

07. Barış Bıçakçı'nın *Sinek Isırıklarının Müellifi* Adlı Romanında Zaman Kurgusu¹

Handan ÖZDEMİR DOĞAN²

APA: Özdemir Doğan, H. (2025). Barış Bıçakçı'nın Sinek Isırıklarının Müellifi Adlı Romanında Zaman Kurgusu. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (49), 131-150. **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.17755217>

Öz

Çağdaş Türk edebiyatının özgün yazarlarından Barış Bıçakçı'nın ilk baskısı 2011 yılında yapılan *Sinek Isırıklarının Müellifi* adlı romanı, son derece kaygılı, takıntılı ve melankolik başkişisi Cemil'in ilk romanını İstanbul'daki bir yayınevine teslim ettikten sonra Ankara kent merkezinin oldukça dışında kalan toplu konutlarda sürdürdüğü durağan ve tekdüze görünen gündelik yaşamına ve yayınevinden haber beklediği döneme odaklanır. Bu dar zamansal ve mekânsal çerçevenin ardında ise kentli bireyin aile bağlarını, dostluk ilişkilerini ve ruhsal çatışmalarını görünür kılarken yazınsal üretimi estetik ve etik boyutlarıyla sorgular. Anlatının zaman, geçmişe özlem, yabancılaşma ve yazma edimi eksenindeki kurgusu, anlatıcının muğlak perspektif kaymaları ve anlık zamansal geçişler nedeniyle, çok katmanlı bir yapı sergilemektedir. Bu bağlamda makale, *Sinek Isırıklarının Müellifi*'nin bu girift yapısını zaman kurgusu açısından incelemeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, anlatıbilimin önde gelen kuramcılarının Gérard Genette'in *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme* adlı eserinde detaylıca açıkladığı teorisi temel alınarak anlatıdaki zaman kurgusu anlatı sıralaması (*düzen*), ritim (*süre*) ve tekrarlar (*sıklık*) açısından çözümlenecektir. Böylece söylem ile hikâye arasındaki zamansal ilişkilerin anlatının tematik yapısına ve anlam evrenine katkıları ve üstlendikleri işlevler açığa çıkarılacaktır.

Anahtar kelimeler: Barış Bıçakçı, *Sinek Isırıklarının Müellifi*, Anlatıbilim, Gérard Genette, Anlatı Analizi, Zaman Kurgusu

¹ **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.
Finansman: Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.
Telif Hakkı & Lisans: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.
Kaynak: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.
Benzerlik Raporu: Alındı – Turnitin /iThenticate Oran: %13
Etik Şikayeti: editor@rumelide.com
Makale Türü: Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 03.10.2025-**Kabul Tarihi:** 28.11.2025-**Yayın Tarihi:** 29.11.2025; **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.17755217>
Hakem Değerlendirmesi: İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme
² Öğr. Gör., Kocaeli Üniversitesi, Dil Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi / Lecturer, Kocaeli University, Language Education Application and Research Center (Kocaeli, Türkiye), **eposta:** handan.ozdemir@kocaeli.edu.tr **ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0002-1638-7698> **ROR ID:** <https://ror.org/0411seq30> **ISNI:** 0000 0001 0691 9040 **Crossref Funder ID:** 501100004077

The Temporal Structure in The Novel *Sinek Isırıklarının Müellifi* by Barış Bıçakçı³

Abstract

Sinek Isırıklarının Müellifi, first published in 2011, by Barış Bıçakçı, one of the distinctive writers of contemporary Turkish literature, focuses on its anxious, obsessive, and melancholic protagonist, Cemil's seemingly stagnant and monotonous life in a housing complex in Ankara after submitting his first novel to a publishing house in İstanbul and the period during which he waits for the publisher's response. Behind this seemingly narrow temporal and spatial framework, however, the narrative reveals the family ties, friendships, and inner conflicts of the urban individual, while simultaneously questioning the literary creation in its aesthetic and ethical dimensions. Structured around the axes of time, nostalgia, alienation, and the act of writing, the narrative exhibits a multilayered composition, shaped by the ambiguous shifts in perspective and sudden temporal transitions. Accordingly, this study aims to examine the complex narrative structure of *Sinek Isırıklarının Müellifi* within the framework of temporal structure. In accordance with this purpose, drawing upon the theory elaborated by Gérard Genette, one of the leading theorists of narratology, in his work *Narrative Discourse: An Essay in Method*, the narrative will be analyzed in terms of the narrative sequence (*order*), rhythm (*duration*), and repetitions (*frequency*). Thus, the temporal relations between discourse and story will be examined in order to reveal their functions and contributions to the thematic and semantic structure of the narrative.

Keywords: Barış Bıçakçı, *Sinek Isırıklarının Müellifi*, Narratology, Gérard Genette, Narrative Analysis, Temporal Structure

³ **Statement (Thesis / Paper):** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation process of this study and all the studies utilised are indicated in the bibliography.

Conflict of Interest: No conflict of interest is declared.

Funding: No external funding was used to support this research.

Copyright & Licence: The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.

Source: It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography

Similarity Report: Received – Turnitin / iThenticate Rate: %13

Ethics Complaint: editor@rumelide.com

Article Type: Research article, **Article Registration Date:** 03.10.2025-**Acceptance Date:** 28.11.2025-**Publication Date:** 29.11.2025; **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.17755217>

Peer Review: Two External Referees / Double Blind

Giriş

Çağdaş Türk edebiyatının önde gelen isimlerinden Barış Bıçakçı, özellikle Ankara merkezli gündelik hayatı, bellek ve zaman temalarını minimalist ve içe dönük (introspektif) bir anlatı üslubuyla işleyen yazarlar arasında konumlanır. Nitekim Mahir Ünsal Eriş, bu poetikayı “çok sevdiği taşı, bir türlü kıyamayıp, az az dokunarak, ince ince yontarak biçimlendiren” bir heykeltıraşın sabrına benzettikten sonra, “gayet alelade dünya ve gayet alelade insanların bu kadar sihirli bir gözle gör[ül]üp bu kadar büyümlü bir dille anlatılabildiğine” duyduğu şaşkınlığı açıkça dile getirir (Eriş, 2013, s. 51). Eriş’e göre Bıçakçı, “usul usul, sakın sakın” anlatır; “en heyecanlı durumlarda bile yalnızca bir hayalet olduğunu bilerek soğukkanlılığını koruyan, en kederli halleri bile gama, kasvete batmadan, esrarlı bir mesafeden” aktarır; “telaşsız ama özenli, tane tane dizilmiş sözlerle” örgütlenen bir anlatı söylemi tesis eder (Eriş, 2013, s. 51). Sinan Sülün’ün değerlendirmesi de benzer bir perspektifi paylaşır: “Yaşadığı zamanın atmosferini mütevazı bir dille anlatan metinlerinde harikulade bir uyum, denge ve simetriyi görürsünüz. Çağımız insanının tragedyasını gösterişsiz ama büyüleyici bir kurguyla aktarır” (Sülün, 2013, s. 56).

Barış Bıçakçı minimalizminin başlıca örneklerinden *Sinek Isırıklarının Müellifi* (2011) romanı, ilk bakışta, İstanbul’daki bir yayınevine ilk romanını teslim eden Cemil’in Ankara kent merkezinin oldukça dışında kalan toplu konutlardaki son derece durağan ve tekdüze görünen gündelik yaşamını merkezine alır ve yayınevinden haber beklediği birkaç aylık süreci konu edinir. Ancak bu dar mekânsal ve zamansal çerçevenin ardında, karakterin geçmişine, evliliğine, edebiyat anlayışına ve sancılı yazarlık serüvenine odaklanan çok katmanlı bir anlatı kurgusu yer alır. Ahmet Ergenç’e göre Cemil, “fiili değil fikri olarak yaşayan karakterlerden”dir (Ergenç, 2013, s. 66). Başka bir deyişle anlatının odağı, dış aksiyondan ziyade Cemil’in iç dünyasına yoğunlaşır; olay örgüsünün ilerleyişi de bu içsel ritme bağlıdır. Romanın dışsal olay örgüsünde belirgin bir hareketlilik görülmez; anlatının esas dinamiği Cemil’in bilinç akışı, öznel zaman algısı, anımsamaları ve iç monologları aracılığıyla inşa edilir.

Kırk beş yaşındaki Cemil, on iki yıl inşaat mühendisi olarak çalıştıktan sonra roman yazmak üzere kendi isteğiyle işinden istifâ etmiştir. Babasının ölümünün ardından tanışıp evlendiği Nazlı ile birlikte Ankara’nın “[t]ek tip evleri, numaralı sokakları, birbirini andıran yolları, yolların sizi eninde sonunda birine ulaştırdığı bir örnek alışveriş merkezleri, başka yörelerden ve bitki atlaslarından alfabetik sıraya göre ödünç alınmış site ve apartman adlarıyla tekdüzelik duygusunun somutlaştığı toplu konutlar” (Terzi, 2013, s. 88) bölgesinde yaşamaktadır. Cemil, yazdığı ilk romanın basılması için bir yayıneviyle görüşmek üzere İstanbul’a gider. Yayınevinin müdürü ve editörüyle tanışıp roman dosyasını teslim ettikten sonra Ankara’ya döner ve yayınevinden gelecek haberi bekleme sürecine girer. Bekleyiş dönemi boyunca gündelik hayatında dikkat çekici bir değişiklik yaşanmaz. İçe dönük, durgun ve melankolik bir figür olan Cemil, dokuz yıldır evin sınırları içinde tekrara dayalı bir gündelik düzenin parçası olarak varlık göstermektedir. “Toplumsal cinsiyet normlarına göre Cemil eve ekmek getiren rolünden çıkıp evde ekmeği pişiren rolüne geçmiştir” (Tatlı, 2024, s. 155): Düzenli olarak yemek, bulaşık, çamaşır, temizlik gibi ev işleriyle meşgul olur, bitkilerini sular, toplu konut yönetimini türlü bahanelerle bilgi edinmek için telefonla arar, akşam işten dönecek karısı için yemek yapar, haftada bir halı saha maçına gider ve yazma denemeleri yapar. Komşularıyla irtibat halinde değildir; ancak su sızdıran banyo zemini sorunu yüzünden kısa bir süre de olsa iletişim kurmak zorunda kalır. Bu vesileyle alt kat komşusunun torunu Berkan ve kız arkadaşı Şeyda’yla tanışır; onlarla kurduğu iletişim Cemil’in durağan yaşamında küçük ama etkili bir hareketlilik yaratır. Yüzeyde sıradan ve tekdüze görünen bu gündelik yaşamının arka planında ise geçmişine, çocukluğuna, üniversite yıllarındaki arkadaşlıklarına, babasının ölümüne, eşi Nazlı’yla evliliğinin ilk dönemlerine dâir anılarla dolu zihinsel bir yolculuk yaşar. Cemil’in düşünsel dünyasının merkezinde, evliliğini sorgulama eğilimiyle birlikte derinleşen bir yabancılaşma hissi yer

alır. Nazlı'ya duyduğu bağlılığı her fırsatta kendine hatırlatsa da yıkıcı bir yalnızlık deneyimlemektedir ve yeniden genç ve âşık olma arzusu taşımaktadır. Benzer şekilde Cemil'in yazarlık hevesi ve içe kapanıklığı karşısında sabırlı ama giderek mesafeli bir tutum sergileyen Nazlı da hekimlik mesleğinden, hastane ortamından, Cemil'in maddî ve mânevî sorumluluğunu üstlenmekten usandığı ve artan sorumlulukların altında ezildiği için Cemil'e içten içe öfke duymaktadır. Birbirlerine karşı duydukları sevgi ve sadâkat bağının sürmesine rağmen ikisi de ilişkinin ilk dönemlerine özgü heyecan ve duygu yoğunluğunu yitirdiklerinin farkındadır. Fakat aralarındaki bağ, eski bir dostluğun getirdiği tanıdıklık, alışkanlık ve güven duygusundan beslenmektedir; bu nedenle birbirlerinden kopmaları söz konusu değildir. Cemil'in zihinsel odağını oluşturan bir diğer mesele, sürekli yazıp bozduğu, kararsızlık içinde yeniden şekillendirdiği roman taslağıdır. Cemil'in düşünce dünyasında belirgin bir biçimde öne çıkan bir başka odak ise yayınevi editörüyle yürüttüğü hayalî konuşmalardır. Bu konuşmalar, edebiyata ilişkin görüşlerinin ve yazar kimliğini inşa etme hevesinin yansımasıdır; öte yandan, yetersizlik duygusu ve değersizlik korkusunu bastırma mekanizması niteliğindedir. Roman dosyasını teslim ettikten yaklaşık yedi ay sonra yayınevinden beklediği telefon gelir. Editör Hanım, Cemil'in romanını beğendiklerini ancak karakter üzerinde birtakım değişiklikler yapılması gerektiğini bildirir. Roman, Cemil için yeni bir bekleyiş döneminin sinyallerini veren bu haberle sona erer.

Roman, ana anlatı düzleminde, Cemil'in şimdiki zamandaki durağan bekleyiş süreciyle açılır; yan anlatı düzlemlerinde ise bir yandan geçmişe dönük anı kesitleri aracılığıyla karakterin iç dünyası derinleştirilirken, diğer yandan yazarlık serüveninin olası gidişatına dâir sezgisel ve düşsel öğelerle metnin zamansal eksenine geleceğe doğru genişletilir. Hem ana anlatı hem de iç içe geçen yan anlatılar, kronolojik bir düzenden ziyade çağrışımsal bir akışla ilerler; böylece roman zamansal sıçramalarla ve odaksal kaymalarla biçimlenen, doğrusal olmayan bir zaman kurgusu kazanır. Bu çok katmanlı yapı, romanı hem anlatı çözümlemelerine hem de zamanın temsiline yönelik incelemelere açık bir metin hâline getirmektedir. Bu bağlamda çalışma, romandaki girift zaman kurgusunu çözümlemeyi ve bu kurgunun romanın ana temalarıyla ilişkisini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, karakterlerin psikolojik durumlarını ve anlatının tematik derinliğini zaman kurgusu üzerinden sistematik bir biçimde incelemeye imkân tanınması nedeniyle, yapısalcı anlatıbilimin önde gelen kuramcılarının Gérard Genette'in *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme* adlı eserinde etraflıca ele aldığı anlatı kuramı, çalışmada başvurulmuş kuramsal çerçeve olarak tercih edilmiştir. Çalışmada öncelikle Genette'in anlatı zamanına ilişkin kuramsal yaklaşımı genel hatlarıyla açıklanacaktır. Ardından romandaki zaman kurgusu olayların sıralanışı (*düzen*), öykülemenin ritmi (*süre*) ve belirli olaylar, zaman dilimleri ya da mekânlarla ilgili yapılan tekrarlar (*sıklık*) açısından yakın okuma yapılarak çözümlenecek; söylem ile hikâye arasındaki zamansal ilişkilerin anlatının dramatik yapısına katkıları ve üstlendikleri işlevler tartışılacaktır.

1. Kuramsal Çerçeve

Anlatıbilim, temelde anlatının sistematik ve biçimci incelemesini yapmayı amaçlar (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 28); biçimsel özellikleri ile içeriği arasındaki bağlantıları bulmaya çalışır (Erkman-Akerson, 2012, s. 186). Bir disiplin olarak 1960'lı yılların sonunda şekillenmeye başlayan anlatıbilim (*narratology*), izleyen yıllarda R. Barthes, T. Todorov, G. Genette, A. J. Greimas ve S. Chatman gibi önde gelen araştırmacıların katkılarıyla sistematik bir kurama dönüşmüştür. 1966-1980 yılları arasındaki "klasik" ya da "yapısalcı" olarak adlandırılan ilk döneminde kurmaca anlatıların analiziyle sınırlı kalmış; 1980-1990 yılları arasında ortaya çıkan ve etkisi günümüze kadar uzanan "klasik sonrası" dönemde ise kapsamını genişleterek disiplinlerarası bir nitelik kazanmıştır (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 11).

Anlatıbilimin kurucularından ve yapısalcı anlatıbilimin önde gelen kuramcılarından kabul edilen Gérard Genette, 1972 yılında yayımlanan *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme* adlı eserinde anlatı analizi hakkında sistematik bir edebiyat teorisi ortaya koyar. Oldukça kapsamlı tespitlere ve tasniflere dayandığı teorisinde, öncelikle anlatı terimini *hikâye*, *anlatı* ve *anlatma* şeklinde isimlendirdiği üç düzeye ayırır: Gösterilen veya anlatısal içerik için *hikâye*; gösteren, bildirim, söylem ya da anlatı metninin kendisi için *anlatı*; anlatısal eylemin gerçekleştiği gerçek ve kurmaca tüm durumların üretimi için ise *anlatma* tanımlamalarını yapar (Genette, 2020, s. 17). Genette'e göre anlatı söylemi analizi, temelde anlatı ile hikâye, anlatı ile anlatma ve hikâye ile anlatma düzeyleri arasındaki ilişkilerin incelenmesini gerektirmektedir (2020, s. 17). “Buna göre, bir anlatıyı oluşturan somut yapıların ayırında olmak, okumayı zenginleştirecek, ayrıca okur, anlatı metinlerinin, anlatı söylemlerinin ya da anlatı kurgularının doğasına ilişkin daha bilinçlenerek, anlamı oluşturan tasarım hakkında bilgi sahibi olacaktır” (Çıraklı, 2015, s. 22). Genette, anlatı zamanını üç temel kategori altında sistematikleştirir: *düzen* (order), *süre* (duration) ve *sıklık* (frequency). Bu üçlü çerçeve, öykü zamanı ile söylem zamanı arasındaki farkı kavramsal olarak somutlaştırır; anlatı zamanının kurgu içindeki işlevlerini analitik bir zeminde çözümlemeye olanak sağlar.

Anlatıdaki olayların sıralanışına *düzen* (order) kategorisi altında yer veren Genette, hikâye zamanı ile söylem zamanı ayırımına, yani karakterlerin başından geçen olaylar ile bu olayların anlatıdaki temsili arasındaki farka dikkat çeker (2020, ss. 23-24). Bir başka ifadeyle, anlatının temelde iki zaman boyutu vardır; “bir öykü (*histoire*); içerik ya da olaylar zinciri (eylemler, olan bitenler), bunlarla birlikte varlıklar diyebileceklerimiz (karakterler, zaman ve uzamın öğeleri) ve bir söylem, yani ifade; içeriğin aktarılma yolu. Basit deyimıyla, öykü bir anlatının *ne'sidir*, söylem ise *nasıl'ı*” (Chatman, 2009, s. 17). Genette zamansal ilişkilerin analizini bu iki düzlem arasındaki farkın mukâyesesine dayandırır.

Bir anlatıyı meydana getiren olaylar kronolojik sırayla düzenlenebileceği gibi bu sıraya uymayan bir zamansal düzende de kurgulanabilir. Söz konusu ayrıma dâir kuramsal çerçeve, Çıraklı'nın aşağıdaki değerlendirmesinde açık biçimde ortaya konur:

Anlatı uzayının temel unsurları olan “olay” ve “karakter” varlık planına çıkabilmek için zamana ihtiyaç duyar. Ancak gerçek hayatta olaylar ve bireyler doğrusal bir zamansallık (temporal) ve kronolojiyle kayıtlıyken, anlatı evrenindeki zamansallık söylemle/anlatımla (discourse/narration) sınırlı, mekânsal ya da uzamsal (spatial) bir zamansallıktır. Bir başka deyişle, bir anlatıda olaylar ve karakterler, ancak anlatımın içinde var olabilir ve ancak anlatım sayesinde dışlaşabilir. Bu durumda, gerçek hayatta olaylar ve bireylerdeki değişim kronolojik bir ilerlemeye tekabül ederken, anlatı evreninde olaylar ve karakterlerdeki değişim ya da etkiler ilk etapta kronolojik bir sıralamaya tâbi değildir. (Çıraklı, 2015, s. 36)

Bu bağlamda Genette, zamansal açıdan doğal kronolojiden sapan olaylar dizisini *anakroni* olarak tanımlar. Anakroniyi ise temelde *prolepsis* ve *analepsis* olmak üzere ikiye ayırır: İleride yaşanacak olaylar hakkında önceden bilgi verme ya da anırtırma için *prolepsis* (flashforward/ileriye atlama); önceden yaşanmış olayları meydana geldikten sonra anlatma ya da çağrıştırma için de *analepsis* (flashback/geriye dönüş) terimlerini kullanır (Genette, 2020, s. 28). Anakronileri anlamak ve zamansal kesitleri birbirine bağlayan ilişkileri yorumlamak, okurun alımlama süreci bakımından önemlidir (Genette, 2020, s. 27) çünkü daha çok açıklayıcı bir rol üstlenen *analepsis* sayesinde bir karakterin psikolojisi geçmişteki olaylarla bağlantı kurularak geliştirilebilirken; *prolepsis* aracılığıyla, ileride açığa çıkacak olaylar hakkında okuyucunun ilgi ve merak duyması sağlanabilir (Dervişcemaloğlu, 2007, s. 10).

Genette, anlatının zamansal çerçevesine *erim* ve *kapsam* unsurlarını da dâhil eder. Anakroniye alan açmak için anlatının yarıda kesildiği “şimdiki” andan geçmişe dönülebilir veya geleceğe gidilebilir. Bu

zamansal mesafeye, anakroninin *erimi* adını verir. Öte yandan, anakronik olayın kendisi de belli bir süreyi kapsayacaktır. Buna da anakroninin *kapsamı* adını verir. Genette, *erim* ve *kapsamı* salt metrik ölçüler olarak değil; anlatının geçmişe ya da geleceğe bağlanma biçimlerini de içine alan bir çözümleme aracı olarak değerlendirir (2020, s. 37). Daha açık bir söyleyişle; Genette'e göre anlatı analizi yapılırken hem hikâyede ne kadar ileri/geri gidildiği hem gidilen zamanın kendisinin ne kadar sürdüğü hem de bu sürelerin anlatı içindeki işlevleri saptanıp değerlendirilmelidir.

Bir anlatıda “olayların kapladığı zaman dilimi ile bunların anlatılmasının kapladığı zaman diliminin eşit olmadığı şeklindeki tutarlı bir muhakemenin/anlayışın” sonucunda ortaya çıkan *süre* (duration) terimi, “kurmaca içeriğin kapsadığı zaman kesitinin yanında anlatıcının bu kesiti aktarma boyutunda yararlandığı kronolojik gereçler bütünü”nü ya da özetleyici bir başka yaklaşımla “anlatıcının zamanı kullanma yöntemi”ni (Sazyek, 2020, s. 298) ifade eder. *Süreyi* zaman boyutunun üç temel ögesinden biri olarak değerlendiren Genette, anlatının zamansal boyutu ile mekânsal boyutu arasındaki ilişkiyi “hız” kavramıyla açıklar ve hız değişkenliğini *anisokroni* terimiyle kavramsallaştırır (2020, ss. 78-80). Anlatının hızını, hikâyenin (saniyeler, dakikalar, saatler, günler, aylar, yıllar şeklinde ölçülen) süresi ile metnin (satırlar, sayfalar şeklinde ölçülen) uzunluğu arasındaki ilişki üzerinden tanımladıktan sonra *anisokroniyi* dört temel türe ayırır: Söylem zamanının hikâye zamanından daha kısa olduğu, anlatıcının olayların bir kısmını özetleyerek anlatımı hızlandırdığı *özet* (summary); söylem zamanı devam ederken anlatıcının tasvir ya da yorumlama yapma amacıyla hikâye zamanını keserek hızı düşürdüğü *ara* (pause); hikâye zamanı ile söylem zamanının neredeyse eşit olduğu ya da ritmik olarak birbirine eşlendiği *sahne* (scene); anlatıcının olayları aktarırken belirli zaman dilimlerinden hiç bahsetmeden atladığı ve anlatıyı hızlandırdığı *eksilti* (ellipsis) biçimidir (Genette, 2020, ss. 89-106; Dervişcemaloğlu, 2016, ss. 164-165; Kıran ve Kıran, 2011, ss. 227-230; Parın, 2017, s. 73).

Zamansal düzenin incelendiği üçüncü kategori, *anlatı sıklığı*dır (frequency). Bir olayın hikâye içinde meydana gelme sayısı ile anlatı içinde bahsedilme sayısı arasındaki ilişki değerlendirilir (Genette, 2020, s. 108). Genette'e göre *sıklık* anlatıdaki zaman kurgusunun temel unsurlarından biridir:

[A]nlatı sıklığı, roman eleştirmenleri ve teorisyenleri tarafından bu zamana kadar çok az irdelenmiştir. Oysa sıklık, anlatı zamansallığının ana veçhelerinden biridir ve günlük konuşma dili düzeyinde, gramer uzmanlarına tam da *görünüüş* kategorisi altında gayet tanıdık gelen bir veçhedir. Bir olay yalnızca gerçekleşebilir olan şey değildir; aynı zamanda tekrar gerçekleşebilir, yani tekrar edebilir bir şeydir[...] “Tekrar”, aslında, zihinsel bir inşadır; her tezahürde, yalnızca o tezahüre ait olan her şeyi dışarıda bırakarak, yalnızca kendisiyle aynı sınıfta yer alanlarla paylaştığı şeyi muhafaza etmeye çalışır ki bu bir soyutlamadır[...] (2020, ss. 107-108)

Bu bağlamda, anlatı sıklığını dört olasılık üzerinden üç temel başlık altında toplar: Birincisi, bir kere olmuş bir şeyin bir kere ya da “n” kere olmuş bir şeyin “n” kere anlatıldığı *tekilci anlatı* (singulative narrative); ikincisi, bir kere olmuş bir şeyin birçok kere anlatıldığı *tekrar eden anlatı* (repeating narrative); üçüncüsü ise birçok kere olmuş bir şeyin bir kere anlatıldığı *yinelemeli anlatı* (iterative narrative) (Genette, 2020, ss. 109-111). Tekrar eden anlatı, yinelenen bir olay ya da durumun mutlaka bir anlamı ve önemi olduğu fikrine yol açıp okuyucuların metni yorumlamalarına doğrudan etki ederken; özetleme işlevi gören yinelemeli anlatı, kısaca anlatılan olay ve durumların metin içinde çok büyük bir öneme sahip olmadığı düşüncesine neden olur (Dervişcemaloğlu, 2016, ss. 165-166).

2. *Sinek Isırıklarının* Müellifi’nde Zaman Kurgusu

Sinek Isırıklarının Müellifi’nde zaman kurgusu, *düzen* başlığı altında olay(lar)ın hikâye zamanındaki gerçekleşme sırası ile söylem zamanındaki aktarılma sırası arasındaki uyum/uyumsuzluklar

bağlamında; *süre* başlığı altında, hikâye zamanı ile söylem zamanı arasındaki hız farkı çerçevesinde; son olarak *sıklık* başlığı altında, olay(lar)ın hikâye zamanı içindeki gerçekleşme sayısı ile anlatı içindeki aktarılma sayısı arasındaki ilişki temelinde ele alınacaktır.

2.1. Düzen

Sinek Isırıklarının Müellifi, temelde kronolojik bir hikâye akışına dayansa da anakronik yan anlatılar aracılığıyla sık sık kesintiye uğrayarak parçalı ve çok katmanlı bir anlatı yapısı oluşturur. Toplam elli sekiz bölümden oluşan romanın hikâye zamanı, Cemil'in İstanbul'daki yayınevine roman dosyasını bırakmasıyla başlar ve ardından Ankara'daki evinde yayınevinden gelecek haberi beklediği dönemden kesitler sunar. Bununla birlikte söylem zamanı, bu kesitleri geçmişe dönüşlerle (analepsis) veya arzu edilen geleceğe dönük düşsel diyaloglar aracılığıyla (prolepsis) kronolojik olmayan bir düzende aktarır. Tüm romana hâkim olan döngüsel (non-linear) zaman örgüsünü somutlaştırmak amacıyla açılış bölümlerindeki olayların doğal kronolojik dizilimi şu şekilde gösterilebilir:

A: Cemil ve Nazlı'nın yaşadıkları toplu konutların inşaatı 1980'lerin sonuna doğru başlar; binalar tamamlanıp çevre düzenlemesi de yapıldıktan sonra ilk etabın açılışı yapılır.

B: Babası, Cemil'in baskısıyla ameliyata girer ve bu ameliyattan sağ çıkamaz.

C: Cemil roman yazmaya karar verir; aylarca üzerinde çalışıp romanını tamamladıktan sonra roman dosyasını vermek için yayınevine telefon edip randevu alır ve İstanbul'a doğru yola çıkar.

D: Cemil, İstanbul'daki yayınevinin müdürü ve editörüyle görüşür; roman dosyasını teslim eder.

E: Cemil yayınevine dosyasını teslim ettikten sonra kenti dolaşır; ardından ilk otobüsle Ankara'ya geri döner.

Ancak romanda bu olaylar aşağıdaki sırayla sunulmuştur:

B - D - E - C - A

Romanda Cemil'in güncel yaşantısı (şimdi), anımsamaları (geçmiş) ve hayalî diyaloglar (düş) üç ayrı anlatı düzleminde sunulur; ancak bu düzlemler arasındaki ani ve aralıksız anakronik geçişler, Cemil'in bilincinde geçmiş, şimdi ve düş arasındaki sınırları muğlaklaştırır. Bu yapı neticesinde romanın zamanı, takvimsel ya da ölçülebilir bir zaman olmaktan ziyade; duyguların, hatıraların ve düşsel kurguların belirlediği öznel bir zaman niteliği kazanır. Dolayısıyla, anlatı boyunca zamanın nerede başlayıp nerede bittiğini ayırt etmek çoğunlukla güçtür.

Romanın omurgasını oluşturan ana anlatı, Cemil'in yayınevinden haber beklediği günler, evdeki rutin yaşamı, gündelik olaylar ve Nazlı'yla güncel ilişkisi üzerine kuruludur. Bu düzlemde zaman kurgusu "şimdiki an" üzerinden akar ama sürekli kesintilere uğrar. Ana anlatının hangi gün ya da yıla tekâbüle ettiğine dair açıkça bilgi verilmez ancak hikâye zamanı Cemil'in romanını teslim etmek üzere yayıneviyle görüşmeye gittiği mart ayı civarında başlar: "Cemil, martın ortalarında dosyasını vermek için İstanbul'daki yayınevine telefon edip randevu aldı. [...] İki gün sonra, İstanbul otobüsü otobana çıkmadan önce ..." (Bıçakçı, 2014, s. 18); yayınevinden haber beklediği günler boyunca ilerler: "Berkan'ı içeri davet etti, elma suyu ikram etti. Haziran ortalarında sıcak bir gündü" (Bıçakçı, 2014, s. 89), "Ekim ayının ilk haftası Cemil, arkadaşları Metin ve İlhan ile tatile çıktı" (Bıçakçı, 2014, s. 150); yaklaşık altı-

yedi ay sonra yayınevi editörüyle yaptığı telefon görüşmesiyle sona erer: “Hemen sonra da telefon çaldı. Editör kendini tanıttı, hâl hatır sordu. Edebiyat dosyalarını altı aydan önce değerlendiremediklerini söyledi” (Bıçakçı, 2014, s. 164). Dolayısıyla bu düzlemde, mart-ekim ayları arasını kapsayan yaklaşık yedi aylık bir süre söz konusudur. Öte yandan, yazma sürecine ilişkin analeptik kesitlerin de ana anlatı düzlemine eklemelenmesiyle söylem zamanı hikâye zamanını aşarak çizgisel zaman akışını kesintiye uğratır:

Nazlı’ya, gençken dinledikleri şarkılara, geçen zamana ve her şeye rağmen devam eden hayata dair bir roman yazmak istediğini söyledi. [...] Haziran sonlarıydı. Bir sabah gazete almaya çıktığında Cemil, kaba saba adamların kopardıkları iğde dallarını koklayarak dolaştığını gördü. Yavrularını korumak isteyen iki saksıya gürültüyle Cemil’i kovaladı ve Cemil eve dönüp kaldığı yerden yazmayı sürdürdü. [...] Cemil, eylülde girerken *Ada ya da Arzu*’yu bitirdi. [...] Bu sırada gerçeklik ile bağı iyice koptu. [...] Aralık ayı geldiğinde romanı tamamlamıştı. Yazdıklarını bilgisayara aktardı. Bu sırada yine bir sürü şeyi değiştirdi. [...] Martta yeniden masanın başına geçti, şiir yazmaktan kalma alışkanlıkla romanı yüksek sesle baştan sona okudu. Kulağına hoş gelmeyen şeyleri düzeltti. (Bıçakçı, 2014, ss. 15-18)

Cemil’in romanı yazmaya başladığı kesin tarih belirtilmez; ancak sürecin [x]–haziran–eylül–aralık–mart ayları arasında yaklaşık on aylık bir dönemi kapsadığı tespit edilmektedir. Tüm bu bilgiler ışığında, birinci düzlemdeki anlatı zamanının en azından on yedi aylık bir süreye yayıldığı sonucuna varılır. Romanı yazma sürecine ilişkin analepsislerin erimi, hikâye zamanına göre yaklaşık bir yıl öncesine kadar uzanırken; kapsamı bu sürecin tamamını içine alacak ölçüde genişir.

İkinci anlatı düzlemi Cemil’in çocukluk ve gençlik dönemleri, üniversite yılları ve Nazlı’yla tanışma süreci etrafında yoğunlaşan anıları üzerine kuruludur. Cemil’in bu düzlemdeki en eski anısı beş yaşına uzanır: “Beş yaşında, annem ve babamla bir taksiye binip sünnet olmaya giderken, annemin elinden tutmuştum. Korkuyordum. Babam ön koltuktan bana doğru dönüp canımın hiç acımayacağını müjdelemişti: ‘Sinek ısırığı gibi bir şey hissedeceksin!’” (Bıçakçı, 2014, s. 129). Anlatıda, romanın adıyla da metaforik bir çağrışım kuran bu anının yanı sıra daha eski dönemlere ilişkin atıflar da yer alır; fakat bu atıfların kesin tarihi açıkça saptanmaz. Bu noktada, Cemil’in anlatının “şimdi”sinde kırk beş yaşında olduğu dikkate alındığında, ikinci anlatı düzleminin en az kırk yıllık bir zaman aralığını kapsadığı anlaşılmaktadır.

Bu düzlemde de zaman doğrusal bir çizgide ilerlemez; belleğin çağrışımlarına göre yön değiştiren anılar, ana anlatıya anlık sapmalarla eklenir. Bu düzlemde analepsisler genellikle orta ya da uzun erimlidir; çocukluk, gençlik ya da evliliklerinin ilk yıllarına açılır. Buna karşın bu analepsisler çoğunlukla tek bir olay, kısa bir diyalog ya da yoğun bir duygu anına odaklanan dar kapsamlı kesitler biçiminde kurgulanmıştır. Bir bakıma bu düzlemdeki analepsislerin ortak noktası, geçmişin yalnızca bilgi sağlamak için değil, karakterin iç dünyasında duygusal bir derinlik ve yankı oluşturmak üzere hatırlanmasıdır. Örneğin, Cemil’in yirmi iki yıl önce ameliyat gününü bekleyen babasının hastane odasındaki endişeli hallerini hatırlaması, anlatıda uzak erimli bir analepsis olarak konumlanır. Burada erim yirmi iki yıllık bir zaman dilimini geriye doğru açarken; kapsam ise, yalnızca ameliyat öncesi iki günlük bekleme anlarının yaklaşık üç sayfalık betimini ve bunu izleyen dördüncü sayfada tek paragrafta iki cümleyle verilen ölüm bilgisini içeren dar bir kesitle sınırlıdır. (Bıçakçı, 2014, ss. 5-8). Analepsis, Cemil’in odaya girdiğinde babasını nabzını sayarken bulmasıyla açılır ve babasının “[b]uradaki doktorlar kötü!” diyor babası, ‘Başka bir hastaneye gidelim’” (Bıçakçı, 2014, s. 5) sözleriyle sezdirilen güvensizlik ve ölüm korkusu etrafında yoğunlaşır. Bu uzun erimli fakat dar kapsamlı analepsis, bir yandan Cemil’in babasıyla ilişkisinin kırılma anını işlerken; diğer yandan anlatı boyunca ritmik olarak yinelenen ölüm ve zaman temalarının duygusal zeminini hazırlar.

Bir başka örnekte Cemil'in "[ş]air, yazar olmak istememin ikinci nedeni yine çocukken babamın bana anlattığı ve durmadan anlattığı acı, keder, sıkıntı dolu şeylerdi. Annemi ben daha altı yaşındayken kaybetmiştik. Zavallı adam, annesiz bir çocukla baş etmenin en iyi yolunun çocuğu hızla olgunlaştırmak olduğunu düşünüyordu. Beni kendi acılarının suyuna batırıp çıkardı. Babamın düğüm düğüm olmuş dünyasını kendi dünyamış gibi algılamaya başladım" (Bıçakçı, 2014, s. 74) sözleri, uzak erimli bir analepsisle karakteri çocukluk günlerine geri taşır. Bu geri dönüş, Cemil'in melankolik dünyasının ve yazarlık idealinin kaynağını açıklaması bakımından önemlidir.

Cemil'in üniversite yıllarındaki siyasal baskı ortamını ve arkadaşlık ilişkilerini anlattığı bir başka uzun erimli analepsis, bugünkü yalnızlık duygusunun geçmişteki güçlü arkadaşlık bağlarıyla karşılaştırılmasına olanak verir:

Cemil de Berkan'a, kantinlerde kalabalık gruplar halinde oturmanın yasak olduğu seksenli yılların üniversite ortamından söz ediyor. Bir gün sakallı olduğu için okula alınmadığını, birkaç gün sonra da eve, benzer hareketlerin devamı halinde hakkında disiplin soruşturması açılacağını bildiren resmi bir uyarı yazısının geldiğini anlatıyor. "Benim için üniversite İlhan ve Metin ile tanıştığım yerdir," diyor. "Bu arkadaşlık dışında üniversiteyle ilgili anlatacaklarım askerlik hatıralarından öte şeyler değildir." (Bıçakçı, 2014, ss. 77-78)

Cemil ve Nazlı'nın birkaç yıl önce bir yaz gecesinde yaptıkları sohbetin hatırlandığı orta erimli analepsis, çiftin evlilik dinamiklerine işaret ederek hikâye zamanına doğrudan eklemlenir. Bu analepsis, işlevsel olarak, hem Cemil'in yetersizlik duygusundan beslenen benlik krizini açığa çıkarır hem de çiftin hikâye zamanındaki duygusal uzaklığını belirginleştirir:

Aslında Nazlı bir şey söylemişti ama bunu dört yıl önce bir yaz gecesi söylemişti ki o yaz, barajlardaki suyun tükenmeye yüz tuttuğu, günlerce suların akmadığı, su geldiğinde doldurmak için herkesin akın akın bidon satın aldığı berbat bir yazdı. [...] O yaz Nazlıyla Cemil balkona döşek serdiler, geceleri fısıfısı konuşarak balkonda uyudular. Geçmişten konuştular; sular çekilince geride hatıralar kalmıştı. [...] "Ben başka biri olmak için deterjanlardan değil mucizelerden medet ummuştum" dedi Cemil. "Bir sabah yataktan başka biri olarak kalkacaktım. Tom Braks, Süpermen, çok iyi dans eden ve şarkı söyleyen biri, daha geniş omuzlu biri, aynı anda hem Jack Lemmon hem Walter Matthau olan biri, annesi ölmemiş biri, hayatın güzel olduğunu düşünen biri, çok iyi futbol oynayan biri, saatlerce uçurtma uçurabilecek kadar gamsız, tasasız ve gökyüzü budalası biri..." [...] Nazlı, bu kederli listenin daha fazla uzamasına engel olmak ister gibi elini Cemil'in kolunun üzerine koydu. Ama sonra, "Yeniden genç ve âşık biri..." diyerek listeye en kederli maddeyi ekledi. Sustular. Bir süre, geçmişteki her şeyin çok güzel olduğuna inanarak boş gözlerle sokak lambalarının ışığına baktılar. (Bıçakçı, 2014, ss. 101-102)

Üçüncü anlatı düzlemi ise Cemil'in yayınevinde tanıştığı editörle yaptığı gerçek görüşmenin ardından zihninde sürdürdüğü hayali konuşmalar etrafında şekillenir. Bu konuşmalar romanın ana anlatı düzleminden ayrılarak Cemil'in bilinç dünyasında kurguladığı ayrı bir anlatı evrenine dönüşür. Aslında bu konuşmalar iç monolog niteliğindedir; gerçekte bir kez karşılaştığı editör artık dışsal bir figür değil, Cemil'in zihninde yeniden ürettiği bir muhataptır. Bu hayali konuşmalar roman boyunca yinelenir ve romanın sonunda yayınevinden gelen gerçek telefon görüşmesiyle sonlanır. Burada anlatı zamanı, mart ayı ortalarında başlayıp: "İstanbul'dan döndükten sonra editörle konuşmaya başlamıştı kimi zaman içinden, kimi zaman da yüksek sesle böyle elini kolunu filan sallayarak toplu konutlarda birinci etabın çevresinde yürürken her gün bir saat" (Bıçakçı, 2014, s. 39); en erken ekim ayında editörden gelen gerçek telefon görüşmesiyle sonlanır. Dolayısıyla, yaklaşık yedi aylık bir zaman dilimini kapsar. Bununla birlikte konuşmalar sırasında Cemil'in uzak geçmişine ait hatıraları kısa süreli çağrışımlarla bu düşsel düzleme taşınması, üçüncü anlatı düzleminin de zamansal erimini genişletir.

İlk olarak 12. bölümde başlayan bu hayali konuşmalar, Cemil'in belirsiz bekleyişler karşısında

sakinleştiremediği iç dünyasının bir tezâhürü olarak karşımıza çıkar. Editörle yüz yüze yaptığı görüşme, edebiyat anlayışını yeterli şekilde yansıtamadığı için Cemil açısından verimli geçmemiştir, bu nedenle huzursuz, üzgün ve öfkeli: “Cemil, editörle konuşmasını anlattı. ‘Aslında pek edebiyattan konuşmadık. Daha doğrusu ben konuşmadım...’ [...] Koltuğundan kalktı, kitaplığına yaklaştı. Biraz yassı ve edebi bakımdan ezik bir Cemil olarak, *Ayak İzlerinde Adımlar* ile *Mırıldandığım Öyküler*’in arasına yerleşti. Sonra da bir biblo oldu: *Lolita*’nın önünde kederli bir palyaço” (Bıçakçı, 2014, ss. 24-25). Bu pasaj, Cemil’in kendine yabancılaşmasını, yazar olma arzusunun başarısızlık duygusuna dönüşmesini ve bir birey olmaktan çıkıp kendi kitaplığının dekorunda bir süs eşyasına dönüşerek nesneleşmiş hissetmesini gösteren kısa ama yoğun bir sahnedir. Buradan hareketle; editörle gerçekleştirdiği tek ve gerçek yüz yüze görüşmede sergileyemediği entelektüel kimliğini ortaya koyabilmek amacıyla söz konusu hayali konuşmaları kurguladığı öne sürülebilir: “Cemil bu konuşmalarında editöre edebiyat anlayışından, geçmişinden ve günlük hayatından söz ediyordu. Böyle zamanlarda cazip bir erkeğin, olgun bir yazarın ve muhalif bir entelektüelin hayaleti dolaşıyordu toplu konutlarda” (Bıçakçı, 2014, s. 40).

Analeptik sıçramalarla birbirinin sürekliliğini kesen tüm bu anlatı düzlemleri, kronolojik sıranın belirsizleşmesi ya da bozulması ve düşsel öğelerin gerçeklik katmanına sızması nedeniyle ilk bakışta dağınık bir yapı izlenimi verir; bununla birlikte her bir anlatı, hem kendi düzlemi içinde hem de diğer anlatı düzlemleriyle kurduğu ilişkiler bakımından birbirini tamamlayan bütüncül bir yapı oluşturur. Bunun yanı sıra, zaman katmanlarının bu denli iç içe geçmiş olması, romanın ritmini ya da anlam bütünlüğünü zedelemeyiz; aksine yaratıcı üretimin gerilimli doğasını, belleğin bulanıklığını ve bireyin içsel çatışmalarını biçimsel düzeyde de görünür hâle getirdiği söylenebilir.

2.2. Süre

Sinek Isırıklarının Müellifi, hikâyedeki olayların ne kadar sürede gerçekleştiği ile anlatıda ne kadar yer kapladığı arasındaki ilişki açısından incelendiğinde değişken bir temporal ritme sahip olduğu görülür. Roman, Cemil’in hayatındaki yaklaşık yedi aylık bir bekleme döneminin kapsar görünmekle birlikte; okurun algıladığı süre, yer yer özet ve eksilteler yoluyla hızlanır, yer yer de ayrıntılı aralar ve sahnelerle yavaşlar.

Sinek Isırıklarının Müellifi’nde özet tekniği, zamanı sıkıştırarak gündelik hayatın monoton ve durağan akışını hızla geçmek; bunun yerine karakterin belleğini ön plana çıkarıp olayların duygusal ve psikolojik yansımalarına odaklanmak amacıyla kullanılır. Özetler, biçimsel olarak anlatı hızını değiştirir; tematik olarak zamanın geçiciliği ve unutmama-hatırlama dualitesini somutlaştırır; psikolojik olarak ise bilinç akışına ve duygusal derinliğe alan açar. Cemil’in geçmişine, işine, evliliğine ya da yazma sürecine ilişkin detaylar çoğunlukla arka plandadır; asıl vurgu bu olayların karakterde bıraktığı içsel yankılardadır. Örneğin Cemil’in aylarca süren yaratım süreci, yazarken yaşadığı kararsızlık, tatminsizlik ve sürekli değişken ruh hali yoğun bir psikolojik tempo içinde aktarılır:

Yıllarca hayalini kurduğu, kendisini başka bir insana, hayata daha hâkim bir insana dönüştüreceğine inandığı şeyi yaptığını, yazdığını anlamadan yazdıkça yazdı. Hızlı ilerliyordu. Havayı güneşli görünce örgüsünü, şişlerini naylon bir torbaya koyup dışarı fırlayan yalnız ve yaşlı bir kadın gibiydi: Yaşadığı her şeyi anlatmak istiyordu. Dünyayı matematiğe has bir zarafet ve kesinlik içinde açıklayabileceğine inanıyordu. Sonra birden zarafet ve kesinlik kayboldu. Cemil yazdıklarını ucuz, sahtekârca buldu. “Saçma sapan bir şey yapıyorum!” dedi kendi kendine. İçi karardı. [...] Yazmayı bıraktı. Bir suç işlemiş gibi hissediyordu; yazmayı bıraktığı için değil yazmaya teşebbüs ettiği için. [...] Yazarken duygusal gelgitler yaşamının kaçınılmaz olduğunu anlamıştı. Bir gün çok beğendiği bir cümleyi ertesi gün hiç sevmiyordu. Bir gün yazmaya inancı tamken, ertesi gün ülkede olup bitenleri düşünüyor, yazmak, üstelik dünyayla pek ilişkisi olmayan bir kahramanın romanını yazmak ona çok ahlsızca

geliyordu. Sonra, asıl dünya böyle bir yer olduğu için yazmak ahlaki kalmanın bir yolu, diye düşünüyordu. (Bıçakçı, 2014, ss.16-17)

Benzer şekilde, Cemil'in çocukluktan yetişkinliğe uzanan yaklaşık kırk yıllık yaşam dilimi, birkaç paragrafta yoğunlaştırılarak kısa bir söylem zamanına sıkıştırılır; böylece *anisokroni* belirginleşir ve anlatının ritmi hızlanır:

Annesi, Cemil daha altı yaşındayken ölmüş, babası da oğlunu dert ortağı olarak görmüştü. Bu iri yarı, yakışıklı ama duygusal açıdan zayıf adam, eşinin ölümüyle baş etmeyi, çocuğunun yanında duygularını belli etmeyen koruyucu bir yetişkin olmayı beceremiyordu. [...] Cemil, tam olarak ne anlama geldiğini bilmediği bir acıyla olgunlaştı. Babasını ve sonra herkesi daima dinledi, teselli etti. On iki yaşına geldiğinde babasını ilk kez azarladı. "Baba yalan söylemen gerekiyorsa bunu lütfen artık kendin yap!" [...] Yirmili yaşlarında gergin, mutsuz bir adamdı. Kendi iç sesine değil dışarıdan gelen seslere ayarlı yaşıyordu. [...] Otuzlarında evlenmiş, gerçek şeylerin yükünü eşinin omuzlarına yüklemişti. Ama derin ruhsal çatışmalar devam ediyordu ve bazı takıntılar edinmişti. Kırklı yaşlarında takıntılarını her gün evcil hayvan gibi besleyen, mevsimi geldiğinde reçel yapan, yaşlı kadınlara yardım etmek isteyen, sessiz, sakin bir adam oldu. (Bıçakçı, 2014, ss. 84-85)

Genette'in süre kategorisi açısından tipik bir özet örneği olan bu pasaj, işlev olarak, Cemil'in yaşamındaki önemli dönemeçleri ve buna bağlı değişen davranış örüntülerini panoramik bir zaman çizgisi içinde aktararak karakter inşasını hızlıca kurar; böylece karakterin bugününü besleyen biyografik arka planın anlamsal zeminini hazırlar.

Nazlı'nın perspektifinden aktarılan aşağıdaki pasaj, Cemil'in istifâ ettikten sonra evde geçen günlerini özetleyen bir çerçeve sunar:

Nazlı evde kendisini kederli bir palyaçonun beklediğini biliyordu. [...] Cemil'in bütün gün evde *ruhsal sökükle* uğraştığını da biliyordu Nazlı. Ev, *iplik parçalarıyla, kırpıklarla* dolu oluyordu, *iki ucu bir araya getirilememiş* hatıralarla ve *partial* fikirlerle. Yaşamak bu küçük evde de eksik kalıyordu; elli dört metrekafe içinde Cemil'in yetişemediği, tamamlayamadığı şeyler vardı. Sessizlikler vardı. Hissettiği şeyi tam o anda kimseye söyleyememiş Cemil'in kuytuya köşeye bıraktığı sessizlikler, yutkunmalar ve toz. (Bıçakçı, 2014, s. 26) [vurgular bana ait]

Sürekli yaşanan hâli kısaca anlatan bu iteratif tonlu pasajda, Nazlı üzerinden dış odak devreye girer ve Cemil'in içsel dağınıklığı görselleştirilir: Büyük bir inşaat şirketinde yükselmesi beklenirken birdenbire kendi isteğiyle istifâ edip eve çekilmesine rağmen sürmekte olan eksiklik ve tamamlanamama duygusu, "dikiş-sökük" metaforlarıyla görsel ve somut bir dile çevrilir. Böylece Nazlı'nın kısa bir gözlem anına sıkıştırılan bu özetle, Cemil'in onarılamayan iç dünyası ve aşılamayan benlik krizi daha da belirginleştirilir.

Cemil, Metin ve İlhan'ın üniversite yıllarından yetişkinliğe geçişleri de ayrıntılara girmeden tek bir paragrafa sıkıştırılmıştır:

Bu hayallerin hiçbirini gerçekleştiremediler. Ama daha acısı şiir yazmaktan ve birlikte hayal kurmaktan yavaş yavaş vazgeçmeleri oldu. "Ve Kasım Uçurtmam Yok"taki uçurtma, çocuksu bir özgürlük metaforu olmaktan çıkıp hayal kurmanın metaforu oldu, gerçek anlamını kazandı. Cemil, Nazlı'yla evlendi, toplu konutlara, iki kişilik bir hayal dünyasına taşındı. Metin on yıl kadar İzmir'de yaşadıkdan sonra Ankara'ya dönüp mühendislik şirketi kurdu. İlhan bir psikologla evlendi, bir çocuğu oldu. (Bıçakçı, 2014, ss. 81-82)

On yılları kapsayan bir yaşam sürecinin birkaç cümlede özetlendiği bu pasajda, zamanın akışından ziyade öylece geçip gidişinin hüznü duyumsanır; gençlik hayallerinin gündelik hayatın durağanlığında çözülüşü ve sessizce yitilmesi melankolik bir tonda aktarılır.

Romanda *ara* (pause) tekniği—anlatı süresinin tasvir ya da yorum amacıyla askıya alınması—yoğun biçimde kullanılır. Bıçakçı, özellikle Cemil’in entelektüel ve melankolik kişiliğini açığa çıkarmak üzere bu duraklamalara sık sık başvurur. Böylece söylem, olay akışından ayrılp betimleyici-yorumlayıcı bir düzleme geçer. Bu duraklamaların en geniş zamansal ve mekânsal açılımları Cemil’in toplu konutlardaki yaşamını, ev içindeki gündelik rutinlerini ve bekleyiş hâllerini içeren pasajlarda belirginleşir. Başka bir deyişle, *ara* tekniği hem işlevsel olarak karakter inşasını derinleştirir hem de içerik düzeyinde Cemil’in dünyasının ritmini ve düşünsel ufkunu ayrıntılandırır.

Cemil, Ankara’nın otuz kilometre kadar dışına inşa edilmiş toplu konutlardaki elli dört metrekaarelik evinde karısı Nazlı’yla birlikte yaşamaktadır. Anlatı boyunca etrafıca betimlenen toplu konut bölgesi ve ev içi alanlar, Nazlı’nın varlığıyla özdeşleşen bir sığınak olarak, Cemil’in güven ve varlık duygusunu koruyabildiği tek mekândır. Bunun ötesinde ise yalnızca fiziksel bir arka plan olmaktan çıkarak duyguların, belleğin ve alışkanlıkların taşıyıcısına dönüşür:

Hemen eve, Nazlı’ya dönmek istedi. [...] Kendi dünyamdan çıktığımda basit cümlelerin öznesi oluyorum, diye düşündü ve Nazlı’ya sarıldı ve bir resmin belirsiz kenar çizgileri üzerinde gitmeye başladı; sonuna geldiğinde bunun bir resim değil, karmaşık bir cümle olduğunu anladı. Güzel, karmaşık bir cümle. (Bıçakçı, 2014, s. 14)

Haftada bir halı saha maçlarına gitmek dışında toplu konut bölgesinden ayrılmıyordu. Maçlarda topun peşinden iştahla koşuyordu ve sanki ergenlikten bu yana ilk kez gerçek bir şeyin peşinden bu kadar iştahla koşuyordu. (Bıçakçı, 2014, s. 16)

İki gün sonra, İstanbul otobüsü otobana çıkmadan önce toplu konut bölgesinin hemen yanındaki çevre yolundan geçerken Cemil, karanlığın içinde, güçlü ışıklarla aydınlatılmış ısı merkezini hemen fark etti ve merkezin bulunduğu tepenin etrafında tek tük ışıklarla kendilerini belli eden birinci etap bloklarına heyecanla baktı. Uzaydan dünyayı seyrediyor gibiydi. (Bıçakçı, 2014, s. 18)

İstanbul’da kalmaktan vazgeçtiğini, evden ayrı kalınca dünyanın dışına itilmiş gibi hissettiğini söyledi. İstanbul ile Ankara karşılaştırması yaptı. İstanbul’a giden herkes dönüşte böyle bir kıyaslama getirir, lokum gibi ya da pişmaniye, saray helvası, *Bolçi*. “İstanbul’da insanların tek amacı İstanbul’un tadını çıkarmak gibi görünüyor. Avına dişlerini geçirmeye çalışan yırtıcı hayvanlara benziyorlar. Ankara’ya istesen de dişini geçiremezsin, bir sürü üst geçit var.” Metin ile birlikte bu şakaya güldüler. Kapatırken Cemil şöyle dedi: “İstanbul’da gün boyu dolaşırken dünyanın haline üzüldüm. Ankara’da insan sadece Ankara’nın haline üzüldüyor.” (Bıçakçı, 2014, s. 24)

Toplu konutta yaşayanlar zamanlarının çoğunu balkonlarında geçiriyor. Kahvaltılar ve akşam yemekleri balkonda. Çay kaşıklarının, porselen tabakların, çıt çıt açılan çekirdeklerin, tavla pullarının ve zarlarının sesi, konuşmalarla birlikte binaların yüzeylerinde yankılanarak her yere yayılıyor. Tartışan karı kocalar, hep aynı makamda ağlayan çocuklar, karşısındakine hayatın ne kadar zor olduğunu anlatan bir adam, telefonda konuşurken önce bağırır sonra ağlamaya başlayan genç kız... (Bıçakçı, 2014, s. 122)

Dışarıda, yüzlerce binasıyla toplu konut bölgesi, canlıların dünyasındaki karmaşayı saklamak istercesine sessizdi, ışıksızdı ve zaten o karmaşanın üzerine kurulmuştu. (Bıçakçı, 2014, s. 134)

Bu bağlamda, Cemil’i “edebi olarak kendisinden fersah fersah geride bir genç” olarak tanımlayan Hüseyin Kıran, romanda ev imgesinin “çok güçlü ve içinde yaşanan bir koza kadar değerli” olduğunu vurgular: “[İ]çsel süreklilik-huzur- ve bedensel bütünlükte ısrardır bu[.] Eve sığınmak kadar eve dönüşmek de söz konusudur” (Kıran, 2013, ss. 46-47). Buna karşın Nurdan Gürbilek’e göre, Bıçakçı’nın toplu konutunda tavan akıtır, tuvalet tikanır, borulardan pis su akar; dolayısıyla Cemil’in evi, sığınılan ama sakinlerini koruma gücünü çoktan yitirmiş bir evdir (Gürbilek, 2020, s. 191). Benzer bir bakış açısıyla Şimşek ve Öner, Cemil’in aslında toplu konutlardaki “gündelik yaşam içinde ve onun tarafından yabancılaştırıldığı”nı ancak yabancılaşmaya karşı verdiği içsel mücadelenin nihâyetinde nostalji ve özlem duygusuna yöneldiğini (Şimşek ve Öner, 2019, ss. 152-153) ileri sürerler. Bu tespitlerden hareketle fiziken küçük ve şehirden soyutlanmış olan bu ev; yalnızlık çeken, yaşamını sıradan bulan ve entelektüel bir bunalım yaşayan Cemil’in yalnızlık, sıradanlık ve entelektüel yetersizlik duygularını mekânsal

düzlemde somutlaştırır ve Nazlı'nın varlığına rağmen zamanın dışında kalma, kendine yabancılaşma hâllerini temsil eden bir anlatı mekânına dönüşür:

Almanya'da, Kara Ormanlar'ın kıyısında, içinden nehirler geçen, taş köprüleri ve dik çatılı binaları olan bir şehirde yaşamış, yüzlerce yıllık ağaçlara sırtını dayamış, eski kadifeleri okşamış, kararmış gümüş kadehlerde yılanmış şaraplar içmiş bir filozof, insanın cisimleşmiş zaman olduğunu söylemişti. Cemil ise toplu konutlarda yaşıyordu; insan ile zaman arasındaki bu köklü ilişkiyi hissedebileceği bir hayat sürmüyordu. Sadece bütün küçük burjuvalar gibi o da zamanın geçişini mesele ediyor, nesne olarak her türlü saati çok sevdiği halde kol saati taşımaya hiç sevmiyordu. (Bıçakçı, 2014, s. 53)

Romanda Cemil'in gündelik rutinleri etraflıca betimlenir; örneğin bir sabah çayı hazırlaması “[ç]aydanlığın altını kapattı, çayı demledi. Sonra küçük ocağı yaktı, alevin bütün deliklerden çıkması için elini ocağın yakınında hafifçe birkaç kez salladı. Kısa mavi parmaklarıyla alev tam bir çember oluşturunca çaydanlığı çemberin üzerine oturttu. Su tatlı tatlı tıkırdamaya başladı” (Bıçakçı, 2014, s. 22) gibi küçük jestleriyle birlikte aktarılır. Aynı an, bekleyişin gerilimini Cemil'in öznel zaman algısı ekseninde biçimlendirir. Çayın demlenmesini beklerken aslında yayınevinden gelecek haberi bekleyen Cemil pencereden dışarıya bakar, güvercinlerin devinimlerini izler ve varoluş üzerine düşüncelere dalar:

Cemil çayın demlenmesini beklerken, aslında yine yayınevinden haber bekliyordu, pencereden dışarıyı seyretti. Çatılarda, balkonlarda güvercinler başlarını kesik kesik ve hızlı bir şekilde çevirerek etrafları kolaçan ediyordu. Kanatlarında siyah şeritler, koyu gri boyunlarında dalgalanan renkler... Bu evrendeki geçici varlık biçimlerinden biri. Kuş olarak bir araya gelmiş madde. Ötesi bizden sorulur, ruh insandan sorulur, ama soruluyor da ne oluyor! İnsan yalnızca bir beden olmayı kaldıramıyor, bu çok belli, diye düşündü Cemil. Halbuki yalnızca bedeniz ve bununla baş edemediğimiz için ruh diye bir şey icat etmişiz. Doğrusu parlak bir fikir! (Bıçakçı, 2014, ss. 22-23).

Böylece çay demleme gibi son derece basit bir eylemin, serbest çağrışımla genişleyen söylem zamanında, Cemil'in beden–ruh ikilemine dâir felsefi sorgulamasına dönüştüğü görülür.

Romanda zamanın atlandığı, belirli bir dönemin tamamen dışarıda bırakıldığı eksiltilere de rastlanır. Anlatıdaki en belirgin eksilti örneği, yayınevinden haber beklediği dönemde Cemil için zamanın geçmek bilmediğine yönelik imâlarda görülür. Örneğin, “[h]enüz iki gün geçtiği halde, sürekli yayınevinden arayıp aramayacaklarını, ararlarsa ne zaman arayacaklarını düşünüyordu” (Bıçakçı, 2014, s. 23) ifadesiyle, daha bekleyiş sürecinin başındayken bile Cemil'e göre zamanın ne kadar ağır ilerlediği sezdirilir. Romanın ilerleyen bölümlerinde de bu bekleyişin haftalara, aylara yayıldığı anlaşılır: “Yayınevinden hâlâ bir haber yok. Kaç hafta geçti, ölü bir kelebek oldum bekliyorum, hafif bir esintide canlı gibi kımlıdıyorum” (Bıçakçı, 2014, s. 27); “Günler geçti. Bahar iyiden iyiye geldi. Gökyüzünde ebabiller icat olundu. Yayınevinden haber yoktu. Cemil editörle konuşmayı sürdürüyordu. ‘Editör Hanım sizden haber bekliyorum. İki ay oldu.’” (Bıçakçı, 2014, s. 72); “Yaz geldi, sır diye bir şey kalmadı. [...] Kitap okuyor, açılır kapanır masasının üzerinde bir şeyler yazıyor. Günlük. Bazen de cümleler. Keşke bunları da yazsaydım romanıma, kendisinden henüz bir haber alamadığım romanıma, diye hayıflanıyor” (Bıçakçı, 2014, s. 122). Bu eksiltili anlatım aracılığıyla hem olay örgüsünün temposu hızlandırılır hem de bekleyiş psikolojisinin ağırlığı ve gerilimi öne çıkarılır.

Anlatıda özellikle diyalogların yoğunlaştığı *sahneler*de zamanın genişlediği ve anlatısal ritmin yavaşladığı görülür. Barış Bıçakçı, *sahne* tekniğini karakterlerin hassas ve kırılğan ilişkilerini, içsel çatışmalarını, düşünsel ve duygusal yoğunluğunu açığa çıkarmak amacıyla işlevsel bir biçimde kullanır. Cemil'in hastanede babasıyla yaptığı konuşmalar ile yayınevi müdürü ve editörüyle yüz yüze görüşmesi bunun anlatıdaki en belirgin örnekleridir:

“Neden sayıyorsun nabzını?”

“Buradaki doktorlara da hemşirelere de güvenmiyorum! Tansiyonunu düşürdük, dediler ama düşmedi. Ben bilmez miyim kendimi?” Avcunu başının üzerine koyuyor. “Buramda yanma var, yanıyor sanki içerisi. Başka bir hastaneye gidelim.”

“Saçmalıyorsun ama baba! O kadar tahlil yapıldı, her şeye baktılar... Hazırlıklar yapıldı... Bir iki güne ameliyat... Nerden çıkarıyorsun başka hastaneyi!” Cemil ne olacaksa bir an önce olsun istiyor; babasıysa bekleyişi, acıyı, hayatı uzatmaya çalışıyor. (Bıçakçı, 2014, ss. 5-6)

“Burada nasıl çalıştığımızı anlatayım,” dedi müdür, “işleyişi bilmek istersiniz.”

Anlattı. Müdür konuşurken Cemil kendisini iş başvurusu yapmaya gelmiş genç ve sümsük biri gibi hissetti, yıllar önce yaptığı sinir bozucu iş görüşmelerini hatırladı. İçini bir bozgun duygusu kapladı. (Bıçakçı, 2014, s. 9)

Editör telefona uzandı, “Çay ister misiniz?”

“Selim Bey’in yanında içtim sağolun. Arka arkaya içince çay dokunuyor mideme.” Kahvaltı etmemişti. Hem bu yüzden hem de heyecandan midesi kasılıyordu.

“Edebiyat ham duygularla yapılmaz!” dedi editör.

Cemil sırtı kaşınıyormuş gibi oturduğu sandalyeye sürtündü, omuzlarını hareket ettirdi, “Tabii...” dedi, hazırlıksız yakalanmıştı.” (Bıçakçı, 2014, ss. 11-12)

Bu sahnelerde dramatik gerilim yüksektir; Cemil’in ölüm ve varoluş kaygısı, yetersizlik duygusu ve entelektüel kimliğini ifade edememe sıkıntısı, doğrudan diyalogların temposu içinde somutlaşır.

Bir diğer örnekte Cemil ile Nazlı arasındaki gerilimi yansıtan kısa bir ev içi anlaşmazlık anı, yine sahneleme temposuyla anlatılır:

Bir pazar günü akşama doğru Nazlı Cemil’e şöyle dedi: “Bunu bana nasıl yaparsın!” Temmuzun başıydı, hava henüz kararmamıştı. Akşam güneşi salona doluyordu. Cemil, salondaki masanın üzerine gazete sermiş, pazardan aldıkları yeşillikleri ayıklıyordu. Maydanoz, roka, dereotu. Tabii bunu şehirli bir erkek olarak yapıyordu. Fazla özenmeden, hatta biraz hoyratça. Nazlı mutfaktaki işini bitirip salona geldiğinde Cemil’in kötü diye ayırdığı maydanozların arasında körpecik, yemyeşil olanları görmüş ve küplere binmişti. Cemil nasıl kıyabilmişti bu güzelim otlara! Maydanozun, rokanın, her türlü yeşilliğin, otun Nazlı için ne kadar değerli olduğunu bilmiyor muydu? (Bıçakçı, 2014, s. 117)

Görünürde yüzeysel ve önemsiz bir gerekçeye dayanan bu çatışma, esasında anlatının duygusal yoğunluğu bakımından son derece işlevseldir. Bu sahne, hemen ardından Nazlı’nın geçmişine bir analepsis ile bağlanır: Nazlı evliliklerinin ilk yıllarında annesinden öğrendiği otları toplayarak Cemil’e yemek yapmıştır; Cemil yemeği yerken “[o]tlar Nazlı için güvenlik duygusuydu, annesini elinde bir bardak suyla yanı başına getiren güvenlik duygusu. Otlar Nazlı’nın çocukluğuyla, ailesiyle utanıp sıkılmadan bağ kurmasını sağlayan şeydi” (Bıçakçı, 2014, s. 118) diye düşünür. Bu kısa iç monolog vasıtasıyla, tartışmanın “yüzeysel” olmadığı açığa çıkar; tam tersine Cemil’in yeşillikleri hoyratça ayıklaması, Nazlı’nın gözünde yalnızca “yiycek israfı” değil, onun güvenlik duygusunu besleyen bellek alanına bir müdahaledir. Sonuçta bu “küçük” tartışma, karakterler arasındaki bağlanma ve aidiyet duygularını sarsan, bastırılmış gerilimi yüzeye çıkaran ve ilişkinin kırılma doğasını somutlaştıran bir odak sahnesine dönüşür.

Benzer bir biçimde, Cemil’in hayali konuşmaları da sahneleme düzeyinde temsil bulur. Roman dosyasını teslim ettikten sonra Ankara’ya dönen Cemil, romanının değerlendirilmesini beklerken yayınevinin editörüyle aylar süren hayali bir diyalog kurar. Romanın yedi bölümü tamamen bu *tek kişilik diyaloglara* ayrılmıştır. Editörle yaptığı bu konuşmalar sayesinde Cemil’in edebiyat anlayışı, yazma alışkanlıkları, geçmişi ve günlük hayatı üzerine yerleşik ve derinlikli düşüncelerine tanıklık ederiz. Cemil için kitabının basılması bir bakıma hayâttir. “Kitaplar bir bakıma başarılı, tamamlanmış şeylerdir” (Bıçakçı, 2014, s. 10); bu bakımdan kitabının basılması hâlinde Cemil de başarıya ulaşmış ve geçmişiyse

hesaplaşmasını tamamlamış olacaktır:

Editör Hanım, elime kalem aldığımda sahip olduğum meziyetlere romanım basılırsa, belki günlük hayatta da sahip olabilirim! Bütün umudum bu! [...] Romanım basılırsa, futbol sahasında gösterdiğim beceriksizlikler belki bir uyuşmazlık mahkemesince çözüme kavuşturulabilir. Topu göğsümde yumuşatamayışım, sağ ayağımı hiç kullanamayışım, ortalarımın berbat olması filan, hepsi affedilebilir. İstifa edip evde oturmam, kitap okumadan, tek bir cümle yazmadan sadece hayal kurarak boş boş geçirdiğim saatler bir vicdan sorunu olmaktan çıkar. Belki, John Mayall'dan *Sensitive Kind*'ı veya 16 Horsepower'dan *Sinnerman*'i acze düşmeden, ikide bir burnumu çekmeden dinleyebilirim. Geçmişle ilgili hiçbir marazi duyguya kapılmadan çilek reçeli yapabilirim, hatta şeftali reçeli de. Ayrıca, romanım basılırsa, daha çekici bir erkek olabilirim. (Bıçakçı, 2014, s. 112)

Yazma sürecinde yoğun duygusal gelgitler yaşayan, zaman zaman yazmayı bırakan ve hatta yazmaya teşebbüs etmekle bir suç işlediğini düşünen Cemil, yazar kimliğini olgunlaştırmak arzusuyla “çölün ardındaki Büyük Yazar”ı aramaya koyulur ve onunla da edebiyat üzerine hayali bir diyalog içine girer:

Hava kararırken Büyük Yazar elinde kuru bir yaprak ile çıkageldi. “Ben de seni bekliyordum!” diyerek Cemil'i evine buyur etti. Yazarlar her şeyi bilirler ya da belki herkese aynı numarayı yapıyorlardır. Kuru yaprağı sapına bir ip bağlayarak tavana astı. Cemil'e dönüp “Nasıl oldu?” diye sordu, belli ki kendisi beğenmişti. Cemil'in cevabıyla ilgilenmedi. “Demek yazar olmak istiyorsun,” dedi umursamaz bir tavırla. “Bak, çölü geçmek önemli ama görüyorum ki çölü kendin olarak geçmişsin. Yazar olmak istiyorsan çölü başkası olarak geçmen gerek. Anladın mı? Kadın olarak geç mesela. Ağaç olarak geç, köpek olarak geç.” Cemil soran gözlerle baktı. [...] Neden başkası gibi olması gerektiğini sezebiliyordu ama bunun nasıl olacağını bilmiyordu. Çölü defalarca geçti. Bir dolu şey gördü, yaşadı. Ama bir değişiklik yoktu. Günün birinde Büyük Yazar, “Yazma sanatının sırrı nedir biliyor musun?” dedi, “Gözlemlerini, fark ettiğin ayrıntıları, hiçbir şeyin farkında değilmişsin gibi yazmak. [...] “[Cemil] Kalemi eline aldı ve sadece tek bir cümle yazdı, içinden daha fazlası gelmiyordu: “Karman çorman hissedişin tane tane çözüleceğini, yeniden, bu kez mükemmel bir düzen içinde bir araya geleceğini ve hayatın bir anlama kavuşacağını hayal etmek: yazmak.” (Bıçakçı, 2014, ss. 66-68)

Büyük Yazar figürü, metnin poetikasını kendi içinde sahneleyen metadiegetik bir alegori olarak işlev görür: hem Cemil'in ustalık idealinin (iç eleştirmen/üstben) hem de Bıçakçı'nın poetik yöneliminin alegorik temsili niteliğindedir. Bir başka ifadeyle, bu alegori aracılığıyla, anlatı tamamen düşünsel bir düzleme geçer; Cemil'in yazarlık krizi ve Bıçakçı'nın estetik ilkelerinin ipuçları sunulur.

2.3. Sıklık

Sinek Isırıklarının Müellifi anlatı sıklığı bakımından dikkate değer bir çeşitlilik sergiler. Bıçakçı, farklı tekrar türlerini dönüşümlü biçimde kullanarak bir yandan anlatının ritmini ve zaman algısını güçlendirirken diğer yandan da tematik sürekliliği sağlar.

Romanda *tekilci* (*singulative*) tekrarlar, özellikle karakterler arasındaki ilişkilerin dönüm noktalarına ya da kırılma anlarına işaret ederek, odak anlar üretir:

Yaynevi müdürü ve editörüyle yaptığı ilk ve tek yüz yüze görüşme (Bıçakçı, 2014, ss. 9-13), Cemil'in yazarlık serüveninde bir eşik işlevi görür ve anlatının odak noktasını belirler. Cemil ve Nazlı'nın ilk karşılaşmaları “Nazlı kapıyı açtığında Cemil babasının eşyalarını topluyordu. Kol saati, cüzdanı, gözlüğü, anahtarlığı, küçük not defteri, uyurken taktığı bere... Kapının açıldığını fark edince döndü ve gözyaşlarını silmeden Nazlı'ya baktı: Geç kalmıştı. “Affedersiniz!” dedi Nazlı şaşkın. Eli hâlâ kapı kolundaydı. Cemil'in ağladığını fark etmişti ve nedense onu tanıyormuş gibi bakıyordu” (Bıçakçı, 2014, s. 41) sahnesinde aktarılır; Cemil'in yas alanı ile Nazlı'nın mesleki alanının birbirine karıştığı bu mekân, aynı zamanda ilişkinin başlangıç mekânıdır ve duygusal bir dönüm noktasıdır. Cemil'in “işte şimdi hikâye hızlanacak, diye düşündü, çünkü hikâyeler sahneye güzel bir kız çıkınca hızlanır” (Bıçakçı, 2014, s. 107) iç sesi eşliğinde Berkan'ın sevgilisi Şeyda'yla tanıştığı tekil an, Cemil'in yeniden genç ve âşık olma

isteğini tetikleyen ve böylece hem karakterin hem de anlatının duygusal eksenini dönüştüren katalizör işlevi üstlenir.

Roman *tekrar eden anlatı (repeating)* bakımından dikkat çekici bir çeşitlilik sergiler. Bıçakçı, özellikle zaman teması etrafında yoğunlaşan “düzenli ya da düzensiz aralıklarla yinelenen davranış, söz öbeği, nesne gibi öğeler”i anlatının “düşünsel özüne, figürlerin kimlik ve kişilik yapısına açıcı/bütünlendirici bir işlevle katkısı bulunan, ileriye yönelik uzantısı olan” (Sazyek, 2020, s. 217) motifler hâline getirerek bir *leitmotiv* etkisi yaratır.

Cemil sık sık geçmişine dönerek yaşamının muhâsebesini yapar; bu süreçte “başa dönme” eylemi, anlatının temel izleklerinden biri hâline gelir. On yedinci bölümde, evdeki masa saatinin bozulması bu izleğin somut bir metaforuna dönüşür: “Şimdi bozulmuştu, kurma düğmesi dönmüyordu. Zembereği kırılmış olabilirdi, durmadan başa dönmek yorar, metalleri de insanları da” (Bıçakçı, 2014, s. 54). Saati evin dışına çıkarmak Cemil’i huzursuz etse bile bir tamirciye götürüp bırakır. Ertesi gün tamirciye geri döndüğünde, saatini tezgâhın üstünde parçalara ayrılmış hâlde bulur ve büyük bir dehşete kapılır: “Cemil bütün bunlar bir canlının iç organlarıymış gibi soluğunu tutarak baktı: Bir hayat belirtisi var mı? Kıpırdayan bir şey? Nabız? Kulakları uğulduyordu” (Bıçakçı, 2014, s. 56). Tamirciye sitemle çıktığı sahnede “[s]aat hususi bir şeydir, hatta mahrem bir şeydir! Saat bir sırdır. Bunu en iyi sizin idrak etmeniz lazım gelirdi. Onu... Saati... Nasıl öyle ulla orta tezgâha yayarsınız!” (Bıçakçı, 2014, s. 56) sözleriyle, zamanı yalnızca ölçülebilir bir kavram değil, kişisel bir varoluş alanı olarak algıladığını da açığa çıkarır. Bu bağlamda bozulan saat, Cemil’in “başa dönme” yani geçmişi yeniden yaşama arzusunun dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Saati tamir ettirme girişimi kendi benliğini, geçmişini ve anlam duygusunu onarma arzusunun; saatini parçalanmış hâlde gördüğünde yaşadığı dehşet ise zamanın ve benliğinin geri döndürülemez biçimde dağılmış olduğunun farkına varışını temsil eden simgesel bir işlev kazanır: “Evde, koltuğuna oturmuş akşam olmasını beklerken birkaç bira içti ve saatçinin tezgâhı üzerinde gördüklerinin kendi iç organları olduğunu anlayıverdi. Evet, tezgâhın üzerinde parçalanmış dağılmış yatan şey, Cemil’in kendisinden başka bir şey değildi” (Bıçakçı, 2014, s. 57).

Buna paralel biçimde, anlatıcı yirmi altıncı bölümde evrensel döngüsellığı vurgulayarak Dünya’nın kendi eksen ve Güneş’in etrafında dönüşünü; Güneş sisteminin Samanyolu galaksisinin merkezi çevresinde dönüşünü; Samanyolu’nun uzayda sürekli devinimini matematiksel bir kesinlikle hesaplar. Bu kozmik hesaplamalar zamanın doğrusal değil, döngüsel bir devinim olarak algılandığını ortaya koyar. Anlatıcıya göre dönmek, yaşamakla eşdeğerdir; yaşamak ise zamanda ilerlemek değil, zamanı ardında bırakabilmektir (Bıçakçı, 2014, s. 83). Bu düşünce, “başa dönme” eylemiyle doğrudan ilişkilidir: Başa dönmek, Cemil için yalnızca kaybolan zamanı veya çaresizlik hissini yansıtan bir tekrar biçimi değildir; aynı zamanda geçmişe duyduğu özlemi ve yeniden başlayabilme umudunu da simgeler. Dolayısıyla “başa dönme” eylemi, Cemil’in Nazlı’ya duyduğu aşkın, gençliğinin ve kendini gerçekleştirme inancının kaynağına dönme arzusuyla örtüşmektedir.

Cemil’e benzer şekilde Nazlı da gençlik günlerine dönme, yeniden sevmeye ve sevilme arzusu içindedir. Nazlı’nın yaşadığı bu yalnızlık ve geçmişe özlem duyguları, “başa dönme” teması aracılığıyla tekrar dolaşıma girer:

Evdeki zamanının çoğunu yatak odasında eski fotoğraflara bakarak, gazeteden kestiği yazılara göz atarak geçiriyordu. Bazen de salondaki müzik setinde aynı şarkıyı bitir bitmez başa alarak defalarca dinliyordu. [...] Nazlı evet, şarkıyı seviyordu ama sanki başa dönme eylemini de en az şarkının kendisi kadar seviyordu. [...] Nazlı yeniden âşık olmak istediğini söylediğinde Cemil karısının bu insanlık halini böyle doğal ve açık bir biçimde ifade etmesinden hoşlanmıştı, ona özenmişti. [...] Kıskançlık ya da kızgınlık duymamıştı. Şaşmamıştı. Cemil bön ve duygusuz biri değildi, elbette üzülmişti,

üzülmüştü. Ama Cemil bir edebiyat okuyordu. Edebiyat okurları aslında okudukları her kitapta insanı muayene ve ameliyat eder. [...] Nazlı da edebiyat okuyordu. Sessiz sedasız kırıldı, küstü. Cemil'in editör ile konuştuğunu öğrendiği andan itibaren yavaş yavaş dağılan neşeli kalabalık artık Nazlı'yı bu koca dünyada tamamen yalnız bırakmıştı. Nazlı da böyle zamanlarda hep olduğu gibi, bir tek annem var, diye düşündü, bir tek annem seviyor beni. (Bıçakçı, 2014, ss. 103-106)

Bu bağlamda Ülkü Eliuz'a göre, Bıçakçı'nın “[g]eçmişleriyle bağlantılarının kopmasıyla köksüzleşmiş, büyükşehrin kalabalığında iki üç kişilik klikleşmiş grupların dışındakilerle iletişimi olmayan, benzer varoluş sorunlarıyla boğuşan” karakterleri, “çocukluk ve gençlik yıllarına denk düşen altın çağın geride kalması” nedeniyle dâimî bir nostalji içinde yaşarlar (Eliuz, 2017, s. 138). Cemil ve Nazlı örneğinde de açıkça gözlemlenebileceği üzere, “iyi birer edebiyat okuru olmaları” karakterlerin çevreleriyle aralarına yabancılaştırıcı bir mesafe koyar; sonuçta hayata tutunma biçimleri kırılan, “eğreti bireyler” olarak görünürler (Eliuz, 2017, s. 138).

Anlatı boyunca tekrar eden bir diğer motif, “Cinayeti çözmeme yardım edecek misiniz?” sorusudur. Bu soru ilk kez dokuzuncu bölümde, banyo zemininden sızan suyu şikâyet gelen alt daireye gittiğinde karşılaştığı yaşlı komşunun ağzından duyulur. Ancak sonraki bölümlerde bu soru Cemil'in zihninde dönüp dolaşır, rüyalarında yeniden belirir ve hatta kendi yaşlılık dönemine dâir düşsel bir sahnede bu kez İhtiyar Cemil'in ağzından tekrar duyar: “Günden güne küçülüyorum,” diye şikâyet etti ihtiyar Cemil. [...] “Eskiden evde oturmayı çok severdim şimdi insan içine çıkmak istiyorum. [...] Eskiden kol saati taşımazken şimdi taşıyor ve her yerde saati görmek istiyordu. [...] “Cinayeti çözmeme yardım edecek misin?” diye sordu ihtiyar Cemil” (Bıçakçı, 2014, ss. 153-154). Böylece bu tekrar hem bilinç hem de bilinç dışı düzlemde yankılanan varoluşsal bir soruya dönüşür. Yaşlı komşunun yalnızlığı ve ölümle baş başa bırakılmışlığı Cemil'in iç dünyasında derin bir tedirginlik uyandırır. Bu açıdan Cemil'in perspektifinde söz konusu sorunun, insan ilişkilerindeki çözülüşün ve ahlaki duyarsızlığın yarattığı bir tür “toplumsal cinayet”i simgelediği sonucuna varılabilir. Bununla birlikte, Cemil de bu “cinayeti” çözme kudretinden yoksundur; zira kendisi de derin bir yalnızlık ve yabancılaşma sıkıntısı çekmektedir. Bu bakımdan tekrar eden bu soru, Cemil'in çaresizlik duygusunun temsiline dönüşür ve anlatının merkezindeki yabancılaşma izleğini belirginleştirir.

Anlatıda öne çıkan bir başka tekrar ise, göndermeler aracılığıyla kurulan metinlerarası ağıdır. Bıçakçı roman boyunca Oktay Rifat, Sabahattin Ali, Salinger, Turgut Uyar, James Joyce, Yusuf Atılgan, Sevgi Soysal, Faulkner, Furuğ Ferruhzad, Pink Floyd, Dire Straits, Sadri Alışık gibi edebiyat, sinema ve müzik dünyasından pek çok isme atıfta bulunur. Öyle ki ellinci bölümde “Cemil'e hayatın bir şölen olduğunu hissettiren şeylerin üstünkörü yapılmış bir listesi”ni bile yapar (Bıçakçı, 2014, s. 146). Bu metinlerarası ağ içinde, anlatı boyunca defalarca anılan Oktay Rifat'ın ayrıcalıklı konumunun özellikle vurgulanması gerekir. Bıçakçı'nın “şiirin zor bir iş olduğunu hissettirecek kadar iyi bir şair” diyerek andığı Rifat'ın şiiri –yazarın kendi sözleriyle– “varoluşa bir çeşit saygı” tutumu etrafında şekillenir: “Bu dünya üzerinde, bu ülkede, ölümü, hayatı, kendisiyle birlikte başka insanların mutsuzluğunu duyan, düşünen ve yalnızlaşan insanın yanında yer alır. Onun elinden tutar ve düştüğü yerden kaldırır. Bu dünyanın tek dünya olmadığını anlatır” (Bıçakçı, 1998, s. 19). Bu çerçevede Oktay Rifat göndermelerinin, anlatının üslubuna şiirsel bir ölçü katmanın yanı sıra yalnızlaşan ve yabancılaşan Cemil'e ölüm, ayrılık ve bekleyiş gibi kırılan anlarda eşlik eden bir ses sağladığı; böylece Cemil'in elinden tutan ve varoluşunu değerli kılan bir *anımsama durağı* işlevi gördüğü öne sürülebilir.

Genel bağlamda göndermelerin içeriği ile anlatının tematik yapısı arasında doğrudan bir nedensellik bağı kurmak güçtür; bununla birlikte özellikle Oktay Rifat örneğinde görüldüğü üzere, göndermelerin romanın dekoru olmaktan ziyâde anlam üretiminde işlevsel bir motif ağı oluşturduğu açıktır. İşlevsel

olarak Cemil şahsında yazarın beslendiği kültürel kaynakları okurla paylaşma isteğinin bir izdüşümü olarak okunabilir: “Halbuki sızıntı hep vardır, ip gibi, yaşadıklarımızdan, okuduğumuz kitaplardan, seyrettiğimiz filmlerden zihnimize akan bir şeyler hep vardır” (Bıçakçı, 2014, s. 36). Şennur Türk, Bıçakçı’nın romanlarında “hüzün, aşk, ölüm, ayrılık, doğayla bütünleşme gibi ruh halinin derinleştiği anlarda”, karakterlerinin kırılganlıklarını “gündelik hayatın sıradanlığını taşıyan cümleler”den ziyade; genellikle “duyguların beste ve güfteyle bütünleşerek damıtıldığı” müzik aracılığıyla aktarmayı tercih ettiğini dile getirir (Türk, 2024, ss. 115-117). Cemil inşaat mühendisi olarak çalıştığı ilk yıllarda “doğayla girişilen mücadelenin, onu alt etmenin hazzı”nı (Bıçakçı, 2014, s. 138) duyarken; zamanla doğaya verilen zarara yakından tanık oldukça işini sorgulamaya başlar: “Tabiatın kendisine kattığı hassasiyeti seviyordu. Böyle bütün bir şeyle karşılaşınca hassaslaşıyor, bir şiir ya da roman yazmak, eve dönmek, Nazlı’yı kucaklamak istiyordu. Üç şey birbirine karışmıştı: Nazlı, ev ve edebiyat. [...] Betonun ihtişamı onu rahatsız etmeye başlamıştı” (Bıçakçı, 2014, s. 140). Türk, Cemil’in hoyratça tahrip edilen doğa karşısında yaşadığı vicdan azabı ve kırılganlığı Kütahya yöresine ait *Elif Dedim Be Dedim* adlı türküde geçen *kuş kanadı kalem olsa yazılmaz benim derdim* (Bıçakçı, 2014, s. 139) dizesiyle söze dökmesini şöyle yorumlar:

Dünya müzik listelerinden parçaların yer aldığı romanda Bıçakçı’nın Cemil’in doğanın insanın zalimliği karşısında çaresiz kalışını, bir acıklı türküyle ifade etmeyi tercih etmesi dikkati çeker. Bu tercih, Bıçakçı’nın Anadolu coğrafyasının kırılganlığını yine Anadolu hayatına dair duygulanımları yine onun bağrından çıkan türkülerin en iyi biçimde dile getirebileceğine dair bir görüşle yapmasına yorulabilir. (Türk, 2024, s. 121)

Daha analitik bir perspektiften ele alındığında ise roman boyunca yinelenen sayısız gönderme, postmodernizmin “özgünlük bitti” anlayışıyla ilişkilendirilebilir: Postmodernist estetikte bir metnin bireyselliği ve özgünlüğü artık mümkün değildir; zira “[i]çinde yaşadığı gerçeklikle bağdaşamadığı için dünyaya yabancılaşan romancı, başka metinlerin dünyasına sığınıp yeni bir kurmaca dünya yaratır” (Işıksalan, 2007, s. 429). Bu açıdan bakıldığında Cemil’in özellikle yazar kimliğini bulma sürecinde kendi gerçekliğine yabancılaşmış yazar profilini somutlaştırdığı öne sürülebilir.

Yinelemeli (iterative) tekrarlar; günlük rutinler, alışkanlıklar veya genellemeler üzerinden “her gün/sık sık/çoğu zaman” gibi belirteçlerle karakterlerin yaşamındaki döngüsellüğün altını çizer. Bu tip tekrarlar anlatının tematik çerçevesi ve karakter inşası açısından pekiştirici bir rol oynar ve anlatının arka planında süreklilik duygusu yaratır: Romanın “[ç]oğu zaman her şey önceden bellidir; mucize, evin bugün yarın ölecek ihtiyar kedisidir” (Bıçakçı, 2014, s. 5) biçimindeki genelleyici açılış cümlesi, olasılıkların giderek seyrekleştiği bir gündelik kadere işaret ederek anlatının melankolik estetiğini daha ilk sayfadan sabitler; “[s]ık sık arkadaşları Metin ve İlhan ile görüştü” (Bıçakçı, 2014, s. 17) örneğindeki gibi arkadaşlık ağını ‘tekil olay’ değil ‘alışkanlık’ statüsüne taşır ve zaman ilerledikçe yaşanan kopuşlar için ölçüt oluşturur; “Cemil için okumak çoğu zaman kendi yaptığından daha başka, daha fazla bir şeydi. Erişemediği bir yükseklik gidemediği bir uzaklıktı. Kendini okuduklarına veremiyordu; zihni uçuşuyor, kitabın üzerine konmasıyla kalkması bir oluyordu” (Bıçakçı, 2014, s. 133) örneğindeki gibi karakterin zihinsel ve duygusal gelgitleri, yazarlık-okurluk gerilimi vurgulanır.

Sonuç

Barış Bıçakçı’nın *Sinek Isırıklarının Müellifi* romanı, ilk bakışta küçük bir toplu konut dairesinde geçen kısa bir gündelik yaşam kesitini anlatıyor görünse de bu dar mekân ve zaman aralığı içinde kentli bireyin modern yaşam dinamikleri karşısında yaşadığı içsel çatışmaları doğrusal olmayan, çok katmanlı bir zaman kurgusu içinde işler. Makalede romanın yaşanan (şimdi), hatırlanan (geçmiş) ve düşsel (olasılıklar/gelecek) olmak üzere üç farklı zamansal düzlemi Genette’in *düzen, süre ve sıklık* kategorileri

ışığında çözümlenmiştir. Makalenin kapsamı, romanın elli sekiz bölümünden seçili pasajlara dayanan yakın okuma ile sınırlandırılmış; kuramsal çerçeve kapsamında anakroniler, hız değişimleri ve tekrar türleri odak alınmıştır. Çözümleme sonucunda elde edilen bulgular, şu başlıklar altında toplanabilir: (i) *Düzen* kategorisinde *analepsis*lerin, farklı erim ve kapsam ölçeklerinde Cemil'in benlik krizini nedensel bir süreklilik içinde açığa çıkararak "şimdi"nin duygusal arka planını inşa ettiği ortaya konmuştur. (ii) *Süre* kategorisinde *sahne* ile *özet*lerdeki ritmik değişimlerin, bekleyiş psikolojisini ve öznel zamansallığı kurduğu; *araların* düşünsel odaklara işaret ettiği; *eksilti*lerin ise bekleyişin ağırlığını hızlandırılmış bir algıyla duyumsattığı saptanmıştır. (iii) *Sıklık* kategorisinde, *yinelemeli tekrarlar* aracılığıyla alışkanlıkların ve duygulanımın sürekliliği açığa çıkarken; *tekilci tekrarlar*ın, özellikle karakterler arasındaki ilişkilerin dönüm noktalarını imleyerek anlatı ekseninde yön değiştirici katalizörler hâline geldiği; *tekrar eden* kesitlerin ise tekil bir olayı farklı odak ve bağlamlarda yeniden anlatarak hem vurguyu artırdığı hem de anlatının tematik yapısını ve karakter inşasını derinleştirdiği gözlemlenmiştir. (iv) Metinlerarası göndermelerin "dekoratif" bir listeleme olmanın ötesinde, anlatının üslubuna şiirsel bir ton katan ve anlam üretiminde tematik çerçeveyi zenginleştiren işlevsel bir motif oluşturduğu; böylece Cemil'in okur-yazar kimliğini besleyen edebî hafızanın romanın anlatı dokusuna içkin kılındığı görülmüştür. (v) Toplu konut bölgesinin ve ev içi alanların, yalnızca bir arka plan olmanın ötesine geçerek belleğin ve aidiyet duygusunun taşıyıcısı hâline geldiği ve bu yönüyle yabancılaşma izleğinin altını çizen merkezi bir anlatı mekânına dönüştüğü tespit edilmiştir.

Genette'e göre anlatıdaki zamansal ilişkilerin analizi, yalnızca "ne"nin değil, "nasıl"ın da konusudur; bir başka ifadeyle biçimsel özellikler ile içerik arasındaki bağlantılar, anlam kurucu etkileriyle birlikte değerlendirilmelidir. Çalışmanın bulguları, *Sinek Isırıklarının Müellifi*'nin zaman kurgusuyla oynayan ve biçimsel yapısı ile tematik derinliği örtüşen dikkate değer bir anlatı örneği olduğunu göstermektedir. Anlatının tematik mimarisinin bekleyiş, geçmişe özlem, yazma ediminin sancıları ve yabancılaşma eksenlerinde; zamansal mimarisinin ise anlatı düzlemleri arasındaki ani ve muğlak geçişler, anılar ve çağrışımlar aracılığıyla bellek odaklı öznel bir zaman algısı etrafında kurgulandığı görülmüştür. Bu bakımdan roman yalnızca Cemil'in kronolojik hikâyesini aktarmakla kalmaz; karakterin öznel zaman algısı aracılığıyla hatırlama ve bekleyiş olgularına somut bir ritim ve anlam kazandırarak okura anlatı boyunca zamana dâir bir deneyim yaşatır. Sonuç olarak *Sinek Isırıklarının Müellifi*'nin incelendiği bu çalışma, Genette'in teorisinin anlatıdaki zamansal örgüyü biçimsel düzeyde incelemeye ve bu örgünün anlam üretimindeki kurucu işlevini açığa çıkarmaya olanak sağlamasının yanı sıra karakterlerin psikolojik gerilimlerini ve benlik krizini çözümlemeye dönük analitik okuma yapmaya da elverişli bir çerçeve sunduğunu ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Bıçakçı, Barış (2014). *Sinek Isırıklarının Müellifi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bıçakçı, Barış (1998, 19 Nisan). Sabahattin Ali ve Oktay Rifat... Onlar Yine Sevenleriyle Birlikte. *Milliyet Gazete Pazar*, s. 19. <https://gazetearsivi.milliyet.com.tr/liste?tarikh=1998.04.19>
- Chatman, Seymour (2009). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. çev. Özgür Yaren. Ankara: De Ki Basım Yayın
- Çıraklı, Mustafa Zeki (2015). *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar*. Ankara: Hece Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2016). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Eliuz, Ülkü (2017). Bütün Kapıları Ankara'ya Açılan Yazar: Barış Bıçakçı. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 131-138.
- Ergenç, Ahmet (2013). Barış Bıçakçı'yı Anlamak ve Anlatmak: Kişisel Bir Deneme. *İzafi*, (10), 64-66
- Eriş, Mahir Ünsal (2013). Kişisel Barış Bıçakçı Hikayemdir, Kınamayın!. *İzafi*, (10), 50-52.
- Erkman-Akerson, Fatma (2012). *Edebiyat ve Kuramlar*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Genette, Gérard (2020). *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*. çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan (2020). *İkinci Hayat: Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Işıksalan, Sevim Nilay (2007). Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/Orhan Pamuk. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 419-465.
- Kıran, Ayşe Eziler ve Kıran, Zeynel (2011). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kıran, Hüseyin (2013). Dağınık Değiniler... Yeni Bir Gövde Olarak Roman. *İzafi*, (10), 46-48.
- Parın, Kâmil (2017). Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 1(1), 68-74.
- Sazyek, Hakan (2020). *Roman Terimleri Sözlüğü: Roman Sanatından Yüz Terim*. Ankara: Hece Yayınları.
- Sülün, Sinan (2013). Denizin İçinde Saklı Kelimeler. *İzafi*, (10), 56-57.
- Şimşek, Altın Aslı, ve Öner, Recep Volkan (2019). Sosyal Haklardan Şehir Hakkına: Barış Bıçakçı Eserleri Üzerine Bir İnceleme. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 74(1), 135-161.
- Tatlı, Meliha (2024). 2000 Sonrası Türk Romanında Erkekliğin Dönüşümü: Sinek Isırıklarının Müellifi. *Artvin Çoruh Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(2), 151-166.
- Terzi, Âdem (2013). Bir Ankara Romanı: Sinek Isırıklarının Müellifi. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4(733), 88-91.
- Türk, Şennur (2024). Kırılganlıkların Müellifi Barış Bıçakçı. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, (29), 114-126.