak *Dünyadan Aşağı* romanında olay akışının, anlatının ortasından başlatılması ve geriye dönüşlerle ilerleyerek tamamlanması esasına dayandığı görülmektedir. Bu kurgu, Çetin’in “Olaylar, orta yerden başlar, genellikle geriye dönüş tekniğiyle bir süre sonra eskide olmuş olaylar aktarılır, en son olarak da sonucu verilir. Bu tür romanlarda olaylar, genellikle gelişme bölümlerinden başlatılır” (Çetin, 2025, s. 193) şeklinde tanımladığı anlatım tekniğiyle örtüşmektedir.

Dünyadan Aşağı romanı, Hilmi’nin alnından vurulmuş hâlde bir söğüt ağacının altında yatarken görülmesiyle başlar. Bu sahnenin ardından Hilmi kendisini bir hastane odasında bulur; başında eşi Nihan vardır. Ancak anlatı ilerledikçe Hilmi ile Nihan’ın ayrı yaşadığı anlaşılır. Geriye dönüşlerle Hilmi’nin, Nihan’ı Mine ile aldattığı ve bu nedenle evliliğin sona erdiği ortaya çıkar. Hilmi, Nihan’la yeniden bir araya gelmeye çalışsa da bu girişimleri sonuçsuz kalır; aynı süreçte Pelin ve İrina gibi farklı kadınlarla ilişkiler kurmaya devam eder. Aynı zamanda Hilmi, babasından kalan Kapelika Lokantası’nı işletmektedir; ancak lokantayı eski prestijine kavuşturamaz. Eskici Süleyman’ın getirdiği babasına ait el yazmalarını içeren *Sırlar* adlı dosyayı okuması, Hilmi’nin geçmişiyile olan hesaplaşmasını görünür kılmaya başlar.

Romanın sonunda anlatının önemli düğümlerinden biri çözülür. Başlangıçta Nihan’ın erkek kardeşi olarak tanıtılan Ali Cemal’in, gerçekte Nihan ile Hilmi’nin oğlu olduğu ortaya çıkar. Bunun ardından, Hilmi’yi başından vuran kişinin de Ali Cemal olduğu anlaşılır. Romanın son bölümünde Ali Cemal’in kaleme aldığı mektup, hem bu olayın ayrıntılarını açıklığa kavuşturur hem de anlatının bir başka sırrını açığa çıkarır. Söz konusu mektup aracılığıyla *Dünyadan Aşağı* romanının da Ali Cemal tarafından yazıldığı bilgisi verilir ve anlatı sonlandırılır.

Meçhul romanında olay örgüsü, klasik neden-sonuç ilişkisine dayalı, tek merkezli bir yapı yerine parçalı ve çok sesli bir kurgu üzerine kurulmuştur. Anlatı, İbrahim’in kayboluşu etrafında şekillenir; ancak bu kayboluşun nasıl ve neden gerçekleştiğine dair kesin bir bilgi verilmez. Olaylar, kronolojik bir sıra izlemekten ziyade, farklı anlatıcıların İbrahim’e ilişkin aktarımları üzerinden şekillenir ve ilerler.

“Memleket”, “Yolda” ve “İstanbul” başlıkları altında ilerleyen parçalı bir yapı üzerine kurulu olan romanın “Memleket” bölümü, İbrahim’in olağanüstü doğumuyla

başlar. Doğumundan itibaren ailesi içinde farklı ve sorunlu bir konumda yer alan İbrahim, özellikle babasıyla sağlıklı bir ilişki kuramaz. Babayla kurulamayan bu bağ, çocukluk yılları boyunca aile içindeki gerilimi artırır. Annesinin anlatımıyla aktarılan bu süreçte, İbrahim'in ev içinde giderek yalnızlaştığı ve kendini dışlanmış hissettiği görülür.

Bu bölümde İbrahim'in çocukluk ve ilk gençlik dönemine ait olaylar, annesinin yanı sıra ablası, ağabeyi, kuş arkadaşı ve ilkokul öğretmeninin tanıklıklarıyla aktarılır. Bu tanıklıklar, İbrahim'in memlekette yaşadığı uyumsuzluğu ve ait olamama duygusunu somutlaştıran bölümlerdir.

“Yolda” bölümünde İbrahim, ailesi tarafından Adıyaman'daki amcasının yanına gönderilir. Bu yer değiştirme, karakterin aileden ve çocukluk dünyasından ilk kopuşunu başlatır. Burada amcasının arkadaşı Süleyman tarafından istismara uğrayan İbrahim, bu travmatik deneyimin ardından Süleyman'ın eşini görmek amacıyla Adana'ya gider. Ancak Süleyman'ın eşi, İbrahim'e dinlenmesini ve bulunduğu ortamdan uzaklaşmasını tavsiye ederek onu Antalya'ya yönlendirir. Antalya'da kısa süreli bir duraklamanın ardından İbrahim, Şıh Kadir'i görmek üzere İzmir'e geçer. Bu arayışın da bir karşılık bulmaması üzerine İbrahim'in yolculuğu İstanbul'da son bulur. Böylece anlatı, İbrahim'in sürekli yer değiştirmesi üzerinden ilerler. Ancak karakter, gittiği yerlerde kalıcı bir aidiyet duygusu geliştiremez. Bu nedenle tutunamama, İbrahim'in yaşamında tekrarlanan ve süreklilik kazanan bir döngü hâline gelir.

Böylece anlatı, İbrahim'in her durakta yeni bir kopuş yaşadığı ve hiçbir yerde kalıcı olamadığı bir yer değiştirme zinciri üzerinden ilerler. Bu durum aynı zamanda karakterin iç dünyasında giderek yerleşen tutunamama hâlini de gösterir. İbrahim, her yeni başlangıçta bir aidiyet kurabileceği düşüncesine kapılsa da, yaşadığı deneyimler onu tekrar tekrar aynı kopuşa sürükler. Bu nedenle yer değiştirmeler, birbirini tekrar eden ve karakteri sürekli bir yurtsuzluk hissine mahkûm eden döngüsel bir yapı oluşturur.

“İstanbul” bölümünde ise İbrahim, balıkçılık ve motosiklet tamirciliği gibi geçici işlerde çalışarak yaşamını sürdürmeye ve şehirde tutunmaya çalışır. Ancak geçmişten gelen sorunlar bu dönemde yeniden görünür hâle gelir. Süleyman'ın parasını çalmakla suçlanan İbrahim'in izini süren babası, sonunda İstanbul'da oğlunu bulur. Baba ile oğul arasında yaşanan yüzleşme ve ardından çıkan kavga, anlatının düğüm noktasını

oluşturur. Olayların hemen sonrasında İbrahim'i son gören tanık, bir silah sesi duyduğunu ve bir kişinin diğerini kayığa doğru sürüklediğini belirtir. Bu tanıklık, İbrahim'in akıbetini kesinleştirmek yerine anlatıyı belirsizlik içinde sonlandırır.

Roman boyunca İbrahim'e dair olaylar, tek bir anlatıcıya bağlı kalmaksızın farklı kişilerin tanıklıklarıyla aktarılır. Olay örgüsünün bu parçalı yapısı, yazarın anlatıyı yirmi dört fotoğraf üzerinden kurgulamasıyla doğrudan ilişkilidir. Fotoğraflar, olayları netleştirmek yerine anlatıdaki belirsizlikleri derinleştirmektedir. Romanın sonunda İbrahim'in akıbetine dair kesin bir sonuca ulaşılmaz. Dosyadan çıkan son fotoğraf da anlatıyı tamamlamaz. Böylece *Meçhul*, olay örgüsünü çözüme bağlamak yerine, kayboluş ve belirsizlik duygusunu sürdürerek sonlanır.

Aksak Ritim romanında ise olay örgüsü, büyük ölçüde sıradizimsel bir ilerleyiş gösterir; bu ilerleyiş, Güldane'nin bedeniyle kurduğu ilişki ve varoluş farkındalığı etrafında şekillenir; ancak Halil'in annesine ilişkin gördüğü rüyalar nedeniyle zaman zaman kesintiye uğrar. Roman, Güldane'nin başına bir poşet geçirerek dans etmesiyle başlar; bu sahnede kendi nefesini fark etmesi, karakterin varoluş bilincine ilk temasını simgeler. Kardeşi Yunus'un darbuka sesi ise anlatının ritmik temelini oluşturur. Anlatı ilerledikçe Güldane'nin aile geçmişi açılır. Annesi Safiye ve babası Cevdet, Güldane üç buçuk yaşındayken Edirne'den İstanbul'a göç etmiş ve yoksulluk içinde bir yaşam sürmüştür.

Güldane, anne ve babasından gizli biçimde Yunus'la birlikte mahallenin erkeklerine dans gösterileri yaparak para kazanır. Bir gösteri sırasında dansın yarıda kesilmesiyle çıkan gürültü, baba Cevdet'in bir kavgaya karışmasına ve birini bıçaklayarak hapse girmesine neden olur. Bu olay, ailenin ekonomik sıkıntılarını daha da derinleştirir. Cevdet'in hapse girmesinin ardından Safiye, Güldane'yi çiçek satması için sokağa gönderir. Bu süreçte Güldane, Halil tarafından alaya alınır. Bu durumun tekrarlanması üzerine Güldane, Halil'in gözüne toprak fırlatır ve Halil'in kaza yapmasına yol açar. Halil, hastanede uyandığında kazaya dair hiçbir şey hatırlamaz; ölmüş annesine dair rüyalar görerek içsel çatışmalar yaşamaktadır. Bir süre sonra Halil, bir arkadaşı aracılığıyla Güldane'nin dans gösterisini izler ve kazaya neden olan kişinin Güldane olduğunu fark eder. Bu karşılaşmanın ardından aralarında kırılğan ve sorunlu bir duygusal yakınlaşma başlar. Ancak Halil'in suçluluk duygusu ve bastırılmış öfkesi, bu ilişkiyi yıkıcı bir noktaya taşır. Halil, Güldane'yi kaçırarak

Galata Köprüsü’nden aşağı atar. Güldane birkaç gün sonra eve döner. Bu olayların ardından Güldane’nin kardeşi Yunus, gizli dans gösterilerini ailesine anlatmak zorunda kalır. Daha sonra Güldane’nin babası Cevdet, çalıştığı bir inşaatta beton kamyonunun döktüğü harcın altında kalarak hayatını kaybeder. Mahalleli, Cevdet’in cesedini betonun içinde bırakarak onu “Beton Cevdet” adıyla simgesel bir figüre dönüştürür.

Cevdet’in ölümünden sonra Safiye çocuklarını terk ederek yeniden evlenir. Güldane, yaşamını sürdürebilmek için yeniden çiçek satmaya ve dans etmeye başlar. Ancak bir akşam dansını yarıda kestiği gerekçesiyle mahallenin erkekleri tarafından şiddete uğrar. Yunus, ağır yaralanan Güldane’yi Halil’in evine götürür; Güldane, yaşadığı fiziksel ve ruhsal travmalara dayanamayarak hayatını kaybeder.

İçimdeki Ses’te olay örgüsü sıradizimsel bir ilerleyiş gösterir ve Zeliş’in ailesiyle yaşadığı çatışmalar sonucu gelişen kaçma girişimleri etrafında şekillenir.

Zeliş, anne ve babasıyla birlikte yaşadığı evde sıkı bir denetim altında olduğunu düşünmektedir. Ailenin koyduğu kurallar, Zeliş’in sosyal yaşamını kısıtlar ve onu yaşlılarından uzaklaştırır. Okul tarafından düzenlenen Uludağ gezisine anne ve babasının izin vermemesi, bu baskının belirginleştiği ilk olaydır. Bu yasak, Zeliş’in evden ve ailesinden uzaklaşma arzusunu güçlendirir. Odasındaki dünya küresine rastgele bir şiş saplayarak en uzak noktayı belirlemeye çalışır; şişin battığı yer Yeni Zelanda’dır. Yeni Zelanda, roman boyunca Zeliş’in kaçış düşüncesini simgeleyen bir hedef olarak anlatıda yer alır.

Geziye katılabilmek için dedesinin kendisine verdiği anneanne yadigârı yüzüğü satmayı düşünen Zeliş, bundan vazgeçer; bunun yerine kendi kıyafetlerini satarak gerekli parayı denkleştirir ve ailesinden gizli şekilde Uludağ gezisine katılır. Geziden döndüğünde ise ebeveynleri tarafından cezalandırılır. Bu olay, Zeliş’in aileyle yaşadığı gerilimi daha da artırır.

Zeliş, arkadaşı Melis’in doğum gününe katıldıktan sonra Sinan’la sevgili olur. Sinan’la görüşebilmek için ailesine okulda tiyatro oyununda rol aldığını ve bu nedenle provalara kaldığını söyler. Ancak bu yalanın ortaya çıkması üzerine babasıyla tartışır ve evi terk eder. Sinan’ın yanına giden Zeliş, bu süreçte Yeni Zelanda’ya gitme hayalleri kurar; ancak Sinan’ın bu düşünceye karşı çıkması, onun yeniden yalnız kalmasına yol açar. Bir süre dedesinin yanında kalan Zeliş, bu sırada anne ve babasının

işten çıkarıldığını öğrenir. İşsiz kalan anne ve babası, geçimlerini sağlamak için kese kâğıdı yapıp satarak para kazanmaya başlar. Ailenin ekonomik olarak zor bir süreç girmesi ve geçim sıkıntısının artması, Zeliş'in eve dönmesini zorunlu hâle getirir. Bu koşullar altında Zeliş, bireysel kaçış arzusundan ziyade aileyle birlikte hareket etmenin zorunluluğuyla karşı karşıya kalır ve romanın sonunda anne ve babasıyla birlikte bankaya karşı düzenlenen eyleme katılır. Bu katılım, bireysel çatışmaların yerini ortak bir dayanışma hâline bırakması açısından anlatıda yeni bir yönelim olarak ortaya çıkar. Böylece anlatı boyunca süren çatışma sona erer.

Her Şey Normalmiş Gibi adlı eserde, anlatı Arda'nın geçmiş ile şimdi arasında kurduğu bağlar üzerinden ilerler.

Roman, Arda ile Lora'nın ayrılığından sonraki süreçte, Arda'nın İstanbul'daki yalnız ve içe dönük yaşamıyla başlar. Yazar bu bölümde zaman zaman geriye dönüş tekniğini kullanarak Arda'nın Lora ile ilişkisine dair anıları okura sunar. Eserdeki asıl kırılma noktası ise, Beyoğlu'nda meydana gelen patlamadır. Bu olay, anlatıda Arda'nın içe kapanık yaşam düzenini sarsan önemli bir dış müdahale olarak yer almaktadır. Patlamanın ardından Arda, eski öğretmeni Aylin'in yaralandığını öğrenerek hastaneye gider ve aynı zamanda Lora'nın iyi olup olmadığını öğrenmek için ona mesaj atar. Bu iletişim sonucunda, hakkında gözaltı kararı bulunan Lora kısa süreliğine Arda'nın evine gelir; ancak daha sonra yeniden ortadan kaybolur.

Bu belirsizlik sürecinde Arda hem annesiyle ilişkisini hem de kendi iç dünyasını sorgulamaya başlar ve Lora'yı bulmak amacıyla Diyarbakır'a gitmeye karar verir. Diyarbakır yolculuğu olay örgüsünün en önemli aşamalarından biridir. Arda burada Lora'nın amcası ve kardeşi Lorin ile görüşür; Lora'nın geçmişine ve yetiştiği coğrafyanın zorluklarına tanıklık eder. Bu deneyim, Arda'nın pasif tutumundan uzaklaşarak daha bilinçli bir bireye dönüşmesinin de kapılarını aralar.

İstanbul'a döndüğünde Arda, Lora'dan geldiğini düşündüğü isimsiz bir mektup alır. Bu sırada hayatına giren Aslı, ona eski düzenine dönme ihtimalini hatırlatsa da Lora'nın yarattığı farkındalık bu dönüşü mümkün kılmaz. Olay örgüsünün düğüm noktası, Lora'nın yakalandığı haberinin gelmesiyle çözülür. Bu gelişme Arda için bir dönüm noktası olur ve uzun süredir yapmadığı avukatlık mesleğine Lora'yı savunmak amacıyla geri döner. Roman, Arda'nın bireysel aşkını vicdani sorumluluk ve hukuki mücadeleye dönüştürmesiyle sona erer.

Sonuç olarak, söz konusu romanlarda olay örgüsü, klasik anlatılardaki gibi sürükleyici bir eksen oluşturmak yerine, bireyin i dünyasına odaklanan anlatının bir parçası hâline gelir. Böylece olay, başlı başına amaç olmaktan çıkarak, karakterlerin içsel durumlarını ve yaşantılarını açığa çıkaran bir işlev üstlenir.

2.3.1.1. Anlatım Teknikleri

Anlatım teknikleri, romanda yazar ile okur arasındaki iletişimi şekillendiren başlıca unsurlar arasında yer alır. Yazar, anlatım teknikleri aracılığıyla vermek istediği mesajı okura istediği biçimde aktarır. Ancak romanlarda içeriğin ne olduğundan ziyade nasıl sunulduğu önemsenir. Bu bağlamda yazar, “birtakım anlatım tekniklerine başvurur ve anlatmak istediği bir konuyu en güzel -yerine göre en etkili- bir şekilde anlatmaya çalışır” (Tekin, 2020, s. 195-196). Tekin’in bu yaklaşımı, roman sanatında biçimin içeriği tamamlayan bir işlev üstlendiğini göstermektedir.

Türk edebiyatında Cumhuriyet Dönemi öncesinde kaleme alınan romanlarda teknik unsurlar sınırlı ölçüde kullanılırken, Cumhuriyet sonrasında anlatım tekniklerinin çeşitlendiği görülmektedir. Bu dönemde yazarlar, mesajlarını doğrudan aktarmak yerine farklı anlatım yolları aracılığıyla okura ulaştırmayı tercih eder. Bu anlayış, romanlarda birden fazla anlatım tekniğinin birlikte kullanılmasını ve metnin yapısal açıdan zenginleşmesini beraberinde getirir.

Boralıoğlu, eserlerinde anlatıyı daha canlı ve dinamik kılmak amacıyla farklı anlatım tekniklerinden yararlanır. Bu erevede, Boralıoğlu’nun romanlarında kullanılan anlatım teknikleri şunlardır:

- **Anlatma–Gösterme Tekniği**
- **Tasvir Tekniği**
- **Geriye Dönüş Tekniği**
- **Diyalog Tekniği**
- **İç Monolog Tekniği**
- **İ zmleme Tekniği**
- **Bilinç Akımı Tekniği**
- **Leitmotiv**
- **Mektup Tekniği**

Bu başlık altında Boralıoğlu'nun kullandığı anlatım teknikleri, önce kuramsal çerçevesi çizilerek ele alınmış, ardından romanlarından seçilen örneklerle somutlaştırılmıştır.

2.3.1.1.1. Anlatma–Gösterme Tekniği

Anlatma tekniğinde anlatıcı anlatının merkezinde yer alır. Anlatıcı, kurgulanan olayları okuyucuya doğrudan aktaran bir aracı konumundadır ve anlatı sürecini yönlendirir (Tekin, 2020, s. 199). Gösterme tekniği ise “olayın, hareketin, tavrın durumun dil vasıtasıyla gösterilmesi; okuyucunun gözü önünde tecessüm ettirilmesidir” (Çetişli, 2021, s. 121). Ancak anlatma ve gösterme teknikleri bazen kesin çizgilerle ayrılmaz; anlatının akışına ve vurgulanmak istenen duruma bağlı olarak bu iki teknik birlikte kullanılır.

Bu başlıkta, anlatma ve gösterme tekniklerinin tekil kullanımlarına ayrıntılı biçimde girilmemiş, Boralıoğlu'nun romanlarında bu iki tekniğin iç içe geçtiği anlatım örneklerine odaklanılmıştır.

Dünyadan Aşağı'da anlatma ve gösterme tekniklerinin birlikte kullanımı, mekân betimlemeleriyle anlatıcı müdahalesinin bir arada kullanıldığı bölümlerde görülür: “Salon derlenmiş toparlanmış, kirlenmesin diye koltuklara serilen örtüler kaldırılmıştı. Çeşitli köşelere beyaz ve mor renkte çiçekler yerleştirilmişti. Nihan heyecanlıydı. Eğer bu akşam büyük bir vukuat olmadan biterse herkes için ciddi bir kazanım olacaktı” (Boralıoğlu, 2022, s. 107). Benzer bir anlatım tercihi *Aksak Ritim* romanında da görülür:

“Güldane'nin soru sorması nafileydi. Yunus'un cevap verebilecek imkânı yoktu. O ancak can derdindeydi. Kendisini kaybetmiş olan Güldane birkaç kez daha aynı soruları tekrarladı. Sonra baktı ki Yunus iyice morarıyor, gözleri yuvalarından çıkıyor, o zaman böyle olmayacağını anlayıp Yunus'un boğazına yapışmış ellerini gevşetti” (Boralıoğlu, 2022, s. 67).

Romanda üçüncü kişi anlatımıyla kurulan bu sahnede, Yunus'un fiziksel durumunun ayrıntılı biçimde verilmesi ve eylemlerin art arda sıralanması gösterme tekniğini öne çıkarırken; anlatıcının “soru sorması nafileydi” ve “cevap verebilecek imkânı yoktu” gibi değerlendirmeleri, olayın anlamını doğrudan aktaran anlatma tekniğini görünür kılar. Yazarın *İçimdeki Ses* romanında ise anlatma ve gösterme teknikleri, bu kez birinci kişi anlatımının sağladığı öznel bakışla birlikte kullanılır:

“Yastığa yaklaşık yirmi santim kala uykuya dalan ve sonra da top patlasa uyanmayacak kadar derin bir uyku çeken benim gibi birisi için bütün gece yatakta dönüp durmak nasıl bir işkence, tahmin edemezsiniz. Yastık şişti şişti, kafamın altında kocaman bir dağa dönüştü, yorgan bütün vücuduma bir yılan gibi dolandı, çarşaf altımda diken tarlası hâline geldi” (Boralıoğlu, 2022, s. 107).

Anlatma ve gösterme tekniklerinin iç içe kullanımı, *Meçhul* romanında çoklu anlatıcı yapısıyla farklı bir boyut kazanır: “Göğsüne elimi koydum, kulağımı koydum, kalbi atmıyordu. Yine de haber verdim, ambulans geldi. İbrahim'i hastaneye götürdü. Bilmiyorum kalbi sonradan mı çalıştı yoksa o sırada bana mı öyle durmuş gibi geldi” (Boralıoğlu, 2024, s. 83). Bu örnek *Meçhul* romanında yer alan çok sayıda anlatıcıdan yalnızca birine ait olmakla birlikte, anlatma ve gösterme tekniklerinin roman genelinde nasıl kullanıldığını örneklemesi açısından dikkat çekicidir.

Benzer bir kullanım, *Her Şey Normalmiş Gibi* adlı eserde de “Hastanede Aylin Hoca’nın odasına girip onu yerinde bulamayınca yüreğim yerinden oynuyor. Bir an öldüğünü düşünüyorum. Sonra öğreniyorum, ameliyattaymış” (Boralıoğlu, 2025, s. 53) ifadelerinde görülmektedir. Anlatıcı, duygusunu doğrudan dile getirerek anlatma tekniğine başvururken; odaya girme, yerinde bulamama ve sonradan öğrenme gibi ardışık eylemlerle sahneyi somutlaştırarak gösterme tekniğini de kullanır.

Sonuç olarak, Boralıoğlu’nun romanlarında anlatma ve gösterme teknikleri, anlatıcı türüne ve anlatının gereksinimlerine bağlı olarak farklı biçimlerde kullanılmaktadır.

2.3.1.1.2. Tasvir Tekniği

Tasvir, anlatıda kişi, mekân, varlık veya durumların okurun gözünde canlanmasını sağlayan bir anlatım biçimidir. Türk edebiyatının klasik anlatılarında tasvir, genellikle dış dünyayı açık ve ayrıntılı biçimde ortaya koymayı amaçlar. Ancak modern ve postmodern romanlarda tasvirin işlevi değişmiştir. Bu dönemde tasvir, gerçeği doğrudan aktarmaktan çok, karakterlerin iç dünyasına dair ipuçları vermek ve metnin çok katmanlı yapısını güçlendirmek için kullanılan bir anlatım aracına dönüşmüştür. Bu bağlamda Mehmet Tekin’in modern romancılar hakkında yaptığı açıklama dikkate değerdir:

“Modern romancılar, tasvir yönteminden doğal olarak yararlanmışlardır. Ancak onlar, tasviri, anlatılardan bağımsız ve statik olarak uygulamamışlardır. Tasvirden gerektiği yerde ve gerektiği kadar yararlanmışlardır. Onlarda tasvir, olayların (daha doğrusu anlatının) bir

parçası gibi görülmüş ve tasvirler, anlatılanları somutlaştırmaktan çok sezdirmek için yapılmıştır” (Tekin, 2020, s. 214).

Borahoğlu’nun romanlarında tasvir, bu yaklaşımın somut bir karşılığı olarak dış dünyanın fiziksel görünümüne ve karakterlerin psikolojik yönelimlerine hizmet eden bir yapı kazanmaktadır. Yazar, kimi zaman mekânı nesnel ayrıntılarla betimlerken, kimi zaman da karakterlerin duygusal dalgalanmalarını yansıtan öznel mekân algılarına yer verir. Böylece tasvir, yalnızca dekoru tamamlayan bir anlatım unsuru olmaktan çıkar. Nitekim *Dünyadan Aşağı* romanında şehir, Hilmi’nin içsel karmaşasının dışavurumu olarak okunabilecek biçimde, onun ruh hâline göre yoğunlaşan bir atmosfer içinden aktarılır:

“Trafığın akışında bir başka sürat var. İnsanların yüzleri hiç tanıdık gelmiyor. Yapraklar ağaçlardan salına salına değil de döne döne dökülüyor. Sokak kedilerinin bakışlarında her zamankinden daha belirgin bir bilgelik hissediliyor. Sesler yüksek ve alçak, hiçbir şeyde itidal yok. Haliç’te olmayan dalgalar, köprüden balık tutanların oltalarında görülmemiş balıklar var” (Borahoğlu, 2021, s. 55).

Şehir, yalnızca dış dünyanın somut bir parçası olmaktan çıkar; Hilmi’nin ruh hâlindeki dalgalanmaları görünür kılan içsel bir atmosfere dönüşür.

Aksak Ritim’de ise benzer bir tasvir anlayışı sürmekle birlikte, bu kez betimlemeler karakterin bireysel ruh hâlinden çok, onu çevreleyen fiziksel dokuyu sunmak için kullanılır:

“Yüzünü yalayıp geçen içki kokularına, üzerine yıkılıverecekmiş gibi yürüyen kadın ve erkeklere, rengârenk ve saldırgan vitrinlere, sokak köpeklerine, ters ters bakan ruhsuz gece polislerine, köşeleri törpülenmemiş kahkahalara, öğürtülere, böğürtülere aldırmandan İstiklâl Caddesi’nde yürüdü...” (Borahoğlu, 2022, s. 27).

Betimlenen her ayrıntı, yalnızca İstiklâl Caddesi’nin gece atmosferini vermekle kalmaz; aynı zamanda karakterin yabancılaşmasını, huzursuzluğunu ve içine bastırıldığı gerilimi sezdiiren bir arka plan işlevi taşır.

Borahoğlu’nun *İçimdeki Ses* romanında, gündelik ve sıradan görünen çevre ayrıntıları bile karakterin içsel yoğunluğunu yansıtan bir kırılma noktası olarak kullanılır: “Şehirde kar taneleri daha yere inerken grileşir, pek çoğu araba tekerleklerinin altında ezilir ya da kaldırım kenarlarında çamurlara karışarak mucizelerini yitirir. Oysa burada yeryüzünün bütün kirliliğini örtmek için, Tanrı

tarafından gönderilmiş birer elçi gibiydiler” (Boralıoğlu, 2019, s. 47). Benzer bir tasvir yöntemi, *Her Şey Normalmiş Gibi* romanında da sürdürülür:

“Güneşsiz günlerde evdeki gölgeler de kayboluyor. Annemin Horhor’ daki antikacılardan aldığı şu çini vazonun yansıması yok. Bütün resimler tek boyutlu. Hâlâ sehpanın üstünde duran mavi kalpli küpenin kendinden başka izi yok. Odanın ortasında ayakta duruyorum, gölgem yok” (Boralıoğlu, 2025, s. 31).

Gölgelerin yokluğu ve nesnelerin iz bırakmaması, çevreyi anlatmaktan çok karakterin iç dünyasındaki yokluk hissini görünür kılan bir betimleme işlevi görür.

Sonuç olarak, Boralıoğlu tasviri, mekân ile karakterlerin iç dünyası arasında etkileşim kuran bir anlatım aracı olarak kullanır. Böylece tasvir, anlatıyı ve karakter çözümlemesini güçlendiren işlevsel bir teknik hâline gelir.

2.3.1.1.3. Geriye Dönüş Tekniği

Roman türü, zamanı yalnızca şimdiki ana indirgemeyen; geçmiş, şimdiki ve geleceği birlikte ele alan bir yapıya sahiptir. Her ne kadar anlatının zaman eksenini şimdiki zaman üzerinden kurulsa da romanın asıl derinliği bu çerçevenin dışına çıkıldığında belirir. Romancı, hikâyeyi yalnızca mevcut an içinde kurgulamaz; geçmiş ve kimi zaman geleceğe açılan geçişlerle anlatıya bütünlük kazandırır. Bu bağlamda modern anlatım teknikleri arasında önemli bir yere sahip olan geriye dönüş, anlatının daha iyi kavranmasını sağlamak, karakterleri tanıtmak ve olayların arka planındaki nedenleri görünür kılmak açısından anlatıcıya imkân sunar. Nitekim Karabulut “Anlatıcı, şimdiki zamandan önceki zamanlara giderek kahramanının geçmişinde meydana gelmiş bir/birkaç olayı anımsatır” (Karabulut, 2012, s. 1385) ifadeleriyle bu tekniğin anlatının bütünlüğünü sağlamadaki önemine dikkat çeker. Bu çerçevede Boralıoğlu da romanlarında geriye dönüş tekniğinden bilinçli ve işlevsel biçimde yararlanmıştır. Bu kullanımın belirgin örneklerinden biri *Dünyadan Aşağı* romanında görülür.

Dünyadan Aşağı’da yazar, bu teknikten yararlanarak okurun karaktere dair daha kapsamlı bilgilere ulaşmasını sağlar. “Herhalde yedi-sekiz yaşındaydım. Babamı Türkân Şoray’ın yanında görünce hiç düşünmeden yanlarına gittim. Babam sert sert bakarak, ‘Çabuk mutfağa,’ diye azarladı” (Boralıoğlu, 2021, s. 171) ifadeleriyle anlatı, şimdiki zamandan koparak Hilmi’nin çocukluk dönemine yönelir. Söz konusu geriye

dönüş, baba figürüyle kurulan ilişkinin karakterin bugünkü ruh hâlini nasıl biçimlendirdiğini göstermektedir.

Başka bir geriye dönüş, Hilmi'nin eşi Nihan ile tanıştıkları günü hatırlamasıyla gerçekleşir. Bu an, Hilmi'nin gözünden şöyle aktarılır: “Ben mezun olmak üzereydim, o daha yeni girmişti. Kırmızı paltosu vardı, kapüşonlu. Birde önden az yırtmaçlı etek. Otururken ha bire yırtmacı çekiştiriyor, bacaklarını örtmeye çalışıyordu” (Boralıoğlu, 2021, s. 25). Bu hatırlama, Hilmi'nin belleğinde yer etmiş bir karşılaşma üzerinden onun ilişkilere yaklaşımını ve Nihan'a atfettiği anlamı görünür kılar.

Boralıoğlu *Aksak Ritim* adlı romanında da bu anlatım yöntemini sürdürür. Bu çerçevede Halil'in çocukluk dönemine dönerek onun matematik öğretmeniyle yaşadığı bir anıyı aktarır: “Bıyıklı iri kıyım bir adamdı, elinin tersiyle öyle bir patlatmıştı ki Halil'e, Halil duvara çarpıp geri gelmiş, bir tokat da öbür yanağına yemişti. Galiba nefret duygusunu ilk o anda tanımış, ne kadar kindar olabileceğini de bu olay sırasında görmüştü” (Boralıoğlu, 2022, s. 51). Çocuklukta deneyimlenen bu şiddet, karakterin ilerleyen yaşamında belirginleşen duygularının kökenine işaret eder.

Meçhul'de anlatı, İbrahim'in çevresindeki kişilerle yapılan görüşmelere dayanır; röportaj anı ile tanıkların geçmişe yönelik aktarımları iç içe geçer. Bu yapı, İbrahim'in yaşamının kronolojik sıradan bağımsız biçimde, farklı bellekler üzerinden yeniden kurulmasına imkân tanır. Böylece romanda geriye dönüş tekniği, çoklu anlatıcılar aracılığıyla süreklilik kazanır. Bu anlatım biçiminin belirgin bir örneği, İbrahim'in amcası Turabi'nin geçmişe yönelik değerlendirmelerinde görülür. Turabi, İbrahim'in kişiliğine dair izlenimlerini şu sözlerle aktarır: “Serseri ruhluydu İbrahim. Nalet herif! Oğlum turistlere güler yüz göster, bir şaka yap, bir muhabbet et, yok. Domuz gibi kerevetin üstüne çıkar, orada kukumav kuşu gibi otururdu” (Boralıoğlu, 2024, s. 63). Bu tanıklık, İbrahim'in karakterinin bellek aracılığıyla kurulmasına katkı sağlarken romanda geçmişin farklı anlatıcılar üzerinden yeniden üretilmesine de imkân tanır.

Her Şey Normalmiş Gibi adlı roman ise; Arda ile Lora'nın ayrılığına işaret eden cümlelerle başlamakta; anlatı ilerledikçe Arda'nın Lora'ya duyduğu aşkı geriye dönüşler aracılığıyla aktardığı görülmektedir. Nitekim “Kırlangıçların İstanbul semalarında dans ettiği mevsimde, bulutsuz bir gökyüzünün altında, Ortaköy'de bir çay bahçesinde oturuyorduk, üzerinde kısa kollu, ipeksi kumaştan, bordo bir elbise

vardı...” (Boralıoğlu, 2025, s. 12) ifadesi, anlatıcının kronolojik akışı bozarak olayları geçmiş bir zaman dilimi üzerinden aktardığını göstermektedir.

Bir başka sahnede Arda, babasının ölümünü çocukluk yıllarına uzanan bir geri dönüş aracılığıyla anlatır:

“Dokuz yaşındaydım, okuldan eve geldim, içeri girerken evde bir tuhaflik olduğunu fark ettim, kapının önünde bir sürü ayakkabı vardı, kadın ve erkek ayakkabıları, aceleyle çıkarılmış gibi, dağınık, çoğu çift yan yana değil. Kapı aralıktı, zili çalmama gerek kalmadı. İçeri girdim şaşkınlıkla, bütün akrabalar, konu komşu eve dolmuştu, sıra sıra sandalyelere oturmuşlardı. Babamın hırkası boş bir sandalyenin arkasında duruyordu. Evimize daha önce hiç bu kadar insan gelmemişti. Herkes üzgün görünüyordu, hatta bazıları ağlıyordu” (Boralıoğlu, 2025, s. 66).

Böylece karakterin yetişkinlik dönemindeki ruhsal kırılmalığı, çocukluk anıları üzerinden gerekçelendirilerek geçmiş ile şimdi arasında nedensel bir bağ kurulur; bu da karakterin psikolojik yapısının bütüncül biçimde kavranmasına olanak tanır.

Boralıoğlu, *İçimdeki Ses* adlı romanında da geriye dönüş tekniğinden yararlanır. Ancak bu tekniğı diğer romanlarına kıyasla daha sınırlı biçimde kullandığını söylemek mümkündür. Bu kullanımın bir örneğı, Zeliş’in dedesinin anneannesiyle tanışmasını aktardığı sahnedir: “Aralık ayının yirmi üçü. Hava buz gibi. Anneannen grev çadırının yanında bir taşa oturmuş soğuktan tir tir titriyordu” (Boralıoğlu, 2019, s. 73).

Bu örnekler, Boralıoğlu’nun farklı romanlarında geriye dönüş tekniğini, karakterlerin geçmişine dair önemli anları görünür kılmak ve anlatının derinliğini artırmak amacıyla kullandığını ortaya koyar.

2.3.1.1.4. Diyalog Tekniğı

Kurmaca metinlerinde kişiler arasında geçen konuşmalar, olay örgüsünün ilerlemesine katkı sağlaması ve karakterler arasındaki ilişkileri ortaya koyması açısından önemli bir anlatım aracıdır. Bu bağlamda diyalog; en az iki insan arasında cereyan eden karşılıklı konuşmadır (Çetişli, 2021, s. 125). Günlük hayatta insanların birbirleriyle kurduğı pek çok sözlü etkileşim bu çerçevede değerlendirilir.

Boralıoğlu, romanlarında diyaloglara yer vererek karakterler arasındaki gerilimi ve etkileşimi somut biçimde ortaya çıkarır. Özellikle *Dünyadan Aşağı* romanında Hilmi ile Nihan arasındaki iletişimsizliğı, çoğu zaman kısa ve kesik diyaloglarla

gösterir. Nitekim Hilmi, aralarındaki iletişimsizliği dile getirmek üzere konuşmayı başlatır ve eşine şu sözlerle sitem eder:

“‘Sen benimle hiç ilgilenmiyordun. Akşam yorgun argın eve geliyordum, sen güzel tek kelime etmiyordun bana. Oturup hiç konuşmadan yemeğimizi yiyorduk. Sonra sen yatmaya gidiyordun.’

‘Onun öncesinde sen televizyonun karşısındaki kanepede uyumuş oluyordun zaten. Hem de horlayarak.’

‘Çünkü dükkânda bütün gün ayakta yoruluyorum. Yemek yedikten sonra gevşiyorum. Uyuyakalmak suç mu?’

‘İlgisizlikten yakınan sensin. Birisine ilgi göstermek için onun uyanık olması lazım. Uyuyan bir insanın ancak üstünü örtersin!’” (Boralıoğlu, 2021, s. 77).

Benzer şekilde *Aksak Ritim*’de de diyaloglar, karakterlerin arasındaki görünmez duvarları ve ifade edilmemiş duyguları açığa çıkarır. Güldane ile Yunus arasında geçen konuşmalar çoğu zaman gündelik bir tonda başlasa da arka planda ikisinin de söylemekten kaçındığı duygular hissedilir:

“‘Yarın akşam bir gösteri yapalım mı?’

Yunus kulaklarına inanamamıştı.

‘Sahi mi?’ diye sordu.

‘Sahi’ diye omuz silkti Güldane” (Boralıoğlu, 2022, s. 74-75).

İçimdeki Ses’te diyaloglar, Zeliş’in anne ve babasıyla yaşadığı çatışmaları görünür kılar; ergenlik dönemine özgü öfke, huzursuzluk ve bağımsızlık isteği bu konuşmalar aracılığıyla açığa çıkar:

“‘Anne, abartma lütfen ve izin ver gideyim. Moralimi bozma!’

‘Bu halde çıkamazsın!’

‘Neden?’

‘Çünkü baban görse kesinlikle izin vermez!’” (Boralıoğlu, 2019, s. 80).

Bu teknik sayesinde roman, ergenlik dönemine özgü duygu dalgalanmaları etkili biçimde yansıtır.

Her Şey Normalmiş Gibi adlı eserde ise yazarın, Arda ile Lora arasındaki düşünce farklılıklarını ortaya koymak amacıyla diyalog tekniğinden yararlandığı görülmektedir:

“—Niye peki? Hiçbir çıkarın olmadığı halde ne diye oradan oraya koşturuyorsun, uykusuz kalıyorsun, yoruluyorsun. Görüyorum, bazen ne kadar bezgin oluyorsun”

—Olabilir. Tabii ki böyle zamanlarım olabilir. Ama bütün her şeyin sonunda kendimi daha iyi hissediyorum. Çok ileride, belki çok uzun zaman sonra bir şeyler değişecek ve bu değişimde benimde payım olacak gibi hissediyorum, daha iyiye gidecekmiş gibi” (Boralıoğlu, 2025, s. 28).

Konuşma sırasında Lora’nın geleceğe dönük umut ve anlam arayışı öne çıkarken, Arda’nın tutumu daha gerçekçi ve mesafeli bir bakış açısını temsil eder. Böylece diyalog tekniği, karakterler arasındaki düşünsel mesafenin anlatıcı müdahalesi olmadan, doğrudan sözler üzerinden kurulmasını sağlar.

Meçhul her ne kadar röportaj formunda kurgulanmış olsa da romanda gazetecilerin soruları doğrudan verilmez; okur yalnızca anlatıcının yanıtlarıyla karşılaşır. Bununla birlikte tanıkların anlattıkları kayıt altına alınırken, karakterler arasında gerçekleşen konuşmalar diyalog biçiminde metne yansır:

“Kadın- Neredesin Kurthan, seni arıyorum bir saattir. Geldi sünnetçi oğlum seni bekliyoruz.

-Geldi mi? Sahi mi? Acıyacak mı? Anneciğim. Ya acırsa... Annem nerede?” (Boralıoğlu, 2024, s. 98).

Bu diyalogda çocuk karakterin korku ve endişesi kısa ve kesik cümleler aracılığıyla doğrudan okura aktarılır. Konuşmanın doğallığı, anlatıya gündelik yaşamın gerçekliğini kazandırırken aynı zamanda karakterin psikolojik durumunu da görünür kılar.

İncelenen örnekler, Boralıoğlu’nun romanlarında diyalog tekniğinden sadece karakterler arasındaki konuşmaları yansıtmak amacıyla değil; kişilerin ruhsal durumlarını, aralarındaki çatışmaları ve ilişkilerinin örtük boyutlarını görünür kılmak için de yararlandığını ortaya koymaktadır.

2.3.1.1.5. İç Monolog Tekniği

İç monolog tekniğinde yazar geri çekilir ve anlatımı doğrudan karakterin zihnine bırakır. Böylece karakterin zihninden geçenler aracısız biçimde okura aktarılır ve okur, öznenin iç dünyasına daha yakından nüfuz eder. Bu yakınlık, anlatının psikolojik derinliğini artırdığı gibi metnin inandırıcılığını da güçlendirir. Çetışli, iç monoloğu “Kahramanın sanki karşısında biri varmış gibi kendi kendisine ve sessiz biçimde uzun

ve tek taraflı olarak konuşması” (Çetişli, 2021, s. 128) şeklinde tanımlar ve bu tekniğın karakterlerin iç dünyasını ayrıntılı biçimde açığa çıkarmada işlevsel olduğunu belirtir.

Boralıoğlu, *Dünyadan Aşağı* romanında iç monolog tekniğini kullanarak başkişi Hilmi’nin duygusal çatışmalarını doğrudan aktarır. Hilmi, Nihan ile ilişkisindeki iletişimsizliğı ve kendini ifade edemeyişini şu sözlerle dile getirir:

“Hiç anlatamadım bu kadına ben kendimi. Yok, onun suçu değıl. Anlamadı değıl, sahiden ben anlatamadım. Ne dilimle söyleyebildim ne gövdemle ifade edebildim. Bir şey, ne idüğü belirsiz bir engel, bir perde aramıza girdi, kaldı orada. Ben perdenin arkasında debelenip durdum, gölgem onu oyaladı, o gölgemle yaşamaktan hiç mutlu olmadı. Haklıydı. Kızamam” (Boralıoğlu, 2021, s. 24).

Bu iç konuşma, Hilmi’nin yaşadığı tıkanmanın yalnızca ilişkisinden kaynaklanmadığını; aynı zamanda derin bir yalnızlık duygusuyla da bağlantılı olduğunu göstermektedir. Nitekim Hilmi, yalnızlık hissiyle baş edemeyişini bir başka iç konuşma aracılığıyla dile getirir: “Mesela bulutlardan birinde yalnızlığım var. Ne olacak böyle? Erken yaşta tek başıma kaldım ve dönüp de gidebileceğim, sığınacağım kimsem yok, nasıl edineceğim onu bu yaştan sonra? ” (Boralıoğlu, 2021, s. 215).

Yazarın *İçimdeki Ses* romanında Zeliş’in Pink Floyd dinlerken yaşadığı duygusal dalgalanma da bu tekniğın işleyişine bir örnektir. Karakter, dışarıya söylemediğı, yalnızca kendi içinde duyumsadığı güçlenme hissini şu sözlerle ortaya koyar: “Pink Floyd’u dinlerken tanımlayamadığım bir güç hissediyorum damarlarımda. Kendime güvenim artıyor, dünyayı değıştirebileceğimi düşünüyorum...” (Boralıoğlu, 2019, s. 41). Bu yönüyle eser, Zeliş’in içsel gerilimini ve dünyaya karşı geliştirdiğı tepkiyi okura karakterin zihninden duyurur.

Her şey Normalmiş Gibi adlı eserde ise Arda’nın, Lora hakkında verilen yakalama kararının ardından duyduğu kaygılar: “Nereye gidecek bu kız? Ülkeden çıkmadan yakalanırsa? Bir de kaçak olacak, cezası iyice ağırlaşacak. Pasaportla mı, denizden tekneyle mi?” (Boralıoğlu, 2025, s. 43) şeklindeki ifadelerle doğrudan aktarılır.

Söz konusu örnekler, yazarın iç monolog tekniğini karakterlerin iç dünyasını derinleştiren ve okuru doğrudan zihinsel sürece dahil eden önemli bir anlatım aracı olarak kullandığını göstermektedir.

2.3.1.1.6. İç Çözümleme Tekniği

İç çözümleme tekniği, karakterin iç dünyasının anlatıcı aracılığıyla okura doğrudan aktarılmasına dayanan bir anlatım yöntemidir. İç çözümleme yönteminde anlatıcı, her şeyi bilen Tanrısal bakış açısına sahiptir. E. M. Forster'in ortaya koyduğu üzere, "Romancı dilerse, romandaki kişileri bütün yönleriyle tanıtabilir, çünkü kişilerinin dış yaşamları kadar iç dünyalarını da gözler önüne serebilme olanağına sahiptir" (Forster, 1985, s. 86). Forster'in değerlendirmesi, iç çözümleme ile tanrısal bakış açısı arasında güçlü bir paralellik kurduğunu göstermektedir.

Bu teknik, kahramanın dışa vurmadığı ya da dile getiremediği düşünceleri de görünür kıldığı için okura karakter hakkında kapsamlı bir içsel portre sunar. Bir tür ruhsal çözümleme olarak da nitelendirilebilecek bu teknikte anlatıcı, karakterin iç dünyasını aktarırken mümkün olduğunca tarafsız kalmalıdır. Anlatıcının kendi yorumlarını aşırı ölçüde metne dâhil etmesi, anlatının gerçeklik duygusunu zayıflatabilir.

Dünyadan Aşağı romanında anlatıcı, bazı bölümlerde Hilmi'nin duygu ve düşüncelerini doğrudan aktararak iç çözümleme tekniğinden yararlanır. Bu teknik kullanıldığında anlatıcı, karakterin iç dünyasına dışarıdan değil, sanki onun zihninin içindeymiş gibi yaklaşır ve yaşanan olayların karakterde uyandırdığı psikolojik etkileri okura olduğu hâliyle sunar. Hilmi'nin öfkesinin, tahammülsüzlüğünün ve karşısındaki kişiye dair içsel değerlendirmelerinin anlatıcı tarafından dile getirildiği şu ifadeler bu tekniğin belirgin bir örneğini oluşturur:

"Gece sonlanmaya yüz tuttuğunda, Hilmi'nin içindeki şeytanlar da başına üşüşmeye başladı. Kelimeleri çok değerlilermiş gibi seçe seçe konuşan, her cümlesi insana kurşun gibi ağır gelen, karşısına değil kendi içine bakan, en kritik anlarda dudağının kenarında alaycı bir gülümseme beliren bu kendini beğenmiş yaratığa sinir oluyordu. Hep sinir olmuştu. Ama son olaylardan bu yana soluk alıp veriş bile Hilmi'yi delirtmeye yetiyordu" (Boralıoğlu, 2021, s. 109).

Aksak Ritim'de de benzer bir anlatım tutumu göze çarpar. Anlatıcı, Halil'in içinde bulunduğu fiziksel ve psikolojik durumun ayrıntılarına inerek okuru karakterin bilinç hâline yaklaştırır. Halil'in belirsizlik, teslimiyet ve huzur arasında gidip gelen ruh hâli, iç çözümlemenin tipik özellikleriyle aktarılır:

"Halil nerede olduğunu ve kendisine ne olduğunu anlamadan, bilmediği bir süre o odada karanlıklar içinde yattı. Arada sırada gördüğü o tuhaf rüyaların dışında genel olarak kendini

huzurlu hissediyordu. Zamanın boşluğunda çabasız, şekilsiz yüzüyordu. Yapabileceği bir şey olmadığını hayvani bir sezgiyle biliyor, kendini tamamen teslim etmenin o garip huzurunu yaşıyordu; neye teslim olduğunu bilme bile” (Boralıoğlu, 2022, s. 39).

Aynı eserde, Güldane’nin Halil’in geçirdiği kazaya sebep olmasının ardından yaşadığı içsel sarsıntı da iç çözümleme yoluyla aktarılır:

“Orada her ne oluyorsa Güldane bedenini, o çok sevdiği, bayıldığı, oynaşmaktan zevk aldığı bedenini unutmuştu. Kendi kokusunu duymaz olmuştu. Başkalarının gözündeki yansımalarını izleyemiyordu artık. Kendini aynada seyretmiyor, yıkanırken köpüklerin vücudundan süzülüşüne aldırmıyordu. Oysa nasıl sever, nasıl da haz duyardı” (Boralıoğlu, 2022, s. 69).

Anlatıcı, Güldane’nin beden algısındaki ani değişimi ve bunun psikolojik ağırlığını doğrudan onun iç dünyasından aktarır. Böylece anlatı, karakterin suçluluk duygusunu ve yaşadığı içsel çözümü dışsal bir gözlemle değil, ruhsal bir kırılma anıyla ilişkilendirir.

Her Şey Normalmiş Gibi’de ise anlatıcı, “Sanki belleğinde tozlu, karanlık köşeler vardı ve hayatın olağan akışı içinde anlaşılmas bir işaret oradan bazı hatıraları geri çağırıyor, o hatıralar sahnede dans eden Lora’ yı bir anda kulisin arkasındaki kuytu köşeye fırlatıyordu” (Boralıoğlu, 2025, s. 25) ifadeleriyle Lora’nın açıkça dile getirmediği anılarını ve bastırılmış duygularını betimleyerek karakterin iç dünyasını aktarır.

Sonuç olarak Boralıoğlu’nun romanlarında bu teknik, karakterlerin içsel çatışmalarını, bastırılmış duygularını ve bilinç akışına yakın deneyimlerini okura doğrudan hissettirecek biçimde kullanılarak anlatının psikolojik boyutunu güçlendirir.

2.3.1.1.7. Bilinç Akışı Tekniği

Roman kişilerinin iç dünyasının doğrudan ve aracısız biçimde aktarılması, anlatımda çeşitli tekniklerin kullanılmasını zorunlu kılar. Bu bağlamda bilinç akışı, “bireyin duygu ve düşüncelerinin, seri fakat düzensiz olarak şekillenen bir iç konuşma halinde verilmesi” (Tekin, 2020, s. 281) olarak tanımlanır. Bu teknikte roman kişisi, anlık düşünce ve duygularını mantıksal bir düzen gözetmeden, dilbilgisi kurallarını ihlal eden, çağrışıma dayalı bir anlatımla dile getirir. Düşünceler arasında belirgin kopukluklar görülür. Zihinsel akış, kimi zaman alakasız yönere sapar; anılar ve

hayaller arasında ani geçişler yaşanır. Bu nedenle aktarılan düşünceler, başladığı noktadan farklı bir doğrultuda sonlanabilir.

Bilinç akışı tekniği, Borahioğlu'nun romanları arasında en belirgin biçimde *Dünyadan Aşağı*'da görülmektedir. Romanda Hilmi'nin iç dünyası, mantıksal bir düzen izlemeyen; imgeler, çağrışımlar ve çocukluk anıları arasında gidip gelen bir zihinsel akış aracılığıyla sunulur:

“Gözlerim açıkken, bazı görüntüler beliriyor önümde. Birbiriyle ilişkisi olmayan kopuk kopuk görüntüler... Bazen bir manzara, bir ev, çocukluğumdan bir fotoğraf, aniden bir motor geçiveriyor sonra. Bir kedi, yanan bir soba, kıyıya vuran dalgalar. Anneme sarılıyorum, bacağına. Boyum ancak o kadar. Bir okul var, bahçedeyiz. Bayrak göndere çekiliyor. Bütün çocuklar, hepimiz göğsümüzü gururla şişirerek İstiklâl Marşını okuyoruz. Bir köpek suya düşüyor...” (Borahioğlu, 2021, s. 10).

Romanın ilerleyen kısımlarında bilinç akışı tekniği, Hilmi'nin korku, umut ve varoluşsal sorgulamalarını görünür kılan bir iç konuşmaya dönüşür. Zaman, korku ve umut ekseninde şekillenen düşünceler, mantıksal bir bütünlükten çok zihinsel karmaşa içerisinde sunulur:

“Zamanın ağırlığına ancak ümit ederse katlanabilir insan. Sonunda vaat edilen nedir? Bunca yoksunluğun ve kötülüğün ortasında insan felaketi unutarak niye umutlanır? Mecburen ilk akla gelen ateş ve kan ve dehşet ve korku oluyor, biz korkarak büyüdük çünkü. Korku kalbe aşktan daha yakındır, Hızırın varlığı bundan değil mi, ümitten değil korkudan sesleniyoruz ona” (Borahioğlu, 2021, s. 228).

Gündelik hayatta Hilmi'nin zihni belirli bir konuya odaklanmak yerine, çağrışımlar yoluyla sürekli yön değiştirir. Düşüncelerin kendi içinde dağılması ve karakterin bu dağınıklığın farkına varması, bilinç akışı tekniğinin işleyişini somut biçimde ortaya koyar:

“Bu tavuklar nerede geziyor acaba? Muhakkak ki toplanıp gezmeye gitmiyorlar, dolaşıyorlar amaçsızca ortalıkta, tavukların bir amacı yoktur çünkü. Ama şimdi gezen tavuk çok makbul oldu, oturan tavuk daha ucuz, gezen tavuk pahalı. Hem zaten çok gezen bilir, yoksa çok okuyan mıydı? Ama tavuklar okuma yazma bilmez zaten. Çok saçmalıyorum” (Borahioğlu, 2021, s. 240).

Hilmi'nin “çok saçmalıyorum” diyerek kendi düşüncesini kesintiye uğratması, zihinsel akışın tamamen kontrolsüz olmadığını, zaman zaman bilincin kendini fark ederek müdahale ettiğini ortaya koyar.

Aksak Ritim romanında bilinç akışı tekniği, karakterin iç dünyasını aracısız biçimde aktarmaya yöneliktir. Bu doğrultuda Halil’in zihinsel süreci, “Neden bu kızı arabasına almıştı? Neden bir kez daha bu kızın karşısına çıkmıştı? Suratı hâlâ kanıyor muydu? O camları yastığa kim koymuştu? İnsan güçsüzlükten ölür müydü?” (Boralıoğlu, 2022, s. 164) şeklinde, ardışık ve cevapsız sorular üzerinden kesintisiz bir düşünce akışı hâlinde sunulur.

Benzer bir anlatım tekniği, *İçimdeki Ses* romanında Zeliş’in iç konuşmalarında da görülür. Zeliş’in “Artık büyüdüm, kadın oldum...Evlenecek miyiz?...Bir çocuğumuz olacak mı?...Şimdi ben Sinan’la mı öpüşüyorum?...Sinan kim?..” (Boralıoğlu, 2019, s. 136) şeklinde ardı ardına sıralanan ve yanıtlanmadan kalan soruları, karakterin kimlik, yetişkinlik ve geleceğe ilişkin belirsizlikler karşısında yaşadığı zihinsel dağınıklığı doğrudan okura hissettirir. Aynı teknik, *Her Şey Normalmiş Gibi* romanında da Arda’nın düşüncelerinin kesintisiz ve çağrışımla ilerleyen akışı üzerinden sürdürülür:

“Dönerken Aylin Hoca’nın öbür kolunu düşünüyorum. Nerede acaba? Çöpe mi atıldı, yoksa zerresi bile kalmayacak şekilde havaya mı uçtu? Aklıma başka şeyler getirmeye çalışıyorum, bir limonata mı içsem? Sigara yakayım en iyisi. Bilmiyor mu artık kolunun olmayacağını?” (Boralıoğlu, 2025, s. 36).

Travmatik bir görüntüden sıradan ayrıntılara ani geçişlerle ilerleyen bu düşünce akışı, karakterin zihinsel karmaşasını ve örtmeye çalıştığı huzursuzluğu dolaysız biçimde aktarmaktadır.

2.3.1.1.8. Leitmotiv Tekniği

Edebî eserlerde bazı ifade, davranış ya da sözlerin bilinçli bir şekilde tekrar edilmesi, metnin anlam katmanlarını derinleştiren önemli anlatım araçlarından biri olarak kabul edilir. Bu çerçevede “Leitmotiv; herhangi bir tavır, hareket veya sözün eserde çeşitli vesilelerle birçok kez tekrar edilmesidir” (Çetişli, 2021, s. 134). Anlatının akışını güçlendiren bu teknik aynı zamanda okurun dikkatinin diri tutulmasına da yardımcı olur.

Boralıoğlu’nun *Dünyadan Aşağı* ve *Her Şey Normalmiş Gibi* adlı romanlarında bu tekniğin örneklerine rastlanmaktadır.

Dünyadan Aşağı’da “İnsan, yaralı bir hayvandır” (Boralıoğlu, 2021, s. 9) ifadesinin romanın ilk cümlesi olarak kullanılması ve roman boyunca yinelenmesi,

leitmotiv tekniğinin bilinçli bir tercih olarak benimsendiğini ortaya koymaktadır. Bu ifade, romanın temasını yönlendirir ve insanın kırılgan doğasına yapılan vurguyu daha en başta görünür kılar. Daha sonra farklı bölümlerde tekrar edilmesi ise bu düşüncenin güçlendirilmesini sağlar. Böylece ifade, karakterlerin ruhsal yaralanmalarını ve insanın varoluşunun problemleri yönlerini sürekli hatırlatan bir anlam düğümü hâline gelir:

“Gözlerim kapanıyor.

Yaralı bir hayvan gibiyim.

İnsan dediğin... Yaralı bir hayvandır zaten” (Boralıoğlu, 2021, s. 268).

Hilmi'nin bu ifadeyi romanın sonunda yeniden dile getirmesi, söz konusu leitmotife karakter merkezli bir işlev kazandırır ve karakterin ruhsal durumunu açığa çıkarır.

Her Şey Normalmiş Gibi adlı eserde Arda'nın terör saldırısının ardından Galata Kulesi'nin üzerinde sürekli bir bulut gördüğünü dile getirmesi ve bu bulutu çevresindeki kişilere de sorarak doğrulatmaya çalışması, leitmotiv tekniğine örnek oluşturmaktadır. Eserin başında bu imge, patlama anının zihinde bıraktığı somut bir iz olarak belirir: “Galata Kulesi'nin tepesindeki o kara duman havada asılı kalmış öylece duruyor” (Boralıoğlu, 2025, s. 16). Ancak anlatı ilerledikçe, bu dumanın görsel bir ayrıntıdan ziyade, Arda'nın travmatik deneyiminin zihinsel bir uzantısı ve hayatın aksayan, normalmiş gibi görünen yönlerini temsil ettiği anlaşılmaktadır:

“Galata Kulesi'nin tepesindeki duman kaybolmamış, hatta daha da büyümüş. Lora'ya onu gösteriyorum. ‘Şu dumanı görüyor musun? Beyoğlu'ndaki patlama sırasında oldu,’ diyorum. Sonra büyüdü ama, her geçen gün daha genişliyor gibi. Artık duman mı, bulut mu bilmiyorum” (Boralıoğlu, 2025, s. 46).

Bu motif, karakterin gündelik hayatına sızarak süreklilik kazanır. Arda'nın çevresindekilere “‘İsmail Abi,’ diye seslendim, ‘şu bulutu görüyor musun?’” (Boralıoğlu, 2025, s. 157) diyerek yönelttiği sorular, travmanın yalnızca kişisel bir deneyim olarak kalmadığını; başkalarının onayıyla anlam kazanmaya çalışan bir doğrulanma arayışına dönüştüğünü düşündürmektedir. Benzer biçimde kahramanın başka bir anında “pencereye bakıyorum o bulut yine orada” (Boralıoğlu, 2025, s. 62) sözlerine başvurması, bulutun anlık bir görsel ayrıntı olmaktan çıktığını göstermektedir.

Eserde bir diğ er leitmotiv  rneği mavi kalpli k pedir. Küpe, romanın ilk sayfalarında Arda'nın mekân betimlemeleri içinde dikkat çeken bir nesne olarak karşımıza çıkar: "Sehpanın  zerindeki dolu k l tablasının yanından ucunda minik kalp sallanan bir küpe bana bakıyor. Günlerdir (Boralioğlu, 2025, s. 7). Başlangıçta  nemsiz bir eşya gibi görünen bu nesne, anlatının ilerleyen bölümlerinde Arda'nın geçmiş ilişkisine dair çağrışımların odağı hâline gelir: "Zihnimde yarım buçuk fikirler, sallana sallana yürürken gözümde bir şimşek çaktı, mavi bir ışık, bir kalp...Mavi kalp...Lora'nın küpesi" (Boralioğlu, 2025, s. 55). Eserin sonunda ise bu bağ şöyle pekiştirilir: "Lora'nın mavi kalpli küpesini bir kutuya koyup kaldırıyorum, belki bir gün verebilirim ona" (Boralioğlu, 2025, s. 209). Böylelikle küpe, yalnızca fiziksel bir eşya olmaktan çıkar; Arda'nın hafızasında geçmişe,  zleme ve kayıp hissine bağlanan bir imge hâline gelir. Bu nesnenin leitmotiv olarak kazandığı bir diğ er anlam, küpenin Lora'ya babaannesinden kalan bir miras olduğunun sezdirilmesidir. Bu ayrıntı, k peyi yalnızca romantik bir ilişkinin hatırası olmaktan çıkarıp aile geçmişine uzanan daha derin bir anlamla ilişkilendirmektedir. Bu yönüyle mavi kalpli küpe, anlatıda duygusal belleği canlı tutan ve tematik bütünlüğü destekleyen bir işlevi üstlenir.

Eserde leitmotiv niteliği taşıyan unsurlardan biri de Arda'nın babasından kalan hırkadır. Karakter, babasının ölümünün ardından bu hırkayı boş bir sandalyenin üzerinde görür. Bu görüntü kayıp duygusunu somutlaştıran simgesel bir an niteliği taşır. İlerleyen bölümlerde ise Arda'nın bunaldığı ve içsel sıkışma yaşadığı anlarda aynı hırkayı giymesi geçmişe kurulan duygusal bağın sürekliliğini temsil eden bir leitmotiv işlevi üstlendiğini gösterir. Nitekim Arda bu durumu ř  sözlerle dile getirir: "Lora hayatıma girdiğinden beri bu hırkayı giymiyordum aslında. Götürüp yerine de koymamıştım ama artık eskisi gibi babama sarılmak istediğimde bilinçsizce o hırkayı omuzlarıma almaktan vazge miştim" (Boralioğlu, 2025, s. 65). Hırkayı bilinçsizce omuzlarına alma davranışından vazgeçmesi, karakterin yas sürecinde belirli bir mesafe kat ettiğine işaret eder.

Ancak bu mesafe, geçmişe kurulan bağın tamamen üzüldüğü anlamına gelmez: "'Yine giymişşin,' dedi. Ruhum daraldı, üstümdeki hırkayı mengene gibi sıkıyordu annem" (Boralioğlu, 2025, s. 67). Böylece hırka, Arda'nın psikolojik durumuna paralel olarak anlam katmanları kazanan dinamik bir simge hâline gelir. Eserin sonunda ise karakterin "Babamın hırkasını da giysi kolilerinden birine

yerleştiriyorum” (Boralıoğlu, 2025, s. 209) sözleri, hırkanın bir anı nesnesi olmanın ötesine geçerek, Arda’nın geçmişle kurduğu bağı çözümleme ve duygusal yüklerinden arınma sürecini simgelediğini göstermektedir.

2.3.1.1.9. Mektup Tekniği

Mektup, başlangıçta bir iletişim aracı olarak ortaya çıkmış olsa da modern anlatılarda bağımsız bir anlatım tekniği hâline gelmiştir. Tahkiye türlerinde mektubun kullanımı, karakterlerin duygu ve düşüncelerinin doğrudan aktarılmasına imkân tanıdığı için özel bir işlev üstlenir. Yazarlar, metne mektup biçiminde eklenen bölümlerde çoğu zaman aradan çekilir; böylece söz, mektubu kaleme alan karaktere geçer. Bu durumda karakter, iç dünyasını veya iletmek istediği bilgileri mektup aracılığıyla doğrudan okura sunmuş olur.

Mektup tekniği, “roman türünde genellikle iki şekilde kullanılmıştır: Biri, romanın müstakil ve peş peşe gelen mektuplarla şekillenmesidir. Diğeri ise, tekniğin roman genelinde ve gerektiğinde kullanılmasıdır” (Tekin, 2020, s. 238).

Mektup tekniği Boralıoğlu’nun genel üslubunda belirleyici değildir; ancak *Dünyadan Aşağı* ve *Her Şey Normalmiş Gibi* adlı romanlarında bu tekniğin örneklerine rastlanır. Söz konusu eserlerde mektup, romanın yapısını baştan sona belirleyen bir kurgu oluşturmaz. Bunun yerine, Tekin’in ikinci kullanım biçimi olarak tanımladığı şekilde, anlatının belirli bir aşamasında kullanılan sınırlı ancak işlevsel bir teknik olarak metne dâhil edilir.

Dünyadan Aşağı’da mektup tekniği, “İtiraf” adlı bölümde görülmektedir. Eserin sonunda yer alan bu mektupta Ali Cemal, babası Hilmi’ye yönelik duygu ve düşüncelerini aracısız bir şekilde aktararak anlatıya derinlik katar:

“Seninle hakiki bir kucaklaşmayı her şeyden çok istediğimi bilmeni istiyorum baba. Çünkü... bunu ilk kez bu kadar açıkça söylüyorum... seni seviyorum ve senin de beni sevmeni sahiden istiyorum. Böylece azap veren bu dünyada yaşamak için bir sebebim olabilir” (Boralıoğlu, 2021, s. 275).

Ali Cemal’in sözleri, karakterin kendi hikâyesini anlamlandırma ve kendini babasıyla ilişkisi üzerinden konumlama çabasını açığa çıkarır. Ayrıca bu mektup romanın yazılış sürecine dair de önemli ipuçları verir. Nitekim Ali Cemal’in, “Yayınevimden bu mektubu son bölüm olarak kitaba eklemelerini rica edeceğim ve

böylece sen de diğer insanlarla birlikte okuyabileceksin” (Boralıoğlu, 2021, s. 275) sözleri, mektubun metnin kurgulanışına doğrudan dâhil edildiğini göstermektedir.

Her Şey Normalmiş Gibi’ de ise Arda isimsiz bir mektup alır. Mektupta anlatılan hikâye sayesinde gönderenin Lora olduğunu sezer ve ona cevap niteliğinde bir mektup yazar. Bu yazışma, romanda mektup tekniğinin karakterlerin iç dünyasını görünür kılan bir anlatım aracı olarak kullanıldığını gösterir. Söz konusu mektupta Arda, Lora’ya olan bağlılığını ve ona duyduğu özlemi şu şekilde dile getirir:

“Unutamadığım, yoksunluğum, hayatım. Her şeye rağmen, kalbimde açtığın yaralara, onca terk edişlere, geride bıraktığın imkânsızlığa rağmen senin iyi olmanı diliyorum. Bu ülke sana hiç hak etmediğin acılar çektirdi. İyiliğin ödülü olur. Sen cezayı çektin. Kendi varlığını hiçe sayarak başkaları için yaşadın, baş tacı edilmeliydin, oysa meçhule sürgün edildin. Ve ben Lora, seyircisi oldum bu hazin oyunun. Elimden başka hiçbir şey gelmedi” (Boralıoğlu, 2025, s. 168).

Bu doğrultuda mektup, yalnızca kişisel duyguların aktarımıyla sınırlı kalmayıp yer yer bireysel sınırları aşan göndermeler de içerir. Böylece mektup, iki karakter arasındaki duygusal iletişimin ötesine geçerek yaşanan kırılmaları toplumsal koşullarla ilişkilendiren bir nitelik kazanır.

2.3.2. Üstkurmaca

Üstkurmaca, yazar ile anlatıcı arasındaki sınırların bilinçli biçimde bulanıklaştırıldığı ve okurun da metnin oluşum sürecine dâhil edildiği bir anlatım tekniğidir. Eliuz ve Armağan’ın belirttiği üzere, “tüm yapı unsurlarını etkileyen ve şekillendiren üstkurmaca, metnin yazım sürecinin dile getirilmesi” (Eliuz & Armağan, 2024, s. 13) biçiminde işler. Böylece zaten bir kurgu olan metnin nasıl yazıldığına dair açıklamalar aracılığıyla kurgu içinde kurgu açığa çıkar. Bu yapı aynı zamanda metnin odağını da belirler; Ecevit’in vurguladığı gibi, “Üstkurmaca metinlerde roman kişinin yaşamı çoğu kez onun yazma edimi sırasında ortaya çıkan güçlüklerle boğuşmasından oluşur. Buna uygun olarak da birçok metnin odağındaki felsefe, nasıl yaşamalıdan çok nasıl yazmalıya dönüşür” (Ecevit, 2021, s. 104). Bu nedenle postmodern eserlerin önemli bir bölümünde, yazma ediminin kendisi temayı ve kurguyu belirleyen bir unsur hâline gelir.

Gaye Boralıoğlu’nun *Dünyadan Aşağı* adlı romanında üstkurmaca tekniğinin belirgin bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Eserde üstkurmaca, anlatıcının

kurmaca düzleme doğrudan dâhil olarak anlatının oluşum sürecine katılması şeklinde ortaya çıkar: “Hilmi Aydın, araya saçma sapan fikirlerini, boş çabalarını sokmamış olsaydı okur Mine hakkında daha fazla şey öğrenecekti. Olacaklar ancak geciktirilebilir, hayat ertelenir ama sonuç değişmez. Biz kaldığımız yerden anlatmaya devam edelim” (Boralıoğlu, 2021, s. 61) ifadelerinde anlatıcı, olayların gidişatına hâkim olduğunu hissettirir ve okura doğrudan seslenerek kurmacanın bilinçli bir yapı olduğunu ortaya koyar. Olayların ertelenebilir ancak değişmez olduğuna yapılan vurgu, anlatıcının hikâyenin akıbetini önceden bildiğini ve anlatı üzerinde belirleyici bir kontrol gücüne sahip olduğunu gösterir. Anlatıcının hikâyenin akışını kesip yeniden başlattığını açıkça ifade etmesi, okuru metnin dış katmanına taşıyan belirgin bir üstkurmaca müdahalesi niteliğindedir.

Eserde üstkurmacanın belirginleştiği bir diğer durum ise anlatıcının metne müdahale ederek anlatılacak olaylara ilişkin önceden ipucu vermesidir:

“Selim Aydın’ın ne yazık ki basılma imkânı bulamamış bu kitabına geleceğiz elbette, iş bize düşecek. Çünkü asıl kritik kısımları Hilmi hiçbir zaman okura anlatmayacak. Kitabın tamamını okuyacak ama bir kısmını sanki hiç okumamış gibi unutacak. Diğer kısmını ise, neredeyse sömürüye varacak derecede kullanacak, babasının adını bile anmadan kendisine mâl edecek” (Boralıoğlu, 2021, s. 149)

Okura doğrudan seslenen ifadeler, anlatıcı ile okur arasında bilinçli bir temas kurar ve okuru kurmacanın inşa sürecinin bir parçası hâline getirir. Ayrıca anlatıcının, karakterin neyi hatırlayıp neyi unuttuğuna dair müdahaleleri, eserin nasıl kurulduğunu gösterir. Bu yolla eser, kendi inşa edilme sürecine işaret eder ve anlatının kurmaca niteliğini bilinçli bir biçimde öne çıkarır.

Eserin ilerleyen bölümlerinde anlatıcı yeniden devreye girerek anlatının akışını bilinçli biçimde kesintiye uğratar:

“Yine araya girmek zorunda bıraktı kahramanımız. Aslında son bölümü tamamen ona bırakacaktım, ama hâlâ bu kadar aleni yalanlar söylemesi canımı sıkıyor. Kesinlikle Nihan onu aramadı. O Ali Cemal’in söyleşiyle ilgili bir afişi Beyoğlu sokaklarında gördü ve bunun üzerine Nihan’ı kendisi aradı, ona söyleşiye gidip gitmeyeceğini sordu. Nihan gitmeyeceğini söyledi ve, ‘Senin de bildiğin gibi, Ali Cemal böyle etkinliklerde akraba görmekten hoşlanmaz, ’dedi. Hilmi bunu fırsat bildi” (Boralıoğlu, 2021, s. 261).

Bu tür müdahaleler, anlatıcının metin üzerindeki hâkimiyetini ortaya koyarken romanı yalnızca olaylara dayalı bir yapı olmaktan uzaklaştırır; anlatının nasıl kurulduğunu okura sezdirenen bir üstkurmaca düzlem oluşturur.

Üstkurmaca kullanımının en belirgin hâle geldiği noktalardan biri ise romanın sonunda yer alan Ali Cemal’in mektubudur. Bu mektup, *Dünyadan Aşağı*’nın yazılış sürecine doğrudan gönderme yapması bakımından özel bir işlev üstlenir. Ali Cemal’in “Az sonra üzerinde ‘Dünyadan Aşağı’ yazan bu dosyayı yayınevime götüreceğim...” (Boralıoğlu, 2021, s. 275) şeklindeki ifadesi, okura okuduğu romanın aslında karakter tarafından kaleme alınmış bir dosya olduğu izlenimini verir. Böylece kurmaca dünya ile romanın üretim süreci arasında doğrudan bir bağ kurulur ve metnin nasıl ortaya çıktığı okura açıkça gösterilir.

Boralıoğlu’nun romanlarında üstkurmaca yalnızca anlatıcı müdahaleleriyle sınırlı değildir; anlatı içinde yer alan farklı kurmaca katmanları da bu yapının temel bileşenlerindendir. *Dünyadan Aşağı*’da Hilmi’ye babasından kalan “Sırlar Kitabı” gibi iç metinler, anlatı içinde yeni bir kurmaca alan yaratarak metnin çok katmanlı yapısını görünür kılar. Benzer biçimde *Her Şey Normalmiş Gibi* adlı romanda Lora’nın anlattığı masallar, ana anlatıya eklenen ikinci bir kurmaca düzlem oluşturmaktadır.

Yazarın *Dünyadan Aşağı* ve *Her Şey Normalmiş Gibi*’de başvurduğu üstkurmaca tekniği, *Meçhul* romanında da anlatının önemli unsurlarından biri olarak kullanılır. Romanın başında bekçinin arşivden yalnızca küçük bir dolabı kurtarması ve bu dolaptan “İbrahim olayına” ait bir dosyanın çıkması, anlatının bir belge üzerinden kurulduğu izlenimini yaratır:

“Kasım ayının on dördünde ay hilâle dönerken, gazetede büyük bir yangın çıktı. Yangının çıktığı saatte binada bekçiden başkası olmadığı için kimse ölmedi ama her şey yandı bitti kül oldu. Bekçi, yalnızca arşivdeki küçük bir dolabı kurtarabildi. O dolabın en alttaki çekmecesinden üzerinde ‘İbrahim Olayı’ yazılı bir dosya ve dosyanın içinden de bu röportajlar ve fotoğraflar çıktı” (Boralıoğlu, 2024, s. 9).

Röportajlar ve fotoğraflardan oluşan bu dosya, anlatının dayandığı kaynak olarak kurgulanır. Bu çerçevede, metnin kurmaca niteliğini görünür kılarken romanın kuruluş biçimine de işaret eder. Böylece anlatı, yaşanmış bir olayın doğrudan aktarımı olmaktan çıkarak, sonradan bulunan belgeler aracılığıyla inşa edilen bir yapı olarak sunulur. Benzer biçimde romanın başka bölümlerinde de anlatıcı, röportaj sürecine,

bilginin eksikliğine ya da sonradan edinilmiş oluşuna dikkat çekerek anlatı akışını kesintiye uğratar. Nitekim “Muhtemelen bir aralar İbrahim’in de sıkça gelip gittiği bu kahvede yapılan görüşmede kayıt cihazı tesadüfen açık kalmış gibi bir izlenim veriyor. Sesler boğuk, harfler düşük. Kelimeler tuhaf bir ‘esrar’ perdesinin altında sıkışıp kalmışlar. Nedense böyle olmuş!” (Boralıoğlu, 2024, s. 113) ifadesi, aktarım sürecinin sorunlu ve kesintili yapısını öne çıkarır.

Eserin sonunda yer alan “Herkes söyleyeceğini söyledi. Markası okunmaz hâle gelmiş bir teyp bütün söylenenleri kaydetti. Kayıtlar dinlendi, bir bir kâğıda döküldü. Kâğıda dökenler kimini yanlış duydu, kimini eksik aktardı” (Boralıoğlu, 2024, s. 206) ifadesi ise bu çerçeveyi tamamlayıcı bir rol oynar. Yazıya dökülme sürecinde ortaya çıkan eksik ve yanlış aktarımlara dikkat çekilmesi, olayların güvenilirliğine yönelik kuşku yaratmaktadır.

Bu bağlamda üstkurmaca, Boralıoğlu’nun romanlarında kurmacanın inşa sürecini görünür kılan temel anlatım tekniklerinden biri olarak öne çıkar. *Dünyadan Aşağı*’nda anlatıcının doğrudan müdahaleleriyle belirginleşen bu yapı, *Her Şey Normalmiş Gibi*’nde anlatı içine yerleştirilen masallar aracılığıyla farklı kurmaca katmanları oluşturur. *Meçhul*’de ise belge, dosya ve röportaj metinleri gibi unsurlar yoluyla daha dolaylı bir biçimde kurulmaktadır. Böylece yazar, her üç romanda da farklı anlatım stratejilerinden yararlanarak üstkurmacyı anlatının kuruluşunu görünür kılan yapısal bir unsur hâline getirmektedir.

2.3.3. Metinlerarasılık

Üstkurmacyla ilişkili, onunla kesişen bir anlatı stratejisi olarak metinlerarasılık, “birden fazla metin arasında iletişim, bağ kurulması, alışveriş yapılması” (Eliuz & Armağan, 2024, s. 14) şeklinde tanımlanır. Metinlerarasılık, bir edebî yapının kendinden önceki metinlerle kurduğu bağı görünür kılar.

Postmodern yaklaşıma göre yazar, tamamen özgün bir yapı kurmak yerine mevcut metin ve söylemlerden yararlanır; böylece edebî üretim, önceki metinlerle kurulan süreklilik içinde şekillenir. Bu yönüyle metinlerarasılık incelemesi, yazarın metnin kendinden önceki metinlerle kurduğu etkileşim ağını belirlemek ve bu metinsel alışverişi görünür kılmak açısından önem taşır. Nitekim “Eskinin yenilenmesiyle süreklilik ve bütünlüğün oluşturulduğu teknikte bağlantılar yalnızca edebî metin düzeyinde kalmaz, diğer sanat eserleriyle, kuramlarla, disiplinlerle,

belgelerle, tarihî olaylarla veya siyasî düşüncelerle de kurulabilir” (Eliuz & Armağan, 2024, s. 14). Bu geniş etkileşim alanı, postmodern anlatıların çok katmanlı dokusunu çözümleyebilmek için metinlerarasılık yönteminin vazgeçilmez bir araç hâline gelmesine neden olur.

Metinlerarasılık kimi metinlerde açık ve kolayca fark edilen biçimlerde ortaya çıkarken, kimi durumlarda daha örtük, dolaylı ya da sezdirme yoluyla kurulabilir. Bu ilişki ağı; alıntı, gizli alıntı, anıştırma, parodi, ironi, pastiş, montaj, kolaj ve palempsest gibi çeşitli teknikler aracılığıyla yapılandırılır.

Gaye Boralıoğlu, metinlerarasılık yöntemini özellikle *alıntı, anıştırma, kolaj ve epigrafi* teknikleri üzerinden geliştirerek anlatılarını kurar. Bu nedenle romandaki metinlerarası göndermelerin büyük bölümü bu dört yönetime dayanır.

2.3.3.1. Alıntı

Alıntı, bir yazarın başka bir metinde yer alan bir cümleyi ya da bölümü kendi metnine aktararak kullanmasıdır. Alıntılar kimi zaman olduğu gibi aktarılır, kimi zaman da metnin akışına uygun biçimde yeniden kurulup metne dahil edilir. Doğrudan yapılan alıntılarda yazarın hedefi genellikle bir düşünceyi desteklemek, açıklığa kavuşturmak ya da metinde ironik bir etki yaratmaktır. Doğrudan alıntılarda alıntılanan bölüm, metin içerisinde tırnak işareti, ayraç ya da italik yazı gibi biçimsel işaretlerle açıkça gösterilir. Bu bağlamda, postmodern eserlerde alıntı tekniği çoğu kez “görüşün desteklenmesi, açıklanması, netleştirilmesi veya kökleşmiş düşüncelerin, gerçeklik kurgularının, algıların çürütülmesi amacıyla bilinçli ve somut biçimde başka eserlerle alışverişe gidilmesi” (Eliuz & Armağan, 2024, s. 14) şeklinde ortaya çıkar. Bu anlatım yöntemi, modern romanlarda da sıkça başvurulan tekniklerden biridir.

Boralıoğlu, *Dünyadan Aşağı*’da Kur’an-ı Kerim’den ve farklı müzisyenlerden doğrudan alıntılara yer verir. Hilmi, sürekli olarak cehenneme gideceği düşüncesiyle zihnini meşgul eder ve bu kaygı doğrultusunda Kur’an-ı Kerim’i açarak cehennemle ilgili ayetleri okur: “Mürselat Suresi: ‘Suçlular cehenneme vardıklarında, cehennem onlara büyük kıvılcım saçar.’ Furkan Suresi: ‘Uzaktan gözüktüğünde onun kaynaması ve uğultusu işitilir’” (Boralıoğlu, 2021, s. 32). Yine Hilmi, öleceğini düşündüğü bir anda aklına Ankebût Suresi’ndeki: “Her canlı bir gün ölümü tadacaktır” (Boralıoğlu, 2021, s. 11) ifadesi gelir.

Hilmi, Haliç'te oturduğu bir akşam güftesi Vecdi Bingöl'e ait olan "enginde yavaş yavaş günün minesini soldu, derdim bana arkadaş bugün de akşam oldu" (Boralıoğlu, 2021, s. 48) şarkısını mırıldanarak içinde bulunduğu ruh hâlini dışa vurur.

Karakter, Fazıl Hoca'dan kendisi için dua etmesini talep ettiğinde, Fazıl Hoca: "İnsanı ateş değil, kendi gafleti yakar. Herkeste kusur görür, kendine kör bakar... Bil ki neye nasıl bakarsan o da sana öyle bakar" (Boralıoğlu, 2021, s. 129) diyerek Mevlânâ'ya atfedilen bir sözle karşılık verir.

Meçhul adlı romanda da Kur'an'dan sureler ile çeşitli türkü ve şarkı sözlerine yer verilerek doğrudan alıntı tekniğini kullanır. İbrahim'in annesi Gülçiçek, gazetecilere açıklama yaptığı sırada uzaktan gelen yanık bir kadın sesinin bir türkü söylediği dikkat çeker ve türkü sözleri şu şekilde aktarılır: "Yandı gönlüm bir ucundan/ Adem nardan gül dalından / Başım karanlık, rüyalarım kayıp / Üzme gel, kaybolduğun yoldan" (Boralıoğlu, 2024, s. 19).

İbrahim'in ağabeyi de gazetecilerle yaptığı görüşmede İbrahim'in Orhan Gencebay'a duyduğu ilgiyi vurgular ve bu bağlamda sanatçıya ait olan: "Benim boynum hep böyle/Bükülü mü kalacak / Her hasretin içimde / Kavgası mı olacak..." (Boralıoğlu, 2024, s. 32-33) şarkı sözünü doğrudan aktarır. Benzer şekilde romandaki karakterlerden Reyhan da gazetecilere konuşurken Kibariye'den bir türkü söyleyebileceğini belirtir ve "Kanadı kırılmış bir martı gibi/ Dalgalar ile ben boğuşuyorum" (Boralıoğlu, 2024, s. 198) dizeleriyle başlayan şarkıyı okumaya başlar.

İbrahim'e ilişkin tanıklardan biri olan Kâzım ise konuşması sırasında Server Baba'ya atıfta bulunur ve "Esrar sırrın cem'idir / Sır tutarız dervişiz / Dalga duman esrarla..." (Boralıoğlu, 2024, s. 115) dizelerini okur.

Şıh Kadir, gazetecilerle yaptığı görüşmede İbrahim'in günahkâr biri olduğunu ifade eder ve ardından dua etmeye başlayarak "Allâhhümme rabbenâ âtinâ fi'd-dünyâ haseneten..." (Boralıoğlu, 2024, s. 111) duasını okur.

Boralıoğlu'nun *İçimdeki Ses* romanında ise bu kez ağırlıklı olarak farklı müzisyenlere ait şarkı sözlerinden yapılan alıntılar dikkat çeker. Romanın başkişisi Zeliş, Melis'in doğum günü sırasında The Moody Blues'in "Nights in White Satin" adlı şarkısını seslendirirken "Yes, I love you..." (Boralıoğlu, 2019, s. 90) sözlerine yer verir. *İçimdeki Ses* 'te alıntı tekniğinin bir başka örneği, Uludağ tatilinin organizatörü

Esin Hanım’ın telefonunun Tarkan’ın “Seni gidi findıkkıran, yılanı deliğinden çıkaran, kaderim püsküllü belam... yakalarsam mucuk mucuk...” şeklinde başlayan şarkısıyla çalmasıdır. Esin Hanım’ın telefonunun bir pop şarkısıyla çalması anlatıya gündelik bir ton kazandırırken, *Siddhartha* adlı romandan yapılan “hakikatin, katettiğin yolun ta kendisi” (Boralıoğlu, 2019, s. 176) alıntısı anlatının düşünsel boyutunu güçlendirir.

Zeliş’in okuma deneyiminde de bu tekniğin kullanıldığı görülür. Zeliş, adını beğendiği ve dedesinin hayranı olduğu Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar* adlı kitabındaki şu satırları okumaktadır:

“İki kere iki dört, çekilmez bir şey. İki kere iki dört, bana sorarsanız, bir küstahlıktır. İki kere iki dört, ellerini böğrüne dayayarak yolumuzu kesen, sağa sola tükürük atan bir külhanbeyin ta kendisidir. İki kere iki dördün yetkinliğine inanırım, ama en çok övülmeye değer bir şey varsa o da, iki kere ikinin beş etmesidir” (Boralıoğlu, 2019, s. 97-98).

Yerleşik doğrulara yöneltilen bu eleştiri, Zeliş’in bireysel düşünceye ve sorgulayıcı bir bakış açısına yöneldiğini göstermektedir.

Her Şey Normalmiş Gibi adlı eserde de Arda, Goethe’nin *Genç Werter*’in *Acıları* adlı romanında yer alan “Koştum gittim oralara ve geri döndüm, ama umduğumu bulamadım. Ah, geleceğin de bu uzaklardan hiçbir farkı yok!..” (Boralıoğlu, 2025, s. 95) ifadelerini okur. Werther’in yaşadığı duygusal çıkmazla kurulan paralellik, karakterin iç dünyasını edebî bir çerçeveye oturtur. Böylece anlatı, başka bir eserin tematik ve duygusal öğelerini çağrıştırarak karakterin deneyimlerini daha anlamlı hâle getirir.

Romanda alıntı tekniğinin dikkat çekici örneklerinden biri, Arda’nın Lora ile tanıştığı gün kulüp sahnesinde çalan şarkı sözlerinde görülür: “Bugün benim doğum günüm...hem sarhoşum hem yastayım, bir bar taburesi üstünde babamın öldüğü yastayım” (Boralıoğlu, 2025, s. 58). Teoman’a ait bu dizelerin tırnak içinde doğrudan verilmesi alıntı tekniğini belirginleştirirken Arda’nın melankolik ruh hâlini de yansıtmaktadır.

2.3.3.2. Anıştırma

Anıştırma, metinler arasında doğrudan alıntıya başvurmada kurulan örtük bir ilişki biçimidir. Eliuz ve Armağan’ın tanımıyla,

“sözcük düzeyinde örtük göndermenin yapılmasıdır. Okurun hafızasına seslenip birikimi ve gayreti ile belirgin hâle gelebilen anıştırma, dolaylı anlatım ve biçimsel düzey bağlamında

alıntıdan ayrılır. Anıştırma yapılan eserden alınan parça, yeni metne dönüştürülerek yerleştirilir. Okur önceki metne yönlendirilmez, sezdirilmede bulunulur” (Eliuz & Armağan, 2024, s. 15).

Gaye Boralıoğlu, romanlarında doğrudan alıntıya başvurmada çeşitli ifade, imge ve durumlar aracılığıyla farklı metinlere ya da kişilere dolaylı biçimde işaret eder. *Dünyadan Aşağı* adlı eserinde geçen “Bu mektubu hiçbir zaman sana gönderemeye cesaret edemeyeceğimi biliyorum; tıpkı Kafka’nın tüm kalbini ortaya koyarak yazdığı mektubu babasına verememesi gibi” (Boralıoğlu, 2021, s. 275) ifadesi bunun belirgin bir örneğidir. Metin adı doğrudan anılmamakla birlikte, Kafka figürü üzerinden kurulan gönderme, okurun kültürel belleğiyle bağ kuran bir ilişki oluşturur. Bu gönderme, modern edebiyatta otorite figürü karşısındaki kırılganlığı, kendini ifade edememe hâlini ve iletişim kopukluğunu simgesel düzeyde çağrıştırır. Bu bağlamda *Dünyadan Aşağı*’da Kafka’nın *Babaya Mektup* adlı metnine yapılan dolaylı gönderme, karakterin yaşadığı içsel sıkışmayı görünür kılar.

Aksak Ritim’de Halil’in otuz beş yaşına ulaşması, Cahit Sıtkı Tarancı’nın *Otuz Beş Yaş* şiirine yönelik örtük bir anıştırma ile sunulur. Şiirin ilk dizesi olan “Yaş otuz beş! Yolun yarısı eder” ifadesi metinde birebir yer almaz; ancak okurun kültürel belleğinde yer alan bu dize dolaylı biçimde çağrıştırılır. Halil’in “Sahiden yolun yarısı mıydı yoksa? Gür siyah saçları dökülmemişti ama şakaklarında beyaz teller hiç de az değildi” (Boralıoğlu, 2022, s. 132) şeklinde betimlenmesi karakterin yaşlanma sürecine dair farkındalığını da ortaya koyar.

Her Şey Normalmiş Gibi adlı eserinde ise yazarın, “İnsan dünyada bedeni kadar yer kaplamıyor” (Boralıoğlu, 2025, s. 8) ifadesi, Yaşar Kemal’in “İnsan evrende gövdesi kadar değil, yüreği kadar yer kaplar” sözünü anlam bakımından çağrıştırmakta ve bu yönüyle metinlerarası bir anıştırma niteliği taşımaktadır. Benzer biçimde romanda farklı düşünsel kaynaklara yapılan örtük göndermeler de dikkat çeker. Nitekim “Geçersin yani Beyoğlu’nun üstünden bu azgın nehirden. Yıkanamazsın iki kere. Hep yeniden başlar, hikâye hep yeniden başlar” (Boralıoğlu, 2025, s. 59) ifadeleriyle Herakleitos’un “Aynı nehirde iki defa yıkanılmaz” düşüncesine örtük bir anıştırmada bulunur. Bu sözlerle yazar, adı açıkça belirtilmeyen bir düşünceye gönderme yaparak değişimin kaçınılmazlığı ve akışın sürekliliği temasını ima eder.

Arda, Aslı ile olan ilişkisine dair yorumunda da Jules Verne'in *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah* adlı eserine örtük bir gönderme yapar: "Sonrasında denizler altında yirmi bin fersah gidip de dönmüşüm gibi değil de iyi bir yemek yemişim, hoş bir konser dinlemişim kadar mutlu hissediyorum kendimi" (Boralıoğlu, 2025, s. 183). Karakter, bilinen bir macera metnine yaptığı gönderme ile hissettiği duyguyu büyütürken, hemen ardından günlük ve basit zevklerle kıyaslama yaparak mutluluğun kişisel bir tatmin olduğunu hissettirir. Benzer şekilde eserde yer alan Tavşan Dudak karakteri, Lewis Carroll'ın *Alice Harikalar Diyarında* adlı eserindeki tavşan figürünü anımsatan bir gönderme üzerinden kurulmuştur. Bu tercih, karaktere masalsı ve simgesel bir nitelik kazandırırken anlatının çağrışım gücünü de artırmaktadır.

Örneklerde görüldüğü üzere Boralıoğlu, doğrudan alıntı yapmaksızın kültürel belleğe kayıtlı figürleri çağırarak karakterlerin ruh hâlini sezdiren, örtük bir anlatım yapısı kurar.

2.3.3.3. Açık Gönderme

Metinler arası ilişkilerde, bir eser içinde başka bir yazar, eser ya da karakter adının doğrudan anılması yoluyla kurulan göndermeler açık gönderme olarak değerlendirilir. Nitekim Eliuz ve Armağan'a göre, "Herhangi bir söz grubuna dayanmayıp sadece yazar/eser/kurgusal karakter adının anılması ise gönderme/atıftır" (Eliuz & Armağan, 2024, s. 14). Bu tanım doğrultusunda, Boralıoğlu'nun *İçimdeki Ses* adlı romanında açık gönderme tekniğinin hem klasik edebiyat metinlerine hem de popüler kültür unsurlarına yapılan doğrudan atıflarla belirginleştiği görülür. Bu bağlamda, romanda yer alan "Anlaşılmıştı, partinin mutfakta bekleyen fakir kızı *Sefiller*'deki *Kozet*'i ben olacaktım" (Boralıoğlu, 2019, s. 83) ifadesi dikkat çekici bir örnek oluşturur. Yazar, Victor Hugo'nun *Sefiller* romanındaki Cosette figürüne gönderme yoluyla Zeliş'in toplumsal konumunu ve benlik algısını görünür kılar. Romanda açık gönderme tekniğinin bir diğer örneği ise Zeliş karakterinin adında görülür. Karakterin adının annesi tarafından Necati Cumalı'nın *Zeliş* adlı eserinden etkilenilerek verildiğinin belirtilmesi, metni başka bir edebî eserle doğrudan ilişkilendirerek metinlerarası bir bağ oluşturur.

Benzer şekilde, "Tavan süslemeleri, merdiven korkuluklarındaki oymalar, yerlerdeki halılar her şey, benim gerçeklik duygumu biraz daha kaybetmeme neden oluyordu. Harikalar Diyarı'ndaki Alice gibiydim" (Boralıoğlu, 2019, s. 132) sözleri,

Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında* adlı eserine yapılan açık bir göndermedir. Bu gönderme aracılığıyla, kahramanın yaşadığı gerçeklik kayması ve mekânın yarattığı tuhaf atmosfer, Alice'in fantastik dünyasıyla ilişkilendirilir.

Romanda yer alan bir başka açık gönderme ise Hermann Hesse'nin *Siddhartha* adlı eserine yöneliktir. "Dedemin verdiği bir kitap vardır, *Siddhartha* diye. Orada Siddhartha, hakikati bulmak için diyar diyar gezer. Başına bir sürü şey gelir. Sonunda da aydınlanır; bundan başka bir gerçek olmadığını, asıl meselenin, katettiği yol olduğunu anlar" (Boralıoğlu, 2019, s. 148) şeklindeki ifade eserin adı ve temel izleğini doğrudan hatırlatır. Söz konusu gönderme, hakikat arayışı ve yolculuk izleğinin karakterin zihinsel evrenindeki yansımalarını görünür kılmaktadır.

Dünyadan Aşağı adlı romanda, karakterin babası Hilmi tarafından okumaya yönlendirilmesi sırasında çeşitli yazar ve eser adlarının doğrudan anılması, açık gönderme tekniğinin belirgin bir örneğini oluşturur. Nitekim anlatıcı, çocukluk dönemindeki okuma deneyimini, "Başlangıçta okumaya çalışıyordum. Ömer Seyfettin'i, Jules Verne'i, Jack London'ı böyle okudum" (Boralıoğlu, 2021, s. 136) sözleriyle aktarır. Yazar adlarının açıkça belirtilmesi ve ardından Rus yazar Mikhaıl Sholokhov'un *Ve Durgun Akardı Don* romanının doğrudan anılması, metinlerarası ilişkinin bilinçli ve görünür bir biçimde kurulduğunu ortaya koymaktadır.

Her Şey Normalmiş Gibi'de ise Arda, babasını bir masal karakteri üzerinden tanımlar: "Bazen onu *Pinokyo*'daki Geppetto Usta'ya benzetirdim. Beni bir kalastan yontmuştu ve perinin gelip can vermesini bekliyordu. Sanırım hiç gelmedi o peri" (Boralıoğlu, 2025, s. 65). Böylece baba-çocuk ilişkisi, hazır bir kültürel anlatı aracılığıyla derinleştirilir ve Arda'nın iç dünyasındaki yoksunluk duygusu dolaylı biçimde görünür olur.

Benzer bir gönderme, Homeros'un *İlyada* ve *Odyseia*'sında yer alan "şarap rengi deniz" betimlemesine yapılır: "Bugün denizin rengi mavinin olmadığı zamanlardan kalma, Homeros'un dediği gibi, şarap rengi" (Boralıoğlu, 2025, s. 85).

Boralıoğlu aynı romanında, Kafka'nın eserlerinde sıkça karşılaşılan adalet ve bürokrasi eleştirisini çağrıştıran bir gönderimde bulunur: "Kafka haklı, hukuk hiçbir şeyi koruyamayan bir kapıcı gibi duruyor öylece" (Boralıoğlu, 2025, s. 195). Böylece yazar, hukuku işlevsiz bir figüre benzeterek bireyin düzen karşısındaki korunmasızlığını ortaya koymaktadır.

Eserde gönderme yapılan diğer bir roman da Lora'nın en sevdiği kitap olarak belirtilen ve Michel Zevaco'ya ait *Pardayanlar*'dır (Boralıoğlu, 2025, s. 121). Bu göndermeler, Lora'nın edebî zevklerini ve karakterler arası bağı ortaya koymaktadır.

Arda'nın “Yazma zamanı bütün o anlattığın hikâyeleri, masalları anlatma zamanı. 1001 Gündüz Masalları. Karanlığı özleyen kızıdan, gündüz masalları” (Boralıoğlu, 2025, s. 203) ifadeleri eserin belirli bir masal geleneğine ve bilinen bir anlatı formuna bilinçli biçimde işaret ettiğini göstermektedir. Böylece romanda yalnızca yazılı edebiyat metinlerine değil, sözlü anlatı geleneğine de gönderimde bulunulduğu görülür.

Arda, Nick Drake'nin ona Lora'yı hatırlatmasını da “Nick Drake öldüğünde 26 yaşındaydı. Söylendiğine göre, midesinde elli tane hap, başucunda da Albert Camus'nün *Sisifos Efsanesi* kitabı vardı. Belki de Nick Drake'in bana Lora'yı hatırlatmasının nedeni odur” (Boralıoğlu, 2025, s. 176) sözleriyle açıklar. Lora'nın Arda'ya *Sisifos Efsanesi*'ni anlatması, karakterlerin yaşam karşısındaki travmalarla başa çıkma çabalarını “Sisifos” metaforu üzerinden anlamlandırır. Böylece yazar, müzik ve felsefeden aldığı bu göndermeler aracılığıyla, Arda'nın yaşadığı içsel çatışmayı ve Lora ile kurduğu duygusal bağı daha evrensel bir boyuta taşır.

2.3.3.4. Kolaj Tekniği

Kolaj, postmodern anlatılarda öne çıkan ve metni parçalı bir yapı üzerinden inşa eden anlatım tekniklerinden biridir. Eliuz ve Armağan'ın tanımıyla “yapıştırma resimdir. Cümle, dize, paragraf, makale, atasözü, deyim, basmakalıp söz, haber metni, radyo anonsu, şarkı, resim, grafik, fotoğraf, afiş, reklam, ilan vb. parçaların herhangi bir kaynaktan kesilip alınması ve birleştirilerek” (Eliuz & Armağan, 2024, s. 16) yeni bir metin ortaya konulmasıdır. Böylece metnin tekdüze ilerleyişi kesintiye uğrar ve anlatı daha karmaşık bir yapıya dönüşür. Dolayısıyla kolaj tekniğinin kullanımı, metnin kavranmasını zorlaştırabilir. Okur, sunulan bu manzara karşısında anlatının dışına çekilir ve metne yabancılaşır; böylece yazar, yapıtın kurmaca olduğunu ve metnin okur tarafından bir araya getirilmesi gerektiğini hissettirir (Eliuz & Armağan, 2024, s. 16).

Gaye Boralıoğlu, *Meçhul* adlı eserinde *kolaj* tekniğine yer vermiştir. Eserde kolaj tekniği, yirmi dört fotoğrafın anlatıya eklenmesiyle uygulanmıştır.

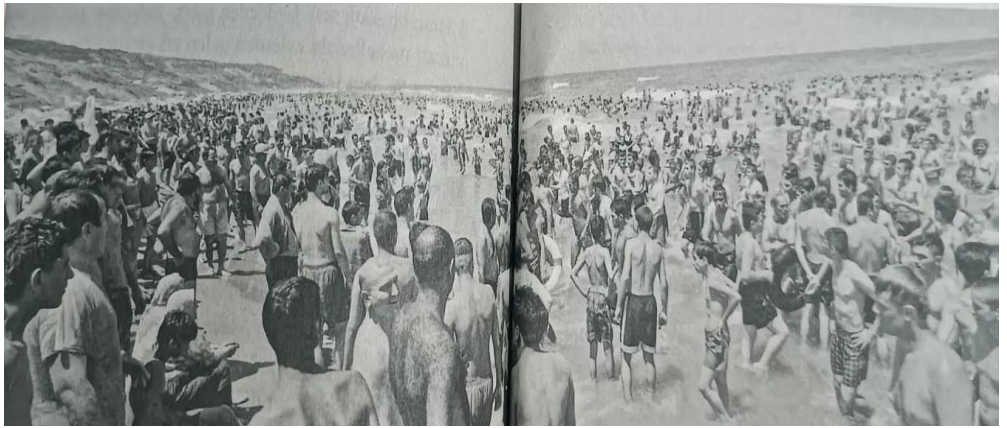
Yazar, *Meçhul*'de kolaj tekniğini yalnızca biçimsel bir unsur olarak değil, metnin kuruluşunu belirleyen temel bir anlatım yöntemi olarak kullanmıştır. Nitekim Borahioğlu, *Elim Kadeh de Tutar Kalem de* adlı programda, romanın yazım sürecinin önce yirmi dört fotoğrafın seçilmesiyle başladığını ve metnin bu fotoğraflar etrafında kurgulandığını ifade eder. Bu durum, kolajın metne sonradan eklenen bir unsur olmaktan ziyade anlatının kuruluşunda belirleyici bir işlev üstlendiğini ortaya koyar.

Meçhul romanında kolaj tekniği, okur-kurmaca ilişkisini yeniden biçimlendirir. Romana eşlik eden fotoğraflar, anlatının bütünlüklü akışını keserek okurun metinle kurduğu ilişkiyi bilinçli bir kırılmaya uğratar. Böylece okur, metnin kurmaca niteliğinin farkına varır. Bu teknik, okuru pasif bir konumdan çıkararak metnin farklı bölümleri arasında bağlantılar kurmaya yönlendirir.

Romanın sonunda yazar, okurun anlatı sürecinde oluşan merakını metin dışı bir öge olan görsel unsurla yanıtlamayı tercih eder:

“Her şeyin bunca acayıplığına rağmen sağduyulu, aklı başında, illâ ki merak eden, ‘iyi ama...’ diye başlayıp sorgu sual dolu bir dizi cümle kuran bazı şahıslar olabilir. İbrahim’in nerede olduğunu, bu hikâyenin en sonunu merak edebilir. Onlara verilebilecek tek cevap var; o da cevap sayılırsa, Dosyadan çıkan son fotoğraf. Kimbilir, belki de İbrahim oradadır” (Borahioğlu, 2024, s. 207-208).

Böylece yazar, anlatının sonunda oluşabilecek okur beklentisini görünür kılar ve bu beklentiyi karşılayacak tek unsur olarak dosyadan çıkan son fotoğraf’ı işaret eder:



(Borahioğlu, *Meçhul*, 2024, s. 206-207)

Bu bağlamda anlatının sunduğu belirsizlik, sözel bir açıklama yerine görsel bir imgeyle tamamlanır. Fotoğraf, metnin açıklayıcı devamı olmaktan çıkarak, anlatının ürettiği sorulara verilen tek olası cevap hâline gelir.

Sonuç olarak, *Meçhul* romanında kolaj tekniği, anlatıya sonradan eklenen biçimsel bir unsur olmaktan çıkarak anlatının kuruluşunu ve okurla kurulan ilişkiyi belirleyen temel bir unsur hâline gelmiştir. Metnin fotoğraflar etrafında kurgulanması, parçalı yapının anlatının başından itibaren hissedilmesini sağlar ve okuru anlamı etkin biçimde kurmaya davet eder. Romanın sonunda sözel bir açıklama yerine görsel bir imgenin tercih edilmesi, kolaj tekniğinin anlatıdaki işlevini daha da belirginleştirir. Bu tercih, belirsizliğin metin içinde kapatılmak yerine okurun yorumuna açık bırakıldığını göstermektedir.

2.3.3.5. Tanımlık (Epigraf)

Eserlerde bölüm başlarında ya da metnin giriş kısımlarında yer alan ve içeriğe dair ipucu veren kısa alıntılar, metnin anlamını yönlendiren önemli yapısal öğeler arasında yer alır. Aktulum’a göre tanımlık, “ötekiler gibi, bir alıntıdır”. Bununla birlikte epigrafi sıradan bir alıntıdan ayıran bazı nitelikler bulunmaktadır. Epigraf, metinler arasında bir bağlantı kurmasının yanı sıra sayfanın başında bağımsız bir biçimde yer alarak eserin bütünü hakkında çağrışım oluşturabilmekte ve metnin temel anlamını kısa bir ifade aracılığıyla yansıtabilmektedir (Aktulum, 2000, s. 200). Bu yönüyle epigraf, okuru metne yönlendiren, eserin içeriğine dair ipuçları sunan ve temel izleğini önceden sezdirenen bir unsur olarak genellikle eserin başında ya da giriş bölümünde yer alır. bazı eserlerde ise tanımlıklar yalnızca metnin başında değil, bölüm geçişlerinde de kullanılarak ilgili bölümün temasını önceden sezdirenen bir işlev üstlenir.

Boralıoğlu da *Meçhul* romanında tanımlığı, romanın temel izleğini özetleyen bir işlevle kullanır. Romanın başında yer alan tanımlık, belirsizlik ve anlamsızlık duygusunu merkeze alarak anlatının ilerleyen bölümlerinde açılacak olan “büyük meçhul” temasını daha ilk anda okura sezdirir.

“Geçersiz sırları biriktire biriktire,
anlamsızlığı tekeline ala ala, hayat
ölümünden daha fazla ürküntü verir:
büyük Meçhul odur” (Boralıoğlu, 2024).

Meçhul romanının başında yer alan tanımlığın Emil Mihai Cioran’a ait olduğu metin altında belirtilmektedir. Varoluş, anlamsızlık ve korku ekseninde şekillenen bu tanımlık, Cioran’ın düşünsel çerçevesini yansıtarak romanın tematik yapısıyla güçlü bir bağ kurar. Bu yaklaşım, yaşamın ürkütücü boyutunu vurgulayarak anlatının felsefi arka planını baştan kurar.

Benzer biçimde Boralıoğlu, *Dünyadan Aşağı* romanında da eserin başında yer verdiği tanımlık aracılığıyla anlatının temel izleğine işaret eder. Romanın girişinde Özge Dirik’e ait “Bir çocuğu kemiren ya babadır ya da yokluğu” (Boralıoğlu, 2021) sözüne yer verilmesi, anlatının baba figürü ve yokluk ekseninde kurulacağını daha baştan okura sezdirir.

Sonuç olarak, bu unsurlar Boralıoğlu’nun romanlarında okuru metne hazırlayan, anlatının felsefi ve tematik çerçevesini önceden kuran bir işlev üstlenir.

2.3.4. Kişiler Dünyası

Edebî eserde olay örgüsünün kurulmasında ve anlatının ilerlemesinde belirleyici bir işleve sahip olan kahraman/karakter, anlatıya yön veren temel unsurlardan biridir. Ancak bu unsurun kurgulanış biçimi, romanın benimsediği estetik anlayışa göre değişiklik gösterir. Nitekim klasik romanda idealize edilmiş bir tip olarak kurgulanan bu unsur, modern romanda psikolojik derinliği olan, iç çatışmalarıyla öne çıkan bireyler hâline gelmiştir. Modern romanda karakterin bu dönüşümü, kişinin dış dünyadan çok içsel bir yolculuk üzerinden kurgulanmasıyla ilişkilidir. Ecevit bu durumu, “Modernist romanda kişiler, somut coğrafya üzerinde değil, iç dünyanın kaygan/geçişimli düzleminde yolculuk ediyorlardır artık; soyut homo viatorlardır onlar” (Ecevit, 2021, s. 45) sözleriyle açıklar.

Modern romanda karakterler, dramatik bir kurgu içinde verilir. Bu yöntemde karakterler, anlatıcının ayrıntılı açıklamalarıyla değil; davranışları, olaylar karşısındaki tutumları, duygu ve düşüncelerinin parça parça verilmesi yoluyla tanıtılır. Okuyucu, kişiyi roman boyunca sunulan bu kesitler aracılığıyla zaman içinde tanır. Böylece karakter, tek boyutlu ve sabit bir portre olmaktan çıkar; çok yönlü, değişken ve tamamlanması okura bırakılmış bir yapıya kavuşur (Tekin, 2020, s. 86-87). Tekin’in işaret ettiği bu anlatım biçimi, karakterin iç çatışmalarını görünür kılar ve okuru anlam kurma sürecine dâhil eder. Böylece karakter, anlatının durağan bir unsuru

olmaktan çıkarak dinamik bir yapıya dönüşür. Bu anlayış, Gaye Boralıoğlu'nun romanlarında karakterlerin nasıl kurulduğunu açıklamak açısından da yol göstericidir.

Boralıoğlu'nun romanlarında karakterler, sabit ve tipolojik özelliklerle tanımlanan figürler olmaktan ziyade, içsel kırılmaları ve dönüşümleriyle şekillenen parçalı bir yapı arz ederler. Bu durum, şahıs kadrosunun sınıflandırmaya tâbi tutulmasını güçleştirmektedir. Bu nedenle çalışmada, romandaki tüm karakterler yerine anlatının tematik ve psikolojik yapısını açığa çıkaran merkezî ve işlevsel kişiler üzerinde durulmuştur.

Dünyadan Aşağı romanının merkezî figürü Hilmi Aydın'dır. Kırk yaşını geçmiş olan Hilmi, yirmi yılı aşan evliliğini sona erdirmiştir. Babasından miras kalan ve Osmanlı mutfağıyla tanınan Balat'taki Kapelika Lokantası'nı ise eskisi gibi sürdüremez. Hem özel yaşamındaki hem de mesleki alandaki bu başarısızlıklar, Hilmi'nin roman boyunca güvensizlik duyguları içinde savrulan bir karakter olarak çizilmesine neden olur. Buna karşın Hilmi, tüm bu dağınıklık içinde "iyi" bir adam olma arzusunu diri tutar. Nitekim Hilmi bu arayışını, "Çünkü ben eskisinden daha iyi bir adam olacağım. Buna mecburum" (Boralıoğlu, 2021, s. 38) sözleriyle açıkça dile getirir.

Hilmi'nin kişilik yapısının belirgin özelliklerinden biri, kendisini sürekli olarak suçluluk duygusu üzerinden tanımlamasıdır. Karakter bu durumu şöyle aktarır: "Layığım hakikaten cehennem belki de. Annemin yakarışlarının, babamın umutsuz ısrarlarının, karımın küskünlüğünün, Mine'nin hayal kırıklığının öznesiyim. Kırdığım döktüğüm insanların sayısı belli mi?" (Boralıoğlu, 2021, s. 56). Bununla birlikte Hilmi, zaman zaman kendisini 'cennete layık' görme eğilimi de gösterir. Bu tutum, karakterin suçluluk duygusu ile kendini temize çıkarma isteği arasında şekillenen çelişkili bir iç dünyaya sahip olduğunu ortaya koyar. Nitekim Hilmi: "Ama ben en azından kötü niyetli değilim. Yani bu hayatta, cehennemi hak eden onca insan arasında benim yerimin olmadığını düşünüyorum Allahım" (Boralıoğlu, 2021, s. 39) sözleriyle bu çelişkiyi doğrudan dile getirir.

Hilmi'nin iç dünyasını şekillendiren başlıca etkenlerden biri de babasıyla kurduğu sorunlu ilişkidir. Bu bağlamda babasına ait *Sırlar* adlı dosya, Hilmi'nin aile geçmişiyi ve kendi kimliğiyle yüzleşmesine imkân tanır. Babası Selim Aydın'ın otoritesi karşısında pasif kalan Hilmi, geçmişte tamamlanamayan bu hesaplaşmayı

yetişkinlik döneminde farklı alanlara taşır. Böylece babayla yaşanan kopukluk, karakterin ruhsal yapısında kalıcı bir iz bırakır. Bu kopukluğun en belirgin yansımalarından biri, Hilmi'nin kadınlarla kurduğu ilişkilerde ortaya çıkar. Nihan, Mine, Pelin ve İrina ile kurduğu ilişkiler süreklilik göstermez. Hilmi, bu ilişkilerle yalnızlık korkusunu ve duygusal yoksunluğunu gidermeye çalışır.

Eserde Nihan, Hilmi'nin evlilik deneyimini ve duygusal kırılmalarını yansıtan bir karakter olarak yer alır. Nihan, çoğunlukla suskun, mesafeli ve geri çekilen bir figür olarak çizilir. Hilmi, eserin başında Nihan'ı ilk tanıdığı dönemleri hatırlarken onu “sessiz, inatçı” biri olarak nitelendirir; onunla tartışmanın mümkün olmadığını, her karşılaşmada “sessizlik duvarına” çarptığını belirtir (Boralıoğlu, 2021, s. 25). Bununla birlikte Nihan, yalnızca geri çekilen bir eş olarak değil, kriz anlarında sorumluluk üstlenen ve aileyi bir arada tutmaya çalışan bir karakter olarak da görünür. Nitekim Hilmi ile ayrı yaşamalarına rağmen, onun yaralandığını öğrendiğinde hastaneye gider ve iyileşme sürecinde bakımını üstlenerek onu eve getirir. Bu tutum, Nihan'ın mesafeli görünmesine karşın, ilişkiyi koparmayan ve denge kurmaya çalışan bir yaklaşım sergilediğini ortaya koymaktadır.

Eserde, Nihan karakterine sınırlı ölçüde yer verilmiştir. Bu durum, romanın sonunda Ali Cemal'in kaleme aldığı mektupta açıkça dile getirilir:

“Bu kitabı okuduğunda muhtemelen annem kendini fazla geri planda bulacak ve ona yeterince yer vermediğimi düşünecek. Haklılık payı vardır belki ama satırlar arasında nasıl bir kader birliği içinde olduğumuzu hissedecektir diye umuyorum. Öte yandan şurası da doğru: Bu kitabın konusu sendin baba” (Boralıoğlu, 2021, s. 271).

Bu açıklama, Nihan'ın anlatıda bilinçli biçimde arka planda tutulduğunu ve romanın odağının esas olarak Hilmi etrafında kurulduğunu ortaya koyar.

Romanda yer alan bir diğer karakter eserin başlarında Nihan'ın kardeşi olarak tanıtılan Ali Cemal'dir. Şair kimliğiyle öne çıkan Ali Cemal, yayımladığı şiir kitabıyla ödül kazanmış, ince ve duyarlı bir kişilik yapısına sahiptir. Onun hayal gücüne verdiği önem, Hilmi'ye yönelttiği şu sözlerde açıkça görülür: “Sadece gerçek peşinde koşarsan mağaranın içinde yaşarsın ömrün boyunca. Dışarıyı hayallemek diye bir şey var. Güneşi, havayı, ruhu hayallemek...” (Boralıoğlu, 2021, s. 113). Bu çatışma, Hilmi'nin benimsediği değerler ile Ali Cemal'in dünyayı algılayış biçimi arasındaki temel farkı da ortaya koymaktadır.

Eserin sonunda Ali Cemal'in Hilmi ve Nihan'ın oğlu olduğu ve romanın onun tarafından kaleme alındığı anlaşılr. Bu durum, Ali Cemal'in yalnızca bir karakter olmadığını, anlatıyı kuran temel anlatıcı konumunda yer aldığını göstermektedir.

Dünyadan Aşağı'nın bir diğerk karakteri Fazıl Hoca'dır. Fazıl Hoca, Hilmi'nin yaşadığı kırılmaların ardından sığındığı bir figür olarak anlatıda yer alır. Yeni bir hayata başlama isteğini tek başına anlamlandıramayan Hilmi, bu süreçte manevi bir yol gösterici arar. Nitekim yeni yaşamına adım atabilmek için Fazıl Hoca'nın onayına ihtiyaç duyar: "...yeni yaşamına başlamak için birisinden icazet alma ihtiyacı hissetti. Bir cuma namazı çıkışında yüzüne nurlu bir gülümseme yerleştirerek Fazıl Hoca'ya yanaştı" (Boralıoğlu, 2021, s. 127). Bu yönüyle Fazıl Hoca, Hilmi'nin kararsızlığını aşmasında ve ahlaki tutumunu şekillendirmesinde belirleyici bir konuma sahiptir.

Aksak Ritim romanında anlatının odağında Güldane yer alır. Romanın girişinde on beş yaşında olduğu belirtilen karakter, kınalı saçları, alnına düşen perçemleri, orman yeşili gözleri ve çilli yüzüyle betimlenir (Boralıoğlu, 2022, s. 7). Eserin ilerleyen bölümlerinde genç kız, hareket ve ritim aracılığıyla bedenini ve varlığını tanımaya yönelik bir karakter olarak öne çıkar. Başına naylon torba geçirerek dans ettiğı sahnede, dış çevreden uzaklaşıp kendi nefesine ve bedensel farkındalığına yoğunlaşır: "Kendi varlığının ya da yokluğunun bu kadar farkında olmak, tarifı zor bir haz veriyordu ona" (Boralıoğlu, 2022, s. 8). Bedenle kurulan ilişki, karakterin kendini tanıma sürecinde belirleyici bir yer tutar. Banyoda ayna karşısındaki sahnede ise, Güldane'nin kendi bedenine yönelik bakışı belirginleşir: "O sıra gözü duvardaki aynaya ilişti. Vücudundan sular süzülüyordu. Camdan bakan mahalle delikanlılarının gözüyle kendisini seyre koyuldu. Güzeldi ya, sahiden güzeldi" (Boralıoğlu, 2022, s. 25). Böylece beden, karakterin kendilik bilincini kurduğu temel alanlardan biri hâline gelir. Ancak çiçek sattığı sırada Halil'in kaza yapmasına neden olan olay, bu bedensel farkındalık sürecinde bir kırılma noktası oluşturur. "O kazadan bu yana hiç gösteri yapmamışlardı. Orada her ne olduysa Güldane bedenini, o çok sevdiği, bayıldığı, oynaşmaktan zevk aldığı bedenini unutmuştu" (Boralıoğlu, 2022, s. 69). Daha önce hareket ve ritimle açığa çıkan bedensel farkındalık, kazadan sonra geri çekilme ve sessizlikle yer değiştirir. Bu süreçte karakter, dans gösterilerine uzun bir süre ara verir.

Babasının ölümünün ve annesinin yeniden evlenmesinin ardından Güldane, kardeşi Yunus'la birlikte yaşam mücadelesi vermek zorunda kalır. Bu koşullar altında

dans, onun için artık kendini ifade ettiği bir alan değil, geçimini sağlama aracına dönüşür. Anlatının sonlarında dansını yarıda kesmesiyle karşılaştığı şiddet, bedeninin erkek bakışı tarafından denetlenen ve cezalandırılan bir alana dönüştüğünü göstermektedir. Halil'in evine götürüldükten sonra yaşamını yitirdiği sezdirilen Güldane'nin durumu, anlatı boyunca maruz kaldığı baskı ve şiddetin kaçınılmaz bir sonucu olarak sunulur. Böylece yazar, Güldane'yi bedeni üzerinden var olmaya çalışan ancak bu varoluşu toplumsal yapılar tarafından bastırılan ve yok edilen trajik bir karakter olarak sunar.

Aksak Ritim'de yer alan bir diğer karakter, Güldane'nin kardeşi darbukacı Yunus'tur. Yunus, roman boyunca Güldane ile birlikte hareket eden ve onunla dayanışma içinde olan bir karakterdir: "Yunus o gece iyi para kazanmıştı. Ama ondan da öte, Güldane'yle yeniden bir ikili oldukları, bir sırrın iki ucunu tuttukları için keyfi yerine gelmişti" (Boralıoğlu, 2022, s. 31). Bu durum, Yunus'un anlatıda kazançtan çok Güldane'yle kurduğu ortaklığa değer verdiğini gösterir.

Güldane'nin hayatında belirleyici olan bir diğer erkek figür ise Halil'dir. Halil, kadınlarla duygusal bağ kurmaktan kaçınan, ilişkilerini mesafeli ve geçici biçimde sürdüren bir figür olarak görünür. Bu tutumun temelinde anne figürüyle kurduğu sorunlu ilişki yer alır; annenin ölümüne rağmen devam eden bu çatışma, Halil'in kadınlarla duygusal bağ kurmasını engeller. Ancak Güldane'ye yönelik tavrı bu genel eğilimin dışında kalır; Halil, onunla kurduğu ilişkide daha derin ve karmaşık bir bağ geliştirir. Nitekim eserde Halil'in Güldane'ye dair duyguları, "...tarifi imkânsız, son derece karmaşık duyguların içinde kıvranıp durmuştu. Kızın sıcaklığı haftalarca teninde kalmış, kokusu ciğerlerine sinmişti" (Boralıoğlu, 2022, s. 141) şeklinde yansıtılır. Halil'in Güldane'ye yönelik bu yoğun duyguları, Güldane cephesinde de benzer bir karşılık bulur. Nitekim Halil'i rüyasında gördüğü bir gecenin sabahında Güldane, derin bir özlem duygusuyla uyanır; anlatıda bu hâl, "...sanki güzellerden daha güzel, tatlılardan daha tatlı yüzyıllık cânım bir sevgiliyi çokook uzun zamandır görmemiş gibi felaket bir özlem duygusuyla dolmuştu. Sersemlemişti" (Boralıoğlu, 2022, s. 195) sözleriyle aktarılır.

Eserde yer alan bir diğer karakter Güldane'nin babası Cevdet'tir. Cevdet, Edirne'den İstanbul'a göç eden, Safiye ile birlikte geçim mücadelesi veren bir aile babasıdır. Cevdet, Güldane'nin yaşamında koruyucu bir dayanak olarak yer alır: "Ne

de olsa yalnız değildi, ne de olsa bir babası vardı, ne de olsa babası gözüpek bir adamdı, ne de olsa onu korurdu, yani başına bir şey gelecek olsa...kötü bir şey...gelecek olsa..." (Boralıoğlu, 2022, s. 65). Ancak bu koruyucu figür, İstanbul'un ağır yaşam koşulları karşısında giderek kırılanaşır. İstanbul'da umduğunu bulamayan karakter, yaşadığı bir kavga sonucu hapse girer. Cezaevi sonrası inşaatta çalışmaya başlar; geçirdiği bir kaza sonucu üzerine beton dökülür ve yaşamını yitirir.

Cevdet'in ölümü, anlatıda bireysel bir kayıp olmanın ötesine geçer. Bedeni mahalle meydanında bırakılan ve "Beton Cevdet" olarak anılan karakter, bu hâliyle mahallede yaşananların sessiz tanığına dönüşür:

"Zavallı adam! Belki de onu buraya getirerek, ruhunu bu betona hapsedip olan biten her şeyi seyretmesini sağlayarak büyük bir hata işlemişlerdi. Belki de şimdi karısının kendisini aldatmasını, kızının içine düştüğü tuhaf girdabı, oğlunun eriyip gidişini izlemek zorunda kalarak sonsuz bir acı içinde kıvranıyordu" (Boralıoğlu, 2022, s. 176).

Güldane için baba figürü, artık yalnızca geçmişe ait bir hatıra değil, her an karşısına çıkan bir varlık olarak yaşamaya devam eder. Babasının heykelini gördüğü anda bastırıldığı duygular açığa çıkar; anlatıda bu yas hâli, "Güldane'nin çöp dökmeye çıktığından beri göğsünde duran hıçkırık, gözpınarlarında biriken yaşlar o anda boşaldı. Ay batıp gün iyice ağarana dek oracıkta oturup ağladı. Güldane'nin sesini duyan kimse olmadı" (Boralıoğlu, 2022, s. 130) sözleriyle ifade edilir.

Güldane'nin yaşamında belirleyici olan bir diğer kişi annesi Safiye'dir. Safiye, ekonomik zorluklar karşısında ayakta kalmaya çalışan bir anne figürü olarak çizilir. Cevdet'in hapse girmesiyle birlikte evin sorumluluğunu üstlenen Safiye, gündelik hayata tutunma becerisi ve dayanıklılığıyla öne çıkar. Bu süreçte çocuklarını doğrudan çalışma hayatına yönlendirmesi, Safiye'nin hayatta kalmaya dayalı tutumunu açık biçimde ortaya koyar. Nitekim Yunus'un eline mendil, Güldane'nin eline çiçek sepeti vererek "Yarın işe çıkıyorsunuz. Baba yok, para da yok. Aç kalıcaz. Çalışın" (Boralıoğlu, 2022, s. 16) sözleriyle onları çalışmaya teşvik eder.

Cevdet'in ölümünden sonra Safiye, yaşamını sürdürebilmek adına yeni bir evlilik yapmayı tercih eder. Safiye, çocuklarını yanına alacağını söylemesine rağmen bu vaadini gerçekleştirmez. Eserde bu tutum, annelikten tümüyle vazgeçme olarak değil, mevcut koşullar içinde hayatı sürdürmeye yönelik bir tercih olarak gerekelendirilir: "Böylesi herkes için en iyisiydi. Hayatları kurtulacaktı" (Boralıoğlu,

2022, s. 151). Bu yönüyle Safiye, romanda duygusal yakınlıktan çok yaşam koşullarının belirlediği sorumluluklarla hareket eden bir anne olarak yer alır.

İçimdeki Ses romanındaki olaylar ve iç çatışmalar, Zeliş karakteri üzerinden aktarılır. Zeliş, dış görünüşüne yönelik belirgin bir memnuniyetsizlik içindedir: “Ağzım, burnum, saçlarım, ellerim... hepsinde bir kusur vardı. Üstelik, dikkatli bakınca görülen cinsten değil, basbayağı ilk bakışta fark edilen türden” (Boralıoğlu, 2019, s. 67). Zeliş’in benliğini eksiklik duygusu üzerinden kurması, roman boyunca sergilenen iç çatışmaların psikolojik zeminini oluşturmaktadır. Karakter, yalnızca kendisiyle değil, içinde bulunduğu aile düzeni ve otoriteyle de çatışma hâlinindedir. Nitekim romanın başlarında dile getirdiği “Dünyada adalet olsaydı, insanın ailesini seçme şansı olurdu. Biz çocuklar doğmayı kendimiz istemiyoruz” (Boralıoğlu, 2019, s. 19) sözleri, Zeliş’in aileyle yaşadığı çatışmayı ve bu çatışmadan beslenen Yeni Zelanda’ya kaçış arzusunu açık biçimde ortaya koyar.

Aile ortamında oluşan sıkışmışlık ve eksiklik duygusu, arkadaş çevresinde bu kez sınıfsal farklılıklar üzerinden somutlaşır. Zeliş, arkadaşlarıyla arasındaki yaşam standardı ve tüketim farkları nedeniyle kendini yetersiz hisseder. Bu durum, benlik algısını olumsuz etkiler. Nitekim “En son model cep telefonlarını elinde ilk gördüğümüz kişi, Cancan’dır. Erkek olmasına rağmen, tam otuz sekiz çift ayakkabısı varmış! Babası İstanbul’daki en ünlü gece kulüplerinin sahibi” (Boralıoğlu, 2019, s. 23) ifadeleri, Zeliş’in kendisini arkadaşlarıyla karşılaştırırken maddi imkânlar temelinde bir eksiklik duygusu geliştirdiğini göstermektedir. Bu sınıfsal farkın en belirgin biçimde hissedildiği kişilerden biri ise sevgilisi Sinan’dır. Zeliş, Sinan’ın babasının konsolosluk görevinde bulunduğunu ve Fransa’da siyasal açıdan etkili bir konuma sahip olduğunu dile getirir (Boralıoğlu, 2019, s. 94). Bu vurgu, sınıfsal mesafenin ilişki bağlamında belirginleştiğini gösterir.

Zeliş’in anne ve babası, romanda Zeliş ile sürekli çatışma hâlinde olan ve otoriteyi temsil eden karakterler olarak konumlanır. Söz konusu ebeveynler, anlatı boyunca çocuklarına karşı istikrarlı bir yaklaşım sergiler. Birinin izin vermediği bir duruma diğerrinin de karşı çıkması, aile içindeki ortak otoriteyi pekiştirir. Ancak Uludağ gezisi dönüşünde Zeliş’in hastalanması, bu tutarlılığın geçici olarak bozulduğu bir an yaratır: “Kendime geldiğimde, annem ve babam başımda kavga ediyorlardı. Babam, ‘Senin yüzünden oldu’ diyordu, ‘Çocuk yanıyor, zatürre ise hiç şaşırmam.

Annem, ‘Yeni giysiler almasına izin vermeyelim diyen sendin,’ diyordu” (Boralıoğlu, 2019, s. 61). Anne ve baba arasında yaşanan bu atışma, genellikle yekpare görünen ebeveyn otoritesinde ilk çatlağı ortaya koyar.

Eserin sonunda anne, baba ve Zeliş’in aynı eylemde birlikte yer alması, anlatı boyunca süren ebeveyn-çocuk geriliminin geçici bir uzlaşma noktasına ulaştığını düşündürür. Böylece anne ve baba figürleri, katı otorite konumlarından uzaklaşarak Zeliş’le yeniden ilişki kurabilen ebeveynler hâline gelir.

Romanın dikkat çeken karakterlerinden biri de Zeliş’in dedesidir. Dede, Zeliş’i anlayan ve onunla aynı dili konuşmaya çalışan neredeyse tek yetişkin figür olarak konumlandırılır. Zeliş, bu durumu, “Bizim ailemizde tipik olmayan tek kişi, dedem” (Boralıoğlu, 2019, s. 25) sözleriyle ifade eder. Dedenin varlığı, Zeliş’in aile içindeki çatışmalı ilişkilerden geçici olarak uzaklaşmasını sağlar. Dede-torun ilişkisi, romanda didaktik bir aktarım zemini olmaktan çok, gündelik paylaşımlar ve ortak deneyimler üzerinden şekillenir. Bu bağ, Zeliş’in aile içinde anlaşılma ihtiyacının karşılar. Nitekim Zeliş, Yeni Zelanda’ya gitme düşüncesini dile getirirken, geride bırakacakları arasında en çok dedesini özleyeceğini belirtir. Bu yönüyle dede karakteri, romanda Zeliş’in sığındığı ve kendini anlaşılmış hissettiği destekleyici bir figür olarak yer alır.

Meçhul romanında şahıs kadrosu, İbrahim’in kayboluşunu farklı açılardan yorumlayan anlatıcı-figürlerden oluşur. Bu anlatıcı-figürlerin her biri, İbrahim’i kendi deneyimi doğrultusunda yeniden kurar. Böylece İbrahim, anlatıda doğrudan yer almayan; ancak bütün anlatıları birbirine bağlayan merkezî bir figür hâline gelir. Bu bağlamda, söz konusu anlatıcı-figürlerin tamamı değil, İbrahim’in kayboluş sürecini anlamlandırmada işlevsel açıdan öne çıkan belirli anlatıcılar ele alınacaktır.

Anlatıcı-figürler arasında yer alan İbrahim’in annesi Gülçiçek, oğlunun olağanüstü doğumuna odaklanır. Annenin aktarımında İbrahim’in anne karnına düşüşü, annenin denetimi dışında gerçekleşen, kontrol edilemeyen ve açıklanması güç bir olay olarak betimlenir: “Ne olduğu belli değil ya. Musibet yaratık beni aldı, ruhumu aklımdan kopardı, paramparça oldum. Vücudum benim değil sanki, hem de daha önce farkında değilmişim de yeni bulmuşum gibi benim. Uyandım” (Boralıoğlu, 2024, s. 15). Anne, yaşadığı olağanüstü deneyimi bedensel ve ruhsal bir sarsıntı üzerinden aktarırken, İbrahim’in varlığını daha en baştan belirsizlikle kuşatır. Anlatısında,

İbrahim'in babasıyla yaşadığı anlaşmazlığa da değinen anne, bu süreçte İbrahim'i amcası Turabi'nin Adıyaman'a götürdüğünden de bahseder.

Turabi'nin arkadaşı Süleyman ile İbrahim'in aynı odayı paylaştığı bu döneme ilişkin anlatı, Süleyman'ın eşi Seda Sayar'ın aktarımıyla genişletilir. Seda Sayar, İbrahim'in çocukluk yıllarına uzanan travmatik bir yaşantıyı anlatıya dâhil eder. Seda'nın aktarımıyla birlikte, Süleyman'ın İbrahim'e yönelik istismarına ilişkin örtük kalan bilgiler görünürlük kazanır: "Taksiye attım, eve getirdim İbrahim'i. Kustu takside. Üst baş leş gibi oldu. Yatağa yatırdım, öyle yatmasın diye pantolonunu çıkartmak için kemerine elimi attım. Yapma, diye çığlık attı, yapma Süleyman abi!" (Boralıoğlu, 2024, s. 74). Böylece İbrahim'in kayboluşuna giden süreç, yalnızca fiziksel bir yoklukla değil, çocuklukta yaşanan ve bastırılan bir travmayla da ilişkilendirilir.

Seda Sayar, İbrahim'i dinlenmesi amacıyla Antalya'daki Gökmavi Otel'e yönlendirir. Bu noktada otelin sahibi Sadık Usta devreye girer. Sadık Usta'nın anlatısı, İbrahim'in babasıyla yaşadığı çatışmayı görünür kılarken, anlatıya yeni bir gerilim hattı ekler: "Tam içeri girecektim ki, İbrahim'in, vurma baba, dediğini duydum. Herif, İbrahim'in babasıymış meğer. O zaman durdum. Babayla oğulun arasına ancak Allah girebilir dedim kendi kendime; bu aile meselesi, sen karışma. Aşağı indim" (Boralıoğlu, 2024, s. 82). Sadık Usta'nın müdahalede bulunmama yönündeki tercihi, anlatının ilerleyişinde belirleyici bir kırılma noktası oluşturur. Bu pasif tutumun hemen ardından İbrahim'in otelin dördüncü katından düşmesi, anlatıda nedeni belirsiz bir olay olarak yer alır. Düşüşün kaza mı yoksa babanın müdahalesiyle mi gerçekleştiği netlik kazanmaz. İbrahim'in otelden düşüşünün ardından, eserin ilerleyen bölümlerinde hastabakıcı Rüya, anlatıya dâhil olur. Bu süreçte Rüya ile İbrahim arasında kısa süreli bir duygusal yakınlık gelişir. Rüya'nın anlatısı, İbrahim'in hastanedeki bedensel durumuna ve travma sonrası hâline odaklanır: "Yani ne bileyim iğne yapıldığında kılı kıpırdamıyordu. Her tarafı kırıktı ama hareket etmeye çalışırken, iğne olurken filan, ses çıkarmayı bırakın, yüzünde herhangi bir acı ifadesi bile olmuyordu" (Boralıoğlu, 2024, s. 163). Bu gözlem, İbrahim'in bedensel acıya tepkisizleştiğini gösterirken, travmanın duygusal ve bedensel düzeyde yarattığı çözülme işaret eder.

Eserde, İbrahim'i gören son anlatıcı-figür olarak ise Salih öne çıkar. Aynı tekne de çalıştıkları döneme ilişkin ifadelerinde, İbrahim'in babasıyla yaşadığı çatışmanın ölümle sonuçlanmış olabileceğini ima eder: “Artık seslerini duymuyordum. Ama başka bir sesi duydum. Duymamam imkansızdı zaten. Gecenin boşluğunda çın çın yankılandı bir silah sesi” (Boralıoğlu, 2024, s. 205). Ancak taraflardan hangisinin öldüğü anlatıda netlik kazanmaz.

Her Şey Normalmiş Gibi adlı romanda anlatı, Arda ve Lora karakterleri etrafında şekillenir. Hukuk eğitimi almasına karşın avukatlık mesleğini icra etmeyen Arda, herhangi bir işle de meşgul değildir. Farkındalık düzeyi yüksek olmasına rağmen harekete geçmekte zorlanan karakter, edilgen bir görünüm sergiler ve bu yönüyle modern bireyin kararsızlık ve eylemsizlikle belirlenen temsilini yansıtır. Nitekim karakter eser boyunca maddi kaygı taşımaz ve günlerini amaçsız bir şekilde sürdürür. Sosyal ilişkileri sınırlıdır; arkadaş çevresiyle iletişim kurma ya da bu ilişkileri devam ettirme yönünde belirgin bir çaba göstermez.

Çocukluk döneminde babasının hastalığının annesi tarafından kendisinden gizlenmesi, Arda'nın güvensizlik ve yalnızlık duyguları geliştirmesine zemin hazırlar; karakter, aradan yıllar geçmesine rağmen annesine karşı mesafeli tutumunu: “Mecburen neşeleneceğim ve annemin benimle kalacağı sınırlı süreyi olaysız atlatmaya çalışacağım” (Boralıoğlu, 2025, s. 82) sözleriyle dile getirir. Annenin koruyucu gerekçelerle aldığı kararlar, Arda'nın zihinsel dünyasında bir şefkat göstergesi olmaktan ziyade denetleyici bir müdahale olarak içselleştirilir.

Söz konusu duygusal birikim, Arda'nın babasının ölümünü algılayış biçiminde de açık biçimde görülür: “Babamın ölümü yoksunluk değil yokluktu, o yokluk içimde bir yere yerleşti ve benim parçam oluverdi. O yokluk, benim varlığım oldu” (Boralıoğlu, 2025, s. 168) ifadeleri Arda'nın hayata karşı neden mesafeli ve edilgen olduğunu açıklar; onun için “yokluk” geçici bir eksiklik değil, kalıcı bir durumdur. Dolayısıyla Arda'nın pasif ve içe dönük tavrı, aile içinde yaşadığı olumsuz deneyimlerin bir sonucu olarak da değerlendirilebilir.

Bu amaçsız ve belirsiz yaşam içinde onun için anlam taşıyan tek unsur sevgilisi Lora'dır. Romanın başında Lora'nın, Arda'dan ayrılmış olması onu geçmişte kalan ve özlem duyulan bir figüre dönüştürür. Bu ruh hâli Arda'da bulunduğu ortamdan uzaklaşma isteği doğurur:

“Çekip gitmek istiyorum. Çocukluğumun gömülü olduğu bu evden, durmadan aynı insanların saçma sapan şeyler söylediği şu televizyon ekranından, anneleri iyi tanıyıp sevdiği için iki günde bir yaptığı yemekten getiren tuzsuz Nermin Teyze’den, terlik niyetine ayağıma geçirdiğim arkası ezilmiş Converse’ lerimden, öfkemden, zihnimden uzaklaşmak istiyorum. İstiyorum da, uzak neresi? Nereye gideceğim?” (Boralıoğlu, 2025, s. 19).

Uzaklaşma arzusunun “nereye gideceğim?” sorusuyla kesintiye uğraması, karakterin yön tayin edemeyen yapısını açığa çıkarmaktadır. Karakterin değişim isteğini dile getirmekle yetinmesi ve bunu somut bir davranışa dönüştürememesi ise onun edilgen kişiliğini pekiştirir.

Arda’nın pasif tutumu, Lora’nın kendisine nasıl karşılık vereceğini zihninde canlandırarak aralarında geçmesi muhtemel bir konuşmayı aktarmasıyla da görünür hâle gelir: “Senin asıl derdin ne ben sana söyleyeyim mi? Tembelsin, bütün bu pasifizmin arkasında öyle ulvi fikirler yok, tembellik var. (Boralıoğlu, 2025, s. 54). Ancak eserin ilerleyen bölümlerinde Arda’nın Lora’yı bulmak için memleketi Diyarbakır’a gitmesi, bu edilgen tutumun kırıldığı ve karakterin ilk kez bilinçli bir eylemle etkinleştiği bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir.

Lora, Arda’nın dört yıl hukuk okuyup avukatlık yapmama sebebini de tembelliğine bağlar. Fakat karakterin mesleğini icra etmemesinin arkasında, hukuk sistemine duyduğu güvensizlik yer alır. Nitekim ruhsatını almak üzere girdiği son davada Ezîdî bir kız çocuğunun ağır bir cezaya çarptırılmasına tanık olurken, başka bir davada adam öldürmek suçundan yargılanan bir mafya liderinin kısa sürede ve alkışlar eşliğinde serbest bırakılması, Arda’nın adalet anlayışında ciddi bir kırılma yaratır. Karakter bu çelişkiyi “Adaletin bu mu dünya?” (Boralıoğlu, 2025, s. 196) sözleriyle dile getirerek sistem karşısındaki hayal kırıklığını açıkça ortaya koymaktadır. Bu sorgulama, Arda’nın mesleki kimliğini bilinçli olarak geri planda tutuşunun ve pasifliğinin yalnızca bireysel bir zayıflıktan kaynaklanmadığını göstermektedir. Fakat eserin sonunda Lora’nın gözaltına alınması üzerine Arda’nın avukatlık yapmaya yönelmesi şu ifadeyle somutlaşır: “Ama bugün o ruhsata ihtiyacım var. Bu Lora’ yı görebilmek için tek şansım” (Boralıoğlu, 2025, s. 197). Bu doğrultuda Arda, romanın sonunda mesleki kimliğine yönelerek edilgen konumundan daha etkin bir özne konumuna geçiş yapar.

Arda, gündelik akışın “her şey olağanmış gibi” sürdüğü bir yanılsama içinde varlığını sürdürürken Lora ise bu içe kapanık ve kabullenici tutumun karşısında

konumlanır. Lora, Diyarbakır kökenli, Kürt kimliğine sahip bir genç kızdır ve eserde benimsediği değerler doğrultusunda hareket eden, kabullenici bir tavır sergilemek yerine irade ve eylemi önceleyen bir karakter olarak kurgulanır. Karakter, zaman zaman eylemlere katılmakla birlikte bazı eylemlerin örgütlenmesine de öncülük eder. Bu yönüyle romanda yalnızca Arda'nın zıddı konumunda yer almakla kalmaz; vicdan, hatırlama ve yüzleşme izleklerini temsil eden bir figüre dönüşür.

Arda, Beyoğlu'ndaki patlamayı duyduğunda Lora'ya hemen mesaj atar; yanıt gecikince, onun olay yerine gidip yaralılarla ilgilendiğini ve yardım sağlamak için yoğun çaba gösterdiğini düşünür. Arda, Lora ile yan yana olsalardı aralarındaki muhtemel konuşmayı da zihninde canlandırır;

“- Niye peki hiçbir çıkarın olmadığı halde ne diye oradan oraya koşturuyorsun, uykusuz kalıyorsun, yoruluyorsun. Görüyorum, bazen ne kadar bezgin oluyorsun.

-Olabilir. Tabii ki böyle zamanlarım olabilir. Ama bütün her şeyin sonunda kendimi daha iyi hissediyorum. Çok ileride, belki çok uzun zaman sonra bir şeyler değişecek ve bu değişimde benim de payım olacak gibi hissediyorum, daha iyiye gidecekmiş gibi” (Boralıoğlu, 2025, s. 28).

Lora, güçlükler ve yorgunluk karşısında bile yaptığı işlerin değerli olduğuna inanır ve gelecekte bir fark yaratacağı umudunu taşır; bu tutum, onun idealist ve sorumluluk bilinci güçlü bir karakter olduğunu göstermektedir. Arda'nın gözünden aktarılan bu özellikler, Lora'nın ahlaki duruşunu ve idealist yönünü ortaya koyarken, aynı zamanda Arda'nın kendi içsel çatışmasını ve hayata karşı mesafeli tutumunu da görünür kılar. Bu bağlamda, Lora'nın kız kardeşi Lorîn tarafından da doğrulanır:

“Onun kendi doğruları vardır, aslında bunlar şahsi değildir tabii, evrensel doğrulardır.... Ablam bunlara öyle sıkı sarılmıştır ki, etrafındaki herkesin buna göre davranmasını ister.... Yani senden de en az kendisi kadar çalışkan olmanı ister, en az kendisi kadar senin de başkalarını düşünmeni ister, en az kendisi kadar senin de iyi bir insan olmanı ister” (Boralıoğlu, 2025, s. 123).

Bu sayede hem Arda'nın algısı hem de Lorîn'in değerlendirmesi, Lora'nın idealist tavrını ve kararlı eylem biçimini metin içinde daha belirgin kılar.

Ayrıca, karakterin masal anlatıcılığı, duygusal ve zihinsel dünyasının farklı boyutlarını ortaya çıkarır. Arda'ya aktardığı bazı masallar ise yalnızca kurgusal anlatım olmanın ötesine geçerek Lora'nın yaşamına ve iç dünyasına dair örtük ipuçları sunmaktadır:

“O günden sonra Çiçek kız hamile kalmış. Dokuz ay sonra yeri göğü inleyen çığlıklarla doğum yapmış, herkes şaşırmış, bir bebek, sonra bir bebek daha. Çiçek kızın ikiz çocukları olmuş, biri hayduttan, diğeri çerçiden.

Bu çocukların ikisi de sonra demirci olmuşlar, Demirciler Çarşısı’nda Cêwî adında bir dükkân açmışlar ama tek ortak noktaları buymuş. Biri iyi, vicdanlı, akıllı bir adam olmuş, diğeri kötü, ahlâksız, ahmak bir adam. Bil bakalım hangisi kimin çocuğuymuş” (Boralıoğlu, 2025, s. 114).

İkiz çocukların zıt karakter özellikleri -biri iyi ve vicdanlı, diğeri kötü ve ahlâksız- Lora’nın babası ve amcasıyla ilgili algılarını ve bu kişilerle kurduğu ilişkileri sembolik biçimde yansıtmaktadır.

Eserde yer alan bir diğerkarakter de Lora’nın kız kardeşi Lorîn’dir. Arda, Lorîn’in kişiliğini Lora ile karşılaştırarak değerlendirir. Kimi yönlerden ablasına benzeyen Lorîn’in bakışları ve hayata dair duruşu, Arda’ya Lora’yı anımsatır: “Gözünü kısmış, uzak bakışlarla beni izliyordu Lorîn. Allahım, ne kadar çok Lora’ya benziyordu. Hele bu bakışları. Ne zaman umuda, hayata dair konuşsak, ne zaman benim karamsarlığım mesele olsa Lora da bana aynı böyle bakardı” (Boralıoğlu, 2025, s. 128). Öte yandan Lorîn’in taşıdığı neşe, Lora’ da göremediği bir yönü temsil eder: “Lora’ da olmayan bir neşe, umursamazlık, hafiflik vardı ve bu bana iyi geliyordu” (Boralıoğlu, 2025, s. 124). Böylece Arda’nın bakış açısıyla Lorîn, Lora’nın bazı karakter özelliklerini taşıyan bir yansıma niteliği kazanırken, aynı zamanda Lora’nın eksik bıraktığı yönleri tamamlayan bir karşıt figür olarak da ortaya çıkar.

Arda’nın Diyarbakır sürecinde karşılaştığı “Tavşan dudak” olarak betimlenen çocuk, anlatının dikkat çekici figürlerinden biridir. Tavşan dudak, yaklaşık dokuz on yaşlarında olup Arda’nın Diyarbakır’a indiği andan itibaren onunla karşılaşan ve tüm Diyarbakır süreci boyunca karaktere eşlik eden gizemli bir figür olarak dikkat çeker. Arda’yı zaman zaman takip eden, ona yol gösteren ve bir görünüp bir kaybolan bu çocuk, romanda gerçekliği tam olarak açıklığa kavuşmayan bir varlık olarak sunulur:

“Dışarı çıktığımda tavşan dudağın beni beklediğini sanıyordum ama yanılmışım. Görünürde yoktu. Sağa sola baktım, diğerdükkânlara kafamı uzattım, galiba bu kez beni tamamen terk etmişti. Belki de hiç olmamıştı tavşan dudak. Lora’nın zihnime yerleştirdiği bir masal kahramanıydı belki” (Boralıoğlu, 2025, s. 118).

Arda'nın da kesin biçimde anlamlandıramadığı bu figür, karakterin yolculuğuna eşlik eder ve böylece anlatıda belirsizlik ve gizem duygusunu güçlendiren simgesel bir unsur hâline gelir.

Romandaki bir diğer karakter ise Arda'nın annesidir. Eserde, kontrolcü tutumlarıyla öne çıkar; Arda'ya doğrudan ulaşamadığında komşusunu arayarak ya da evine gelerek müdahale etmeye çalışır. Nitekim Arda, annesini şu sözlerle betimler: “Daimî endişe, her an bozulmaya hazır suskunluk, çaresizliğini belli etmemeye çalışmanın verdiği yorgunluk...Annemin hamuru bu işte” (Boralıoğlu, 2025, s. 72). Bu sözler, annenin içsel huzursuzluğunu ve süreklilik gösteren kaygı hâlini görünür kılarken, anne karakterinin ruhsal yapısına dair açık bir izlenim oluşturur.

Eserde yer alan karakterlerden biri de Aslı'dır. Arda'nın, Lora'nın gidişinden bir süre sonra Kadıköy'de tanıştığı Aslı, Arda'nın Lora'da eksik gördüğü bazı özellikleri temsil eden bir figür olarak konumlanır: “Kendisine, ailesine, arkadaşlarına odaklı. Sosyal yardım, göçmen psikolojisi, şiddete uğramış kadınların dertleri, deprem mağdurları... Bu gibi konularla ilgilenmiyor. Kendimizden başka yük almıyoruz yani, bu da bana iyi geliyor” (Boralıoğlu, 2025, s. 181). Arda'nın değerlendirmeleri doğrultusunda Aslı, toplumsal meselelerden ziyade bireysel yaşamına odaklanan bir karakter olarak belirir.

Sonuç olarak Gaye Boralıoğlu'nun romanlarında şahıs kadrosu, klasik romandaki sabit tip anlayışından uzak, dönüşüm ve iç çatışma ekseninde kurulan karakterlerden meydana gelir. Bu karakterler, olay örgüsünü ilerletmekten ziyade bireyin iç dünyasındaki çözülme ve arayışları görünür kılar. *Dünyadan Aşağı*'de Hilmi Aydın, suçluluk duygusu, baba figürüyle yaşadığı gerilim ve ilişkilerindeki kopuşlar üzerinden içsel bölünmüşlüğü temsil ederken, *Aksak Ritim*'de Güldane, bedeniyle kurduğu sorunlu ilişki ve karşılaştığı toplumsal baskılar nedeniyle kırılgan bir varoluş alanında konumlandırılır. *İçimdeki Ses*'te Zeliş, benlik algısını eksiklik ve adaletsizlik duyguları etrafında kuran bir figür olarak öne çıkarken; *Meçhul* romanında İbrahim, anlatıya doğrudan katılmayan ancak farklı anlatıcıların aktarımlarıyla sürekli yeniden inşa edilen merkezî bir yokluk figürü hâline gelir. *Her Şey Normalmiş Gibi*' de ise Arda daha çok duraksama ve eylemsizlikle belirginleşirken, Lora bilinçli tercihleri ve toplumsal sorumluluk bilinciyle öne çıkmaktadır. Eser, bireyin içsel gerilimini ve eylem-edilgenlik ikiliğini karakter ilişkileri üzerinden görünür hâle getirir. Bu yönüyle

Boralıoğlu'nun romanlarında karakterler, yalnızca bireysel yaşam öykülerini temsil etmekle kalmaz; modern bireyin kimlik, aidiyet ve anlam arayışını görünür kılan temel anlatı unsurları olarak işlev görür.

2.3.5. Zaman Kurgusu

Romanın temel unsurlarından biri de zamandır. Nitekim “yazarın içinde yaşadığı gerçek dünyayı model alarak kurguladığı itibarî dünya ve bu dünyanın insanları için de zamana ihtiyaç duyulur” (Çetişli, 2021, s.96). Bu bağlamda anlatmaya dayalı edebî metinlerde zaman kavramı; “vaka/ olay/ macera/ itibari zamanı, anlatma/öyküleme/anlatım zamanı, yazma ve okuma zamanı” (Şahin, 2021, s.19) olmak üzere ele alınır. Ancak zamanın anlatı içindeki işlevi, edebî türlerin ve estetik anlayışların tarihsel gelişimine bağlı olarak değişiklik göstermiştir. Bu durum, özellikle roman türünde zaman kurgusunun farklı biçimlerde yapılandırılmasına yol açmıştır.

Klasik romanda zaman, olayların kronolojik akışına bağlıdır ve olay örgüsü ilerledikçe bu doğrusal yapı kesintisiz biçimde sürdürülür. Bir başka deyişle bu tarz romanlarda yazar, olayları “zamandizinsel bir akış içinde, *dün-bugün-yarın* sıralamasına sıkı sıkıya bağlı kalarak” (Ecevit, 2021, s. 25) aktarır. Ancak bu romanlarda hiç geri dönüş yapılmadığını söylemek doğru değildir; yazar, geri dönüşleri olayın ya da karakterin gerektirdiği ölçüde ve sınırlı biçimde kullanır. Bu geri dönüşlerde geçmiş, şimdiyle karışmaz ve ayrı bir zaman dilimi olarak verilir.

Modernist romanda zaman anlayışı köklü bir dönüşüme uğrar. Çizgisel zaman terk edilir; anlatı, geçmiş ile şimdi arasında gidip gelen, kesintili ve parçalı bir yapı kazanır. Şahin bu yapının işleyişini: “Anlatıda olayları meydana getiren metin ve vaka halkalarının zaman düzleminde belli bir seyirde ilerlerken bazen zaman durdurularak geçmişe dönülür ve geçmişte yaşanmış olaylar metnin içine dâhil olur” (Şahin, 2021, s. 20–21) şeklinde açıklar. Bu noktada modernist romanda zaman, esnek ve değişken bir yapı kazanır. Geriye dönüşlerin anlatı içindeki belirleyici rolü, anlatma zamanı ile vaka zamanı arasındaki mesafeyi görünür hâle getirir. Böylece zaman, nesnel ve ölçülebilir bir akış olmaktan çıkar; karakterin bilinç ve bellek süreçleri doğrultusunda şekillenen öznel bir deneyim olarak kurgulanır. Bu anlayışta geriye dönüşler, rüyalar ve çağrışımlar aracılığıyla geçmiş ile şimdi arasındaki sınırlar belirsizleşir; anlatı, karakterin iç dünyasını merkeze alan psikolojik bir zaman düzleminde ilerler.

Boralıoğlu'nun romanlarında zaman kurgusu, bu modernist anlayış doğrultusunda şekillenir. Yazar, anlatıyı düz bir zaman çizgisi üzerine kurmak yerine, karakterlerin duygu durumları ve zihinsel çağrışımlarıyla tetiklenen geriye dönüşlerle yapılandırır. Böylece anlatı, okurun parçalar arasında bağ kurmasını gerektiren bir bütünlük kazanır.

Dünyadan Aşağı romanında olaylar, karakterlerin bilinç akışıyla yansıtılırken zaman sürekli olarak bir ileri, bir geri gider. Zaman, çoğunlukla çağrışımlar yoluyla anılar ve gözlemler üzerinden geçmişin hatırlanmasıyla kurulur. Bu anlamda romanda, modernist anlayışta görüldüğü üzere, “yaşanılan an geçmişle olan ilişkisi bağlamında önem kazanmıştır” (Parla, 2021, s. 258). Böylece romanda vaka zamanı genişler; geçmiş ve şimdi arasındaki etkileşim, olayların karakterler aracılığıyla okura aktarılmasına imkân tanır.

Roman, Hilmi'nin Balat sahilinde yaralı hâlde bulunduğu sahneyle başlar; ardından karakterin geçmişine dönülerek bu noktaya nasıl gelindiği adım adım anlatıya dâhil edilir. Anlatıcı bu dönemi, “Hilmi'nin alnından vurulmasından yaklaşık iki yıl önce, İstanbul'da artık sayısı pek az kalan ağaçların yapraklarını döktüğü...” (Boralıoğlu, 2021, s. 47) şeklinde başlatır. Böylece karakterin mevcut durumu ve olayların arka planı okura açık biçimde sunulmuş olur. Yine eserde zaman unsuru, olaylardan çok bireyin algısına bağlı olarak kurgulanır. Yazar, Hilmi'nin psikolojik dünyasını, zihninden geçenler üzerinden aktarır ve yaşananları doğrusal olmayan bir zaman kurgusu içinde sunar: “Belki henüz okula bile gitmeyen, küçücük bir çocuktum. Bunun geçici bir ceza olduğunu anlayamadım. Artık sokakta yaşamak zorunda kalacağımı, bir daha asla evime giremeyeceğimi sandım” (Boralıoğlu, 2021, s. 173). Bu noktada geçmiş, yalnızca bilgi aktaran bir unsur değil; karakterin bugünkü tutum ve davranışlarını anlamlandıran psikolojik bir zemin işlevi görür.

Zamanın psikolojik düzlemde ele alındığı sahnelerden biri de Hilmi'nin hastaneden taburcu olduktan sonraki zaman algısıdır. Karakterin “Nihan'a bir şey söylemiyorum ama bu kurşun içimdeki saati bozdu. Bazen bir dakika bir saat gibi geliyor, bazen bir saat bir gün gibi” (Boralıoğlu, 2021, s. 40) ifadesi, zamanın Hilmi'nin bedensel ve ruhsal travmasıyla şekillenen kişisel bir deneyim alanına dönüştüğünü göstermektedir.

Eserde zamanın bireysel bellekle kurduğu ilişki, Mine karakterinin geçmişe yönelik anlatılarında belirginleşir. Karakterin çocukluk dönemine ait deneyimleri, geriye dönüşler aracılığıyla anlatıya dâhil edilir:

“Mine’nin babası o çok küçükken bir trafik kazasında ölmüş, annesi Mine’yi on iki yaşına kadar büyütmüş fakat sonra hayatın yükünü tek başına göğüsleyemeyeceğini anladığında uzaktan akrabası olan, PTT’de çalışan Macit adında bir adamla evlenmişti” (Boralıoğlu, 2021, s. 65).

Mine’nin ailesine ilişkin anlatılanlar, onun kişisel dünyasını biçimlendiren temel yaşantıları ortaya koyar. Böylece *Dünyadan Aşağı* romanında zamanın bu biçimde kullanılması, kronolojik ilerleyişin terk edildiğini ortaya koymaktadır.

Aksak Ritim romanında zaman, *Dünyadan Aşağı*’da olduğu gibi doğrusal bir akıştan ziyade çok katmanlı bir yapı içinde ele alınmaktadır. Anlatıda geriye dönüşler, bilinç akışı ve çağrışımlar aracılığıyla geçmiş ile şimdi iç içe geçmekte; bu nedenle olay örgüsü kronolojik sıralamadan çok karakterlerin zihinsel süreçleri üzerinden şekillenmektedir. Bu yaklaşım, zamanın bireyin algı dünyasıyla bütünleşen öznel bir deneyim alanına dönüştüğünü göstermektedir.

Anlatıda geriye dönüş tekniğiyle geçmişe gidilerek olayların arka planı açığa çıkarılmakta; Cevdet ve Safiye’nin İstanbul’a geliş süreci de bu yolla anlatılmaktadır. Böylece yazar, karakterlerin İstanbul yolculuğunun hangi koşullarda başladığını somutlaştırır ve okurun onların yaşam öyküsünü ilk andan itibaren takip etmesini sağlar. Bu noktada “O zaman üç buçuk yaşındaki Güldane’yi elinden tutup Yunus’u da Safiye’nin karnına koyup gelmişti İstanbul’a” (Boralıoğlu, 2022, s. 12) ifadesi, karakterlerin yaşam koşullarını ve aile yapısını görünür kılarak romanın ilerleyen bölümlerinde gelişecek olaylar için zemin hazırlamaktadır.

Bu doğrultuda geçmiş yalnızca hatırlamalarla değil, zaman zaman rüya ve bilinçaltı süreçleri aracılığıyla da anlatıya dâhil edilmektedir. Halil’in çocukluğuna ve aile içi travmalarına ilişkin sahnelerde, rüya aracılığıyla aktarılan geçmiş, karakterin bastırılmış deneyimlerinin şimdiki zamana sızdığı bir alan işlevi görür: “Yangını sen çıkardın. Elektrik kontağından çıkmadı yangın. Babamın üzerine benzini sen döktün” (Boralıoğlu, 2022, s. 211). Halil’in yaşadığı bu duygular, modernist romanda zamanın rüyalar ve bilinçaltı süreçler aracılığıyla kurgulanmasına örnek oluşturmaktadır.

Eserde zaman, mevsim değişimleri üzerinden de takip edilebilmektedir. Kışın etkisinin geçici olarak azalması ve ardından baharın gelmesi, zamanın doğal akışını göstermektedir. Nitekim “Kış şiddetine ara vermişti. Neredeyse tatlı bir bahar havası vardı sokaklarda” (Boralıoğlu, 2022, s. 97) ve “O bahar güneşin ilk ışıkları Güldanelerin evine düştü” (Boralıoğlu, 2022, s. 191) ifadesi bu geçişi ortaya koymaktadır. Ancak “İstanbul’da bahar kısacık sürmüş toz, metal, asfalt kokan sıcaklar kendini hissettirmeye başlamıştı” (Boralıoğlu, 2022, s. 222) ifadesi, baharın kısa sürdüğünü ve zamanın hızlı, kesintili bir biçimde ilerlediğini göstermektedir. Böylece mevsim değişimleri, anlatıda zamanın akışını belirleyen önemli bir unsur hâline gelmektedir.

Meçhul’de zaman kurgusu, röportaj tekniğiyle daha da parçalı bir hâl alır. Röportaj anı ile tanıkların geçmişe dair anlatıları iç içe geçer; İbrahim’in yaşam öyküsü, farklı kişilerin hatıraları aracılığıyla kronolojik sıradan bağımsız biçimde yeniden kurulur. Bu yapının belirgin bir örneği, İbrahim’in ilkokul öğretmeninin geçmişe dair tanıklığının aktarılmasıyla kurulan geriye dönüşlerde görülür: “Dersten çıkınca peşime takılıyordu hep. Eve kadar geliyordu benimle. Hiç sesini çıkarmadan birkaç adım arkamdan yürüyordu. Oğlum ne istiyorsun? Niye peşimden geliyorsun? Git evine! Yok, imkânı yok anlamadı. Ben de onu anlamadım” (Boralıoğlu, 2024, s. 51). Böylece romanda zaman, olayların kronolojik sıralanışına değil, karakterlerin belleğinde kurulan geçmiş deneyimlere bağlı olarak ilerler.

Eserde zaman ifadeleri, modernist roman anlayışını yansıtır şekilde durağan değil, sürekli dönüşen ve kesinlikten uzak bir nitelik taşır. Bunun belirgin örneklerinden biri, Gülçiçek’in İbrahim’in doğumuna ilişkin hatıralarını aktardığı sahnedir: “Daha karnıma düştüğü gün anlamıştım bu oğlanda bir acayiplik olduğunu. Gökyüzü kapkaranlıktı, zifir gibi. Yalnız bir tane yıldız vardı parlayan. Ama nasıl parlamak! Böyle açılıp kapanıyor. Sanki dersin göz kırptıyor. Öyle bakakaldım ağzım açık...” (Boralıoğlu, 2024, s. 13) ifadelerde zaman sezgisel ve simgesel bir düzlemde anlam kazanır. “Daha karnıma düştüğü gün” sözü, takvimsel bir zamanı belirtmekten çok, sezgiye dayalı bir başlangıca işaret eder. Anlatıda gökyüzünün karanlığı ve yıldızın yanıp sönmesi gibi imgeler, zamanı somut ve ölçülebilir bir çerçeveden çıkararak simgesel bir anlam alanına taşır. Bu nedenle söz konusu sahnede zaman,

geçmişte kalmış bir anın aktarımı olarak değil, annenin belleğinde canlılığını koruyan bir yaşantı olarak kurgulanır.

Her Şey Normalmiş Gibi romanında zaman, klasik anlamda doğrusal bir yapı sergilemez. Geriye dönüşlerle zaman akışı kesintiye uğratılır. Bu bağlamda eserde geçmiş, tamamlanmış bir zaman dilimi olarak değil; şimdiki anın içine sızan canlı bir deneyim olarak belirir. Arda'nın babasına ilişkin hatıraları bu durumu açıkça ortaya koyar: “Çalışırken giyerdi bu hırkayı. Burnunun ucunda duran yakın gözlükleri, üstünde bu kahverengi kalın hırka ile çalışma odasına kapanır, uzun kemikli elleriyle kalın kalın kitapları karıştırır, dolmakalemlerle çizgisiz defterlere küçük notlar alırdı” (Boralıoğlu, 2025, s. 65). Dolayısıyla geçmiş, nesneler aracılığıyla şimdiye taşınan somut bir varlık hâline gelir. Hırka ve gözlük gibi ayrıntılar ise belleğin zamansal sınırları aşarak geçmişi yeniden üretmesini sağlar.

Benzer biçimde, Lora'ya ilişkin hatırlama da kronolojik akışı kesintiye uğratır: “Geçen yıl ekim ayının 19’unda Lora’ya doğum gününü kutlamak için birlikte bir yere gitmeyi önermiştim” (Boralıoğlu, 2025, s. 191). Bu tür geriye dönüşler ile geçmiş ve şimdi arasındaki sınırlar belirsizleşir. Böylece zaman, takvimsel bir çizgi olmaktan çıkarak belleğin çağrışımları doğrultusunda şekillenen kişisel bir deneyim alanına dönüşür.

Eserde zaman travmatik kırılmalar ve kesintiler üzerinden de şekillenir. Bu bağlamda Beyoğlu’nda meydana gelen patlama gibi sarsıcı bir olayın ardından hayatın hızla normale dönmesi, zamanın iyileştirici değil bastırıcı bir işleve sahip olduğunu göstermektedir: “Bazen çocuklar gülüyor, kadınlar ılgık atıyor. Bir ara ezan sesi duyuluyor ama o da büyük uğultunun bir parçası oluveriyor. Beyoğlu’nda her şey erir. Eriyip gider” (Boralıoğlu, 2025, s. 53). Patlamanın yarattığı travma, toplumsal hafızada sabitlenmek yerine akışın içinde silikleşir. Böylece zaman, hakikati görünmez kılan bir örtü işlevi üstlenir.

Arda'nın deneyiminde ise zaman nicel bir ölçüme indirgenir: “Patlamanın üzerinden on altı saat otuz sekiz dakika geçti. Lora’ ya ‘İyi misin? Diye attığım mesajın üzerinden on altı saat otuz iki dakika” (Boralıoğlu, 2025, s. 27) . Zamanın saat ve dakika düzeyinde hesaplanması, karakterin yaşadığı içsel gerilimi görünür kılar.

İlerleyen bölümlerde ise zamanın algılanışı farklı bir boyut kazanır: “Lora’nın gidişinin ardından aylar geçti. İstanbul uzun, sıcak bir yazı geride bıraktı” (Boralıoğlu,

2025, s. 173) ifadesinde zamanın akışı, doğrudan Lora'nın yokluğuna bağlanır. Burada mevsimlerin değişimi kronolojik bir ilerleyişi gösterse de asıl belirleyici olan, Lora'nın gidişidir. Bu bağlamda zaman, nesnel bir takvim akışı olmaktan çıkar; Lora'nın yokluğuyla anlam kazanan öznel bir süreye dönüşür.

Boralıoğlu'nun *İçimdeki Ses* adlı romanında ise zaman kurgusu, yazarın diğer eserlerine kıyasla daha düzenli ve kronolojik bir ilerleyiş sergiler. Ancak bu düzenli akış, Zeliş'in ruh hâline bağımsız değildir; aksine karakterin iç dünyasıyla iç içe geçer: "Geziye sade iki gün kalmıştı ve ne yazık ki, şu âna kadar Uludağ'a gitmemi sağlayacak formülü bulamamıştım" (Boralıoğlu, 2019, s. 39) ifadesi, anlatıda zamanın ölçülebilir biçimde ilerlediğini ortaya koyarken, Zeliş'in bu sınırlı zaman dilimi içinde hissettiği baskıyı ve huzursuzluğu da açığa çıkarır. Bu bağlamda romanda zaman, salt kronolojik bir çerçeve olmanın ötesine geçerek, karakterin kaygı ve gerilimlerini yansıtan öznel bir boyut kazanır. Bununla birlikte anlatı, bütünüyle doğrusal bir akışa da bağlı kalmaz. Zeliş'in dedesinin, anneannesiyle tanıştığı grev gününü anlattığı sahnede zaman, kısa süreli bir kırılmayla geçmişe yönelir: "Büyük bir tekstil fabrikasındaydı grev. Ben onu orada çalışan kızlardan biri sandım, o da beni işçilerden biri sanmış. Hiç unutmuyorum, grevin iki yüz on dokuzuncu günüydü. Geceydi" (Boralıoğlu, 2019, s. 73). Zeliş'in dedesinin aktardığı bu olayla zaman, ana anlatı çizgisinden geçici olarak ayrılır ve ardından yeniden şimdiki zamana bağlanır.

Sonuç olarak Boralıoğlu, zamanı çoğunlukla karakterlerin bilinç, bellek ve çağrışım süreçleri üzerinden kurar; böylece geçmiş ile şimdi arasındaki sınırlar belirginliğini yitirir. *Dünyadan Aşağı*, *Aksak Ritim*, *Meçhul* ve *Her Şey Normalmiş Gibi* romanlarında geriye dönüşler, rüyalar ve tanıklıklar aracılığıyla vaka zamanı genişlerken, zaman daha çok karakterlerin psikolojik deneyimlerini görünür kılan içsel bir düzleme taşınır. *İçimdeki Ses* romanı ise büyük ölçüde kronolojik bir ilerleyiş sunsa da bu düzenli yapı, Zeliş'in iç dünyasıyla iç içe geçerek psikolojik bir zaman boyutu kazanır. Bu bağlamda Boralıoğlu'nun romanlarında zaman, yalnızca olayların sıralanışını belirleyen teknik bir unsur değil; karakterlerin iç çatışmalarını, derinleştiren kurucu bir anlatı ögesi olarak işlev görür.

2.3.6. Mekân Kurgusu

Romanda mekân, insanın merkeze alındığı bir durumun ya da olayın aktarılmasına hizmet eder ve insanla kurduğu ilişki temelinde anlamlandırılır. Mekân

ile insan arasındaki ilişkinin niteliği ise roman anlayışına göre biçimlenir. Bu bağlamda klasik romanda, “mekânın ve eşyanın görünüşü statik bir durumdadır. Mekânla ve eşyâyla insan, içli dışlı değildir” (Özdenören, 1986; Akt. Tekin, 2020, s.142). Bu anlayışta mekân, karakterin iç dünyasına açılan bir alan olmaktan çok, anlatı içinde pasif bir işlev üstlenir. Modernist romanda ise mekân, klasik romana kıyasla daha anlam yüklü ve işlevsel bir rol üstlenir: “Roman kahramanı, çevreye bakar ve çevreyi değerlendirirken, aynı zamanda kendi psikolojik durumunu da ortaya koyar” (Tekin, 2020, s. 155). Bu durum, mekânın modernist anlatıda karakterin ruh hâlini ve kimlik sorunlarını görünür kılan etkin bir anlatı unsuru hâline geldiğini ortaya koymaktadır. Boralıoğlu’nun romanlarında mekânın öznel algıya göre biçimlenmesi ve çoklu bakış açısıyla sunulması, modernist roman anlayışıyla örtüşmektedir.

Boralıoğlu’nun romanlarında mekân, fiziksel bir çerçeveden öte, karakterlerin ruh hâlini ve kimlik sorunlarını açığa çıkaran bir işleve sahiptir. Yazar, çoğunlukla gündelik yaşamın içindeki sıradan mekânları seçer; ancak bu mekânlar metinde güçlü sembolik anlamlar taşır.

Yazarın İstanbul’da yaşamış olması, kenti anlatılarına doğal bir biçimde dâhil etmesini sağlar; bu nedenle romanlardaki mekân tasvirlerinde şehrin ruhu, sokakları ve gündelik hayatı belirgin bir yer tutar. Boralıoğlu, İstanbul’u düzenli ve sorunsuz bir şehir olarak değil; yoksulluğun, yalnızlığın, sınıfsal eşitsizliklerin ve yabancılaşmanın hissedildiği bir yaşam alanı olarak betimler. Bu yönüyle İstanbul, modern insanın sıkışmış ruh hâlini gösteren bir mekân olur.

Aksak Ritim romanında İstanbul, Güldane’nin deneyimi üzerinden, planlı ve uyumlu bir kent olmaktan ziyade, yoksulluk ve hayatta kalma çabasının şekillendirdiği bir mekân olarak kurgulanır:

“Çöp tepesinde boş bir yağ tenekesini tersine çevirip üstüne oturdu ve İstanbul’u seyre koyuldu. Çürük meyve kokuları, ekşimiş yemek artıkları, paslı tenekeler, az ötede üzerinde inşaat filizleri duran beton evler, üst üste sokaklar, delik deşik çatılar... Bu gecekondu ormanı Güldane’nin İstanbulu’ydu. O bir fare gibi bu pislikten besleniyordu ve beslendikçe güzelleşiyordu” (Boralıoğlu, 2022, s. 9).

İstanbul, Güldane’nin yalnızca içinde bulunduğu bir çevre değil, onun kimliğini şekillendiren ve var olma mücadelesine zemin hazırlayan bir mekân olarak ele alınır. Karakterin “bir fare gibi bu pislikten beslenmesi” ve “beslendikçe güzelleşmesi”

ifadeleri, mekânla kurulan sıra dışı ilişkiyi görünür kılar. Böylece mekân, karakterin sosyal konumunu açığa çıkaran aktif bir yapı kazanır.

Güldane için kimlik kurucu bir alan olan İstanbul, ebeveynler açısından daha çok tutunma mücadelesinin verildiği bir yaşam sahasına dönüşür. Edirne’den göç eden Cevdet ve Safiye için şehir, yeni bir başlangıç vaadi kadar ekonomik zorlukları da beraberinde getirir. Cevdet, Edirne’de babasıyla birlikte kurbağa avlayarak geçimini sağlamaktadır. İstanbul’da da bu imkânın devam edeceğini ve daha fazla kazanç elde edebileceğini düşünerek kente göç eder. Ancak beklentileri karşılık bulmaz; şehirde kurbağa bolluğu geçim güvencesine dönüşmez ve Cevdet, yaşamını sürdürebilmek için esrar satmaya başlar. Böylece Boralıoğlu, kenti idealize etmek yerine, modern insanın sınıfsal sıkışmışlığını ve hayatta kalma zorunluluğunu görünür kılan problemli bir yaşam alanı olarak ele alır.

Cevdet’in hapse girmesiyle birlikte Güldane, İstanbul’un lüks semtlerinden Etiler’de çiçek satarak para kazanmak zorunda kalır. Bu süreçte Etiler, Güldane için alışık olmadığı bir hız, kalabalık ve baskı mekânına dönüşür. Kentin yarattığı karmaşa ve bunaltı, anlatıda şu sözlerle görünür kılınır:

“Toz duman, egzoz altında, üstüne gelen arabaların arasında iki dakikada kafası bir dünya oldu Güldane’nin. Hiç böyle bir şey yaşamamıştı. Hiç böyle bir baş dönmesi, böyle bir sersemlik hali, böyle bir kendini yere atma isteği, böyle bir uçup gitme arzusu, böyle bir dünya hali bilmiyordu Güldane” (Boralıoğlu, 2022, s. 17).

Bu tasvir, İstanbul’un bireyi kuşatan bir metropol olarak kurgulandığını göstermektedir.

Roman karakterlerinden Halil, taksicilik yapmaktadır ve onun bakış açısından İstanbul’un farklı semtleri anlatıya dâhil edilir:

“İstanbul’un her an sürprizlerle dolu sokakları da onun işini kolaylaştırıyordu. Kimi zaman Nişantaşı’nda gördüğü olağanüstü güzellikte mini etekli bir kadına bakarken, kimi zaman Merter’in arka taraflarında yoksulluk ve suçun üst üste bindiği ucube mahallerde kaybolurken...” (Boralıoğlu, 2022, s. 142).

Bu karşıtlıklar içinde Halil’in İstanbul’da sürekli hareket hâlinde olması, modern kent deneyiminin parçalı ve süreksiz yapısını görünür kılar. Bu yönüyle *Aksak Ritim*, mekânı yalnızca anlatının geçtiği bir arka plan olarak değil, karakterlerin varoluşunu belirleyen kurucu bir unsur olarak ele almaktadır.

Aksak Ritim'de İstanbul, hayatta kalma mücadelesiyle biçimlenen somut bir mekân olarak öne çıkarken; *Dünyadan Aşağı*'da mekân, Hilmi'nin iç çatışmalarını ve suçluluk duygusunu yansıtan bireysel bir alana dönüşür. Nihan'ı aldattıktan sonra Hilmi'nin çevreyi algılayış biçimi, gerçeklikten kopan imgeler aracılığıyla aktarılır. Hilmi bu durumu "Haliç'te olmayan dalgalar, köprüden balık tutanların oltalarında görülmemiş balıklar var. Taşlar sanki yüzüme bakıyor. Parke taşlar, Arnavut kaldırımları, delik deşik asfaltlar bile bana bakıp soru soruyor" (Boralıoğlu, 2021, s. 55) sözleriyle dile getirir. Parke taşlarının dahi karaktere yönelmiş gibi algılanması, suçluluk duygusunun mekân üzerinden somutlaştırıldığını düşündürür.

Hilmi'nin yaşadığı eve son kez bakışı ise mekânın benlik, alışkanlıklar ve yaşanmışlıklarla örülü bir kimlik alanı olarak işlev gördüğünü ortaya koyar. Karakterin "Her köşede, her zerrede benden bir parça var" (Boralıoğlu, 2021, s. 119) ifadesi mekânın bireysel kimlikle bütünleştiğini göstermektedir. Bu durum, evin karakterin bedensel ve ruhsal varlığının somutlaştığı bir mekân olarak kurgulandığını düşündürür. Hilmi'nin, evden ayrıldıktan sonra da Nihan'ın bu mekânda onun izleriyle yaşamayı sürdüreceğini düşünmesi, ortak geçmişin mekânda kalıcı bir yük hâline geldiğini göstermektedir.

Dünyadan Aşağı'da mekân, yalnızca karakterin ruhsal hâlini yansıtan bir unsur değil, geçmişe ve kuşaklar arası hesaplaşmaya açılan bir alan olarak da kurgulanır. Özellikle babadan devralınan Kapelika Lokantası, karakterin kişisel belleğini ve miras aldığı duygusal yükü görünür kılar. Bu durum, eserde şu şekilde ifade edilir: "Babasından kalan bu lokanta gözüne iyice köhnemiş görünüyordu. Çocukluğundaki neşeden, canlılıktan, şıklıktan eser kalmamıştı. Garsonlar ruhsuz, müşteriler mutsuzdu" (Boralıoğlu, 2021, s. 47). Köhnemiş mekân, karakterin geçmişe ilişkin anıları ile mevcut gerçeklik arasındaki mesafeyi açığa çıkarmıştır. Bu bağlamda lokanta, geçmiş ile bugün arasındaki çatışmanın ve baba figürüyle hesaplaşmanın mekânsal düzlemde kurulduğu bir alan hâline gelmektedir.

Dünyadan Aşağı'da mekân, bireysel bellek ve kuşaklar arası hesaplaşma üzerinden derinlik kazanırken; *Meçhul* 'de çoklu anlatıcı yapısı bu derinliği parçalı ve geçici bir mekân kurgusuna dönüştürür. Bu bağlamda mekân, kalıcı ve bütünlüklü bir alan olmaktan çıkarak, romanın çok sesli yapısını destekleyen işlevsel bir unsur hâline gelir.

Roman, “Memleket”, “Yolda” ve “İstanbul” başlıklarıyla ayrılan üç bölümden oluşur. Bu bölümler, mekânın yalnızca olayların gerçekleştiği bir arka plan değil, anlatıyı yapılandıran temel bir unsur olarak ele alındığını göstermektedir. “Memleket” bölümü, karakterin aileyle ve geçmişle olan gerilimli bağlarını açığa çıkaran bir başlangıç alanı olarak konumlandırılırken, “Yolda” bölümü kalıcılıktan yoksun, belirsizlik ve geçicilik duygusunun baskın olduğu bir ara mekân olarak düzenlenmiştir. “İstanbul” ise beklenen bir varış noktası olmasına karşın, bu beklentiyi karşılayan yerleşik bir mekân olarak değil, aidiyet duygusunun henüz oluşmadığı bir alan olarak sunulmaktadır.

“Memleket” başlıklı bölümde İbrahim’in on beş yaşından itibaren İstanbul’a gitme arzusu, mevcut mekânsal ve ailevi çevreden kaçma isteğiyle açıklanabilir. Nitekim romanda İbrahim’in İstanbul’a gitme konusundaki ısrarı ve bu isteğin aile içi bir çatışmaya dönüşmesi şu şekilde aktarılır:

“Sonra İbrahim gene tutturdu İstanbul diye. Kömürlüğe kapattı babası onu. Durur mu koca oğlan, kilidi kırmış çıkmış. İstanbul otobüsüne binerken amcası görmüş. Sahip çıktı Turabi. O, Recai’den daha akli başında, daha iyi biridir. Aldı götürdü oğlanı Nemrut’a. Kocamın tarafı aslen Adıyamanlı’dır” (Boralıoğlu, 2024, s. 19-20).

İbrahim’in mekânsal yönelimlerinin, içinde bulunduğu ailevi koşullar tarafından belirlendiği anlaşılmaktadır.

Bu bağlamda “Yolda” başlıklı bölüm, İbrahim’in mekânsal olarak hiçbir yere tutunamadığı, sürekli hareket hâlinde olduğu bir geçiş alanı olarak kurgulanmıştır. Bu hareketliliğin arka planında, Nemrut deneyiminin yarattığı kırılma yer alır. Nemrut, İbrahim için güvenli bir sığınak işlevi görmez; amcasının arkadaşı Süleyman tarafından maruz kaldığı istismar, karakterin bulunduğu mekânla kurduğu ilişkiyi koparan travmatik bir deneyime dönüşür. Bu deneyim, İbrahim’in bulunduğu yerle aidiyet kuramamasının ve sürekli başka bir mekâna yönelme eğiliminin arkasındaki temel nedenlerden biri olarak görülebilir. Nitekim bu durum romanda, “Altı ay Nemrut’ta durmuş...” (Boralıoğlu, 2024, s. 20) ifadesiyle somutlaşır. Bu geçici konaklamanın ardından anlatıda, Süleyman’ın karısı Seda Sayar’ı görmek üzere Adana’ya gitmesi yer alır; ancak bu yolculuk da İbrahim için kalıcı bir durak oluşturmaz. Karakter, burada da kısa süreli bir çözüm olarak Antalya’ya yönlendirilir ve bir otelde dinlenmesi önerilir. Ne var ki Antalya’daki bu konaklama da süreklilik

kazanmaz; İbrahim, bu kez Sadık Usta'nın aracılığıyla Şih Kadiri'yi ziyaret etmesi için İzmir'e gönderilir. Tanıklıklar yoluyla aktarılan bu yönlendirmeler, İbrahim'in sürekli başka bir mekâna sevk edildiğini gösterir. Bu durum, karakterin mekânsal olarak hep geçici alanlarda tutulduğunu ortaya koyar.

"İstanbul" bölümünde ise İbrahim, çeşitli işlerde çalışıp yeni ilişkiler kurmasına rağmen kente aidiyet geliştiremez. Aynı mekân, babasıyla yaşadığı yüzleşmeye de sahne olur. Salih'in uzaktan tanıklığıyla aktarılan bu karşılaşma, silah sesinin ardından kayıkla uzaklaşan belirsiz bir görüntüyle sonlanır; İstanbul, çözüme ulaşmayan gerilimin yoğunlaştığı bir mekân olarak belirir. Böylece romanda mekân, memleketten yola ve oradan İstanbul'a uzanan hatta, İbrahim'in kimlik arayışıyla birlikte anlam kazanan belirleyici bir unsur olarak konumlanır.

Meçhul'de mekân, sürekli değişen ve geçici alanlar üzerinden kurgulanırken, *İçimdeki Ses* 'te mekân, değiştirilemeyen ve kaçılmak istenen bir alan olarak öne çıkar. Bu bağlamda mekân, Zeliş'in ailesiyle yaşadığı kuşak çatışmasının somutlaştığı ve baskı ile sıkışmışlık duygularının yoğunlaştığı bir alan olarak ele alınır. Karakterin bulunduğu ortamdan uzaklaşma isteği, anlatının başlangıcında açık biçimde görünür hâle gelir: "Kapıyı güm diye çarpıp odama girdim ve masamda duran dünya küresinin üstünde İstanbul'u bulup, şişi hart diye batırdım. Artık nereden çıkarsa, yani dünyanın öbür ucu neresiyse oraya gideceğim" (Boralıoğlu, 2019, s. 13). Bu ifadelerle Zeliş, içinde bulunduğu mekânı terk etme arzusunu açıkça dile getirir. Kaçma isteği, ilerleyen satırlarda daha somut bir hedefle ifade edilir: "İlk fırsatta bu evden kurtulacağım ve birkaç parça eşyayı alıp doğruca Yeni Zelanda'ya gideceğim" (Boralıoğlu, 2019, s. 13). Bu sahne, Zeliş'in okulla gerçekleştirilmesi planlanan Uludağ gezisine ailesi tarafından izin verilmemesinin hemen ardından yaşanan bir gerilim anıdır. Ailenin çizdiği sınır, karakterin özgürlük alanını kısıtlarken, kapıyı çarpıp odasına kapanması mekânın baskılayıcı ve denetleyici niteliğini somutlaştırır.

Zeliş'in mekânla kurduğu ilişki, aile denetimini aşmaya yönelik geliştirdiği kaçış stratejileriyle belirginleşir. Erkek arkadaşı Sinan'la dışarı çıkabilmek için ailesine okulda tiyatro çalışması olduğunu söylemesi, ev içi denetimden uzaklaşma çabasını ortaya koyar. Ancak bu yalanın fark edilmesiyle ev içinde gerilim artar ve yaşanan tartışma, Zeliş'in evi terk etmesiyle sonuçlanır:

“Evden ne kadar uzaklaştığımı bilmiyorum. Biriken yaşlar buğulu bir perde oturmuştu gözlerimde. Arkama bakmadan koştum, koştum...Nereye varacağımı bilmeden. Aslında sonradan düşündüğümde bunun hayatın özeti olduğunu fark ediyorum: Nereye varacağımı bilmediğin bir koşu!” (Boralıoğlu, 2019, s. 167).

Evden uzaklaşma eylemi, Zeliş’in aile denetiminden geçici de olsa kurtulma isteğinin somut bir ifadesine dönüşür. Yaşanan kaçışın ardından Zeliş, Sinan’la birlikte Yeni Zelanda’ya gitme düşüncesini yeniden ve daha güçlü biçimde kurar. Roman boyunca zihninde canlılığını koruyan Yeni Zelanda imgesi, mekânsal bir yer değiştirmenin ötesinde, aile düzeninden ve bu düzenin dayattığı kimlikten uzaklaşma arzusunun simgesel karşılığı olarak tekrar eder.

Ailesiyle yaşadığı çatışmanın sona ermesiyle birlikte Yeni Zelanda düşüncesi, karakter için bir kaçış alanı olmaktan çıkarak, ulaşılması arzulanan bir hedef olarak kalır:

“O hayalimden vazgeçmedim hiç. Dünyanın çevresinde dolaşmak fikri bana hâlâ çok heyecan verici geliyor. Günün birinde gerçekten de tek başıma dünyayı gezeceğim, Yeni Zelanda’ya kadar gideceğim; ama içimde öfke, vicdan azabı ve sıkıntıyla, arkamda kırık kalpler bırakarak değil” (Boralıoğlu, 2019, s. 197).

Bu ifadeler, mekânın romanda yalnızca fiziksel bir yer olarak değil, Zeliş’in duygusal ve zihinsel dönüşümüne paralel biçimde anlam kazanan bir unsur olarak kurgulandığını gösterir. Böylece *İçimdeki Ses*’te mekân, başlangıçta kaçılmak istenen baskıcı bir çevreyle temsil edilirken, anlatının sonunda karakterin olgunlaşma sürecini yansıtan bir zemine dönüşerek işlevini tamamlar.

Her Şey Normalmiş Gibi adlı eserin henüz başında Arda tarafından yöneltilen “Çıkış var mı buralardan?” (Boralıoğlu, 2025, s. 7) sorusu, karakterin içine hapsediği ruh hâlinde uzaklaşma arzusunu imler. Çünkü karakter, yaşadığı evi hiçbir zaman bütünüyle “kendine ait” bir yer olarak hissedemez. Evdeki eşyalar ve bırakılmış izler, onda daha çok anne ve babasının varlığını çağırıştırır. Bu nedenle bulunduğu mekân, Arda için kişisel bir yuvadan çok, başkalarına ait hatıraların biriktiği bir alan niteliği kazanır. Bu bağlamda Arda’nın, “Çekip gitmek istiyorum. Çocukluğumun gömülü olduğu bu evden, durmadan aynı insanların saçma sapan şeyler söylediği şu televizyon ekranından....İstiyorum da, uzak neresi? Nereye gideceğim? (Boralıoğlu, 2025, s. 19) şeklindeki içsel sorgulaması, karakterin yalnızca bulunduğu mekândan değil, geçmişinden ve gündelik hayatın tekdüzeliğinden de kaçma isteğini somutlaştırır.

Öte yandan eserde İstanbul'un büyüğü bir şehir olarak betimlenmesi, anlatıcının kente duyduğu ilgiyi yansıtırken kendini şehrin "karşısında" ve yüksek bir noktada konumlandırması dikkat çekicidir. Nitekim "İstanbul'un yedi tepeli olduğunu söylerler ama doğru değil, yetmiş tepesi, binbir boğazı var bu kentin. Ben sekizinci tepedeyim, en yüksekinde, en hakiki İstanbul'un tam karşısında. Buradan, İstanbul'un büyüğü ayrıntılarını görebiliyorum" (Boralıoğlu, 2025, s. 11) ifadesi, Arda'nın kentin içinde yer almak yerine ona mesafeli bir bakışla yaklaştığını göstermektedir. Böylece İstanbul, Arda'nın hayata dâhil olmakta zorlanan ruh hâlinin simgesel bir yansımasına dönüşür.

Romanda öne çıkan bir diğer mekân ise Diyarbakır'dır. Arda, Lora'nın ortadan kaybolmasının ardından onun izini sürmek amacıyla memleketi Diyarbakır'a gitmeyi düşünür. Ancak bu karar, annesi tarafından endişe ve korku içeren bir tepkiyle karşılanır. Annenin "Daha geçenlerde kıyamet koptu orada oğlum, kaç kişi öldü yaralandı, savaş var orada, olmaz" (Boralıoğlu, 2025, s. 79) sözleri, söz konusu coğrafyanın toplum nezdinde tehlike ve çatışma ile ilişkilendirildiğini ortaya koymaktadır. Bu noktada annenin devamında dile getirdiği "Orası insanların çocuklarına istedikleri ismi bile koyamadıkları yermiş" (Boralıoğlu, 2025, s. 80) ifadesi, bölgenin bireysel özgürlüklerin kısıtlandığı bir yer olarak da görüldüğünü gösterir.

Arda ise annesinin aksine Diyarbakır'a ilişkin düşüncesini, "Bir de insanlar var...Hikâyesi olan, hep aynı şeyi tekrarlamayan, yeni bir cümle kurabilen insanlar" (Boralıoğlu, 2025, s. 80) sözleriyle ortaya koyar. Böylece karakter, Diyarbakır'ı orada yaşayan bireylerin kendine özgü hikâyeleri üzerinden anlamlandırır. Ne var ki bu olumlu yaklaşım şehre ulaştığında yerini güçlü bir yabancılık hissine bırakır. Söz konusu yabancılık, özellikle dilsel ve kültürel farklılıklar aracılığıyla belirginleşir. Arda'nın "Kürtçe, anlamıyorum, yanlarından geçerken susuyorlar. Bana mı susuyorlar? Herkesin, her nesnenin gölgesi var burada, benim yok" (Boralıoğlu, 2025, s. 98) ifadeleri, bulunduğu çevreyle iletişim kurmakta zorlandığını ve kendini dışarıda konumlandığını gösterir. "Gölgesiz" olma vurgusu ise, Arda'nın varlığının toplumsal düzlemde karşılık bulmadığını düşündürür. Karakterin, "İnsanlarla göz göze gelmeye çalışıyorum bir tanıdık arar gibi, yere bakıyorum bir ayak izi görürüm diye,

yabancı mıyım diye soruyorum şehre, cevap yok” (Boralıoğlu, 2025, s. 102) sözleri de bu görünmezlik duygusunu pekiştirir.

Arda, Diyarbakır’a geliş nedenini ve neyin peşinde olduğunu açık ve tutarlı bir biçimde temellendiremez:

“Esasında bilinmez bir yolculuğa kendi kendime sürüklenmişim. Lora’yı burada bulmak gibi bir umudum var mıydı? Umudum var mıydı? Belki de hiçbir şey olmasa bile Lora’nın kastettiği kadar ‘umutsuz bir vaka’ olmadığını ispat etmeye çalışıyordum. Diyarbakır uçağına bindiğim andan itibaren her şey kendi kendine oluyordu, Anzele’nin suyunda sürükleniyordum işte” (Boralıoğlu, 2025, s. 117).

Karakterin Diyarbakır’a yönelişi, kendi eksikliğini giderme ve Lora’nın dünyasında “umutsuz bir vaka” olmadığını kanıtlama arzusundan beslenir. Başlangıçta belirsiz bir arayış olarak şekillenen bu yolculuk, karakterin Lora’nın kız kardeşi Lorîn ile tanışması ve kentin hafızasını taşıyan mekânlara temas etmesiyle yeni bir boyut kazanır. Sülüklü Han’ın, Demirciler Çarşısı, Benûsen ve Dört Ayaklı Minare’ nin tarihsel tanıklığıyla kurulan bu temaslar, Arda’nın o ana dek farkında olmadığı toplumsal hakikati idrak etmesini sağlar. Böylece Diyarbakır, anlatıda coğrafi bir dekor olmaktan çıkarak; Arda’nın bireysel kayıtsızlığından sıyrıldığı ve duyarlılık kazandığı bir dönüşüm mekânı olarak konumlanır.

Karakterin mekâna ilişkin farkındalığı, İstanbul’un yumuşatıcı yapısı ile Diyarbakır’ın sarsıcı gerçekliği arasındaki karşıtlık üzerinden belirginleşir:

“Amaçsızca önce Üsküdar’a, ardından kıyı boyunca Salacak’a doğru yürüdüm. Deniz kokusu, usul usul kıyıya yüklenen dalgalar ruhumu sakinleştirdi. O zaman belki de Lora’nın içindeki gücün denizi olmayan bir coğrafyada yaşamaktan geldiğini düşündüm. Hangi ruh halinde olursanız olun Boğaz bütün duygulara bir balans ayarı çekiyor, ehlileştiriyor. Oysa Diyarbakır’da kendinizle baş başasınız, kara taş duvarlar kendi hakikatinizi size gösteriyor, kabul edeceksiniz ya da değişeceksiniz. Yaşamak için hafifletici sebep yok orada” (Boralıoğlu, 2025, s. 156).

Bu ifadeler, İstanbul’un karakter açısından duyguları yumuşatan bir işlev gördüğünü ortaya koyar. Buna karşılık Diyarbakır, insanı kendi gerçekliğiyle yüzleşmeye zorlayan bir mekân olarak belirginleşir. “Kara taş duvarlar” ifadesi ise bu sert, değişime kapalı ve kaçışı engelleyen yapıyı temsil eder. Bu mekânda karakter, ya kendini dönüştürmek ya da mevcut hâlinin sonuçlarını kabullenmek durumundadır.

Bu bağlamda mekân, romanda yalnızca olayların geçtiği bir arka plan değil; karakterin dönüşümünü belirleyen temel bir unsur olarak kurgulanır.

Sonuç olarak, *Aksak Ritim*'de hayatta kalma mücadelesinin somutlaştığı İstanbul, *Dünyadan Aşağı*'de bireysel bellek ve suçluluk duygusunun yansıma alanına dönüşür. *Meçhul*'de ise mekân, çoklu anlatıcı yapısıyla parçalı ve geçici alanlar üzerinden kurulur. *İçimdeki Ses*'te mekân, başlangıçta aile denetiminin belirlediği bir baskı alanı olarak işlev görür. Eserin sonunda, karakterin içsel dönüşümüne paralel biçimde gelişir. *Her Şey Normalmiş Gibi*'de ise mekân, iki karşıt coğrafya üzerinden yapılandırılarak öznenin dönüşümünü görünür kılan bir işlev üstlenir. Bu bağlamda, Boralıoğlu'nun romanlarında mekân, modernist anlatıya uygun olarak karakterin öznel algısıyla biçimlenen kurucu bir öge hâline gelir.

2.3.7. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Anlatıcı, romanın kurucu öğelerinden biridir ve anlatının okurla kurduğu ilişkinin temel aracıdır. Okur, metinde yer alan olayları ve durumları doğrudan değil, anlatıcının aktardığı çerçeve içinde öğrenir. Bu nedenle yazar, metni kurgulama aşamasında olayların hangi bakış açısıyla ve kimin anlatımıyla sunulacağını belirler. Bu tercih, yalnızca anlatım biçimini değil, karakterlerin konumlandırılışını ve olayların sunuluş tarzını da etkiler.

Anlatıcı, aynı zamanda romanın yapısal unsurlarının düzenlenmesinde belirleyici bir rol üstlenir. Olay örgüsünün kuruluşu, zamanın akışı ve mekânın sunumu, seçilen anlatıcı konumuna bağlı olarak biçimlenir. Bu nedenle anlatıcı, yalnızca aktarıcı bir unsur değil, romanın bütün estetik yapısını şekillendiren merkezi bir öge olarak değerlendirilmelidir.

Klasik metinlerde genellikle tanrısal, kahraman ya da müşahit bakış açılarından biri belirgin biçimde tercih edilir ve bu dönem yazarları çoğu zaman tek bir bakış açısına bağlı kalarak anlatıyı düzenler. Ancak modernist yazarlar, anlatıcı konumunu tek bir bakış açısıyla sınırlamamak adına iç monolog, bilinç akışı, geriye dönüş ve ileriye sıçrama gibi tekniklerden yararlanarak anlatıyı çok katmanlı hâle getirmişlerdir.

Postmodern anlatıda ise bakış açısı daha da parçalı ve çoğul bir yapı kazanır. Nitekim Emre'nin de belirttiği gibi,

“...postmodern metinlere baktığımızda, bu üçünden herhangi birinin seçilmiş ve metne egemen kılınmış olması bir tarafa, metindeki her bir kişinin kendi bakış açısından hareketle olaylara baktığını ve böylece de yazar tarafından birbirinin içine geçmiş bir yığın farklı bakış açısının söz konusu edildiğini görürüz” (Emre, 2022, s. 178).

Bu tespit, postmodern anlatılarda tekil ve kapsayıcı bir anlatıcı konumu yerine, çok sesli ve öznel perspektiflere dayalı bir anlatı düzeninin benimsendiğini göstermektedir.

Gaye Borahioğlu’nun *Aksak Ritim*, *Her Şey Normalmiş Gibi* ve *İçimdeki Ses* romanlarında anlatım genellikle tek bir bakış açısı üzerinden ilerlerken, *Dünyadan Aşağı* ve *Meçhul* romanlarında birden fazla bakış açısının kullanıldığı, yani çoklu perspektifin benimsendiği görülmektedir. Bu farklılık, Borahioğlu’nun romanlarında anlatıcı tercihini tematik ihtiyaçlara göre biçimlendirdiğini göstermektedir.

2.3.7.1. Tanrısal Bakış Açısı

Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı, olaylar ve karakterler hakkında eksiksiz bilgiye sahiptir. Tekin’in ifadesiyle: “...her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten ve gelecekte haberler verir. Kelimenin tam anlamıyla o, her şeyin üstünde ve her şeye hakimdir” (Tekin, 2020, s. 54). Bu bakış açısı sayesinde okuyucu, karakterlerin iç dünyasına doğrudan nüfuz eder ve olayları geniş bir çerçeveden takip edebilir. Bu bağlamda *Aksak Ritim* adlı romanda, olay örgüsünün ve karakterlerin iç dünyasının sunumunda tanrısal bakış açısının baskın olduğu görülmektedir. Anlatıcının bu konumu, karakterleri hem dış gözlemle konumlandırır hem de onların zihinsel süreçlerine doğrudan erişim sağlar. Halil’in yaşadığı ruhsal kırılmalar, bu anlatım tekniğinin belirgin bir örneğini oluşturur:

“Halil’in bu sefer düştüğü boşluk, onun sandığı kadar uzun sürmedi. Rüyalar, sanrılar, acılar zamanını öylesine dolduruyordu ki, gerçek saatin farkına varamıyordu. Tekrar o kadının sesini duyduğunda Halil’e sanki yıllar öncesinden hayal meyal hatırladığı tanıdık birinin sesi gibi gelmişti ama aslında aradan yirmi dört saat bile geçmemişti” (Borahioğlu, 2022, s. 41).

Anlatıcı, bir yandan karakteri dışarıdan konumlandırırken diğer yandan onun bilinç akışına ve zaman algısına doğrudan erişir. Bu hâkimiyet yalnızca Halil’le sınırlı kalmaz; Güldane’nin içsel çatışmaları ve geçmişle kurduğu ilişki de aynı tanrısal bakış açısının sağladığı geniş perspektifle okura aktarılır:

“Güldane kendini eskisi kadar rahat hissetmiyor, yaptığından hoşlanmıyordu. Bir an önce buralardan çekip gitmelerinin çok daha doğru olacağını hissediyordu. Eskisi gibi kıvrak dans

etmiyor, üzerindeki birkaç parçayı çıkarıp tam soyunmadan mumu söndürüveriyordu” (Boralıoğlu, 2022, s. 221).

Anlatıcının her şeye hâkim konumu, Yunus karakterinin yer aldığı bölümlerde daha da belirgin hâle gelir. Yunus’un iç dünyasına ilişkin ayrıntılar, tanrısal bakış açısının sağladığı geniş perspektifle doğrudan aktarılır: “Yunus böyle zamanlarda çok üzülüyordu. Bu haksızlıktı. Elinden geleni yapıyordu. Güldane ne isterse yerine getirmeye çalışıyordu ama bir türlü yaranamıyordu” (Boralıoğlu, 2022, s. 159).

Sonuç olarak *Aksak Ritim* romanında anlatıcı, yalnızca olay örgüsünü aktaran bir konumda değildir; Halil, Güldane ve Yunus’un iç dünyalarına da hâkim bir perspektifle metni yönlendirir. Karakterlerin duygu ve düşünceleri doğrudan okura sunulur. Bu durum, romanda anlatıcının metin üzerindeki egemen konumunu belirgin biçimde ortaya koymaktadır.

2.3.7.2. Kahraman Bakış Açısı

Kahraman bakış açısında anlatıcı, anlatının içinde yer alan ve olayları doğrudan yaşayan kişidir. Aktarılanlar, onun kişisel deneyimleri ve algısı doğrultusunda biçimlenir. Bu nedenle anlatıcının bilgi alanı sınırlıdır; yalnızca tanık olduğu ya da kendi bakış açısıyla anlamlandırabildiği durumları okura yansıtabilir. Çetin’in ifadesiyle: “Kişi, başından geçenleri, bizzat yaşadıklarını, gördüklerini, izlediklerini, duygu ve düşüncelerini değerlendirme ve yorumlarını kendisi anlatır” (Çetin, 2025, s. 112) Bu nedenle kahraman bakış açısında anlatı, anlatıcının bireysel perspektifiyle sınırlı bir yapı sergiler.

İçimdeki Ses ve *Her Şey Normalmiş Gibi* romanlarında anlatıcı, birinci tekil kişi konumunda yer alır ve anlatı karakterlerin içsel deneyim üzerinden ilerler. Bu tercih, okuru dışarıdan gözlem yapan bir konumdan ziyade, karakterle birlikte düşünen ve hisseden bir konuma yerleştirir.

İçimdeki Ses’te Zeliş’in, “Kalbimin vücudumun neresinde olduğunu sanırım ilk kez o an hissettim: Ağzımdaymış! Yutkunmaya çalışıyor, yutkunamıyordum” (Boralıoğlu, 2019, s. 65) ifadesi romanda anlatımın karakterin öznel algısı doğrultusunda ilerlediğini göstermektedir. Bedensel duyuların ve anlık psikolojik tepkilerin doğrudan aktarılması, okuru Zeliş’in bilinç alanına yaklaştırır ve olayları onun içsel deneyimi üzerinden anlamlandırmasına imkân tanır. Böylece eser, dış dünyayı betimlemekten çok, bir bilinç hâlini görünür kılar.

Zeliş’in anlatımı yalnızca anlık fiziksel ve duygusal tepkilerden ibaret değildir; anlatıcı, yer yer yaşam deneyimlerine ve aile ilişkilerine dair bireysel düşüncelerini de ortaya koyar:

“Anne baba olmak aslında hiç kolay değil, çünkü insanın istemediği bir gerçeği kabul etmesi çok zor. Onlar, tam da siz doğduğunuz anda, aslında anne baba olmaya hazır olmadıklarını anlıyorlar ve bir türlü de olaya uyum sağlayamıyorlar. Çünkü siz büyüdükçe onlar daha da yaşıyor. Ah, ne trajedi!” (Boralıoğlu, 2019, s. 79).

Böylece anlatıcı, sadece aktarıcı bir figür olmaktan çıkarak, deneyimlerini yorumlayan ve anlamlandıran etkin bir özne hâline gelmektedir. Ancak bu genellemeler de yine karakterin kişisel perspektifiyle sınırlıdır.

Benzer şekilde *Her Şey Normalmiş Gibi*’de ise Arda’nın yaşadığı şaşkınlık, “Kalbim ağzımdan fırlayacakmış gibi. Hırsız mı bu, ne? Polise haber vermeliyim. Avazım çıktığı kadar bağırmam lazım, ağzımı açıyorum sesim çıkmıyor” (Boralıoğlu, 2025, s. 39) cümleleriyle aktarılır. İç konuşma niteliği taşıyan bu cümleler, karakterin anlık korkusunu ve zihinsel karmaşasını doğrudan yansıtır. Olaylar, dışarıdan nesnel bir anlatıcı tarafından değil, Arda’nın duygusal ve psikolojik deneyimi üzerinden sunulmaktadır. Eserde, karakterin geçmişe dönük sorgulamaları da yine onun bakış açısından aktarılır:

“İlk kez bir rakı sofrasında karşılaşmıştık Lora’yla. Pek gitmediğim lise toplantılarının birinin uzun masasında, tam karşıma denk gelmişti. Gitmeseydim o toplantıya her zaman olduğu gibi, yahut karşılıklı oturmasaydık, hayatımız birbirimize değmeseydi ne olurdu?” (Boralıoğlu, 2025, s. 57).

Böylece okur, anlatılanları karakterin zihinsel süzgecinden geçirerek takip eder.

Sonuç olarak her iki romanda da kahraman bakış açısı, anlatıyı tekil bir bilinç alanı içerisinde yapılandırır ve bilgiyi karakterin sınırlarıyla çerçeveler. Anlatının yönü, karakterlerin duygu, düşünce ve sezgilerine bağlı olarak şekillenir. Dolayısıyla okur, olayları dışarıdan nesnel bir bütünlük içinde değerlendirme imkânına sahip değildir; aksine anlatılanları karakterin zihinsel süzgeci aracılığıyla kavrar.

2.3.7.3. Çoğul Anlatıcı

Metnin kurgusal yapısında olayların ve karakterlerin farklı bakış açılarından sunulması, anlatıcının konumunu çeşitlendiren bir teknik olarak karşımıza çıkar. Çoğul anlatıcı, “Roman kişilerinin kendi kendilerini ayrı ayrı anlatması ve kendi

kendilerini ifade etmeleridir. Ayrıca bir romanda birden çok anlatıcı tipine yer verilmesidir” (Çetin, 2025, s. 115). Bu yaklaşım, okuyucunun metni tek bir merkezden değil, farklı karakterlerin bakış açıları üzerinden deneyimlemesini sağlar. Dolayısıyla eser, okurun karakterler arasındaki ilişkileri ve bakış açılarını karşılaştırmasına imkân tanır.

Boralıoğlu’nun *Dünyadan Aşağı ve Meçhul* adlı romanlarında tek bir anlatıcı konumuna bağlı kalmadığı, aksine metin içinde birden fazla anlatıcının bir arada kullandığı görülmektedir. Böylece yazar, modern edebiyatın sunduğu teknik olanaklardan yararlanırken, postmodern anlatının çoğulluğunu da devreye sokarak eserlerini daha katmanlı bir yapıya kavuşturur. Bu yaklaşım, yazarın anlatıcı konumuna ilişkin düşünceleriyle de örtüşmektedir. Nitekim Boralıoğlu, bir söyleşisinde, “yazarın dili, Tanrı yazar diye bir şey yok, hiç yok. Hep başkalarının, üstelik de bambaşka insanların dilleri var. Hepsini tek bir kaleminden çıkmış gibi de anlatamam” (Zileli, 2021) ifadeleriyle bu yaklaşımını dile getirmektedir.

Dünyadan Aşağı adlı romanın bazı bölümlerinde olaylar tanrısal bakış açısıyla aktarılır. Özellikle Nihan ve Hilmi arasındaki ilişkinin dinamikleri, bu bakış açısıyla sunulur:

“Nihan onun bu hallerine alışkındı. Bazen tatlı tatlı dalga geçiyor bazen alttan alarak Hilmi’yi yatıştırıyordu. Kocasının hedefi belirsiz, sağa sola fırlattığı öfke oklarından kimi zaman bir komedi filmi dvd’ si koyup dikkatini başka yöne çekerek korunuyor, kimi zaman da omuzlarına, sırtına masaj yapıp gevşemesini sağlama yöntemini tercih ediyordu” (Boralıoğlu, 2021, s. 20).

Buna karşılık bazı bölümlerde anlatım, Hilmi’nin kendi bakış açısından sunulur. Bu sayede okur, karakterin duygu, düşünce ve iç konuşmalarını doğrudan takip edebilir. Karakterin algısı ve deneyimi romanda şu şekilde yansıtılır: “Tavandaki avize sallanıp duruyor. Gözümü açtığımdan beri bir an olsun yataktan çıkacak gücü bulamadım kendimde. Bazen deprem mi oluyor diye düşünüyorum ama sonra anlıyorum ki benim içimdeki salıncak o” (Boralıoğlu, 2021, s. 99). Romanın sonunda ise anlatıcının, hikâyede yer alan karakterlerden Ali Cemal olduğu ortaya çıkar; “Bu kitabın anlatıcısı benim. Ben Ali Cemal Aydın. Hilmi Aydın’ın oğlu ve Selim Aydın’ın torunu” (Boralıoğlu, 2021, s. 269). Böylece eser, tek bir merkezî perspektiften çok sesli bir düzenlemeye kayar.

Meçhul adlı eserde her karakterin kendi diliyle konuşması, Boralıoğlu'nun anlatıda tek bir ses oluşturmaktan bilinçli şekilde uzak durduğunu gösterir.

İbrahim'in amcasının anlatıcı olduğu bölümde olaylar onun gördüğü ve yorumladığı biçimiyle sunulur: "Yeğenim olur İbrahim, evet. Ama bana İbrahim hakkında bir şey sormayın..." (Boralıoğlu, 2024, s. 59). Aynı şekilde, bazı kısımlarda bu kez anlatı İbrahim'in ablasının bakış açısından ilerler: "Ben büyüttüm İbrahim'i. Ne var? Annem çok üstüne düşerdi. Deli gibi." (Boralıoğlu, 2024, s. 23). Farklı karakterlerin anlatıya dâhil olmasıyla metin, tek merkezli bir yapıdan uzaklaşarak çoğul bir anlatı düzlemine taşınmaktadır.

Sonuç olarak, Boralıoğlu'nun *Dünyadan Aşağı* ve *Meçhul* romanlarında çoğul anlatıcı kullanımı, farklı karakterlerin bakış açılarını aynı anda okura sunar. Bu yaklaşım, okurun yalnızca olay örgüsünü takip etmesini değil, karakterlerin algı, duygu ve düşüncelerini karşılaştırmasını da sağlar.

2.4. Dil ve Üslup

2.4.1. Dilin Biçimsel Özellikleri

Ölçünlü dilin yerleşik kurallarından ayrılan kullanımlar, dilsel sapma kapsamında değerlendirilebilir. Bu sapsmalar; sözcüklerin ses, biçim ve yazım özelliklerinin değiştirilmesi, yeni sözcüklerin oluşturulması, sözdizimsel yapının dönüştürülmesi ve sözcükler arasında alışılmışın dışında anlam ilişkilerinin kurulması gibi farklı biçimlerde ortaya çıkabilmektedir (Kul, 2008, s.374). Edebî metinlerde bu tür sapsmalar, metnin anlam dünyasına ve estetik kuruluşuna katkı sağlayabilmektedir. Boralıoğlu'nun romanlarında da dilin bu işlevsel yönü belirgin biçimde görülmektedir.

Boralıoğlu'nun romanlarında dil, yalnızca olayları aktaran bir anlatım aracı olarak değil, karakterlerin ruh hâlini yansıtan ve anlatının yapısını belirleyen bir unsur olarak kullanılır. Yazar, dilin biçimsel olanaklarından yararlanarak anlatıyı tekdüze bir anlatım çizgisinden uzaklaştırır; sözdizimi, kelime düzeni ve yazım tercihleri aracılığıyla anlatının ritmini doğrudan dil düzeyinde kurar. Bu bağlamda *Dünyadan Aşağı* romanında "Büyük bir günahkârsın ama affedildin" ifadesinin kelime ve harflere ayrılması, anlamın sabitliğini bozar. Burada dil anlam aktaran bir araç olmaktan çıkıp anlamın dağıldığı bir alan hâline gelir:

“Sonra kafama takıldı bu cümle önce kelimelerine ayrıldı: büyük-bir-günahkârsın-ama-affedildin.

Sonra da harflere...

b-ü-y-ü-k b-i-r g-ü-n-a-h-k-â-r-s-ı-n a-m-a a-f-f-e-d-i-l-d-i-n” (Boralıoğlu, 2021, s. 231).

Anlamın çözülmesine dayalı bu yapı, eserin ilerleyen bölümlerinde yazım tercihleri yoluyla dilin kendisine yönelen dikkati devam ettirir: “Şu GEZEN’i de büyük yazsalar mış biraz, o küçük olmuş...” (Boralıoğlu, 2021, s. 239). Gezen sözcüğünün büyük harflerle yazılması, anlatı düzeyinden çok dilin biçimsel boyutunu öne çıkarır. *Meçhul* romanında ise “TIR” sözcüğünün büyük harfle kullanılması, “İleride diyorsun bir kaza göreceğim, bir TIR şarampole yuvarlanmış” (Boralıoğlu, 2024, s. 117) örneğinde görüldüğü üzere, anlatı akışı içinde ani bir vurgu oluşturarak sahnenin çarpıcılığını artırır.

Boralıoğlu, *Aksak Ritim* adlı eserinde ise sözcükleri bilinçli biçimde bitişik yazarak geleneksel sözdizimini ve yerleşik okuma alışkanlıklarını bozar. Bu tercih, anlatının akışını hızlandırırken Güldane’nin zihinsel karmaşasını dil düzeyinde görünür kılar: “dünaşambeniçoküzdün buketi... kıskanıyormseniüzmebeni buketi...rüyamdasenigördümağlıyordun buketi... söylemiyorumamasevdalıyım buketi...dünyayarılssaayrılmamsenden buketi...bırakmabeni buketi...” (Boralıoğlu, 2022, s. 28-29).

Aynı anlatı evreninde yazım ve noktalama tercihlerinin travmatik deneyimlerin aktarımında da belirleyici bir işlev üstlendiği görülmektedir: “Yerler kanlıydı... Sildi. Merdivenler... giriş... kaldırım...” (Boralıoğlu, 2022, s. 122), “Böyle uçucu...yumuşacık...pamuk gibi...rüzgârla savrulan küçücük bir tüy gibi...tüy gibi...” (Boralıoğlu, 2022, s. 139), “Belli belirsiz bir ses işitti. Birisi Halil diyordu. Halil...iğne...orada...Allah...zor...bulut...ışık...düğme...korku...belki...gidiyor...y or...du...” (Boralıoğlu, 2022, s. 33). Cümlelerin parçalanması, noktalama işaretlerinin yoğunluğu ve fiil tekrarları, anlatıda ritmin dil düzeyinde kurulmasını sağlayan başlıca göstergeler olarak öne çıkar.

Sonuç olarak, Gaye Boralıoğlu, yazım, noktalama ve sözdizimine yönelik bilinçli tercihleriyle anlatının akışını ve ritmini doğrudan dil düzeyinde kurar. Bu doğrultuda başvurulmuş dilsel düzenlemeler, karakterlerin iç dünyalarını ve

deneyimledikleri kırılmaları görünür kılarak metinlerin çok katmanlı bir anlam yapısı kazanmasını sağlar.

2.4.2. İronik Söylem

Edebî metinlerde ironi, genellikle ifade edilen anlam ile aslında kastedilen anlam arasındaki karşıtlık üzerinden işleyen bir anlatım biçimi olarak ele alınır. Nitekim Emre’ye göre de, ironi “insanların eğlenmek için sık sık başvurdukları ve çoğunlukla da kastedilenin tersini ima eden bir söz sanatıdır” (Emre, 2022, s. 144). Ancak Emre’nin de belirttiği üzere ironi, her zaman amacı kendi içinde olan bir ifade biçimi değildir; kimi metinlerde yer aldığı düşüncenin amacına hizmet eden işlevsel bir mekanizma hâline gelir (Emre, 2022, s. 145). Boralıoğlu’nun romanlarında ironi bu ikinci düzlemde işler. Yazar, açık bir alay ya da mizah üretmekten ziyade, toplumsal normlar ile bireysel deneyim arasındaki mesafeyi görünür kılarak ironik etkiyi metnin anlam örgüsü içine yerleştirir. Bu yaklaşım, yazarın *Dünyadan Aşağı*, *İçimdeki Ses* ve *Her Şey Normalmiş Gibi* adlı romanlarında belirgin biçimde görülmektedir.

Dünyadan Aşağı’da söz konusu ironi anlayışı, gündelik bir nesne üzerinden kurulan bir sahnede somutlaşır. Çekyat, anlatıcı tarafından “bir erkek için sonun başlangıcı” (Boralıoğlu, 2021, s. 35) olarak tanımlanır. Bu tanımlamanın ardından çekyata yüklenen bedensel rahatsızlık, huzursuzluk ve kaçınılmaz son vurgusu, bireysel bir durumun toplumsal bir yazgıya dönüştürülmesiyle ironik bir etki yaratır. Gündelik bir eşyanın erkeklik ve ev içi iktidar ilişkilerinin çözülüşünü simgeleyecek biçimde aşırılaştırılması, anlatıda “Karıları tarafından gözden çıkarılan erkekler ilk olarak çekyatta yatarlar, ikinci aşamada da kapı dışarı edilirler” (Boralıoğlu, 2021, s. 35) ifadesiyle somutlaşır. Bu bağlamda ironi, mizah üretme amacı taşımaktan ziyade, gündelik bir nesne aracılığıyla toplumsal bir durumu eleştirel bir biçimde görünür kılar. Benzer bir ironik işleyiş, Hilmi’nin dinsel ve ahlaki ölçütleri gündelik bir muhasebe diliyle değerlendirdiği bölümlerde de görülür. Hilmi Aydın, cennet ve cehennem düşüncesi etrafında geliştirdiği iç konuşmada, kendi eylemlerini tarihsel olarak çok daha ağır suçlarla karşılaştırarak suçun ağırlığını görelî hâle getirir. Bu bağlamda karakter, kendisini “büyük ve korkunç bir suç işlememiş” (Boralıoğlu, 2021, s. 32) biri olarak konumlandırır ve ilahi adalet fikrini kişisel çıkarı doğrultusunda yeniden yorumlar. Anlatıda kutsal kabul edilen değerler sisteminin bireysel akıl yürütme yoluyla sıradanlaştırılması, ironik etkiyi doğrudan alaya başvurmadan üretir.

Böylece ironi, eserde güldürücü bir unsur olmaktan ziyade, inanç ile bireysel gerekçelendirme arasındaki gerilimi görünür kılan eleştirel bir anlatım aracına dönüşür.

Her Şey Normalmiş Gibi adlı romanda da “Yadırganacak bir şey yok, hayat akıyor işte” (Boralıoğlu, 2025, s. 53) ifadesi, anlatıya hâkim olan normalleştirme söyleminin en belirgin örneklerinden biridir. Roman boyunca karakterler umut, iyileşme ve normalleşme söylemleri üretirken, anlatı bu söylemlerin altını sürekli boşaltır. Acı veren olaylar kısa sürede sıradan bir habere dönüşür, teselli sözleri etkisini kaybeder ve trajedi gündelik hayatın akışı içinde silikleşir. Eserde bu sıradanlaşma, özellikle medyanın dili üzerinden somutlaştırılır:

“Hemen arkasındaki haber kanımı donduruyor, gülümsediğime pişman oluyorum: ‘Küçükçekmece’de beton mikserinin çarptığı 60 yaşındaki kadın hayatını kaybetti.’ Memleket neşelenmeyi çok görüyor insana. Reklamların arasında çabucak gözden kayboluyor haber...” (Boralıoğlu, 2025, s. 63).

Yazar, ölüm haberinin yarattığı dehşet ile bu trajedinin reklam kuşağı içinde hızla tüketilmesi arasındaki çarpıcı karşıtlığı görünür kılar. Bu anlatım tercihi, modern yaşamın mekanik işleyişine ve bireyin bu işleyiş içinde giderek duyarsızlaşmasına yönelik eleştirel bir zemin oluşturur. Boralıoğlu, ironik söylem aracılığıyla acının gündelik hayatın rutini içinde nasıl sıradanlaştırıldığını ve “normal” bir tüketim nesnesine dönüştürüldüğünü açık biçimde ortaya koyar.

Boralıoğlu’nun *İçimdeki Ses* romanında da ironi, bireyin dünyaya gelişi, aile ilişkileri ve adalet duygusu etrafında şekillenen iç konuşmalar aracılığıyla kurulur. Karakterin varoluşunu gündelik bir yakınma diliyle sorgulaması, yüksek ahlaki ve felsefi meselelerin bilinçli biçimde sıradanlaştırılmasıyla ironik bir etki yaratır:

“Dünyada adalet olsaydı, insanın ailesini seçme şansı olurdu. Biz çocuklar, doğmayı kendimiz istemiyoruz. Birçok kere, uğraşıp didinip, hatta doktorlara gidip, tedavi olup bizi dünyaya getiriyorlar ve ortaya çıktığımız andan itibaren de genellikle pişman oluyorlar. Ondan sonra başlıyor yakınmalar...Bebekken gazımız var, ağlıyoruz diye kızıyorlar; kusuyoruz, sıçıyoruz diye şikâyet ediyorlar; biraz daha büyüyünce konuşmıyoruz, derdimizi anlatamıyoruz diye sinirleniyorlar...” (Boralıoğlu, 2019, s. 19).

Bu söylem, güldürüye dayalı bir etki üretmekten çok, bireyin dünyaya gelişi ile ona atfedilen sorumluluklar arasındaki uyumsuzluğu açığa çıkararak ironik bir gerilim alanı kurar.

Sonuç olarak Boralioğlu, ironiyi doğrudan alay ya da mizah üretme amacıyla değil, gündelik dil, sıradan nesneler ve bireysel i konuşmalar aracılığıyla toplumsal normları, ahlaki kabulleri ve iktidar ilişkilerini sorgulayan eleştirel bir araç olarak kullanır. Bu yönüyle ironi, metinlerde hem anlamın kuruluşuna hem de okurun anlatıyla kurduğu eleştirel ilişkiye yön veren belirleyici bir üslup özelliği hâline gelir.

2.4.3. Masalsı Söyleyiş ve Büyülü Gerçekçilik

Masalsı söyleyiş; belirsiz bir zaman ve mekân algısı içinde, kalıplaşmış ifadeler ve tekrarlar kullanarak anlatıyı sembolik bir düzleme taşıyan üslup biçimidir. Bu anlatım tarzında amaç, gerçekliği olduğu gibi yansıtmak değil, onu masalların hayal dünyasıyla harmanlayarak simgesel bir anlam üretmektir. Büyülü gerçekçilik ise, masalsı anlatımdan farklı olarak gerçeklik zeminini terk etmez. Bu teknikte olağanüstü olaylar, hayatın olağan akışı içinde son derece doğal ve yadırganmayan unsurlar olarak sunulur. Nitekim Osman’a göre “Büyülü gerçekçiliğin temeli, gerçek alemde gerçek olmayan unsurların bulunması üzerinde kurulur. Yazarlar büyülü gerçekçilik akımını kullanırken yeni bir alem oluşturmazlar, ama gerçek alemde büyülü unsurları keşfederek gerçekle kurguyu karıştırmırlar” (Osman, 2023, s. 53). Bu doğrultuda büyülü gerçekçilikte olağanüstü unsurlar, anlatının gerçeklik düzlemi içerisinde doğal ve sıradan olaylarmış gibi sunulmaktadır.

Gaye Boralioğlu’nun anlatı dünyası, gerçekçi bir zemin ile hayal gücünü zorlayan unsurlar arasında kurulmuş dengeli bir yapı sergiler. Yazar, toplumsal ve bireysel kırılmaları aktarırken masalsı söyleyiş ve büyülü gerçekçi unsurlar aracılığıyla metnin anlam katmanlarını genişletir. Bu anlatım tercihi, bir yandan masal gibi geleneksel anlatı biçimlerine yaslanırken, diğer yandan gerçekliğin tekinsiz ve sarsıcı yönlerini daha görünür hâle getirir.

Bu bağlamda yazar, *Meçhul* romanının başlangıcında tarihsel gerçekliği belirsiz ve masalsı bir atmosfer içinde sunar:

“İki yüzyılın büyük bir gürültüyle bir araya geldiği yıllarda, dünyanın en kalabalık kıtası ile dünyanın en zengin kıtasının birleştiği ülkede, İbrahim adında biri yaşadı. İbrahim garibandı. Ama biraz da acayıpti. Herkes gibi olan yanları vardı: Bir ailesi, sevdiği bir kız, patronları, arkadaşları, dostları, düşmanları...” (Boralioğlu, 2024, s. 7).

Öte yandan masal anlatımına özgü söyleyiş, yalnızca anlatının başlangıç bölümünde değil, karakterlerin sözlerinde de sürdürülür. İbrahim’in ablasının

yaşadıklarını dile getirirken kullandığı “Üç gün üç gece uyumadım. Üç gün üç gece yemek yemedim” (Boralıoğlu, 2024, s. 26) biçimindeki tekrarlar, kalıplaşmış zaman ifadelerini çağrıştırmakla metnin masalsı söyleyişini pekiştirmektedir.

Her Şey Normalmiş Gibi adlı eserde ise, Lora’nın Arda’ya anlattığı masallar dikkat çeker: “Şu saray var ya, Topkapı Sarayı, işte o sarayın bir zamanlar binbir çiçeğin yeşerdiği cennet gibi bahçesinde yaşlı bir bahçıvan yaşarmış” (Boralıoğlu, 2025, s. 21). Bu bağlamda gerçek bir yer olan Topkapı Sarayı, anlatı içinde masal dünyasının bir parçası hâline gelir. Böylece Lora, bilinen bir mekânı masal diliyle yeniden anlatarak esere hem tanıdık hem de simgesel bir boyut kazandırır. Lora’nın anlattığı masalların bir işlevi de kendi hayatına dair ayrıntılar barındırmasıdır:

“Çiçek kızın ikiz çocukları olmuş, biri hayduttan, diğeri çerçiden. Bu çocukların ikisi de sonra demirci olmuşlar, Demirciler Çarşısı’nda Cêwî adında bir dükkân açmışlar ama tek ortak noktaları buymuş. Biri iyi, vicdanlı, akıllı bir adam olmuş, diğeri kötü, ahlâksız ahmak bir adam. Bil bakalım hangisi kimin çocuğuymuş?” (Boralıoğlu, 2025, s. 114).

İkiz çocuklar üzerinden kurulan iyi-kötü karşıtlığı, baba ve amca figürlerinin örtük temsiline dönüşür. Bu durum, evrensel mitolojilerde ikizler motifinin insan doğasının farklı yönlerini yansıtan kurucu bir zıtlığı temsil etmesiyle doğrudan ilişkilidir (Cığırlioğlu, t.y., s.7). Böylece masal, karakterlerin kişisel geçmişini doğrudan aktarmak yerine, aile içindeki çatışmaları ve ahlaki karşıtlıkları simgesel bir düzlemde görünür kılan bir anlatım aracına dönüşür. Benzer şekilde Lora’nın anlattığı bir masalda yer alan “göbek deliği olmayan kız” figürü, olağanüstü özellikleriyle dikkat çeker. Alışılmış insan özelliklerinden ayrılan bu masal kahramanı, mitolojik anlatılarda karşılaşılan sembolik ve sıra dışı karakterleri çağrıştırmaktadır. Göbek deliğinin doğum ve kökenle ilişkilendirilen bir iz olarak düşünülmesi, bu figürün aidiyet ve köken meseleleriyle bağlantılı biçimde yorumlanmasına imkân tanır. Bu bakımdan “göbek deliği olmayan kız”, romanda öne çıkan yabancılaşma ve ait olamama duygularını sembolik düzeyde yansıtan bir unsur olarak değerlendirilebilir. Böylece masal, yalnızca hayalî olaylar aktaran bir anlatı olmaktan çıkarak karakterlerin iç dünyasını ve yaşadıkları kırılmaları dolaylı biçimde ifade eden bir işlev üstlenir.

Romanda masalsı söyleyişin yarattığı atmosfer, Tavşan Dudak karakterinin anlatıya dâhil olmasıyla birlikte büyülü gerçekçilikle iç içe geçer. Tavşan Dudak,

Diyarbakır’da Arda’ya yol gösteren, aniden ortaya çıkan ve kaybolan, gerçekliği esneten büyü bir unsur olarak kabul edilir. Nitekim anlatıda, “Çarşının dar sokaklarında amaçsızca dolaşırken dükkânlardan birinde bir tabela gözüme çarpıyor, üstünde Cêwî yazıyor. Anlamını sormak üzere tavşan dudağa dönüyorum. Yok! Yine kaybolmuş” (Boralıoğlu, 2025, s. 109) ifadeleri, karakterin tam anlamıyla kavranamayan yapısına dikkat çekmektedir.

Aksak Ritim romanında, Güldane’nin kardeşi Yunus ile hayal kurduğu sahnede masalsı anlatım belirgin biçimde kullanılmaktadır: “‘Dünyanın taa öbür ucunda, Antarktika’nın ötesinde güzel mi güzel, yeşil mi yeşil bir ülke varmış,’ diye anlatmaya başlıyordu Güldane” (Boralıoğlu, 2022, s. 192). Böylelikle gerçek yaşamın kısıtlayıcı etkileri, masalsı anlatım ve hayal gücü aracılığıyla aşılmakta; okur, karakterlerin iç dünyasına hem duygusal hem de simgesel bir düzlemden erişim sağlamaktadır.

Yazar, bu masalsı atmosferi büyü gerçekçiliğin imkânlarıyla bir adım öteye taşır. Kentin karmaşık ve tekinsiz sokaklarını fiziksel dünyanın kurallarını esneterek anlatırken; olağanüstü durumları gündelik hayatın doğal bir parçasıymış gibi kurgular:

“‘Çıt!’

O sesi duymasıyla arkasına dönmesi bir oldu Güldane’nin; ceketinin yakasını kaldırmış şapkalı bir gölge parke taşlı bir sokaktan dönüp kayboldu.

‘Trıkk!’

Bu kez yandan. Kambur bir adamın gölgesi betebe gövdeli bir apartmanın mozayiginde eriyip gitti.

‘Pat!’

İki evin arasına asılmış çamaşır ipinden aşağı doğru sarkıp ellerini Güldane’ye doğru uzatmış bir gölge sokak lambası sönuverince yok oldu.

‘Çat!’

Tam önünde kendisine doğru gelmekte olan ince uzun bir adam kanalizasyon deliğinden aşağı akıp gitti. (Boralıoğlu, 2022, s. 108).

Güldane’nin karşılaştığı gölge figürlerin erimesi ya da bir beden kanalizasyona akıp gitmesi, anlatımda herhangi bir şaşkınlık vurgusu olmaksızın aktarılır. Böylece metin hem gerçekliğe bağlı kalmakta hem de gerçekliğin sınırlarını aşarak büyü bir atmosfer yaratmaktadır.

Büyülü gerçekçiliği destekleyen bir diğer örnek ise, bir iş kazası sonucu betona dönüşen Cevdet'in mahalle meydanına heykel gibi dikilmesi fikridir. Bu olağanüstü durum, mahalle sakinleri tarafından sorgulanmadan ve heyecanla kabul edilir:

“Bunun üzerine daha iyi bir fikir buldular. Beton Cevdet mahallenin ortasındaki meydana dikilecekti. Böylece hem o çok sevdiği ailesinden uzaklaşmamış olacak, hem de herkes, kendilerini yıllarca mest eden bu büyük insanı istediği an yad edebilecekti. Cevdet bir nevi ölümsüzleşecek, sonsuza kadar o mahallede var olmayı sürdürecekti. Bu fikir büyük bir heyecanla karşılandı. İtiraz eden tek bir Allah'ın kulu olmadı” (Boralıoğlu, 2022, s. 128).

Bu sahnede olağanüstü bir dönüşüm, toplumsal kabulle sıradanlaştırılır. Dolayısıyla roman, olağanüstünün gündelik yaşamın doğal bir uzantısı hâline gelmesi bakımından büyümlü gerçekçilik estetiğine yaklaşır.

Güldane'nin mahalleli tarafından linç edilmesi ve Yunus'un dövülmesi sahnesinde de büyümlü gerçekçiliği çağrıştıran bir unsur ortaya çıkar. Yerde boylu boyunca uzanan Güldane ile duvar dibinde iki büküm kalmış Yunus tasvir edilirken anlatı, beklenmedik biçimde gerçeküstü bir görüntüye açılır: “Güldane'yi boylu boyunca yerde, Yunus'u iki büküm duvarın dibinde bırakıp giderlerken kimse fark etmedi ama, beton Cevdet'in gözlerinden yaşlar dökülüyordu” (Boralıoğlu, 2022, s. 226). Heykele dönüşmüş Cevdet'in ağlaması, gerçeklik düzleminde mümkün olmayan bir durumu anlatıya dahil eder. Bununla birlikte metinde bu durum şaşkınlık uyandıran bir olay olarak sunulmaz; anlatının doğal akışı içinde yer alır.

Boralıoğlu'nun anlatı evreni, gerçekliği sabit ve değişmez bir zemin olarak sunmaktan ziyade onu esneten ve dönüştüren bir kurgu anlayışına dayanır. Masalsı söyleyiş, bireysel deneyimleri ve toplumsal çatışmaları simgesel bir çerçeveye yerleştirirken; büyümlü gerçekçiliğe yaklaşan sahnelerde ise olağanüstünün sıradanlaştırılması, toplumsal kabullerin ve duyarsızlaşmanın görünür kılınmasına hizmet eder.

2.4.4. Sinematografik Anlatım

Sinematografik anlatım, edebî metinlerde olayların görsel bir düzen içinde sunulması ve anlatının sahneleme mantığıyla ilerlemesiyle belirginleşir. Bu tür bir anlatımda okur, metni yalnızca okumakla kalmaz; sahneleri zihninde canlandırarak adeta izler. Sinematografinin kapsamını açıklayan Blain Brown'a göre bu kavram, yalnızca teknik bir çekim faaliyeti değildir. Nitekim Brown, sinematografiyi şu

sözlerle tanımlar: “Sinematografi sözünü oluşturan sözcüklerin kökü Yunancadır ve bu bileşik sözcük ‘hareketle yazı yazmak’ anlamına gelir” (Brown, 2008; Akt. Şahin, 2018, s.665). Brown’un sinematografiyi “hareketle yazı yazmak” olarak tanımlaması, bu kavramın iki temel unsuruna işaret eder: hareket ve yazı. Hareket, anlatının akışını; yazı ise bu akışın dil aracılığıyla kurulmasını ifade eder. Bu nedenle sinematografik anlatım, edebî metinlerde olayların durağan betimlemelerle değil, hareket ve sahne duygusu ön planda tutularak aktarılmasıdır.

Bu çerçevede Gaye Boralıoğlu’nun romanlarında dil, yalnızca anlatım aracı olarak değil, görsel bir düzenleme unsuru olarak da işlev görür. Yazarın senaryo yazarlığından gelen mesleki birikimi, metne dinamik bir sahneleme duygusu kazandırır. Olaylar; hızlı kurgu geçişleri ve belirgin mekân tasvirleri aracılığıyla adeta birer kadraja yerleştirilmiş gibi sunulur.

Yazarın *Aksak Ritim* ve *Her Şey Normalmiş Gibi* adlı romanları, sinematografik anlatımın en belirgin örneklerini sunmaktadır. *Aksak Ritim*’de Güldane hakkında dile getirilen yargıların aktarımı, anlatının ritmik yapısını açık biçimde ortaya koyar:

“Bilir bilmez herkes bir cümle kurdu Güldane hakkında. Her cümlenin sonunda Yunus darbukasıyla bir nokta koydu.

Deliydi...tak.

Zekiydi...trak.

Düştüydü...tak tak...

Uçtuysa...trak.

Şuydu...tak.

Buydu...trraak” (Boralıoğlu, 2022, s. 10).

Art arda gelen kısa ifadeler ve darbuka sesi, metinde kesintili ve parçalı bir ilerleyiş oluşturur. Bu kurgu, durağan betimleme anlayışını kırarak sahne etkisi yaratan dinamik bir yapı ortaya çıkarır.

Benzer biçimde Halil’in banyoya yöneldiği sahne, bu anlatımın dikkat çekici bir örneğini oluşturur. Anlatıcı, adeta bir kamera gibi hareket ederek mekânı ve nesneleri okurun dikkatine sunar:

“Halil şüphe içinde, ama aynı zamanda da merakına yenik düşerek banyoya doğru yöneldi.

Kapıyı açtı. Etrafına bakındı...Küvet, klozet, kırık fayanslar, ayna, aynanın yanındaki küçük

komodin...Komodinin üzerinde bir tıraş bıçağı...tırş sabunu...tırş sabununun üzerinde kırmızı lekeler...komodinin üzerinde kırmızı lekeler...tırş bıçağında kırmızı lekeler...Aynaya baktı. Aynada Güldane'nin yansıması vardı" (Boralıoğlu, 2022, s. 169).

Bu sahnede anlatıcı, nesneleri ardışık ve seçici bir odaklanmayla görünür kılar. Yazar, betimlemeyi tek bir bütün tablo hâlinde sunmak yerine, okurun dikkatini adım adım belirli ayrıntılara yönlendirir. Üç nokta kullanımı ise anlatımda kesintili bir akış oluşturarak metne görsel bir ritim kazandırır ve sahnenin daha hızlı ilerlemesini sağlar.

Boralıoğlu'nun sinematografik üslubu, yalnızca dış dünyayı değil, karakterlerin iç dünyasını da görsel bir akış içinde kurar. *Her Şey Normalmiş Gibi* romanında Arda'nın zihninde Lora'ya ilişkin görüntülerin art arda belirmesi, bu anlatım biçiminin dikkat çekici örneklerinden biridir:

"Tavşan dudağın tuhaf mırıltıları beni hayal alemine sürüklüyor. Zemin ayağımın altından kayıp gidiyor. Tanımadığım uğultular duyuyorum, daha tanıdık ayak sesleri geliyor kulağıma Kuçelerde koşup oynayan küçük bir kız...Sekerek evine giden Lora... Aksayan bir genç kız...Hızla uzaklaşan Lora...Koşturan bir kadın...Aniden duruveren Lora...Sahipsiz görüntüler...Aklın mesnetsiz oyunları" (Boralıoğlu, 2025, s. 107-108).

Görüntülerin kesik ve ardışık biçimde sunulması, metinde zihinsel bir kurgu duygusu yaratır. Okur, Arda'nın iç dünyasına açıklayıcı bir anlatımla değil, peş peşe gelen sahneler aracılığıyla tanıklık eder. Bu anlatım biçimi, karakterin zihinsel karmaşasını ve duygusal dalgalanmalarını görsel bir hareketlilik içinde ortaya koyar.

Söz konusu örnekler, sinematografik anlatımın yalnızca görselliğe değil, ritim ve kurgu anlayışına da dayandığını göstermektedir. Nitekim Boralıoğlu'nun romanlarında sinematografik anlatım hem mekânın hem de karakterlerin iç dünyasının aktarımında önemli bir rol oynar. Yazar, olayları durağan betimlemeler yerine hareket ve ritim duygusuyla kurarak anlatıya sahne etkisi kazandırır. Bu sayede metin, okurun zihninde görsel ve canlı bir akışa dönüşür.

2.4.5. Küfür ve Argo Sözcükler

Edebiyat metinlerinde argo ve küfür genellikle bir dil kusuru olarak değerlendirilse de bazı romanlarda karakterin sahiciliğini ve toplumsal gerçekliği yansıtmak için önemli bir araç olarak kullanılır. Çetin, küfrü "...cinsel ve dışkısal organlar ve cinsel eylemlerden yola çıkarak saldırı amaçlı hakaret ..." (Çetin, 2025, s. 269) olarak tanımlar. Ancak Boralıoğlu'nun kurgusunda bu sözcükler, kaba birer

hakaret olmanın ötesine geçerek metnin gerçeklik zeminini güçlendiren stratejik unsurlara dönüşür. Yazar, sokağın gerçekliğini, karakterin öfkesini ve toplumsal konumunu yansıtmak için dilin bu imkânlarını etkin biçimde kullanır.

Aksak Ritim'de "O çingene piçi için..." (Boralıoğlu, 2022, s. 211) ifadesi veya *Dünyadan Aşağı* romanındaki "ucuzcu pezevenk," (Boralıoğlu, 2021, s. 161) nitelermeleri, karakterler arasındaki güç ilişkilerini ve dışlayıcı tutumları dil aracılığıyla doğrudan görünür kılar.

Karakterlerin içsel çatışmaları ve dış dünyayla olan gerilimleri, argo ve küfür kullanımıyla daha belirgin hâle gelir. Bu bağlamda *Aksak Ritim*'de babanın evladını reddettiği sahnede sarf edilen "Siktirsin gitsin. Benim onun gibi oğlum yok!" (Boralıoğlu, 2022, s. 120) cümlesi ile *Meçhul* 'de aile içi çatışmayı ironik bir dille veren "Deyyus dediği de kendi oğlu yani" (Boralıoğlu, 2024, s. 195) ifadeleri sadece hakaret değil, karakterin hayal kırıklığını ve öfkesini dışa vurma biçimidir. *İçimdeki Ses*'te "Orospulara mı demek istiyorsun?" (Boralıoğlu, 2019, s. 81) sorusu ise karakterin savunma mekanizmasını ve yüzleşme biçimini ortaya koyar.

Meçhul romanında yer alan "O sıralarda işler kesat, borç harç boktan bir hayat" (Boralıoğlu, 2024, s. 175) cümlesi, karakterin yorgunluğunu ve sıradanlaşmış sorunlarını, sokağın samimi ifadesiyle yansıtır.

Sonuç olarak Boralıoğlu, argo ve küfrü, karakterleri canlı ve gerçekçi kılmak ve toplumsal-duygusal gerçekliği doğrudan yansıtmak için bilinçli olarak kullanır.

2.4.6. Yöresel Söyleyişler

Gaye Boralıoğlu'nun anlatıları çoğunlukla İstanbul'da geçse de yazar karakterlerinin kökenlerini ve kültürel bağlamlarını görünür kılmak için yerel söyleyişlerden yararlanır. Bu bağlamda *Her Şey Normalmiş Gibi* adlı romanda, Diyarbakır'da geçen bölümlerde yöresel söyleyişlerin kullanıldığı görülür.

Diyarbakır'a vardığında taksicinin Arda'ya yönelttiği "İlktir?" sorusu ve anlatıcının "Burada takısı olmayan soru cümlelerine alışmam gerektiğini anlıyordum" (Boralıoğlu, 2025, s. 97) ifadeleri, bölgeye özgü soru yapısının esere yansıtıldığını göstermektedir. Bu kullanım, Arda'nın yabancılık hissini dil aracılığıyla pekiştirirken, mekânın özgün ruhunu da somutlaştırır.

Benzer biçimde, Anzele suyuna vardığında çocuklardan birinin “Ma babamdan korkmam, sudan mı korkacam, ben kendime yüzmeye gelmişim” (Boralıoğlu, 2025, s. 103) sözleri de standart dil yapısından farklılaşan söyleyiş özelliklerini ortaya koymaktadır. Özellikle “korkacam” ve “gelmişim” kullanımları, yerel konuşma biçiminin anlatıya dâhil edildiğini göstermektedir.

Benûsen’de Lorîn’in “Bilmemek herkes için daha hayırlı. H harfî hafifçe çatlamıştı” (Boralıoğlu, 2025, s. 125) ifadesi ise anlatıcı aracılığıyla yerel unsurları öne çıkarır. H harfinin çatlaması gibi fonetik betimlemeler, konuşmanın ritmini ve tonunu göstererek karakterin geçmişiyle coğrafi aidiyetini okura hissettirir. Böylece yerel söyleyiş, eserde karakterin kimliğini ifade eden bir araç hâline gelir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GAYE BORALIOĞLU ROMANLARINDA KİMLİK ARAYIŞININ YANSIMALARI

3.1. Öteki Olma Hâli ve Kimlik

Öteki olma hâli, bilinçli dışlama mekanizmalarıyla ya da bireyin hâkim normlarla uyumsuzluğu sonucu ortaya çıkar. Nitekim Şeker ve Özcan, öteki kavramını “bir kişi, grup, sınıf veya topluluğun sosyo-ekonomik, kültürel ya da politik bağlamlara yerleştirilen ayrımcılık pratikleriyle dışlanması” (Şeker & Özcan, 2022, s. 87) şeklinde tanımlar. Dolayısıyla toplumsal değerler sistemi içinde normatif kabulün dışında kalan her durum, öteki olma hâlinin üretilmesinde işlevsel bir rol üstlenmektedir.

Ötekilik yalnızca toplumsal yapı düzeyinde değil; gündelik yaşam pratikleri, aile içi ilişkiler ve yakın çevrede kurulan söylemler aracılığıyla da yeniden üretilir. Gelener’in de belirttiği gibi öteki, “aşağıdaki mahalleden, sokaktan, yan evden hatta ailenin içinden olabilir. Fiziki yakınlıkları olsa da düşünce ayrılıkları onları bizden kilometrelerce ötekiye taşımaya yeterlidir” (Gelener, 2024, s. 19-20). Bu tür yakın ilişkiler içinde kurulan ötekilik biçimleri, bireyin benlik algısını ve kimlik inşasını doğrudan etkiler. Kimlik bu bağlamda sabit bir yapı olmaktan çıkar; ötekilik deneyimleriyle birlikte sürekli değişen kırılğan bir sürece dönüşür.

Öte yandan birey, düşünsel farkındalık geliştirdiği andan itibaren kendisini çevresinden ayırarak bir benlik algısı oluşturur. Bu ayrım, öznenin kendisini merkezde konumlandırmasına ve karşısında yer alanı “öteki” olarak tanımlamasına yol açar. Başkalarıyla kurulan ilişkiler arttıkça bu deneyim daha görünür hâle gelir ve farklı yoğunluklarda yaşanır. Bu nedenle bireyin bulunduğu her toplumsal bağlamda, benliğin kendini tanımlama biçimleriyle ilişkili olarak farklı ötekilik biçimleri ortaya çıkmaktadır.

Bu bağlamda Boralıoğlu’nun romanlarında ötekilik, çoğunlukla toplumsal normlarla yaşanan uyumsuzluklar üzerinden ele alınır; ancak bu durum zamanla karakterlerin benlik algısını ve kimlik oluşumunu belirleyen içsel bir sürece evrilir.

Meçhul romanında İbrahim’in ötekiliği, anne karnına düşüşünün olağan dışı bir anlatımla sunulması üzerinden belirginleşir. Hamileliğin kaynağının olağanüstü bir varlıkla ilişkilendirilmesi, karakteri anlatının daha başında normatif toplumsal çerçevenin dışına taşır. Anne karakterin bu süreci “Musibet yaratık beni aldı, ruhumu aklımdan kopardı, paramparça oldum. Vücudum benim değildi sanki, hem de daha önce farkında değilmişim de yeni bulmuşum gibi benim” (Boralıoğlu, 2024, s. 15) sözleriyle aktarması, İbrahim’in varlığını henüz doğmadan “öteki” olarak kodlar. Gebelik, koruyucu ve doğal bir süreç olarak değil; bedeni kuşatan, denetim dışı ve tedirgin edici bir deneyim olarak kurgulanır. Annenin kendi bedenine dair kurduğu bu yabancılaştırıcı söylem, İbrahim’in dünyaya gelişini sıradan bir doğum eylemi olmaktan çıkararak olağandışı ve rahatsız edici bir müdahale hâline getirmektedir. Böylece İbrahim, henüz varoluşunun başlangıcında normatif sınırların dışına yerleştirilir ve mevcudiyeti baştan itibaren sorunlu bir anlam çerçevesi içinde değerlendirilir. Bu ilk dışlayıcı çerçeve, roman ilerledikçe karakter etrafında örülen korku söylemlerinin ve ahlaki yargıların öncülünü oluşturmaktadır.

İbrahim’e atfedilen bu norm dışılık, kuş arkadaşı Kemal’in tanıklık ettiği olağanüstü sahneler aracılığıyla pekiştirilir. İbrahim’in gökyüzüne yönelmesi, avucuna kan damlaması ve büyük beyaz kuşun semaya yükselmesi, karakteri olağan gerçekliğin dışına taşır. Bu sahnelere tanık olan Kemal’in korkuya kapılarak kaçması ve uzun süre evden çıkmaması, İbrahim’in çevresi tarafından açıklanamaz ve tehditkâr bir varlık olarak algılandığını göstermektedir. Kemal’in, “Sonra İbrahim’in buradan gittiğini öğrendim. Biraz rahatladım nedense. Bir daha onu görmedim. Aramadı da Allah’tan. Tövbe tövbe” (Boralıoğlu, 2024, s. 44) şeklindeki ifadesi İbrahim’in yalnızca farklı değil, varlığı rahatsızlık uyandıran bir “öteki” olarak konumlandırıldığını ortaya koymaktadır. Bu tepki aynı zamanda İbrahim’in olağanüstü deneyimlerinin rasyonel bir açıklamaya kavuşturulamadığını ve bu nedenle korku duygusu üzerinden anlamlandırıldığını göstermektedir.

Romanda ötekilik, yalnızca olağanüstü deneyimler üzerinden değil, İbrahim’in bedeni aracılığıyla da inşa edilir. Parmağının kopmasına rağmen acı hissetmemesi, olağan sayılan tepki biçimlerinin dışında bir durum olarak anlatıya dâhil edilir. Bu olağandışı hâl, akılcı bir çerçevede değerlendirilmez; aksine hurafeler ve söylentiler yoluyla anlamlandırılır: “Kimi, cin girmiş içine, dedi; kimi, pencereden aşağı kendini

attığında ruhu uçup gitmiş olmalı, dedi; kimi lanetli, dedi” (Boralıoğlu, 2024, s. 87). Bu söylemler, karakterin insani olandan uzaklaştırılarak korku nesnesine dönüştürüldüğünü ve öteki konumunun derinleştirildiğini göstermektedir. Boralıoğlu, bu süreci karakterlerin söylenti mekanizması üzerinden kurarak toplumsal dışlama pratiğini açığa çıkarmaktadır. Böylece İbrahim’in kimliği, kendi öz tanımından çok, başkalarının ona yüklediği anlamlar üzerinden biçimlenir.

Ötekileştirici algı, aile çevresinde de sürdürülür. Amca Turabi’nin İbrahim’i “uğursuz” olarak nitelendirip deprem olması ve turizmin kesilmesi gibi olayları onun varlığıyla ilişkilendirmesi (Boralıoğlu, 2024, s. 64) karakterin bireysel özelliklerinden bağımsız olarak felaketlerin sembolik taşıyıcısı hâline getirildiğini göstermektedir. Böylece İbrahim, anlatı içinde yalnızca dışlanan bir birey değil; toplumsal korkuların ve olumsuzlukların üzerine yüklendiği bir “öteki” figürü olarak konumlandırılır. Aile çevresinde şekillenen bu olumsuz bakış, ahlaki ve dinsel söylemler aracılığıyla genişleyerek daha etkili bir dışlama mekanizması hâline gelir.

Bu çerçevede İbrahim, özellikle cinsellik üzerinden kurulan ahlaki normlar aracılığıyla yargılanarak topluluk dışına itilir. Şıh Kadir’in “Evet o bir günahkârdır. Günahların en büyüğünü işledi. Görülmemiş bir şey” (Boralıoğlu, 2024, s. 105) sözleri İbrahim’i kolektif bir suçun faili hâline getirir ve onu “biz”in karşısında konumlandırılmış bir ötekiye dönüştürür. Şıh Kadir’in bu yargısının, İbrahim’in kendisini para karşılığında satmasıyla ilişkilendirilmesi, ahlaki suçlamanın cinsellik üzerinden kurulduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim romanda İbrahim için kullanılan “ibne olmuş” (Boralıoğlu, 2024, s. 26) ifadesi, bu ahlaki yargının dilsel düzeyde daha açık ve aşağılayıcı bir biçime büründüğünü gösterir. Kimlik üzerinden kurulan bu etiketleme, karakterin yalnızca “günahkâr” olarak damgalanmadığını; aynı zamanda cinselliği üzerinden aşağılanarak topluluk dışına itildiğini ortaya koymaktadır. Böylece ötekilik, ahlaki suçlama ile cinsel kimlik üzerinden kurulan hakaret söyleminin iç içe geçtiği çok katmanlı bir dışlama süreci olarak inşa edilir.

Romanda katmanlı biçimde işleyen dışlanma mekanizması, anlatının sonunda İbrahim’in kendi ifadeleriyle açığa çıkar. Karakterin babasına yönelttiği “Delirttiniz beni, hepiniz bir oldunuz delirttiniz beni” (Boralıoğlu, 2024, s. 205) ifadesi, İbrahim’in dışlanmasının münferit tepkilerden değil; aile, mahalle ve ahlaki otoritelerin ortaklaşa kurduğu bir söylem ağından beslendiğini gösterir. Koruyucu olması beklenen aile

yapısı ise toplumsal ve dinsel yargılarla birleşerek karakter için güven alanı olmaktan çıkar.

Bu yönüyle *Meçhul* romanı ötekiliği kolektif korkular ve söylentiler aracılığıyla kurulan toplumsal bir dışlama biçimi olarak sunarken, Boralıoğlu'nun *Dünyadan Aşağı* romanında ötekilik daha çok aile içi ilişkiler ve bireysel uyumsuzluklar üzerinden görünür hâle gelir. Karakterin anne ve babasıyla olan ilişkisi, bu konumlanışın erken izlerini barındırır. Hilmi'nin yaşamını “Ömrüm onlarla kavga dövüş içinde, huzursuzlukla geçmişti” (Boralıoğlu, 2021, s. 136) sözleriyle tanımlaması, onun aile içindeki uyumlu yapının dışında, çatışma merkezli bir deneyim yaşadığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda aile, Hilmi için sürekli gerilim üreten ve bireyi dışarıda bırakan bir yapıya bürünür. Böylece ötekilik, Hilmi'nin deneyiminde toplumsal alana taşınmadan önce aile içinde biçimlenir.

Hilmi ile Nihan arasındaki evlilikte ötekilik bu kez farklı bir düzlemde görünürlük kazanır. Kendi ailesinde dışlanan bir figür olan Hilmi, evlilikle birlikte aileye dâhil olma arzusuyla hareket eder. Nihan'ı aldatmasının ardından ise aile içindeki konumu belirgin biçimde sarsılır. Nihan'ın Hilmi için ayrı bir yatak hazırlaması, evliliğinde maruz kaldığı sessiz dışlanmayı somutlaştırır: “Banyodan çıktığımda Nihan kucagında yastık, yorgan yığınıyla içerideki odaya gidiyor.... ‘Yatağın hazır,’ diyor.... Yatak odamıza girip kapıyı kapatıyor. Bulunduğum yerden benim için hazırlanmış çekyat görülüyor” (Boralıoğlu, 2021, s. 38). Bu durum, Hilmi'nin doğrudan bir yüzleşme yaşanmadan, ev içindeki mekânsal düzenlemeler aracılığıyla dışlanmasına işaret eder. Yatakların ayrılması, karakterin yalnızca fiziksel olarak değil, duygusal ve simgesel düzeyde de aile birliğinin dışında konumlandırıldığını göstererek ötekiliğin sıradan yollarla nasıl kurulduğunu açığa çıkarır. Böylece Hilmi hem doğduğu ailede hem de kurduğu aile içinde merkezin dışında kalan bir figür olarak konumlanır.

Aile içinde şekillenen bu deneyim, Hilmi'nin toplumsal ilişkilerinde de süreklilik gösterir. Haznedaroğlu'na göre öteki, bireyin içine doğduğu grubun aidiyetleri üzerinden kurulan bir kimliklenmenin sonucudur; bu aidiyetleri taşımayanlar ise dışarıda bırakılır (Haznedaroğlu, 2021, s. 41). Bu bağlamda Hilmi'nin ötekiliği, toplumsal normlar tarafından açık bir dışlanmadan çok, bu normlara uyum sağlama girişimlerinin başarısızlığa uğramasıyla belirginleşir. Karakterin kadınlarla

kurduğu ilişkilerde kendisini ‘iyi’ ve ‘yeterli’ bir özne olarak konumlandırma çabası, aslında Haznedaroğlu'nun işaret ettiği o ‘aidiyetler’ kümesine kabul edilme arzusunun bir yansımasıdır. Karakterin “Elimden geleni yapıyorum ve oldukça iyi davranmaya çalışıyorum onlara, fakat hızlıca benden uzaklaşıyorlar” (Boralıoğlu, 2021, s. 257) şeklindeki ifadesi, bu aidiyetleri ne kadar içselleştirirse içselleştirsin, kadınların onu bir ‘öteki’ olarak kodlamaya devam ettiğini kanıtlamaktadır.

Hilmi Aydın, roman boyunca toplumsal merkeze dâhil olabilmek için sürekli çaba gösteren bir özne olarak sunulur. Toplumun “iyi” olarak tanımladığı değerlere yönelmesi ve ahlaki, dinsel ile toplumsal ölçütlere tutunma isteği, onun öteki konumuna itilmemek adına verdiği mücadelenin göstergesidir. Bu çaba, romanda Hilmi’nin kendisini tanımladığı şu iç konuşmada açık biçimde görünür:

“...Ve Tanrı’nın bu aciz kulu, Necip’ten olma, Handan’dan doğma, Müslüman, Sünni, Türk, erkek kişi Hilmi Aydın, kalan ömründe, işlediği bütün suçları affettirmeye, eksikliklerini telafi etmeye, bundan böyle faziletli, ahlâklı, dürüst bir yaşam sürmeye karar verdi” (Boralıoğlu, 2021, s. 33).

Ne var ki bu uyum arayışı, karakterin merkezde yer almasını sağlamaz; tam tersine, hâkim normlara tutunma isteği arttıkça, merkezin dışında kalır. Bu bağlamda Hilmi Aydın, açık biçimde dışlanan bir figürden çok, merkeze yaklaşma çabası her seferinde boşa düşen bir özne olarak konumlanır.

Dünyadan Aşağı romanında ötekilik, bireyin aile içindeki uyumsuz konumu ve toplumsal normlara dâhil olma girişimlerinin sonuçsuz kalmasıyla belirginleşirken; *Aksak Ritim* romanında ise bu durum, topluluğun norm dışı kabul ettiği davranışları söylem yoluyla etiketlemesi ve bireyi kolektif biçimde dışlaması üzerinden ortaya çıkar. Bu durum, Güldane karakteriyle belirginleşir. Eserin başında Güldane’nin başına mavi bir poşet geçirerek dans etmesi, ardından aniden düşüp bayılması ve aylır ayılmaz hiçbir açıklama yapmadan hızla evden ve mahalleden uzaklaşması, topluluk açısından anlamlandırılmayan bir davranış olarak değerlendirilir. Bu ani ve kontrolsüz hareketler, topluluğu yorum üretmeye ve durumu çeşitli etiketlerle açıklamaya yönelir:

“Kimi, deli bu kız dedi, kimi numara yaptığını söyledi, kimi şımarık buldu, kimi fazla zekâdan dedi. Bilenler Güldane’nin çocukluğunu da deşti. Anası çok döverdi, dayak arsız oldu dedi bazıları. Ağaçtan tepe üstü düşüşünü hatırlayıp ne olduysa hastanede oldu dedi kimisi de. Bilir bilmez herkes bir cümle kurdu” (Boralıoğlu, 2022, s. 9).

Güldane'nin davranışları kısa süreli, ani ve gerekçesizdir; ancak eserde öne çıkan asıl unsur, bu davranışların hemen ardından işletilen ortak anlamlandırma sürecidir. Topluluk, belirsizlikle karşı karşıya kaldığında durumu askıda bırakmak yerine, Güldane'yi “deli”, “numara yapan”, “şımarık” ya da “fazla zeki” gibi farklı fakat aynı sonuca hizmet eden tanımlarla çerçeveler. Bu adlandırmalar, Güldane'yi anlamaya yönelik bir çabadan çok, onu normatif düzenin dışına yerleştirme işlevi görür.

Romanın ilerleyen bölümlerinde bu söylemsel sınıflandırma, bedene yönelen bir bakış düzeniyle tamamlanır. Güldane'nin banyoda kapıyı kapatıp mum yakarak dans etmesi ve kıyafetlerini yavaşça çıkarması, mahallenin ahlaki ve cinsel normlarıyla açık bir çatışma oluşturur. Erkeklerin cam önünde toplanıp onu izlemesi ise, Güldane'nin özne olmaktan çıkarılıp seyir nesnesine dönüştürüldüğünü göstermektedir. Bu noktada Güldane, bakılan, izlenen, tüketilen bir bedene indirgenerek “öteki” ye dönüşür.

Gösterinin Güldane tarafından aniden sonlandırılması, kalabalığın kurduğu bu tek taraflı ilişkiyi bozmaktadır. Dansın kesilmesiyle birlikte Güldane, arzunun nesnesi olmaktan çıkar; denetlenmesi gereken bir tehdit olarak konumlandırılır. Bu kırılma anı, ötekileştirmenin linç pratiğine dönüştüğü noktayı oluşturmaktadır. Nitekim romanda kalabalığın şiddeti, ahlaki bir arınma söylemiyle meşrulaştırılır:

“Aslında kendilerinin de bir parçası oldukları büyük bir günahı yok edebileceklerine, böylece arınacaklarına ve bunu o anda başarmaları gerektiğine dair sonsuz bir inanç. Böylece tek bir yüce akıldan ilham alıyormuş gibi ileri atıldılar; Güldane'nin hayatını elleriyle, tekmeleriyle ve yumruklarıyla, bedenleri ve ruhlarıyla parçaladılar” (Boralıoğlu, 2022, s. 225).

Bu sahnede Güldane'nin bedeni önce arzunun nesnesi hâline getirilir. Sonrasında ise şiddet yoluyla bastırılarak sorumluluk “öteki” konumundaki Güldane'ye yüklenir. Kalabalık için Güldane, artık yok edilmesi gereken bir günah simgesidir. Nitekim Gelener, ötekilik söyleminin özneyi baştan problemli ve tehlikeli bir konuma yerleştirdiğini; bu nedenle ötekinin ancak şiddet ve dışlama yoluyla temizlenebilecek bir unsur olarak kodlandığını belirtir (Gelener, 2024, s. 18).

Romanda ötekilik, aile içi ilişkilerde de devam eden bir dışlanma deneyimi olarak ele alınır. Bu durum, Halil karakteri üzerinden, anneyle kurulan ilişki bağlamında belirginleşir. Halil'in rüyasında annesinin ona yönelttiği şu sözler dikkat çekicidir: “Bak yine midem bulanmaya başladı. Beni hasta ediyorsun sen. Doğarken

de beni zehirlemeye çalıştın, hep beni zehirlemeye çalıştın. Bilmiyorum sanıyorsun değil mi? Anlamıyorum sanıyorsun” (Boralıoğlu, 2022, s. 39). Anne figürünün Halil’i bedensel rahatsızlık ve zehir imgesiyle ilişkilendirmesi, karakterin daha doğum anından itibaren sorunlu ve tehdit oluşturan bir varlık olarak algılandığını ortaya koymaktadır. Rüya düzleminde yinelenen bu söylem, Halil’in annesinden gelen dışlayıcı bakışı içselleştirdiğini ve bunun kimlik algısını etkilediğini düşündürmektedir.

Sonuç olarak Boralıoğlu’nun romanlarında ötekilik, bireyin yalnızca toplumsal yapı tarafından dışlanmasıyla değil; aile, mahalle ve topluluk düzeyinde kurulan söylemler aracılığıyla üretilen çok katmanlı bir süreç olarak ortaya çıkar. *Meçhul*, *Dünyadan Aşağı* ve *Aksak Ritim* romanlarında ötekilik; söylentiler, ahlaki yargılar, normatif beklentiler ve kolektif etiketleme pratikleri üzerinden inşa edilir. Bu yönüyle Boralıoğlu’nun anlatılarında ötekilik, karakterlerin kimlik algısını biçimlendiren ve onları toplumsal merkezin dışında konumlandıran temel anlatı mekanizmalarından biri olarak işlev görür.

3.2. Modern Yaşamda Kimliğin Parçalanması

Kimliğin birey açısından taşıdığı anlam, tarihsel dönemlere ve toplumsal yapılara bağlı olarak sürekli bir dönüşüm içindedir. Modern öncesi toplumlarda kimlik, bireyin doğduğu anda dâhil olduğu kolektif aidiyetler ve geleneksel bağlar aracılığıyla belirlenirken; modern yaşamda bu hazır kimlik çerçeveleri çözülmeye başlamıştır. Sanayileşme ve kentleşmeyle birlikte birey, geleneksel koruyucu bağların zayıflaması sonucu yalnızlık ve güvensizlik duygularıyla karşı karşıya kalmıştır. Kimlik, bu süreçte parçalanmışlık ve yabancılaşma duygularına karşı geliştirilen bir anlam olarak ortaya çıkmıştır. Birey, bu arayışta kimi zaman benzer değerleri paylaşan gruplara yönelmiş, kimi zaman da dinsel, ulusal ya da siyasal aidiyetler aracılığıyla kendini konumlandırmaya çalışmıştır. Nitekim Taylor da modern öncesi zamanlarda kimlik ve tanınma probleminden bahsedilmediğini belirtmektedir. Bunun nedeni bireylerin kimlikleri olmaması değil, bu kavramların bir problem yaratmaması idi (Taylor, 2000; Akt. Durdu, 2013, s.348). Bu bağlamda modernleşme süreciyle birlikte bireyin kendini tanımlama ve görünür olma arayışı öne çıkmış; kimlik, sabit bir yapı olmaktan çıkarak tartışmaya açık bir alana dönüşmüştür. Böylece bireysel kimliğin

tutarlı ve bütünlüklü biçimde kurulmasını güçleştiren yeni gerilim alanları ortaya çıkmıştır.

Modern dönemde kimliğin problemli hâle gelmesinin temel nedenlerinden biri, kimliğe süreklilik ve dayanıklılık kazandıran anlam dünyasının çözülmesidir. Bu çözülme, bireyin herhangi bir kimliği bütünüyle içselleştirmesini güçleştirmektedir. Kimliğin hangi biçimde kurulacağı ve ne ölçüde sürdürülebileceği, bireyin içinde bulunduğu koşullara göre belirlenmektedir. Sonuç olarak birey, istikrarlı bir kimlik yerine sürekli değişen ve koşullara göre şekillenen “konjonktürel” kimlikler edinmektedir (İlhan, 2013, s. 237).

Modernleşme, kimliğin sabit ve bütünlüklü yapısını zayıflatırken postmodern anlatılarda belirginleşen parçalı benlik anlayışının ortaya çıkmasına da zemin hazırlar. Bu bağlamda, postmodernliğin birey üzerindeki etkilerine dikkat çeken Selçuk’a göre “Postmodernliğin *parçacıllaştırıcı* yapısı, özgürleştireceği vaadiyle bireyi yerleşik değerlerin, normların bağlayıcılığından koparıp kolektiviteden yalıtmakta ve böylece özerkliğini de yok etmektedir” (Selçuk, 2012, s. 91). Bu yaklaşım, modern Türk romanında kimliğin nasıl temsil edildiğini anlamak açısından açıklayıcı bir zemin sunmaktadır. Boralıoğlu’nun *Dünyadan Aşağı*, *Meçhul* ve *Aksak Ritim* adlı romanları, kimliğin süreklilik kazanamadığı ve farklı bağlamlar içinde parçalı biçimde kurulduğu bireysel deneyimlere odaklanan örnekler olarak değerlendirilebilir.

Meçhul romanında, İbrahim’in kimliği, çevresindeki kişilerin bakışı ve anlatıları aracılığıyla biçimlenir. Bu anlatılar zaman zaman örtüşse de, karakterin kimliğini tek ve tutarlı bir yapı hâlinde kurmaya yetmez. Bazı anlatılarda İbrahim, potansiyel olarak şiddete eğilimli ve tehlikeli bir figür olarak konumlandırılırken; bazı anlatılarda ise içe kapanık, sessiz ve edilgen bir karakter profiliyle betimlenir. Örneğin kuş arkadaşı Kemal, İbrahim’i son derece acımasız biri olarak nitelendirirken (Boralıoğlu, 2024, s. 42), amcası onu “serseri ruhlu” bir figür olarak tanımlar (Boralıoğlu, 2024, s. 63). Buna karşılık ailesi ve öğretmenleri İbrahim’i daha çok içine kapanık ve sessiz bir çocuk olarak değerlendirmektedir. Bu farklı tanımlamalar, aynı karakterin hem tehditkâr hem de edilgen biçimde algılandığını gösterir ve anlatıda sabit bir kimlik anlayışının olmadığını ortaya koyar. Bu bağlamda İbrahim, kendi içsel tutarlılığından ziyade, çevresinin ona yüklediği anlamlar üzerinden var olan, parçalı ve belirsiz bir özne olarak şekillenir.

İbrahim'in kimliğinin tek bir tanıma indirgenememesi, aynı anlatıcının kısa süre içinde kendi değerlendirmesini geçersiz kılmasıyla da açığa çıkmaktadır. Nitekim İbrahim'in bir süre yanında çalıştığı motosiklet tamircisi onu ilk karşılaşmada “sessiz sakın, içine kapanık” biri olarak algıladığını belirtirken, bu ilk izlenimin kısa sürede bozulduğunu kabul eder: “Hata etmişim. Bir çırpıda hayat hikâyesini anlatıverdi bana” (Boralıoğlu, 2024, s. 150-151). Anlatıcının kendi yargısını bu denli hızlı biçimde geri çekmesi, İbrahim'in kimliğinin gözleme dayalı olarak sabitlenemediğini ve bağlama göre değişen parçalı bir yapı sergilediğini göstermektedir.

İbrahim'in kayboluşuna ilişkin değerlendirmeler de karakterin kimliğinin ne ölçüde belirsiz biçimde kurulduğunu ortaya koymaktadır. Ağabeyi Mustafa, İbrahim'in intihara meyilli biri olmadığına kesin bir dille vurgu yaparak, “Hayır hiç intihara kalkışmadı. Yani ben bilmiyorum. Ama öyle bir şey olsa bilirdim” (Boralıoğlu, 2024, s. 37) ifadesini kullanır. Buna karşılık ilkokul öğretmeni, aynı durumu farklı bir çerçevede yorumlayarak İbrahim'in kimseye haber vermeden intihar etmiş olabileceğini ileri sürer (Boralıoğlu, 2024, s. 55). Aynı olaya yönelik farklı yorumlar, İbrahim'in kimliğinin yalnızca kişilik özellikleri üzerinden değil eylemlerine atfedilen anlamlar bakımından da bütünlüklü bir çerçeveye oturtulamadığını göstermektedir.

Roman boyunca İbrahim, ahlaki düzlemde belirgin bir kararsızlık içinde sunulur. Bazı karakterler, onu hırsızlıkla ilişkilendirerek ahlaki açıdan suçlayıcı bir konumda tanımlar; ancak bu iddialar anlatı içinde kesin olarak doğrulanmaz. İbrahim'in suçlu olup olmadığına ilişkin net bir yargının oluşturulmaması, suçlayıcı ve savunucu söylemlerin eşit mesafede bırakılmasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu durum, karakterin ahlaki kimliğinin sabitlenmesini engelleyerek onun sürekli bir belirsizlik hâlinde tasvir edilmesine neden olur.

Bu ahlaki muğlaklık, İbrahim'in kimliğinin yalnızca bireysel ya da toplumsal düzlemde değil, değerler sistemi açısından da bütünlük kazanamamasına yol açar. Kimlik, bu noktada öznenin kendi içsel tutarlılığı üzerinden değil, onu çevreleyen ve birbirini geçersiz kılan anlatıların kesişiminde şekillenmektedir. Böylece romanın başlığının da işaret ettiği üzere, İbrahim'in kimliği anlatı boyunca tekil ve bütünlüklü bir yapıya ulaşmaz; ahlaki boyutu da dâhil olmak üzere büyük ölçüde “meçhul” olarak kalır.

Meçhul romanında kimlik, çevrenin yüklediği anlamlar aracılığıyla parçalı ve belirsiz bir yapı kazanırken, *Dünyadan Aşağı*'da kimliğin bölünmüşlüğü, bireyin aile ve toplumsal ilişkilerinde yaşadığı içsel çatışmalar üzerinden görünür hâle gelir. Bu bağlamda Hilmi Aydın'ın deneyimleri, modern öznenin parçalı ve duruma göre değişen kimlik rollerini açığa çıkarmaktadır.

Hilmi, kendini yeterince güçlü ve donanımlı hissedemediği durumlarda otorite karşısında geri çekilen; bu geri çekilişi ise akılcı gerekçelerle meşrulaştırmaya çalışan bir karakterdir. Bu tutum, Hilmi'nin kimliğinin erken dönemden itibaren çatışmalı ve bölünmüş bir zeminde kurulmasına yol açmaktadır. Çocukluk deneyimleri, bu parçalı kimlik yapısının nasıl şekillendiğini göstermesi bakımından belirleyicidir. Nitekim babasının kitap okuma beklentisi karşısında Hilmi'nin “Nefret ediyordum ama babamı mutlu etmek için kendimi okumaya zorluyordum” (Boralıoğlu, 2021, s. 136) ifadesi, bireysel istek ile otoriteye uyum arasında bölünen bir benlik konumuna işaret etmektedir. Zaman zaman ortaya çıkan karşı çıkışlar ise süreklilik kazanmaz; anlık tepkiler düzeyinde kalır. Bu nedenle Hilmi'nin kimliği, istikrarlı bir özne bütünlüğü etrafında değil, uyum ve direniş arasında gidip gelen parçalı bir yapı olarak kurulur.

Çocuklukta temellenen bu parçalı kimlik yapısı, Hilmi'nin yetişkinlikteki davranış ve konumlanışlarında süreklilik gösterir. Hilmi Aydın, çevresindeki kişiler tarafından kendisine yüklenen rollerle -eş, baba, ahlaklı birey- ilişki kurar; ancak bu roller, onun için kalıcı bir kimlik inşasından ziyade geçici ve işlevsel maske niteliği taşır. Bu maskeleri takıp çıkardıkça, özne ile ona biçilen kimlikler arasındaki mesafe görünür hâle gelir. Karakter, kendisine ait bir benlik alanını bu normatif çerçevelerin içinde bulamaz; aksine, bu alanı toplumsal düzenin dışına düşerek kurmak ister. Nitekim Hilmi'nin “Kurumuş bir yaprak gibi dünyadan aşağı düşünüyorum” (Boralıoğlu, 2021, s. 257) sözleri, benliğini, toplumsal normların belirlediği alanın dışında arama eğilimini simgesel biçimde yansıtmaktadır.

Toplum içinde “doğru”, “iyi” ya da “makbul” olarak tanımlanan konumları terk ettikçe Hilmi, bastırdığı zaafı ve sınır ihlalleriyle yüzleşmek zorunda kalır. Bu nedenle “aşağı” olarak adlandırılan alan, onun için bir kayıp değil; maskelerin düştüğü, kendisiyle doğrudan temas kurabildiği bir benlik alanına dönüşmektedir. Nitekim Hilmi'nin eşini aldattıktan sonra “Bunca yıldır bildiğim haller sanki yeni anlamlar kazanmış” (Boralıoğlu, 2021, s. 55) şeklindeki içsel itirafı, bu arayışın bir sonucudur.

Karakter, toplum tarafından suç ya da ahlaki bir sapma olarak görülen bu sınır ihlalinin sonra, aslında uzun zamandır içinde yaşadığı ama hiç tanımadığı benliğiyle karşılaştığını fark eder. Bu karşılaşma, ahlaki çözülmenin yalnızca yıkıcı bir deneyim olmadığını; aynı zamanda bireyin kendisini yeniden sorgulamasına imkân veren bir dönüm noktası olduğunu göstermektedir.

Karakter, toplumsal normlara uyum sağladığı ölçüde varlık kazanırken, bu normların bağlayıcılığına olan inancını büyük ölçüde yitirmiştir. Bu bağlamda Hilmi'nin gündelik yaşam pratiklerinde ortaya çıkan ahlaki tutarsızlıklar, parçalanmış kimlik yapısının somutlaşmış göstergeleri olarak değerlendirilebilir. Market kasasında beklerken yerde üzerinde “Zafer” yazılı bir künyle karşılaşan karakter, kimse fark etmeden künyeyi cebine koyar; ancak hemen ardından bu eylem onda huzursuzluk yaratır: “Fakat cebimden çıkaramadım. Cebimden çıkarsam herkes benim onu yerden almış olduğumu görecekti, ayıplayacaktı” (Boralıoğlu, 2021, s. 69). Toplumsal yargı korkusu ile kendini aklama çabası arasında sıkışan Hilmi, künyeyi sahibine ulaştırmak yerine gizlice bir kuyumcudaki bozdurarak meseleyi kapatmayı tercih eder: “Zafer'i bozdurdum Kapalıçarşı'daki bir kuyumcu yüz otuz dolar verdi karşılığında. Kurtuldum o musibetten” (Boralıoğlu, 2021, s. 74). Karakterin gündelik yaşamda duruma göre bu denli hızlı ahlaki pozisyon değiştirmesi, modern dünyada kimliğin sabitliğini yitirdiğine dair kuramsal yaklaşımlarla örtüşmektedir. Karakterin farklı durumlar karşısında benimsediği tutumların değişmesi, kimliğinin içinde bulunduğu koşullara ve toplumsal ilişkilere göre yeniden şekillendiğini ortaya koymaktadır.

Hilmi örneğinde bu durum, inanç ve ahlaki ilkelere yaslanan benlik ile gündelik yaşamın dayattığı pratik uyum arasında ortaya çıkan gerilim şeklinde de somutlaşır. Hilmi'nin Ramazan ayına atfettiği anlam, inanç temelli kimlik yönelimini görünür kılar; oruç pratiğini gizlice bozması, bu kimliğin istikrarlı ve sürdürülebilir bir yapı kazanamadığını ortaya koymaktadır:

“Ama işte, görüldüğü üzere daha üçüncü günde açlığı öylesine abarttı, öylesine trajikleştirdi ki iftara ulaşmadan akşam saat beşte, Eminönü'nün arka sokaklarında, kendisini tanıdık kimsenin görmeyeceğinden emin olduğu küçük bir lokantada koca bir tavuğu mideye indirdi. Kimsenin Hilmi'nin sahtekârlığından haberi olmadı, zaten olsaydı da ne fark edecekti? Hilmi yemek yemeye üç gün, bankalar Ramazan nedeniyle borçlu aramalarına beş gün ara verdi ve sonra her şey yeniden başladı” (Boralıoğlu, 2021, s. 238).

Hilmi'nin kamusal alanda inançlı ve ahlaki normlara bağlı bir özne olarak konumlanmasına karşın, özel alanda bedensel ihtiyaçlar ve koşullar doğrultusunda hareket ettiği görülmektedir.

Bu bağlamda onun, kamusal ve özel alan arasında sergilediği bu ikili tutum, kimliğinin içsel bir bütünlükten ziyade dışsal beklentiler ve başkalarının talepleri etrafında şekillendiğini göstermektedir. Nitekim Hilmi'nin kendini “Annemin yakarışlarının, babamın umutsuz ısrarlarının, karımın küskünlüğünün, Mine'nin hayal kırıklığının öznesi” (Boralıoğlu, 2021, s. 56) olarak tanımlaması da kimliğin bütünlüklü bir iç yapıdan ziyade dışsal referanslara bağlı olarak parçalı biçimde kurulduğuna işaret etmektedir. Bu durum, karakterin sabit bir özne pozisyonu yerine, duruma göre değişen kimlik rollerine yönelmesine neden olmaktadır.

Dünyadan Aşağı'da Hilmi üzerinden ortaya çıkan parçalı ve çatışmalı kimlik yapısı, toplumsal normlar ve bireysel uyum çabası ekseninde belirginleşirken; *Aksak Ritim*'de kimlik, bedensel deneyimler ve topluluk denetimi aracılığıyla çok katmanlı ve geçici bir yapı olarak kurgulanır.

Romanda Güldane'nin banyoda, ailesinden gizli biçimde bedenini dans yoluyla seyir nesnesi hâline getirmesi, bedensel farkındalığın uyanışına işaret eder. Ancak bu yöneliş, toplumsal normlar ve aile denetimi nedeniyle kamusal alanda açıkça ifade edilemez; yalnızca gizlilik içinde sürdürülen bir deneyim olarak varlık kazanır. Nitekim anlatıda, “Cevdet içeri döndüğünde Güldane ile Yunus, gösteriden gelen paraları paylaşmış, yorganın altına saklanmışlardı” (Boralıoğlu, 2022, s. 15) ifadesiyle, bu deneyimin saklanması gereken bir eylem olarak konumlandırıldığı görülür. Bu gizlilik, Güldane'nin ailesine sunduğu itaatkâr kimlik ile bedeni ve arzuları üzerinden kurduğu gizli kimlik arasında bir farklılık yaratır. Dolayısıyla söz konusu sahne, karakterin kimliğini bütünlüklü biçimde kuramadığını gösterir ve parçalanmış kimliğin başlangıcı olarak değerlendirilebilir.

Güldane, kimi sahnelerde kendini kararlı ve cesur bir söylemle ortaya koyan bir özne olarak konumlanır. Halil'e karşı yönelttiği “çocuk sandın değil mi beni?” (Boralıoğlu, 2022, s. 63) ifadesi, karakterin erkek bakışına ve çocuklaştırmacı yaklaşıma karşı bilinçli bir karşı duruş sergilediğini göstermektedir. Ne var ki bu sözlü itiraz, süreklilik taşıyan bir özneleşme sürecine dönüşmez; daha çok belirli anlarda ortaya çıkan kesintili bir direnç olarak kalır. Güldane'nin Halil'e karşı sergilediği bu tavır,

onu kendini savunabilen yetişkin bir özne olarak konumlandırır. Buna karşılık romanın ilerleyen bölümlerinde kardeşi Yunus ile birlikte sürpriz yumurtaları açıp çikolataları yediği sahne, onun çocukluğa ait, masum ve korunmuş bir ilişki alanında yer aldığını göstermektedir:

“Sonunda Güldane yumurtalardan birini yakaladı. Gülmekten ve didişmekten yorgun düşmüştü Yunus. O da pes etti. İkisi birlikte hırsla çikolataları yemeye başladılar. Son lokmaları yuttuklarında hâlâ divanın altındaydılar. Ağızları burunları çikolata içindeydi” (Boralıoğlu, 2022, s. 185).

Yetişkinliğin çatışmalı ve gerilimli alanının dışında kurulan bu sahnede, cinsel kimlik belirgin biçimde geri çekilir; beden ve arzu anlatıdan bilinçli olarak dışlanır. Yetişkin özne ile çocukluk benliği arasında kurulan bu iki hâl arasında süreklilik sağlanamaz. Bu durum, Güldane’nin kimliğinin yetişkinlik ve çocukluk eksenlerinde bölünen, cinselliğin bastırılmasıyla derinleşen parçalı bir yapı hâlinde kurulduğunu göstermektedir.

Aksak Ritim’de kimliğin parçalanması, yalnızca bedensel ve yaşamsal deneyimler üzerinden değil, bireyin iç dünyasında sürekliliğin sağlanamaması üzerinden de ele alınabilir. Nitekim Halil karakterinde gözlenen bölünme, toplumsal roller arasında yaşanan bir kimlik parçalanmasından ziyade, içsel sürekliliğin zedelenmesine dayalı bir kendilik çözülmesi olarak belirlemektedir. Bu noktada Kohut, kendiliği iki kutuplu bir yapı olarak açıklar. Ona göre kendilikte ortaya çıkan birincil eksiklik, bakım verenin yetersiz aynalamasıyla; ikincil eksiklik ise idealleştirilebilir bir ebeveyn imgesinin kurulamamasıyla ilişkilidir (Serbes, 2025, s. 100). Bu eksiklikler, ilerleyen dönemlerde benlik bütünlüğünün korunmasını zorlaştırır.

Halil’in rüya sahnelerinde annesinin sürekli olarak yer alması ve bu deneyimlerin zaman zaman gerçeklik duygusuyla iç içe geçmesi, karakterin benlik sınırlarının yeterince belirginleşmediğini göstermektedir. Bu bağlamda Halil’in gaz kaçağı nedeniyle bayıldıktan sonra rüyasında gazın annesi tarafından bilerek açıldığını görmesi, onun rüya ile gerçeklik arasındaki ayrımı yapmakta zorlandığını göstermektedir.

“‘Ocağı sen mi açtın sahiden?’

‘Ben açtım tabii. Söyledim ya.’

‘Neden? Neden yaptın bunu?’

‘Seni cezalandırmak için’” (Boralıoğlu, 2022, s. 139).

Annenin rüyalarda yinelenen bir imge olarak ortaya çıkması, çocuklukta yeterli düzeyde aynalanmanın gerçekleşmediğini ve idealleştirilebilecek bir ebeveyn imgesinin oluşturulamadığını düşündürmektedir. Bu nedenle zihinsel düzlemde yeniden üretilen anne figürü, Halil’in benlik bütünlüğünü istikrarlı biçimde koruyamadığını gösteren önemli bir işaret olarak öne çıkar. Rüya ile uyanıklık hâlinin iç içe geçmesi ise karakterin deneyimlerini sağlıklı biçimde ayırt edememesine yol açar; böylece yaşananların hangisinin dış gerçekliğe, hangisinin zihinsel bir kurguya ait olduğu belirsizleşir. Bu durum, Halil’de gözlenen kendilik çözülmesinin toplumsal konumlanışlardan çok, erken dönem deneyimlerine ve içsel eksikliklere dayandığını göstermektedir.

Sonuç olarak Boralıoğlu’nun romanlarında kimlik, modernleşme ve postmodernleşmenin etkisiyle sabit ve bütünlüklü yapısını kaybederek parçalı ve değişken bir hâl alır. Karakterler hem toplumsal ilişkilerde hem de iç dünyalarında farklı biçimlerde konumlandıkları için kimlik, tek bir merkezden yönetilemeyen çok katmanlı bir yapı olarak ortaya çıkar. *Meçhul*’de anlatı çoğulluğu, *Dünyadan Aşağı*’da ahlaki ve toplumsal çatışmalar, *Aksak Ritim*’de ise bedensel ve içsel çözümler bu parçalanmış kimlik yapısını görünür kılar. Böylece romanlar, modern bireyin kimlikte yaşadığı kırılmaları ve istikrarsızlığı farklı yönleriyle ortaya koyarak bütünlüklü kimlik fikrini sorgular.

3.3. İçsel Çatışmalar ve Kimlik Arayışı

Kimlik arayışı, çoğu zaman bireyin sahip olduğu kimliği yeterli ya da tatmin edici bulmamasıyla ortaya çıkan kişisel bir sorun alanına işaret eder. Bu süreç, aidiyet duygusu güçlü ve yerleşik olan bireylerden ziyade; kendisini aileye, mekâna ya da toplumsal yapıya tam anlamıyla dâhil hissedemeyen öznelerde daha belirgin biçimde gözlemlenir. Özyurt’un da belirttiği üzere kimlik, “bizi diğerlerinden ayıran şey üzerinde düşünmeye başladığımızda, kendimiz gibi davranmaya çalıştığımızda somut olarak kendini gösterir. Ne ve kim olduğumuz, hakkında tereddüt ettiğimizde ise, kimlik sorunu ortaya çıkmış demektir” (Özyurt, 2005; Akt. Aras, 2009, s.14). Bu yaklaşım, bireyin kendisiyle olan ilişkisinin sarsıldığı anlarda kimliğin daha belirgin hâle geldiğine işaret etmektedir. Kimlik, bu tür durumlarda sabit ve kendiliğinden bir yapı olmaktan çıkarak, sorgulanan ve yeniden anlamlandırılan bir alan olarak ortaya

çıkılmaktadır. Bu çerçevede kimlik arayışı, bireyin mevcut kimliğinin artık kendisini temsil etmekte yetersiz kaldığını fark etmesiyle ilişkilendirilebilir.

Bu fark ediş süreci, çoğu zaman ilk ve en yoğun biçimde aile ilişkileri içinde yaşanır. Çünkü aile, bireyin kimliğini ilk kez tanımlayan, ona roller ve beklentiler yükleyen temel toplumsal yapıdır. Aile tarafından dayatılan rol ve beklentiler ile bireyin kendi yönelimleri arasındaki uyumsuzluk, özneyi “ben kimim?” sorusu etrafında şekillenen bir içsel çatışmayla karşı karşıya bırakır. Birey, kendisine sunulan kimlik kalıplarını içselleştiremediğini fark ettikçe hem aileyle hem de kendi benliğiyle bir gerilim yaşar; bu durum ise kimliğin yeniden düşünülmesini zorunlu kılar.

Bu bağlamda kimlik arayışı, yalnızca bireyin toplumsal çevreye uyum sağlama çabasıyla sınırlı bir süreci değil; aynı zamanda öznenin kendi benliğiyle kurduğu ilişkide ortaya çıkan içsel bir gerilim alanını da kapsar. Bireyin sahip olduğu kimlik ile kendisinden beklenen kimlik arasında açılan mesafe, içsel çatışmanın temel kaynağını oluşturur. Toplumsal normlar, aile içi beklentiler ve kültürel kabuller doğrultusunda şekillenen kimlik tanımları, bireyin kişisel yönelimleriyle örtüşmediğinde, bu uyumsuzluk öznenin iç dünyasında süreklilik kazanan bir huzursuzluğa dönüşür. Bu nedenle kimlik arayışı, bireyin kendisini yeniden konumlandırma ihtiyacıyla birlikte ilerlerken; içsel çatışma da bu sürecin ayrılmaz ve süreklilik gösteren bir bileşeni hâline gelir.

Boralıoğlu’nun romanlarında kimlik farkındalığı ve buna eşlik eden arayış, karakterlerin içinde bulundukları yaşam evrelerine ve maruz kaldıkları toplumsal koşullara göre farklılık göstermektedir. Bu başlıkta öncelikle *İçimdeki Ses* romanında Zeliş karakteri üzerinden ergenlik dönemine özgü bedensel dönüşüm ve aileyle yaşanan kimlik gerilimleri ele alınacaktır. Ardından *Aksak Ritim* romanında Güldane karakteri üzerinden toplumsal denetim ve aile baskısı karşısında geliştirilen kaçış ve özerklik arayışı incelenecek; son olarak *Meçhul* romanında İbrahim’in travmatik geçmişten arınma ve yeniden doğma isteğiyle şekillenen yolculuğu, kimlik arayışının daha uç ve trajik bir görünümü olarak değerlendirilecektir.

Kimliğin sorgulanması ve mevcut aidiyetlerin yetersiz bulunarak yeni bir kimlik arayışına yönelinmesi çoğu zaman ergenlik dönemiyle ilişkilendirilmektedir. Erik Erikson’un psikososyal gelişim kuramında da ergenlik, kimliğin sınındığı temel bir çatışma evresi olarak tanımlanır. Nitekim Erikson’a göre “psikososyal gelişim

kuramında her evrede çözülmesi gereken çatışmalar vardır. Ergenlik evresinde kimlik duygusuna karşı kimlik kargaşası (identity confusion) temel çatışmayı oluşturur” (Atak, 2011, s. 169). Bu evrede birey, geçmiş deneyimleri ile geleceğe dair beklentileri arasında konumlanarak yaşamının anlamını ve kendi benliğini sorgulamaya başlar. Dolayısıyla kimlik meselesi bireyin varoluşunu doğrudan etkileyen temel bir sorun alanına dönüşür. Özerkleşme ve bağımsızlaşma isteği ise, ergenin kimliğini oluşturma sürecinin doğal ve ayrılmaz bir parçası olarak ortaya çıkar.

Bu bağlamda *İçimdeki Ses* romanında kimlik arayışı, henüz on beş yaşında olan Zeliş’in ailesiyle kurduğu bağıın zayıflaması ve onlardan uzaklaşma eğilimi üzerinden ele alınmaktadır. Ailenin Zeliş’i yaşına ve gelişim düzeyine rağmen çocuk olarak görmeye devam etmesi, karakterin kendini tanımlama çabasını olumsuz etkiler. Bu bağlamda Zeliş’in, “Ben gelmişim on beş yaşına, hâlâ bana bebek alıyorlar. Bu nasıl bir kafadır, gerçekten anlamış değilim” (Boralıoğlu, 2019, s. 15) şeklindeki sitemi, aileyle kurulan ilişkide ortaya çıkan bu uyumsuzluğu yansıtmaktadır.

Ergenlik döneminde belirginleşen bireyselleşme isteği ise Zeliş’i aile ilişkilerinin sınırlarını sorgulamaya ve bu sınırların dışına yönelmeye sevk eder. Karakterin Yeni Zelanda’ya gitme isteği, bu sorgulamanın somut bir ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır. Nitekim Zeliş’in “evden uzaklaşma, kendi hayatımı kurma fikri, her geçen gün bana daha cazip geliyor” (Boralıoğlu, 2019, s. 26) sözleri, yaşadığı içsel çatışmanın bilinç düzeyinde fark edildiğini göstermektedir. Bu arzu, yalnızca fiziksel bir mekân değişimine yönelik değildir; ailevi sınırların dışına çıkarak kendi benliğini yeniden tanımlama ve kimliğini sorgulama ihtiyacını da beraberinde getirir.

Yeni Zelanda hayali, Zeliş’in içinde bulunduğu ortamdan uzaklaşma isteğini görünür kılmakla birlikte, aileyle kurduğu bağı tamamen çözmez. Karakter, ailesine yönelik eleştirel bir mesafe geliştirse de bu ilişkiyi bütünüyle reddedemez. Nitekim Zeliş’in “Bizimkiler dünyanın en kötü anne babası mı? Hayır, bunu söyleyemem” (Boralıoğlu, 2019, s. 20) sözleri, aidiyet bağlarının hâlen korunduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Zeliş’in yaşadığı iç çatışma, aileyle kurulan duygusal sürekliliğin sürmesine karşın, bu ilişkinin içinde sunulan kimlik tanımlarının artık benimsenememesiyle açıklanabilir.

Erikson’a göre ergenlik döneminde kimlik arayışının yoğunlaşmasında, bireyin bedeninde ve fiziksel görünümünde yaşanan değişimler belirleyici bir rol oynar (Atak,

2011, s. 169). Bu doğrultuda Zeliş'in yaşadığı içsel çatışma, ergenlik dönemine özgü bedensel ve duygusal değişimlerle birlikte derinleşerek belirginlik kazanır. Karakterin bedenine yönelik eleştirel tutumu, geçici fiziksel dönüşümlerin yarattığı bir huzursuzluktan ziyade, benlik algısında ortaya çıkan bir gerilime işaret eder:

“Atlet ve donla aynanın karşısına geçip kendime baktım. Kollarım neredeyse dizlerime degecek kadar uzun görünüyordu. Ayaklarım ve ellerim kocamandı. Küçük bir kafa, aşağı doğru gözler ve bakımsız, kıvrıçlımsı saçlar. Hiçbir çekiciliği olmayan, insana acı vermekten başka işe yaramayan küçük göğüsler ve onun tersine, koca bir kık! Karşımdaki kişinin başkası olmasını tercih ederdim ama bendim, ta kendim! Barbie bebeklerle uzaktan yakından ilgisi olmayan bu görüntüden kurtulmamın imkânı yoktu” (Boralıoğlu, 2019, s. 66).

Bedenini sürekli sorgulaması, Zeliş'in kendilik algısı ile dış dünyaya sunduğu görünüm arasındaki gerilimi görünür kılmaktadır. Bu durum hem içsel çatışmayı derinleştirmekte hem de karakterin kimliğini hangi ölçütler üzerinden kuracağına dair belirsizliği artırmaktadır.

Ergenlik döneminde beden, yalnızca bireyin kendisiyle kurduğu ilişkinin değil, toplumsal bakışın da etkisiyle şekillenen bir anlam alanına dönüşür. Dolayısıyla Zeliş'in bedenine yönelik bu sorgulayıcı ve eleştirel bakışı, yalnızca öznenin kendi iç dünyasıyla sınırlı kalmaz; aynı zamanda başkalarının bakışı üzerinden yeniden üretilir: “Annem haklıydı, deve gibi yürüyordum. Babam da haklıydı; sakardım, elimi kolumu koyacak yer bulamıyordum. Dedem boşuna mı, ‘Dik dur!’ ya da, ‘Yürürken yan yan basma, düz bas!’ diye uyarıyordu” (Boralıoğlu, 2019, s. 67). Zeliş'in bedenini değerlendirirken kullandığı ölçütlerin büyük ölçüde dışsal beklentilerle örtüşmesi, karakterin kendisini başkalarının bakışı üzerinden şekillendirdiğini göstermektedir. Bu durum, utanç duygusunu besleyerek içsel çatışmayı daha da derinleştirir ve kimlik arayışını süreklilik kazanan bir sorgulama hâline getirir.

Öte yandan Zeliş'in Sinan ile kurduğu aşk ilişkisi, yalnızca duygusal bir yakınlık olarak değil, kabul edilme ve değer görme ihtiyacının karşılandığı bir alan olarak anlam kazanır. Karakter, bu ilişkinin ardından çevresinin kendisine yönelik tutumunun belirgin biçimde değiştiğini şu sözlerle ifade eder: “Bu arada herkes bana çok daha iyi davranmaya ve saygı göstermeye başlamıştı. Bütün bunlardaki en büyük pay, Sinan’a aitti. Okulda popülerlik sıralamasında yerin en altındayken, Sinan'ın teklifinden sonra neredeyse birinci sıraya yükselmişti” (Boralıoğlu, 2019, s. 93). Zeliş'in bu deneyimi, benlik algısının içsel değerlendirmelerden çok başkalarının bakışı ve onayı üzerinden

şekillendiğini göstermektedir. Nitekim Erikson’a göre kimlik duygusunun önemli bileşenlerinden biri, bireyin kendisi için anlamlı olan kişiler tarafından kabul edildiğini hissetmesidir (Atak, 2011, s. 169). Bu bağlamda söz konusu ilişki, romantik bir yakınlıkla birlikte kimliğin kabul edilme ve görünürlük üzerinden inşa edildiği bir arayış sürecine işaret etmektedir.

Zeliş’in kimlik arayışı, roman boyunca tamamlanmamış ve açık uçlu bir süreç olarak ilerlemektedir. Karakter, kendisine dayatılan kimlik ve rolleri reddetme konusunda farkındalığa sahip olsa da, bu reddin yerine koyabileceği net ve tutarlı bir kimlik tanımı geliştiremez. Bu durum, romanın başında Yeni Zelanda’ya gitme isteğiyle kurduğu ilişkiye benzer bir yapı gösterir. Zeliş, bulunduğu yerden ve mevcut koşullardan uzaklaşmak ister; ancak gitmek istediği yerin ne vaat ettiğini tam olarak bilmez: “şunu fark ettim ki, hakkında en az bilgiye sahip olduğum ülkelerden biri Yeni Zelanda” (Boralıoğlu, 2019, s. 58). Tıpkı Yeni Zelanda hakkında parçalı bilgiler edinmesi gibi, kimliğine dair farkındalığı da süreç içinde ve kesintili olarak gelişir. Bu nedenle Zeliş’in kimlik arayışı, tamamlanmış bir hedefe yönelmekten çok, mevcut olanı reddetme ve henüz adı konulamamış bir benliğe doğru ilerleme hâli olarak görünürlük kazanmaktadır.

Romanın sonlarına doğru ise bu belirsizlik bütünüyle ortadan kalkmasa da, Zeliş’in olmak istediği kimliğe dair ilk yönelimler görünür hâle gelir:

“Artık bahçe içinde büyüyen mahalle çocuğu olmayacaktım, zor da olsa denize varacaktım, kendi benliğime ulaşacaktım, hayatta en çok istediğim şeyi kendi kendime gerçekleştirecektim: Dünyanın öbür ucuna, Yeni Zelanda’ya gidecektim!” (Boralıoğlu, 2019, s. 177)

Bu ifadeler, Zeliş’in kendisini tanımlarken başkalarının beklentilerinden çok, kendi arzularını merkeze almaya başladığını göstermektedir. Karakter, ilk kez olmak istediği benliği kendi sözcükleriyle ifade eder; ancak bu yönelim, tamamlanmış bir kimlikten ziyade, hâlâ kurulmakta olan bir benliğe işaret etmektedir.

Boralıoğlu’nun *Aksak Ritim* ve *Meçhul* romanlarında ise öne çıkan karakterler, kimlik sorununu daha çok yetişkinlik deneyimi ve bunun beraberinde getirdiği toplumsal ve ahlaki yükler üzerinden yaşar. Kimlik arayışı, bu romanlarda bireyin kendisi olma isteği ile toplumsal normlar arasında ortaya çıkan bir gerilim alanı olarak belirir. Bu bağlamda Erving Goffman’ın dramaturjik yaklaşımı, söz konusu gerilimi

açıklamak açısından işlevsel bir kuramsal zemin sunar. Goffman’a göre bireyin toplumsal etkileşimleri, izlenim yönetimi ekseninde sahne önü ve sahne arkası ayrımıyla ele alınmaktadır. Sahne önünde birey, başkalarının kendisini nasıl algılamasını istiyorsa benliğini o doğrultuda düzenlerken; sahne arkası, bu sunum kaygısının geçici olarak ortadan kalktığı bir alanı temsil eder (Güneş & Berber, 2025, s. 808-809). Bu yaklaşım, *Aksak Ritim* romanında Güldane karakteri üzerinden kimlik arayışı, mekânsal kaçışla iç içe geçen bir süreç olarak ortaya çıkar.

Güldane’nin kimlik arayışı, aile ve mahalle tarafından belirlenen genç kız rolüyle kurulan gerilim içinde şekillenir. Ancak karakter, toplumun kendisine atfettiği uyumsuzluğu bir eksiklik olarak değil, kendisine özgü bir nitelik olarak sahiplenmektedir. Bu doğrultuda kimlik arayışı, bir varış noktasından çok; toplumsal denetim mekanizmalarının uzağında, yalnızca kendi iradesiyle var olabileceği özerk bir alan yaratma çabasına dönüşür. Nitekim Güldane’nin ev içindeki denetimden kaçarak kendi alanına sığınma anı, bu arayışın mekânsal bir karşılığıdır: “İncecik parmaklarıyla anahtarı çevirip kendini banyoya kilitledi. Artık hazır!” (Boralıoğlu, 2022, s. 13). Kapalı kapılar ardında gerçekleşen bu hazırlık, Güldane’ye toplumun uyumsuzluk atfettiği benliğiyle başkalarının denetimi olmaksızın temas etme imkânı sunmaktadır.

Güldane’nin ev içindeki mahrem alanlara yönelmesi, Erving Goffman’ın dramaturjik yaklaşımı bağlamında, sahne önü ve sahne arkası ayrımı üzerinden anlamlandırılabilir. Aile ve mahalle denetimi altında işleyen ev içi düzen, Güldane’nin kendisinden beklenen “uyumlu genç kız” rolünü sürdürmek zorunda kaldığı sahne önü alanına karşılık gelirken; kapalı kapılar ardında oluşturulan banyo mekânı, bu rolün geçici olarak askıya alındığı bir sahne arkası işlevi üstlenir. Bununla birlikte söz konusu mekân, kalıcı bir benlik inşasına olanak tanıyan bir özgürlük alanı değil, yalnızca toplumsal denetimin kısa süreliğine dışına çıkılabildiği geçici bir sığınak niteliği taşır.

Eserin ilerleyen bölümlerinde karakter, geçici sığınakların yetersizliğini fark eder ve mevcut yaşamı terk etme düşüncesini bir zorunluluk olarak görmeye başlar: “Güldane eskisi kadar rahat hissetmiyor, yaptığından hoşlanmıyordu. Bir an önce buralardan çekip gitmelerinin çok daha doğru olacağını hissediyordu” (Boralıoğlu, 2022, s. 221). Bu noktada Güldane’nin kimlik arayışı, zihinsel ya da bedensel bir

deneme olmaktan çıkar ve mahalle ile aile baskısından uzaklaşmayı gerektirir. Romanın sonlarına doğru Güldane'nin kardeşi Yunus'la birlikte başka bir yaşam kurma isteği, toplumsal etiketlerden bağımsız bir kimlik arayışının somutlaşmış hâlidir. Karakter, kendisine dayatılan kimliği onarmaya çalışmak yerine, onu geride bırakmayı ve uzaklaşmayı özgürleşmenin temel yolu olarak görür: “Artık bir amaçları vardı. Para biriktirecekler, kendilerine hayallerindeki gibi yemyeşil bahçesi olan küçük bir ev alacaklardı. O evde kendi ülkelerini kuracaklar, o ülkenin prens ve prensesi olacaklardı” (Boralıoğlu, 2022, s. 193). Dolayısıyla karakterin arayışı, sınırları zorlayan bir kaçış hayaliyle sonuçlanmaktadır.

Aksak Ritim romanında Güldane'nin kimlik arayışı, bulunduğu çevreden uzaklaşma isteği üzerinden kurulurken, *Meçhul* romanında İbrahim'in arayışı daha çok arınma ve dönüşüm ihtiyacına odaklanır.

İbrahim'in arayışı, kendine yeni bir yer bulma çabasından ziyade, aile ve otoriteyle örülü suçluluk duygusundan kurtulma isteğiyle şekillenir. Çocukluk yıllarından beri kurduğu İstanbul hayali, bu arayışın yönünü belirler. Sapanla vurduğu beyaz kuş imgesi, romanda Zümrüdüanka ile ilişkilendirilerek İbrahim'in kendini arama sürecini simgesel bir düzleme taşır. “Memleket”, “Yolda” ve “İstanbul” bölümlerinden oluşan yapı ise eseri, Zümrüdüanka'nın izini süren ve bu yolculuk boyunca kimliğini sorgulayan bir öznenin anlatısına dönüştürür:

“Bir hocası varmış gidip ona anlatmış bu kuşu. O da sen Zümrütü Anka kuşunu görmüşşün, demiş. İbrahim, ben o kuşu bulmak istiyorum nerededir, diye sormuş. O da, olsa olsa İstanbul'da'dır, demiş....İbrahim belki de o masalın peşinden düştü yollara....Belki de kuş olup uçmak istemişti İbrahim” (Boralıoğlu, 2024, s. 81).

Bu anlatı, İbrahim'in yaşadığı süreci yalnızca bir uzaklaşma hareketi olarak değil, aynı zamanda kendini yeniden kurma ve mevcut sınırlarını aşma çabası olarak ele alır. İstanbul ise karakter için, baskı ve yargılardan uzaklaşarak kimliğin yeniden kurulabileceği bir imkân alanı olarak belirir. Nitekim İbrahim'in, “sanki o kuşu ele geçirirsem benim ruhum onun kanatları olacak, istediğim yere istediğim anda uçacağım, dünya altımda nokta kalana dek yükseleceğim” (Boralıoğlu, 2024, s. 81) sözleri, bu arayışın yüzeysel bir yönelim değil, derin bir varoluşsal çatışmaya dayandığını göstermektedir.

İbrahim'in İstanbul'a varmadan önce Adıyaman, Adana, Antalya ve İzmir gibi farklı duraklardan geçmesi, Simurg efsanesindeki 'Yedi Vadi' yolculuğuna paralel bir erginleşme süreci olarak değerlendirilebilir. Karakter, her şehirde toplumsal şiddetin, iftiranın ve istismarın farklı bir yüzüyle karşılaşır. Yolculuğun İstanbul'da, baba otoritesiyle girilen fiziksel bir çatışmayla noktalanması ise bu arayışın en keskin aşamasıdır. Silah sesinin ardından kimin kimi kayığa çektiğinin belirsiz bırakılması, karakterin kuş olma hayalinin trajik bir meçhullükle sonuçlandığını gösterir. İbrahim kuş olup uçamamış ama belirsizleşerek bu dünyanın tanımlarından tamamen kurtulmuştur.

Sonuç olarak Boralıoğlu'nun romanlarında kimlik arayışı, bireyin kendini tanıma ve yeniden konumlandırma çabası olarak farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Karakterler, içinde bulundukları aile, toplum ve yaşam koşullarının oluşturduğu baskılarla yüzleşirken, kendilerine ait bir yön belirlemeye çalışırlar. Bu süreç kimi zaman uzaklaşma ve kaçış isteğiyle, kimi zaman içsel sorgulamalarla, kimi zaman da yeni bir yaşam kurma arzusu ile görünür hâle gelir. Böylece romanlar, kimlik arayışını tek bir sonuca ulaşan bir süreç olarak değil, bireyin yaşamı boyunca devam eden bir arayış ve sorgulama hâli olarak ele almaktadır.

3.4. Kimliğin İnşa Edilememesi ve Kırılma Süreci

Modern toplumda kimlik, değişmez ve bütünlüklü bir yapı olarak değil; ailevi ilişkiler, toplumsal beklentiler ve hâkim söylemler arasında şekillenmeye çalışan fakat kalıcılık sağlayamayan kırılma bir süreç olarak ortaya çıkar. Bu nedenle benlik, durağan bir özellik olmaktan çıkarak bireyin sürekli yeniden kurmak, korumak ve dış müdahalelere karşı ayakta tutmak zorunda olduğu dinamik bir alan hâline gelir. Bu durumu Zygmunt Bauman, modern öznenin kimlikle kurduğu ilişki üzerinden açıklar. Bauman'a göre:

“kimlik bize keşfedilmesi gereken bir şey olarak değil de, tamamıyla icat edilmesi gereken, bir çabanın hedefi, 'bir amaç' kişinin en baştan inşa etmesi gereken veya alternatif teklifler arasından seçip sonra uğrunda mücadele edip ardından ancak daha da fazla çaba ile koruyacağı bir şey olarak sunuluyor” (Bauman, 2022, s. 25).

Bauman'ın altını çizdiği kimliği kurma ve devam ettirme zorunluluğu, kimliğin dış müdahalelere ne derece açık olduğunu ve bu açıklığın beraberinde getirdiği kırılma işaret eder. Birey, toplumsal alanda benimsediği kimliği, toplumsal onay

karşısında sürekli yeniden üretmek ve savunmak zorunda kalır. Ancak bu sürekli teyit ihtiyacı, otoriter yapıların baskısı, travmatik yaşantılar ya da yargılayıcı toplumsal söylemlerle karşılaşıldığında, inşa edilen benliğin hızla çözülmesine neden olabilmektedir.

Borahioğlu'nun romanlarındaki özneler, bir yandan kimliklerini inşa etme zorunluluğu, diğer yandan bu kimliğin çözülme kaygısı arasında bir gerilim yaşarlar. Ailevi ve toplumsal otoritenin kurduğu baskı ise bireyin bu hassas inşa sürecini daha da kırılgan bir hâle getirir. Bu bağlamda *Dünyadan Aşağı* romanında Hilmi Aydın ve *Meçhul*'de İbrahim için otorite, yalnızca baskıcı bir baba figürüyle sınırlı değildir; bu otorite, baba imgesini besleyen ve meşrulaştıran toplumsal ahlak anlayışıyla birlikte işler. Bu durum, karakterlerin kimliklerini istikrarlı bir yapı hâline getirmelerini zorlaştırır.

Dünyadan Aşağı'da Hilmi'nin, babasının ölümünden sonra hissettiği o baskıcı gölgeyi, “Öbür dünyadan bile rahat bırakmıyordu onu” (Borahioğlu, 2021, s. 199) şeklinde ifade etmesi, bu kırılganlığın boyutlarını göstermektedir. Hilmi için otorite artık dışsal bir figür olmaktan çıkıp, zihnine yerleşmiş ve attığı her adımı denetleyen içsel bir yargıca dönüşmüştür. Ancak bu zihinsel kuşatma, toplumun birey üzerindeki tanımlama gücüyle birleştiğinde kimliğin kırılganlığı daha da belirginleşir:

“...öyle adam diyorlar, böyle adam diyorlar, üstüme bir sıfat yapışacak diye korkuyorum, çünkü iyi bir sıfat olmayacak bu, hem de bu sıfatlar yapışınca gitmez, kalır öyle. Herkes birbirine fısıldar, çoğalır, yayılır, dönüp kendini inandırır. Sıfat edinmek iyi bir şey değil, hele kötüsünü” (Borahioğlu, 2021, s. 216).

Karakterin “üstüme sıfat yapışacak diye korkuyorum” ifadesi, kimliğin sınırlarının ne denli geçirgen olduğunu ve dış müdahalelere ne ölçüde açık kaldığını ortaya koymaktadır. Toplumsal çevrenin bireye yönelttiği nitelemeler, zamanla özne tarafından içselleştirilerek onun benlik algısını belirleyen baskın bir unsura dönüşür. Bu süreçte bireyin kendi kurmaya çalıştığı kimlik geri plana itilmekte, yerini toplumun dolaşıma soktuğu etiketler almaktadır.

Bu bağlamda Hilmi, yaşamını öznel seçimler yerine dışsal yönlendirmelerle sürdürdüğünü ve bu nedenle tutarlı bir benlik anlatısı kuramadığını şu sözleriyle dile getirir: “Bugüne kadar rastgele bir ömrüm oldu. Çok da düşünmedim hayatın sağını solunu. Öyle gerekiyordu, öyle yaptım. Böyle dediler, böyle yaptım. Yuvarlanıp gittim

işte. Olduğu kadar, dedim” (Boralıoğlu, 2021, s. 58). Bu söylem, kimliğin bilinçli bir inşa süreci yerine rastlantısal bir akış içinde şekillendiğini göstermektedir. Dolayısıyla karakter, modern bireyin kimliğini kurma ve sürdürme sorumluluğundan uzaklaşan edilgen bir özne olarak öne çıkar. Böylece kimlik, sürekliliği olmayan ve her an çözülmeye açık kırılgan bir yapıya bürünür.

Hilmi’nin toplumsal etiketler karşısındaki kaygısı, *Meçhul* romanında İbrahim’in “suçlu” ve “öteki” olarak damgalanmasıyla paralellik gösterir. Bu bağlamda İbrahim’in yaşadıkları, Hilmi’nin “üzerime bir sıfat yapıştır” korkusunun somutlaşmış hâli olarak okunabilir. İbrahim’in kimliği, kendi deneyimlerinden ve içsel dünyasından beslenen bir yapı olmaktan çıkarak, toplumun ona yüklediği etiketler etrafında şekillenir. Bu dıştan tanımlama süreci, öznenin benliğini savunmasız bırakır ve kimliği her an çözülebilecek kırılgan bir yapıya dönüştürür. Nitekim İbrahim’in hastanede tekrar tekrar, “Niye ben diyordu, niye ben?” (Boralıoğlu, 2024, s. 150) sözlerini mırıldanması karakterin maruz kaldığı haksız suçlamalarla kendi benliği arasındaki uçurumun açıldığını göstermektedir. Söz konusu soru, toplumsal yargıların İbrahim’in öznel varlığını kuşatarak onu “suçlu” kimliğine indirgemesinin yarattığı ağır baskı karşısında, benliğin kendini koruma çabasının çaresiz bir dışavurumudur.

İbrahim’in kimliğini bütünlüklü bir yapı hâlinde inşa edememesi, çocukluk döneminde yaşanan kırılmalarla da yakından ilişkilidir. Anne ve babası tarafından Nemrut’a gönderilmesi, öznenin koruyucu figürlerden erken kopuşunu gösterirken; bu süreçte Süleyman tarafından maruz kaldığı istismar, kimliğin bedensel ve duygusal düzeyde güvenli bir zeminde kurulmasını engeller. Bu durum İbrahim’in rüya anlatılarında dolaylı olarak görünür hâle gelir:

“Bir kemerden söz ediyordu; ellerini, gözlerini, ağzını bağlayan bir kemerden. Sürekli kuşlar vardı rüyalarında. Bazen kurtarıcı gibi, bazen düşman gibi olan. Bazen annesini veya babasını görüyordu. Onların bir yangının içinde kaldıklarını anlatmıştı bir sabah. Rüyalarının bazıları Nemrutta geçiyordu. Nemrut Dağının tepesinden bir kuş gibi uçtuğunu görüyordu” (Boralıoğlu, 2024, s. 162).

Rüyada elleri ve ağzı bağlayan kemer, yaşadığı travmatik deneyimin benlik üzerindeki kalıcı izlerini yansıtır. Anne ve baba figürlerinin rüyalarda tehdit ve kayıp duygusuyla belirmesi ise kimliğin dayanak noktalarının istikrarsızlaştığını düşündürmektedir. Bu nedenle İbrahim’in kimliği, çocuklukta sürekliliği kesintiye uğrayan ve dış müdahalelere açık, kırılgan bir yapı olarak şekillenir.

Kimliğin bu kırılğan yapısı, sadece toplumsal bir suçlama ile değil, aynı zamanda aile içi rollerin yarattığı dar alanlarla da şekillenir. Nitekim benzer bir kimlik kırılğanlığı *İçimdeki Ses*' te Zeliş ve *Aksak Ritim*'de Güldane üzerinden de izlenebilir. Güldane hem aile içindeki sınırlandırmalara hem de mahallenin dışlayıcı bakışına karşı durmaya çalışır. Zeliş ise onu çocuk gibi gören ebeveyn otoritesine karşı kendi sesini bulmaya çalışır.

Kimliğin kırılğanlaşmasının temel nedeni, bireyin kendi sınırlarını belirleyememesi ve bu sınırların aileye ya da topluma ait yargılarla sürekli aşılmasıdır. Bu çerçevede her iki romanda da karakterler, ne zaman kendi seslerini dinlemeye yönelseler, düşüncelerine yerleşmiş otoriter söylemlerin etkisiyle karşı karşıya kalırlar. Nitekim *İçimdeki Ses* romanında Zeliş' in:

“İşin trajik yanı şu: Sizi bu kadar dikkatle izlerler ama büyüdüğünüzü asla fark etmezler. Kendinize özgü kişilik özellikleri, zevkler edinebileceğinizi, artık onlarla değil sevdiğiniz arkadaşlarınızla zaman geçirmek istediğinizi; bazı sırlarınız, özel bir dünyanın olabileceğini asla kabullenmezler” (Boralıoğlu, 2019, s. 20).

Şeklindeki sitemi, kimliğin ailevi denetim altında nasıl kuşatıldığını somut biçimde ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bu baskı ortamında karakterin inşa etmeye çalıştığı benlik, ailenin kabul etmeyen tutumu nedeniyle sürekli dağılma tehdidi altında olan, geçici ve kırılğan bir yapıya dönüşür.

Aksak Ritim'de aile ve toplumsal değerler, Güldane'nin bedeni ve benliğiyle kurmak istediği ilişkiye sürekli müdahale eder. Bu durum, bedensel deneyimin gizli ve geçici anlara sıkışmasına yol açar. Dolayısıyla karakterin kimliği sağlam bir zemin üzerinde kurulamaz ve benliği dış müdahalelere açık hâle gelir. Özellikle Halil'in, Güldane'nin dans gösterisini izleyen mahalle gençleri arasında yer alması, aile ve mahalle baskısının iç içe geçtiği bir denetim alanını görünür kılar. Bu karşılaşmanın ardından Güldane'nin yaşadığı içsel çözülme romanda şu şekilde ifade edilir:

“Bir saniye içinde yatağından çıktı ve annesinin yün örgüsünün bulunduğu poşeti boşaltıp, doğruca yorganın altına geri döndü. Kendinden geçmek istiyordu. Bütün hücreleri, beyindeki, bedenindeki bütün hücreleri ölsün ve yaşayacağı bütün acılar, bütün utançlar, bütün felaketler böylece yok olsun istiyordu. Sonra belki yeniden doğardı; bir başkası olarak” (Boralıoğlu, 2022, s. 105).

Güldane'nin acı, utanç ve felaketlerden kurtulma isteği, benliğin artık taşınamaz bir yük hâline geldiğine işaret etmektedir. Karakterin “yeniden doğma” düşüncesi ise

güçlü bir yeniden inşadan çok, mevcut kimliğin dağılmasıyla beliren bir kaçış imkânı olarak ortaya çıkar. Bu yönüyle Güldane'nin kimliği, aile ve toplumsal baskılar karşısında istikrar kazanamayan, her an çözülebilecek kırılgan bir yapıya dönüşür.

Kimliğin dışsal müdahalelerle kırılganlaşması, Boralıoğlu'nun karakterlerinde çoğunlukla toplumsal onay arayışı ya da baskıdan kaçış biçiminde ortaya çıkarken; *Her Şey Normalmiş Gibi* romanında Arda karakteri üzerinden bu sürecin bütünüyle reddedildiği görülür.

Modern yaşamda kimlik; büyük oranda mesleki statü, ekonomik güç ve sosyal başarı üzerinden inşa edilir. Ancak Arda'nın hukuk fakültesi mezunu bir avukat adayı olmasına rağmen bu kimliği taşımayı reddetmesi ve maddi bir kaygı gütmeksizin “aylaklık” olarak nitelendirilebilecek bir yaşam biçimini seçmesi, onun modernitenin sunduğu hazır kimlik kalıplarına uyum sağlamayı reddettiğini göstermektedir. Karakterin kendi geçmişine ve mesleki eğitimine yönelik duyduğu bu yabancılaşma, benlik inşasının zeminini oluşturan toplumsal değerlere olan inançsızlığından beslenir:

“Onca yıl okudum ama hukuku hiçbir zaman sevmedim. İnanmadım. O yüzden de vasat bir öğrenci oldum, sadece geçecek kadar not aldım. İnsan ilişkilerini kanun maddeleriyle düzenlemek, uygulanmayacağını bile bile onları ezberlemeye çalışmak bana anlamlı görünmüyordu” (Boralıoğlu, 2025, s. 195).

Bu ifadeler, Arda'nın sadece mesleki bir başarısızlık yaşamadığını; kimlik kurma sürecinden bilinçli olarak uzak durduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Hilmi Aydın'ın “üzerime bir sıfat yapışacak” korkusuyla yaşadığı gerilimin aksine Arda, kendisine sunulan tüm toplumsal sıfatları eylemsizliğiyle işlevsiz kılar. Onun bu reddedişi, gündelik yaşamın en temel pratiklerine, hatta bir gelecek tahayyülüne bile yansır: “Eve gitmek istemedi canım. Avare avare Beyoğlu'nda dolaşmaya başladım. Vitrinlerde muhtelif indirim ilanları. Uzun zamandır kendime bir şey alamadım. İnsanın alışveriş etmesi için gelecekte beklentisi olması lazım” (Boralıoğlu, 2025, s. 54). Arda'nın geleceğe ilişkin bir beklenti geliştirememesi, onun kimlik kurma sürecinden geri çekilmesine neden olur. Dolayısıyla Arda için kimlik, Bauman'ın ifade ettiği “uğrunda mücadele edilecek bir amaç” (Bauman, 2022, s. 25) olmaktan çıkarak; yerini toplumsal reddedişin yarattığı bir inşa edilememe hâline bırakır.

Bununla birlikte, romanın sonunda Arda'nın sevgilisi Lora için avukatlık yapması, ilk bakışta karakterin mesleki kimliğe geri döndüğü izlenimini yaratır. Ancak

bu durum, karakterin mesleki kimliğini yeniden benimsemesinden ziyade, sevdiği kişiyi koruma isteğinin doğurduğu istisnai bir eylem olarak değerlendirilebilir. Bu durum, karakterler arasında geçen kısa bir diyalog aracılığıyla da açıkça ortaya konur: Lora'nın "Sonunda avukat olmaya karar verdin ha?" sorusuna Arda'nın "Senin yüzünden" (Boralıoğlu, 2025, s. 204) şeklinde yanıt vermesi, bu eylemin mesleki bir yönelimden çok Lora ile kurduğu duygusal bağdan kaynaklandığını göstermektedir.

Arda'nın kimlikten uzaklaşma eğiliminde, toplumsal değerlerin etkisini kaybetmesinin yanı sıra aile ve otorite figürleriyle ilgili yaşadığı sarsıntılar da belirleyici rol oynamaktadır. Babasının ölümü, onun hayatında yön gösterici ve denge sağlayıcı bir otoritenin yokluğuna işaret ederken; Lora'nın babasının cezaevinde olması, aile yapısının güven ve düzen üretme işlevinin zayıfladığını göstermektedir. Bu iki durum, hem Arda'nın hem de Lora'nın kimliklerini istikrarlı bir zeminde kurmalarını zorlaştırmakta ve dünyayı daha belirsiz bir alan olarak deneyimlemelerine yol açmaktadır. Dolayısıyla Arda'nın mesleki kimliği reddetmesi, bu tür otorite boşluklarının da etkisiyle şekillenen daha geniş bir kırılmanın sonucu olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak Boralıoğlu'nun romanlarında kimlik, bireyin tek başına ulaşım tamamlayabileceği bir hedef olarak değil; dış etkilere açık, her müdahaleyle yeniden biçimlenen bir süreç olarak ele alınır. Bauman'ın işaret ettiği üzere korunması ve sürdürülmesi gereken bu yapı, Boralıoğlu'nun karakterlerinde otoritenin her temasında çatlamaya elverişli, son derece hassas bir zeminde kurulur.

Bu bölümde ele alınan kimlik sorunu ve ötekileştirilme süreçleri, bireyin yalnızca toplumsal konumunu sarsmakla kalmaz; aynı zamanda onun dünyayla ve kendisiyle kurduğu bağın kopmasına, yani yabancılaşmasına neden olur.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GAYE BORALIOĞLU ROMANLARINDA YABANCILAŞMA KAVRAMI VE YANSIMALARI

4.1. Toplumsal Normlara ve Rollere Göre Yabancılaşma

Topluma yabancılaşma, bireyin toplumun gündelik işleyişini ve değer sistemini anlamsız bulması sonucu, egemen normlara ve beklentilere karşıt davranışlar sergilemesi şeklinde ortaya çıkar. Bu süreçte toplumsal düzen, kendi normatif beklentilerine uyum sağlayamayan özneyi merkezden dışlar. Toplumsal yapının bu dışlayıcı işleyişine dair literatürdeki tespitleri aktaran Haznedaroğlu, egemen grubun konumunu ve yabancı olanın bu yapıdaki yerini: “Toplumun egemen kitlesi ve grubu toplumun ev sahibiyken, o toplumu domine eden ve hak iddiasında bulunan grupken, yabancı her zaman için vazgeçilebilecek olandır ve toplumda hak iddiası bulunmayandır” (Haznedaroğlu, 2021, s. 59) sözleriyle açıklar.

Söz konusu dışlanma, Melvin Seeman’ın yabancılaşma kuramında yer alan yalıtılmışlık kavramı ile örtüşmektedir. Bu çerçevede yalıtılmışlığın somut görünüşleri, literatürde şu şekilde açıklanmaktadır:

“...bireyin toplumsal kuralları bilmemesi ya da bilse bile bilinçli olarak onlara karşı gelmesi sonucu topluma aykırı davranış göstermesi şeklinde gözlenebilir. Bazen bireyin toplumdan soyutlanması, toplumsal ilişkilerden dışlanması da yalnızlık duygusu çekmesine neden olabilir” (Silah,2005; Akt. Yılmaz & Sarpkaya, 2009, s.323).

Toplumsal kuralların gerekçelerini sorgulayan birey, zaman zaman bu gerekçeleri ikna edici bulmayarak bir anlamsızlık duygusuyla karşı karşıya kalır. Kurallara neden uyulması gerektiği konusunda net bir tutum geliştirememesi, bireyin toplumsal değerlerle arasına mesafe koymasına yol açar. Bu süreçte aile ilişkileri, çocukluk, kadın–erkek rolleri gibi kültürel olarak yerleşik ve yaygın biçimde kabul gören değerler, topluma yabancılaşmış birey açısından anlamını yitirir. Toplumla kurulan bu uyumsuz düşünsel mesafe, bireyin yabancılaşma deneyiminin temel göstergelerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu yabancılaşmanın ilk ve en görünür biçimlerinden biri ise bireyin toplumsallaşma sürecinin başladığı aile içinde ortaya çıkmaktadır.

Aile, bireyin toplumsal yaşama ilk adımını attığı; ebeveynlik, çocukluk ve kardeşlik gibi rollerle tanıştığı sosyal bir yapıdır. Bu yapı, sınırları büyük ölçüde önceden çizilmiş roller barındırır ve bireyin bu rollere uygun davranmasını gerektirir. Söz konusu rollerin birey için koruyucu, yönlendirici ve güven sağlayıcı işlevlerini yerine getirememesi ise yabancılaşmanın erken görünümlerinden birini oluşturur. Bu nedenle aile, toplumsal yabancılaşmanın yalnızca dışa vurulduğu bir alan değil, aynı zamanda bu sürecin şekillendiği ve yeniden üretildiği bir bağlam olarak ele alınabilir. Bu bölümde, söz konusu rol çözümlerinin *Dünyadan Aşağı*, *Aksak Ritim* ve *Meçhul* romanlarında aile ilişkileri aracılığıyla nasıl temsil edildiği incelenecektir.

Dünyadan Aşağı romanında Hilmi Aydın, toplumsal beklentiler ile kişisel yönelimi arasında sıkışmış bir karakter görünümü sergiler. Bu sıkışmışlık, Hilmi'nin geçmişte maruz kaldığı siyasal baskılar, süreklilik göstermeyen mesleki deneyimleri ve baba figürüyle kurduğu sorunlu ilişki tarafından şekillendirilir. Karakter, yaşam seyrini belirleyen kırılmaları şu sözlerle dile getirir:

“Bu yaşa kadar ömrüm hayhuy içinde geçti. Askerî rejimin baskısı altında bir öğrencilik: Toplanmak yasak, yürümek yasak, her gün çatışma, her gün bir olay. Üniversite bitti, ondan sonra iş bulma derdi. Babama inat, onun restoranında çalışmamak için ısrar edişim. Muhasebecilik, biraz gazetecilik, pazarlamacılık serüvenlerim. Sonunda işsizlik. Kuyruğu kıstırıp mecburen babamın dükkânına dönüşüm” (Boralıoğlu, 2021, s. 40).

Bu bağlamda baba figürü ve onunla bağlantılı mesleki beklenti, toplumsal rol dayatmasının en belirgin örneklerinden biridir. Babasının restoranında çalışması beklenen karakter, bu rolü bilinçli biçimde reddeder; ancak farklı meslek denemeleri de kalıcı bir aidiyet yaratmaz. Muhasebecilikten gazeteciliğe uzanan dağınık iş deneyimleri, Hilmi'nin toplumsal düzen içinde kendisine biçilen rolle bir bağ kuramadığını göstermektedir. Sonunda yine babanın dükkânına dönmek zorunda kalması ise rolün içselleştirilmesinden değil, kaçınılmazlıktan kaynaklanan bir kabullenıştır. Bu durum, bireyin kendi hayatı üzerindeki kontrol duygusunu zayıflatır ve rolü yalnızca sürdürülmesi gereken bir yük hâline getirir.

Karakterin yaşadığı bu zorunlu temsil ve beraberinde gelen yalıtılmışlık hâli, kaçınılmaz olarak özel alana, yani aile içi ilişkilere de sirayet eder. Hilmi, Ali Cemal için güvenilecek bir liman olması gerekirken, babalık rolünü içinden gelerek değil bir yük gibi taşıdığı için aralarındaki yakınlık zamanla yerini mesafeye bırakır. Bu nedenle baba figürü, güven telkin eden bir varlık olmaktan çıkar; duygusal bağın zayıfladığı,

varlığı hissedilen fakat yakınlık kurulamayan bir “yabancı” ya dönüşür. Bu bağlamda oğlu Ali Cemal’in gözünde Hilmi’nin “tekinsiz bir adam” (Boralıoğlu, 2021, s. 21) olarak kodlanması, babalık rolündeki boşluğun ve yaşanan yabancılaşmanın somut bir göstergesidir.

Aile içindeki varoluşsal kopuş, karakterlerin bir araya geldiği anlarda belirgin bir gerilim alanı üretir. Nihan, Hilmi ile Ali Cemal arasındaki mesafeyi azaltmak amacıyla bir akşam yemeği düzenlese de bu sofraya, toplumsal rollerin çarpıştığı bir sahneye dönüşür. Nitekim söz konusu aile sofrasında; Ali Cemal’in saygılı evlat, Nihan’ın yapıcı anne ve Hilmi’nin otoriter baba rollerini üstlenmesi yönünde normatif bir beklenti hakimdir. Ancak bu mekân, uzlaşmanın aksine yabancılaşmanın en yoğun hissedildiği çatışma alanı olarak öne çıkar. Baba ve oğul arasındaki tedirginlik ve karşılıklı tehdit algısı, anlatıda şu ifadelerle somutlaştırılır: “Birbirini kollayan iki kaplan gibiydiler” (Boralıoğlu, 2021, s. 114). Bu bağlamda aile sofrası, toplumsal uzlaşma ve güvenin üretildiği bir mekân olmaktan çıkar; bireylerin birbirini potansiyel bir tehlike olarak konumlandığı bir çatışma zeminine dönüşür.

Karakterlerin yaşadığı irade kaybı ve hayatları üzerindeki kontrolsüzlük duygusu ise kukla benzetmesiyle görünür hâle gelir: “...o gün o evde ipleri birbirine dolanmış üç kukla vardı. Arzuları kendileriyle çelişen, düştükleri kuyudan birbirlerinin üzerine basarak çıkmaya çalışan, zapt edilmesi zor üç kukla” (Boralıoğlu, 2021, s. 114). Bu benzetme, bireylerin kendi arzularıyla çelişen yönelimler içinde edilgenleştiğini göstermektedir. Zira romanda ifade edildiği gibi, “İnsanoğlu bir anda oynatıcısı meçhul bir kuklaya dönüşebilir” (Boralıoğlu, 2021, s. 114). Bu noktada ‘meçhul oynatıcı’, bireyin içselleştirmedeği hâlde uymak zorunda kaldığı toplumsal normları imler. Hilmi’nin eylemlerini belirleyen bu normlar, Jung’un *persona* kavramında ifade edildiği üzere, bireyin toplumda kabul görmek amacıyla benimsediği ve toplumsal rollerle ilişkili olan maskeler olarak işlev görmektedir (Jung, 2020; Akt. Tözün, 2023, s. 43). Nitekim sofrada sergilenen otoriter baba duruşu, Hilmi’nin gerçek benliğiyle örtüşmeyen yapay bir personadan ibarettir.

Aksak Ritim romanında ise Güldane ve kardeşi Yunus toplum tarafından öngörülen yaşam düzeninin dışına sürüklenir. Eğitimine devam etmesi ve ailesi tarafından korunması beklenen çocuklar, babalarının hapse girmesi üzerine annesinin yönlendirmesiyle çalışmak zorunda bırakılır. Böylece çocukluk deneyimlerinden

uzaklaşarak evin geçimini üstlenen iki yetişkin rolüne bürünürler. Bu zorunlu rol değişimi, karakterlerin kendi yaş grubuna ait rollere yabancılaşmasına neden olur; artık bir çocuk olarak değil, yetişkin sorumluluklarıyla tanımlanan bir figür hâline gelirler. Bu durum, anneleri Safiye'nin çocuklara yönelttiği söylemde açık biçimde somutlaşır. Safiye'nin eve dönüş sahnesi, çocukların artık birer emek öznesi olarak konumlandırıldığını gösterir:

“Akşama doğru Safiye bir elinde sepet dolusu çiçek, diğer elinde kâğıt mendille dolu koca bir torba ile döndü. Kâğıt mendilleri Yunus'un eline tutuşturdu, çiçekleri Güldane'nin önüne koydu. ‘Yarın işe çıkıyorsunuz. Baba yok, para da yok. Aç kalıcaz. Çalışın,’ dedi kısa yoldan” (Borahoğlu, 2022, s. 16).

Bu süreçte çocuklar, birer evlat olmaktan çok, ailenin varlığını sürdürebilmesi için gerekli emek gücü olarak konumlandırılır. Böylece aile içi ilişki, duygusal ve koruyucu bir bağ olmaktan çıkarak araçsal bir niteliğe bürünür. Bu durum, Marx'ın yabancılaşmış emek anlayışıyla da örtüşmektedir. Marx'a göre yabancılaşma, bireyin yalnızca üretim sürecine ve ortaya koyduğu ürüne değil, diğer insanlarla kurduğu ilişkilere de sirayet eder; emek ilişkileri, insanî bağları yabancı ve mesafeli ilişkilere dönüştürür (Marx, 2013; Akt. Erden, 2025, s. 23). Bu çerçevede Safiye'nin çocuklarını duygusal bir ilişkinin öznesi olarak değil, üretim sürecine dâhil edilen birer emek unsuru olarak konumlandırması, yabancılaşmanın aile içi ilişkilere yansıyan bir görünümü olarak okunabilir.

Eşi Cevdet'in ölümünün ardından yeniden evlenen Safiye'nin annelik rolündeki aşınma, çocuklarıyla kurduğu ilişkide duygusal kopuşa ve fiziksel uzaklaşmaya neden olur. Nitekim romanda Safiye'nin çocuklarının hayatında giderek silikleşen varlığı şu sözlerle ifade edilir: “Safiye kırk yılda bir uğruyor, nadiren üç beş kuruş getiriyor, ikinci Cevdet'in işlerinin iyi gitmediğinden, kriz olduğundan, bütün emlak piyasasının kan ağladığından dem vuruyordu” (Borahoğlu, 2022, s. 161).

Safiye'nin çocuklarına karşı takındığı mesafeli tutum, Simmel'in moderniteye yönelik eleştirileriyle de ilişkilendirilebilir. Simmel' e göre modern yaşam, bireyi duygusal yoğunluktan arındırarak onu giderek duyarsız, tepkisiz ve yaşama karşı kayıtsız bir özneye dönüştürür (Frisby, 2012, Akt. Gürhan & Çetin, 2025, s. 606). Bu çerçevede Safiye, içinde bulunduğu sosyo-ekonomik koşullar karşısında bir savunma mekanizması geliştirerek annelik rolünü duygusal bir paylaşım alanı olmaktan çıkarır.

Gündelik yaşamda kendilerine dayatılan roller, Güldane ve Yunus’u gerçeklikten kopuk, ütöpik bir sığınağa yöneltir. Bu durum, Güldane ve Yunus’un birlikte kurdukları “Antarktika’ nın da ötesindeki” hayali ülke betimlemesinde açıkça görölmektedir. Güldane’nin anlattığı hayali ülke; mevsimsel zorlukların, yoksunluğun ve gündelik sıkıntıların bulunmadığı, doğanın sürekli bolluk ürettiğı ve insanların mutlu bir uyum içinde yaşadığı ütöpik bir mekân olarak kurgulanır:

Söz konusu hayal dünyası, karakterlerin gerçek yaşamda mahrum kaldıkları çocukluk ve korunma duygusunun bir yansımasıdır. Gerçeklikte yaşlarına atfedilen “korunması gereken çocuk” rolünün dışına itilen Güldane ve Yunus, ütopya aracılığıyla bu rolü hayali bir düzen içinde yeniden inşa ederler. Bu süreç, karakterlerin kendilerine dayatılan toplumsal rollerle bağlarının zayıfladığını ve bu rollere yabancılaştıklarını göstermektedir. Antarktika imgesi ise karakterler için işlevini yitirmiş toplumsal normların ve zedelenen aidiyet bağlarının zihinsel düzlemde onarıldığı bir telafi alanı olarak ortaya çıkmaktadır.

210

İbrahim açısından anne; gerçeği bilen fakat müdahale etmeyen, bu nedenle de güven duygusunu sarsan bir konuma dönüşür. Eserde bu durum, İbrahim'i gören son kişi olan Salih'in aktardıkları aracılığıyla somutlaştırılır: “Annesi beş yüz dolar gönderdiğini söylüyormuş ama yalanmış. Hiç öyle bir para eline geçmemiş. Artık anneme de güvenmiyorum, diyordu. Her şeyi biliyor ama sesini çıkarmıyor, beni arkamdan vurdular, diyordu” (Boralıoğlu, 2024, s. 203). Böylece anne figürü, haksızlık karşısında susan ve gerçeği gizleyen toplumsal tutumun aile içindeki bir yansıması hâline gelir. Bu durum, İbrahim'in hem aile bağlarına hem de çocuklukta beklenen korunma hissine yabancılaşmasına yol açar.

İbrahim'in aileye yönelik yabancılaşması yalnızca anne figürünün pasif ve koruyamayan tutumundan değil, baba ile kurduğu çatışmalı ilişkiden de beslenir. Annenin şefkat ve hakikat temelli koruyucu işlevini yerine getirememesi ile babanın rehberlik yerine baskıcı bir otorite figürüne dönüşmesi, ebeveynlik rollerinin her iki düzlemde de işlevsizleştiğini gösterir. Bu iki yönlü eksiklik; İbrahim'i bir yanda annenin sessizliğiyle, diğer yanda babanın baskısıyla baş başa bırakarak aileyi güvenli bir sığınak olmaktan çıkarır. Aile içinde başlayan bu durum, karakterin toplumsal düzlemle kurduğu bağın da kırılma noktasını oluşturmaktadır. Ailede deneyimlenen rol çözümleri, toplumsal düzenin koruyucu işlevini yitirmesiyle paralel bir seyir izler.

Toplumsal düzen, bireyin kriz anlarında başvurabileceği güven ve adalet mekanizmaları üzerine kuruludur; haksızlığa uğrayan bireyin bu yapılara yönelmesi normatif bir beklenti olarak kabul edilir. Ancak İbrahim'in Süleyman tarafından istismara uğramasına rağmen herhangi bir adalet mekanizmasına başvurmaması, onun bu normatif çerçeveye kurduğu ilişkinin koptuğunu gösterir. Bu noktada yabancılaşma, toplumsal rollere uyumsuzluktan ziyade, toplumun koruyucu normlarının birey nezdinde geçerliliğini yitirmesi üzerinden görünür hâle gelir. Bu durum, Durkheim'in ifadesiyle toplumsal normların bireyi yönlendirme ve koruma gücünü kaybettiği bir anomi hâlidir. Nitekim Durkheim perspektifinde anomi; “bir toplumun normlarının etkisizleşmesi, toplumda bir çöküntü, karışıklık ya da çatışma durumu” (Marshall, 1999; Akt., Yalçın & Dönmez, 2017, s.153) şeklinde tanımlanmaktadır. İbrahim'in yaşadığı travmayı kimseyle paylaşmaması ve hakkını aramaya çalışmaması, Durkheim'in tanımladığı anomi durumuna benzer bir toplumsal

zeminine işaret eder. Bu zeminde bireyin başvurabileceği ortak kurallar ve güvenilir kurumlar işlevini yitirmiştir.

İbrahim'in yaşantısındaki bu normatif çözülme, çevresindeki yetişkin figürlerin tepkileri aracılığıyla somutlaşır. Nitekim istismardan haberdar olan Süleyman'ın eski eşi Seda Sayar, yaşananları adli bir sürece taşımak yerine İbrahim'i yalnızca dinlenmesi için bir otele yönlendirmekle yetinir. Benzer biçimde, İbrahim'in amcası Turabi de Süleyman'ın kötü biri olabileceği ihtimalini reddeder. Bu örnekler, toplumsal alanda mağdurun sözünün meşru ve güvenilir bir anlatı olarak kabul edilmediğini; aksine sistematik biçimde etkisizleştirildiğini ortaya koymaktadır. Böylece toplumsal düzen, karakterin gözünde koruyucu ve onarıcı bir yapı olmaktan çıkar. Bilinçli düzeyde bastırılan ve toplumsal alanda ifade edilemeyen bu durum, uykuda bedensel bir tepki olarak açığa çıkar: "Yapma diye çılgık attı, yapma Süleyman abi!" (Boralıoğlu, 2024, s. 74). Toplumsal dilden ve adalet arayışından kopan karakter, yaşadığı acıyı sadece kendi bedensel sınırları içinde yaşamak zorunda kalır.

Öte yandan ataerkil kültürde erkek öznenin onurunu koruması, haksızlık karşısında hesap sorması ve güç gösterisiyle kendini yeniden tesis etmesi beklenirken, İbrahim bu normatif davranış kalıplarının bütünüyle dışında konumlanır. Karakter, maruz kaldığı istismar karşısında adalete başvurmadığı gibi, Süleyman'a yönelik herhangi bir intikam eylemine de yönelmez; yalnızca bulunduğu ortamı terk etmekle yetinir. Bu ani ve açıklamasız gidiş, amcası Turabi'nin anlatımında da dikkat çekici bir kopuş olarak aktarılır: "...eyvallah bile demeden aniden ortadan kaybolunca şüpheleniyor insan. O kadar ekmeğimizi yedi iyi kötü. İnsan bir el öper, teşekkür eder, bir şey der" (Boralıoğlu, 2024, s. 65). Bu sessiz kopuş, karakterin erkeklik üzerinden kurulan toplumsal rol beklentilerine yabancılaştığını ve bu rolleri anlamsızlaştırdığını ortaya koymaktadır.

Meçhul romanında erkekliğe ilişkin beklentiler bireyin geri çekilmesiyle aşılırken, *Aksak Ritim* romanında bu beklentiler kardeşlik ilişkisi içinde işlevsizleşerek toplumsal ahlaki çözülme görünür kılar.

Ataerkil toplumsal düzende erkek kardeşten beklenen, kız kardeşinin mahremiyetini koruyan ve onu dış tehditlere karşı kollayan bir figür olmasıdır. Ancak Güldane'nin kardeşi Yunus, bu normatif rolün dışında konumlanır. Güldane'nin banyoda, mahallenin erkeklerine yaptığı dans gösterilerinin Yunus tarafından organize

edilmesi ve bu gösterilere darbukasıyla eşlik etmesi onun koruyucu erkeklik normlarına yabancılaştığını göstermektedir. Nitekim Yunus'un, "'Abla,' dedi, 'çocuklar huzursuz, ha bire soruyorlar, bu akşam bir gösteri yapalım mı?'" (Boralıoğlu, 2022, s. 30) sözleri, bu eylemin planlı ve tekrar eden bir düzenleme içinde gerçekleştiğini göstermektedir. Mahallenin erkeklerinin gösterileri düzenli olarak talep etmesi ve bu durumun sürekli tekrar etmesi, toplumsal ahlak kurallarının düzenleyici gücünü kaybettiğini göstermektedir. Gösterilerden sağlanan maddi gelir ise söz konusu pratiğin bireysel bir ahlaki sapma olmanın ötesine geçerek toplumsal alanda süreklilik kazanmış bir geçim kaynağına dönüştüğünü ortaya koyar. Bu çerçevede Yunus'un tutumu, bireysel bir ahlaki zaaf olarak değil, ahlaki normların geçerliliğini kaybettiği bir toplumsal yabancılaşma sürecinin yansıması olarak okunabilir.

Bu çerçevede Boralıoğlu'nun romanlarında toplumsal normlara ve rollere yabancılaşma, hem aile içindeki ebeveynlik ve çocukluk konumlarının çözülmesi hem de ataerkil kültürde güçlü biçimde tanımlanan erkeklik rollerinin işlevini yitirmesi üzerinden görünür hâle gelir. Karakterler kendilerinden beklenen rolleri ya yerine getirememekte ya da bu rolleri anlamını yitirmiş kalıplar olarak deneyimlemektedir. Böylece aile, erkeklik ve toplumsal sorumluluk gibi normatif yapılar birey için yön gösterici olmaktan çıkar; yabancılaşmanın üretildiği alanlara dönüşür.

4.2. İletişim Düzeyinde Yabancılaşma

İletişim, bireyin hem kendisiyle hem de dış dünyayla kurduğu bütünsel bağın temelini oluşturan, "bilgi üretme, aktarma ve anlamlandırma süreci" (Dökmen, 2005, s. 19) olarak tanımlanmaktadır. İletişim yalnızca konuşulan sözcüklerle sınırlı değildir; bir bakış, bir temas ya da kimi zaman sessizlik bile kişide anlatılmak isteneni karşı tarafa aktarabilen anlamlı göstergelere dönüşebilir. Bu bağlamda birey, kimliğini ve konumunu çoğu zaman başkalarıyla kurduğu ilişkiler içinde şekillendiren toplumsal bir özne olarak ortaya çıkar. Ancak kişinin iç dünyasında benimsediği değerlerle toplumun dayattığı normlar arasında bir uyumsuzluk ortaya çıktığında iletişimde kopmalar yaşanabilir. Bu kopmalar zamanla bireyin toplumla kurduğu bağı zayıflatarak daha kırılgan bir hâle getirir. Söz konusu kırılganlığın en belirgin biçimde görünür olduğu alanlardan biri ise modern toplum yapısıdır.

Modern toplum düzeni, özellikle hızlı kentleşme ve kalabalık şehir yaşamıyla birlikte bireyin karşısına yeni problem alanları çıkarmaktadır. Birey, sürekli bir etkileşim ağının içinde yer almasına rağmen gündelik hayatın temposu ve modern normların dayatmasıyla kendine ve çevresine yabancılaşabilmektedir.

Boralıoğlu'nun *Dünyadan Aşağı* romanında iletişimsizlik ve yabancılaşma, karakterlerin aile içi ilişkilerinden evlilik bağlarına ve kadın-erkek ilişkilerine kadar uzanan geniş bir ilişki ağı içinde ele alınır. Bu çok katmanlı iletişim sorunlarının belirgin örneklerinden biri ise Hilmi Aydın'ın Nihan'la kurduğu evlilik ilişkisinde görülür. İlişkinin ilk evresinde Hilmi, Nihan'ı söze gerek kalmadan anlaşılabildiği bir birey olarak tarif eder: “Zaten gözleriyle konuşurdu Nihan. Gözleriyle mesela, ‘buradan çok sıkıldım,’ derdi, ‘şu yanımdaki kız kötü kokuyor,’ derdi” (Boralıoğlu, 2021, s. 25). Gözlerle konuşma ifadesi, iki karakter arasında iletişimin dolaysız ve doğal biçimde sürdürüldüğü bir yakınlık hâlini temsil eder. Ne var ki başlangıçta bakışlarla kurulan o uyum, zamanla yerini iletişimsizliğe bırakır. Karakterler arasındaki bu kopukluk, gündelik hayatın en temel anlarına dahi yansır. Hilmi'nin “Akşam yorgun argın eve geliyordum, sen güzel tek kelime etmiyordun bana. Oturup hiç konuşmadan yemeğimizi yiyorduk. Sonra sen yatmaya gidiyordun” (Boralıoğlu, 2021, s. 222) şeklindeki sitemi, ilişkinin nasıl mekanik bir hâl aldığını gösterir. Bu sahnede yemek masası, bir paylaşımdan ziyade sessizliğin hâkim olduğu bir yabancılaşma mekânına dönüşür. Karşılıklı suskunlukla geçen bu anlar, tarafların birbirinden duygusal olarak koptuğunu ve ilişkinin sadece aynı evi paylaşmaya indirgendiğini simgeler.

Zamanla karşılıklı suskunluk, bastırılmış duyguların ve dile getirilmeyen sözlerin yarattığı bir gerilime dönüşür. Nitekim eserde bu kırılma anı, “...yutulmuş bütün cümleler ortaya çıkarıldı, onarılmaz yaralar oluştu ve Nihan'la Hilmi yollarını ayırdı” (Boralıoğlu, 2021, s. 22) sözleriyle aktarılır. Hilmi ile Nihan'ın yollarını ayırması, iletişimsizliğin ilişkiyi içten içe aşındıran temel dinamiklerden biri olduğunu göstermektedir.

Hilmi Aydın, Nihan ile olan evliliğinde kaybettiği duygusal yakınlığı, hayatına giren Mine, Pelin ve İrina gibi figürlerle telafi etmeye çalışırken, modern insanın ilişkilerdeki yabancılaşma hâlini görünür kılar. Nihan'la kuramadığı köklü bağı bu kadınlarda araması, onları birer öznenen ziyade kendi içsel boşluğunu doldurmaya

yarayan geçici duraklar olarak konumlandırmasına yol açar. Bu durum, Hilmi'nin duygusal bağ kurmaktan kaçınmasını ve iletişimin yüzeysel, anlık hazlarla sınırlı kalmasını beraberinde getirir; böylece hem kendisine hem de ilişkiye karşı bir mesafe oluşur. Nitekim İrina'yı uğurlarken "...kız kapıdan çıkmadan önceki son anda elini sıkarak yetindi. Elini sıktığı anda da pişman oldu; bir iş görüşmesini sonlandırmak gibi olmuştu" (Boralıoğlu, 2021, s. 163) ifadesi, bu yüzeyselliğin ve duygusal mesafenin somut göstergesidir. Hilmi, bu ilişkiler aracılığıyla dış dünyayla kurduğu bağlarda bile kendini yalnız ve yabancı hissetmekte; iletişimdeki duygusal derinlikten kaçınma, onun toplumsal ve bireysel yabancılaşmasını pekiştirmektedir.

Hilmi'nin ilişkilerinde belirginleşen yabancılaşma duygusu, temelde babası Selim Aydın ile kurduğu çatışmalı ilişkiye dayanır. Selim Aydın, Hilmi'nin hayatında yalnızca biyolojik bir baba değil; aynı zamanda aşılması güç bir otorite figürü ve sürekli hissedilen bir yetersizlik duygusunun kaynağıdır. Bu mesafe hissi romanda şu sözlerle somutlaşır: "İnsanoğlunu da ayrı yazmış. Mesafe olsun diye herhalde. Ne adam! O yüzden bir gün bile oğlunun başını okşamadı! Hafızamda şöyle bir sarılıp öptüğüne dair en ufak iz yok. Mesafe onda bir hastalıktı" (Boralıoğlu, 2021, s. 168). Çocuklukta deneyimlenen bu iletişim yoksunluğu, Hilmi'nin yetişkinlikte kurduğu ilişkilerde yakınlıktan kaçınmasına ve duygusal bağları sürdürmemesine zemin hazırlayan temel etkenlerden biri hâline gelir. Böylece babayla kurulamayan temas, karakterin hem özel ilişkilerinde hem de genel iletişim biçiminde süreklilik kazanan bir yabancılaşma döngüsüne dönüşür.

Hilmi Aydın'ın yabancılaşması yalnızca oğul ya da eş kimliğiyle sınırlı kalmaz; baba rolünde de belirgin biçimde açığa çıkar. Babası Selim Aydın'dan miras aldığı duygusal mesafe ve temas kuramama eğilimi, oğlu Ali Cemal ile kurduğu ilişkide yeniden üretilir. Hilmi, geçmişte kendisini baskılayan otoriter tutumun ve yetersizlik duygusunun izlerini bu kez kendi babalık pratiğinde tekrarlar; böylece eleştirdiği ilişki biçimini farkında olmadan sürdürmüş olur. Bu durum romanda şu sözlerle ifade edilir:

"...ona karşı ruhsuz bir alaycılıkla davranıyor, yaptığı hiçbir şeyi, söylediği hiçbir sözü beğenmediğini bazen yalnızca jest ve mimikleriyle, bazen açıkça dile getirerek ifade ediyor, çocuğun üzerinde sinir bozucu bir otorite kuruyordu. Ali Cemal çırpınıyor, zaman zaman içine kapanıyor, zaman zaman Nihan'a dertleniyor, öfkesini her gün daha derine gömmenin yollarını öğrenmek zorunda kalıyordu" (Boralıoğlu, 2021, s. 21).

Ali Cemal'in babası karşısında içe yönelmesi ve duygularını bastırmayı öğrenmesi, yabancılaşmanın bireysel bir deneyim olmaktan çıkıp kuşaklar arasında aktarılan bir ilişki kalıbına dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Böylelikle Hilmi, karşı çıktığı baba figürünün izlerini taşıyan bir karaktere dönüşür ve iletişimsizlik sonraki kuşağa devredilen bir miras hâlini alır. Eser bu yönüyle yabancılaşmayı tekil bir kırılma anı olarak değil, aile içinde süreklilik gösteren bir döngü olarak ele alır.

Meçhul romanında yabancılaşmanın ilk durağı, tıpkı *Dünyadan Aşağı*'daki Selim Aydın örneğinde olduğu gibi, baba ile kurulamayan bağıdır. Baba ile oğul arasındaki ilişki; duygusal yakınlık yerine, kaynağını otoriteden alan bir korku üzerine inşa edilmiştir. Nitekim romanda geçen, “Babasıyla arası pek yoktu” (Boralıoğlu, 2024, s. 17) ifadesi, ilişkinin zayıf ve yüzeysel olduğunu göstermektedir. Baba konuşan, açıklayan dinleyen bir figür değildir. Bu durum sözlü iletişimi neredeyse ortadan kaldırır ve ilişkiyi korku temelli bir düzleme taşır. Sonuçta baba ile oğul aynı evin içinde bulunsalar da psikolojik olarak birbirlerinden uzak iki birey hâline gelirler.

Bu iletişimsizlik yalnızca baba-oğul ilişkisiyle sınırlı kalmaz; evin genel atmosferine yayılan bir suskunluk hâline dönüşür. Aile bireyleri arasındaki diyalog eksikliği, ortak yaşam alanını paylaşımlarına rağmen duygusal mesafenin giderek artmasına neden olur. Nitekim romanda İbrahim'in annesinin baba Recai için söylediği “Bizim Recai pek konuşmaz. İştten atıldıktan sonra iyice suskun oldu” (Boralıoğlu, 2024, s. 17) sözleri, aile içindeki sessizliğin süreklilik kazandığını ve bireyler arası bağın zayıfladığını göstermektedir. Sessizlik burada yalnızca konuşmamak değil, anlaşılma ve kendini ifade edememe hâlinin kalıcılığı anlamına gelir. İbrahim'in ağabeyi Mustafa'nın ifadeleri de kardeşler arasındaki mesafenin belirginliğini ortaya koyar: “Buradan gittikten sonra bir daha hiç aramadı. Aramasını da beklemezdim zaten. Benimle pek arası yoktu. Yani kötü değildik ama, öyle pek konuşmazdık da” (Boralıoğlu, 2024, s. 37). Böylece aile ortamı, bireyin aidiyet geliştirdiği bir alan olmaktan çıkarak yabancılaşmanın ilk deneyimlendiği sosyal çevreye dönüşür. Dolayısıyla İbrahim için aile, güven veren bir liman olmaktan ziyade, iletişimsizliğin ve duygusal mesafenin üretildiği bir yabancılaşma mekânına dönüşür.

İbrahim'in yaşadığı yabancılaşma sadece aile ile sınırlı kalmaz; onun sosyal çevresiyle kurduğu bağlarda da belirgin bir “yalıtılmışlık” olarak kendini gösterir. Arkadaşı Kemal'in anlatımında İbrahim'in akran grubu içindeki konumu şu şekilde

tasvir edilir: “Yok kavga çıkarmazdı da, yaklaşmazdı kimseye. Biz maç yapardık, kovalamaca oynardık, misket falan, öyle oyunlar oynardık, o hiç karışmazdı, uzaktan seyrederdi hep” (Boralıoğlu, 2024, s. 39). İbrahim’in toplumsal yaşamın akışına ve ortak eğlence alanlarına dâhil olamaması, kendini bilinçli bir şekilde dışarıda konumlandığını gösterir. Buradaki iletişimsizlik yalnızca konuşmamakla sınırlı değildir; bedensel ve duygusal katılımın eksikliğiyle de belirginleşir. İbrahim, çevresiyle çatışmaya girmese de onlarla gerçek bir bağ kuramaz ve böylece ilişkilerde edilgen bir konumda kalır. Yaşamın içinde etkin bir özne olmak yerine gözlemci konumunu sürdürmesi, karakterin dünyayla kurduğu ilişkinin zayıflığını gösterir.

İbrahim’in Rüya ile geliştirdiği bağ, iletişim kopukluğunun duygusal ilişkilerdeki tezahürü olarak değerlendirilebilir. Rüya’nın “Bir şey anlatmadı bana. Eskisi gibi yakın davranmıyordu. Hiç rüya anlatmadı, benim anlattığım hayalleri dinledi mi, dinlemedi mi ondan bile emin değilim” (Boralıoğlu, 2024, s. 166) sözleri ilişkide, duygusal paylaşımın kesintiye uğradığını göstermektedir. Böylece yabancılaşma, yalnızca aile içinde değil, duygusal ilişkilerde de süreklilik kazanan bir iletişimsizlik biçimi olarak görünür hâle gelir.

Aksak Ritim romanında Halil karakterinin kadınlarla kurduğu ilişkiler, iletişimsizliğin bireyi nasıl bir yabancılaşma sarmalına sürüklediğini somut bir biçimde ortaya koymaktadır. Halil’in yaşamı boyunca geliştirdiği birliktelikler, süreklilikten yoksun ve derinlik barındırmayan geçici temaslar düzeyindedir. Karakter, ilişki kurduğu kadınlara yönelik kişisel bir ilgi ya da merak geliştirmez; iletişimi bilinçli bir biçimde sınırlı tutarak duygusal yakınlığa alan açmaz. Nitekim eserde bu tavır “Hiçbirine adını sormazdı. Gereksiz muhabbet etmezdi. Özel hayatlarını asla kurcalamazdı” (Boralıoğlu, 2022, s. 133-134) sözleriyle betimlenir. Böylece iletişimsizlik, bir sosyal beceri eksikliğinden ziyade, bireyi duygusal yükümlülüklerin getireceği risklerden koruyan işlevsel bir savunma mekanizmasına dönüşür.

Halil’in kadınlarla arasına ördüğü bu iletişimsel duvarlar, bir süre sonra kendisini dokunma ve dokunulma eyleminden de mahrum bırakır. Karakterin içine düştüğü bu boşluk şu satırlarla ifade edilir: “Yüzü ellerinin arasındayken garip bir şey fark etti. Uzun, çok uzun zamandır kimse Halil’e dokunmamıştı. Halil de kimseye dokunmamıştı” (Boralıoğlu, 2022, s. 132) Bu farkındalık, yabancılaşmanın sadece

zihinsel bir mesafe değil, bedensel bir yabancılaşma ve yalıtılmışlık hâlini de kapsadığını kanıtlamaktadır. Dolayısıyla eser, bireyin toplumsal ilişkiler içinde yer alsa dahi anlamlı bir iletişim kurmadığında başkalarına ve giderek kendisine yabancılaşabileceğini gözler önüne sermektedir.

Halil'in kadınlarla kurduğu mesafeli ilişkiler, çocukluk döneminde annesiyle tesis edemediği iletişimin bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Nitekim karakter, annesinin ölümüne rağmen onu rüyalarında sürekli görür; bu karşılaşmaların çoğunlukla tartışma biçiminde gerçekleşmesi ise anne figürüyle kurulamayan iletişimin bilinçdışı düzlemde sürdürülmeye devam ettiğini göstermektedir. Erken dönemde yaşanan temas eksikliği, karakterin yetişkinlikte hem duygusal ilişkiler kurmasını zorlaştırır hem de fiziksel yakınlıktan uzak durmasına neden olur. Bu durum romanda, Halil'in rüyasında annesinin ona hitaben söylediği "Annene sarılmayı öğrenmen lazım oğlum. Pis fahişelere sarılacağına annene sarılacaksın" (Boralıoğlu, 2022, s. 138) sözleriyle de somutlaştırılmaktadır.

Her Şey Normalmiş Gibi romanında Arda ile Lora arasındaki ilişkide ortaya çıkan iletişim kopukluğu, bireyler arasındaki duygusal bağın zayıfladığını gösterir. Karakterlerin iyilik, fedakârlık ve sorumluluk gibi kavramlara farklı anlamlar yüklemesi, ortak bir iletişim zemininin oluşmasını engeller. Lora, iyiliği eylem üzerinden tanımlarken Arda'nın bunu sorgulaması, aralarında değer temelli bir çatışma yaratır. Bu durum yalnızca düşünsel bir ayrılığı değil, aynı zamanda duygusal bir uzaklaşmayı da beraberinde getirir. Romanda bu kopuş, aynı mekânda bulunmalarına rağmen duygusal olarak birbirlerinden uzaklaşmalarını anlatan çarpıcı bir benzetmeyle ifade edilir:

"Böyle zamanlarda birbirinden ayrılan buz kütleleri gibi başka yönlere kayıyorduk. Kendi parçamızı kaybediyor gibi hissediyorduk, ortamızdan su sızıyordu, kanıyorduk. Pişmanlıklar çörekleniyordu, döküp saçtığımız cümleleri toplayamıyorduk. Canımız acıyordu ama telafi edemiyorduk, çünkü gerçektir. Yalan, yanlış anlaşılma yoktu, düpedüz acı bir hakikat vardı. Biz öyle bir anda değil, upuzun ayrıldık!" (Boralıoğlu, 2025, s. 29).

Arda ve Lora arasındaki ilişki, zamanla ortak bir bütün olma niteliğini kaybeder ve her iki karakter de kendi yalnızlığına çekilir. Konuşmaların çözüme ulaşmaması ve söylenen sözlerin geri alınamaması, iletişimin ilişkide yeni kırılmalar yaratmasına neden olur. Bu durum, aralarındaki mesafenin giderek büyüdüğünü ve ilişkinin onarılmasının zorlaştığını ortaya koyar. Karakterlerin yaşadığı bu uzun süreli

uzaklaşma, yabancılaşmanın ani bir kopuşla değil, zaman içinde biriken iletişimsizlikle oluştuğunu göstermektedir.

İlişkideki bu kırılma, tarafların birbirine yönelttiği yıkıcı tanımlarla daha da derinleşir. Lora'nın Arda'yı "umutsuz vaka" olarak nitelemesi, Arda için değişmenin imkânsızlığına dair bir işarettir. Arda'nın bu konuyu konuşmak istememesi, iletişimi bir çözüm yolu olarak görmediğini, aksine konuşmanın aradaki mesafeyi artıracığına inandığını gösterir. Bu durum, romanda sessizliğin nasıl ağır ve belirleyici bir hâle geldiğini ortaya koyar:

"Susuyor Lora. Şimdi her sözcük fazla duruyor aramızda.

'Müzik mi açsan?'

Açmıyorum. Kendi sessizliğimize gömülüyoruz. İki varlıktan bir yokluk icat ediyoruz" (Boralıoğlu, 2025, s. 48).

İki insan bir araya geldiğinde genellikle bir paylaşım ve yakınlık oluşur; ancak bu ilişkide bunun yerine tam tersi bir durum gözlemlenir. Karakterler yan yana geldikçe birbirlerinin varlığını anlamlandırmak yerine, aralarındaki boşluğu ve anlamsızlığı daha da büyütürler. Sonuç olarak birliktelik, tarafları besleyen bir bağ olmaktan çıkıp, her iki öznenin de kendi içsel yalnızlığına hapsediği bir sürece dönüşür. Boralıoğlu bu durumu, fiziksel yakınlığın duygusal uzaklığı engelleyemediği ve iletişimin artık hiçbir değer üretmediği bir tıkanma noktası olarak sunar.

Benzer biçimde Arda'nın annesiyle ilişkisi de iletişimin işlevsizleştiğini göstermektedir. Geçmişe dair sözler ve beklentiler artık Arda'nın değişen benliğini tanımlamakta yetersiz kalmakta ve konuşmalar bağ kurmak yerine aradaki mesafeyi derinleştirmektedir:

"'Konuşulmuyor seninle.'

'Benimle konuşabilirsin, kendini anlat mesela, ya da bana soru sor çok istiyorsan, ama beni bana anlatmandan sıkıldım anne. Sen Erdek'e gidip benim hakkımda muhtelif cümleler kurup burada onları üstüme boca ettiğinde ben değişmiş oluyorum, artık hükümleri kalmıyor o bilgilerin. İnsan değişir, ben de değişiyorum" (Boralıoğlu, 2025, s. 73).

Karakter, kendisini olduğu gibi görmeyi reddeden bu iletişim biçimi karşısında, en yakın aile bağında bile yabancılaşır. Arda'nın bu duruma isyanı, başkalarının zihnindeki sabit imgelerle yaşamak zorunda bırakılan modern bireyin, kendi değişimine ve hakikatine sahip çıkma çabasıdır. Ancak annesinin anlama çabasından

ziyade “hüküm verme” odaklı tutumu, Arda’yı bir özne olmaktan çıkarıp bir tanımlanma nesnesine dönüştürür.

Sonuç olarak, Boralıoğlu’nun romanlarında iletişimsizlik, bireyler arasındaki ilişkileri zayıflatan ve zamanla yabancılaşmaya dönüşen temel dinamiklerden biri olarak öne çıkar. Aile içi ilişkilerden evlilik bağlarına, romantik birlikteliklerden gündelik sosyal temaslara kadar uzanan bu iletişim kopukluğu, karakterlerin hem kendileriyle hem de çevreleriyle kurdukları bağı giderek kırılgan hâle getirir. Bu yönüyle Boralıoğlu’nun anlatısında iletişimsizlik, duygusal temasın zayıflaması, ortak anlam dünyasının kaybolması ve bireyin giderek yalnızlaşmasıyla sonuçlanan çok katmanlı bir yabancılaşma süreci olarak ele alınmaktadır.

4.3. Benliğe Yabancılaşma

Benliğe yabancılaşma, kişinin kendi duygularına, düşüncelerine ve davranışlarına yabancılaşması; kendisini adeta dışarıdan biri gibi değerlendirmesi hâlidir. Bu durumda birey, iç dünyasıyla olan bağını zayıflatır ve kendi benliğini anlamakta zorlanır. Söz konusu bilinç durumunun felsefi sınırlarını çizen Ahmet Cevizci, benliğe yabancılaşmayı şu şekilde tanımlar:

“Yabancılaşma daha özel olarak ve benliğe yabancılaşma anlamında, benin kendi özünden uzaklaşmasıyla, kendisine ve eylemlerine nesnel bir biçimde, sanki bir ustanın elinden çıkmış bir nesneye bakarcasına yaklaşmasıyla belirlenen bilinç hâline karşılık gelir. Buna göre, yabancılaşma, kişinin kendi benliğiyle ya da zihin halleriyle, kendisi arasına duygusal bakımdan mesafe bırakması durumunu, kişinin gerçek beniyile olan içsel temasını yitirdiğini anlamasının sonucu olan kendinden kopma hâlini ifade eder” (Cevizci, 2005, s. 1728)

Bu çerçevede Boralıoğlu’nun karakterlerinde benliğe yabancılaşma, kalıcı ve bütün yaşamı kuşatan bir durum olarak değil; travma, mekân değişimi veya yoğun duygusal durumlarda ortaya çıkan geçici bir kopuş hâli olarak görülmektedir. Nitekim yazarın romanlarında benlikten uzaklaşma hâli, çoğu zaman beden algısındaki kırılmalar üzerinden açığa çıkmaktadır.

Her Şey Normalmiş Gibi romanında Arda’nın Diyarbakır’a gelişiyle başlayan içsel kırılmalar, mekân değişimiyle birlikte ortaya çıkan kendine yabancılaşma hâlini görünür kılar. Arda, Diyarbakır’a ulaştığı andan itibaren kendi benliğiyle arasına bir mesafe girdiğini hissetmeye başlar. Nitekim uçaktan indikten sonra yanında beliren çocukla kurduğu iletişim sırasında, dışarıya yansıyan sesini “Sesim kendime

yabancıydı” (Boralıoğlu, 2025, s. 97) şeklinde betimlemesi, yaşadığı kopuşun boyutunu gözler önüne serer.

Cevizci’nin tanımında bahsettiği, kişinin kendi davranışlarını dışarıdan izliyormuş gibi algılaması durumu, Arda’nın demirci dükkânındaki konuşmalarında da görünür hâle gelir: “İçimdeki annem konuşuyordu. Her cümlede daha da yabancılaşıyordum duruma” (Boralıoğlu, 2025, s. 117). Karakter, o anki sosyal çevresine uyum sağlamak için farkında olmadan benimsediği “anne” figürünün diliyle konuşurken, kendi sözlerine yabancılaşır. Bu durum, karakterin o an sergilediği tutumla kendi iç dünyası arasında bir kopukluk yaşadığını ortaya koyar. Ancak Boralıoğlu’nun romanlarında yabancılaşma yalnızca söz ve bilinç üzerinden değil, beden üzerinden de deneyimlenir. Nitekim *Aksak Ritim* romanında Güldane’nin yaşadığı travma, benliğe yabancılaşmanın bu kez bedensel boyutunu açığa çıkarır:

“O kazadan bu yana hiç gösteri yapmamışlardı. Orada her ne olduysa Güldane bedenini, o çok sevdiği, bayıldığı, oynaşmaktan zevk aldığı bedenini unutmuştu. Kendi kokusunu duymaz olmuştu. Başkalarının gözündeki yansımalarını izleyemiyordu artık. Kendini aynada seyretmiyor, yıkanırken köpüklerin vücudundan süzülüşüne aldırıyordu. Oysa nasıl severdi nasıl haz duyardı!” (Boralıoğlu, 2022, s. 69).

Güldane’nin kendi kokusunu, dokunuşunu ve haz duygusunu yitirmesi; benliğiyle kurduğu içsel bağın zayıfladığını gösterir. Daha önce özdeşleştiği ve haz aldığı bedeni, travma sonrasında ona ait olmayan, duyarsız bir varlığa dönüşür. Böylece karakter, yalnızca duygularına değil, kendi fiziksel varlığına da yabancılaşır.

Güldane’nin bedenine karşı geliştirdiği bu kayıtsızlık, benliğe yabancılaşmanın bedensel düzlemdeki görünümünü ortaya koyarken, romanda benzer bir kopuşun Halil karakteri üzerinden de işlendiği görülür. Ancak Halil’de yabancılaşma, doğrudan bedenini unutma biçiminde değil, aynada karşılaştığı kendi yüzünü tanıyamama deneyimi üzerinden belirir:

“Halil gözlerini açtı. Güldane ona bir ayna tutuyordu. Kenarında oymaları olan, pirinçten, oval bir ayna. Halil aynaya baktı. Acınacak kadar yorgun düşmüş kendi yüzünü gördü; yorgun ama derin bir mutluluk duygusuyla sarhoş. Yabancıladı bu sarhoşluğu. Kendi gibi değildi hiç. Bir esareti ödünç almıştı. Sonra gözleri aynanın içinde kendisini bu hale getiren o büyücüyü aradı” (Boralıoğlu, 2022, s. 182).

Güldane ile yaşadığı yakınlaşmanın ardından yoğun bir mutluluk hisseden Halil, bu duygunun hemen sonrasında aynada kendisiyle karşılaşır ve gördüğü yüze

yabancılaşır. Yaşadığı coşkuyu sahiplenmek yerine onu kendisine ait olmayan bir hâl gibi algılar ve dışsal bir etkiyle açıklamaya yönelir. Sahnenin gerçek mi hayal mi olduğu belirsizliğini korusa da Halil'in deneyimlediği yabancılık duygusu belirgindir. Böylece benliğe yabancılaşmanın yalnızca acı ya da keder anlarında değil, yoğun mutluluk ve haz deneyimlerinin ardından da ortaya çıkabildiği görülmektedir.

Benliğe yabancılaşmanın bu ruhsal boyutu, Boralıoğlu'nun *Meçhul* romanında bedensel yabancılaşma olarak karşımıza çıkar. Eserde bedensel yabancılaşma, İbrahim'in kendi bedeniyle kurduğu bağın kopması üzerinden işlenir. Travmaya bağlı bu durum, karakterin fiziksel acıya karşı tamamen duyarsızlaşmasına yol açar. İbrahim artık bedenini zihninden kopmuş, hissiz bir nesne olarak deneyimler. Bu yabancılaşmanın en uç noktası, uzvunun koptuğu anlarda dahi hiçbir acı duymamasıdır. Eserde bu durum, Sadık Usta'nın gözlemiyle şu şekilde somutlaşır: “Çocuk odun kesiyordu... işaret parmağının bir parçasının odun yığınının arasına düştüğünü fark etmedi... Parmağın kesildi İbrahim, fark etmedin mi, canın acımıyor mu, dedim. Yok dedi” (Boralıoğlu, 2024, s. 87). Bu sahnede İbrahim'in kendi bedenine karşı bir gözlemci konumuna düştüğü görülür. Uzvunun kopuşunu bir özne olarak değil, ancak başkasının uyarısıyla fark etmesi ise yaşadığı yabancılaşmanın derinliğini ortaya koymaktadır. Nitekim eser boyunca farklı karakterler İbrahim'in bedenindeki hissizliği tekrar tekrar vurgular.

Dünyadan Aşağı romanında ise Hilmi'nin bedeniyle kuramadığı ilişki, yabancılaşmanın ulaştığı boyutu açık biçimde ortaya koymaktadır:

“Hayatı boyunca bedenini hiçbir testten geçirmemişti, sınırlarıyla ilgili en ufak bir bilgisi yoktu....Bedenine öylesine yabancıydı ki üç günlük orucun sonunda öleceğini, hücrelerinin kuruyup dağılacağını düşünecek kadar zayıf düşmüştü; bedeni değil tabii, ruhu” (Boralıoğlu, 2021, s. 233).

Hilmi'nin kaygıları, bedeninden uzaklaştığını ve ona gözlemci gibi baktığını göstermektedir. Bu noktada yabancılaşma, bedenin artık bir sığınak olarak değil, bakımı ihmal edilmiş ve kontrolü kaybolmuş bir nesne olarak algılanmasıyla somutlaşır.

Hilmi'nin yaşadığı yabancılaşma yalnızca bedensel bir tedirginlikten ibaret değildir. Geçmişte yaşadığı travmatik deneyimler, bugünkü benliğini kuşatarak onu kendisine yabancılaştırır ve yoğun bir kaygı hâli yaratır. Bu durum, karakteri kendi

eylemlerinin öznesi olmaktan uzaklaştırarak geçmişin etkisini taşıyan pasif bir konuma iter:

“Mutfaktan çıktığım anda yeniden bütün benliğimi saran bir kaygıyla titriyorum. Babamın beni ilk azarladığı günden bu yana kendime bu kadar yabancı olmamıştım. Hiçbir iş, hiçbir başlangıç, ömrümün hiçbir anı beni bu derece tedirgin etmemişti” (Boralıoğlu, 2021, s. 190).

Hilmi'nin babasıyla yaşadığı geçmiş deneyime yaptığı gönderme, geçmiş ile şimdi arasındaki bağın travmatik bir biçimde sürdüğünü ve karakterin benliğinin kaygı tarafından kuşatıldığını göstermektedir.

Sonuç olarak Gaye Boralıoğlu'nun romanlarında benliğe yabancılaşma, karakterlerin toplumsal rollerle karşı karşıya kaldıkları, ağır travmalar yaşadıkları ya da yoğun duygusal kırılmalar deneyimledikleri anlarda ortaya çıkan bir çözülme hâli olarak belirir. Yazar, bu durumu süreklilik taşıyan bir ruhsal bozukluk şeklinde değil; geçici fakat etkisi derin kopuşlar üzerinden işler. Böylece modern bireyin kendi benliğiyle kurduğu kırılgan ilişkiyi görünür kılar.

4.4. Mekânsal Yabancılaşma

Mekân, bireyin çevresiyle kurduğu ilişkinin şekillenmesinde ve aidiyet duygusunun oluşmasında önemli bir rol oynar. Birey ile içinde bulunduğu çevre arasındaki bağın zayıflaması ya da kopması ise mekânsal yabancılaşma olarak tanımlanır. İdeal koşullarda mekânın bireyin kendilik değerleri ve bellek kodlarıyla uyumlu olması, kişinin bulunduğu zamana ve mekâna ait hissetmesini sağlar. Ancak bu uyum bozulduğunda mekân güvenli ve tanıdık bir alan olmaktan çıkarak birey için yabancı ve tekinsiz bir yere dönüşür (Aytaç, 2021, s. 5).

Bu çerçevede Boralıoğlu mekânsal yabancılaşmayı; karakterlerin bulundukları çevreyle aidiyet ilişkisi kuramaması, mekânı yabancı ve tekinsiz algılaması, fiziksel ya da kültürel farklılıklar nedeniyle dışarıda kalması ve kimi zaman da aşına olduğu mekânları artık tanıyamaması üzerinden ele alır.

Yazar, *Her Şey Normalmiş Gibi* romanında Arda'nın mekânsal yabancılaşmasını iki aşamalı olarak sunar. Karakterin yabancılaşma deneyimi, ilk olarak aşına olduğu evinde başlar; daha sonra Diyarbakır'da kültürel ve dilsel farklılıklar nedeniyle yaşanan bir “dışarıda kalma” hâline dönüşür.

İstanbul'daki evinde kendi varlığını ve geçmişini sorgulayan Arda, “Gördüğüm dünya gerçek değil, doğduğum ev bana yabancı” (Boralıoğlu, 2025, s. 8) ve “Sahi, hiç benim olmuş muydu bu ev?” (Boralıoğlu, 2025, s. 8) ifadeleriyle en temel yaşam alanına karşı bile aidiyet duygusu geliştiremediğini ortaya koyar. Arda için ev, annesinden ve babasından kalan izlerle dolu, dağınık ve anlamsız nesnelerle rahatsız edici bir mekândır. Mekânın bu fiziksel gerçekliği, Arda'nın iç dünyasındaki kopuşla birleşerek tekinsiz bir düzleme dönüşür:

“Güneşsiz günlerde evdeki gölgeler de kayboluyor. Annemin Horhor' daki antikacılardan aldığı şu çini vazonun yansıması yok. Bütün resimler tek boyutlu. Hâlâ sehpanın üstünde duran mavi kalpli küpenin kendinden başka izi yok. Odanın ortasında ayakta duruyorum, gölgem yok” (Boralıoğlu, 2025, s. 31).

Karakterin kendi gölgesinin bile olmadığını fark etmesi, evle kurduğu ontolojik bağın tamamen koptuğunu göstermektedir. Ev artık varlığını doğruladığı bir mekân değil, aksine yokluğunu ve yabancılığını pekiştiren, bir alan hâline gelir.

Arda'nın evde hissettiği yabancılık duygusu, Beyoğlu sokaklarına çıktığında yerini kolektif bir yabancılaşmaya bırakır. Bir patlamanın ardından hiçbir şey olmamış gibi hızla “normalleşen” semt, trajedinin izlerini görünmez kılan bir atmosfer yaratır. Bu noktada mekânsal yabancılaşıma yalnızca fiziksel çevrenin değişmesiyle değil, o çevreyi paylaşan insanların sergilediği ortak kayıtsızlıkla da derinleşir. Arda, tanık olduğu bu toplumsal kopuşu, “Yedi milletin umursamazları burada toplamış, sorsan çoğunun patlamadan haberi bile yok” (Boralıoğlu, 2025, s. 52) sözleriyle dile getirir.

İstanbul'un “mış gibi yapan” dokusunda kendine yer bulamayan Arda, mekânsal sıkışmışlıktan kurtulmak için Diyarbakır'a yönelir. Ancak burada da şehrin dokusuna nüfuz edememenin yarattığı bir “dışarıda kalma” hâli yaşar. Bu durumu “Şehir yeni gelmiş toy bir adama yüz vermiyor, haklı” (Boralıoğlu, 2025, s. 99) sözleriyle ifade eden Arda için mekân, henüz parçası olamadığı yabancı bir yerdir. Bu mesafe, Dağkapı'dan içeri girişiyle birlikte ontolojik bir derinlik kazanır. Karakterin gözünde şehir, gündelik akışından kopmuş, sır dolu ve durağan bir atmosfere bürünür:

“Dağkapı'dan içeri giriyorum kirli kirli. Sokak aralarında rastgele dolaşmaya başlıyorum. Bir büyük şehir var ama sesi yok. İnsanlar suskun ya da fısıltıyla konuşuyorlar, kuşlar sessiz, ağaçlar kırıltısız. Bir şey biliyorlar da söylemiyorlar, sırları var belli etmiyorlar. Her adımda kendimi daha da yabancı hissediyorum, daha suçlu” (Boralıoğlu, 2025, s. 101).

Karakter, gözlemlediği bu sessiz ve durağan atmosfere kendi suçluluk duygusunu da ekleyerek bulunduğu çevreyi daha da yabancı ve güvensiz bir alan olarak algılar. Böylece Arda, mekânı yalnızca nesnel bir çevre olarak değil, içsel huzursuzluğunun ve yabancılık duygusunun yansıdığı bir alan olarak deneyimler.

Yabancılık hissi, Diyarbakır'ın dilsel ve kültürel dokusundan dışlanma ile daha da belirginleşir: “Köşe başında iki adam fısır fısır konuşuyorlar, Kürtçe, anlamıyorum, yanlarından geçerken susuyorlar. Bana mı susuyorlar?” (Boralıoğlu, 2025, s. 98). Arda, anlamadığı dil nedeniyle çevresinde olup bitenleri tam olarak kavrayamaz ve bu durum kendisini bulunduğu ortamın dışında hissetmesine yol açar. Bu nedenle “Bana mı susuyorlar?” sorusu, karakterin çevresindeki insanlarla arasına giren mesafeyi ve yabancılaşma duygusunu açık biçimde yansıtır. Nitekim Arda'nın “Herkesin, her nesnenin gölgesi var burada, benim yok” (Boralıoğlu, 2025, s. 98) ifadesi de şehirle arasında köklü bir bağ kurulamadığını ve mekânla bütünleşemediğini gösterir. Böylece Arda, fiziksel olarak şehirde bulunsada Diyarbakır'ın kültürel ve tarihsel dokusuyla ilişki kuramaz.

Söz konusu yabancılaşma, Lorîn'in bir başkasıyla Kürtçe konuştuğu sahnede de görülür: “Görünmez bir balonun içine girmiş gibiydiler, kendimi yabancı, uzak hissettim. Eski bir ilişki belki de” (Boralıoğlu, 2025, s. 130). Karakter fiziksel olarak aynı ortamda bulunsada iletişimin ve ortak anlam dünyasının dışında kalır. Bu durum, Arda'nın bulunduğu mekânla kurduğu ilişkinin yüzeysel kaldığını ve çevresindeki sosyal-kültürel bağlara dâhil olamadığını gösterir.

Arda, Diyarbakır'a “yeni gelen” bir yabancı olarak fiziksel, kültürel ve dilsel farklılıklar nedeniyle şehre tutunamazken; *Dünyadan Aşağı*’da Hilmi, yıllardır tanıdığı ve aşına olduğu şehrin artık kendisine yabancı görünmesiyle farklı bir mekânsal kopuşu deneyimler. Nitekim eşi Nihan'ı aldattıktan sonra sokağa çıktığında çevresini, “Bunca yıldır bildiğim haller sanki yeni anlamlar kazanmış. Trafiğin akışında bir başka sürat var. İnsanların yüzleri hiç tanıdık gelmiyor. Yapraklar ağaçlardan salına salına değil de döne döne dökülüyor” (Boralıoğlu, 2021, s. 55) şeklinde betimler. Bu gözlemler, karakterin geçmiş benliği ve alışık olduğu dünya ile kurduğu bağın sarsıldığını göstermektedir. Dolayısıyla Hilmi hem kendi deneyimlerine hem de dünyayı algılama biçimine yabancılaşmış durumdadır.

Hilmi'nin Mine'nin evinde geçirdiği süre de mekânsal yabancılaşmanın belirgin bir örneğini oluşturur. Karakter, bulunduğu evi kendine ait hissetmez ve burayı sürekli “başka birinin evi” olarak tanımlar:

“Kendine ait olmayan bir yerdeydi, hiçbir zaman da olmayacaktı. Burası başka birinin, bir kadının eviydi. Evet, tarifi böyle yapıyordu Hilmi. Oturduğu koltuk, yattığı yatak, yemek yediği çatal kaşık, başını koyduğu yastık ona ait değildi. Kokular yabancıydı, dokular yabancıydı, hisler yabancıydı” (Boralıoğlu, 2021, s. 92)

Mekândaki kokuların, dokuların ve eşyaların kendisine yabancı gelmesi, Hilmi'nin bulunduğu yerle duygusal bir bağ kuramadığını gösterir. Karakterin yirmi yıllık evliliğinin sona ermesi ve Nihan'ın bu ortamda bulunmaması bu hissi daha da derinleştirir. Uzun yıllar boyunca oluşan alışkanlıkların ve ortak yaşamın izlerinin bu evde yer almaması, Hilmi'nin mekânsal aidiyet duygusunu zayıflatır ve bulunduğu çevreyi kendisine yabancı bir alan olarak algılamasına neden olur.

Hilmi'nin mekânı algılama biçimi, manzaraların birer silüete dönüşmesi ve çevrenin “tuhaf” bir ıssızlık kazanmasıyla değişir. Nitekim şehirler çoğu zaman teknolojik gelişme ve refahın temsil ettiği özgürlük alanları olarak görülse de kalabalıklaşma ve yığınlaşma nedeniyle iletişimsizliğin hâkim olduğu mekânlara dönüşebilmektedir (Uzunkaya, 2024, s. 311). Hilmi'nin Haliç kıyısındaki gözlemleri de bu durumun bir yansımasıdır:

“Haliç’e akşam çöküyordu. Güçlkle ayakta durmaya çalışan ahşap evlerin gölgeleri denize kadar uzanıyordu. Kıyıya bağlanmış tekneler sanki birbirlerine daha bir sokulmuştu. Kediler kuytularda, martılar uykudaydı. Birkaç başıboş, çimlerin üzerine serilmişti. Uzaktaki Haliç Köprüsü’nde, balık olmadığını bile bile denize olta atmış adamların silüetleri görünüyordu. Hilmi bu manzarada kendine en köşede bir yer buldu. Gidip banka oturdu. Camilerin minareleri karanlıkta kaybolana kadar orada öylece kaldı. Balıkçılar birer birer evlerine döndüler, başıboşlar şehrin daha kalabalık bölgelerine doğru uzaklaştı, Haliç bir tuhaf ıssızlaştı” (Boralıoğlu, 2021, s. 48).

Karakterin bu manzarada kendine ancak “en köşede” bir yer bulabilmesi, mekânla bütünleşemediğini ve çevresindeki yaşamın akışını dışarıdan izlediğini gösterir. Bu durumda mekân, tanıdık bir yer olmaktan çıkar; her şeyin anlamını yitirdiği ve karakteri yalnızlığıyla baş başa bırakan yabancı bir ortama dönüşür.

Mekânsal yabancılaşmanın bireyi kuşatan daha saldırgan ve kaotik formu ise *Aksak Ritim*'de Güldane üzerinden belirir. İstiklal Caddesi'nde yürüyen Güldane'nin çevresini algılama biçimi bu duruma somut bir örnektir:

“Yüzünü yalayıp geçen içki kokularına, üzerine yıkılıverecekmiş gibi yürüyen kadın ve erkeklere, rengârenk ve saldırgan vitrinlere, sokak köpeklerine, ters ters bakan ruhsuz gece polislerine, köşeleri törpülenmiş kahkahalara, öğürtülere, böğürtülere, aldırmadan İstiklâl Caddesi'nde yürüdü; ışık ona iyi geliyordu. Tıpkı torbayı kafasına geçirdiği anlarda yaşadığının benzeri bir baş dönmesi hissediyordu. Gözleri acıyınca kadar ışıklara baktı. Düşüp bayılmayı umdu, olmadı. Küskün eve döndü” (Boralıoğlu, 2022, s. 27).

Karakterin vitrinleri “salırgan” olarak nitelemesi, çevresiyle olan bağının tamamen koptuğunu göstermektedir. Bu nedenle Güldane için kalabalık, yabancı ve tehditkâr bir yığına dönüşür. Işıklara uzun süre bakması ve baş dönmesi hissi yaşaması ise bu yoğun ve kaotik ortam karşısında duyduğu zihinsel ve duygusal durumu yansıtır. Bu bağlamda İstiklâl Caddesi, Güldane için bireyi kuşatan, bunaltan ve onun çevresiyle kurduğu bağı zayıflatan yabancı bir çevre olarak anlam kazanır.

Sonuç olarak, Boralıoğlu'nun romanlarında mekânsal yabancılaşma, karakterlerin çevreleriyle kurduğu bağın kopması üzerinden farklı biçimlerde ortaya çıkar. Arda yeni bir şehirde, Hilmi yıllardır tanıdığı şehirde, Güldane ise kalabalık ve kaotik ortamda yabancılaşmayı deneyimler. Mekân, karakterlerin iç dünyasıyla etkileşim hâlinde bir varlık olarak işlev görür ve bu durum, bireyin çevresiyle kurduğu ilişkinin kırılmasını ortaya koyar.

4.5. Bir Direniş Biçimi Olarak Yabancılaşma

Modern toplumlarda yabancılaşma çoğunlukla bireyin toplumsal yapı ve ilişkilerden uzaklaşmasını ifade eden pasif bir durum olarak değerlendirilir. Ancak bazı durumlarda, bireyin egemen değerlere karşı geliştirdiği bir karşı duruş niteliği de taşıyabilir. Bu bağlamda yabancılaşma, bireyin kendi benliği ve toplumsal değerleriyle yaşadığı çatışmayı da içeren bir süreç olarak da yorumlanmaktadır. Nitekim Şahin'e göre “...birey, içinde bulunduğu yaban/lık -öteki/lik durumundan ötürü, kendi benliği ve toplumsal değerleriyle savaşı. Savaş, kendi değerlerine yabancılaşmaya başlayan birey ve toplumun kendine ve dış dünyaya başkaldırışıdır” (Şahin, 2013, s. 2315). Ancak bu savaş, her zaman açık bir karşı çıkış biçiminde ortaya çıkmaz; kimi zaman sessizlik, geri çekilme, normları ihlal etme ya da gündelik yaşamda yapılan küçük müdahaleler aracılığıyla görünür hâle gelir. Bu açıdan yabancılaşma, bireyin egemen

değer sistemine uyum sağlamayı reddederek kendi varoluşunu korumaya çalıştığı bir tutum olarak da yorumlanabilir.

Bu bağlamda Boralıoğlu'nun romanlarında yer alan karakterler, yabancılaşmayı yalnızca toplumsal bir kopuş olarak değil, farklı biçimlerde ortaya çıkan bir direnme stratejisi olarak deneyimler. Bunun belirgin örneklerinden biri *Meçhul* romanındaki İbrahim karakteridir. İbrahim, yaşadığı ağır travmaların ardından toplumla kurduğu bağları kopararak derin bir sessizliğe gömülür. Bu sessizlik ilk bakışta bir kopuş gibi görünse de özünde dış dünyanın dayatmalarına karşı geliştirilmiş bir pasif isyan niteliği taşır. Hasan Yürek, pasif isyanı “toplum değerlerinin eyleme dönüşmeyen, dolayısıyla içte yaşatılan eleştirel bir tutumla yadsınması” (Yürek, 2005, 68) olarak tanımlar. Yürek, ayrıca pasif isyanın bireyin mevcut toplumsal, ekonomik ya da kültürel yapıya tepki duymasına rağmen bu yapıyı değiştirmeye yönelik bir faaliyette bulunmaması; bunun yerine tepkisini iç dünyasında yaşaması ya da sınırlı biçimde ifade etmesi durumunda ortaya çıktığını belirtir (Yürek, 2005, 68).

Bu çerçevede İbrahim'in travmalar karşısında tepkisini sessizlik ve geri çekilme yoluyla ifade etmesi, pasif isyanın somut bir örneği olarak değerlendirilebilir. Nitekim Süleyman'ın istismarının ardından bulunduğu yeri gizlice terk etmesi bu tavrı gözler önüne serer. Amcası Turabi bu durumu şöyle dile getirir: “Bir gün öyle aniden ortadan kayboldu işte, ne bileyim ben” (Boralıoğlu, 2024, s. 64). Bu ani kayboluş, İbrahim'in yaşadığı adaletsizliği dile getirmek yerine ortamdan tamamen çekilmeyi tercih ettiğini göstermektedir. Karakterin bu pasif direnişi, kendisini koruması gereken toplumsal değerlerin ve kurumların (aile, akrabalık, güven) işlevsizliğini sessizce ortaya koyar. Korunmak yerine istismara açık bırakıldığını gören karakter, bu değerler sistemini savunmak yerine ondan tamamen kopmayı seçer.

İbrahim'in sessiz direnişi, sonraki davranışlarında da kendini gösterir. Nitekim babasıyla otel odasında yaşadığı tartışmanın ardından pencereden düşmesiyle sonuçlanan olay, bu durumun belirgin örneklerinden biridir. Düşüşün kazayla mı gerçekleştiği yoksa babasının müdahalesiyle mi meydana geldiği açık değildir ve olay bu yönüyle şüpheli bir nitelik taşır. Bu nedenle Sadık Usta, İbrahim'e yaşananları anlamaya yönelik sorular yöneltir. Ancak İbrahim bu sorulara doğrudan bir açıklama getirmek yerine sessiz kalmayı tercih eder. Sadık Usta, İbrahim'in o anki hâlini şöyle aktarır: “Sadece beni dikkatle dinledi, lafım bitince yüzüne tatlı, pembe pembe bir

gölümseme yerleşti, gözlerini kapattı, kafasını öte yana çevirdi.” (Boralıoğlu, 2024, s. 83). Karakterin yalnızca “pembe bir gülümseme” ile karşılık vermesi, yaşadığı olayı açıklamayı bilinçli biçimde reddettiğini düşündürür. Üstelik tartışma sırasında Sadık Usta’nın olaya müdahale etmemesi, İbrahim’in kendisini koruması gereken kişilerden destek bulamadığını da gösterir. Bu durum, karakterin toplumla kurduğu güven bağının zayıflamasına ve daha da içine çekilmesine yol açar.

İbrahim’in sessizliğe bürünerek gerçekleştirdiği pasif isyan, *Dünyadan Aşağı* romanında Hilmi’nin toplumsal ahlak normlarını bilinçli bir şekilde ihlal etmesiyle farklı bir görünüm kazanır. Hilmi için yabancılaşma, toplumun “uyumlu birey” beklentisine karşı geliştirilmiş bir tepkidir. Karakterin;

“Ne yalan söyleyeyim, bütün ömrüm yalanla geçti benim. Kahveye gittim, anneme, ‘okuldaydım,’ dedim. Ders çalışmadım, ‘elektrikler kesildi,’ dedim. Kız güzeldi, ‘sana âşığım dedim,’. Borç isteyene, ‘param yok,’ dedim. Ben yaptım, ‘yapmadım,’ dedim. İkiydi ‘beş,’ dedim, beşti ‘üç,’ dedim. Gördüm ‘görmedim,’ duydum ‘duymadım,’ dedim. Ne yapsaydım? Kim yapmamış?” (Boralıoğlu, 2021, s. 73).

Karakterin annesine, çevresine ve gündelik ilişkilerine dair sıraladığı yalanlar, toplumun bireyden beklediği dürüst ve uyumlu kimliğe karşı geliştirilmiş bir karşı duruş olarak okunabilir. Hilmi bu itirafıyla, dürüstlük ve erdem üzerine kurulu görünen toplumsal dili sorgular ve bu normların herkes tarafından zaman zaman ihlal edildiğini ima eder. Böylece karakter, yabancılaşmayı pasif bir geri çekilme değil, bir direnme pratiği hâline getirir.

Hilmi’nin yabancılaşması; yalnızca toplumsal yapının dayattığı “uyumlu birey” beklentisine değil, aynı zamanda babasının kurguladığı “ideal evlat” anlayışına karşı geliştirilmiş bilinçli bir direnç stratejisi olarak tezahür eder. Bu bağlamda Hilmi, babasının katı ve önceden belirlenmiş düzenine ait olmadığını ve bu kuralları benimsemediğini şu sözlerle ifade eder: “Şimdi düşünüyorum da onun binbir özenle, milimi milimine ölçerek biçerek, tembihler ederek verdiği bir tarifi içinde o tarifte hiç olmayan bir sebzeyi koymak belki de benim ilk gerçek isyanımdır. Kereviz benim intikamımdır” (Boralıoğlu, 2021, s. 175). Karakterin babasının tariflerine yaptığı müdahale, onun kurduğu otoriter düzeni sembolik biçimde yıkmaya girişimi olarak değerlendirilebilir.

Aksak Ritim romanında ise Güldane, kendisine dayatılan ahlaki sınırların dışına çıkarak bu normlara yabancılaştığını, bedeni üzerinden gerçekleştirdiği gösteri ile kanıtlar:

“Güldane ellerini çapraz yapıp fanilasını çıkardı üzerinden. Gençler teker teker yutkundular. Banyonun camından yüzlerine vuran solgun ışıktaki âdemelmaları kalktı, indi. Güldane onların ne kadar sabırsızlandığının farkındaydı. Biliyordu; hem bir an önce sona doğru yaklaşmayı ama hem de sonsuza kadar böyle kalmayı istediklerini biliyordu. Onların bu zavallı hallerinin keyfini çıkarıyordu” (Boralıoğlu, 2022, s. 14).

Karakter, toplumun “genç kız” için uygun gördüğü utangaç ve çekingen davranışlara oldukça yabancıdır. Bu nedenle karşısındaki insanların isteklerini ve zayıflıklarını bir üstünlük alanı olarak kullanır. Bu noktada yabancılaşma toplumun kutsal saydığı ahlaki kuralları önemsemeyerek otoriteyi, yani mahalle baskısını sarsan bir direniş biçimine dönüşür. Güldane, bu normlara yabancılaştıkça daha özgür davranır ve bu tavrıyla toplumsal beklentilere meydan okur.

Sonuç olarak Boralıoğlu’nun romanlarında yabancılaşma, bireyin toplumdan uzaklaşmasını ifade eden edilgen bir süreç olmanın ötesinde, toplumsal değerler ve otorite biçimlerine karşı geliştirilen bir karşı koyuş alanı olarak dikkat çekmektedir. İbrahim’in sessizlik ve geri çekilme üzerinden şekillenen tavrı, Hilmi’nin toplumsal düzen ile aile otoritesine yönelik sorgulayıcı yaklaşımı ve Güldane’nin ahlaki normların dışına çıkan davranışları, yabancılaşmanın farklı direniş biçimlerine dönüşebildiğini göstermektedir. Böylece yazar, yabancılaşmayı yalnızca bireysel bir çözülme değil, aynı zamanda modern toplumun dayattığı kimlik ve değer sistemlerine karşı geliştirilen bir direniş biçimi olarak yeniden üretmektedir.

SONUÇ

Gaye Boralıoğlu'nun romanları üzerine yapılan bu çalışma, yazarın bireyin iç dünyası ile toplumsal yapı arasındaki gerilimi birlikte ele alan çok katmanlı bir anlatı kurduğunu göstermektedir. Romanlarda kimlik, yabancılaşma ve yalnızlık temaları anlatıların içerik dünyasında ele alınmakla birlikte zamanın doğrusal akışının kırılması, mekânın karakterlerin iç dünyasını yansıtan bir boyut kazanması, farklı anlatıcıların devreye girmesi ve çeşitli anlatım tekniklerinden yararlanılmasıyla yapısal düzlemde de işlenir. Bu durum, romanların biçimsel kuruluşuyla modern bireyin kırılğan, parçalı ve sürekli değişen varoluşu arasında anlamlı bir bağ bulunduğunu göstermektedir. Bu yönüyle Boralıoğlu, çağdaş Türk romanında bireyin deneyimini hem psikolojik hem de toplumsal boyutlarıyla yeniden anlamlandıran yazarlar arasında değerlendirilmektedir.

İnceleme kapsamında değerlendirilen romanlarda olay örgüsünün, geleneksel anlatılarda görülen neden-sonuç ilişkisine dayalı yapıyı temel aldığı; ancak olayların sunuluş biçiminde bu yapıdan farklılaşan özelliklerin bulunduğu görülmektedir. Geriye dönüşler ve çeşitli anlatım teknikleri, olayların akışını kesintiye uğratarak olay örgüsünün parçalı bir görünüm kazanmasına neden olmaktadır. Bu anlatım biçiminde olayların ilerleyişinden çok, karakterlerin psikolojik durumları, düşünsel süreçleri ve yaşantıları ön plana çıkarılmaktadır. Romanlarda mekân, yalnızca olayların gerçekleştiği bir çevre olmanın ötesinde farklı anlam katmanları kazanmaktadır. Tematik, simgesel ve imgesel özellikleriyle öne çıkan mekânlar, karakterlerin kimlik, yabancılaşma, aidiyet ve varoluş sorunlarının yansıtıldığı alanlara dönüşmektedir. Özellikle kent, bireyin iç dünyası ile toplumsal çevresi arasındaki ilişkinin görünürlük kazandığı ve karakterlerin yaşadığı varoluşsal deneyimlerin şekillendiği önemli bir anlatı alanı olarak işlev görmektedir.

Anlatıcı ve bakış açısı bakımından da romanlarda tek sesli geleneksel anlatım yapısından uzaklaşıldığı, bunun yerine değişken ve çok katmanlı anlatıcı stratejilerinin tercih edildiği tespit edilmiştir. Anlatıcıdaki değişimler ve bakış açısındaki çeşitlilik, karakterlerin iç dünyalarının yanı sıra kimlik arayışlarının ve yabancılaşma süreçlerinin farklı boyutlarıyla yansıtılmasını mümkün kılmaktadır. Bu çeşitlilik, modern bireyin değişken ve parçalı yaşam deneyiminin anlatı içerisinde daha belirgin biçimde ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Özellikle *Dünyadan Aşağı* ve *Meçhul*

romanlarında farklı karakterlerin anlatıcı konumuna yerleştirilmesi, olayların çeşitli perspektiflerden aktarılmasına imkân tanımaktadır. Böylece anlatı çok sesli bir nitelik kazanırken okur da metni tek bir bakış açısına bağlı kalmadan yorumlama imkânı bulmuştur.

Dil ve üslup açısından ise Borahioğlu'nun romanlarında dilin yalnızca bir aktarım aracı değil, aynı zamanda anlamı kuran estetik bir yapı unsuru olarak kullanıldığı belirlenmiştir. Biçimsel kırılmalar, ritmik söyleyişler ve yer yer argo ifadeler, karakterlerin zihinsel ve duygusal parçalanmışlığını yansıtan bir işlev üstlenmektedir. Bununla birlikte ironik anlatımın, modern yaşamın çelişkilerini görünür kılan eleştirel bir araç olarak metinlerde yer aldığı tespit edilmiştir. Genel olarak değerlendirildiğinde Borahioğlu'nun romanları, olay örgüsü, zaman, mekân, anlatıcı ve dil unsurlarını modernist ve postmodern tekniklerle yeniden kurarak birey-toplum gerilimini çok katmanlı bir estetik yapı içinde sunmaktadır.

Anlatım teknikleri bakımından yapılan inceleme sonucunda, Borahioğlu'nun romanlarında anlatma-gösterme, tasvir, geriye dönüş, diyalog, iç monolog, iç çözümleme, bilinç akışı, leitmotiv ve mektup gibi çeşitli tekniklerden yararlandığı belirlenmiştir. Söz konusu tekniklerin, karakterlerin psikolojik derinliğini ortaya çıkarmada ve anlatının çok boyutlu yapısını oluşturmada önemli bir işlev üstlendiği görülmüştür. Bunun yanı sıra üstkurmaca ve metinlerarasılık unsurlarının romanların kurgusal yapısını desteklediği; alıntı, anırtırma, açık gönderme, kolaj ve epigraf gibi uygulamalar aracılığıyla metinlerin farklı anlam katmanları kazandığı sonucuna ulaşılmıştır.

İnceleme sonucunda Borahioğlu'nun karakter kurgusunun modernist ve avangart anlatı geleneğinin izlerini taşıdığı, ancak bu estetik birikimi güncel toplumsal koşullar doğrultusunda yeniden ürettiği anlaşılmıştır. Romanlarda yer alan karakterler, Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay çizgisinde görülen yabancılaşma, iletişim kopukluğu ve topluma uyum sağlama güçlüğü gibi temaları sürdürmekle birlikte, bu sorunları kent deneyimi, sınıfsal farklılıklar ve toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde yeniden üretmektedir. Bu doğrultuda erkek karakterlerde varoluşsal sıkışmışlık ve yabancılaşma öne çıkarken; kadın karakterlerde kimlik arayışı, toplumsal baskı ve görünmezlik deneyimi daha belirgin bir nitelik kazanmaktadır. Böylece yazarın karakter inşasında bireysel

psikoloji ile toplumsal yapı arasındaki ilişkiyi birlikte ele alan bütüncül bir yaklaşım benimsediği görülmektedir.

Çalışma kapsamında elde edilen bulgular, Borahioğlu'nun romanlarında toplumsal yapının bireyin kimlik oluşumu, aidiyet duygusu ve varoluşsal deneyimleri üzerinde belirleyici bir rol oynadığını göstermektedir. Kent yaşamı, dinî ve manevi değerler ile sınıfsal farklılıklar, karakterlerin hem kendileriyle hem de çevreleriyle kurdukları ilişkileri şekillendiren temel dinamikler olarak öne çıkmaktadır. Bu unsurlar yalnızca bireyin toplumsal konumunu belirlemekle kalmamakta, aynı zamanda yabancılaşma, yalnızlık ve kimlik krizinin derinleşmesine de zemin hazırlamaktadır. Romanlarda toplumsal yapı, bireyi kuşatan pasif bir arka plan olmaktan ziyade, onun duygu dünyasını ve yaşam pratiklerini doğrudan etkileyen etkin bir unsur olarak kurgulanmaktadır. Bu bağlamda Borahioğlu'nun romanları, modern bireyin yaşadığı kırılmaları görünür kılarak kimlik ve aidiyet sorunlarını toplumsal yapı ile ilişkili çok katmanlı bir olgu olarak ele almaktadır.

Borahioğlu'nun romanlarında kimlik olgusu, modern ve postmodern kuramsal çerçeveye uyumlu biçimde kırılğan, geçirgen ve sürekli yeniden kurulan bir süreç olarak ele alınmıştır. İnceleme sonucunda kimliğin bireysel bir özden ziyade toplumsal, kültürel ve psikolojik etkileşimler içinde biçimlenen dinamik bir yapı olduğu görülmüştür. Bu bağlamda ötekilik, yalnızca bireyin dışlanmasıyla sınırlı bir durum olmaktan ziyade; dil, ahlak, mekân ve toplumsal normlar aracılığıyla üretilen çok katmanlı bir yapı olarak değerlendirilmiştir. Kimlik krizleri ise karakterlerin yaşadığı travmalar, toplumsal baskılar ve aidiyet sorunlarıyla birlikte derinleşen yapısal bir varoluş biçimine dönüşmüştür.

Romanlarda kimlik arayışı doğrusal bir ilerleme göstermemekte; bunun yerine sürekli ertelenen, parçalanan ve yeniden kurulan açık uçlu bir süreç olarak kurgulanmaktadır. Bu durum, modern bireyin sabit ve bütünlüklü bir benlik inşa etme imkânının giderek zayıfladığını ortaya koymaktadır. Genel olarak Borahioğlu'nun kurgusal evreni, kimliği tamamlanmış bir varlık değil; toplumsal ilişkiler, travmalar ve modern yaşamın kırılğan yapısı içinde sürekli dönüşen bir oluş hâli olarak ele almakta ve bu yönüyle çağdaş Türk romanında kimlik tartışmalarına kuramsal ve estetik açıdan önemli bir katkı sunmaktadır.

Boralıoğlu'nun romanlarında yabancılaşma, bireysel bir içe kapanmadan ziyade aile yapısından başlayarak toplumsal normlara, ahlaki değerlere ve kurumsal işleyişe kadar uzanan çok katmanlı bir çözülme alanı olarak kurgulanmaktadır. Bu yönüyle yabancılaşma, yalnızca psikolojik bir kopuş değil; dil, mekân, ahlak ve toplumsal roller aracılığıyla sürekli yeniden üretilen yapısal bir dışlanma biçimi olarak ortaya çıkmaktadır.

Dünyadan Aşağı'da Hilmi Aydın'ın yaşadığı yabancılaşma, aile içindeki duygusal mesafenin derinleşmesi ve toplumsal beklentilere uyum sağlama çabasının başarısızlığa uğramasıyla şekillenmekte; bu süreç bireyin hem özel hem kamusal alanda “makbul özne” olma arayışını kırılmalı ve parçalı bir kimliğe dönüştürmektedir. *Aksak Ritim*'de yabancılaşma, ekonomik zorunlulukların aile içi ilişkileri dönüştürdüğü, duygusal bağların zayıfladığı bir sosyo-ekonomik çözülme üzerinden ilerlerken; Güldane ve Yunus'un mevcut normatif düzenden uzaklaşma eğilimleri farklı kaçış ve direnç biçimleriyle görünür hâle gelmektedir. *Meçhul*'de ise İbrahim'in maruz kaldığı istismar ve kurumsal sessizlik, toplumsal düzeni ayakta tutan ortak değerlerin aşınmasına işaret ederek Durkheimci anlamda anomik bir çözülmei temsil etmektedir. *İçimdeki Ses*'te ise Zeliş karakteri üzerinden somutlaşan kurguda; başlangıçta aile denetiminin belirlediği bir baskı alanı olarak işlev gören mekânın ve düzenli kronolojik zaman yapısının, karakterin statü kaygısı, içsel çatışmaları ve varoluşsal huzursuzluğuyla nasıl iç içe geçtiği saptanmıştır. *Her Şey Normalmiş Gibi* romanında ise Arda üzerinden somutlaşan kurgu; kitle ahlakı, toplumsal travmalar ve şiddetin sıradanlaşması (normalleşmesi) karşısında modern bireyin yaşadığı varoluşsal sıkışmayı, iletişimsel kopukluğu, duygu aşınmasını ve anlam arayışını çarpıcı bir biçimde ortaya koymuştur.

Nihayetinde Boralıoğlu'nun romanlarında yabancılaşma, yalnızca toplumsal dışlanma, yalnızlık ya da psikolojik bir sorun olarak ele alınmamaktadır. İncelenen romanlar, yabancılaşmanın aynı zamanda bireyin toplumsal normlara, dayatılan kimliklere ve baskılayıcı yapılara karşı geliştirdiği bir tepki biçimi olduğunu göstermektedir. Karakterlerin toplumla uyum sağlayamaması ve zaman zaman sistemin dışında kalması, modern yaşamın yarattığı sorunları görünür kılarken bireyin kendi benliğini koruma çabasını da yansıtmaktadır. Dolayısıyla Boralıoğlu'nun

romanları, çağdaş Türk romanında kimlik ve yabancılaşma konularına önemli katkılar sunmaktadır.

Bu çalışma Gaye Boralıoğlu'nun romanlarını kimlik ve yabancılaşma ekseninde ele almıştır. Elde edilen bulgulardan hareketle, yazarın eserleri ilerleyen çalışmalarda toplumsal cinsiyet perspektifiyle yeniden değerlendirilebilir; toplumsal şiddet, istismar ve kolektif hafıza sorunlarının karakterlerin iç dünyasındaki yansımaları incelenebilir. Ayrıca kentin karakter üzerindeki dönüştürücü etkisi mekân sosyolojisi bağlamında ele alınarak, Boralıoğlu'nun çağdaş edebiyat içindeki estetik ve düşünsel konumu disiplinlerarası bir perspektifle yeniden tartışılabilir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, G. (2013). Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C.30, S.1, 53-72.
- Aktaş, Ş. (2022). *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki.
- Alev, K. (2022). *1980-2000 Arası Türk Romanında Kimlik Problemi*. Doktora Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü , İstanbul.
- Altun, F. (2021). Modernite ve Modernizm: Batı-İçi Bir Tartışma. *İbn Haldun Çalışmaları Dergisi*, C.6, S.2, 95-120.
- Aras, H. (2009). *Alev Alatl ve Elif Şafak'ın Romanlarında Kimlik Arayışı*. Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü , Çanakkale.
- Arslan, İ. (2022). Modern Toplumda Aile Olmak: Mustafa Kutlu'nun "Chef" Adlı Eserinde Bireyselleşme ve Modernlik Eleştirisi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.47, 108-124.
- Aslan Yaşar, G. (2011). Orta Çağdan Günümüze Modernite:Doğuşu ve Doğası. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.7, 10-26.
- Atak, H. (2011). Kimlik Gelişimi ve Kimlik Biçimlenmesi: Kuramsal Bir Değerlendirme. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar - Current Approaches in Psychiatry*, C.3, S.1, 163-213.
- Aydoğan, E. (2015). Marx ve Öncüllerinde Yabancılaşma Kavramı. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S.54, 273-282.
- Aydoğdu, H. (2004). Modern Kimlikte Öznenin Ölümü. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, S.10, 115-147.
- Aydoğdu, Y. (2015). *Murathan Mungan'ın Kurmaca Eserlerinin (Öykü-Roman) Postmodern Unsurlar ve Eğitsel Değerler Açısından İncelenmesi*. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum.
- Aydoğdu, Y. (2023). Mustafa Kutlu'nun Mürit Adlı Öyküsünü Taşra-Kent Çatışması Bağlamında Okumak. *International Journal of Social Sciences*, C.7, S.1, 81-96.
- Aytaç, A. (2021). Muzaffer Buyrukçu'nun Öykülerinde Mekânsal Yabancılaşma. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S.25, 01-22.
- Bauman, Z. (2022). *Kimlik (Çeviren: Mesut Hazır)*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Berman, M. (2024). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Boralioğlu, G. (2019). *İçimdeki Ses*. İstanbul: Günışığı Kitaplığı Yayıncılık.
- Boralioğlu, G. (2021). *Dünyadan Aşağı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boralioğlu, G. (2022). *Aksak Ritim*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boralioğlu, G. (2024). *Meçhul*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boralioğlu, G. (2025). *Her Şey Normalmiş Gibi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boralioğlu, G. (tarih yok). *Bir Hayat Ekseni: Edebiyat*. Keçi Edebiyat: <https://keciedebiyat.com/bir-hayat-ekseni-edebiyat/> adresinden alındı
- Cevizci, A. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Ciğerlioğlu, A. (tarih yok). Mitolojik Anlatılarda İkizler Motifi Üzerine.
- Çetin, N. (2025). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetişli, İ. (2021). *Metin Tahlillerine Giriş/2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dalbay, R. S. (2018). “Kimlik” ve “Toplumsal Kimlik” Kavramı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.31, 161-176.
- Deveci, M. (2012). *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dinçel, G. (2013, 11 19). *Gaye Boralioğlu: “Gelir uçurumu, çocuklar için yetişkinlerden daha acı belki de”*. edebiyathaber.net: <https://www.edebiyathaber.net/gaye-boralioğlu-gelir-ucurumu-cocuklar-icin-yetiskinlerden-daha-aci-belki-de/> adresinden alındı
- Doğan, S. (2020). Mustafa Kutlu'nun Hikayelerinde Kentli İnsan Olmak. *Türk Dünyası Araştırmaları*, C.124, S.244, 233-236.
- Dökmen, Ü. (2005). *İletişim Çatışmaları ve Empati*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Durdu, Z. (2013). Kimliğin Dönüşümü ve Kültürel Küreselleşme. *The Journal of Academic Social Science Studies*, C.6, S.7, 345-365.
- Dündar Şahin, H. (2024). Osmanlı-Türk Romanında Modernleşmenin Karakterler Üzerindeki Yansımaları. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.15, 295-317.
- Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2021). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Eliuz, Ü., & Armağan, B. (2024). Postmodernizm. H. Sarı, & Y. Koşar içinde, *Postmodernizm* (s. 9-19). İstanbul: İhlamur Yayınları.
- Emre, İ. (2022). *Postmodernizm ve Edebiyat*. İstanbul: Fidan Yayıncılık.

- Erden, H. N. (2025). *Oscar Wilde'in Dorian Gray'in Portresi, Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam ve J.K. Huysmans'ın Tersine Eserlerinde Kendine Yabancılaşmanın Üç Yüzü*. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü , Eskişehir.
- Ergil, D. (1978). Yabancılaşma Kuramına İlk Katkılar. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, C.33, S.3, 93-108.
- Forster, E. (1985). *Roman Sanatı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Gedikli, B. (2022). Karl Marx ve Max Weber’de Modernite. *Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.12, S.2, 638-653.
- Gelener, K. (2024). *Ahmet Ümit'in Romanlarında Ötekileştirme ve Şüphe*. Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Adıyaman.
- Giddens, A., & Sutton, P. W. (2016). *Sosyolojide Temel Kavramlar*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Gökbel, Ö. (tarih yok). *Gaye Boralioglu İle Yazarlık Üzerine*. Bookinton: <https://www.bookinton.com/yazarlar/gaye-boralioglu-ile-yazarlik-uzerine/> adresinden alındı
- Güneş, S. Y., & Berber, Ş. (2025). Erving Goffman’ın Dramaturjik Analizinde Norm, Sosyal Etki ve Uyma Davranışı. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.29, S.3, 802-812.
- Güngör, F. Ş. (2017). Deniz Kundakçı’nın “Max Weber” (Say Yayınları). *Dört Öge*, S.11, s. 215 - 219.
- Gürhan, N., & Çetin, A. (2025). Özgürlükten Bıkkınlığa: Georg Simmel’in Sosyolojik Perspektifinde Kent ve Duygu İlişkisi. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.24, S.2, 600 - 610.
- Gürpınar, H. R. (2022). *Şık*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Gürses, İ. (2007). Jung’cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Sîmurg Örneği. *Uludağ Üniversitesi İlahiyât Fakültesi Dergisi*, C.16. S.1, 77-96.
- Gürses, İ., & Kılavuz, M. (2011). Erikson’un Psiko-Sosyal Gelişim Dönemleri Teorisi. *Uludağ Üniversitesi İlahiyât Fakültesi Dergisi*, C.20, S.2, 153-166.
- Haznedaroğlu, R. (2021). *Yabancılık ve Ötekilik Tahayyülleri Üzerine Kuramsal Tartışmalar*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- İlhan, S. (2013). Akışkan Toplumda Kimlik İnşası: Geçişken, Eklektik, Ben Odaklı Kimlikler. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.23, S.2, 233-246.
- Karabulut, M. (2012). Yusuf Atılgan’ın ‘Aylak Adam’ Romanında Anlatım Teknikleri . *Turkish Studies* , 7(1), s. 1375-1387.

- Karaca, Ş. (2018). Tutunamayanlar ve Aylak Adam'da Tutunma Problemi. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, C.4, S.7, 246 - 259.
- Kaygın, Ş. (2025). Masal ve Büyülü Gerçekçilik Perspektifinden Bir Deneysel Roman Okuması: Günter Grass "Kutu Karanlık Oda Hikâyeleri". *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S.54, 189-208.
- Kolcu, A. İ. (2019). *Edebiyat Kuramları Tanım-Tenkit-Tahlil*. Rize: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Köksal, T. (2022). Modernleşme ve Kimlik. *Mavi Atlas Dergisi*, C.10, S.2, 605-612.
- Köse, A. (2015). XXI. Yüzyıl Türkiye'sinde Gelenekle Modernite Arasında Din Algıları ve Dindarlık Formları: Sosyolojik Bir Bakış. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.49, S.49, 5-27.
- Kul, E. (2008). Şiir Dilinde Sapmalar ve Bir Uygulama *Humanities Sciences*, 3(3), 373-389.
- Kurt, M. (2022). Varoluşçu Edebiyat Kuramı. V. Şahin içinde, *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri Kuram- Kavram- Kapsam- Yöntem- Uygulama* (s. 219-261). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Malak, M. (2003). Türkiye Kapsamında Yoksulluk Üzerine Bir İnceleme. *Kapanaltı Dergisi*, S.3, 53-71.
- Moran, B. (2023). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2023). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2024). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Osman, H. S. (2023). *Türk ve Mısır Edebiyatlarında Postmodern Romanlar*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Osmanoğlu, Ö. (2016). Hegel'den Marcuse'ye Yabancılaşma Olgusu. *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.3, 65-92.
- Özsoy, A. M. (2018, 03 22). *Gaye Boralioglu: Erkek ilk olarak babaya toslar*. gazeteduvar: <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2018/03/22/gaye-boralioglu-erkek-ilk-olarak-babaya-toslar> adresinden alındı
- Öztürk, S., & Çipe, B. (2020). Kafka, Metamorfoz ve Emeğin Yabancılaşması. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.22, S.1, 105-121.
- Öztürk, Y. (2007). Tarih ve Kimlik. *Sakarya Üniversitesi Akademik İncelemeler*, C.2, S.1, 1-25.
- Parla, J. (2021). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Selçuk, D. S. (2012). Postmodern Dönemde Farklılığın Kutsanması ve Toplumun Parçacıllaştırılması: "Öteki" ve "Ötekileştirme". *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, C.15, S.2, 77-99.

- Serbes, F. (2025). *Adalet Ağaoğlu ve Oğuz Atay'ın Romanlarında Kendilik Kurgusu*. Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sürgit, B. (2019). Modern Bireyin Yalnızlaşması ve Yabancılaşması Bağlamında Apartman Yaşamı ve Cahit Zarifoğlu'nun "Eksik Yol" Başlıklı Öyküsü. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.59, S.2, 449-466.
- Şahin, H. (2018). Sinematografik Bir Anlatım Örneği: Tezer Özlü'nün Çocukluğun Soğuk Geceleri Adlı Kitabı. *Turkish Studies*, C.13, S.3, 659-672.
- Şahin, S. (2019, 04 7). *Gaye Boralıoğlu ile Söyleşi: Dünyadan Aşağı*. Apaçık Radyo: <https://apacikradyo.com.tr/gunun-ve-guncelin-edebiyati/gaye-boralioğlu-ile-soylesi-dunyadan-asagi> adresinden alındı
- Şahin, V. (2007). Roman Tekniği Bakımından Yaban. *Humanities Sciences*, C.2, S.3, 179-196.
- Şahin, V. (2010). Peyami Safa'nın "Fatih-Harbiye" Adlı Romanında Simgesel Değerler. *Bilig : Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*(55), s. 147-164.
- Şahin, V. (2013). Oğuz Atay'ın Romanlarında Toplumsal Yabancılaşma. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8/9, s. 2313-2322.
- Şahin, V. (2021). *Romanda Zaman*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şaylan, G. (2020). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Şeker, A., & Özcan, E. (2022). Amin Maalouf'tan Zygmunt Bauman'a Göç ve Kimlik. *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.57, 84-97.
- Talu, N. (2010). Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey. *METU Journal of the Faculty of Architecture*, C.27, S.2, 141-171.
- Tekin, M. (2020). *Roman Sanatı: Romanın Unsurları 1*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tözün, E. S. (2023). *Jungiyen Bakış Açısıyla Bireyleşme Sürecinde Gölge*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uçkıran, U. (2019). *Hasan Ali Toptaş'ın Eserlerinde Hegemonik Erkeklik Karşısında Tutunamayan Erkeklik*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Uzunkaya, F. (2020). *1980 Sonrası Türk Romanında Yabancılaşma*. Doktora Tezi, Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ardahan.
- Uzunkaya, F. (2024). *Türk Romanında Yabancılaşma*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yaka, A. (2011). *Sosyal Değişme Türk Modernleşmesi*. İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Yalçın, Ö., & Dönmez, A. (2017). Sosyal Psikolojik Açidan Yabancılaşma: Dean'in Yabancılaşma Ölçeği'nin Türkçeye Uyarlanması. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.8, S.12, 150-175.

- Yavuz, Ş. (2014). İktidar Olma Sürecinde Erkeklerin Erkeklikle İmtihanı. *Milli Folklor Dergisi*, C.13, S.104, 110-127.
- Yıldırım, S. (2024). Modernizm ve Postmodernizm İkileminde Kültür ve Kimlik Olgusu. *Humanitas - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, C.12, S.24, 501-524.
- Yılmaz, S., & Sarpkaya, P. (2009). Eğitim örgütlerinde yabancılaşma ve yönetimi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, C.6, S.2, 314-333.
- Yürek, H. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Modernizmin Yeri*. Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü , Mersin.
- Yürek, H. (2007). Modernist Romanda Zaman Anlayışı. *Türkbilig / Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, C.8, S.13, 182-190.
- Zileli, I. (2021, 04 15). *Gaye Boralioglu: “Felsefe Edebiyatçının Anlamda Zenginleşmesini Sağlar”*. Sanat Kritik: <https://sanatkritik.com/yazilar/yazi/gaye-boralioglu-felsefe-edebiyatcinin-anlamda-zenginlesmesini-saglar/> adresinden alındı

EKLER

EK 1. Meçhul Romanında Yer Alan Fotoğraflar

Bu bölümde, çalışmada incelenen *Meçhul* adlı romanda yer alan ve sanatçı Manuel Çıtak tarafından çekilen fotoğraflar sunulmaktadır. Söz konusu görseller, romandaki karakterlerin ve mekânların görsel birer yansıması niteliğindedir.

Ek 1.1



(Boralıoğlu, Meçhul,2024, s.12)

Ek 1.2.



(Boralıoğlu, Meçhul,2024, s.22)

Ek 1.3.



(Boralıoğlu, Meçhul,2024, s.30)

Ek 1.4.



(Boralıoğlu, Meçhul,2024, s.38)

Ek 1.5.



(Boralıoğlu,2024, Meçhul, s.47)

Ek 1.6.



(Boralıoğlu,2024, Meçhul, s.50)

Ek 1.7.



(Boralıoğlu,Meçhul,2024,s.59)

Ek 1.8.



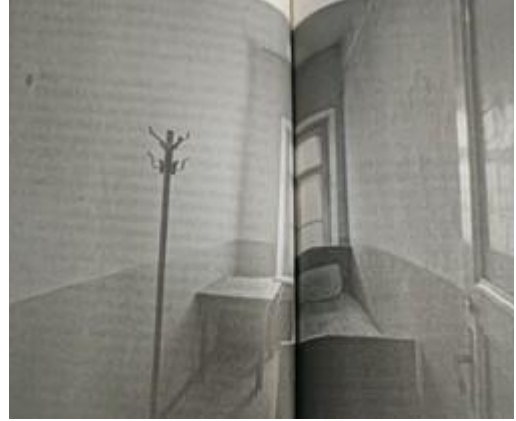
(Boralıoğlu,Meçhul,2024,s.68)

Ek 1.9.



(Boralıoğlu, Meçhul, 2024, s.76)

Ek 1.10.



(Boralıoğlu, Meçhul, 2024, s.84-85)

Ek 1.11.



(Boralıoğlu, Meçhul, 2024, s.90)

Ek 1.12.



(Boralıoğlu, Meçhul, 2024, s.92)

Ek 1.13.



(Boralıoğlu, Meçhul, 2024, s.100)

Ek 1.14.



(Boralıoğlu, Meçhul, 2024, s.112)

Ek 1.15.



(Boralıoğlu, Meçhul, 2024, s.126)

Ek 1.16.



(Boralıoğlu, Meçhul, 2024, s.136)

Ek 1.17.



(Boralıoğlu, Meçhul, 2024, s.146)

Ek 1. 18.



(Boralıoğlu, Meçhul, 2024, s.156)

Ek 1.19.



(Boralıoğlu, Meçhul, 2024, s.168)

Ek 1.20.



(Boralıoğlu, Meçhul, 2024, s.180)

Ek 1.21.



(Boralıoğlu, Meçhul, 2024, s.188)

Ek 1.22.



(Boralıoğlu, Meçhul, 2024, s.194)

Ek 1.23.



(Boralıoğlu, Meçhul, 2024, s.200)

Ek 1.24.



(Boralıoğlu, Meçhul, 2024, s.206-207)

EK 2. Gaye Boralıoğlu ile E-posta Yoluyla Gerçekleştirilen Söyleşi Metni (07.05.2026)

Değerli Gaye Boralıoğlu, öncelikle vakit ayırdığınız için çok teşekkür ederim. Sizi kıymetli hocam Doç. Dr. Yusuf Aydoğdu vesilesiyle tanıdım; ancak *Dünyadan Aşağı*'yı okuduğumda mesele benim için yalnızca akademik bir tez konusu olmaktan çıktı. Eserlerinizin dünyasına o kadar kapıldım ki kendimi bir araştırmacıdan ziyade, kaleminizin izini süren sadık bir okurunuz olarak buldum.

Aslında yaklaşık bir yıldır roman kahramanlarınızla birlikte yaşıyor, onlarla birlikte düşünüp yazıyorum. Hilmi, Halil, Güldane, İbrahim, Zeliş son olarak da Arda ve Lora artık gündelik hayatımın ve zihnimin tanıdık misafirleri hâline geldiler. Bu yüzden bugün hem bu bir yıllık yol arkadaşlığının heyecanını sizinle paylaşmak hem de tezimin akademik çerçevesi üzerine sohbet edebilmek için gerçekten çok heyecanlıyım.

Rukiye Bıçak: Sayın Boralıoğlu, öncelikle şunu sormak isterim: yazmak sizin için ne ifade ediyor ve yazmaya başladığınızda sizi en çok ne motive ediyor?

Gaye Boralıoğlu: Belki baştan öyle değildi ama şimdi yazmanın benim için bir varoluş hali, yani sadece sanatla uğraşmak, iç dökmek, dünyanın dertlerinden uzaklaşmak gibi belli bir hedef ya da işlev ihtiva eden bir şey değil de, dünya üzerindeki varlığımı mümkün kılan bir zemin olduğunu söyleyebilirim. Bu zemin bazen ayağımın altından kayıyor, bazen düşeceğim korkusu geliyor ama daha çok orada durmaktan başka çarem ve imkânım yok gibi görünüyor. Bu razı olmak, indirgemek değil, olağan durum. Ve de gayet memnunum bu durumdan çünkü pek çok insanın dünya yüzünde ayağının altında bir zemin olmadan bulunduğunu, kayıp durduğunu, anlamsızca dolandığını görüyorum. O zemin bana bir bakış açısı kazandırıyor, iç dünyamda belli bir denge sağlıyor.

Yazmak için beni en çok motive eden şey okumak. Çoğu kere klasikleri okumak, oradan rüzgârlar almak ya da çağdaş ve yeni bir yazma biçimiyle karşılaşmak, bazen bir cümle, hatta bazen bir sözcük bile büyü etkisi yapabiliyor.

Rukiye Bıçak: Gazeteci, reklam yazarı ve senarist olarak farklı alanlarda çalıştınız. Bu deneyimleriniz, eserlerinizdeki dinamik ve görsel betimleme gücünü nasıl etkiledi?

Gaye Boralıoğlu: Bunu net olarak ifade etmem zor. Her birinden muhakkak bazı faydalar sağlamışımdır. Gazetecilik yaparken, dikkat, gözlemcilik, bilgi toplama ve

bunu başkalarına aktarma konusunda, reklamcılık yaparken dilin ekonomisi ve etkisi konusunda, senaryo yazarken karakter yaratma, diyalog yazma, dramatik yapı oluşturma teknikleri vb. konularında bol bol egzersiz yapma fırsatım oldu. Ama bunlar nihayetinde zanaatçılık. Ucunda belli bir amaç olan, başka zihinlerin de sürece dahil olduğu “iş” alanları. Edebiyatın kendisinden başka amacı, yazarın kendinden başka kimsesi yok. Edebiyat, insanın kendi iç sesiyle, dünyanın sesi arasında bir yer edinmesi. Roman ya da öykü yazarken zihnimin ve ruhumun çok başka yerleriyle ilişkilieniyorum.

Görselleştirme konusuna gelince, o senaryo yazarlığından gelen bir meleke değil, ben zaten her şeyi görselleştirerek düşünen biri oldum. Çocukken de bana anlatılan masalları gözümde film gibi canlandırırdım. Senaryo yazarlığı yapabilmemin arkasında da muhtemelen böyle bir yetenek vardır, doğal olarak bu öykülerime, romanlarıma da yansıyor.

Rukiye Bıçak: Yazarlık yolculuğunuzda, yazdıktan sonra artık eski Gaye Boralıoğlu olamayacağınızı hissettiğiniz bir dönüm noktası oldu mu? Öte yandan bugün baktığınızda “kenarda” kaldığını düşündüğünüz ya da duygusal bağınızın daha zayıf olduğu bir kitabınız var mı?

Gaye Boralıoğlu: Hiçbir zaman eski Gaye Boralıoğlu olmuyorum. Samimiyetle söylüyorum ah bu eskisi gibi oldu dediğim bir an olmadı. Alışkanlıkları sevmem, kendimi tekrarlamaktan hoşlanmam. Benim için yeni olan, öğrenmek her zaman çok daha heyecan verici. Tabii ki kısmen sabit kalan, ilk soruda bahsettiğim bir zemin var, ilişim ve kemiğim hep aynı duruyor ama insanlara daima yeni bir şey söylemek istiyorum. Kendime de yeni bir şey söylemek istiyorum. Yaşayan bir organizma olmanın canlılığını taşımak gerektiğini düşünüyorum.

Duygusal bağımın daha güçlü olduğu kitaplarım var, *Meçhul*, *Mübarek Kadınlar*, *Dünyadan Aşağı* böyle kitaplardır. Şu anda *Her Şey Normalmiş Gibi* yeni çıktığı için kalbimdeki en sıcak en yumuşak yerde o duruyor.

Rukiye Bıçak: Felsefe eğitimi almış bir yazar olarak, romanlarınızdaki karakterleri kurgularken felsefeyi onları koruyan bir ‘zırh’ gibi mi sunuyorsunuz, yoksa onları daha derin bir sorgulamaya iten bir araç olarak mı kullanıyorsunuz?

Gaye Boralıoğlu: “Zırh” kelimesi de “araç” kelimesi de bana yakın değil. Bu ifadeler bir mesafe içeriyor, dışarda duran bir şey gibi. Dünyanın gidişatı, nesnelerin değişimi, varlığımın anlamı gibi konular üzerine düşünmelere daldığımda ister istemez felsefeye “dolanıyorum.” Bu kelimenin altını çizmek isterim, sarmaşığın bir dala dolanması ve artık ondan ayrılamaması gibi. Kökenlere, bağlantılara, seçimlere nedenler koymak, henüz var olmayana bir dil icat etmek... Felsefe ve edebiyat aynı yolun yolcusu aslında.

Rukiye Bıçak: İlk romanınız *Meçhul*’ü yazma fikri nasıl ortaya çıktı ve yazım sürecinde sizi en çok zorlayan ne oldu?

Gaye Boralıoğlu: *Meçhul*’de kullandığım fotoğrafları yakın zamanda kaybettiğimiz sevgili Manuel Çıtak’ın arşivinden seçtim. Onun resmettiği dünya ile benim anlatmaya yakın durduğum dünya arasında paralellikler vardı ve ilk kitabım *Hepsi Hikâye*’den sonra alışılmışın dışında bir iş yapmak istiyordum. Manuel’in yüz kadar fotoğrafını eve getirdim yere serdim ve ne yapacağımı düşündüm. Sonra *Meçhul*’ün kurgusunu oluşturdum: Kayıp bir genç adam olacak, İbrahim ve onun hikâyesinin peşine düşmüş iki kişi var, biri gazeteci diğeri fotoğrafçı. Dolayısıyla *Meçhul* hiçbir zaman romanda yer almayacak bir karakter üzerine onun yakınlarının, tanıdıklarının verdiği röportajlardan oluştu. Sorular olmadan sadece cevapları kullandım. Bazen fotoğraflardan karakterlere gittim, şu İbrahim’in annesi olsun, şu öğretmeni gibi. Bazen de anlatacağım hikâyenin gereği olarak beliren karakterlere uygun fotoğrafları seçtim. Sonuçta *Meçhul* Manuel’le yaptığımız eş zamanlı bir çalışma değildir, ben fotoğraflar üzerinden bir roman kurguladım.

Yazım süreci içinde ise çözmem gereken temel soru şuydu. Bu kitap birbirinden çok farklı karakterlerin monologlarından oluşuyor ve arada bir üst anlatıcı vs. hiçbir şey yok, o zaman romanın dilsel bütünlüğü, atmosferi nasıl oluşacak? Bu soruyu da şöyle aştım: O dönemde pek çok röportaj okudum ve şunu fark ettim. Yazılı bir röportaj hiçbir zaman röportajı veren kişinin konuşmalarından ibaret olmuyor, röportajı yapan kişinin de zihni, soru biçimi, cümle yapısı, sözcük tercihi vs. işin içine giriyor. O zaman rahatladım, nihayetinde bu röportajları yapmış biri olduğunu varsayıyoruz, o soluğu *Meçhul*’e üfledim, yani kendi nefesimi. Roman bütünlüğünü bu üst akli gözeterek sağladım.

Rukiye Bıçak: Eserlerinizde karakterler en yakın çevrelerinde, hatta aile içinde bile derin bir yalnızlık ve aidiyetsizlik hissi yaşıyor. Bu noktada sizin anlatı evreninizde “aile” kavramı nasıl bir işlev görüyor? Ailenin karakterlerinizin dönüşümündeki rolü hakkında neler söyleyebilirsiniz?

Gaye Borahoglu: Aile gerçekliğin epeyce uzağında kurulmuş bir idea. Varlığı ayrı yara, yokluğu ayrı. Elbette bazen bütünleştirici, birleştirici, koruyucu bir işlev üstleniyor ama her zaman değil. Bazen de sırların ayıp, günah, kutsal kavramlarıyla ifşa edilemediği bir karanlığa dönüşebiliyor. Ben şanslı bir insanım, iyi bir ailede büyüdüm, hâlâ da birbirimize bağlıyız. Öte yandan en az ailem kadar bağlı olduğum çok arkadaşım var, ben onlara seçilmiş ailem diyorum. Bu bağı çok önemli buluyorum. Ne var ki medya aile içi şiddet, taciz, işkence, cinayet haberleriyle dolu. İnsanlar, özellikle de kadınlar ve çocuklar yıllarca bu cehennemde yaşamak zorunda kalabiliyorlar. *Meçhul*’de ve *Aksak Ritim*’de bu mevzu daha sert haliyle vardı. *Dünyadan Aşağı* ve *Her Şey Normalmiş Gibi*’de yine aile sorunları var ama diğerleri kadar sert değil. Aileden söz ettiğimde illâ ki oraya bir soru işareti koyarım.

Rukiye Bıçak: *Dünyadan Aşağı* romanında Hilmi karakterinde çok ilginç bir ikilik var: Bir yanda başarısızlık anında suçu kadına atan ataerkil bir refleks, diğer yanda kadınlar tarafından onaylanma ihtiyacı... Romanlarınızdaki erkeklik temsillerini düşündüğümüzde; bu onaylanma ihtiyacı ve ilişkilerdeki güç dengesi, erkek kimliğinin inşasında nasıl bir rol oynuyor?

Gaye Borahoglu: Bütün romanlarım için genel bir erkek prototipinden bahsetmek mümkün değil. Sonuçta her ne kadar temsil değerleri olsa da *Dünyadan Aşağı*’daki Hilmi, *Her Şey Normal Gibi*’deki Arda, *Meçhul*’deki İbrahim ya da *Aksak Ritim*’deki Halil farklı özellikleri olan biricik karakterler. Sizin sorduğunuz bağlama en uygun cevabı *Dünyadan Aşağı* üzerinden verebilirim. Zaten o nihayetinde bir karakter romanı ve erkeklik inşası bakımından doğrudan konu edilebilir. Hilmi, bir yandan kendini pek önemseyen, epeyce bencil, riyakâr bir karakter. Pek çok erkeğin olduğu gibi onun da “bakım” ihtiyacı var. Bu bakım meselesi kendi başına önemli bir başlık zaten. Pek çok erkeğin günlük yaşamını tek başına idame ettirebilecek becerisi yok ve bu nedenle hep yakınlarındaki bir kadına yaslanmak zorunda kalıyorlar; eşleri, anneleri, kızları ya da kız kardeşleri. Hatta Hilmi Aydın gibi ayrıldığı karısının yanına sığınan pek çok erkek tanıyorum. Oysa kadınlarda böyle bir davranış hiç görmedim. Tabii ki çocuklarından,

yakınlarından destek almak durumunda olan kadınlar var ama eli ayağı tuttuğu sürece bir kadın kendi işini görmeyi tercih eder ve görür de zaten. Bu noktadan bakarak bile hayata bağlanmış, kendini var ediş biçimindeki cinsiyet farkından söz edebiliriz. Bu “muhtaçlık” durumu bilinçli veya bilinçsiz olarak erkeklik inşasında temel rollerden birini oynuyor. Günün birinde o kadına muhtaç olacağını bilen, sezen erkek her ne yaparsa yapsın bir şekilde onaylanmak ihtiyacındadır; bu onun geleceğini garanti altına almasının anahtarıdır. Ne var ki, onaylanma ihtiyacı onu daha ahlaklı, daha iyi bir insan yapmıyor, kötücül tabiatını sürdürüyor ve yine de onaylanmak istiyor. İşte o zaman yalanlar, dolanlar başlıyor...

Rukiye Bıçak: Romanlarınızda modern bireyin inançla kurduğu ilişki iki farklı uçta seyreliyor: *Meçhul*'de İbrahim, varoluşunu ve kaderi rasyonel bir düzlemde sorgulayan “düşünen” bireyi; *Dünyadan Aşağı*'da Hilmi ise, dini daha çok zora düştüğünde hatırlayan “faydacı” bireyi andırıyor. Sizce modernite, bireyi geleneksel inançtan koparıırken onu Hilmi gibi pragmatik bir inanç sarmalına mı mahkûm ediyor, yoksa İbrahim gibi daha yüksek bir bilinç eşiğine mi taşıyor?

Gaye Boralıoğlu: İki karakter arasında temel bir fark da şurada: İbrahim kurbandır, Hilmi fail. Esas olarak modernite bu ikisi arasında bırakıyor insanları. Ya fail ya da kurban olmak. Hayatımızı kökten tehdit eden bu iki olgu arasında trajik bir varlık insan. Dünya büyük bir suç imparatorluğuna dönüştü. Ahlak dışı alana geçebiliyorsanız, büyüklüğü değişse bile muhakkak bir suçun parçası haline dönüşüyorsunuz. Bu suç yalan söylemek, böylece insanları aldatmak gibi en basit düzeyden başlayıp mafyalaşmaya kadar giden büyük, geniş bir atlas. Ahlaklı yanınız kuvvetliyse zarar görmeden yaşayabilmek çok zor. Çünkü kötülük sınır tanımıyor ve muhakkak bir yerinden size çarpıyor. İyilik, kötülük kadar bulaşıcı değil. Her zaman insanlar kötülüğün dışardan geldiğini iyiliğin içlerinde olduğunu düşünürler. Kimse ben kötüyüm demez. Oysa etrafımız Hilmi olduğunun farkında olmayan Hilmilerle dolu. Yüksek bilinç eşiği meselesi ise tabii ayrı bir başlık ama bence bu açıdan *Meçhul*'deki İbrahim'den ziyade *Her Şey Normalmiş Gibi*'deki Arda'yı odağa almak daha doğru olur. Arda bütün o umutsuzluğun içinde kötülüğe kapılmadan haysiyetini korumanın bir yolunu buluyor. O yol bence tartışmayı hak eder.

Rukiye Bıçak: *Aksak Ritim*'de Güldane ile Halil arasındaki bağ, alışlagelmiş ilişki kalıplarının dışında, kendine has bir ritimle ilerliyor. İki karakteri bir araya getiren

temel dinamikleri kurgularken nasıl bir yol takip ettiniz, başka bir ifadeyle bu ilişkiyi sizin zihninizde özgün kılan nedir?

Gaye Borahioğlu: Orada tanımı kolay olmayan bir ilişki var. Aşk ya da tutku gibi bir şey değil de, arka planda cinsel dürtülerin olduğu tehditkâr bir hâl. Güldane cinselliği yeni yeni keşfeden bir çingene kızı, Halil ise erkekliğini kaybeden, o pek özenle oluşturduğu kaslı dünyası yerle bir olmuş bir taksi şoförü. Bu ikisinin İstanbul sokaklarında dolanan hikâyesini anlattım *Aksak Ritim*'de. Şehrin tekinsizliği, tehditkârlığı, belirsizliği karakterlerin temel niteliğine dönüşüyor. İstanbul'un gürültüsünde iki kayıp varlığın birbirlerini de yok etmeye çalışmalarının dokuz sekizlik hikâyesidir *Aksak Ritim*.

Rukiye Bıçak: *Her Şey Normalmiş Gibi* de roman boyunca Arda ve Lora'nın aşkı üzerinden İstanbul ile Diyarbakır arasında gidip gelen duygusal bir köprü kuruyorsunuz. Bir yanda İstanbul'un sağırлаştıran temposu içinde şekillenen Arda, diğer yanda Diyarbakır'ın ağır hakikatiyle yoğrulmuş Lora var. Bu iki karakterin birbirine ulaşamamasını sadece kişisel bir uyumsuzluk olarak değil, coğrafyaların birbirinden kopuk gerçekliği üzerine inşa ettiğinizi görüyoruz. Karakterlerin dünyayı algılama biçimlerini bu denli mekâna bağlı kurgulamanız bilinçli bir tercih miydi; yani mekânı, karakterin kaderini belirleyen kurucu bir unsur olarak mı konumlandırıdınız?

Gaye Borahioğlu: Haklısınız, doğru bir gözlem. Romanda Diyarbakır ve İstanbul birer arka plan ya da “mekân” olarak değil karakterlerin ruh dünyalarını, hareket biçimlerini, yönelimlerini belirleyen asli meseleler olarak var. Mesele diyorum çünkü her iki şehri de hülyaları ve çatlaklarıyla, gösterdikleri ve sakladıklarıyla ele almak istedim.

Esasında *Her Şey Normalmiş Gibi*, bir yandan da farklı bir doğu batı çatışmasına işaret eder. Türkiye'de edebiyat kanonunun asli konularından birini bu kez batı derken Avrupa ve Amerika'yı, doğu derken Ortadoğu ve Asya'yı kastederek değil kendi coğrafyamızın batısını ve doğusunu odağa alarak edebiyata taşıdım. Her ne kadar Arda ve Lora birer roman kahramanı olarak biricik olsa da zamanın ruhunu taşırlar ve temsil değerleri vardır.

Rukiye Bıçak: *Her Şey Normalmiş Gibi* romanının sonlarına doğru Arda, Aslı'yı 'Kendisine, ailesine, arkadaşlarına odaklı. Sosyal yardım, göçmen psikolojisi, şiddete uğramış kadınların dertleri, depresyon mağdurları... Bu gibi konularla ilgilenmiyor.'

sözleriyle tanımlıyor. Devamında ise ‘Kendimizden başka yük almıyoruz yani, bu da bana iyi geliyor’ ifadesi oldukça sarsıcı. Karakterlerinizdeki bu “yük almama” hâli, günümüz insanının toplumsal meselelerle kurduğu mesafeye dair neler söylüyor?

Gaye Boralıoğlu: O cümlenin içine dikkatle bakarsak Arda’da günümüz aydınlarının ruh halini görürüz. “Yük” tanımında bir gerçeklik payı var, bunlar ciddi, ağır, dertli konular. Yani Arda bu konuların hayati meseleler olduğunun farkında. Ama kendisinin bir şey yapmaya çözüm için işleyecek sürecin bir parçası olmaya mecali yok. “Birilerinin” ilgilenmesini tercih ediyor. Yani duyarsız değil, farkında ama kaçıyor. Çoğumuz pek çok meseleyle ilgili böyle davranıyoruz. Kalbimiz acıyor ama konfor alanımızı terk edecek kuvveti kendimizde bulamıyoruz. Üzülüyoruz ama sorumluluk almıyoruz. Duyuyoruz ama susuyoruz. Bu, çağımız aydınlarının temel meselelerinden biri.

Rukiye Bıçak: Romanlarınızda sınıfsal eşitsizlikleri farklı karakterlerin deneyimleri üzerinden ele alıyorsunuz. *İçimdeki Ses*’te Zeliş’in statü kaygısı, *Aksak Ritim*’de ise Safiye’nin gündelik hayatın en temel ihtiyaçlarındaki yoksulluğu öne çıkıyor. Türkiye özelinde bu eşitsizlikler üzerinden toplumsal yaşamın hangi yönlerini görünür kılmak istediniz?

Gaye Boralıoğlu: Toplumsal eşitsizliğin iki yönü var. Satın alma gücü, imkânlara erişim, ihtiyaçlar ve konfor alanlarının kullanımı... Bunlar maddiyatla ilgili kısım. Dünyada giderek çok daha az kişi büyük servetlere sahip oluyor ve çok daha fazla kişi derin bir yoksulluk ve yoksunluk içinde yaşıyor. Bu bir gerçek. Bir de ölçülemeyen yanı var bu meselenin. Eşitsizliğin insan ruhunda bıraktığı izler, hak ettiğine inanılana sahip olamamanın derin hüznü, itirazın karşılık bulamaması, mecburi suskunluğun travması, haysiyet kaybı... Bunlar ise görünürlüğü daha zor olan ama bana kalırsa daha derin ve çözülmesi zor hakikatler. Ben bu hakikatlerle ilgileniyorum, edebiyat aracılığıyla başka pek bir alanın ilgilenmediği bu meseleleri tartışmaya niyetleniyorum.

Rukiye Bıçak: Romanlarınızdaki karakterler, toplumun ‘normal’ saydığı kurallara uymadıkları için sık sık ötekileştiriliyor. Onların bu süreçte başvurduğu kaçış, sessizlik veya kabullenme gibi yollar; modernitenin kuşatıcılığına karşı bir direnme biçimi olarak okunabilir mi, yoksa “öteki” kalmak onlar için kaçınılmaz bir yazgıya mı dönüşüyor? Bu konuda neler söylemek istersiniz?

Gaye Borahoglu: Kaçış ve kabullenme direnme biçimi olamaz, bunu söylemek lazım. Sessizlik bazen olabilir, duruma bağlı. Ben edebiyatçı olarak durumlara işaret ederim, konuşulmayı, dile gelmeyi konu edinirim, yol göstermek benim işim değil siyasetçilerin işi. Var olan bazen suskunluktur (*Mi Hatice*'de olduğu gibi), bazen kendince bir itirazdır (*Dünyadan Aşağıda* Ali Cemal'in yaptığı gibi), bazen adamakıllı bir yön değiştirmedir (*Her Şey Normalmiş Gibi*'nin sonunda Arda'nın kararı gibi) Edebiyatta esas olan yol göstericilik değil, hakikati sezdirmek ve o hakikatin geleceğine doğru bazı yol işaretleri bırakmak bence.

Rukiye Bıçak: Son olarak; her yazarın zihninde iyileştirmek istediği ya da en azından görünür kılmaya çalıştığı bir yara vardır. Siz, kaleminizle Türk edebiyatı içinde hangi sancılı alana dokunmayı, hangi yaraya merhem olmayı amaçlıyorsunuz? Bu uzun soluklu anlatı serüveninizin nihai durağını nasıl tanımlarsınız?

Gaye Borahoglu: Rukiye, içimde sallanan bir terazi var, her salınımı acı veriyor. Çünkü dünya adil bir yer değil. Çok zengin, çok kudretli ve çok acımasız bir iblis, her şeyimizi yok etmeye çalışıyor, ruhlarımızı esir almak istiyor. Ne kadar ve nasıl direnebiliriz, birbirimize nasıl tutunabiliriz, bu sorulara cevaplar bulmaya çalışıyorum, muhtemelen beyhude bir iş. Doluya koyuyorum olmuyor, boşa koyuyorum dolmuyor, terazi durmadan salınıyor. Bir nihai durak var mı, acaba? Olsa olsa ölümdür bu dünyada ulaşılabilecek nihai durak. Bu kadarını biliyorum.

Rukiye Bıçak: Değerli vaktinizi ayırıp akademik yolculuğumun en heyecan verici durağında bana bu kıymetli kapıları açtığınız için size gönülden teşekkür ederim. Kaleminizin ve sesinizin edebiyatımızda her daim yankılanması dileğiyle.

