

T.C.

AHI EVRAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**MİNE SÖĞÜT'ÜN ROMANLARINDA POSTMODERN
UNSURLAR**

Hazırlayan

Bilal KAS

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KIRŞEHİR-2018



©2018-Bilal KAS

T.C.
AHI EVRAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

MİNE SÖĞÜT'ÜN ROMANLARINDA POSTMODERN
UNSURLAR
THE POSTMODERN ELEMENTS IN MİNE SÖĞÜT'S
NOVELS

Hazırlayan
Bilal KAS

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Kadir Can DİLBER

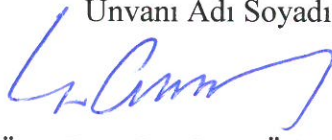
KIRŞEHİR-2018

KABUL VE ONAY

Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi, Bilal KAS tarafından hazırlanan “Mine Söğüt’ün Romanlarında Postmodern Unsurlar” adlı tez çalışması 10/ 05/ 2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından oybirliği/oyçokluğu ile **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Danışman Dr. Öğr. Üyesi Kadir Can DİLBER (İmza)

Unvanı Adı Soyadı



Üye Doç. Dr. Oğuz ÖCAL (İmza)

Unvanı Adı Soyadı



Üye Dr. Öğr. Üyesi Maksut YİĞİTBAŞ (İmza)

Unvanı Adı Soyadı



Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.../.../20..

(İmza)

Unvan Adı SOYADI

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Ahi Evran Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

.../.../2018

Bilal KAS

İmza

ÖZET

MİNE SÖĞÜT'ÜN ROMANLARINDA POSTMODERN UNSURLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan: Bilal KAS

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Kadir Can DİLBER

2018-(vii+162)

Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Jüri

Doç. Dr. Oğuz ÖCAL

Dr. Öğr. Üyesi Maksut YİĞİTBAŞ

Dr. Öğr. Üyesi Kadir Can DİLBER

Son dönem Türk edebiyatında farklı üslubu, masalsi anlatımı ve ironik diliyle kendine bir yer edinen Mine Söğüt'ün romanlarında postmodern unsurları tespit etmek tezin amacını oluşturmaktadır.

Çalışmada ilk olarak yazarın romanlarının daha rahat anlaşılması adına modernizmin sınırları ve tanımı yapılmıştır. Ardından postmodernizmin oluşumu, tavrı ve modernizmden farklı yanları tespit edilmiştir. Bu tespitler ve tanımlamalar başta dünya olmak üzere Türkiye'yi de içine alan birçok düşünür, sanatçı ve akademisyenin fikirlerini içerir. Postmodernizmin sınırları konusunda farklı birçok yol, fikir ve yaklaşım olsa da Söğüt'ün eserleri modernizme karşı çıkan postmodernizm tanımıyla değerlendirilir. Modernizmin akli, deneyi ve tek gerçeği savunan birçok "büyük anlatı" oluşturmuş tavrına karşılık postmodernizm "ne olsa gider" mantığıyla her şeyi aynı değere indirgeyen bir bakış oluşturur. Bu anlayışta birçok farklı düşünce yan yana gelebildiği gibi tek gerçek yerine birçok doğru kabul görür.

Postmodern edebiyat kapsamında postmodernizmin doğurduğu özelliklere uygun olarak düşünür ve sanatçıların hemfikir oldukları çoğulculuk, oyun, üstkurmaca, metinlerarasılık, ironi, postfeminizm gibi unsurlar belirlenmiştir. Bu belirlenen kavramlar sanatçının eserlerinden alıntılar yapılarak ve otoritelerin tanımlarıyla desteklenerek geliştirilir.

Mine Söğüt'ün tüm romanlarında postmodern edebiyatın ana unsurları tespit edilmiştir. Bu unsurlar titiz bir metin inceleme yöntemiyle farklı okumalar yapılarak incelenmiştir. Sanatçının Batı ve Türk edebiyatının zengin kaynaklarını metinlerarasılık ve üstkurmaca unsurlarıyla birleştirerek okuru merkeze alan, eğlendirici bir oyun alanı kurduğu metinleri bu bağlamda değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mine Söğüt, metinlerarasılık, oyun, postmodern edebiyat, üstkurmaca.

ABSTRACT

THE POSTMODERN ELEMENTS IN MİNE SÖĞÜT’S NOVELS

M.Sc.Thesis

Preparer: Bilal KAS

Advisor: Dr. Öğr. Üyesi Kadir Can DİLBER

2018-(vii+162)

Ahi Evran University Institute Of Social Sciences

The Turkish Language and Literature Department

Jury

Doç. Dr. Oğuz ÖCAL

Dr. Öğr. Üyesi Maksut YİĞİTBAŞ

Dr. Öğr. Üyesi Kadir Can DİLBER

The aim of the thesis is to identify the postmodern elements in the novels of Mine Söğüt, who had a place in the late period of Turkish literature with different style, fairy tale and ironic language.

Firstly, in the study, modernization boundaries and definitions were made to understand the author’s novels better. Later, different sides of postmodernism formation, attitude and modernism were identified. These definitions and determinations contain ideas of many thinkers, artists and academics including Turkey. Söğüt’s works are evaluated with the definition of postmodernism as opposed to modernism even though there are many different ways and approaches to the limits of postmodernism. Modernism creates a view that reduces everything to the same value with the attitude of postmodernism “goes whatever” in response to the attitude that has created many “big narratives” which defend intelligence, experiment and the only truth. In this understanding many different ideas can come side by side and also many truths are accepted instead of the one truth.

Thinkers and elements such as pluralism, play, supremacy, intertextuality, irony, postfeminism are agreed by artists in accordance with the features that postmodernism has created with in postmodern literature.

The main elements of postmodernism have been identified in Mine Söğüt’s all novels. These elements have been examined with different readings through a rigorous text review method. The texts in which the artist combines the rich sources of Western and Turkish literature with the elements of intertextuality and supersetting also centering the reader with establishing a funny playground have been evaluated in this context.

Key Words: Mine Söğüt, intertextuality, game, postmodern literature, supersetting.

ÖN SÖZ

Bu çalışmayla hem Mine Söğüt'ün postmodern unsurlar yönünden zengin romanlarının değerlendirilmesi sağlanmış olup hem de sanatçının eserlerinde belirlenen temel postmodern unsurlara topluca ve derinlemesine bakılmış olur. Son dönem popüler kadın yazarlardan olan Mine Söğüt farklı üslubu ve yaşadığı ülkenin yüzlerce yıldır var olan edebiyat hazinelerini kullanmak suretiyle Batı felsefesi ve edebi kuramlarından yararlanarak kendine has postmodern metinler oluşturur.

Sanatçının yarattığı masalsı üslup farklı yazarlarla benzerlik taşısa da Mine Söğüt topluma ve insanlara kendine has bakışını çağcıl ve postmodern bir dünyanın potasında eriterek farklılığını gösterir. Bu çalışmada postmodernizmin diyalektik gereği, modernizmin insanlıkta yarattığı buhranın ardından ortaya çıkışı göz önünde tutularak postmodernizm, modernizme bir karşı çıkış olarak değerlendirilir. Mine Söğüt de bu bağlamda her türlü “büyük anlatı”ya karşı tavrıyla çalışmanın dayanak noktasını temellendirmiş olur.

Uzun bir gayretin ürünü olan bu çalışma bir yandan başta dünyada olmak üzere postmodernizmin sınırları ve tanımları üzerinde fikir yürüten David Harvey, Andreas Huyssen, Jean F. Lyotard, İhab Hassan ve diğer birçok düşünürün eserlerini taramak gibi yoğun bir çalışmayı gerektirirken bir yandan da Türkiye’de postmodernizm üzerine Gencay Şaylan, Yavuz Demir, Yıldız Ecevit, İsmet Emre, Bedia Koçakoğlu, Kadir Can Dilber gibi kafa yoran kişilerin eserlerini anlama ve yorumlamayı şart koşturmuştur. Mine Söğüt, Batı edebiyatına hâkim bir yazar olmasının yanında kendi edebiyatını da özümsemiş bir sanatçı olduğu için bu çalışmanın kapsamında ele alınan romanları incelemek, gizli ya da açık göndermeleri, atıfları, yorumlamaları, alayları kavramak ve bunları değerlendirmek yoğun bir metin tahlili ve edebiyat ve kuram bilgisi gerektirmiştir. Bu geniş yelpazenin içinde Mine Söğüt'ün zengin ve bol çağrışımlı içerik ve kurgusal yapıya sahip eserlerindeki postmodern unsurlar değerlendirilmiştir.

Mine Söğüt'ün Batı ve Türk edebiyatına hâkim tavrı, işlek dili ve postmodern edebiyatın sınırsız alanına uygun bir üretim tekniği yazarın teze konu edilmesini sağlamıştır. Postmodern edebiyat halen bir süreci yaşamasına rağmen Türk edebiyatında önemli eserler verilmeye devam etmektedir. Oğuz Atay, Orhan Pamuk ve Hasan Ali Toptaş gibi yazarlarla anılan postmodern edebiyata farklı bir doku katan Mine Söğüt'ün

eserlerinin postmodern edebiyat bağlamında değerlendirilmeyişi çalışmayı değerli kılmaktadır.

Bu yoğun ama zevkli çalışmada her türlü yardımını benden esirgemeyen hocam Dr. Kadir Can Dilber'e, birçok konuda yardımlarını sunan Ertuğrul Bektaş'a, Yunus Emre Coşgun'a, kendisinden ilgimi esirgemek zorunda kaldığım oğluma, her zaman arkamda olduğunu hissettiğim eşime teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Kırşehir- 2018

Bilal KAS



İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ.....	v
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM	3
1. POSTMODERNİZM	3
1.1. POSTMODERNİZM VE METİN	9
1.2. POSTMODERNİZM VE YAZAR.....	11
1.3. POSMODERNİZM VE OKUR.....	12
1.4. POSTMODERNİZM VE KAVRAMLAR.....	13
II. BÖLÜM.....	16
1. MİNE SÖĞÜT	16
1.1. HAYATI VE SANATI	16
1.2. ESERLERİ.....	17
1.2.1. Beş Sevim Apartmanı.....	17
1.2.2. Kırmızı Zaman.....	18
1.2.3. Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979	21
1.2.4. Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey	25
III. BÖLÜM	30
1. MİNE SÖĞÜT'ÜN ROMANLARINDAKİ POSTMODERNİST UNSURLAR.....	30
1.1. METİNLERARASI İLİŞKİLER.....	30
1.2. ÜST KURMACA (METAFICTION)	68
1.3. OYUNSALEVREN.....	80
1.4. ÇOĞULCU YAPI.....	89
1.5. İRONİK ÜSLUP	115
1.6. ZAMAN YA DA ZAMANSIZLIK.....	120
1.7. DİSHARMONİK	128
1.8. POST FEMİNİZM	135
SONUÇ	149
KAYNAKÇA.....	153

GİRİŞ

Son dönem Türk edebiyatında kendine has masalsı ve ironik anlatımıyla bir yer edinmiş olan Mine Söğüt'ün romanlarında postmodern unsurları tespitte çalışmak tezin amacını oluşturmaktadır.

Mine Söğüt; kadın, çocuk ve insan olarak dünyada yaşamanın ne kadar zor olduğunu bilen, bildiklerinin ağırlığı ve aydın duyarlılığı nedeniyle mutsuzlaşan, tüm bildiklerini okurlarına farklı bir söylemle sunan bir kadın yazar olarak birçok kadın ve çocuk hikâyesini masallara has bir gerçeklikle romanlarında işler. Bütün eserleri toplandığında hiç bitmeyecek uzun bir masal dinleniyor izlenimi veren sanatçının romanları, bu çalışmaya kadar postmodern unsurlar yönünden incelenmemiştir. Genel olarak eserlerine tek bir çerçeveden bakılarak tam manasıyla bu tez çalışmasına kadar kapsamlı bir değerlendirme yapılmamış oluşu nedeniyle Mine Söğüt'ün eserleri tez konusu olarak seçilmiştir.

Muhabirlikten köşe yazarlığına, oradan roman ve hikâye yazarlığına geçen Mine Söğüt bir kadın olduğunu unutmadan, aydın sorumluluğunu taşıdığını bilmenin yüküyle insan yaşamlarını bir ağıt gibi acılardan beslenerek çılglık çılgılığa ama duyulmayan hissedilen buğulu bir sesle söylerken, tüm zamanlardan ve mekânlardan azade bir uzamda masallar gibi zamansız hikâyelerle birleştirir. Yaşadığı toplumun sorunlarını bilen ama bunlara taraf olmadan, yazarlık yetkesini anlatıcılara, okuyuculara bırakıp duyulmayan, görülmeyen ama ağızda buruk bir tat bırakan, bölük pörçük edilmiş tuhaf hikâyeler anlatır.

Anlattığı masalsı insan hikâyeleri postmodern edebiyatın sınırlarına girmesi ve içinde postmodern birçok unsuru bulunduran zengin metin özelliği taşıması nedeniyle ve bu bağlamda romanların hiç incelenmeyişi Mine Söğüt'ün romanlarını postmodern unsurlar üzerinden değerlendirmeyi gerektirmiştir. Delilik, cinsellik unsurları ya da halk edebiyatı motifleri yönünden tek taraflı incelemelerin varlığı sanatçının eserlerinin derin ve çok anlamlı yanlarının görülmesine pek yarar sağlamadığından bu çalışma bu yönde ilerlemiştir.

Postmodernizmin bir süreç olarak devam ediyor oluşu ve postmodern edebiyatın sınırlarının geniş olması, çalışmayı bazen zorlaştırırsa da okuru eserinin etkin bir parçası haline getiren yazarın açtığı yoldan ve bıraktığı boşluklardan örnek bir okur olarak geçilerek tuhaf bir yapıda, karmaşık bir labirentin içinde ilerlenerek bir okur konumuyla tamamlanmaya çalışılmıştır.

Üç bölümden oluşan tez çalışmasının ilk kısmında Mine Söğüt'ün hayatı, sanatı ve eserlerinin özetleri verildikten sonra ikinci bölümde postmodernizmin tarihsel gelişimi, modernizmle kıyası, edebiyata yansımaları, yazar ve okur ilişkisi üzerinden postmodern edebiyatın özellikleri verilir ve postmodern kavramlara genel bir bakış atılır. Postmodern kavramların kısa ancak açıklayıcı özellikleri bu bölümde verilir ve tezin ana bölümünü de kapsayan üçüncü kısımda her unsurun geniş olarak açıklanmasının ardından eserlerden unsurlarla ilgili yerler alıntılanarak gösterilir. Böylelikle ikinci bölümde kavramları genel olarak tanıyan okuyucu başlık başlık verilen ve zenginleştirilen tanımlamalarla, sunulan örneklerle çalışmayı daha anlaşılır bulur.

Postmodernizm ve postmodern edebiyat alanında Türkiye ve dünyadan çeşitli düşünür, araştırmacı, yazar ve felsefecinin hemfikir oldukları üstkurmaca, metinlerarasılık, oyun, ironi, zaman, postmodern feminizm gibi kavramlar üzerinden Mine Söğüt'ün eserleri derinlemesine incelenerek üçüncü bölümde üzerinde durulur. Böylelikle kuramsal bilgilerin ışığında yapılan tespitler Mine Söğüt'ün postmodern tavrını ortaya koyarken postmodernizm yönüyle eserler incelenmeye çalışılmaktadır.

I. BÖLÜM

1. POSTMODERNİZM

Postmodernizm tanımı üzerinde uzun süre tartışmalar yapılmış, sınırları ve içeriği konusunda pek de uzlaşılammış, birçok alanı etkileyen akım, kuram ya da anlayış olarak açıklanabilir. Kelimenin kökeni üzerinden yapılan tartışmalar da gösterir ki - postmodernizm içeriğinde bulundurduğu görüşlerden kaynaklı olacak- kendi içerisinde bir tür muğlaklığı taşır. “*Üst kurmaca, yazarın varoluşu ya da yok oluşu gibi birçok terminolojik ifade*” (Dilber, 2011: 122) üzerine kurulu postmodernizm hiçbir düşüncüyü savunmamasına rağmen ortaya kavramın kendisini birçok savunan ve postmodernizmi bir o kadar da eleştiren düşünür, sanatçı ve kuramcı çıkar.

Berna Moran (2017: 264) çağdaş bir roman akımı olarak ifade ettiği postmoderni 19. Yüzyıl gerçekçi romanına da modernist romana da karşı çıkan üstkurmaca ve oyun kavramları üzerine kurulu bir anlayış olarak açıklar. Best- Kellner’e (1998: 48) göre kelimedeki “post” ön eki kendisini öncelemiş olandan aktif bir kopuşu gösterir. Tam da bu kopma tanımlaması ve ön ekin neyi ifade ettiği kafaları bir süre karıştırır. Jürgen Habermas (1990: 31) postmodernizmi tamamlanmamış bir proje olarak tanımlayarak postmodernizmin modernizmin bir devamı olduğunu vurgular. Frederic Jameson (1990: 93) postmodernizm üzerine fikirlerinin temellerini Mandel’in üçlü şemasından aldığını söyleyerek yaşadığı çağa Üçüncü Makine Çağı, Geç Kapitalizm gibi isimler verir. Böylelikle Foucault, Derrida gibi isimlerle anılan Frankfurt Okulu’nu muhafazakârlıkla suçlayarak postmodernizme daha farklı bir çerçeveden bakar. Gencay Şaylan (2016: 33) postmodernizmin herhangi bir kuram ya da ilkeler bütünü olmadığını, postmodernizme özgü metodolojik özellikten bahsedilemeyeceğini, ortak noktalar belirlenebileceğini belirterek postmodernizmi modernizmin savunduğu bilimselliğe karşı olan, sınırları belli olmayan, içinde farklı eğilim ve yaklaşımların yer aldığı, kaos ve belirsizlikle taçlanan bir alan olarak açıklar. Ali İhsan Kolcu (2008: 332) postmodernizmi yeni bir sistem getirmediğini belirterek postmodernizmin bir şekilde eski metinlere bağlılığını belirtir. Kadir Can Dilber (2008: 505) postmodernizmi bir gösterilmezlik, tanımsızlık ve belirsizlik hali olarak tanımlar.

Postmodernizmi ne denli tedirgin edici olursa olsun kişilerin ufuklarını genişleten, kuşatan, sınırlandıran bir sorun ve umuttur. (Huyssen, 2011: 261). Zygmunt Bauman (2011: 46) insan gerçekliği bir müphemliği içerir ve hakikat bunu sezmektir ya da

biliyormuş gibi devam etmektedir. Postmodern modernin gövdesini kaplayan bir dikendir. (Bauman, 2011: 46). Postmodern kelimesi kökeninden hareketle modernizmden önceki sözcük neo değil, post anlamıysa “-den kaynaklanan, -den devam eden ama ondan ayrılan” anlamında kullanılabilir. (Menteşe, 1996: 30). Semih Gümüş (2015: 105) Adorno’nun Kültür Endüstrisi- Kültür Yönetimi kitabından hareketle açıkladığı postmodernizmi sanatsal değerleri öne koyan kültür karşısında tehditkâr bulduğunu, kalıplaşmış alayla ötekini değersizleştirerek geri adım atmaya zorladığını söyleyerek tüketim çerçevesinde değerlendirir. Postmodernizm yalnızca modernliğin olumsuz hakikati ve modernliğin mitsel maskesinin düşürülmesidir. (Eagleton, 2011: 11). Postmodern adlandırması çok moderni ifade etmenin bir yoludur. (Paz, 2011: 225).

“Modernlik düşünüyü; kapitalizme, demokrasiye, laikliğe, teknolojiye, pozitif bilimlere, pozitivizme, akılcılaşıma ve öznelleşmeye vurgu yaparken postmodernizm belirsizliğe, parçalılığa, eklektizme, heterojenliğe, dine geri dönüşe, politikanın çöküşüne, yerelliğe ve anlatsal bilgiye önem verir” (Kızılçelik, 1996: 96). Postmodernizm modernizmin yarattığı robotlaştırmaya, tek tip insana dönüştürmeye, küreselleşmeye bir tepkidir. (Özbek, 2013: 27).

Postmodern kavramı üzerine birçok fikir ortaya atılmasına karşın modernizme bir karşı çıkış ya da ondan bir kopma hali olduğu konularında genel bir fikir birliğinden söz edilebilir. Yalnızca kimi düşünürün postmodernizme ilişkin tanımlaması yukarıda alıntılanan düşüncelerinden hareketle kolaylıkla söylenebilir ki modernizmin devamı mı yoksa tamamen zıt bir düşünce sistemi mi olması yönüyle farklılık taşır. Ancak sayısal bir üstünlüğe bakılmaksızın denilebilir ki postmodernizm modernizme ciddi bir tepkidir.

David Harvey (2014: 137) Postmodernizm, modernizmin bağrında özgül bir krizdir ve parçalanmaya, gelip geçiciliğe, kargaşaya bağlı olan, herhangi bir konuda reçete sunmayıp derin bir kuşkuculuk içermesi yönleriyle tanımlanabilir. (Harvey, 2014: 137). Büyük anlatılar olarak gördüğü Marksizm, Kapitalizm ve Freud’un kuramlarına karşı Jean F. Lyotard (2013: 115) postmodern söylemin geçerliliğini ne tin’in diyalektiğine ne de insanlığın özgürleşmesine bağlayarak küçük anlatıları, yerelliği, anti- yöntemi savunur. Postmodernizmi bu sınırlar içinde değerlendirir.

Postmodernizmi gerçeklik ya da kopya olma hali üzerinden tanımlayan Jean Baudrillard, postmodernizmin tanımlanıp anlaşılmasındaki önemli isimlerin başında gelir. Ona göre artık gerçekliğin yerini kopyanın da kopyası alır. *“Günümüzde sistem tamamen*

belirsiz bir ortama doğru sürüklenmekte, tüm gerçeklik kod ve simülasyona özgü hipergerçeklik tarafından emilmektedir. Artık yaşantımızı eski gerçeklik ilkesinin yerini alan bir simülasyon ilkesi belirlemektedir. İdeologlar ortadan kaybolunca yerlerini simulakrları aldı” (Baudrillard, 2008: 3). Mcrobbie modernizmin benimsediği abartılı ilkelerin kısa zamanda yok olmasını, bu ciddi ve farklı değişimi günlük yaşamın gittikçe artan dağınıklığıyla açıklar. (Mcrobbie, 2013: 143).

Bu tanımlardan hareketle postmodernizmin sınırları hususunda bazı çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Postmodernizmin modernizme karşı bir tavır olduğu, postmodern düşüncenin hiçbir “büyük anlatı”yı savunmayı ve hiçbir düşünceye değer vermeyişi yönleriyle ideolojisiz oluşu, sanatın birçok alanında etkili olduğu, kültürel bağlamda toplumu etkilediği gibi sonuçlara varılabilir. Postmodernizme ilişkin tespitlerin çok daha iyi anlaşılabilmesi adına kısaca postmodernizm sürecine nasıl geldiği üzerinde durmak ve Batı modernizmini tanımak doğru olur.

Modernizmin kelimenin kökeni Latince modernus kelimesinden gelir ve bu kelime de “hemen şimdi” anlamına gelen “modo” köküne dayanır. (Kızıılçelik, 1996: 61). Modernlik kelimesinin karşılığı olarak Avrupa’da başlayıp tüm dünyayı etkisi altına alan sanayileşmenin etkisiyle oluşan son üç yıllık bir dönem, modernizmin tanımını bu büyük dönüşümün sonucunda ortaya çıkan durumu kutsayan bir söylem biçimidir. (Aktay, 2008: 10). Georg Simmel (2006: 10) Baudelaire’in modernite fenomenolojisinin temelinde şimdinin yeniliğinin yattığını, ama bu şimdiliğin geçici olduğunu moderniteye ayırıcı özelliğini verenin de bu olduğunu açıklar. “*Modernleşme, hepsi bir arada modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme süreçlerini anlatan bir terimdir” (Best ve Kellner, 1998: 15).*

Modernizmin arka planında sanayileşme dönemiyle birlikteki en önemli faktör Rönesans’tır. Batı dünyasını ve elbette ki tüm dünyayı etkileyecek birçok felsefenin ve düşüncenin temellerinin atılmasını sağlayan Rönesans Dönemi ve Reform hareketleri insanı merkeze alan ve akli yüceleştiren bir düşünsel yapının oluşmasını sağlar. Tanrı’nın yönettiği dünya bu düşünsel ilerlemelerin, buluşların neticesinde yerini insana ve onun aklının yarattığı sisteme bırakır. “*Modern burjuva hümanizminin, yani soyut bir insan kavramını her şeyin ölçüsü kılan bakışın hazırlandığı kesit, teolojik bir rüya âleminde uyanılıyormuş gibi yaşanan Descartes’in çağıdır” (Küçük, 2011: 35).* Bu değişme, yeniden doğuş olarak ifade edilen süreç Aydınlanma Dönemi’ni oluşturur. Buradaki en

önemli nokta insanın yolunu dinle, Tanrı'yla ayırma fikrini elde etmesi ve bu doğrultuda yeni bir dünya yaratma pratiğidir. *“Aydınlanmanın programı dünyayı gizlerinden kurtarmaktı. Mitleri parçalayacak, hamhayalleri bilgi vasıtasıyla alaşağı edecekti. Deneysel felsefenin atası Bacon motifleri bir araya getirmişti bile”* (Adorno ve Horkheimer, 1995: 19). Aydınlanma sürecinin hızla yayılmasında ve etkili olmasında bilimsel buluşların ve yeniliklerin yeri tartışılmazdır. Newton'un yerçekimi yasasını bulmasıyla skolastik dünya görüşünün sıkıntılarını yaşamış olan insan Tanrı'nın hakimiyetini yıkar. Çünkü Tanrı'nın yarattığı ve kanunlarını onun koyduğu ve düzenlediği bir doğa algısından insanın kendi algısı ve gücüyle yöneteceği bir doğa düşüncesine geçmenin gerekliliğini düşünür. Modern olmayı Marx'ın deyişiyle katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği bir evrenin parçası olarak tanımlayan Marshall Berman (2016: 29) modernliğin tarihini üç evreye ayırır: Birinci evreyi 16. Yüzyılın başlarından 18. Yüzyılın başına dek uzanan bir çerçevede çizer ve bu dönemi insanlar için bir belirsizlik olarak anlatır. İkinci evre Fransız İhtilali'nin etkileriyle başlar ve modernleşme ve modernizm düşüncelerini doğurur. Üçüncü ve son evre 20. Yüzyıla karşılık gelir ve tüm dünyayı sarar. Modernlik derinliğini ve anlamını yitirir.

Dilek Doltaş gerçeklik kavramı üzerinden Batı düşüncesini üç evreye ayırır:

“1- Tanrıyı merkeze alan ve gerçeği tanrısal kaynaklar yoluyla tanımlayan düşünce sistemi...”

2- İnsan merkezli olup gerçeği insan bağlamında ve onu norm kabul ederek tanımlayan düşünce sistemi...”

3- Merkezsiz düşünce sistemi” (Doltaş,1999: 21, 22).

İnsan merkezli dünya Batı'dan laik bir bakışla ve hızla yayılmaya başlar. Bu hızla yayılan ve dünyayı etkisine alan dalgada Aydınlanma düşüncesi Batı medeniyetini içine alır, dünyayı ne kadar etkilese de Batı'dan uzaklaşıldıkça baskıcı, yok edici bir tavra dönüşür. Batı'nın ve modernizmin amacı doğayı ele geçirmektir. *“Doğanın tahakküm altına alınmasında en büyük aracı olan teknoloji, artık bilginin özünü oluşturmaktadır. (...) Aydınlanmanın nesnelere karşı tavrı, bir diktatörün insanlara karşı tavrı gibidir. (...) Sayılar, aydınlanmanın kanunu olmuştur. Sayılara indirgenemeyen şeyler de birer yanılısama olarak değerlendirilmektedir”* (Demirhan, 1992: 77, 78). Sanayileşme, bilimsel ilerlemeler insanın iktidar arzusunu perçinlediği gibi önemli olanın üretmek olduğu bir dünya sistemi yaratır. Yönetenler ve yönetilenler arasında ciddi sıkıntılar da oluşur. Birçok eşitsizlik durumunun yaşanması Tanrı karşısında görevi üstlenen insan aklının da yeterli olmadığını gösterir. *“Modernizmle birlikte sanayileşme, kalkınma, ilerleme kutsal bir*

hedef olarak belirlenir. Üretkenlik bir ideal haline getirilir. Zira aydınlanma akli, modern akıl bunu emreder: Çok üreteceksin, çok mutlu olacaksın. insan bu üretkenliği başkalarının mutsuzluğu pahasına, kendi mutluluğu adına” (Uçan, 2009: 2288).

Sömürge fikrinin önüne aydınlatma fikrini getirirler de modernizmin dünyaya mutluluk, huzur ve barış getirmedeği yaşanan siyasi ve sosyal olayların derin yaralarından anlaşılır. İki dünya savaşının yarattığı fiziksel ve psikolojik yıkım insanı modernizmin kutsadığı akıl, üretim, tek bir doğrunun olabilirliği gibi ilkeleri sorgulamaya iter. Feyerabend (2013: 13) “*Bilimin Tiranlığı*” adlı eserinde evren hakkında daha çok şey öğrendikçe evrenin daha anlamsız görünmeye başlayacağını açıklar. Bilim yolunda ilerleyen Batı dünyası hırsla daha çok isterken modern birey bir noktadan sonra anlamsızlık içinde bunalımlar yaşar. İnsanoğlu bu anlamsızlık hissiyatını önünde savaşların yaşandığı ve kanlar dökülen modernizme tepki göstererek postmodernizm olarak isimlendirilen bir anlayışla ortaya çıkararak gösterir. Bilimdeki ilerlemeler özellikle Einstein’ın görecelik kuramı, gerçek ve zaman algısının değişimi, belirsizlik ilkesinin ortaya atılması yaşanan dünyayı değerlerinden, köklerinden ve modernizmin dayattığı tek doğru fikrinden uzaklaştırır. Böylelikle modernizmin üzerinde durduğu hümanizmin, insan merkezli düşünmenin sonunu getirerek merkezsizliği içinde barındıran, kaygan, parçalanmış bir dünya görüşü ortaya çıkar. İhab Hassan (2008: 274) postmodernizme ait olarak belirsizlik, süreksizlik, heterodoksi, çoğulculuk, rastlantınlık, başkaldırı, sapkınlık, biçimini bozma gibi unsurları sayar. Lyotard (2013:11) postmodernizmin başlangıcını 1950’li yılların sonu olarak gösterirken, tarihi yaygın tarihlendirme olarak görür. Dilek Doltaş ise (1999: 23) 1960’ların sonlarında öncelikle Fransa’da yaygınlaşmaya başladığını, 1970’lerden itibaren ABD’de giderek ağırlık kazandığı görüşündedir. Hangi tarihte ortaya çıktığı ya da nerede ilk kez dile getirildiği bir kenara bırakıldığında neredeyse tüm dünyayı etkileyen ve birçok alanda etkili olan bir yaklaşımdır. Postmodernizm dünyada etkili olan büyük bir dönemin kapanması anlamına da gelir. Modernizm kendisini var etmek adına kendi gibi olmayanları yok edip var olma yolunu seçer. “*Hiçbir şeyin kesin olmadığı, olayların sebep- sonuç ilişkisiyle açıklanamadığı, zamanın dün- bugün- yarın düzleminden çıkıp göreceli bir hale geldiği, anlamın anlamsızlaştığı, insanın kahramanlıktan uzaklaşarak silikleştiği, belirsizlik, karmaşa ve tereddütün hâkim olduğu yeni bir sürece girilmiş ve insanlığın bu evresine postmodernizm adı verilmiştir” (Koçakoğlu, 2010: 21).*

Postmodernizm tanımı konusunda dahi uzlaşmamış, ancak varlığı bir şekilde herkes tarafından kabul edilmiş önemli etkileri gözlenen bir anlayışken bu anlayışın edebiyatı etkilemesi ve birçok yapısal, söylemsel ve kurgusal unsuru değiştirmesi kaçınılmaz olur. Vedi Aşkaroğlu (2015a: 1) postmodern romanın içerik ve teknik bakımdan özelliğini çokseslilik, gerçeklik algısı, yabancılaştırma ve algı kırıcılık, üstkurmaca başlıklarıyla şemsiye kavramlar olarak açıklar.

Postmodernist metinler, anlatılar klasik, modernist romana tümünden bir karşı çıkış içerisindedir. Yazarın, olay örgüsünün kutsandığı tekil büyük romanların yerini çoksesli, yerel, parça parça ayrılmış, zamansız anlatılar alır. Franz Kafka'nın, Virginia Woolf'un, Marcel Proust gibi isimlerin eserlerinde yarattıkları belirsizlik ve parçalılık postmodernizmin ayak sesleri olarak algılanır. İsmet Emre postmodernizm sürecine katkıları olan Foucault, Deleuze ve Guattari'yi ürettikleri fikirlerle postmodern edebiyatı da derinden etkilemeleri yönüyle inceler. Foucault, iktidar ve özne mantığından yaklaşarak baskıcı olarak nitelendirdiği modern teorileri reddeder. Deleuze ve Guattari postmodern anlayışı oluştururken üç temel kavramdan söz ederler. Birincisi "köksap", ikincisi "şizofreni", üçüncü terimse "arzu"dur. Kapitalist dünya düzeninin yarattığı sıkıntılardan kurtuluş yolu olarak gördükleri parçalı, zamansız şizofreni anlayışını bir kurtuluş olarak görürler. Aklın yerine arzuyu koyarak modernizme tekrar bir tepki oluştururlar. (Emre, 2006: 51, 56).

Deleuze ve Guattari'nin yaptığı çıkarımlar da gösterir ki dil çoklu değişkenlerin yer aldığı gösterilen, gösteren arsındaki bağlamın değişebilirliği üzerinde kurulu bir yapıdır. (Say, 2017: 391, 392).

Parçalanmış ve çoksesli, çok çağrışımlı bir dili kullanan postmodern sanatçılar moderne ait tek sesi barındıran yapısal bir dil anlayışını yok sayarlar. Jacques Derrida (1994: 15, 16) Göstergibilim ve Gramotoloji adlı eserinde dil sözcüğünün kendisinin de bir değer yitimine uğradığını, yani "dil" göstergesinin ve göstergenin uğradığı bir kriz tanımlaması yapar. Metnin hem kendisinin hem de kendisini ortaya koyan ana malzeme olan dilin kurallarının değişken tavrının oyunsal bir evrenle tanımlanabileceği fikri işlerlik kazanır. (Wittgenstein, 2014: 59, 60). Deleuze ve Guattari dili çoklu değişkenlerin yer aldığı bir bütünlük içinde ele alıp yapısal görüşün mantığına açılımlar getiren bir fikirle ortaya atarlar.

1.1. POSTMODERNİZM VE METİN

1960'lı yıllardan sonra postmodern anlayış işlerlik kazanıp her alana hızla yayılırken en önemli malzemesi dil olan edebiyat için de bu yayılış kaçınılmaz bir şekilde gerçekleşmiş olur. Postmodern anlayışın metin üzerinden açıklanmasında modernizmin tanımları ve sınırlarıyla gelişen edebiyatın varlık alanında en önemli yeri işgal eden “tek”lik kavramını hatırlamak bu açıklamayı kolaylaştırır. Modernizm tek bir yazarın hâkimiyeti, tek doğrunun varlığı zamanın çizgiselliği içerisinde aklın süzgecinden geçirilerek oluşturulan kahramanlar ve olaylarla tek ve bölünmez bir roman yapısı oluştururken postmodern edebiyat bu tek doğruya ve tek yapının üstünlüğüne karşı çıkar. Ciddi bir belirsizliğin edebiyatı içten ve dıştan sardığı postmodern metinlerde tam bir türün tanımını yapmak da zorlaşır. Yazılan eserin artık bir roman mı yoksa deneme mi ya da bir başka tür mü olduğu da bu belirsizlik anlayışının içinde ortada kalma özelliğini gösterir. Böylelikle postmodern yazarlar da klasik ya da modern edebiyatın tanımlarından ve kesin sınırlarından uzak bir şekilde kendileri de türsel bir tanım yapmaya mesafeli durarak “postmodern anlatı” ismini kullanmayı tercih ederler.

Dilek Doltaş, Michel Foucault'un modern yazın eleştirisini, yazarı ve yaşamını merkeze alan tekelci çözümleyiş anlayışını reddetmesiyle postmodern metinlerde söylemin değiştiğini, yazarın konumunun ve metnin yapısal unsurlarının belirsizleştiğini, aslolanın metnin kendisi olduğunu vurgulaması noktalarında postmodern metnin modern edebiyat metinlerinden çok farklı olduğunu altını çizer. Değişen yapısal unsurlar ve anlayışların ardından ortada sadece söylemsel yani dilsel bir durum dışında hiçbir şeyin kalmadığı görüşüyle yazardan okura, okurdan klasik metin unsurlarına kadar romana ait bilinenlerin değiştiği böylelikle kimin neyi, ne zaman ve niçin anlattığının kesin bilinemediği postmodern metinde hayal ve gerçeğin iç içeliği de kaçınılmaz olur. Modernizmin akli, deneyi ve elle tutulana, gözle görüleni kutsayan fikrine karşılık kişilerin belirli kılınmasından, zaman ya da mekân unsurlarının gerçekçi bir şekilde anlatımlarından ve bunlar arasındaki mantısal bir dizimin yapımından kaçınılır. (Doltaş, 1999: 77, 109). Metni bir belirsizlik alanı haline getiren postmodern yazarlar postmodern tanımına uygun bir kayganlık ve muğlaklık oluştururlar.

Metinde anlatılanlar da *“iç unsurlarını hırpalayan, bozan... baştan sona kadar birbiriyle uyumlu organların meydana getirdiği bir organizma kurgusu yerine organların birbiriyle çakıştığı, çelişkilere düştüğü anarşik ve heterojen bir kurgu”* (Emre, 2006a: 13) içerir. Her şeyi bir kenara bırakıp metni önemseyen postmodern metinlerde artık metni

yazan kişinin kim olduğu önemi kaybederken bunun yanında asıl metin yazarının okur ve okurun çoklu, farklı okumalarının kattığı zenginlikle var olduğu görüşü hâkim olur.

Klasik ya da modern metin algısını kırmak adına kaotik bir düşünceyi metinlerin içine yayan postmodern yazarlar geçmiş inaniş, kuram ya da yapısal unsurları, fikirleri yıkmak adına tekrar kullanıma alıp onları parçalamak, ayırmak, şeklini değiştirmek suretiyle gerçeklikleri sorgular. Gerçek diye bir tanımı da kabul etmeyen görecenin sınırlarında var olan postmodern metin kendini dahi sorgulayacak bir konuma gelir.

Postmodern edebiyatın tanımını yapmak postmodernin tanımını yapmak kadar zordur. Ancak modern edebiyattan devralınan roman her türlü içsel ve yapısal unsurlarıyla tahrip edilir. Postmodernin tanımını içinde yer alan her türlü “büyük anlatı”nın yok sayılması durumunda klasik ve büyük romanların bir daha yazılamayacağına inanılıp metinleri var eden bir diğer önemli unsur olan dil kavramına yoğunlaşırlar. Küçük anlatıyı ya da yerel olanı, parça olarak ya da azınlık olarak kalanı, alt kültüre ait olanı tercih eden ancak bunlardan hiçbirini diğerinden daha önemli görmeyen postmodern anlayış insanlığın en büyük silahı dili de değiştirir, bozuma uğratar. Her türlü baskın gücü reddeden bu anlayışta dil ne erkeğin ne irksal olarak baskın olanın ne de iktidarındır. Örneğin erk egemen dil anlayışı yerine feminist- kadınsı bir dil yaratmak, bu dili iktidarın kullandığı dilden farklı olarak parçalara ayırmak ya da kurallarını bozmak suretiyle postmodern metin baştan bir karşı çıkış tavrı takınarak tarihseli, geçmiş, iktidarın gücünü yerle bir etmiş olur.

Postmodern metinlerde kullanılan dil, metnin kurgusal ve yapısal düzleminde yapılan bozumlar gösterir ki klasik metinlerdeki gibi başı ve sonu belli aklın merkezindeki metinler bir daha yazılamayacak ve postmodern sınırlar içinde üretilen metinlerde bitmiş olma, tamamlanma hali bir daha yaşanmaz olacaktır fikri hem okurun hem de yazarın aklına kazınır. İktidar, kapitalizm ve insan üzerinden dilin sınırlarıyla ilgili Deleuze ve Guattari'nin yaptığı çıkarımlar da gösterir ki dil çoklu değişkenlerin yer aldığı gösterilen, gösteren arsındaki bağlamın değişebilirliği üzerinde kurulu bir yapıdır. (Say, 2017: 391, 392). Sözden önce yazının var olduğunu, her şeyin bir metin olarak düşünülmesi gerektiğini, yapısalcı mantığın dışına çıkan fikirler öne süren Derrida metinlerin anlamının metinde olmayanla anlaşılması gerektiğini söyleyerek postmodern anlatıların dilsel yapı fikrini etkiler. (Moran, 2002: 202) Italo Calvino (2011: 30) eserlerini oluştururken tavrını bir tarot destesindeki kartlar gibi olası birçok anlamı içeren görsel öğelerden hareket ederek anlatıları çoğaltacak bir tür makine olarak açıklar. Kısaca söylemek gerekirse postmodern edebiyat anlayışı; yazarın ölümünün kabullenildiği, okurun merkeze alındığı,

metnin yüceleştirildiği, çöksesli bir anlatımın kullanıldığı, büyük anlatıların, klasik ve modern roman anlayışlarının küçümsendiği, bir daha büyük eserler yazılamayacağını söylendiği bir dönemdir. Romanın klasik tanımından sıyrılarak yazma sürecine kadar okurun dâhil edildiği, metin düzlemi içerisinde zamanın göreceli ve belirsiz olduğunun kabullenildiği parçalanmış, bölük pörçük anlar anlatılır.

1.2. POSTMODERNİZM VE YAZAR

Metnin merkeze alınıp metnin dışında kalan her şeyin yok sayılması klasik ve modern romanlarda her şeyi bilen ve her şeye yön veren yazarı da tahtından indirir. Çoğulculuk unsurunun metinlere yansımaları eserin yazım sürecini içine alan, anlatıcı ya da anlatıcılarla yazarın kimliğinin karıştığı çöksesli bir yapı oluşturur. Metinlerin “*deneysel bir hal aldığı, anlatıcıyla yazarın karıştığı*” (Dilber, 2014: 357) postmodern metinlerin yazar başta olmak üzere her şeyi yerinden eden tavrını Jale Parla roman geleneğinin başlarında Cervantes’in Don Kişot adlı eserinde bulunduğunu söyler. Jale Parla (2012: 113, 114) ben bu kitabın babası değilim, üvey babasıyım diyen Cervantes’in yazarlık yetkesini daha o zamanlarda paylaşan bir yazarın varlığını roman geleneği açısından değerlendirir.

Cervantes’in bilerek ya da bilmeyerek yazar ve okur arasında sağladığı etkileşimi bugünün postmodern metinlerinde görmek düşündürücü olmakla birlikte Aydınlanma Çağı’nın dayatmacı ve sınırları belli anlayışıyla gelişimini sürdürmüş olan romanın aradan çekilmesiyle tekrar başa dönüldüğü akla getirilebilir. İsmet Emre (2006a: 94) Samuel Beckett’in eserde kimin konuştuğunun ne önemi olduğu görüşünden hareketle postmodern metinlerde konuşanın kimliğinin karmaşıklaştığını belirtir. Rosenau (1992: 62) bir metnin okunup anlaşılmasının yazarla hiçbir alakası olmadığını yazarın yazdığı şeyle demek istediklerinin çok farklı olduğunu vurgular. Ayşe ve Zeynel Kıran (2011: 134) Yazınsal Okuma Süreçleri adlı eserlerinde bazı anlatılarda yazarla anlatıcının birbirine çok benzediğini ve bazen bunu okurun fark etmediğini belirterek yazarla anlatıcı arasında aslında çoğunlukla bir benzerlik bulunmadığını yazarın kadın, anlatıcının erkek ya da tam tersi şekilde olabileceğini söyleyerek yazarla anlatıcı bağının dikkatle incelenmesi gerektiğini vurgularlar.

Yazar, yazarın kim olduğu ve anlatıcı çeşitliliğinin varlığı üstkurmaca ve çoğulculuk gibi unsurların imkânlarıyla postmodern metinlerde artarak kurmaca metinlerin

okunma şekillerini, romanın tanımını ve işlevini değiştirmiştir. *“Yazar ve okur arasında baştan beri var olan ilişki olağanüstü bir çelişki sunar: Yazar okuru yaratırken, yazarın ölüm fermanını da yayımlamış olur. Bir metnin tamamlanabilmesi için yazarın aradan çekilmesi, var olmaması gerekir. Yazar var olduğu sürece metin tam değildir”* (Kaymak, 2008: 462). Postmodern metinde anlam klasik romanlarda olduğu gibi metnin içinde değil yazarla okurun, okurla metnin arasındaki etkileşimdedir.

1.3. POSMODERNİZM VE OKUR

Yazarın eski otoritesinin kalmayışıyla metnin sonsuz ülkesinde bir kaos, bu kaosu yarattığı belirsizlik havası içinde eğlencelik, tuhaf bir oyun belirir. Bu oyunda yazarın kimliğini gizleyerek anlatıcıları çeşitlendirir, anlattıklarında okur için bilmeceler, çeşitli boşluklar bırakarak hem okuru bir oyunun içine davet eder hem de onu yazma ve anlatma sürecinin içine dâhil eder. Bir de eserin yazım sürecinin eklendiği postmodern metinlerde okurun bu bilmecemsi metin ülkesinde iyice aklı karışır. Kimin neyi, nasıl anlattığının peşine düşerken kendi sesini de metinde duymaya başlar. Aslolan metin olduğu için yazar, olay, kahramanlar ve okur yoğun bir etkileşime girerler. Her okur bilmeceleri, boşlukları istediği gibi doldurarak kendine göre çeşitli anlamlar çıkarır. Bu da postmodern metni tanımına uygun olarak her unsuru eşitleyen ve birini diğerinden üstün tutmayan bir anlayışa götürür.

Postmodern metin düzleminde klasik okur *“yazardan ders bekler, düşünce bekler. Beklediği didaktik değil imgeseldir ama özünde yine bilgi vardır... Öykünün, romanın, oyunun bir şeyi karşılaması, yansıtması, onun yerine geçmesi”* (Mert, 2008: 456) durumunu yaşamak isteyen klasik okur edilgen durumundan memnun bir halde etken bir hale dönüşümü kabul etmez. Umberto Eco (2018: 717) bir metnin uygun okuyucu için bir dönüşüm yaşantısı oluşturması gerektirdiğini söylerken okuyucunun metinle kuracağı iletişimin boyutundan bahseder, bu iletişim örnek okur için eğlenceli ve vazgeçilmezdir. Postmodern okur bir örnek okur mantığıyla ipuçlarını takip eder, metnin içinde eğlenir ve bu eğlencenin sonunda bir yere varmayacağını da bilir. Klasik okur için kabul edilmez olan durum da budur. Postmodern dünyada hiçbir şey tek, gerçek ve doğru olmadığından ipuçlarının her okuru götürdüğü yer aynı olmaz. Kendini polisiye, tarihi ve fantastik unsurların içinde bulan, bulduklarını değerlendiren ve kesin bir sonuca varmak isteyen okur için mutluluk ya da eğlenme hali yaşanmaz. *“Okura hiçbir sonuç yaratmadan ya da*

sorumluluk almadan metne istediği anlamı atfetme özgürlüğü verilmiştir. Ama postmodernistlerin derdi okuru yeni bir otorite merkezi kılmak değildir. ayrıca okura bir üst- anlatı oluşturma ya da bilgi için yeni bir temel kurma izni de verilmez. En aşırı durumda, bütün okumalar denktir” (Rosenau, 1992: 56).

1.4. POSTMODERNİZM VE KAVRAMLAR

Mine Söğüt’ün postmodernizm bağlamında incelenilen eserlerinde postmodern unsurlar tarihsel gelişimiyle, otoritelerin açıklamalarıyla zenginleştirilerek eserlerden alıntılarla çalışmanın romanlara ayrılan bölümlerinde tek tek belirtilmiştir. Postmodernizmin tanımı, okur ve yazar ilişkisi bağlamında postmodern metnin özelliklerine ek olarak postmodern kavramlar bu başlık altında en öz halleriyle açıklanarak çalışmadan yararlanacaklar için rehber niteliği taşıyacağı düşünülmüş ve oluşturulmuştur.

Postmodern metnin yapısında topladığı bir araya gelmemesi düşünülen her türlü düşüncenin ve kavramın yan yana gelişi postmodernizmin evrene bakışı ve onu yorumlayışıyla alakalıdır. Burada büyük bir kargaşa, düzenin yok oluşu yani kaos yüceltilir. *“Kaos teorisi bu kelimenin (kaos) ardından meydana gelen, karmaşık, belirsizlik ve anarşi halinin adıdır. Bu teori daha çok bilim çevrelerinde kelebek etkisi olarak kullanılır ve postmodernizmin en önemli öğelerinden birisidir” (Dilber, 2008: 506).* Kaos teorisinden hareketle postmodern dünyada modernizme ait algıda olduğu gibi tek bir doğru ya da gerçeğin bulunması kabul edilmeyerek birçok düşünce, algı ve bakış açısı çoğulculuk ilkesi etrafında yan yana gelir. Bu dizilişte hiçbir unsur diğerine göre önde olamayacağı gibi değerli de kabul edilmez. Bu da postmodern düşüncede bir fikri ya da anlayışı üste çekme anlayışının olmayışındandır.

Postmodern metin algısında önemli olan savunulmayan her türlü fikrin bir değer taşımadan başka düşüncelerle, kişilerle yan yana getirilişinin yanında ortaya çıkan metnin oluşturuluş şeklidir. Klasik ve modern romana karşı çıkan postmodern romanda yazar, okuyucu ve metin ilişkisinde dengeler bir hayli değişir. Eserin yazılış sürecinin anlatıldığı, okurun edilgenlikten çıkarılıp anlatıcı tarafından oluşturulan boşluklardan içeri sızarak eserde önemli bir rol edinişi gibi özellikleri bünyesinde toplayan unsur, üstkurmaca adıyla yaygınlık kazanır. Gerçeğin tanımını sürekli sorgulama halinde olan postmodern anlayışla yazılmış bir metinde de gerçeğin kime göre, neye göre halleri üzerinde durulup daha da ileri gidilerek mekân ve zaman unsurlarının farklı şekillerde sunumuyla gerçekle hayal iç

içe geçirilerek metinlerde ciddi bir belirsizlik havası oluşturulur. Okurun metne dâhil edildiği, anlatıcıların çoğaltıldığı, hatta güvenilmez, belirsiz bir anlatıcıya ulaşıldığı postmodern metinlerde eser bir tür oyuna dönüştürülür. Okurun anlatıcının, yazarın ve kahramanların kimliğini arayışa girdiği, metindeki boşlukları doldurma sırasında yapbozun parçalarını birleştiren bir oyuncaya dönüşerek kimi zaman kendini bir polisiye olayın, kimi zaman tarihi bir sürecin içinde bulduğu masalsi, büyülü bir roman âlemi postmodern metnin iskelet sisteminin önemli bir parçasıdır.

“*Üstkurmacanın farklı bir versiyonu*” (Dilber, 2008: 508) olan metinlerarasılık okuyucuya yeni bir bulmaca dünyası oluşturan, böylelikle başka türlü bir oyunu da başlatan ve hiçbir yaratının kendinden önce oluşturulan eserlerden bağımsız düşünülmeceği prensibine dayanan önemli bir unsurdur. Büyük eserlerin yazımının sonlandığı artık bundan sonra yazılacak tüm eserlerin önceki eserlerden bağımsız düşünülmeceği fikrini besleyen metinlerarasılıkta bir metni başka bir amaçla, yeni bir anlam yükleyerek üslubunu, biçimini dönüştürmek suretiyle onunla oynama durumunu parodi karşılar. Bir metni alay etmek ya da değersizleştirmek gibi bir düşüncesi olmadan üslubunu değiştirerek oluşturmaya da pastiş denir. Parodi ya da pastişle yani metinlerarasılık yöntemleriyle geçmiş dönemlerin saygı duyulan metinlerine el atan postmodern yazar okurun bu unsurları bulmasını bekleyerek özgün metinler yerine postmodern metinler oluşturur.

Bu metinlerde yazar eskisi gibi egemen bir pozisyonda değildir ve okurla olan bağlantısını anlatıcı yoluyla kurmaktadır. Okur eski, söz dinleyen ve sadece dinleyen bir okur değildir ve anlatıcının her dediğine güvenilmez. Böyle bir durumda oluşturulan metinler de hipermetin adını alırken gerçeğin eski anlamını yitiren bir tanım kazanışı hipergerçeklik kavramlarını oluşturur. Hipermetin okurun, yazarın, anlatıcının görevlerinin ve sınırlarının alt üst olduğu okurun edilgenlikten kurtarılarak metnin bağımsız kılındığı bir durumdur. Bu metinde Baudrillard’ın kopyanın kopyası, gerçeğin gerçeğinin gerçeği gibi kimi karşılıklarla anlam bulan simülark’ı artık hiçbir şekilde herkesin birlikte kabulleneceği bir gerçeğin olmayacağını duyururken postmodern metindeki gerçeklik anlayışını da değiştirmiş olur. Değişen metin tanımıyla birlikte kullanılan dil de değişir. Parçalanmış her şey gibi dil de parçalanır, bölünür tek bir şekilde değil de farklı insanların kullanımlarına açık olarak gelişir.

Postmodernin “büyük anlatı”ları görmezden gelip yerel olana yönelmesi çevresinde birçok azınlık grubun oluşmasını da sağlar. Bunlardan biri olan feminizm kendine

postmodernin içinde yer bulmaya çalışır. Erkeğin ya da egemen gücün dilini kullanmayı bırakıp kendi dil anlayışını oluşturan postfeministler kadını da erkeği de aynı çizgiye çekmeye çalışmasıyla bir büyük anlatı olan feminizmden türemesi gibi çelişkilerle varlığını sürdürmeye çalışır.

Modern romandaki kahramanın, birey olarak özerkliği ve kendine güveni postmodern metinlerde yerini içi boşalmış, kendini bilmeyen, büyük bir belirsizlik içinde olan özneye bırakır. Bu özne isyankâr olmamak kaydıyla hatta şizofrenik birçok özelliği taşıyarak yaşadığı toplumla uyuşamayan, kendi ötekisini ön plana çıkarmaya çalışan ancak belirsiz kalan bir öznedir.

Postmodernizme ait kavramların içeriği, ismi ya da boyutları değiştirilebilir ya da değişik bakışlarla farklı şekillerde sunulabilir. Tanımın kayganlığı, kavramın yaşanan bir süreci içine alıyor oluşu bunu doğal da kılar. Postmodernizmin belirsizliği ve karşıtlıkları barındırıyor oluşu postmodern anlatıları büyülügerçeklik başlığıyla değerlendirilebileceğini yönünde ele alınması da bunu gösterir. (Dilber, 2008: 514). Her şey bir yana bırakıldığında postmodern metinlerin bir kaosu içerdiklerini kabul etmek birçok tanımı da kabullenmeyi ve her kabullenişe de fazla değer vermemek gerekliliğini sunar.

II. BÖLÜM

1. MİNE SÖĞÜT

1.1. HAYATI VE SANATI

Mine Söğüt 1968 İstanbul doğumludur. Babasının mesleğinden dolayı lise öğrenimi hariç bütün öğretim hayatı yerleşik olmayan bir düzen içinde geçer. Böylelikle farklı birçok mekânı, insan hallerini ve kültürlerini tanıma imkânı bulan yazar, Kadıköy Kız Lisesi mezunudur. Lise öğreniminden sonra İstanbul Üniversitesi Latin Dili ve Edebiyatı bölümüne devam eden Söğüt, bu bölümde yüksek lisans yapar. Doğrudan edebiyatın üretme kısmına geçmeyip insan hallerini gözlemleyebileceği bir alan olan gazeteciliğe 1990 yılında başlar. Güneş gazetesi, Tempo Dergisi ve Yeni Yüzyıl gazetelerinde çalışan yazar, Haberci adlı programın metin yazarlığını yaparak edebiyata yönelir. 1993 yılında karikatürist Bahadır Baruter ile evlenir.

1993 yılında Türkiye Gazeteciler Cemiyeti tarafından düzenlenen yarışmada, Haber dalında mansiyon ödülü alır. Zamanla edebiyatın birçok türünde eser vermeye başlayan yazarın eserleri birçok dile çevrilir. Adalet Cimcoz'un hayatını anlattığı biyografi çalışması Adalet Cimcoz- Bir Yaşamöyküsü Denemesi adlı eseriyle ismini duyurur. Sevgili Doğan Kardeş adlı monografisinde Kâzım Taşkent'in hayatını kaybeden oğlu Doğan'ın anısını yaşatmak için yayımladığı Doğan Kardeş dergisinin öyküsünü ele aldığı Sevgili Doğan Kardeş adlı monografisi bir diğer önemli çalışmasıdır.

İlk romanı Beş Sevim Apartmanı-Rüya Tabirli Cinperi Yalanları'yla büyük bir ilgi görür. Kitapta annesi tarafından terk edilen psikiyatrist Doktor Samimi'nin cinlerle kurduğu ilişki ve Pürtelaş Sokak'ta beş katlı metruk bir binaya yerleştirdiği beş hastanın hikâyeleri anlatılır. İkinci romanı Kırmızı Zaman'da ölüm, cinayet, iktidar ve zaman kavramları üzerinden kişinin varoluş serüveni anlatılır. Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979 adlı üçüncü romanında Söğüt, masalsi bir üslubu devam ettirdiği bu romanında 1980 darbesine giden süreçte Türkiye insanına genel bir bakış oluşturur. Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey adlı romanında, bir kadın-adam olarak çift cinsiyetli çizilen Madam Arthur Bey'in üzerinden iktidar, yönetim, halk, cinsiyet kavramı gibi unsurlar üzerinden insanın kimlik problemleri üzerinde durur. Bir kısmı daha önce dergilerde yayımlanan yirmi bir öykünün toplandığı Deli Kadın Hikâyeleri adlı öykü kitabında delilik öyküleri anlatır. Halen Cumhuriyet gazetesinde yayın hayatını sürdürür. İstanbul'dan 2008'den sonra Bodrum'un Gümüşlük köyüne yerleşir.

1.2. ESERLERİ

1.2.1. Beş Sevim Apartmanı

Mine Söğüt'ün modernizmin büyük anlatılarından biri olan psikanaliz kuramıyla, psikiyatrların reddettiği cinlerin varlığı gerçekliği arasında oluşturduğu zıtlığın üzerinden masalsı ve dinî olağanüstülükler kullanarak anlattığı ilk romanıdır.

Roman birçok türün ve zaman algısının iç içe geçtiği tuhaf bir belirsizliği imler. Samimi'nin günlüğü, hastaların kendileriyle ilgili anlattıkları bölümler, anlatıcının hastaların hikâyelerine yaptığı eklemeler, esere ismini veren apartmanın ilk sahibi Huriye Hanım'ın kendi hayat hikâyesini anlattığı bölüm esere çoksesli bir anlatım verirken okuyucuda gerçeklikle ilgili algı kırılmaları oluşturur.

Frankenstein gibi bir eve kapanıp kendince psikolojik deneyler yapan Doktor Samimi bir yandan yıllarca eğitimini aldığı psikanaliz ve psikiyatri bilimiyle yok olduklarına kendini inandırmaya çalıştığı cinler arasında gider gelir. Okuyucuya bulması için birçok ipucu bırakan anlatıcı Doktor Samimi'nin beş katlı Beş Sevim Apartmanı'na gizlice getirdiği beş hastanın hikâyelerini anlattıkça hem birçok şey aydınlanırken birçok durum da belirsizleşir. Postmodern metinlerin ana kaynak noktalarından biri olan belirsizlik çoklu anlatıcıyla sağlanır.

Freud'un psikanaliz kuramına birçok göndermenin yapıldığı eserde birçok rüya ve yirmi iki rüya yorumu bulunur. Freud'un çoğunu cinsellikle bağdaştırdığı rüya yorumlarına, bilinçaltı ve bilinçdışı kavramlarına sıklıkla anıştırmalar yapılırken bir yandan da Kur'an'dan yapılan alıntılar ve cinlerle ilgili metafizik söylemler tuhaf belirsizliği daha da belirsiz ve tuhaf kılar.

Beş Sevim Apartmanı'nın yarı meczup yarı evliya görünüşlü sahibi Huriye Hanım'ın erkek çocuk isteyen kocası yüzünden art arda kaybettiği beş kız çocuğunun acısıyla sürdürdüğü geçmiş hayatı ve yıllar sonra ölen kızlarının yerine koyduğu beş kedisiyle sürdürdüğü garip hayat esere köksüz bir tarih katmak adına kullanılmış izlenimi verir.

Samimi'nin apartmandan önceki hayatı Freudyen bakışla incelenince yazarın özellikle yerleştirdiği Freud'un ömrünü verdiği çocukluk dönemi travmalarıyla doludur. Samimi küçük yaşlarda babasının ölümü ardından annesinin kendisini terk edip evlenerek Amerika'ya gitmesinin ardından içine kapanır. Annesinin kendisini emanet ettiği yaşlı ve zengin haladan da sevgi göremeyen Samimi kendine rüyalarında hayali arkadaşlar edinir.

Diğer beş hasta gibi cinlerle iletişime geçen Samimi'nin âşık olunca bütün dengesi alt üst olur. Cinler evlenip aralarına başka birinin girmesini istemezler. Eserin olay akışını belirleyen bu durumla birlikte Samimi cinlere savaş açar. Beş hastayı özellikle cinlerle iletme geçtiğini iddia eden kişilerden seçer ve onların üzerinden cinlerle olan savaşını sürdürür.

Roman ilerledikçe Samimi'nin ve hastaların yaşamına yön veren rüya yorumları, masallar ve günlük gibi farklı türler yaşanılanlarla iç içe geçer. Freud'un kompleks olarak belirlediği psikanalizmin temel yapısını oluşturan rüyalar hastalar ve Samimi'nin yaşam hikâyesine yerleştirilir.

Samimi sonunda yaşadığı çocukluk dönemi acılarıyla beş parçaya ayrılmış bir kahraman olarak cinlerle olan savaşını kaybeder. Ancak beş hastanın da Samimi'nin bizzat kendisi olduğu Samimi'nin apartmanda çıkardığı yangında ölümüyle sonlanır.

1.2.2. Kırmızı Zaman

Esere ismini veren "kırmızı" ve "zaman" kelimeleri yazarın anlatmak istediği, sorun olarak görüp masalsı söylemlerle gerçek ile hayalin sınırlarını birbirine katarak vermeye çalıştığı düşünce insanların kanlı bir geçmişe sahip olduğu gerçeğidir.

Romanda, yarım kalan çocukluklar yaşayan bireyler üzerinden bu bireylerin yetişkin zamanlarında parçalanmış, sakat hayatlar inşa etmelerinin çarpıcı sonları verilir. Anlatılan her hikâye bir geçmişe, tarihe dayanır. Bu geçmişlerin, şimdinin yaşadığı hikâyelerin sonu çıkmaz bir sokak gibi kimsesizler mezarlığına çıkar. Yazarın anlattığı hikâyelerde öne çıkan kahramanların var olma, kimlik edinme, kimliklerini oluşturma sorunları üzerinde bocaladıkları görülür. Hikâyelerin birkaç ortak noktasından biri de çocukluk ve çocuklukta yaşanan olaylardır. Kahramanlar kişisel tarihiyle İstanbul'un tarihi kanı, vahşeti, tutkuyu, sıcaklığı anımsatan "kırmızı" rengi üzerinde birleşir. Geçmişlerinin gölgesinde geniş ve sınırları belli olmayan bir "zaman"ı yaşayan kahramanlar kırmızının bulandığı, boyandığı bir zamanı yaşayarak var olmaya çalışırlar. Geçmişin ve şimdinin iç içe geçerek masalın imkânlarıyla gerçekle hayalin birbirine girdiği roman Türkiye'nin bugünü ve tarihi bağlamında bireylere, topluma yansıyan birçok acıyı, vahşeti ve cinayeti de satır aralarında işler. Satır aralarından sızan kanın sıcak ve garip tadı tüm romanı kırmızı bir renge boyayarak tarihi yazanları, yapanları yani erkek egemen düzeni eleştirir. Namus cinayetlerinin, saplantılı aşkların, sapıklıkların mağduru toplumun ikinci cinsi

kadınlar olarak ifade edilir. Bu ifade ediş bir kabullenişten ziyade Mine Söğüt'ün anlattığı hikâyelerle isyana dönüşür.

Zaman Dayı'nın esere gizem veren ve neredeyse eserdeki bütün kahraman hikâyelerinde kullanılan "dehliz"den esrarengiz biçimde çıkarak insanların arasına çıkışı onu gizemli kılar. Yıllarca takındığı ve dervişlere yakışan ağırbaşlı tutumu, zamansızlığı nedeniyle verilen Zaman Dayı ismini kimin ne zaman verdiği dahi bilinmez. Dervişler, erenler gibi sırlı anlatılan ve bütün zamanları suskunluğuyla kaplayan Zaman Dayı da bir insandır ve geçmişinde diğer kahramanlar gibi "kırmızı" kan vardır. Tesadüfen girdiği deliğin bir dehlize çıkması, bu dehlizin onu balıkçılar barınağına çıkarması ve Halat Niyazi adlı meczubun, berduşun tam da yaşadığı yere denk gelmesi gibi art arda yaşananlar kırmızı bir zamanın varlığını, bütün evreni kuşattığını kanıtlar niteliktedir. Halat Niyazi'nin de Zaman Dayı'nın da İstanbul'un yüzyıllardır nesilden nesile aktarılan menkıbelerindeki kişilere benzerliği gözden kaçmaz. Eserde insanların gerçeği algılamalarının çok boyutlu gerçekleştiğinin üzerinde durulur ve insanların anlamlandıramadıkları olaylara çeşitli hayali unsurlar, mistik duyular katmaları bu gerçeğin birden fazla olabileceğini hangisinin gerçek hangisinin hayal olduğunun ise kestirilememesinin zorluğunun da eserin gerçeklik algısını bozduğu görülür.

Bir gece ansızın elleri kanlı biçimde çıkıveren Zaman Dayı'yı Halat Niyazi çekip yanına alır. Çünkü ellerindeki kan bir suç ve geçmişindeki zamana yazılmış kırmızı rengi gösterir. Halat Niyazi'nin suskunluğunda ve anlayışında bir şeyler hissedilen Zaman Dayı, Halat Niyazi'nin garip ve sırlı arkadaşlığını kabullenir. Onun barınağının yanına çıktığı deliğin tam önüne kendi barınağını kurar.

Zaman Dayı'nın esrarlı hikâyesine yakışan sahibi belli olmayan bir kırmızı kayık onun geldiği gün ortaya çıkar. Aslında bir belgesel için hazırlandığı anlatıcı tarafından daha sonra söylenen ve karşı sahillerden tıpkı Zaman Dayı gibi ansızın çıkan kayık onunla özdeşleşir. Zaman Dayı işlemediği bir cinayet yüzünden hapishaneye atılır. Karadeniz'in bir köyünde çocukluğundan beri köy halkının benimseyip sevdiği Zaman Dayı bir zamandır kayıp olan Yadigâr'ın kanlı bedeniyle köye gelince jandarma komutanınca tutuklanır. Oysaki Zaman Dayı eren evliyalara has bir bakışla farklı bir boyutta Yadigâr'ın acısını görür, kendisinden istenileni yapar. Yadigâr'a komşu köyün erkeklerinden biri tecavüz eder. Balığa çıktığı bir gün denizkızı görüntüsünde ölmek üzere olan Yadigâr'ı bulan Zaman Dayı onun isteğini yapar ve belden aşağısını keser. Denizkızı olduğu açığa

çıkılmayacak olan Yadigâr'ın asıl sırrı tecavüze uğradığı gerçeği Zaman Dayı'nın suskunluğuna karıştır.

Halat Niyazi'nin kimselerce bilinmeyen hikâyesiyse romanın bir başka kahramanı olan Osmanlı'nın namılı celladına kadar dayanır. Bir Çingene baba ve Yahudi anneden olan Leon çocukluğunu babaannesi Ziba sayılmazsa yalnızlık içinde geçirir. Annesini hiç tanımaz. Çünkü Leon'ı doğurur doğurmaz babası tarafından Paris'e gönderilir. Babasıysa Leon'un zengin dedesinden faydalanmanın yollarını aramak dışında oğluyula ilgilenmez. Bir gün köpeğini takip ederken tesadüfen girdiği ağaç kavuğu onu cellatların mezarlığına çıkarır. Mezarlık ve cellatlar Leon'u çok etkiler. Ziba'nın komşu bir kadının gördüğü cellat mezarlığı rüya yorumundan sonra tek sevdiği Ziba'yı ardında bırakıp cellat olmaya gider. Bu soydan gelen dede Leon da mezarlık, ölüm ve kanla kesişen bir hayatı olduğu için eserde anlatılır. Kimsesizler mezarlığıyla cellatlar mezarlığı romanın kesişme noktasıdır. İstanbul'un kanlı tarihiyle yine insanların modern vahşet tarihini gösteren bu iki mezarlık aynı doğrultuda farklı zamanlarda birleşir.

Romanda mezarlık ve arayış izlekleriyle birleşen iç içe geçmiş hikâyelerden biri de sur dibindeki köhne evde yaşayan küçük kız Hüsrân'dır. Hüsrân belli bir yaştan sonra anne ve babasının istekleriyle eve kapatılır. Alerji hastalığının dışarıdan geldiğine ve çocuklarına dışarının zarar vereceğine inandıklarından biri temizlikçi diğeri çöpçü olan anne ve baba her gün kızlarını eve bırakıp işlerine giderler. Hüsrân, anne ve babasının kaybettiği üç kız çocuğundan sonra dünyaya gelir. Ölen bebeklerin neşe ve umut içeren isimlerine inat verilen Hüsrân ismi bebeğin dünyada kalmasını sağlar. Canı çok sıkılan kızına çöpten bulup getirdiği kitap- Kırmızı Zaman adındadır- Hüsrân'ın gerçek ve hayal tanımlarını, sınırlarını yerle bir eder. Kitapta İstanbul'un tarihindeki dökülmüş olan kanlardan, vahşetlerden, ölümlerden ve özellikle de dehlizlerden bahseden kitap Hüsrân'ı büyülü bir aleme sürükler. Tıpkı Zaman Dayı'nın duvardaki gizli delikten girişi gibi Hüsrân da bulduğu delikten karanlık bir dehlize girer. Babasının çöpte bulduğu kırmızı feneri zamanında getirişiyile dehlizi ve dünyası aydınlanır. Hüsrân'ın da yolu küçük Leon gibi mezarlığa çıkar. Mezarlık ona büyük bir huzur verir. Hüsrân'ın içerinin daha içerisinde bulduğu kimsesizler mezarlığı bütün kahraman hikâyelerinin kesiştiği yerdir. Gerçek dünyanın acımasızlığından uzak, hayallere yakın olan mezarlığın diğeri mezarlıklardan farkı ölümler gibi kahramanların da kendilerini kimsesiz hissedişleridir.

Eserdeki bir diğeri hikâyenin kahramanı babasız ve deli bir anneyle büyümek zorunda kalan farklı, sessiz bir genç olan Botan'dır. Botan yirmili yaşlarını süren bir gence

göre gerçek olmayan bir dünyada yaşar. Babasının kendilerini terk edişini bir türlü hazmedemeyen Botan içindeki acıyı bastırmak için hastanelerin acil bölümlerine sonra da Adli Tıp'a giderek orada gördüğü ve duyduğu acılarla içindeki acıları söndürmeye çalışır. Bunda başarılı olamaz ve gazetede babasını öldürdüğü söylenen kadını yaralı olarak acile getirilmesinden sonra kadının varlığından babasına ulaşmaya çalışır. Zihninde parça parça olmuş baba kavramını Adli Tıp'ta arkadaş olduğu doktorun sayesinde oluşturduğu cesetlerin fotoğraflarıyla dolu bir albümle yaşamını sürdürür. Yaralı getirilen babasının katili olduğunu düşündüğü kadının ölümünden sonra kimsesizler mezarlığına gömülüşü onu tek huzur bulduğu yer olan mezarlıkla tanıştırır. Diğer hikâye kahramanlarının içsel yolculukları dehlizle anlatılırken Botan'ın yolculuğu modern dünyanın binaları ve kurumlarıyla gerçekleşir.

Zaman Dayı bazı vakitlerde içindeki huzursuzluğu giderme adına çıktığı delikten girerek dehlizlerde yürür. Bir gün kimsesizler mezarlığına ulaşır. Onu gizlice takip eden Halat Niyazi de aradığı huzuru ölümlerin dünyasında bulur. Bir zamanlar cellat mezarlığı olan kimsesizler mezarlığı bu kahramanların içsel yolculuklarının mekân bulduğu yerdir. Mezarlığın bekçisi ve mezar kazıcısı Kambur kendisiyle doğrudan ilişki kuran Botan hariç diğer kişileri görmezden gelerek onların gelişlerini engellemek istemez. Mezarlığa hayat veren ziyaretçiler Kambur'un yalnızlığına ve insanlar tarafından bir kenara itilmişliğine de derman olurlar. Eser kahramanlarının mezarlıkta buldukları huzurla içsel yolculukları son bulur ve roman biter. Kırmızı Zaman romanı canlıların dünyasına karşılık ölümlerin dünyasında huzur bulan kahramanların huzursuz hikâyesidir.

1.2.3. Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979

Yazarın yaratılış mitosuna, insanın doğayla barışık yaşadığı dönemlere göndermeler yaptığı bir girişle insanoğlunun zamanla aklının esiri olduğunu, doğayla iç içe yaşadığı dönemleri unutarak bastırıldığı diğer yanını öldürdüğünü böylelikle büyük bir kin ve nefretle yaşamayı seçtiğini anlatır.

Yazarın dinsel ve mitsel hikâyeleri birleştirdiği, bir insanlık tarihi masalı anlattığı bu romanında nefretin kol gezdiği, insanların gözlerini kırpmadan cinayetler işlediği döneme yani 1979 yılına nasıl gelindiğini işler. Kardeş katlinden, aile içi cinsel ilişkilere kadar dinin ve erkek egemen toplumun yarattığı töresel, dinsel kırımların başlangıcını oluşturan masalsı bir hikâye sanki insanlığın nasıl cinayetlerin esiri olduğunu ve bu laneti yüzlerce yıl nasıl taşıdığını anlatır. Bu anlatımın ardından yazardan farklı bir kişi olan

anlatıcı çok yıllar öncesinde gerçekleşen Hacer'in lanetli hikâyesini anlatarak insanlığın büyük hikâyesini anlatmaya başlar. Deli Hacer'in bir gece çırlıçiplak transa geçmişesine, totem dönemlerini çağrıştıran şamanlara özgü tavırlarıyla ortaya çıkışı ve ikiz kardeşi Mustafa'nın bu deliliği yok etmek için, Tanrılara kurban eder gibi kardeşini öldürmesiyle anlatıcı her şeyin başladığını söyler. Bu hikâye kardeş katlini, erkek egemen toplumun doğuşunu ve insanlığın nasıl doğallığından uzaklaştığını sembolize eder. İkiz kardeş eserde lanetin taşıyıcıları olarak varlıklarını devam ettirirler. Deli Hacer'in ikizi tarafından öldürülmesinin ardından önce bolluk sonra büyük bir yıkım ve felaket gelir. Köyde doğan çocukların hepsinin ikiz oluşu, bu çocukların diri diri toprağa verilişleri ve bir ikiz kardeşin hayatta kalışları lanetin sürmesini sağlar. Şeytan- Tanrı, erkek- kadın, düşman- dost, sağ- sol, varlık- yokluk gibi zıtları olan kavramlar üzerinden insanlığı anlatan Mine Söğüt kardeş kavramını evrensel bir değer olarak ele alarak geniş bir insanlık masalı anlatır.

Romanın isminin yazılmasıyla asıl roman hikâyesinin başladığını duyuran ilk anlatıcıdan farklı bir başka anlatıcı olan ve kendine Şahbaz diyen biri tuhaf bir hikâye anlatacağını söyleyerek okuyucuyu romanda neler beklediğini kısaca özetler. Bir ocak ayı başlayan hikâye aralık ayında sonlanır ve eser böylelikle on iki bölümden oluşur. Roman, işkenceye dayanamayıp öldü sanılıp bırakılan ve bırakıldığı yerde unutulmuş kadına Şahbaz'ın anlattığı on iki hikâyeyi içerir. Bu hikâyeler kadim anlatı geleneğini çağrıştıran Binbir Gece Hikâyeleri'ne, Dekameron Hikâyeleri'ne benzer şekilde birbirini izleyen birbiriyle uyumlu on iki hikâyeden oluşur. Hikâyenin anlatıldığı ve adı verilmeyen kadının da anlatıcı olarak konuştuğu birden fazla anlatıcıyla yürüyen romanda sağ ve sol olarak bölünen, ayrışan Türkiye insanının bölünüşünün mitsel ve dinsel arka planını da verir.

Roman bu on iki hikâyenin yer aldığı birinci kısım ve almanak adı verilen kronolojik bir Türkiye gerçeğini içeren cinayetlerle dolu ikinci kısımdan oluşur. Şahbaz'ın anlattığı ve Türkiye'nin gerçeklerinin masalsı bir üslupla anlatıldığı ilk kısmın paraleli olan ikinci kısım öğretici metin kuruluşunda, yaşam kadar gerçek aynı olayları anlatır. İkiz, iki ve zıtlık, bölünmek gibi kavramların çağrışımını destekleyen ikili yapı romanın anlatımsal, söylemsel yapısına biçimsel bir destek olarak algılanabilir.

İlk hikâye kendi kişiliğini kanıtlamaya ve ülkücü görüşün içinde birey olarak varlığını göstermeye çalışan Şahin'in hikâyesidir. Şahin, karşı komşusu Haydar'ın ölüsünün taşındığı çuvalı getirmekle başladığı dava dediği, yoluna ömrünü verdiği görüş uğruna annesi ve babasını öldürmekle devam eder. Emniyet teşkilatında kendisine yardım edenlerin sayesinde Haydar'ın kardeşi Cem'in cesedi Şahin'in cesedi olarak sunulur.

Şahin özgür bırakılır. Bu hikâye anne, baba katilliğinin acımasızlığını, Alevi inancını, sol düşüncüyü taşıyanlarla ülkücülerin aslında kardeş olduklarını, komşu olduklarını ama bu bilinenlerin birileri tarafından unutturulduğunu anlatır.

İkinci hikâye şubat ayı başlığı altında anlatılır. Her anlatılan hikâyenin içerisinde Şahbaz'ın kim olduğu üzerinde de durulur. Okuyucuya Şahbaz hakkında birçok ipucu verilmesinin yanında birçok da boşluk ve şüphe bırakılarak hikâyelerin sonuna kadar bu belirsizlik devam ettirilir. Şahbaz'ın her şeyi bilen bir güce sahip olduğu ve kötücül bir gücü olduğu, tüm zamanları kapsayan bir belirsizliğe sahip olduğu en bilinen özellikleridir.

Bütün hikâyeler, bir örümcek ağının parçaları gibi birbirleriyle ilişkilidir. Lanetli ikizlerden biri olan Komutan (Melih) ülkücü gençleri yönlendiren en üstteki isimlerden biridir. Mehtap adlı pavyonda çalışan bir kadınla ilişkisi vardır. Mehtap'ın hayal dünyasında yaşayan oğlu Burak'sa kendini gerçekleştirememiş yaşadığı hayatı beğenmeyen bir çocuktur. Şubat hikâyesinin içinde kendi öz kızına tecavüz eden bir adam gibi kısaca değinen olaylar da vardır.

Mart ayı hikâyesi Şahbaz ve dışarıdaki insanların hayatlarını anlattığı kadının kimlikleriyle, hisleriyle ilgili ipuçlarını içerir. Parçalara ayrılan bir kadın cesedinin şehrin çeşitli yerlerine bırakılmasının ardında Melih'in ikiz kardeşi Salih vardır. Kadınları öldürüp parçalarını ayırdıktan sonra her şeyi unutan Salih, kardeşi Melih tarafından korunup gizlenir. İnsan hafızası gibi birçok bilgiyi ve gerçeği unutan Salih ve Melih'in laneti bütün anlatılan hikâyeleri etkiler. Salih ve Melih, babaları tarafından hamile bırakılan kız kardeşlerini Tanrılara sunulan bir kurban gibi yedi parçaya ayırarak öldürmüştür. Bu lanetli cinayetin yankısı hiç durmadan devam eder.

Nisan ayı hikâyesi Melih'in, Salih'in ve Mehtap'ın kardeş olduklarını ima eden bir hikâyedir. Melih ve Salih Mehtap'ın babasıyla annesini öldürür. Asıl adı Emine olan Mehtap yurtlarda geçen hayatından sonra kendisini pavyonda bulur. Melih'ten olan çocuğu Burak babası olduğunu bilmediği Melih'in kampında eğitilmektedir.

Mayıs ayında Şahbaz, Üç Kapılı Han olarak anlatılan işkencehanenin içinde yaşamla ölüm arasında gidip gelen kadına dışarının aslında içeriden daha iyi olmadığını anlatmaya devam eder. Bütün hikâyelerin ortak kısmı büyük acıların yaşandığı bir dönemden geçildiği ve insanlığın bu dönemi yaşarken savaş, barış, ölüm, cinayet, kardeşlik gibi kavramlar üzerinde düşünmek zorunda kalacağı vurgulanır. Şahbaz ve kadın bu konularla ilgili çıkarımları birlikte yaparlar. Birçok soru sorarlar, cevap bulmaya çalışırlar.

Şahin'in bu savaş içinde ismini Kartal olarak değiştirdiği, Melih'in emriyle Komünist Kaptan'ın kahvehanesine gittiği anlatılır. Şahbaz'ın hikâyeler anlattığı kadının annesinin aklını yitirdiğini Şahbaz kadına söylemez.

Haziran ayı yazarın insanın ilk lanetli hikâyesi olarak anlattığı Deli Hacer'in yaşadıklarına bağlı ikiz lanetinin devamı olan Salih ve Melih üzerinden insanların birbirlerini, kendilerini nasıl parçalara ayırıp öldürdüklerini anlatır. Mehtap Burak'la birlikte doğurduğu kızını terk ettiğini kimselere söylemez. Şimdi Burak'ın da kaderinden korkar. Melih gibi biri olmasını istemez. Bu yüzden Melih'e telefon açıp ona kızar.

Temmuz ayında Mehtap'la ikizlerin kaderinin nasıl kesiştiği anlatılır. Mehtap kavga eden ikizleri ayırıp Melih'le birlikte yaralı olan Salih'i oteldeki odasına taşır. Melih aslında kardeşi olan Mehtap'a geçmişinin bir kısmını anlatır. Analığını ve babasını öldürdüğünü söylemez. Babaları bir olan Mehtap ve Melih laneti tekrarlar gibi birlikte olurlar. Sovyetler'e gemisiyle adam kaçırın Komünist Kaptan polisler yakalanacağını anlayınca bir doktor arkadaşının sayesinde akıl hastanesine şizofren teşhisiyle kapatılır. Ancak onun yerine ikizinin sorguya alınıp işkence gördüğünü bir yıl sonra dışarı çıktığında öğrenir. İkiz kardeşi artık aklını yitirmiştir. Deliliğin, cinayetlerin, yok saymaların, ötekileştirmelerin yaşandığı dış dünyayı anlatan Şahbaz bunların döngünün birer parçası olduğunu ve bütün acıların bir gün dineceğini anlatır.

Ağustos ayın Şahbaz'ın ölüm, Tanrı ve varoluş üzerine hücredeki kadına anlattığı hikâyelerden kadın ve Şahbaz'a ait birçok ipucu elde edilir. Geleceği, geçmişi ve şimdiki kapsayan Şahbaz, Türkiye'nin almanakta tüm açıklığıyla yazılacak olaylarına imalı olarak değinir. Burak annesinin yanına gelir ve içindeki utanç hissi, annesini öldürme fikri hiç değişmez.

Eylül ayında Şahbaz'ın dışarıyla ilgili anlattığı hikâyeler hiç değişmez. Acı, kan ve gözyaşı tüm şehri sarmaktadır. Bir masal gibi anlattığı hikâyelerde ikizlerin ve diğer insanların gördükleri rüyalar da gündüz yaşadıkları da ölüm üzerinedir. Şahbaz, 1979 yılıyla insanların istemekten vazgeçerek huzuru bulacaklarını toplumun çok değişeceğini, dökülen bunca kanın, akıtılan gözyaşlarının boşunalığını anlatır.

Ekim ayında anlatıcıyla Şahbaz karşı karşıya gelirler. Her şeyi bildiği söylenen Şahbaz'a karşılık anlatıcı çoğu şeyi bilmediğini söyler. Şahbaz'ın kimliğinin okuyucuya sorularla buldurulmaya çalışıldığı ve birçok ipucuna rağmen kafa karışıklığı oluşturan

bilgilerle Tanrı, Şeytan ve Şahbaz üzerine düşünceler yoğunlaşır. Şahbaz'ın kötü bir Tanrı mı, kötülüğün simgesi Şeytan mı yoksa kaderin ta kendisi mi olduğu okuyucuya bırakılır.

Kasım ayındaki hikâyede aile içi cinsel ilişkiyi erkekler lehine değiştirip kadınları öldürmeyi görev bilen lanet ikizlerin dünyaya gelmelerini sağladığı çocuklarla dünyaya yayılır. İkizler aslında eserde birer metafordur. Herkes kötülüğü bir şekilde insandan insana, zamandan zamana taşıyabilir. Herkesin içinde taşıdığı kötü bir yanı yani ikizi vardır. Eşyalar zıtlıklarıyla tanımlanır. Şahbaz da anlattığı hikâyede ölümle yaşamı, iyilikle kötülüğü, Tanrı ile Şeytanı anlatır.

Aralık ayı 1979 yılının son ayı ve Şahbaz'ın da anlatacağı son hikâyedir. Melih ikizi Salih'i akıl hastanesine kapatır, oğlu olarak bildiği Burak'ı himayesine alır. Mehtap'ı yani hem kız kardeşi hem de çocuğunun annesi olarak bildiği kadını geçmişte yaptığı gibi öldürüp ölüsünü de yedi parçaya ayırır. Burak annesinin parçalarını bilmeden söylenen yerlere bırakır. Şahbaz'ın hikâyeler anlattığı kadın uykuya dalar ve ölür. Uykudan önce anlatılan masallar gibi Şahbaz'ın Türkiye'ye, vahşete ve cinayetlere ait kadına anlatacağı hikâyeler de son bulur. Bu yılın bir unutuş yılı olacağını söyleyen Şahbaz, yaşanılanlar hafızadan silinerek sanki hiçbir ölüm, hiçbir acı yaşanmamış gibi insanların hayatlarına devam edeceklerini söyler.

Şahbaz romanın başında yaptığı konuşmaya benzer bir konuşma yaparak okuyucuya anlattığı her şeyin bir yalandan ibaret olduğunu söylerken hayatın da bir yalan olduğunu söyleyip anlattığı hikâyeleri bitirir.

Romanın bundan sonraki kısmı Şahbaz'ın anlattığı hayat hikâyelerine benzer 1979 yılı almanağından oluşur. Romandaki her şeyin bir ikizi, diğer bir parçası olduğu gibi romanın da iki parçası vardır. Birbirini tamamlayan, birbirleriyle ilişkili bu ikili yapı eserin özünü de oluşturan mantıksal bir parçadır.

1.2.4. Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey

Eser, cinsel kimlikleriyle gerçek, erkek egemen ve acımasız dünyada var olmayı deneyen kadın, erkek ve kadınlarda hayalî bir dünya içerisinde anlatır. Yazarın yayımlanan son ve dördüncü romanıdır. İlk romanından bu son romanına kadar özellikle erkekler dünyasında kadın olmaya çalışan bireylerin içinde yaşamaya çalıştığı karanlık, karamsar bir Türkiye resmi çizen yazarın bu olumsuzlukların içinde isyankâr bireyleri ve hikâyeleri masalsi üslubuyla anlatmaya devam edişinin değişmediği görülür.

Bu son romanında Mine Söğüt "kimlik" kavramı üzerinde durur. Bu kimlik arayışı romanın masalsı üslubuyla birleşince olağanüstülüklerle zenginleşen acı bir Türkiye gerçeğini de gözler önüne serer. Eserde insanların iktidarın belirlediği sınırlar içerisinde yasal olan cinsel kimlikler seçmesi ve bunları yaşaması durumuyla tam tersini seçtiğinde neler olabileceği sorunu üzerinde durulur.

Mine Söğüt'ün ilk eserinden beri üzerinde durduğu feminist fikir romanda erkek egemen iktidarla savaş içindedir. İktidar, gücünü siyaset ve cinsellikler üzerinden göstererek kişilerin hayatlarını etkilemektedir. Romanda Türkiye'nin geçmişte yaşadığı 1960' lı yıllardan beri ciddi şekilde otoriteden farklı siyasi fikirleri ve yaşam şekilleri olan bireylerin bir şekilde tasfiye edilişleri, yok sayılışları ve öldürülüşleri eserin merkezinde yer alan temalardır.

Roman altı başlığı olan altı bölümden oluşur. Yaşamını hayat kadınlığı yaparak kazanan Nagehan'ın kaldığı otelin lobisindeki falcı kadından geçmişindeki kayıpların ve odasının tam karşısındaki bir apartman dairesinde kalan ve uzun süredir izlediği genç yazar Olcayto'nun kendi yüzünden esrarengiz bir şekilde kayboluşunun izlerini sürdüğü "arayış" temasıyla başlayan hikâyeye, aslında romanın tamamına sızan "kendini arayış"ın başlangıcı olarak sayılabilir.

Eserin ikinci kısmı, genç yazar Olcayto'yla başlar. Eserin merkezinde yer alan "arayış" izleğinin dışındaki diğer izleklerse "istemek" ve "zaman" dır. Olcayto bir roman yazmakla kendine bir geçmiş bulamayışının zamansal boşluğu arasında ölümle yaşam arasında gider ve gelir. Eserin masalsı üslubu zamanın kırılğan ve kaygan yapısını destekler şekildedir. İstemeyi bıraktığında özgürleşecek olan roman kahramanı babası ve annesinin ölümleri ardından kendine ait olmayan ve hiç var olmamış gerçek geçmişinin peşine düşer. Annesinin geçmişine ait tüm fotoğrafları yakışı sahaflarda eski fotoğraflar peşine düşürür kahramanı. Fotoğraflar zamanın bir anda asılı kalması ve geçmişi simgeleyen tek gerçek olarak görüldüğünden Olcayto'yla Madam Arthur Bey'in yolları fotoğraflarla kesişir.

Madam Arthur Bey, kötü yaradılışlı kötü hayaller kurarak insanları mutsuz eden ve öldüren kara bir şamandır. Eserde şamanlık, geleceği görebilme ya da geleceğe yön verebilme kavramlarıyla birlikte işlenir. Romanda masal üslubunu şamanlığı ve hayallerin gerçeğe dönüştürülebilme unsurlarını kullanarak sağlayan yazar, eserin başkahramanı Madam Arthur Bey üzerinden hem iktidarın insanlar üzerindeki kötü yanını hem de cinsel

kimliğiyle var olmaya çalışmanın güçlükleri üzerinde durur. Başkahraman romanda tanımlandığı şekilde bir "kadınadam"dır. Bir erkek ve kadının duygu ve düşüncelerini bedeninde yaşatan başkahraman hayaller kurarak insanlığın kaderinde etkileri olur. Türkiye'de komünist hareketlenmeler, sağ- sol kavgaları, dünyadaki kutuplaşmaların insanları bölüp parçalamaları gibi önemli hadiselerde ölümcül "istemek"lerde bulunur. Romanda "istemek" izleği üzerinde de durulur. Hayallerinin kaydedicisi Keşşaf Hanuman'dır. Kötü hayaller kuran başkahramanın fotoğraflarını çeken Keşşaf aslında o hayalleri bir ressam gibi betimler ve dünyaya kötülük yayılır. Gençler işkenceler görür, idam edilir ya da sokak ortasında öldürülürler. Bu kötülüklerle var olan iki adam cinsel var oluşlarını da birlikte yaşarlar. Yarattıkları kötülüğe koşut bir mutlulukla aşık olurlar. Bedensel ve ruhsal tatminlerinin arasına başka insanlar girer. Demir perde ülkelerinden birinden gelen genç Olga'yla birlikte olan Madam Arthur Bey'in bu ilişkiden bir kızı olur. Olga, kızlarını Kara Yalı'nın önüne bırakıp kendi ülkesine kaçır ama Madam Arthur Bey'in laneti tüm ülkesini sarar ve savaşta tüm çocuklarını yitirir. Keşşaf, küçük kızı yani Nagehan'ı bir çöplüğe bırakıp gider. Nagehan'ın çöpte başlayan macerası yetimhanede oradan da sokaklarda devam eder. Türkiye'de kadın olmanın zorluğunu simgeleyen Nagehan, okullarda ve sokakta sistemin dayattığı kimlikle var olmak yerine kendi seçtiği zor yaşamda mutsuzlukla süren bir hayat yaşar. Nagehan, Madam Arthur Bey'in aşkı Keşşaf ve genç devrimci Ruhat'la aynı anda bir cinsel ilişki yaşar. Bu birleşmeden ikiz çocukları olan Nagehan kızı ve oğlunu Kara Yalı'da doğurur. Madam Arthur Bey canını susması koşuluyla bağışlayıp oğlanı Ruhat'a, kızı da bir falcı kadına verir. Ruhat Ran, ünlü şairin soy ismine yakışır devrimle meşgul bir yaşam sürer ve hayatı yine başkahramanın lanetiyle sonlanır. Ruhat Ran bir arkadaşını fotoğraflarda aramak maksadıyla geldiği Kara Yalı'da ruhen hapis kalır. Bu yalıda aslında aradığı cinsel kimliğidir. İçinde gizlediği yanıyla yüzleşen Ruhat Ran Kara Yalı'da yok olur. Keşşaf gizli ilişkisi meydana çıkınca Kedileş tarafından öldürülür.

Geçmişi tamamen bir muamma olan Olcayto babasının ölümü ardından annesinin kendi oğlu olmadığını söylemesi, geçmişe ait tüm fotoğrafları yakıp akıl hastanesindeki intiharıyla müthiş yalnız ve boş bir çocukluğa itilir. Mutsuzluğundan hayaller kurarak çıkan çocuk büyüdüğünde bir yazardır. Ancak geçmişi onu sahaflarda fotoğraflar aramaya iter. Esrarengiz bir telefonla Madam Arthur Bey'in fotoğraf albümünü alan ve bu albümü gören Nagehan'ın o adamdan uzak dur demesini dinlemeyen Olcayto'yu uzun yıllardır kötü işlerden uzak duran eskicilik yapan Kedileş'e yönlendirir. Kedileş, Madam Arthur

Bey'in cinayet ve suç işleriyle meşgul kötü biridir. Başkahramanın kendini var etmek için Kara Yalı'ya çekilmesinden beri o da açtığı eskici dükkanında bir tür inzivaya çekilir. Keşşaf Hanuman'ın soy ismini öğrenerek eskiciden çıkan Olcayto, Keşşaf'ın kızıyla buluşur. Bu kız, Şehnaz öz kız kardeşidir. Şehnaz'la ortak noktaları hiç cinsel ilişkilerinin olmayışıdır. Şehnaz çok istese de Olcayto onunla birlikte olmaz. Şehnaz da cinselliğini sokakta tanıştığı bir kadınamla yaşar. Olcayto evin labirent gibi uzun, solucana benzeyen, ıslak, kaygan yolunda varlığını ve bir tür cinsel kimliğini kazanarak dönüşüm yaşar. Bu dönüşüm Madam Arthur Bey adıyla kadınamlığıdır. Tıpkı babası gibi aynı yolda aynı değişimi, dönüşümü yaşar. Zamanın dişil bir kendine dönüş ve doğurganlığı da içine alan döngüsel zaman anlayışıyla her şey tekrar ve tekrar yaşanır.

İlginç ve yasal olamayan, iktidarın onaylamadığı bir soy ağacının başında yer alan Olga, komünizmin ülkesinde kanlı dağılışıyla çocuklarını kaybeder. Eserde her şeyini kaybetmiş kimliksiz bir kadın olarak anlatılan Olga, çökmüş bir devrimi, komünizmi simgeler niteliktedir. Hafızasını ve geçmişini bir tür unutmaya giden Olga Türkiye'ye tekrar döner. Zamandaki döngüsellik onu başladığı yere yani tekrara getirir. Kuaförde tanıştığı kadınam Deniz tıpkı bir gün aniden ortadan kaybolan çift cinsiyetli oğluna çok benzemektedir. Onunla kurduğu yakınlığın ardından Deniz'in evine yerleşir. Ancak Deniz'in cinsel seçimini hazmedemeyen ağabeylerinin eve yaptıkları baskında Olga da bundan nasibini alır ve tesadüf odur ki ölür fazla yaşamaz düşüncesiyle bir gece Kara Yalı'nın önüne atılır. Madam Arthur Bey ona yardım eder ve eve alır. Artık Keşşaf'ın kaldığı odaya Olga yerleşir. Olga'ya Maria adını verir. Maria farklı bir adla girdiği evi ve geçmişi hatırlamaz. Unutmayla yakaladığı özgürlükle yaşamını sürdürür. Son gece Madam Arthur Bey'in belki Kedileş tarafından- kesinleştirilmemiştir- öldürülmesiyle Olcayto'nun evin kapısı önünde bayılışı bir dönüşüme götürür hepsini. Maria her şeyden kaçmayı düşünürken Olcayto'yu içeri alarak asıl değişimi başlatır. Olcayto'nun genç ve canlı bedeni Madam Arthur Bey'in yaşlı ama istekli ruhuna ev sahipliği yapar. Babası Ruhat'ın geçtiği Kara Yalı'nın ıslak kara deliğinden geçerek kendini sabah uyandığında genç ama bir kadınam olarak bulur. Şehnaz kaybolur, Nagehan ölür, Deniz unuttur. Zamanın gücüyle oluşan bu durumlar ve sonlar Kara Yalı'da hapsolan ve sürekli aynı şeyleri yapan, aynı şeyleri yiyip içen ve konuşan Olcayto ve Maria'da anlamını bulur. Zaman bir âna çakılı kalır. Tekrar ederek var olur.

Zamana hükmetmeyi isteyen Madam Arthur Bey yenilenmek ister. Çünkü yaşadığı çağa göre artık yaşlı ve eskidir. İktidar olarak kendini yenilemek ve var olmak

niyetindedir. Değişim yaşamasının gerekliliği, onu geçmişten beri aslında tanıdığı genç yazar Olcayto'ya götürür. Başkahramanın merkezinde dairesel bir şekilde varlıklarını oluşturan diğer kahramanların da ortak özelliği cinsel kimliklerini oluşturamayışları ya da pişmanlıkları ve geç kalışlarıdır. Bu izlekler etrafında şekillenen eserde masalın imkânlarıyla büyülü ve gerçek kadar acı ama rüyalar kadar hayali ve fantastik bir Türkiye resmedilir.



III. BÖLÜM

1. MİNE SÖĞÜT'ÜN ROMANLARINDAKİ POSTMODERNİST UNSURLAR

1.1. METİNLERARASI İLİŞKİLER

Özgün bir metnin bir daha asla yazılamayacağı ya da geçmişte yazılmış eserlerle hiçbir bağlantısı olmadan yeni bir eserin yazılamayacağı şeklinde yorumlanabilecek olan metinlerarasılık kavramı postmodern metinlerin ana unsurlarındandır. Metinlerarasılık kavramını ortaya atan Julia Kristeva, postmodernizmin edebiyatta adı geçen önemli adlarından biri olur ve metinlerin başka metinlerle sıkı bağlar kurduklarını, söylemlerin başka söylemlere yer vermek, gönderme yapmak ve diğer söylemlere açık olmak anlamında bir çokseslilik içerdiklerini ifade ederek “metinlerarasılık” kavramını oluşturur. (Aktulum, 2000: 11). Kristeva'nın metinlerarasılığı tanımlayışının ardından birçok isim bu unsur üzerine tanımlamalar yapar.

“Roland Barthes metin kültürünün sayısız merkezinden yalan alıntılardan oluşan bir dokudur der ve Barthes aynı dönem yaşadığı Julia Kristeva'dan bir sözcük alarak, Foucault tarafından metinlerle ilgili tarif edilen koşulu metinlerarasılık olarak adlandırmıştır... Metin bir boşlukta durmaz veya kendi dilini konuşmaz. Yazarlar, fikirlerini başka bir yerden almak durumundadır ve okuyucular, bunları yalnızca daha önce gördükleri şeylerin ışığında okuyabilir” (Ward, 2014: 246, 247).

Umberto Eco (2016: 50) “açık yapıt”ı tanımladığı eserinde sanat yapıtının belirsiz bir iletişinin olduğunu, tek bir gösteren içinde yan yana birlikte var olan çok sayıda gösterilenlerden oluştuğunu belirtir. Okuyucunun etkin katılımını, çok sesliliği ve belirsizliği merkeze aldığı açık yapıt tanımı metinlerarasılığı da içerir.

Postmodern metinlerin geçmişte yazılmış olan başka metinlerle yaptıkları alışverişler çok sesliliği, çok katmanlılığı ve okuyucunun metni yorumlamasını da beraberinde getirir. *“Derrida yalnızca metin vardır, dedi... Derrida'ya göre bire bir karşılıklar yoktu ve gösterenler her zaman yoruma açıktı” (Gottdiener, 2005: 38).* Bu fikirle hareket edilen postmodern anlatılarda metnin merkeze alındığı çok sesli bir anlatı tarzı gelişmiş olur.

David Harvey (2014: 67) bir metne hâkim olmaya çalışmanın boş olduğunu çünkü metinlerin birbirleriyle olan ilgilerini engellemenin güçlüğüne söyleyerek bu unsurun önemini vurgular. Milan Kundera (2017: 29) metinlerarasılığın önemini her eserin kendinden önceki eserlere bir cevap içermesinde ve her eserin roman türünün daha önceki bütün deneyimlerini içinde barındırmasında bulur. Metinlerarasılık, metinlerin birer anlamlar mozaiği olarak okuyucuyu kelimelere, kelimelerinse ilk metne götürdüğü bir

yaklaşım, yani ilk metin (ilk tuğla) olmaksızın diğerlerinin de bir anlamının olmayacağı çünkü hepsinin birbirinin üzerine inşa edilerek sonsuzluğa uzanacağı yapısal bir inşadır. (Dilber, 2014: 98).

Mine Söğüt metinlerin bu akrabalık kuracak kadar yakınlaşmalarını ilk romanı Beş Sevim Apartmanı eserinde de kullanır. Esere başlayış şekli, üslubuyla ve eserinde zamanın belirsizliği, zamanın çabuk geçişi, olağanüstü olayların ve kişilerin varlığıyla masal türünü üslupsal, söylemsel olarak kendi eserine yansıtan Mine Söğüt pastiş denen metinlerarası unsuru kullanmış olur. Pasticş kavramı metnin üslubunu hedef olarak seçen bir yöntemdir, ve yalnızca pastişte metnin üslubu taklit edilebilir. (Dilber, 2008: 508). Bu eserinde ve diğer eserlerinde yazar, masal üslubunu kullanarak pastiş yapmış olur. Özellikle divan edebiyatında, geleneksel anlatı türlerinde Allah'a duyulan ve Allah'ın adıyla eserlere başlama geleneğini de kullanması bu metinlerarası söylemsel alışverişi devam ettirir.

“Bazı kullarına rüyalar aracılığıyla birtakım sırlar ilham eden yaratıcıya şükürler olsun” (Söğüt, 2003: 5).

Masal türü Türk edebiyatının en eski türlerinden biri olmakla birlikte fantastik edebiyatla olağanüstülükler boyutuyla yakınlık gösterir.

“En önemli masal özelliği yer ve zaman unsurlarının belirsizliğidir. Zaman açısından genelde “eski zamanlarda, çok eskiden” gibi geçmiş zamana işaret eden ve rivayet kipi kullanılan zaman belirteçlerinden başka bir zaman unsuru bulunmaz. Mekân unsuru da belirsizdir. Doğu masallarında genellikle rastladığımız ‘Kaf dağı’, gibi hayal ürünü bir yer dışında coğrafik alanlar belirtilebilir; “çölün birinde..., ormanda..., bir adada..., şehirde, ülkede, krallıkta...vb” (Asutay, 2013: 271).

Mine Söğüt bütün eserlerinde geleneksel anlatı türlerinden olan masalla bağlarını koparmayarak türün temel özelliklerini eserine yansıtır.

“Sustuğumda yedi yaşındaydım. Tam on yıl annemle birlikte köylerden köylere tayin edilen öğretmen babamın peşinde sürüklendik. Annem her yıl erkek çocuk doğuruyor babam her yıl oğlu olduğuna seviniyor ve her yıl bir yıl önce doğan erkek çocuk bilinmez bir şekilde ölüyordu” (Söğüt, 2003: 52).

Masallarda sıklıkla karşılaşılan cadı ya da büyücü kadın tipi romanda da modernleştirilerek yaşatılır. Huriye Hanım kedilere yiyecek hazırlarken kazanının başına geçmiş büyücü gibi, bir cadı gibi betimlenir.

“Bu karışımın içinde ne ararsanız vardı... Beş Sevim Huriye Hanım'ın dev kazanında iyice karıştırılır ve sokak kedilerinin adeta taptığı sihirli bir mama haline getirilirdi... Mutfağındaki dev kazanda usta bir büyücü edasıyla karıştırıp hazırladığı bu kedi mamasını büyük bakır kaplara eşit olarak bölüştürür” (s. 24, 25).

Eserde imgesel olarak kullanılan bir başka geleneksel sanat ise gölge oyunudur. Gölge oyunun hayalden beslenen yanıyla, perdeye yansıtılanların kopyanın da kopyası oluşu fikriyle yazar, Beş Sevim Apartmanı'ndaki görüntülerle ilgi kurar. Ayrıca yansıyan görüntüler akla Baurillard'ın “giderek yapaylaşan bir gerçeklik yaratıyoruz. Bu öylesine yapay bir dünya ki” (Adanır, 2016: 173) sözlerini de getirir.

“Pencerelerin öyküleri yaşamın tüm sırlarını içinde saklar. İddiasız, mütevazı ama derin anlamlar taşıyan ve kurgusuz gelişen hayatlar, sayısız pencerede bir hayal gibi oynar biter” (Söğüt, 2003: 7).

Samimi'nin beş hastayı gizlice getirdiği apartmanın adının nereden geldiğiyle ilgili açıklamalar uydurma bir tarih bilgisi gibi yalan yanlış efsanevi özelliklere sahip halk söylencelerini anlatan biçimde okuyucuya anlatılır. Böylelikle insan elinden çıkan tarih yazıcılığının da buna benzer bir işlevi olduğu belirtilir.

“Beş tuhaf insanın cinlerle perilerle ilgisi yoktu belki ama sanki hepsi deliydi... Hatta hatta Beş Sevim Apartmanı belki de beş hücreli bir akıl hastanesiydi, hastalıklarıyla birlikte bu apartmana hapsedilmiş beş delinin tek ilacı da o tuhaf pencerelerdi.” (Söğüt, 2003: 9)

Evin asıl sahibi Huriye Hanım masal- menkıbe karışımı bir hayat hikâyesi yaşamış yarı meczup, yarı veli bir kadın olarak tanıtılır. Masalsı olağanüstülükleri taşıyan hayat hikâyesinin yanı sıra komşulara anlattığı acılı yaşam hikâyesi de türsel olarak masal türünün özelliklerini taşır. Huriye Hanım'ın kendi hayatına Merkez Efendi'nin türbesini ve ona duyulan manevi saygıyı da katması eserdeki mistik olağanüstülükler arasında sayılabilir.

Kocasının erkek çocuk isteğini yerine getirmek için uzun süre Merkez Efendi'nin türbesini ziyaret eden ve dualarına bir karşılık alamayan Huriye Hanım Allah'a olan inancını yitirmez. Huriye Hanım'ın ölümü de sırlı bir şekilde Merkez Efendi türbesinde gerçekleşir. Böylelikle menkıbelerdeki dini kahramanların özelliklerine bürünmüş olur. Huriye Hanım'ın anlatıldığı kısımlar masallara özgü zamanın belirsizliğinin yaydığı huzur ve güveni içeren üslupla anlatılır.

“Beş Sevim Huriye Hanım, o erkenden uyuyakaldığı ve uykusunda cinli perili rüyalar gördüğü ılık haziran gecesinin sabahında ortadan kayboldu... Gerçek iki sonra anlaşıldı; iki gün sonra gazetelerde küçük bir haber vardı. Merkez Efendi türbesinde, Rahime Hatun'un mezarı başında yaşlı bir kadının ölüsü bulunmuştu... O gün bugündür, Merkez Efendi türbesinde güneşli köşelerde, huzur içinde uyuyan beş kedi bulunur. Kedilerin sayısı da isimleri de değişmez; kız olsun, oğlan olsun, beşinin ismi de Sevim'dir.” (Söğüt, 2003: 31, 32).

Metinlerarasılık tanımına farklı bir yönden bakan Şerefnur Atik (2017: 21) okuyucuya satranç oynamak veya puzzle yapmak kadar zevk veren metinlerarasılık unsurunun en zor yanının bazen derinlikli çalışmalara itmesi olduğunu söyler. Mine Söğüt bu eserinde birçok anlayış, eser ve anlayışa göndermeler taşıyan yoğun ve derin bir eser oluşturur.

Samimi'nin hayatını merkez alan ancak merkezsizleşen dağılıp kaybolan bir imgeler ve anlamlar çoksesliliğine bürünen eserde cinsel kimlikleri önemsenmeyen beş kedinin ve çocuklarına sahip çıkamayan bir anne olan Huriye Hanım'ın varlığı, Samimi'nin annesizliği, kimliğini oluşturamayan Samimi'yle kendisi gibi dengesini yitiren beş hastanın Huriye Hanım'ın kızlarına sahip olamadığı evin üzerine inşa edilmiş apartmana gelmeleri, Samimi'nin beş parçaya ayrılan çocukluk travmaları, yirmi iki rüya yorumu ve Samimi'nin psikanaliz kuramı uzmanı oluşu Freud'un psikanaliz kuramına yoğun göndermeler olduğunu kanıtlar.

Piskanalizm Freud'un uzun süre eleştirilmiş, üzerinde çokça konuşulmuş ve kabul görmüş psikiyatri kuramıdır. Cevizci kuramı sözlüğünde kısaca şöyle açıklar:

- “1. Hiçbir insan davranışının gelişigüzel, rastgele olmadığını, tüm davranışların bireyin psişik yaşantısı tarafından belirlenmiş olduğunu öne süren psişik bir determinizm anlayışı;*
- 2. Bilinç alanının dışında kalan, fakat bireyin yaşamında ve bireyin davranışlarını açıklamada çok önemli bir rol oynayan bilinç dışı öğretisi;*
- 3. İnsanın faaliyetlerinin sanıldığından çok daha fazla amaca yönelmiş faaliyetlerden oluştuğunu savunan ve insan düşüncesiyle davranışının motivasyonuna büyük önem veren bir amaca yönelmişlik öğretisi;*
- 4. Bireyin yetişkinliğe doğru olan gelişim sürecinde, çocukluk dönemi yaşantılarının, ilk deneyimlerinin büyük bir önem taşıdığını ifade eden bir gelişim psikolojisi;*
- 5. Psikoterapi ve psikiyatrinin kabul görmüş yöntemlerini kullanan bir ruhsal tedavi anlayışı” (Cevizci, 1999: 716).*

Samimi'nin taşındığı apartman postmodern metinlerde sıklıkla uygulanan belirsizliği taşımasından dolayı ne kadar gerçek olduğu tartışmalı bir mekândır. Bu mekânda kendisine bodrum katını seçişi egosuyla dengeyi kuramayan Samimi'nin bilinçaltını ve id'ini simgeler.

Freud insan ruhunu id, ego ve süperego adını verdiği üç kısımdan oluşturur. Freud, içgüdülerin taşıyıcısı olarak idi, idden ortaya çıkan ve idin en yüzeydeki parçası olarak egoyu, sonuncu olarak da idden doğup egoyu egemenliği altına alan ve içgüdüsel istekleri engelleyen süperegoyu tanımlar. (Freud, 2000: 107). İdde zaman ve mekân kavramları yoktur, bütün istek ve hazlar burada depolanır, egodaysa gerçeklik ilkesi, akıl ve bilinç

egemendir. Süperegoysa toplum tarafından hoş görülmeven dürtülerin sosyal kurallarla bastırılmasını görev edinir. (Çaldak, 2013: 5, 9). Calvin S. Hall (2016: 23, 31) egonun id, süperego ve dış dünya arasında aracılık yaparak psikolojik uyumu sağlamaya çalıştığını söyleyerek bunların arasındaki uyumun insanın ruhsal dengesini koruması anlamında ne kadar önemli olduğunu ifade eder. Eğer idin yönetimine girmesi gibi bir durum gerçekleşirse birey dış dünyayla olan iletişimini sağlıklı sürdürmez. Samimi'nin parçalanmış ruhsal dünyasında rüyaları belli bir yaşa kadar id mekanizmasının görevini üstlendiği ve bir şekilde Samimi'nin hazlarını, arzularını bastırdığı yer olarak görülür. Ancak rüyaların da yeterli gelmeyişi Samimi'nin dış dünyayla bağlarını kapatmadan önce hayatında otorite olarak kabul ettiği cinlerle yani süperegosuyla savaşa girmesine neden olur. Toplumun sözcüsü olan ve otoriteyi, sosyal hayatın sağlıklı gidişini sağlamakla görevli olan süperego Samimi'nin yalnız hayatının anne ve babası, arkadaşı, kısacası her şeyidir. Rüyalarında kendisiyle iletişime geçen cinler; evlenmeye karar veren Samimi'yi tehdit ederler. Kuralları ve sınırları hatırlatarak bu dengeli hayatını bozmamasını öğütlerler. Ancak Samimi cinlere yani kendi otoritesine karşı gelir.

“Basiretini ellerine almış, değersiz bir oyuncak gibi oynamışlardı. Basiretini derin kuyulara atmış, kilidi bozuk kutulara saklamışlardı. Basiretini... basiretini... basiretini ondan çalmışlardı” (Söğüt, 2003: 16).

Kendi sağlıksız ve yalnız dünyasında kural koyucu olarak gördüğü cinlerin yerine anne ve babasının koyduğu kurallarla büyümesi beklenen Samimi'nin savaş açtığı aslında idinin derinlerine düştükçe anlayacağı gibi annesidir. Tüm hasta hikâyelerinde annesini öldüren ya da annesiyle sorun yaşayan kişiler görülmesi de Samimi'nin idinin karanlık yapısını gösterir. Freud, ruhsal gelişimin sağlıklı bir biçimde işlenmesini ilk çocukluk dönemi yaşantılarına bağlar. Bu dönemde yaşanan olaylar ileride bireyin kişiliğinin şekillenmesinde çok etkili olur. Çocuğun ilk dönemlerinde anne ve babasıyla kuracağı iletişimin mahiyeti bütün bir yaşamın nasıl şekilleneceğini belirler. (Freud, 2000: 109).

“Baş kaldırdım.

Hem de kime, beni terk edip giden anneme mi?

...

Hayır hiçbirine değil.

Hiçbirine.

Ama cinlerle perilere” (s. 124).

Samimi, Freud'un kuramındaki üç unsurdan en ilkeli ve tehlikelisi olan idin yani çocukluğunda yaşadığı travmaların, doyuma oluşturamadığı hazların denetimine girer.

Egosunun onu dengede tutmaya çalışması cinlere açtığı savaşla yıkılır. En son beş parçaya ayrılan kişiliğini de yok etme kararı alır. Kendi parçası olan beş kişiyi kendi beninden ayırması Samimi’yi sona götürür. O, parçalarıyla uyum içinde yaşamayı seçmez.

“Yukarıdakiler de artık aynaya yaklaşıyorlar. Hepsi aynanın içindeki cinperilerden haberdar. Hepsi aynadaki suretlerinin aslında kendi suretleri olmadığını biliyorlar” (s. 102).

Benlik ayrışmasının tam anlamıyla gerçekleşmesiyle Samimi, idinin derinlerine inmeyi sembolize eden bodrum katında ateşle arınmayı ya da ateşle yok olmayı seçer.

“Kapkara Beş Sevim Apartmanı’nın içinde bir kedi ölüsü bile bulamadılar.

En son bodrum katına indiler.

Doktor Samimi’nin kızıl kara bedeninden arta kalanları ceset torbasının içine zar zor doldurup dışarı çıkardılar” (s.127).

Freud’ın psikanaliz kuramıyla işlenen eserde cinler ve İslami rüya yorumlarının varlığı bilim ve din karşıtlığını oluştururken eserin sonundaki belirsizlik, anlatıcının hayal ve gerçeği iç içe geçişi, anlatıcıya olan güvensizlik, okuyucuyu inanmak istediği sona götürür. Bu da postmodern metinlerin merkezsizliği, her tür düşüncüyü yan yana getirip her şeyi belirsiz kılışı özelliklerine uyar.

Çocukluk travmalarını ve cinsel bir kimlik oluşturamayı gibi birçok Freudyen bulgunun yer aldığı karanlık bir dünyayı sembolize eden apartmanda Samimi’den başkası yaşamaz. Beş hasta Samimi’nin beş farklı kimliğidir. Eserde Freud’un birçok kompleksini örnekleyecek rüyalar ve hasta hikâyeleri mevcuttur.

Hastalardan biri olan Yeşim, çocukluğunda annesi ve babasının iş yoğunluğu nedeniyle içine kapandıkça çeşitli rüyalar görür. Dengesi yavaş yavaş bozulan Yeşim anne ve babasının ölümlerine neden olur. Samimi’nin anne ve babasından yoksun kalışını, rüyalara sığınışını sembolize eden hikâyede pervasızca cinselliğini yaşayan Yeşim’le hiç deneyimleyemediği cinsel bir hayatı var etmeye uğraşır. Yeşim’in yalnız kaldığında yaşlı anneanneyle emanet edilişi de yaşlı halayı karşılar.

“Pilot babanın ancak haftada bir iki gün eve gelebiliyor olması, işi dolayısıyla evden uzak bir hayat yaşaması, tüm gününü sahip olduğu eczanede geçiren anneyi pek etkilemiyordu ama Yeşim’in çocuk yüreğini kıran bir yoksunluk yarısı gözlerden irak ruh altında sinsî sinsî büyüyordu” (Söğüt, 2003: 61).

Yeşim’in anne ve babasına ilişkin gördüğü rüyalar onlara beslemeye başladığı nefretini yansıtır.

“Bir arzuyu bastırarak yok edemeyiz. Bastırılmış arzular, varlıklarını sürdürmeye devam eder ve değişik biçimlerde yeniden su üstüne çıkarlar. Ama bunlar, çoğunlukla arka kapıdan, yani biz onların farkına varmadan kendilerini gösterirler. Bilinçli düzeye göre kurulmuş olan hayat sistemimiz, arzuları bastırmakla onlardan kurtulduğunu sanmaktadır”(Fromm, 1992: 68).

Samimi'nin annesine olan büyük sevgisi zamanla bir nefrete dönüşüp bütün hayatını olumsuz etkilerken eve getirdiği beş hastanın annesiyle ilgili derin yaralarının olduğu gözden kaçırılmayacak kadar önemli bir şekilde işlenir.

“Tarık Bey derin uykusundan panikle sıçradı.

Gözlerini açtığında önce olanları anlayamadı.

Karanlıkta bir gölge yanında yatan karısının başına parlak bir cisimle vuruyor, vuruyor, vuruyordu” (Söğüt, 2003: 84).

Elif'in hasta hikâyesi de diğer hasta hikâyelerinde olduğu gibi Freud'un kuramında en önem verdiği konuyla, cinsellikle ilgilidir. Babasının erkek çocuk isteğinin şiddete varmasıyla geceleri erkek kılığında dolaşıp babasının hep istediği erkek çocuk kılığına bürünen Elif zamanla çift cinsiyetli bir kişiye dönüşür. Elif bir başkası oldukça, yani kız olmayı bırakıp erkek kimliğine büründükçe mutlu ettiği babası ve annesini gerçek bir mutluluğa eriştirmek adına erkek kimliğini benimser. Freud, Leonardo Da Vinci'nin çocukluk yıllarına ait bilgilerden, sanatçının kişisel notlarından ve eserlerinden hareketle oluşturduğu çalışmasının sonunda Da Vinci'nin eşcinsel bir kimlik edindiğine ulaşır. Freud'un bu çalışması bireyin ileriki hayatını etkilemesi bakımından çocuklukta anne ve baba ilişkilerinin içeriğinin ne denli önemli olduğunu da gösterir. (Freud, 2007: 78, 79). Elif erkek kimliğini benimseyerek *“babaya kendini gösterme”* dürtüsünü yoğun bir şekilde yaşar. Eşcinsel olması ihtimali dahi ne babasını ne de dayak yemekten kurtulmuş annesini ilgilendirir. Babasının ani ölümü Elif'i derinden yaralar. Çünkü artık erkek olmak zorunda değildir. Erkek kimliğine alışan Elif annesinin yeni evliliğinden bir erkek çocuk doğuruşuyla tüm dengesini yitirir ve hem annesiyle hem de dünyayla bağlarını koparır. Freud'un (1998: 142) üzerine gidilmez, tedavi edilmezse eşcinselliğe kadar varacağını ifade ettiği durum iğdiş edilme sendromu olarak eserde yerini alır.

Melike adlı hasta kızsız annesiyle ilgili acılar yaşayan bir başka kahramandır. Çocukluğundan beri baba özlemi yaşayan Melike eve gelen yabancı bir erkeği babası zannedip içeri aldıktan sonra bu adamın tecavüzüne uğrar. Anneannesi ve Melike'nin kendi annesinin rahat yaşamları, babasız çocuk doğurmanın serbestliği Melike tarafından hoş karşılanmaz. Kendisine hayali bir dünya yaratan küçük kız zamanla babasını da bu hayale ortak eder. Üç kuşağın anlatıldığı *“Kırmızı Başlıklı Kız”* masalına göndermeler

taşıyan hikâyeyi Fromm cinsel merkezli bir yorumla açıklar. Fromm (1992:253) başlıca figürleri üç farklı kuşağın kadınları, yani nine, anne ve küçük kız olan “*Kırmızı Başlıklı Kız*” masalını kadın ile erkek arasındaki çatışmanın sergilendiği bir masal olarak ifade eder ve bu masalda kırmızı başlıklı kız, adet görmeyi sembolize eder. Küçük kız, artık yetişkin bir insan olmuştur ve cinselliği ile karşı karşıyadır.

Mehmet Rifat, “*Kırmızı Başlıklı Kız*” masalını anlam katmanlarını çözümlenme, yeniden yapılandırma ve anlamlandırma yollarıyla göstergebilimsel açıdan inceler. Masalda kurt, izlediği yolla birini yiyememe durumundan, birini yeme durumuna geçerken “*Kırmızı Başlıklı Kız*” ise birine yem olma durumundan, birine yem olmama durumuna ulaşır. Kesitlere ayrılan masalın her katmanında özneler değişerek diğer özneleri dönüşüme uğratar. Masalda yaşam ile ölüm karşıtlığı işlenir. (Rifat, 2014: 125, 126, 127). Melike, Mehmet Rifat’ın çözümlenmesi ışığında değerlendirildiğinde işlediği cinayetlerle yaşamla olan bağlarını kopararak ölümle yeni bağlar kurmayı tercih etmesi yönüyle yaşam ve ölüm karşıtlığının oluşmasına neden olur.

“*Kırmızı Başlıklı Kız*” masalında kadın hâkimiyetinin izlendiği görülsede de Melike’nin hikâyesinde bu böyle olmaz. Melike babasından ayrı olmasının sebebi olarak annesini görmektedir. Annesiyle anneannesini geceleyin uykularında öldürür. Sevgisiz ve ilgisiz bırakılan bir çocuğun anneye duyduğu nefretinin yansıdığı bu hikâyede de Samimi’nin bilinçaltındaki acılar açığa çıkar. Robert Danton, “*Büyük Kedi Katliamı*” adlı eserinde masalların asıl versiyonlarını gözden kaçırıp kendi kanıtlamak istedikleri düşüncelerine uydurdukları eksik masal versiyonlarını kullanan psikanalistleri eleştirir. Masallarla masalların asıl yaratıcıları köylülerin dünyayı algılayış bağlamında ilişkilerinin doğru değerlendirilmesi gerekir. Fromm ve Bettelheim bu masalı değerlendirişlerinde masalların zaman içindeki değişimlerini ya dert etmezler ya da bu bilgilerden haberleri yoktur. Masalı ergen cinselliğiyle ilişkilendiren Fromm, ego’nun kurdun midesindeki kızı temsilinin id yani kurt karşısında zaferiyle karşılayarak amacına ulaşmış olur. (Danton, 2015: 24).

Deleuze ve Guattari (2014: 202) Freud’un ve ardından gelenlerin geliştirdikleri psikanaliz kuramındaki Oedipus kompleksini sistemin bir zorlama ve dayatmasının sonucu olarak görerek bilinçdışının bu dayatma ödipal tanımlamalarından kurtarılması gerektiğini söyler ve deliliği, şizofrenliği kutsarlar. Samimi de psikanalist bir doktor olmasına karşın ve birçok psikanalist kompleksi yaşamasına rağmen toplumun dayattığını yaşamayı seçmeyerek delirmeyi ve ardından ölmeyi seçer. Böylece psikanalist doktor Samimi,

bilimin ve aklın temsilcisi kimliğinden sıyrılarak, iktidarın uzantısı olarak Deleuze ve Guattari'nin eleştirdiği psikanalizmi terk eder; deliliği, ardından ölümü tercih eder. Bu seçimiyle iktidara bir tür başkaldırı oluşturur.

Eserde metinlerarası unsurların varlığının tespit edildiği bir başka durumsa Peyami Safa'nın “*Yalnızız*” adlı romanıyla kurulan ilişkidir. “*Yalnızız*” romanında romanın başkahramanı Samim'in ütöpik dünyası Simeranya'da Freud'un kuramına karşılık gelen iki benlik vardır. Bu iki benlik id ve egoya karşılık gelir. Süperegonun bulunmadığı bu benlik anlayışında Samim materyalist ve yoz modern toplum yaşayış şekline alternatif bakışıyla bilge bir tip olarak anlatılır. Ruhun ve maddenin dengesini bulduğu, sentezlendiği *Yalnızız* romanında zıtlıklardan birlik doğar.

Samim yaşadığı toplumda kendini yalnız bulur ve modern dünyanın kişiyi mutsuzlaştırdığından bahseder. Bu mutsuzluktan kurtulmak adına reçeteler üreten maneviyatla maddeyi, idle egoyu dengeleyen Samim'in karşısında “*Beş Sevim Apartmanı*”nın dağınık, parçalanmış, nevrotik bir ruhu taşıyan Samimi'si büyük bir isim benzerliğiyle maneviyatla, ruhla ilişkin görüşlere sahip olmaları ortaklıklarıyla okuyucunun karşısına çıkar.

Samimi ütöpik bir dünya yaratamasa da Samim gibi notlar alan bir kahraman olarak çizilir. Bilinçaltının bastıramadığı hazlar, pişmanlıklar, yaşanmamışlıklar neticesinde egosuyla, süperegosuyla bir denge de kuramayan Samimi, “*Yalnızız*” romanı kahramanı Meral gibi intiharı seçer, onun gibi yanarak ölür. Cinsel kimliğinin de tam anlamıyla oturmadığı anlaşılan Samimi'yi oluştururken anlatıcının Samimi'ye tavrı cinsiyetsizlik ya da çift cinsiyetlilik şekliyle oluşur. Bu nedenle Mine Söğüt'ün kahramanı Samimi, bir bozuma uğratılmışlık haliyle Samim ile Meral'in birleşimi olarak değerlendirilebilir.

Samim'in ve Necile'nin Meral yanarken kendi evlerinde yanık kokusu alışları spiritual bir durum olarak değerlendirildiğinde *Beş Sevim Apartmanı*'nda buna benzer durumları Samimi'nin de yaşadığı görülür. Yıllar önce yaşadığı anlatılan *Beş Sevim Huriye Hanım*'ın her sabah kedilere yaptığı karışım mamanın kokusu ve kapların çıkardığı gürültü Samimi tarafından her sabah duyulur. Zaman ve mekân anlayışının klasik tanımı dışındaki bu olaylar benzerlikler taşır.

“Her gün sabaha karşı, apartmanda kedi miyavlamaları duyuyorum.

Sanki bir sürü aç kedi, yemek için bağıırıyor gibi.

Kıhlamalar, çığlıklar, tiz, çok tiz miyavlamalar.

Sonra birtakım tıkırtular başlıyor. Sanki bakır kaplar birbirine çarpıyor” (Söğüt, 2003: 33)

Eserin metinlerarasılık anlamında doğrudan alıntılar içerdiği en önemli iletişim Kur’an-ı Kerim’le yapılır. Cinlerin varlığının kesin kabul edildiği ve onlara ilişkin çeşitli ayetlerin varlığı Samimi’yi Kur’an-ı Kerim’i okumaya iter.

“Kur’andaki cinler:

Kur’an-ı Kerim’de birçok ayette cinlerin adı açıkça geçiyor; onlara özel, bir cin suresi bile var. Zariyat suresinin elli altıncı ayeti:

‘Ben cinleri ve insanları ancak bana kulluk etsinler diye yarattım” (s. 18).

Birçok kez Kur’an’dan yapılan direkt alıntılara karşın Samimi cinleri yok etme savaşı açtığı anda aslında dine de savaş açar. Samimi her şeye karşıdır, savunduğu aslında elle tutulamayacak olan büyük bir boşluktur. Boşluk ve belirsizlik içinde debelenen bir kahramandır.

Kur’an’daki bilgiler ışığında Samimi’de fiziksel ve ruhsal değişimler yaşanır. Bu yaşanan değişimleri Kur’an’dan yaptığı alıntılarla destekler.

“Şeytan, insanların kanının dolaştığı yerde dolaşır!

İşte bu yüzden cinler doğrudan doğruya fizyolojik hastalıklara sebep olabiliyorlar. Alyuvarlarımıza binip, damarlarımızın içinde dolaşıyorlar. Yani vücudun düzenini alt üst edebiliyorlar. İnsanı isterlerse kanser yapıyorlar, isterlerse şizofren, isterlerse katil.

Dün boynumda kara bir sivilce çıktı.

Cinler ilk işareti gönderdiler” (s. 85).

Psikiyatr Doktor Samimi’nin tıbaa ait bilimsel birikimleri, cinlerle ilgili inanışlar eserin tamamında hayal ve gerçeğin giriftliğine katkıda bulunur. Cinler mi Samimi’yi hasta etmiştir yoksa çocukluk travmaları mı bu da eserde belirsiz bırakılır.

Ülkü Eliuz’un (2016: 119) metinlerarasılığı iki ya da daha çok metin arasında yapılan alışveriş ve bir tür konuşma biçimi olarak tanımlamasından hareketle Mine Söğüt’ün “Kırmızı Zaman” adlı ikinci romanına bakıldığında bu alışverişin yoğun olarak yapıldığı görülür.

“Kırmızı Zaman”, yazarın eserlerinde genel olarak kullanmış olduğu bir motif olan "arayış" izleği üzerinden anlatılır. Kahramanlar geçmişlerinde yaşadıkları acılarla baş etmek, huzur bulabilmek ve dış dünyayla sağlayamadıkları uyumun yerini doldurabilmek adına yazarın yarattığı masalsı, büyülü atmosferde içsel bir yolculuğa çıkarlar. Bu içsel yolculuğun divan şiirinde sıklıkla kullanılan olağanüstülüklerle bezeli nazım şekli mesnevilerde, tasavvufi konulu eserlerde işlendiği görülür. Yazar, geleneksel motifleri

daha çok halk edebiyatından olsa da özellikle Şeyh Galip'in "*Hüsn ü Aşk*", Gülşehri'nin "*Mantık'ut Tayr*" adlı mesnevilerindeki Tanrı'ya arayış yolunda kat edilen yolculukların içsel ve mecazi yolculuklar oluşu yönü romandaki mezarlıkta bulunan huzura giden yolculuğu anıtır. Ancak romanda bu yolculuk Allah'a çıkmasa, kendi içlerindeki bir yerden yine kendi içlerindeki başa bir yere varsa da bireylerin maneviyatıyla ilişkin oluşu da gözden uzak tutulmamalıdır.

Roman, İstanbul'un tarihinde yaşanan kanlı olayların ağır gerçekliğiyle roman kahramanlarının farklı zaman paralellerinde kesişen kişisel tarihlerindeki kanlı olayların insanları paramparça ettiği sorunu üzerinde durur. Bu eserde yazar, insan elinden çıkan tarih yazıcılığı ve tarih anlayışı üzerinden gerçek ve hayalin arasındaki sınırları karıştırır. Okuyucunun gerçeklik algısıyla oynanan eserde modern dönemlerde insanların tek bir gerçeklikleri olmayışı nedeniyle hangi bilginin gerçek olduğunun da şüpheli olacağı sürekli vurgulanır. Masalların anlatıldığı ve modern dünyanın acımasız algısının henüz oluşmadığı zamanları kendine sığınak olarak gören yazar bütün eserlerinde masal üslubunu ve anlatımını kullanır.

İnsanın akıl yoluyla her şeyi çözeceğine inanışın yitilmesiyle dağılan mutsuz ve parçalanmış bireyler eserin tamamında yer alır. Mutluluğun hissedilmediği, huzuruna insanın kendi elleriyle diğer insanlara yaptığı acıların sonlandığı yer olan mezarlıkta bulunuşu yazarın yaşadığı yüzyıla yaptığı eleştiriyi içerir. Mezarlığa çıkacak olan bütün fizikî ve manevî yolculuklar- Botan hariç- dehlizden geçerek yapılır. Dehlize giriş ve dehlizden geçiş aşamalarında türlü masal ve eserden esinlenen yazar hem İstanbul'un gizli, kanlı tarihinin karanlık yüzünü anlatmak adına hem de kahramanların kişisel yolculuklarında bir arınma yaşayacakları esrarengiz yer için en uygun mekân olarak dehlizleri seçer. Joseph Campbell (2010: 113) kahramanın sonsuz yolculuğu sırasında "*Kırmızı Zaman*"daki kahramanların dehlizden geçerek ulaştıkları mezarlıkta biten yolculuklarında olduğu gibi yolculuğa çıkan bütün kahramanların akışkan ve belirsiz bir düş dünyasına ulaştıklarını belirtir.

Lewis Carroll'un üzerinde çok tartışılan, göndermeleri konusunda farklı birçok fikrin dolaştığı eseri "*Alice Harikalar Diyarı*"nda da anlatılan hayali yolculuk, Mine Söğüt tarafından romanda değişimi ve içsel yolculuğun sembolü olarak kullanılır. Alice'nin aceleci bir tavşanın peşinden düşünmeden girdiği delik Hüsrân'ın gerçeklerden izole edilmiş bir hayal dünyası yarattığı harikalar âleminin kapısı konumundadır. Dış dünyadan babası ve annesi tarafından çekip çıkartılan Hüsrân yalnız geçirdiği saatlerde gerçekle

hayal arasındaki sınırı ihlal eder. Kendine yarattığı âlem dışarıda yaşayan insanların dünyasından farklıdır. İnsan aklından, elinden çıkan bir tarih metni olan “*Kırmızı Zaman*” kitabında okuduğu dehliz hikâyeleri çocukluğunda babasından dinlediği masallarla çarpışınca Hüsrân sur dibine yaslanan evlerinde bir arayışa girer. Bu arayış sonunda dehlize gireceği deliği bulur. Tıpkı harikalar âleminin geçidini bulan Alice gibi hiç düşünmeden büyük bir istekle tutkularının peşinde delikten girer.

"Tam bu sırada Tavşan'ın hemen çitin altındaki büyük bir tavşan deliğinden aşağı atladığını gördü.

Tekrar nasıl yukarı çıkacağını aklından bile geçirmeden Tavşan'ın ardından kendini aşağı bıraktı." (Carroll, 2014: 5).

Mine Söğüt doğrudan Carroll'un eserini anıştırarak “*Alice Harikalar Diyarı*”nda adlı eserden faydalanır.

"Yüzyıllar öncesinden beri orada duran ve içinde kitaplara masal olan gizler saklayan bir dehlizin kapısında. Üstelik bu kapı hastalığı yüzünden dışarı adım atamadığı yoksul evlerinin içine açılıyordu. Tıpkı o masal kitabında olduğu gibi. Üstelik Hüsrân'ın kapıdan geçmek için sihirli mantarlardan yiyip küçülmesi gerekmiyordu ve saatine bakıp çok geç kaldım diye koşuşturan tavşan onu acele ettirmiyordu. Taşı çıkardığı gibi kolayca yerine koydu. " (Söğüt, 2004: 115).

Carroll'un eserinde ne kadar hayal unsurlarının oranı fazla olsa ne kadar her şey mantıksız bile anlatılsa hikâyeye, bir neden sonuç ilişkisine bağdaştırılarak anlatılır. Alice'nin boyunun yetmeyeceği yerde mutlaka onun boyunu uzatacak bir yiyeceğin oluşu bunu kanıtlar. Yiyeceği yedikten sonra her türlü yere girer ve çıkar. “*Kırmızı Zaman*”da ise tesadüflerin ve olağanüstülüklerin nedenleri üzerinde durulmaz. Çünkü gelenekten getirilen kadim masal anlatma geleneğinden yararlanan Söğüt akıl yerine hislerle hareket eder.

Hüsrân'ın içsel yolculuğunu sembolize eden dehliz bir geçiş kapısıdır. Bu karanlık geçiş kapısının açtığı yoldan ilerleyen kahraman, gerçeklerle hayallerin beyninde savaşını verirken aklıyla anlamaya çalıştığı doğa ve insanları anlamaktan vazgeçeceği içsel yolculuğunu karanlık dehlizde sonlandırır. “*Kırmızı Zaman*” kitabının akılcı gerçekliğiyle kendi yarattığı âlemin gerçeklik anlayışı farklıdır. Sezginin gücünü fark eden Hüsrân, ölü insanların mekânında hayat bulur. Dış dünyanın acımasızlığı ve kirliliğinden çoktan vazgeçmiş olan kahraman için dehliz ve mezarlık içsel yolculuğunda steril, korunaklı mekân ve zaman algılarını oluşturur. Hüsrân babasının çöpten bulup getirdiği Mine Söğüt'ün romanıyla aynı ismi taşıyan “*Kırmızı Zaman*” adlı tarihî kitabı okuduktan sonra

hem dış dünya ve iç dünyası arasındaki seçimleri yapmaya başlar hem de aklın egemen olduğu gerçeklik algısı değişmeye başlar.

“Çocuklardan yükselen itiraz seslerine kulak kabarttı. Çok fena küfürler ediyorlardı birbirlerine. Hatta zaman zaman itişip kakışıyorlardı. Kızlar da ne kadar aptaldı, bu sıcakta kan ter içinde zıp zıp zıplıyorlardı... Dışarıya çıkamadığım için üzülmemin anlamı yok diye düşündü... Tekrar gelişigüzel bir sayfa açtı... Kızlar hâlâ sek sek oynuyordu. Diğer oğlanlar da Pokemon. Ama o iki oğlan yoktu. Sanki yer yarılmış yerin dibine girmişlerdi. Yoksa, yoksa... o ikisi sur dibindeki karanlık dehlizlerden birinden içeri süzülüp o cehennem dehlizlerini mi boylamışlardı...” (s. 42).

Hüsrân dışarıda oynayan akranlarından hem hastalığından ötürü zorunluluk nedeniyle uzak durur hem de kitapların büyüdü dünyasının yarattığı gerçeklik algısının değişimi nedeniyle kendine içsel bir dünyanın kapılarını aralar. Şeyh Galip'in *“Hüsn ü Aşk”* mesnevisinde Aşk'ın kuyuya girişi ve başlattığı içsel yolculuğun benzeri Hüsrân'ın *“Kırmızı Zaman”* kitabının ona yol gösterişiyle farkına vardığı dehlizlerin büyüdü dünyasıyla benzerlik gösterir.

Hüsrân'ın dehlizden içeri girişi ondaki büyük değişimin eserde son ve somut hâlidir. Şeyh Galip'in kahramanı Aşk çıktığı uzun yolculuğun merhalelerinden biri olan kuyuyla, Alice de tavşanın ardından girdiği delikle birçok kapıdan ve yerden geçmek zorunda kalarak uykudan uyandıktan sonra kendini değişmiş bulur. Hüsrân'a *“Kırmızı Zaman”* kitabı yol gösterirken Aşk'a Sühan, Alice de tavşan yardım eder.

Mine Söğüt romanında bir masal dünyası yaratarak dış dünyanın acımasızlığını bir şekilde hafifleterek okuyucularına sunar. Bunu yaparken de kendinden önce oluşmuş masal dünyalarını özellikle işler. Hüsrân'ın *“Ali Baba ve Kırk Haramiler”*dekine benzer bir gizemle dehlize girdiği görülür. Ali Baba'nın kapıyı açması romanda kullanılır.

“Ali Baba... yakınına doğru ilerleyen kalın bir toz tabakası gördü. Bakı ve bir sürü atlıyı seçmekte gecikmedi... Kimsenin göremeyeceği şekilde bir ağacın üzerine çıktı... Her bir atlı atını bağladı ve çete reisi, Ali Baba'nın sığınmış olduğu ağaca yakın bir kayalığa yaklaştı ve şu sözleri çok iyi anlaşılır şekilde söyledi: Açık susam açıl! Bu sözün arkasından bir kapı açıldı ve bütün adamlarını içeri saktuktan sonra kendi de girdi ve kapı kapandı” (Galland, 2017: 114, 115).

Masalda Ali Baba'nın eşiğiyle dolaşırken duyduğu ses ve gördüğü toz bulutunun içinden acımasız Kırk Haramilerin çıkması, korkuyla gizlenmesi, haramilerin başındaki kişinin gizemli sözlerle kapıyı açışı Hüsrân 'da iç sesinin harekete geçmesiyle oluşur. Hüsrân Ali Baba gibi büyük bir korku ve merakla dehlize girmek ister.

“Yarı korku yarı merakla oynadığı oyundan ilk kez bu kadar çok ürktüğünü hissetti. Bunu hissettiğinde yerdeki nemli halının üzerinde oturuyordu ve sırtını evin surlardan ödünç aldığı duvara dayıyordu.

İçinden, onu korkuyla arkadaşlığa iten kışkırtıcı bir ses duvara iyice bakmasını söyledi.

Duvara bakmak...

... Kalın, çok kalın ve çok düzensiz kaba saba taşlarla belli ki binlerce yıl önce örülmüş bir duvardı bu.

Taşlara tek tek baktı. İçindeki ses, taşlardan birin belki de bir deliğin girişi olduğunu söyledi. İçindeki ses bir türlü susmak bilmedi. Delik dedi, taş dedi, yerinden oynayacak dedi. (s. 83).

Sөгüt'ün yazdığı eser çağdaş bir masal olarak algılandığında eserin içinde birçok masal da daha rahat görülür. “Külkedisi” masalında iyiliği nedeniyle bir peri sayesinde Sindrella olacak Külkedisi babası öldükten sonra yapayalnız kalır. Üvey annesi ve kız kardeşleri onu evde bırakıp kendileri eğlenceli hayatlarını yaşarlar.

“Sonunda mutlu gün geldi çattı. Kızlar gittiler ve Külkedisi arkalarından upuzun bir süre bakakaldı, gözden kaybolduklarıdaysa başladı ağlamaya” (Perrault, 2016: 71).

Sөгüt'ün eserinde Hüsrân, babası ve annesi tarafından öleceği, hastalığının ilerleyeceği ihtimalinden korkularak eve hapsedilir. Nedenleri farklı olsa da her iki kız da evin içindedir. “Kırmızı Zaman” kitabı eline geçene kadar bu hapis hayatı onu üzse de kitabı okudukça kendini sırlı bir değişimin içinde bulur.

“O sabah Hüsrân, yine ağlamaklı bakışlarla yüzünü pencereye yapıştırmış, kapıyı üzerine kilitleyip işe giden annesiyle babasının hızlı adımlarla evden uzaklaşmasını seyrediyordu.” (s. 31).

Karanlık dehlizlerde yol almayı kafasına koyan Hüsrân bunda kararlıdır ve aklını kullanarak bu yoldan mutlaka geriye dönmesi gerektiğini de bilir. “Hansel ve Grethel” masalında iki küçük kardeş ormanda bırakılacaklarını bildiklerinden ekmek kırıntılarını geçtikleri yola gizlice serpiştirirler.

“Sabahleyin erkenden üvey anne gelerek onları kollarından tutup kaldırdı, ellerine geçen seferkinden daha küçük birer parça ekmek tutuşturdu. Yolda Hansel kendi ekmeğini cebinde ufaladı, arada bir durarak ekmek kırıntılarını yere atmaya başladı... Gece karanlığında gözlerini açtılar. Hansel, hele ay doğuncaya kadar bekle Grethel diye kardeşini avuttu. O zaman yere serptiğim ekmek kırıntılarını görüp evimizin yolunu bulabiliriz” (Grimm Kardeşler, 2008: 172, 173).

Hayvanlar tarafından yenilebileceğini düşünmeseler de dönüş yolunu bulmayı istemeleri yönüyle Hüsrân da masaldakine benzer bir fikirle hareket eder. Ekmek kırıntısı ya da ip, masal kahramanlarını kurgusal gerçekliğin içindeki hayata bağlayan unsurdur.

“Taşı özenle gerisin geriye çekip deliği kapattı. O masaldaki gibi, yolunu bulabilmek için beline bağladığı koca bir yün yumağının ucunu deliğin hemen ardındaki çekyatın ayağına bağlamış, biterse eklemek için yanına iki yumak daha almıştı. İpi usul usul salarak küçük ve tedirgin adımlar atarak kırmızı fenerin aklına uyup yürümeye başladı.” (s. 161).

Eserin ismi olan “*Kırmızı Zaman*” aynı zamanda Hüsrân'a babası tarafından getirilen eski, yıpranmış, bazı sayfaları eksik kırmızı kitabın da adıdır. İstanbul'un kanlı tarihini anlatan Hüsrân'ın elindeki kitap küçük kızın sıkıcı, anlamsız hayatına farklılık katar. Onu hayalî bir dünyaya çeker ve başka bir insan olma yolunda ilerlemesini sağlar. Eserdeki "arayış", Hüsrân'a göre cellâtların mezarlığında son bulur. Çıkmış yolduğu fiziksel dehliz yolculuğu içsel devinimini, var oluşunun anlam bulduğu yolculuğu karşılar. Orhan Pamuk'un Yeni Hayat adlı romanındaki kahramanı Osman da “*bir kitap okur ve hayatı değişir.*” Yeni Hayat romanında da arayış, yolculuk ve varoluşsal izlekler eserin özünü oluşturur. Hüsrân gerçek dünyaya ait kanlı bir tarihle karşılaştığında dış dünyayı algılayışı değişir. Büyük acıların anlatıldığı geçmişle eserin kurgusal gerçek zamanında dış dünyada yaşanan acılar, ölümler benzerlikler gösterir. Bu benzerliklerin yarattığı sıkıntıdan kaçarak yarattığı yeni hayalî dünyada huzuru bulur ve değişimini tamamlar.

“Kızının, çok yakında o kırmızı kitabın içinde sihirli bir kapı keşfedeceğini ve hayatını tamamen değiştirecek bir yola gireceğini bilmeden uykuya dalmıştı” (s. 39).

Yeni Hayat romanında Osman, kitabı okuduktan sonra kendinde değişimi hissederek ve arayışa geçer.

“Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti. Daha ilk sayfalarındayken bile, kitabın gücünü öyle bir hissettim ki içimde, oturduğum masadan ve sandalyeden gövdemin kopup uzaklaştığını sandım” (Pamuk, 1997:7).

Hüsrân, masallardaki kahramanlar gibi taşı yerinden oynatır, deliği bulur ve içsel yolculuğunu tamamlamak adına karanlık dehlizlerden geçerek kimsesizler mezarlığına varır. Kimsesi olmayan ölümlerin yapayalnız yattıkları yerde kendini tam ve mutlu hissederek. Artık kimsesi olmayan ölümler sayesinde kendine ait bir kimlik kazanır.

Dehlizden geçip gerçek dünyayla bağlarını neredeyse koparan Hüsrân kendine sadece kuralları kendisinin koyduğu ve yalnızca kendi olarak var olacağı hayalden bir âlem yaratır. Kitaplar, masallar okuyarak ya da babasından masallar dinleyerek küçücük sınırlı dünyasında mutlu çalışmaya uğraşan Hüsrân'ın aslında kendisi de bir masal kahramanıdır. Hapsedilme veya sınırlandırılma yönlerinden Hüsrân, biraz “*Külkedisi*”dir biraz “*Rapunzel*”dir.

“Sinderella şimdi artık baloya gidebileceğini düşünüp sevinerek fasulyeleri üvey annesine götürdü. Gel gör ki kadın hepsi boş, sen bizimle gelemesin, çünkü elbisen yok, dans etmesini de bilmiyorsun, bizi rezil edersin, diyerek kızcağıza sırt çevirdi; o iki kibirlî kızını yanına alarak oradan uzaklaştı” (Grimm Kardeşler, 2008: 162).

“Rapunzel büyüdükçe dünyanın en güzel kızı olup çıkıyordu. On iki yaşına geldiğinde büyücü onu orman içinde, kapısız merdivensiz, yalnızca en tepede küçük bir penceresi on bir kuleye kapattı”(Grimm Kardeşler, 2008: 133).

Anne ve babası diğer çocukları gibi Hüsrân’ın da ölmesinden endişe ettiklerinden dışarının kötülüklerinden onu korumaya çalışırlar, nereye kadar saklayacaklarını hiç düşünmeden kızlarını eve hapsederler. Hüsrân masalsı ama gerçek dünyasında yaşarken gerçeklik algısını tümünden yitirir ve değişir. “Ayşegül” serileri olarak yıllarca birçok kuşağı etkileyen masal kitabı Hüsrân’ı da etkiler.

“Türkçeye Ayşegül başlığıyla çevrilen Martine isimli kitap serisi çocukların beklentilerini, bilgilerini ve ihtiyaçlarını karşılamak için kaleme alınmış eşsiz bir çocuk edebiyatı ürünüdür. Kitapçıklarda geçen hikâyeler, olaylar seslendiği yaş grubunun merakını uyandırmakta, heyecanlandırmakta ve fazlasıyla eğlendirmektedir. Ayşegül ile kamp yapmak, denize gitmek, hayvanat bahçesini ziyaret etmek vs. seslendiği yaş grubundaki çocukların gerçek dünyasının ve hayallerinin bir yansımasıdır bir ölçüde” (Arı, 2015: 64- 73).

Gerçek olmadığını bildiği masallarla, gerçek olduğunu düşündüğü tarihi kitap “Kırmızı Zaman” ve dehlizlerin gerçek varlığı küçük Hüsrân’ın gerçeklik algısını kırar. Bir süre sonra Ayşegül’ün maceraları, “Kırmızı Zaman” adlı tarihî kitap Hüsrân’ın küçük hafızasında büyük bir hayal âlemi yaratır.

“Dehliz tıpkı babasının bir zamanlar eve getirdiği, resimlerle dolu o kitaptaki lunaparka benziyordu. Hüsrân lunaparka hiç gitmemişti ama Ayşegül’le Ömer’in bir de köpekleri Fındık’ın lunaparktaki maceralarını kocaman rengârenk resimlerle anlatan o kitabı okuduğunda neredeyse gitmiş kadar olmuştu. İşte rüyasındaki dehlizler tıpkı o kitaptaki lunaparka benziyordu” (Söğüt, 2004: 93).

Söğüt, eserini yaratırken masal türünün sadece söylemsel imkânlarını kullanmakla kalmaz, olay örgüsü, zaman ve kahramanlara olağanüstü özellikler de katar. Hüsrân hem İstanbul’un gecekondu mahallesinde yaşama ihtimali bulması düşünülebilecek bir kız çocuğuyken yazar kahramanın dünyasına ait o kadar çok masal unsuru katar ki okuyucu gerçek ve hayal tanımını yitirir.

Zaman Dayı, romanda kendisine verilen ismin ağırlığıyla varlığı kabul edilen ancak elde edilmesi ve sıradan insanlar gibi iletişime geçilmesi mümkün olmayan bir kahramandır. Kahramanların geneli yetişkinlik dönemlerini yaşamaktadırlar ve çocukluk dönemleri diğer çocuklardan farklı geçmiştir. Zaman Dayı da eserdeki diğer kahramanlar gibi çocukluğundan beri diğer çocuklara benzemeyen bir ağırlık ve büyüklerin dünyasına ait bir suskunluk taşır. Çevresinde zamanla saygı kazanan Zaman Dayı romandaki diğer kahramanlardan farklı olarak ermişlerin hayatlarına benzer bir hayatı yaşar.

“Zaman, öylesine kendi halinde büyüdü ki, sanki köyün ortasındaki koca gürgen, cami dibindeki kadim çeşme, yalçın bayırdaki dipsiz kuyu gibi ezelden beri köyün bir parçasıydı ve yine tıpkı onlar gibi ezelden beri sessiz ve vakurdu... Sadece hayvanlar ve ağaçlarla konuşurdu... Sincaplar, tavşanlar, geyikler ve bilimum kuşlar omzundan inmezdi. İşte bu yüzden köylüler onu evliya bilirdi” (s. 154).

Zaman Dayı'ya her şeyi kaplayan, sonsuz ve buyurgan bir kavram olan "zaman" adının verilmesi, çocukluğundan itibaren mistik özellikler yüklenmesi kahramanı modern dünyada bir masal insanına dönüştürür. Aklın hâkimiyet sürdüğü dünyada yarı karanlık zamanlarda ve loş mekânlarda yaşamak zorunda kalan Zaman Dayı halkın ilgisini ve saygısını beraberinde taşımayı başarır. Kuşlarla, hayvanlarla konuşarak köy halkından farklı hatta sıradan insanlardan çok başka bir insan olarak anlatılarak Hz. Süleyman'ın bazı özelliklerini yüklenir.

“Kur'an'da Hz. Süleyman'ın, Hüdhüd kuşu ve karınca ile konuştuğu zikredilmektedir. Şüphesiz Hz. Süleyman'ın kuşların, haşeratin ve hayvanların dilini anlaması Allah'ın Hz. Süleyman'a bahşettiği bir mucizedir.” (Atik, 2008: 75, 76).

Zaman Dayı'yı köy halkı genç yaşında evliya mertebesine koyar. Annesi, babası o küçükken ölen ve köy halkının merhametiyle büyüyen Zaman Dayı dervişlere has birçok özelliği bünyesinde barındırır ve "zaman" gibi ağır bir ismi hak eder.

“Daha yirmi yaşına varmadan olgun bir adam haline bürünen Zaman'a kadın, erkek, genç, yaşlı tüm köylüler Zaman Dayı demeye başladılar. Varlığına saygıyı, yaşını gözetmeden esas saydılar... Zaman yiyeceğinden başka balık avlamazdı. Tıpkı ormanda karaca, geyik, ayı ya da tavşan avlamadığı gibi. O hayvanlara kıyamazdı.” (Söğüt, 2004: 154).

Zaman Dayı Çehov'un “*Vanya Dayı*” adlı oyunundaki karaktere özellikle ismiyle benzer. Eserdeki kahramanların yaşadıkları dünyanın değer yargılarıyla çatışmalarının sonunda acı çekerek geleceğe ulaşmak adına sabretmeleri ve şimdi'ye tutunuşları eserlerdeki diğer temasal benzerlik olarak sayılabilir.

“Alın yazımızın bütün sınavlarını sabırla katlanacağız... Ecel gelip çatınca da uysalca öleceğiz ve orda, mezarın ötesinde, çok acı çektik, gözyaşı döktük, çok acı şeyler yaşadık diyeceğiz” (Çehov, 2018: 85).

Mine Söğüt masal özellikleri katarak gerçeklerle beslediği eserini yeni baştan düzenleyip kurgulayan bir yazar olarak eserinde de anlatıcıya kendi görevini yükler. Zaman Dayı'ya ilişkin bilgileri veren anlatıcı; kahramanın hayalî öğelerle sarılı, masalsı dünyasını anlattıktan sonra Zaman Dayı'nın yaşadığı aynı olayları ve süreci bir başka tarafından daha anlatır. Gerçek hayatın acımasızlığına benzeyen bu ikinci anlatım akla uygun, okuyucunun yaşadığı dünyaya çok benzerdir. Anlatıcı bir masalcı baba tavrıyla okuyucuyu yönlendirse de hangi anlatımı seçeceği okuyucuya bırakılır. Gerçekleri

anlattığını belirten anlatıcı aslında büyük bir yalancıdır. Her yazar, her anlatıcı gibi yalancı olduğundan bunlardan istediğine inanmak okuyucuya kalır.

Zaman Dayı'nın kahraman olarak inşa sürecinde eren- evliyalara ait özellikler ağır basarken bir taraftan da olay akışındaki parçaların bir kısmı herkesçe bilinen masalları çağrıştırır. “*Alice Harikalar Diyarı*”nda adlı eserdeki Alice'nin tavşanın deliğinden geçerek yaptığı tuhaf içsel yolculuk Botan dışındaki sonu kimsesizler mezarlığına bağlanacak tüm kahramanların temel hikâyesini oluşturur. Hepsi karanlık dehlizleri geçerek varoluşlarını tamamlar.

“Tam o sırada Zaman Dayı sırtını dayadığı duvarın yerinden oynadığını hissetti... Evet duvar yerinden gerçekten oynuyordu. Elleriyle arkasını yokladı. Orada bir kapı vardı; yarı aralık taş bir kapı... Taşı tüm gücüyle usulca itti” (s. 134).

Dehlizin içine girmekle var oluşunun ilk aşamasını tamamlayan Zaman Dayı, dehlizin karanlık yollarında ara ara kendini bulmak adına yolculuklara çıkar. Bu yolculukları yaparken tutsaklıktan onu kurtaran kapıyı da bir masal ritüeliyle açar. “*Ali Baba ve Kırk Haramiler*” adlı masalda etrafa korku salan Kırk Haramiler'in elebaşı ganimetlerini sakladıkları mağaranın önüne geldiğinde sihirli sözleri söyleyerek taştan kapıların açılmasını sağlar. Zaman Dayı'nın romanda anlatılan hayalî öğelerle dolu yaşamında var oluşunun tamamlanması adına belli günlerde dehlize girdiği belirtilir. Barınak yaparak girişini gizlediği dehlize Kırk Haramiler masalındakine benzer bir şekilde girer.

“Tüm gün görünmüyor, daha doğrusu barakadan çıkmıyor ama barakada da olmuyor; balıkçıların deyimiyle yer yarılıyor yerin dibine giriyor; Halat'ın bilgeliğiyle, açıl susam açıl oluyordu. Yani Zaman Dayı geldiği delikten girip yeraltında kayboluyordu” (s.88).

Zaman Dayı, köyünde kendine ait hayallerle örülü dünyasında yaşarken uzun süredir kayıp olan Yadigâr'ı kanlar içinde hiç de görmek istemeyeceği bir şekilde, kanlar içinde görünce kendi gerçeklik algısını oluşturur. Kızın son isteği tecavüze uğradığını annesinin öğrenmemesidir. Zaman Dayı sırf dünyanın iğrenç gerçeklerinden kaçmak adına “*Denizkızı*” masalını devreye sokarak acılar içindeki kızı kurtarır. Bu kurtuluş ona acı veren belden aşağı kısmını kesmek şeklinde olur. Denizkızı olduğunu kimselerin bilmesini istemeyen ve ölmek üzere olan bir denizkızı masalı yazar ve bu masala inanır. Kendi hayatı da zamansız mekânsız bir masaldan ibaret olan Zaman Dayı buna inanmakta güçlük çekmez.

“Ama Zaman Dayı bunu jandarmaya, polise, hâkime nasıl anlatırdı.'Denizde kaybolan kızlar eğer balık prensle karşılaşırsa denizkızı olurlar dese, kim inanırdı. Prensi

sevmezlerse üzüntüden ölürlere dese... Yadigâr da prensin dalga sarayından kaçarken, tam üzüntüden ölürlere, bana rastladı, bir denizkızının hiç yapmayacağı bir şeyi yaptı, bir insanoğlundan yardım diledi, ona nasıl hayır denirdi' dese?..

Zaman Dayı'nın aklından geçip dilinden dışarı akmayanlar, içinde sır kalanlar yalan değildi, masal değildi, Zaman Dayı delirmemişti, o gerçekten böyle hatırlıyordu olanları, onun kendi gerçeğiydi aklında sakladıkları... " (s. 157).

Zaman Dayı, gerçek dünyanın delilik ya da ermişlik olarak algıladığı hayalî dünyasında masallardan getirdiği özellikleriyle kişisel tarihindeki bir leke olan kırmızı zamanıyla hesaplaşır.

Eserin cellât kahramanı, kırmızı zamanların içinde hapsolan eli kanlı katil Leon; Hüsrân'a cellât kavramıyla, Halat Niyazi'ye ise kan bağıyla bağlanır. Leon'un hikâyesinin başladığı yer olan cellât mezarlığı Leon'un öldüğünde oraya gömülüşüyle bitmez. İşini iyi yapan zeki ve farklı duyarlıklara da sahip olan Leon arada kalmışlığını cellât olarak yok etmeye çalışır. Hiç görmediği annesinden, kendisine babalık yapmayan babasından ve adaletsiz dünyadan intikam alırcasına suçluları parçalara ayırırken, onları öldürürken kendince adaleti sağlar ve her parçaladığı cesetle, aldığı her canla parçalanmış ruhu tümlenir. Ancak huzuru cellât mezarlığına kendi gibi ansızın çıkıp gelmesini istediği bir çocukta bulacağını düşünür. O çocukla verdiği kararları mı değiştirecektir yoksa kendi gibi bir çocuğun varlığı onu sadece memnun mu edecektir, eserde okuyucunun doldurması istenen boşluklardandır. Leon, 1990 yapımı orijinal ismi “*The Professional*” olan, ülkemizde “*Leon: Sevginin Gücü*” adıyla tanınan filmdeki aynı adlı karaktere oldukça benzer. Filmdeki Leon’un bir göçmen oluşu ve bu nedenle kendini bir yere ait hissedemeyişi, geçimini büyük bir titizlik ve acımasızlıkla yerine getirdiği tetikçilikle kazanışı “*Kırmızı Zaman*” romanındaki Leon’la benzerlikler taşır. Romandaki Leon bir gün hayatını değiştireceğine inandığı bir çocuk bekler ve bu dileği öldükten yıllar sonra mezarına gelen Hüsrân’la gerçekleşmiş olur. Hayatına Mathilda adlı küçük bir kızın girişiyle yaşamı tümünden değişen filmdeki Leon karakterine romandaki cellât Leon karakteri cinayetlerle örülü renksiz yaşamlarını renklendiren çocuk imgesi yönüyle de benzer.

“*Kırmızı Zaman*” romanının kendisi ve romanda tekrar okuyucunun karşısına çıkan Hüsrân’ın okuduğu *Kırmızı Zaman* kitabı aynı konularını sorun edinir. Kişisel tarihlerle toplumların tarihleri birbirlerinden ayrılmaz parçalardır. Hepsisi de kırmızı bir vahşetin, kanın sızdığı olayları içerir. Leon bu anlamda çocukluğu -babaannesi Ziba dışarda bırakılırsa- mutsuzlukla geçen huzursuz bir bireydir. Annesinin kendisini terk edişi,

babasının kendisini bir sınıf atlama basamağı olarak görüşü ruhunu parçalara ayırır. Bir yanıyla Yahudi bir yanıyla çingene oluşu ama bunlardan her ikisini de seçemeyişi Leon’u başka bir varlık alanına çeker. Kan dökerek, başkalarının adaletlerini sağlayan bir cellât olarak var olmayı seçer.

Kimseleri olmayan ve bu yüzden de bir kimlikleri de olmayan insanların yattıkları yere, cellâtlar mezarlığına ya da kimsesizler mezarlığına bütün kahramanları çıkaran unsur ya da bir başka deyişle “arayış”a sevk eden unsur çocuk ruhlarının gerçeklerle baş edememesidir. Leon da çocuk ruhunu parçalara ayıran anne ve babasının istemediği bir çocuk olarak masalsı bir dünyanın insanları olan ama alabildiğine de gerçek cellatlığa yönelir. “*Alice Harikalar Diyarı*”nın başkahramanı Alice’nin tavşan deliğinden geçişi ve çocuk dünyasında farklılıklar yaratan fantastik bir yolculuğa başlayışı Leon’un yolculuğunda da görülür. Aceleci tavşan nasıl telaşla koşarak bir delikten geçmişse köpek de aynı şekilde bir kovuğa girerek gözden kaybolur.

“Bunun üzerine içini kasıp kavuran bir merakla Tavşan’ın peşi sıra koşarak tarlayı geçti. Tam bu sırada Tavşan’ı hemen çitin altındaki büyük bir tavşan deliğinden aşağı atladığını gördü.

Tekrar nasıl yukarı çıkacağını aklından bile geçirmeden Tavşan’ın ardından kendini aşağı bıraktı” (Carroll, 2014: 5).

Leon hayatını tümünden değiştirecek bir dünyanın kapılarını aralayacağını ummadığı ağaç kovuğuyla başlayan macerasını Alice gibi karanlık ve zaman kavramının tümünden yittiği bir yerde tamamlar.

“Köpek delişişek gibi oradan oraya koşturarak Leon’u peşinden sürüklüyordu. Derken evlerinin hemen arkasında, sur duvarlarının içinden fıskıran dev dut ağacının gövdesindeki kovuğa girip gözden kayboldu. Leon da çocuk cesaretiyle onun ardından dipsiz bir kuyuyu andıran kovuğun içine atladı. İçerisi çok karanlıktı. Ama yavru köpeğin kendisini çağıran kısık sesini duyabiliyordu” (Söğüt, 2004: 103).

Leon’un büyümlü yolculuğunda ona yol gösteren bir köpektir. Dino Buzzati’nin “*Tanrı’yı Gören Köpek*” öyküsünde de insanların özellikle de fırıncı Defendente’nin hayatını değiştiren bir köpek vardır.

“Defendente hayvanı ürkütmemek için biraz uzaklaşmasını bekledi. Sona bisiklete atlayıp peşine düştü... Avludan çıktıktan bu yana, köpek hiç arkasına dönmemişti. Belki de izlendiğinden haberi yoktu... Gittiler, gittiler, sonunda orman başladı. Köpek önce bir yan yolda seke seke gitti, sonra daha far ama düzgün ve rahat başka bir yola girdi” (Buzzati, 2018: 113, 114).

“*Kırmızı Zaman*”da yol gösterici yönüyle işlenen köpek, Türklerin birçok destan, efsane ve hikâyesinde kurt olarak görünür ve aynı şekilde yol gösterici, yardım edici

özelliğiyle kullanılır. Ergenekon destanında artık saklandıkları yerden çıkma vakitleri geldiğinde Türklere yol gösteren bir kurttur. Köpeğin kurt familyasından gelişi bir kenara bırakılsa bile Leon’u ağaç kovuğuna çeken ve gizli dehlizin yolunu bulmasını sağlayan köpektir. Köpek burada destandaki gibi yol gösterici, yardım edicidir.

Hıristiyanlıkta, İslamiyet’te ve birçok efsanede değişik varyasyonları bulunan İslamiyet’teki tabiriyle “*Ashab-ı Kehf*” (Yedi Uyurlar) kıssası üç yüz yıldan fazla Allah tarafından uyutulduklarına inanılan ve tekrar uyanıp hayatlarına devam eden yedi kişinin ve Kıtırmir adlı bir köpeğin hikâyesinden oluşur. Mağara gibi korunaklı ve karanlık bir yerde bir gün uyuduklarını düşünüp uyanan “*Yedi Uyurlar*” “ölüp dirilme”, “uyanma” gibi kavramları karşılar. Leon’un da yol arkadaşı bir köpektir, karanlık bir dehlizde ona yol gösteren köpeğin varlığıyla kendi kimliğini edineceği bir yoldan geçer.

“*Kur’an-ı Kerim*”de adlarına bir sure bulunan “*Yedi Uyurlar*” ölüp yeniden dirilmeyi fâni insanlara anlatan bir kıssadır. Allah’ın gücünü gösteren bu ölüp yeniden dirilmeye karşılık gelen kıssa Leon’un hikâyesinde de yer bulur. Leon köpeğinin yol gösterişiyle karanlık dehlize girer; kimliği, kendine ait bir yaşamı olmayan Leon bu dehlizde ölür ve ikinci kere dehlizden geçip cellât mezarlığına çıktığında yeni bir Leon dünyaya gelmiş olur.

“*Uykuda oldukları hâlde, sen onları uyanık sanırsın. Biz onları sağa sola çeviriyorduk. Köpekleri de mağaranın girişinde iki kolunu uzatmış (yatmakta idi.) Onları görseydin, mutlaka onlardan yüz çevirip kaçardın ve gördüklerin yüzünden için korku ile dolardın. Böylece biz, birbirlerine sorsunlar diye onları uyandırdık. İçlerinden biri: ‘Ne kadar kaldınız?’ dedi. (Bir kısmı) ‘Bir gün, ya da bir günden az’, dediler. (Diğerleri de) şöyle dediler: Ne kadar kaldığımızı Rabbiniz daha iyi bilir.’*” (*Kur’an-ı Kerim*, 18/9-26).

Herhangi bir insan bir karanlık içine ya da kendi içinde taşıdığı mağaraya girdiğinde bir değişime uğrama yolundadır. Kişi, bilinciyle bilinçdışı arasında kurduğu bağla kendi kişiliğinde olumlu ya da olumsuz anlamda bir değişimi yaşar. (Jung, 2005: 167). Leon kendi mağarasından geçerek bilinciyle bilinçdışı arasında kurduğu bağla değişimini gerçekleştirir.

Halat Niyazi romanın gerçeklikle ilgisini yitiren kahramanıdır. Çevresinde deli olarak algılanan Halat Niyazi bir tür meczuptur. Romanın diğer kahramanları da gerçekle hayal arasında gidip gelirler ama deli damgası toplum tarafından onlara verilmemiştir. Dış dünyanın kurallarına uymaya bir şekilde devam eden diğer kahramanlara göre Halat Niyazi farklıdır. Aslında dünyaya bakışları ve algılayışları yönünden Hüsrân’dan, Zaman Dayı’dan pek de farkı yoktur.

Zaman Dayı'nın esrarengiz bir şekilde sur dibine gelişini, dehlizden çıkışını ve zaman zaman tekrar dehlize girişini gören ve bilen Halat Niyazi sadece dış dünyanın kurallarına uymaz.

“Halat'ın bilgeliğiyle, açıl susam açıl oluyordu. Yani Zaman Dayı geldiği delikten girip yeraltında kayboluyordu.

Halat belki fazla akıllı değildi ama bazı şeylerin asla konuşulmaması gerektiğini kadim bir bilgi olarak taşıyordu. Onun geçmişinde de tıpkı Zaman Dayı'nun geçmişindeki gibi kara delikler vardı ve büyükbabasıyla babası bu kara deliklerin içinde kaybolmuştu. Halat'a miras olarak büyük bir sır bırakan bu adamlar, yanına hiç hesapta olmayan bir delilik iliştiirmişlerdi giderayak.” (s. 88).

Cellât Leon'un soyundan gelen Halat Niyazi cellâtların kullandığı halattan ismini alır. Babası da dedesi Leon gibi cellâtlık mesleğini seçer. Bir gün hiç beklemediği bir anda karşısına çıkan bir idam sehpa ve idam işini yerine getirenin ise babası oluşu Halat'ın çocuk ruhunu parçalar. Kırmızı bir zaman kazanan Halat bir daha eskisi gibi olamaz. Atalarından kendisine bırakılan kanlı mirası kabullenemez.

“Oysa delilerin deli olmadıkları günler vardır kişisel tarihlerinde. Ve bu günler bazen çok geride bazen de hemen dündür. Halat'ınki çok gerideydi. Halat'ın deliliği aslında asırlardır kurgulanan bir hayatın kaçınılmaz kasvetindeydi” (s. 111).

Halat Niyazi de Zaman Dayı gibi tavşanın sihirli deliğinden geçer ancak onunkisi sanki dervişçesine bir gidiştir. Eserde bu yolculuk ona Allah tarafından sunulan bir lütuf olarak gösterilir. Sanki Allah'la bir tür iletişim haline giren evliyalar gibi içindeki, kulağındaki sese uyararak Zaman Dayı'nın girdiği dehlize o da girer. Böylece değişimindeki diğer aşamaya da geçmiş olur.

“Zaman Dayı'nın ardından gidip gitmemek hayatındaki vereceği en zor karardı. İşaretleri düşündü. Sanki hepsi bir olmuş, bu tuhaf arkadaşının sırrını ona açık etmişlerdi. ‘Gör,’ demişti Allah, ‘Tuhaf arkadaşının sırrını gözlerinle gör ki senden başkalarının da sırrı olduğunu bil. Kendi sırrının değerini bil. Rastlantıların seni bana ne kadar yakın kıldığını bil..” (s. 189).

Halat, Allah'ın kendisine seslediğine inanarak dehlize girer ve bir zamanlar cellat babasını en son gördüğü yer olan mezarlıkta geçmişiyile karşılaşır.

Mine Söğüt'ün eserlerinin genelinde önemsedığı bir çağ olan çocukluk yazarın karamsar bir havayı tercih etmesinden dolayı hep sorunlarla, eksikliklerle, savaşlarla geçer. “Kırmızı Zaman”ın çocukluğundan beri tanıtılan genç kahramanı Botan da yaralı bir çocukluk geçirir. Babasının evi terk edişini kendini terk etme olarak algılayan ve bunu büyük bir sorun haline getiren Botan, kendini tam edebilmek için babasına ihtiyaç duyar. Roman boyunca içindeki acıyı bastırmak adına acıların gezindiği acillerde gezer. Aradığı

babası ya da babasını öldürdüğü söylenen kadındır. Eserde ölüm ve “ölüm korkusu psikodinamik merkez özelliği”(Yiğitbaş, 2017: 290) taşır.

Botan babasını gerçekten öldürmeden huzura eremeyecektir. Kendisini parça parça eden babasının ölümüyle rahatlayacaktır ancak öldü denilen babasının cesedinin olmayışı aradığı huzuru bulmasına engeldir. Jale Parla'nın (2011: 57) “*Babalar ve Oğullar*” adlı eserinde Harold Bloom'un her şairin büyüyelemek için babasını öldürmesi gerekliliği fikrinden yola çıkarak bir dönemi ve yazarlarını açıklaması Botan'ın da babasını öldürmeden huzura kavuşamamasıyla paralellikler taşır.

“Oedipus, gerçek anne ve babası zannettiği üvey ebeveyninden uzaklaşır. Yolda Thebai Kralı ve aynı zamanda gerçek babası olan Laios'u öldürür. Yolculuklarından birinde doğum yeri olan Thebai'ye gelir. Thebai'de insanları yiyen dev bir Sfenks [insan başlı aslan] peyda olmuştur ve bu şehrin halkı Sfenks'i alt edecek kahramanın Kraliçe Iokaste ile evlenip Kral olması gerektiğine karar vermiştir. Oedipus, Sfenks'i alt eder ve bilmeden annesiyle evlenir. Gerçeğin anlaşılması üzerine Iokaste kendisini öldürür; Oedipus ise kendi gözlerini dağlar” (Şenödeyici, 2015: 80).

Botan, tersinden gitse de “*başına gelecekleri bildiği, yam kaderini sezdiği halde insana yaraşır bir davranışla yılmadan mücadele*” (Sophokles, 2016: 1) eden Oedipus'un gittiği yolda ilerler. Babasını bulmak ve onu tam anlamıyla yok etmek ister. Kaderinden kaçan Oedipus kadere yenilirken Botan da babasıyla ilgili farklı bir kader yaratmaya uğraşır.

Botan, anlatıcı tarafından melodramik bir hayatın içine çekilir. Tanzimat'tan beri anlatı geleneğimizle birlikte Türk yaşamında yeri olan aşırı duygusallık ve buna bağlı tesadüflerle gelişen olaylar eserde Botan'ın karşısına çıkarılır. Melodram olarak sınıflanan tür içinde yıllarca filmler çekilen Yeşilçam sektöründeki sinemaların tesadüflerle besleniş yönü Botan üzerinden yansımaları bulur.

“Bir de Türk filmlerine yakışır rastlantılar ilgisini çekerdi Botan'ın... Bu minneti o karı kocanın paralel ölümüne şahit olduğu gün duydu ve o günden birkaç hafta sonra yine Türk filmlerine yaraşacak tuhafıkta olmadık bir rastlantı çıktı karşısına” (Söğüt, 2004: 98- 99).

Melodramlar hem hayattan birçok unsur alırken hem de hayatı etkileyen özellikler oluşturur. Botan'ın olaylara bakışı, tesadüflerin peşinden gidişi ve duygusallığı melodramları hatırlatır düzeydedir.

Mine Söğüt'ün üçüncü eseri “*Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*”da yaptığı ve tüm eserlerinde diğer birçok eserle yoğun olarak kurduğu metinlerarası ilişkiler postmodernist eserlerin de temel özelliklerinden sayılır. Metinlerarasılığın tanımına tekrar dönüldüğünde

bu unsur, Kristeva'ya göre “*metinlerarası, eski bir yapıya ya da bir yapıdaki göndergeye gönderen bir olgu değildir, önceki ya da çağdaş sözceleri dönüştüren, yazıya özgü bir devinimdir*” (Aktulum, 2000: 44). Genel olarak metinlerarasılık için “*her metnin mutlaka kendinden önce yazılmış ve söylenmiş olanlardan etkilendiği*” (Adıgüzel, 2009: 14) sonucuna varmak doğru olur.

Eserin yapısal olarak ikiye bölünmesinden başlayarak romanın tümüne yansıyan ikiz izleği yazarın özellikle altını çizdiği bir durum halini alır. Kahramanların çoğu ikizdir ve okuyucunun sürekli merak ettiği Şahbaz'ın ikizinin kim olduğu sorusu belirsiz bırakılır.

“*Binbir Gece Masalları*”nın çerçeve hikâyesi yapısını neredeyse aynen kullanan yazar, Şahbaz'ın hücredeki kadına bir yıl boyunca anlattığı Türkiye hikâyelerini de yine aynı masalın kurgusal yapısını kullanarak devam ettirir. Şahbaz'ın anlattığı hikâyelerde olduğu gibi “*Binbir Gece Masalları da yüzlerce hikâyeyi ‘çerçeve hikâye’ ye bağlı olarak bir araya getirmiştir*” (Akkoyunlu, 1996: 1). Bu çerçeve hikâye kısaca şöyledir:

Şehriyar, sevecen ve bilge bir insan gibi hükümdarlığa başlar, fakat karısının ihanetine tanık olmakla bütün kadınların hain olduğuna hükmeder ve onların kötülüklerinden çekinmeye artık olanak vermeyecek müthiş bir çıkar yol bulur. Bu çıkar yol da bir gün önce evlendiği kadını ertesi gün öldürmektir... Bu korkunç görevi (Sultana evleneceği kızları bulmak) ister istemez üzerine almış olan büyük vezirin iki kızı vardır. Büyüğünün adı Şehrazad, küçüğünün ki Dinarzad'dır. Şehrazad ülkedeki bütün kızları kurtarmak adına bir plan yapar ve kardeşinden yardım ister. Babasını da razı ettikten sonra Şehriyar'la evlenir. Kız kardeşini gerdek gecesinde yanında bulundurmanın yolunu bulan Şehrazad, kız kardeşinin Şehriyar'ın ilgisini çekecek şekilde kendisinden masal anlatmasını istemesi üzerine bin bir gece sürecek ve gün doğumlarında en merak edilen kısımlarında kesilecek olan masalların anlatımı böylelikle başlamış olur. (Galland, 2017: 1, 7).

Şahbaz da Şehrazâd'ın yaptığı gibi ölümü geciktirme hususunda hücredeki kadının ölümünü bir yıl boyunca anlattığı hikâyelerle geciktirir. Anlattıklarında kan, ölüm ve gözyaşı olsa da eser, hayata dair birçok felsefe barındıran hikâyeler barındırır. Anlatıcı rolü, kadın anlatıcıdan cinsiyeti, kimliği belirsiz olan insan dışı, olağanüstü bir varlık olan Şahbaz'a geçer. Şahbaz, “*Binbir Gece Masaları*”nda evlendiği kızları öldüren hükümdar Şehriyar'dan daha acımasızdır ve sadece kadınları değil bütün insanları ölümle tehdit eder.

“*Binbir Gece Masalları*”yla bir başka benzer özelliği bulunan eserde kardeş unsurunun kullanımınıdır. Şehriyar ile Şahzaman “*Binbir Gece Masalları*”ndaki çerçeve hikâyenin yürütülmesini sağlayan iki kardeştir. Mine Söğüt’ün romanında dünyadaki nefret ve cinayet dalgasını sürdüren Melih ve Salih de kardeşlerdir. Şahzaman aldatıldığını öğrenince karısını ve aşığını öldürerek kardeşi Şehriyar’ın yanına gider. Mutsuzluğu kardeşinin de karısı tarafından kendisi gibi aldatıldığını öğrendiğinde son bulur. Şehriyar aldatıldığını öğrenince hemen karısını cezalandırmaz. Önce gözleriyle görmek ister. Aklıyla her şeyi ispat edip yaşanları sindirdikten sonra karısını öldürür. Şahzaman’ın cesaret ve akıl yönünden eksikliğini tamamlayan Şehriyar’ın bir bütünün parçaları olarak algılandıklarında iki kişi değil de bir kişinin farklı yansımalarıdır. (Kasımoğlu, 2017: 112, 113). Mine Söğüt de eserinde Melih ve Salih’i okuyucuda bir bütün izlenimi yaratarak verir.

Gülsün Nakipoğlu “*Türk Romanında İkili Kahramanlar*” adlı çalışmasında geleneksel anlatı türlerinden beri kardeş, ikiz kardeş izleklerinin çeşitli şekillerde anlatmaya bağlı edebi türlerde kullanıldığını ifade eder. Nakipoğlu (2014: 79, 80) ikizlerin geleneksel anlatılardan beri kullanılmasına ek olarak ikiz izleğini değerlendirirken Jung’un “*anima- animus*” (Fordham, 2015: 68) kavramları ve Freud’un “*id ile süperego*” (Emre, 2006b: 45, 54) tanımlamalarından yararlanarak geliştirir. “*Zıt karakterli ikizler birbirleriyle ontolojik çatışmalar içine girseler de birbirlerinden ayrılmazlar ve hep bir arada bulunurlar. Çoğunlukla ikizlerden biri diğerinin gölgesini temsil eder. Bu tip ikiz kahramanların kurgulandığı anlatılar daha çok eşruh anlatıdır. Bu tip ikizler çatışarak bir arada kalırlar*” (Nakipoğlu, 2014: 74). Eşruh tanımı kullanılarak açıklanan ikiz izleği göz önüne alındığında Melih ve Salih durumları yazar tarafından belirsiz bırakılsa da birinin diğerinin öteki benliği olarak düşünülmesi doğru olur. Romandaki diğer ikiz kardeşlerden dışarıdaki yaşamı karşılayan Komünist Kaptan’la ağaç kovuğuna girerek içeri’ye karşılık gelen meczup kardeş eserde altı çizilen içeri- dışarı çatışmasını da yansıtır. Italo Calvino’nun “*Ağaca Tüneyen Baron*” adlı romanındaki Cosimo gerçek dünyanın bir şekilde uzağında kalmayı seçişiyle ağacın içine, kovuğuna çekilen meczup kardeşi hatırlatır. Her ikisi de hayata karşı takındıkları tavırlarından, gerçek dünyayı kabullenmek istemeyişlerinden ötürü insanlarca deli olarak ilan edilir. Toplumun bu deliliği kabullenışı de her iki eser için ortak bir diğer noktadır.

“*Cosimo ’nun kaçık olduğu Ombrosa’da hep söylenegelirdi, ta ağaçlara çıkıp da bir daha yere ayak basmayı reddettiği on iki yaşından beri. Ama nasıl olmuşsa olmuş,*

sonunda bu kaçıklık herkes tarafından kabul görmüştü; bunu söylerken, yalnızca ağaçların üstünde yaşama saplantısını kastetmiyorum” (Calvino, 2017: 206).

Mine Söğüt’ün ikizlerin yaşadıklarının anlatılmasında olduğu gibi bütün eserlerinde yazarlık üslubu haline getirdiği masal türünün anlatımsal özelliklerini kullanma bu eserinin genelinde de mevcuttur. Zamanın belirsizliği, tekrarlar ve döngüsellik yazarın romanlarının değişmeyen unsurları olarak “*Şahbaz’ın Harikulade Yılı 1979*”da da okuyucunun karşısındadır. Anlatıcının hayalle gerçeğin sınırlarını yıktığı bir anlatım tarzını seçmek adına kullandığı masal üslubunda zaman kavramının hızla geçişi en önemli özelliktir.

“Eskiden, çok eskiden, yeryüzündeki hayat tanrılar tarafından salıncak misali sallanırken, kuş uçmaz kervan geçmez bir dağın eteklerinde, başka yerlerdeki hayatlardan bihaber insanların yaşadığı küçük bir köy vardı.” (Söğüt, 2007: 7).

Anlatıcının eserin tamamını etkileyecek efsanevi özellikleri içeren masalını ya da hikâyesini anlatmasından önce yazarın okuyucuya bıraktığı not, insanlık tarihiyle alakalı metinlerarası ögeler taşımasının yanında zamanda romanı anlama adına okuyucuya sunulmuş bir yol haritası özelliği taşır.

“Biz aslında her şeyi biliyorduk... İnsan da eskiden kendi zamanına hakimdi.

Bizi bizden uzaklaştıran...

Unutulmuş bir geçmiş...

Silinmiş bir hatıra...

Parçalanmış bir benlik...

Lanetlenmiş bir tarih...” (s. 0).

İnsanın her şeyi bildiği henüz parçalanmadığı dönem doğayla barışık yaşadığı, henüz cinayetlerin işlenmediği, devletlerin kurulup toplumların birbirlerini yok etme savaşına girmediği bir dönemi anlatır. Anaerkil dönemin doğayla uyum içinde geçtiği erkek egemen toplumunsa bu uyumu bozduğunu söylencelerde yerini alır. (Rosenberg, 2003: 23, 24). Yazarın notundan bu bilgiden hareketle ikiz metaforunda kadının ve erkeğin de bir bütünü simgelediği, birinin bir diğerine galip geldiği destanlardan, efsanelerden yola çıkılarak anlatılır.

Anlatıcının romana dâhil olup Deli Hacer’e ait anlattığı masalsı, destanımsı hikâye şamanların ayinini, insanlığa ait ortak bir dinsel ve mitsel varlık olan kardeş katlini, aile içi ilişkilere yoğun göndermeleri taşır.

“Deli Hacer köy meydanında çırılçıplak soyundu. Elinde bir değnek, kimsenin duymadığı bir müziğin ritminde çığlıklar atarak dans etmeye başladı... Etrafında birbirinin aynı küçük billur cücelerle çırılçıplak dans ediyor ve kimsenin bilmediği bir dilde şarkı söylüyor.

Hacer... etrafında cüceler... köy meydanında dans ederken... tüm köy halkı yıldızsız gecenin tehditkâr karanlığında Hacer'den fişkırarak kızıl ateşin karşısında korkudan titreşip dehşetle olan biteni seyrederken..." (Söğüt, 2007: 7, 8).

Şamanların mutlaka ellerinde bir değnek bulduklarını, bu değnekle kötü ruhları kovdukları ve Tanrı'yla girdikleri iletişim anında kendilerine has bir dil kullandıkları bilinir. (Kızılgök, 2015: 141). Hacer'in köy meydanına bir değnekle gelip köylülerin bilmediği bir dilde şarkılar söylemesi Şamanların ayin anını hatırlatır.

Türkler ateşi Tanrılara yaklaşmak adına kullanırlar ancak ateşe tapmazlar. Tapmasalar da ateş Türkler için önemlidir. (Ögel, 2002: 496). Hacer'den çıkan ateş, bir ayini hatırlatan tavırları Şaman geleneklerinin izlerini gösterir.

Hacer'in ikiz kardeşi Mustafa tarafından öldürülmesi, Tanrılara sunulan kurban ayinlerini hatırlatır niteliktedir. Hacer'in gizli dille söylediği duaya, şarkıya benzeyen şeyin sözleri ise aile içi cinsel ilişkilerin acılığına ve toplumun erkeğe duyduğu saygıya bir işaret olarak algılanır.

Salahaddin Bekki (1996: 4) eski çağlarda insan kurban edilmesinin bir tür temizlenme ve sihir aracı olduğunu, ailenin ilk çocuğunun Tanrı'ya ait oluşu fikrinin varlığını ve ona kurban edildiğini anlatırken Hacer'in öldürülmesinin ardından doğadaki değişimin Tanrısal bir özellik olarak anlatılışını bunu kanıtlar.

"Hacer'in ölümüyle birlikte, tanrılar sanki bir kurban almışçasına cömertleştiler. Gök yarıldı, yağmur yağmaya başladı. Yer yarıldı, nehirler coştı. Bir aya kalmadı, kıraç topraklar tahıla boğuldu" (Söğüt, 2007: 8).

Mine Söğüt eserinde yoğun olarak halk anlatılarının bazı özelliklerinden yararlanırken insanın içindeki öteki ben'ine mağlup gelişini dinlerle, geleneklerle ve erkek iktidar gücüyle birlikte anlatmayı seçer. Hacer'in ölümü ardından kısa bir süre devam eden bolluk Tanrıların gazabının gelişini engellemez ve köyden herkes göç etmek zorunda kalır. Abduselam Arvas (2012: 216) göç olgusunun Türk destanlarına edebî olarak yansıyan en önemli örneklerinden biri olarak Uygur Türklerinin "*Göç Destanı*"nı göstererek bu destanda Kutsal Dağ'ın yani kut'un memleketten götürülmesi sonucu sadece insanların değil kuşların da burada yaşamanın imkânsız hale geldiğini anlayıp göç ettiğini anlatır.

"*Dede Korkut Hikâyeleri*"nde önemli bir yer tutan ad verme, ad alma geleneği romanda benzer şekilde tekrar hayat bulur. Ad koymak gelişigüzel yapılmaz, çocuğun doğduğu gün, zaman, ay ve mevsim; doğum yapılan yer; doğduğu sıradaki olaylar gibi etmenler ad koymada çok önemlidir. (Örnek, 1995: 19). "*Dede Korkut Hikâyeleri*"nde çocuğun ad alabilmesi için öncelikle kahramanlık göstermesi gerekir, çocuk kahramanlık

gösterdikten sonra Dede Korkut gelerek ad koyar. (Gönen, 2005: 109). Asıl adı Şahin olan ülkücü genç Komutan'ın ardından hiç gözünü kıpmadan sulara atlama kahramanlığını gösterdiğinden adı Komutan tarafından değiştirilip Kartal yapılır. Kahramanlık göstermesi, adı hak etmesi ve bir ada sahip olması “*Dede Korkut Hikâyeleri*”ne benzer.

“Kartal, babasının koyduğu Şahin ismini artık hiç kullanmayan, kendisine takın yeni kanatlarla yükseklere... çok yükseklere uçmayı aklına koyan Kartal... denizin dibinde kırmızı turuncu şeritlerin arasında gökyüzünde taklalar atan bir kuş gibi...” (Söğüt, 2007: 105).

Yazarın doğrudan alıntı yaptığı destan parçası “*Altay Destanı*”ndan alınmıştır. Destan okuyan, kımız içen, ateşin başında oturan gençler bir tür eğitim kampındadır. Kartal gençleri Türk törelerine göre eğitirken gençlerin yaptıkları işler geçmişte destanlarda da bolca yer alan kahraman Alp tipini karşılar.

“Şehrin birkaç saat uzağında kara bir yeşilliğin içine kurulmuş gizli kampta herkes ateşin başında oturuyor... Burak, gözü yıldızlarda, Kartal Abisinin gür sesiyle okuduğu destanı dinliyor.

Altay’da olmuş idi, bir çocuk doğmuş idi,

Dünyaya gelir iken, nurlara boğmuş idi” (Söğüt, 2007: 121).

Mine Söğüt tüm şehri saran insanların diğer yanını, bir parçasını, kardeşini yani kendini öldürdüğü Türkiye'nin siyasi ve sosyal anlamda gerçekte de yaşadığı kaos dönemini ele alırken başkaldırı ve kabullenme davranışları üzerinde durur. Albert Camu'nun “*Veba*” romanında olduğu gibi şehirde bulaşıcı bir hastalık olan kuduz kol gezer.

“Burayı kıyının en önemli limanlarından biri yapan alışılmış canlılığı ansızın sönüvermişti. Karantinaya alınmış birkaç gemi hâlâ orada göze çarpıyordu. Ancak, rıhtımlar üzerinde, boş duran vinçler, yan devrilmiş küçük vagonlar, tek başlarına duran fiçı ya da çuval yığınları veba yüzünden ticaretin de ölmüş olduğunu gösteriyordu” (Camu, 2018: 83).

Kuduz hastalığıyla birlikte gelişen kuduz hastalığına yakalanmayan insanların da kudurmuşçasına vahşilik sergilemeleri karşısında her şeyi saçma bulan yazar Veba romanı yazarı kadar iyimser değildir. Çünkü başkaldırıcıyı simgeleyen 1979 yılından sonra her şey hiç yaşanmamış gibi büyük bir sıradanlık ve kabulle karşılanır.

“Veba'nın simgesel olarak ifade ettiği insanın evrendeki metafizik yalnızlığı, bir iç sıkıntısı meydana getirir. Bu iç sıkıntısından bilinçlenen insan, silkinip başkaldırarak varoluşunun sırrına erer. Dr.Rieux ve diğer kahramanlar, veba salgını yayılması ile saçmalığın kapalı mekânında çaresizlik içinde bir iç sıkıntısı geçirirler. Ardından hemen silkinip iç sıkıntısını sembolize eden bu veba belasına karşı başkaldırırlar. Kısaca Camus, saçmalık-başkaldırı düşüncesini, söylence-romanı Veba'da salgın hastalık figürüyle sergilemiştir” (Boyacıoğlu, 2016: 27).

Karantinaya alınan şehirler, bireylerin kendilerine dönüşleri ve hastalığın varlığının altında yatan siyasi sebepler her iki eseri metinlerarasılık anlamında iletişim içine sokar.

“Oturdıkları mahalle karantinada. Bir haftadır mahalleye dışarıdan girmek yasak; içeriden çıkmak da. Her yerde ‘Dikkat kuduz var’ tabelaları. Her yerde kuduzu işaret eden sarı karantina bayrakları. Şahin mahallede devriye gezen jandarmalara görünmeden hayatının ilk cinayetini işleyecek” (Söğüt, 2007: 25).

Mine Söğüt harikulâde tanımını açarak harika kelimesinin yırtan, sırayı bozan anlamı da olduğunu söyleyip harikulâde kelimesinin de âdet delen anlamına geldiğini, kural tanımazlığı, başkaldırıyı, isyanı barındırdığını ifade eder ve şehirdeki kuduz salgınının, bir kardeşin diğerini öldürüşünün bu başkaldırı içinde tümüyle saçma olduğunu anlatır.

“Bu, sayısız insanın asla kapanmayacak açık yaralarla bir ömür geçirmeye isyan edeceği son yıl. Bundan sonra kabullenecekler. Henüz kabullenmenin rahatlatıcı huzurunu bilmiyorlar. O yüzden hep bir telaş, hep bir tedirginlik. Oysa çok değil, tam bir yıl sonra sakinleşecekler. İsyân yerini vazgeçişe bırakacak. Vazgeçince rahatlayacaklar” (Söğüt, 2007: 181).

Veba romanındaki gibi iktidara ve yaydığı kötü etkilere karşı savaşan, isyan eden ve kendini var etme uğraşına giren bireylerin Mine Söğüt’ün eserinde bir anda kabullenişin rahatlığına yenilişleri de, bu kabullenişten önce yaşadıkları da boş ve saçmadır.

Bir kısır döngüyü anlatan romanda kaderin ağlarını örüşü metaforu gibi bütün kahramanlar lanetli bir günaha birleşirler. Mehtap kardeşleriyle onların kardeşleri olduğunu bilmeyerek cinsel ilişkiye girip ikiz çocuklar dünyaya getirerek bu laneti sürdürür. Mehtap’ın anne ve babasının öldürülmelerinden sonraki hayatı Türk filmlerindeki yıldız olmaya çalışan saf genç kızların nasıl batağa saplandığının parodisidir. Mehtap’ın hayatı, Mehtap’ın gazinoda tuvaletçilik yapan Kadriye adlı yaşlı kadının hayat hikâyesi bu filmlerin kopyası gibidir.

“Benim adım Kadriye... Artık Kadriye, eskiden Zümrüt’tü, daha eskiden yine Kadriye...”

Yani?

Senin adın ne?

Mehtap.

Eskiden neydi?

İsmin eskisi yenisi mi olur teyze... Mehtap işte!

Yalan söyleme kör olabilirim, yaşlı da olabilirim ama her şeyi bilirim ben; eski adını unutma; bir gün sana zorla geri verecekler ve benim gibi tuvalet kapısına terk edecekler.

...

15 yaşında şarkıcı olmak için yurttan kaçan bir kıza verilecek bir öğüt değildi bu.” (s.57).

Yazar tarafından 1979 yılı başkaldırının son yılı olarak ifade edilir. Darbenin gerçekleşeceği 1980 yılı getirdiği baskıyla her şeyi bir anda hiç yaşanmamışa dönüştürür. 1979 yılı içinde birçok insan ölür, öldürür ve bir şekilde kendini sonlu dünyada irade sahibi bir birey olarak düşünerek var etmeye çalışır. Ancak Şahbaz'ın harikulâde yılı bitecektir. İnsanlar istemeyi, sonunda ölüm olduğunu bile bile savaşmayı bırakacaklardır.

Yazarın son romanı olan *“Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey”*de romanın merkezinde yatan "arayış" temi kahramanların hepsinde bulunmaktadır. Fotoğrafların içinde kayıp arkadaşını arayan Ruhat Ran'ın yolu Madam Arthur Bey'e yani Kara Yalı'ya düşer. Aslında geniş olarak hayatın bütün kesimlerine sızmış olan iktidarın özelde aile, sokak kültürü, din ve gelenekler üzerinden bireyleri tek tip insana dönüştürdüğüün üzerinde durulur. Ruhat Ran, yadsınıp bastırılan cinsel kimliğini, kendi benini aradığını gerçek aşkını kendi cinsinden birinde bulduğunda anlar. Ruhat Ran, Kara Yalı'ya görünen geliş amacı gözaltında kaybolması muhtemel arkadaşını bulmak olan ama gerçek benini bularak varlığında yok olan bir kahramandır. Bu durum klasik Türk edebiyatında tasavvuf içerikli, yoğun sembollerle bezeli kişinin Allah'ı ararken kendi varlığında yok olması şeklinde yüzyıllarca kullanılmıştır. Gülşehri'nin *“Mantık'ut Tayr”* adlı mesnevisinden Şeyh Galip'in *“Hüsn ü Aşk”* adlı mesnevisine kadar birçok eserde "arayış" izleği ve kişinin varlığının Allah'ta yok oluşu ve dönüşümü işlenmiştir. Bu bağlamda romana bakıldığında *“Roland Barthes'in atıflar, göndermeler, yansımalar, kültürel dillerle iç içe geçtiği için anlam kazanır düşüncesi akla gelir. Anlam, hem çok önceler yazılmış metinlerin izinden etkilenir, hem de kültürün katılımcıları olarak hepimizin beraberliğinde taşıdığımız referanslar ansiklopedisi tarafından okuma eyleminde oluşturulur”* (Ward, 2014: 249).

Eserde Ruhat Ran içindeki küçük kızını bulduktan ve kendi cinsinden olan Keşşaf'a aşkından sonra Kara Yalı'da kaybolacaktır. Görünen gerçek dünyada hapisanede ölen Ruhat Ran aslında gerçek varlığını bulmuştur. Benzer durumlar Olcayto ve Şehnaz için de geçerlidir. Olcayto babasını, kayıp geçmişini aramak için yine fotoğraflara başvurur ve yolu Madam Arthur Bey'e düşer. Kendi bedeninin ve ruhunun tamamen değiştiği, aradığı huzuru bu arayışın bitmesiyle bulduğu görülür. Şehnaz ise varlığını cinsellikle, cinsel bir

kimlikle sağlayacağını farkında olarak arayışını tamamlayamayan bir kadın görüntüsüyle kaybolur.

Mine Söğüt, eserinde iktidar ve istek kavramlarını bir vücutta topladığı esere ismini veren Madam Arthur Bey üzerinden anlatır. Yüzyıllardır dünyada iktidar erkeklerin elindedir ve bu gerçek onaylanmış sayılabilir. Dünyaya yön veren olumlu veya daha çok olumsuz tüm olaylarda iktidarı ellerinde tutan erkekler olmuşlardır. İktidar; anlaşılması, çözümlenmesi zor bir mekanizmadır, basit bir anlatımla iki rakip arasındaki çatışma olarak değil de bir yönetim sorunu olarak kavranmalıdır. (Foucault, 2016b: 74). Yönetimi elinde tutan ve iktidar mekanizmasının önemli noktalarında yer alan cinsiyet hep erkeklerdir. Mine Söğüt bu düşünceden hareketle iktidarı, Madam Arthur Bey'in erkek kısmına yerleştirir. İstek, hayal etmek, arzulamak ise daha çok dişil hisler olarak algılandığından bu da başkahramanın kadın kısmına karşılık gelir. Yunan mitolojisinde Hermafrodit adlı tanrının oluşum özelliklerini bir kadın ve erkeği tek bedende taşıyarak karşılayan Madam Arthur Bey, istekle dolu yaşamını, bu istek ve hayalleriyle şekillendiren kötü bir şaman olarak anlatılır.

"Karşısındaki bir kadın mı, bir adam mı? Omuzlarında bir kadınadamla hazırlıksız tanışmanın ağırlığı. Kadınadam gözlerinin içine bakarak sert bir hareketle elini uzatıyor. Tokalaşırken Olcayto'nun parmaklarını kırarcasına sıkıyor. Bir erkek gibi. Bakışlarıysa... sanki Olcayto'nun tanıdığı bir kadınınkilere benziyor." (Söğüt, 2017: 44).

Kötülükle, ölümlerle var olabilen iktidarının gölgesinde aynı zamanda kadın kıyafetleri giyerek hemcinsiyetle aşk yaşayan toplumun ötelediği bir kişidir. Yazarın masal türünün olağanüstü anlatım olanaklarını kullandığı eserde kadınadam kimliğiyle var olmaya çalışan bir başka kahramansa Deniz'dir. Deniz, Türkiye'de ötelenen, kendi cinsel kimliğiyle var olup yaşamını sürdürmesi mümkün olmayan bir kahramandır. Çünkü Deniz, fakir bir ailenin geleneksel ve dinsel yargıların hüküm sürdüğü bir mahallede yaşar. Burada arada olmak, arafta kalmak kabul edilmeyeceğinden ağabeyleri namuslarını temizlemek adına onun peşindedir. Madam Arthur Bey'e steril bir hayat sunan iktidar alt kültürden gelen bir başkasını ötelemektedir. Buna benzer cinsel seçimleriyle varlığını oluşturmaya çalışan bireylerin sancıları eserin özünü oluşturmaktadır.

Romanda toplumun, iktidarın kabul etmediği cinsel ilişkiler yaşayan kahramanlardan biri de Olga'dır. Olga, eserde "büyük anlatı" olarak tanımlanan başkahraman tarafından yok edilmek istenen komünizm fikrinin hüküm sürdüğü demir perde ülkelerinden birinde yaşamını sürdürürken Türkiye'ye yolu düştüğü bir zamanda Madam Arthur Bey'le birlikte olan bir kadındır. Bu birlikteliğinden olan kızını Kara

Yalı'nın kapısının önüne bırakarak kaçır. Bu kaçış Madam Arthur Bey'in lanetini Olga'nın üzerine salmasına neden olur. Bu lanetle ülkesine dönen Olga belli bir süre sonra kanlı bir iç savaşın içinde tüm çocuklarının ölümüne şahit olur ve zamanın döngüsellliğini kanıtlarcasına her şeyin başladığı yer olan Türkiye'ye tekrar döner. Büyük bir suskunluğa gömülen Olga artık yaşlanmıştır ve geçmişini unutmayı seçmiştir. Kendini kadınadam Deniz'in ağabeylerinin saldırısının içinde bulan Olga ölür düşüncesiyle tesadüfen Kara Yalı'nın önüne bırakılır. Madam Arthur Bey kadını içeri hayatına tekrar alır. Başkahraman, kadını “*Mary Poppins*” adlı dünyaca ünlü fantastik çocuk kitabının kahramanına benzetir. Açıkça bu çocuk kitabının kahramanı “*Mary Poppins*”, Mine Söğüt'ün romanı gibi büyülü, masalsi öğeler taşıması yönleri dışında Olga-Maria'ya pek benzemez. Ancak eserde Madam Arthur Bey sayesinde farklı gerçekler ya da algılar yaratmak adına kullanılan bu dünyaca ünlü eser, kahramanın büyülü ve olağanüstü yetenekleriyle değil de bir gün ansızın eve gelişiyle ilişkilendirilir.

"Gerçi onun hakkında da pek bir şey bildiğim söylenemez ama Mary Poppins gibi o çocuk romanını bilirsiniz değil mi, işte o esrarengiz dadı gibi bir sabah kapıda belirdi. Elinde bir çanta ve şemsiye" (s.50).

Yazar, masalların türsel olağanüstülük imkânlarını kullanmanın yanı sıra dünyaca ünlü bir masal olan “*Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*” masalından da faydalanır.

"Pamuk Prenses'i ne zaman görse yüreği taş kesilip nefretle dolmaya başladı. Kıskaçlığı, kini gündün güne artıyor, ne gece ne gündüz ona rahat dirlik vermiyordu. Sonunda bir avcıyı çağırarak, bu çocuğu ormana götür, onu görmek istemiyorum artık, dedi... Ama öldürmek için bıçağını çıkarınca kızcağız ağlamaya başlayarak, ah, sevgili avcı, bana canımı bağışla, diye yalvardı... Bu sözler avcının yüreğini yumuşattı, kızın güzelliği de öyle içine dokundu ki adam ona acıdı" (Grimm Kardeşler, 2008: 204).

Masalın bu olay örgüsü romanda kullanılır. Söğüt'ün eserlerindeki yoğun göndermeler ve eserler arasındaki alışverişler yan yana durabilen ilginç mozaik görüntüleri oluşturur. Julia Kristeva'ya göre “*her metin bir alıntılar mozayığı üzerine kuruludur, her metin, bir başka metnin sindirilmesi (Absorption) ve dönüşümü (Transformation) dır*” (Aytaç, 1999: 136).

Madam Arthur Bey'in kadın yanı hırsıyla, bir anlık öfkesiyle yakıp yıkan olağanüstü yetenekleri olan kötü kalpli kraliçeyi karşılarken öz kızı Nagehan'ı öldürme görevini kötü işlerini yaptırdığı Kedileş'e veriş de avcı tipini karşılar. Kedileş tıpkı masaldaki avcı gibi masum kızı öldürmeyip bırakır. Bir orman yerine çöplüğe terk edip hayatına devam eder. Kraliçenin ülkeye kötülük salması, kara büyü sayesinde iktidara kavuşması Madam Arthur Bey'le benzeyen taraflarındandır.

"Kedileş mırıldanıyor: Nagehan! Onu ormana bırakan avcı, nasıl oldu da güzelliğine kıyamadı?" (Söğüt, 2017: 78).

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalı bu eserde "hayat öpücüğü" içeriğiyle tekrar kullanılır. Olcayto, Madam Arthur Bey'in ölümü gerçekliğine farklı bir bakış getirir.

"Şimdi Olcayto onun cesedini gömecek bir yer ararken aslında alnına kondurduğu bir veda öpücüğü gibi yeni bir hayat veriyor ona. Toprağın altında" (s. 149).

Lewis Carroll'un dünyaca ünlü "*Alice Harikalar Diyarı*"nda adlı kitabı Söğüt'ün masalsi eserinde yer alan metinlerdendir. Alice'nin kitabın "*Çılgın Bir Çay Partisi*" başlığındaki bölümünde Şapkacı ve Mart Tavşanı'yla yaptığı konuşmada tekrar eden zaman algısı ve bu zaman algısında gerçekleşen olaylar romanda yeniden ve farklı bir şekilde hayat bulur.

"Bahse girerim sen ZAMAN ile konuşmamışsındır bile!"

"Belki konuşmadım," diye yavaşça karşılık verdi Alice, "ancak müzik derslerimde zamana karşı yarıştım."

"Ah! İşte bu her şeyi açıklıyor," dedi Şapkacı. "O yarışılmaya gelemez. Şimdi eğer zamanla iyi ilişkiler kurarsan, o da saati istediğin gibi gösterir. Örneğin diyelim aat sabah dokuz, tam ders zilin çaldığı zaman; ipucunu zamanın kulağına fısıldarsan, göz açıp kapayıncaya kadar saat bir buçuk olur! Yani yemek zamanı!"

...

İlk dizeleri bitirmiştin ki dedi Şapkacı, "Kraliçe Zamanı öldürüyor! Kafasını uçurun" diye bağırmağa başladı.

"Ne korkunç bir zalimlik!" dedi Alice.

"İşte o günden sonra saat hiçbir dediğimi yapmadı! Hep altıyı gösteriyor," dedi Şapkacı üzgün bir sesle.

Alice'nin aklında bir ışık yanmıştı. "Bu yüzden mi burası sürekli çay bardaklarıyla dolu?" diye sordu.

"Evet, bu yüzden," dedi Şapkacı iç çekerek; "Hep çay saati, bu yüzden çay bardaklarını yıkayacak zamanımız olmuyor." (Carroll, 2014: 63- 64).

Alice'ye anlatılanlar zamanın istenirse hüküm altına alınabileceği yönündedir. Mine Söğüt'ün eserinin başkahramanı Madam Arthur Bey, bir yolunu bulup kendi için yeni bir gelecek oluşturduğunda zamana da hükmetmiş olur. Baba Ruhat Ran'la oğul Olcayto'nun benzer değişimleri yaşamaları ve romanın sonunda Kara Yalı'da hiçbir şeyin değişmeden aynı kalarak zamanın dondurulmuşçasına tekrar edişi vurgulanırken bitmeyen kurabiyeler ve çayların varlığı bu tekdüze zaman algısının içinde yerini bulur. Konuklar ve Madam Arthur Bey sadece kurabiye yiyip çay içerek sanki çakılı bir ânı yaşarlar. Alice, harikalar diyarında gezerken yiyecekler sayesinde bu yolcuğunu sürdürür. Mine Söğüt, Kara Yalı'daki tek besin kaynağı olarak kurabiyeleri ve çayı verirken bunlara sihirli bir anlam da

katar. Kara Yalı'ya girenler bu kurabiyelerden yiyip çaydan içince mekânın ve zamanın büyüüne kendilerini kaptırırlar.

"Dolapların diplerinde bitmeyen kurabiyeler. Vanilyalı. Ve çay paketleriyle dolu her yer. Devamlı çay içiyorlar. Oda çay ve vanilya kokuyor." (Söğüt: 2017: 159).

Olcayto ruhen değişimini yaşamaya başlarken Kara Yalı'dan Maria'nın kollarında içeri girerken ilk söylediği şey kurabiyeleri istemek olur.

"Maria, şimdi o vanilyalı kurabiyelerden yiyebilirim." (s.137).

Bu cümleyi ifade ettikten sonra Olcayto artık büyüülü bir dünyanın içine tamamen girer ve Kara Yalı'da yeni bir yaşama başlar. Masal öğelerini okuyucudaki gerçek- hayal kavramları üzerinden zaman algısını parçalamak için bilerek kullanan yazar kurabiye ve çaya da bu bağlamda anlamlar yükler.

Mine Söğüt'ün gerçekle hayali iç içe geçirerek yaşanan dünyanın algılamalarına ciddi göndermeler yaptığı bu eserinde büyüülü gerçekçiliğin tanınan, Latin Amerika edebiyatının önde gelen yazarlarından olan Carlos Fuentes'in "Aura" adlı anlatısına da değinmeler vardır. Bu dokunuşlar iki yazarın da gerçek ve hayali bilinen tanımları dışında sınırlarını bozarak kullanmaları, zamanı da parçalamaları yönünde önemli benzerlikler taşır.

Fuentes, "Aura" adlı eserinde dış dünyadan farklı büyüülü bir mekân yaratarak bu mekânda bedenleri, ruhları ve zamanı iç içe geçirdiği bir anlatı oluşturur. Mine Söğüt'ün eserine benzer nitelikler taşıyan mekânın en belirgin özelliklerinden biri karanlık oluşudur. Her iki yazar da dış dünyadaki ev ya da mekân algılamalarına benzemeyen bir ev anlatırlar.

"Arkandan kapıyı kapayıp bu üstü örtülü alacakaranlık geçide dikkatle bakıyorsun: Bir çeşit avlu olmalı bu. Islak bitki, çürümüş kök kokusu, rutubet, uyusukluk veren, ağır bir koku. Sana yol gösterebilecek bir ışık yok, ceketinin cebinde kibrit aranıyorsun... Nem kokusu, çürümüş bitkiler, her adımında saracak seni, önce yere döşeli kapak taşları, sonra rutubetten, havsızlıktan şişmiş tahtalar üzerinde yürüyorsun, yirmi iki basamağı sayıyorsun fisiltıyla, parmaklarının arasında kibrit kutusu, elinde sımsıkı kavramış olduğun çanta, duruyorsun... İnce bir halı, doğru dürüst serilmemiş, ayağın takılacak ve seni, yer yer birkaç kalın çizgiyi belirten kül rengi ışığa doğru yönelmek zorunda bırakacak." (Fuentes, 2005: 14, 15).

Fuentes'in anlatısındaki mekânın karanlık oluşu büyüülü ve esrarengiz olaylar için bir fon görevini yüklenir. Bu durum Madam Arthur Bey'in yaşadığı Kara Yalı'da da benzer şekildedir. Romandaki ana mekânın isminin Kara Yalı oluşu ve yalıdaki tamamlayıcı basit ayrıntı ya da nesnelere "kara" renkte oluşu, yalının ana merkezi olan salona gidişteki

koridorların gerçekten kopuşu simgeleyişleri, yalının bahçesinin bakımsızlığı ve korkutuculuğu Fuentes'in "Aura" eserindeki gizemli mekân algısını hatırlatır niteliktedir.

"Odalar, odalar, odalar. Boş mu, dolu mu belli değiller. Tenhalar. Yine de yoğunlar. Perdelerin arasından içeriye sızan loşluk, çoktan söniüp gitmiş bir yıldızın ardında unuttuğu silik bir leke gibi. Kayboldular, kaybolacaklar. Olcayto bir an, o an, bu yalıdan bir daha çıkamayacağını düşünüyor. Burası gerçekten var mı, yok mu, belirsiz. Dışarısı neresi, muamma" (Söğüt, 2017: 43).

Fuentes'in eserindeki mekân- zaman algısındaki kaygan, akışkan durum ve belirsizlik Mine Söğüt'ün romanının tamamına yayılmış durumdadır. Zamanın acımasızlığını ve karanlık yanını mekânlar üzerinden verir.

"Artık bahçede çiçek yok. Epeydir yok. Sadece vahşi ve yaşlı sarmaşıklar" (s.149).

"İçerde yoğun bir nem kokusu. Duvar dipleri yosunlanmış. Ahşap döşemenin üzeri fare pislikleriyle dolu" (s. 151).

Karanlık mekân tasvirleri ve karanlıktan yararlanarak yapılmaya çalışılan hayali ve gizemli dünya algısı her iki eserde de kullanılır.

"Şu köşede olacak... Sandığı açın, sağda, üstte duran kâğıtları verin bana... Sarı kurdeleyle bağlı olanları.

Pek iyi göremiyorum.

Hakkınız var... Ben o kadar çok alıştım ki karanlığa. Sağa doğru yürüyün... Çevremizi duvarlarla kapadılar Senyor Montero" (Fuentes, 2005: 30).

"Portmantoda asılı siyah yağmurluğunu giydi... gece karası kargaları umursamadan..üzerinde siyah pelerin... küçük karanlık odaya, metruk kuyuya soktu" (Söğüt, 2017: 53) .

Fuentes'in eseriyle Söğüt'ün romanındaki benzerlikler mekân algısının yanında hikâye benzerliği yönünde de devam eder. "Aura"da yaşlı bir dul artık hayatta olmayan kocasının notlarını düzenleyip kocasının üslubuyla kaleme alması için birini bulmak amacıyla ilan verir. Bu ilan özellikle Montero için verilir. Montero'nun hep ertelediği, yazmak istediği hayalini kurduğu bir eser vardır. Gizemli eve girdikten sonra evdeki genç Aura ile yaşlı dulun suretleri ve zaman algısı birbirine girer. Montero'nun böylelikle gerçek ve hayali ayırabilmesi de güçleşir. Eserin sonunda yaşlı dulun ve Montero'nun Aura ve ölmüş kocanın birbirlerine girdiği, yazarın büyülü bir dünya yarattığı, bu dünyada çizgisel bir zamanın değil de döngüsel bir zamanın seçildiği, kahramanların yeni bedenler ve hayatlarla farklılaşabileceği anlatılır.

"Öldü, Senyor, altmış yıl oluyor. Anıları arım kaldı. Bunları tamamlamak gerekiyor.Ben ölmeden önce.

İyi ama...Size gerekli bilgileri vereceğim. Kocamın anlatımını kavrayıp ona göre yazacaksınız. Yazıları sıraya koyarken okuyacak ve saydamlığına hayran kalacaksınız" (Fuentes, 2005: 19).

Montero'nun yolu bir yazar göreviyle gizemli ve karanlık eve nasıl düştüyse benzer durum Olcayto için de geçerli olur. Olcayto da bir yazardır ve hep yazmak istediği bir eser vardır. Yine "Aura"da olduğu gibi Kara Yalı'ya özellikle seçilerek çağrılır.

"Size fotoğraflarımı vereceğim. Fotoğraflarla dilediğiniz kadar vakit geçirin. Sonra istediğiniz zaman seçtiğiniz fotoğraflarla bana tekrar gelin. Onların size kurdurduğu hayalleri anlatırsınız. Belki hayalleriniz bana bir şeyler hatırlatır. Bu mümkün... Sizi özgür bıkıyorum delikanlı. Tamamen özgür. Gidin ve benim hayatımı gönlünüzce hayal edin... Bu adamın onu nasıl bulduğunu, fotoğraflardan bir roman yazmaya kalktığını nereden bildiğini... Soru sormayacak. Hayal edecek" (s.49).

Madam Arthur Bey fotoğraflarını vererek kendi hayatının tekrar yazılmasını ister. Burada amaç yeni ve genç bir yaşama tekrar sahip olabilmektir. Bunun anahtarı da Olcayto'dan geçmektedir. Fuentes'in eserinde yaşlı dul "Aura" adlı genç kızın bedenine nasıl kavuşursa Madam Arthur Bey de Olcayto'nun bedenini ve yaşamını ele geçirir. Bu bedeni ele geçiriş reenkarnasyon izleği üzerinden ele alınır ve her iki eserde de cinsellikle var olma hali üzerinde durulur.

"Başının yanındaki başa uzatıyorsun, dudaklarını, uzun saçlarını okşuyorsun bir kez daha, Aura'nın; incecik kadını acı iniltisine kulak asmadan, hoyratça tutuyorsun... Aura'nın ak saçarı üzerine soğan kabuğundan yapılmış gibi bozulmuş pişmiş erik gibi pörsük kurutulmuş ve buruşuk yüzüne bir gümüş ışık süzen yarığa... Ay ışığında görüyorsun çıplak bedenini yaşlı kadının, Senyora Consuelo'nun buruşukluklarla çizik çizik, küçük ve bayat; ürperiyor hafiften, ona dokunuyorsun onu seviyorsun, çünkü sen de geri geldin" (Fuentes, 2005: 67).

Genç kız Aura gerçekten var mı yoksa bu varlık hali anlatıcının okuyucunun gerçeklik algısını kırıp gerçeklik tanımında boşluklar yaratmaya çalıştığı bir durum mu muğlak bırakılır. Yaşlı dul Consuelo, Aura'nın genç ve diri bedenini Montero'nun cinsel istek ve zaafı üzerinde kullanarak tekrardan gençleşip yeni bir yaşam kazanır. Oysaki Montero, Aura'nın cinsel cazibesine kapılır ve anlatı boyunca rüyada mı gerçekte mi onunla birlikte olur muğlaktır. Hatta Fuentes zamanın çizgisel akışını ters yüz ederek Montero'nun Aura mı yoksa yaşlı dulla mı birlikte olduğunu da okuyucunun alımlamasına bırakır. Eser sonlandığında yaşlı dul yeni bir yaşam kazanır ve Montero da tümünden değişir.

"Gözlerin açık, başını gümüş saçları arasına gömüyorsun Consuelo'nun bulutlar ayı örttüğünde, ikinizi yeniden sakladığında, gençliğin, yeniden bedenleşen gençliğin anısı karanlığa egemen olduğunda gene sarılıyorsun ona.

Geri dönecek, Felipe, birlikte getireceğiz onu. Hele gücümü toplayayım, onu geri getireceğim" (Fuentes, 2005: 67).

Yaşlı bir bedeninin zamanın düzlüğü ve gerçekliğine ters olarak her iki eserde de genç başka bir bedene dönüşmesi ve zamanın doğurgan, üretken ve döngüsel hali okuyucuda hayali bir dünyanın içinde hapsolme, gerçek dünya anlayışıyla hareket edememe düşüncesi yaratır.

"Odadaki dev aynada kendi yansımalarını görür görmez irkiliyor. Üzerinde Madam Arthur Bey'in sabahlığı. Yüzünde kadınsı bir ifade. Gözleri sanki siyah kalemle boyanmış. Bir kadınadam gibi.

Birden dehşete kapılıyor. Odanın aç duran kapısına doğru gidiyor ve olanca gücüyle merdivenlerden aşağıya doğru yardım istercesine sesleniyor:

Maria!

Maria merdivenlerin altında elinde bir tepsiyle Mary Poppins gibi aniden beliriyor. Buyrun Madam Arthur Bey?" (Söğüt, 2017: 155).

Mine Söğüt eserinde yarattığı masalsı dünyada cinsel kimliklerini oluşturan ya da oluşturamamış bireylerin Kara Yalı'nın koridorlarında bir tür cinsel ilişkiye girerek var olmalarını yansıtır. Türkiye'de siyasi buhranlarla birlikte aynı zorlu mecrada kimlik oluşturmaya gayret gösteren kadınlar ve kadınadamların üzerinde yoğunlaşarak bunu irdeler. Fuentes'in eserinde de yaşlı dul, genç Montero'nun canlı ve diri bedenindeki enerjiyi kendine çekerek anlatıcının yarattığı büyülü dünyada cinsellikle var olur.

"Dev bir salyangozun kaygan koridorlarından akıyorlardı. İkisi de sıvı. İkisi de hava. İkisi de katı, katı, kaskatı. Kıvrıla kıvrıla iç içe geçmiş odalar ve her birinden bir diğerine geçerken atladıkları hemzemin eşikler kalınlaştıkça kalınlaşan bir kabuk gibi sarıyordu bedenlerini... İçi salyangoz tüneli bir yalının kusursuz bir yuvarlaktaki sedef koridorlarının dolambaçlarında kayıyordu. Nereye? Hiç tanımadığı bir adamın inine. Akıyor. Kayıyor. Düşüyordu. Derine. Çok derine" (s.121, 122).

Mine Söğüt, baba Ruhut Ran ve oğul Olcayto'nun aynı kaderi paylaşmalarıyla bir paralellik üzerinde durarak ülkede siyasi ve dini anlamda sıkıştırılan bireylerin ne kadar farklı zaman aralıklarında yaşarsa yaşasınlar benzer sonuçlara vardıklarını gözler önüne serer. Anlatıcı dini anlamda kadere inanmadığı ancak masallardaki lanetli kader anlatımından da kaçılmadığını vurgular. Devrimci kimliği içine hapsolmuş Ruhut Ran içindeki kadınadamı Kara Yalı'da ortaya çıkarır. Olcayto da benzer şekilde Madam Arthur Bey'in kadınadam kimliğine bürünür. Zamansız bir kadın- adam kimliğine sahip bir diğer roman kahramanı ise Virginia Woolf'un Orlando'sudur. On altıncı yüzyılın başlarından 1928 yılına kadar uzanan bir süre içinde gerçeküstü bir yaşamı konu edinen romanda otuz altı yaşındayken erkekten kadına dönüşen Orlando'nun yaşamını anlatır. Woolf, erkek ve kadın olarak yaşamının, bu kimliklerde var olmanın üzerinden iktidar ve özne sorunu üzerinde durur. (Woolf, 2017: 7, 8).

"Borazanların sesi duyulmaz oldu, Orlando çırılçıplak ayakta durdu... Erkeğin gücüyle kadının zarafeti bir bedende birleşmişti... Orlando kadın olmuştur- itiraz götürmeyecek biçimde... Cinsiyet değişimi geleceğini değiştirse de kimliğini değiştirmemişti" (Woolf, 2017: 111).

Söğüt'ün eserinde "dışarı" erkeği, iktidarı, kan ve savaşı simgelerken "içeri" yani Kara Yalı'nın içi kadını, değişimi, cinsel doyumunu karşılar.

"Onu geri geri sürükleyerek içeri, yalıdan içeri, kapıdan içeri, hayatından içeri taşıyor... Uzun kıvrık koridorlar boyunca dolana dolana kalın bir yılan gibi gerisin geriye akıyorlar yalıdan içeri. İçeri. İçeri" (Söğüt, 2017: 136, 137).

Olcayto da babası Ruhat Ran da Madam Arthur Bey sayesinde ya da Kara Yalı'nın büyüdü atmosferince cinsel kimliklerini elde ederler. Söğüt dişil ve gizli bir dille sanki bir cinsel ilişki anını yansıtırcasına Olcayto ve Ruhat Ran'ı Kara Yalı'nın koridorlarının içine daha içine içsel bir doyuma götürür. Kara Yalı'nın dışındaysa Tanrı ve Şeytan'ı kadın ve erkek karışımı bedeninde taşıyan Madam Arthur Bey, iktidarı simgeler. Ancak anlatıcının Tanrı ya da Şeytan tanımları özellikle Tanrı tanımı genel inanışın tersinedir. Tanrı'nın kötücüllüğünü ve Tanrı kavramını insanın yarattığını vurgular yöndedir. İktidar Madam Arthur Bey'in erkek yanını baskın kılar. Anlatıcı bu iktidarı Tanrısal bir ulvilikle değil de kötülük ve kan dökmeyele ilişkilendirir.

"Kimse savaşırken kötü bir şey yaptığını düşünmez! Maria! Savaş kötü bir şey değildir Maria! Kazanmak için savaşmak gerekir. Zafer için mutlak kan dökülür" (s. 38).

Mine Söğüt romanında Yunan mitolojisinde labirentle ilgili anlatıya sıklıkla yer verir. Kara Yalı'da yönünü, yolunu kaybeden kahramanlar tıpkı mitte anlatıldığı şekliyle labirentin içine sıkışıp kalırlar.

"Kapılardan odalara geçse, her oda içinde bir oda, her oda dışında bir oda daha. Manasız bir labirentin tuzağında kıvranyor" (s.98).

"Ki sen bir labirente hapsettin kendini. Bir açık hava hapishanesine. Bir tumarhane lunaparkına" (s. 151).

"Tuzaklarla dolu bir labirentin köşelerini döne döne yürüyorlar. Kadın önde Olcayto arkada" (s. 43).

Söğüt, romanında kahramanlarının sistem içerisindeki sıkışmışlığını ve çaresizliğini labirent imgesiyle verir. Kara Yalı, dünyanın dışarıda normal akışında giderken sekteye uğrayan birçok özelliğinin başka boyut ve şekillerde büyüdü bir biçimde yansıtıldığı ana mekândır. Bu mekân karmaşık ve çıkışı hiç yokmuş hissini veren bir labirenttir. Kahramanların cinsel var oluşlarının üzerine kurulu, girift bir yol haritası ve çözülmesi zor bir muamma olarak anlatılır. Türkiye'de insanların gelişimi üzerine etkili olan gelenek, din ve her türlü sınırlayıcı olgu dışarı denilen dünyada bireyi kendi olma yerine iktidarın

istediği ama mutsuz bireyler olmaya iterken Kara Yalı'nın ne kadar da uğursuz bir görüntüsü olsa da Madam Arthur Bey bir şeytan tasvirine benzer biçimde insanların ruhlarına sahip olmaya çalışsa da roman kahramanlarından Olcayto ve baba Ruhut Ran asıl ve gizil cinsel kimliklerine burada kavuşurlar. Labirentten çıkamazlar. Kahramanlar kazandıkları benlikle bu labirentten, Kara Yalı'dan çıkmak da istemezler.

Daniel Defoe'nin dünyaca ünlü yapıtı "*Robenson Cruosue*" romanı da Madam Arthur Bey ile Maria arasındaki ilişkiyi anlatmakta açıkça kullanılan metinlerarası öğelerden biridir. Maria, başkahramanın bir anda sesi çıkmayan, suskunluğu seçmiş kadına verdiği bir isimdir. Oysaki onun bir kimliği, geçmişi ve de ismi varken Madam Arthur Bey, yeni hizmetçisine kendi bir isim koyarak onun geçmişini ve kimliğini reddetmiş olur.

Michel Tournier'in (2014: 231, 232) "*Cuma ya da Pasifik Arafı*" adlı romanına yazdığı sözlerle Gilles Deleuze Robenson'un dönüşümüyle ilgili Robenson'un adada yerleştirdiği ekonomik ve ahlâki düzeni yıkanın Cuma olduğunu, ötekilik kavramı üzerinden anlatır. Madam Arthur Bey de kadın ve erkek karışımı ruhunda bir tarafı Maria'yı simgeler. Burada kadınmadam olsa da iktidarı ve gücü elinde bulunduran Madam Arthur Bey, Olga'nın varlığını, kadınlığını, kimliğini yok sayarak ona Maria ismini verir. Robenson da buna benzer bir şeyi adını dahi sormayı düşünmeden yerli gence yapar. Çünkü onun bir kimliği ya da varlığı yoktur.

"Maria! Maria buraya gel!

Sahip, Cuma'yı yanına çağırıyor. Kimi çağırıyor? Dilsiz Maria'yı." (Söğüt, 2017: 37.)

Eserde var olma, kadının kimliğini oluşturma süreçlerinin sancıları yoğun olarak işlendiğinden başkahramanın bir gece Kara Yalı'ya esrarengizce giren Olga'ya Maria ismini vermesi kadına verilen değer ölçüsünün okuyucuya geçmesinin sağlandığı bir durum olarak işlenir.

1.2. ÜST KURMACA (METAFICTION)

Postmodern anlatılarda yazarın eski gücünü neredeyse tamamen yitirşi, metnin ve dilin merkeze alınışı ve okuyucunun anlatıda kahramanlar ve anlatıcılar kadar değerinin artışı birçok unsuru bu anlatıların içinde yer almaya iter. Yavuz Demir (2002: 16) üstkurmaca teriminin 1960 sonlarına doğru romanın kendisi hakkında yazılan son dönem romanları kastederek William Gass tarafından kullanıldığını söyler. Üstkurmaca unsuru

çoğulculuk, metinlerarasılık ve göreceli zaman anlayışıyla bir arada olduğunda, tanımına uygun olarak anlatılardaki yerini alır. Bu unsurlarla birlikte bütün olarak değerlendirildiğinde üstkurmaca unsurunu oluşturan süreci bilmek yararlı olur. İlk gerçeklik algısının değişimi ve edebiyata yansısı üzerinde durmak gerekir.

Postmodern anlatılarda anlatılanların ne kadarının gerçek ne kadarının doğru olduğu konusuna açıklık getirmeye çalışan okuyucu, güvenilir anlatıcının elinde romana ilişkin fikirler edinmeye çalışır. Romandaki gerçeklik konusu üzerine Einstein'ın görecelik kuramı, Heisenberg'in belirsizlik ilkesi ve Kuantum fiziğiyle nesnelere gerçekliği sorgulanmaya başlar, Çift Yarıklık deneyinde değişmezlik ve kesinlik ilkelerinin yerini olasılık, görecelik kavramları alır. (Dilber, 2014: 40). Bilimdeki bu yeni anlayış gerçeklik algısının değişmesine neden olurken yerine gerçekliğin tartışılabilir olduğu, hatta gerçeklik diye bir şey olmadığı düşüncesi yayılır. Baudrillard'ın gerçekliği yok ettiği simulacra kavramıyla modern dünyada *“giderek yapaylaşan bir gerçeklik yaratıyoruz. Bu öylesine yapay bir dünya ki, karşısına herhangi bir şey ya da alternatif idealle çıkabilmek mümkün değil. Burada ne ayna var ne de negatif”* (Adanır, 2016: 173).

Üstkurmaca, anlatıcının, bazen yazarın yazar kimliğiyle anlattıkları metnin içine katıldıkları, kurmacanın nasıl oluştuğunun öyküsünün anlatıldığı postmodern metinlerde önemli bir unsurdur. Yazar ve anlatıcı anlattıklarını farklı ağızlardan ve zamanlardan okuyucuya bildirirlerken bazen bu ikiliye kahramanların da katılımıyla metindeki gerçeklik algısı kırılarak eserde ciddi bir belirsizlik havası oluşturulur. Bu belirsizlik ve gerçeğin kime göre gerçek olduğu tanımı postmodern metinlerin değişen gerçeklik ve zaman algısına uyduklarını gösterir.

Dilek Yalçın Çelik (2005: 44, 45) üstkurmancanın geri dönüşler, bölümlere ayırma, değişik parçaları bir araya getirme, metinlerarasılık, aynı şeyi yeniden yazma, metnin içine eleştirel, politik, sosyal yorumlar yerleştirme, kendi sürecini metnin asıl teması olarak gösterme, metin kahramanlarının birer hayal ürünü ve dilin bir parçası olduğunu açıklama, ironi ve parodi kullanma, yazarın ortadan kaybolması ya da tersine yazarın ısrarla metnin gidişatına müdahale etmesi yöntemleriyle ortaya çıkabildiğini açıklar.

Gürsel Aytaç (2003: 373) üstkurmacyı, kurmacanın örtülü veya açıkça bozulup anlatıcıya ya da yazara hitap edilmesiyle veya anlatıcının hikâyeyi nasıl kurguladığını anlatmasıyla veya başka bir kurmacaya yer vermesiyle oluşan kurmaca içinde kurmaca olarak tanımlar. Postmodern anlatıların ana mantığı her şeyin bir kurmaca olduğunu

açıklamak, tek bir gerçeğin olmadığı fikrinden hareketle birçok gerçek ya da birçok olasılık olduğunu anlatarak aslolanın metin, yani kurmaca olduğunu belirtmektir. Üstkurmaca unsurunu destekleyen bir başka postmodern unsur çoğulculuktur. Çoğulculukta birçok zıtlık bir araya gelebilir ve bu bir araya geliş de içinde bir uyumu oluşturur. Üstkurmacanın içinde yer alan kurmaca- gerçek, hayal- gerçek, varlık- hiçlik gibi kavramlar üstkurmacayla varlığını sürdürür.

Yavuz Demir (2011: 21) masalla günümüz üstkurmaca anlatısının aynı kategoride olduğunu söyler, yani doğum benzerliği söz konusu olduğunu belirtir. Mine Söğüt masal türünün anlatım tekniklerini ve fantastik açılımlarını kullandığı romanlarında gerçekle hayali, kurgusalla gerçeği anlatıcılar ve yarattığı gerçek dışı zaman anlayışıyla oluşturur.

“Üstkurmaca yazarı (metafiksiyonalist) çoğunlukla örtük ya da açık düzlemde bir meta-evren yaratır metinde. Başta metnin öyküsü olmak üzere, roman kişilerinin, giderek de yaşamın kendisinin kurmaca olduğu gerçeği, bu meta-evrende sürekli vurgulanır. Somut yaşam ve kurmaca metnin bir araya getirilmesi, birbiriyle çakıştırılması, aradaki sınırların yok edilmesi, üstkurmaca düzlemin ana özelliğidir. Metafiksiyonalist, önce metninde bu eşzamanlı birlikteliği belirgin kılmakla yükümlüdür” (Ecevit, 2016: 105).

Anlatıcının okurla konuştuğu, nasıl bir eser yazdığını belirten bir yazar varlığını eserlerinde sıklıkla kullanan Mine Söğüt Umberto Eco'nun (2011: 10) ifade ettiği gibi *“yazar, hayatı bütün tutarsızlıklarıyla sunmak ister. Ortaya bir dizi çelişki koyup onları belirgin ve etkili kılmayı amaçlar. Yaratıcı yazarlar, okurlarından bir çözümü denemelerini isterler; kesin bir reçete önermezler.”* Jale Parla da bu yönde yazara destek olması yönüyle üstkurmaca metinleri okuyan *“okur, okuduğunun bir kurgu olduğunu dürüstlikle kendisine sürekli anımsatan yazarı takdir etmesi beklenen akıllı bir okurdur”* (Parla, 2012: 119) açıklamasını yapar.

Umberto Eco (2017: 12, 14) okurun romandaki yerinin önemini vurgularken okuyucunun yalnızca öykü anlatmanın oluşturucu ögesi olarak değil, öykülerin oluşturucusu ögesi olarak olma durumunun altını çizer ve romanda okurun yerini ve önemini açıklarken anlatı sırasında anlatıcının kurduğu dünya hakkında her şeyi okuyucuya vermediğini bunun bir kısmını yani boş bırakılan alanı doldurarak okuyucudan işbirliği yapmasını ister. Bu işbirliği sırasında okuyucunun metne bakışı da önemlidir. Orhan Pamuk (2011: 46) saf okur olarak nitelendirdiği ampirik okura ellerinde tuttuklarının ne kadar da kurgudan ibaret bir roman olduğu söylenirse söylensin metni yazarın hayat hikâyesi olarak görmeye devam ettiklerini ancak düşünceli okurun yazarın en mahrem duygularını yazdığı itirafı olsa bile bütün metinlerin kurgudan ibaret olduğunu

bildiği yönüyle üstkurmacada okurun metne bakışının önemini vurgular. Kadir Can Dilber (2017: 253) okuyucular konusunda Eco ve Pamuk'la paralel düşünerek yazar böyle bir metni nasıl kurguladı, acaba gerçekten bütün bunlar yazarın yaşamının bir parçası mı, gibi sorular soran ve bu öyküyü ben de yazabilirdim diyen okuru ampirik olarak nitelerken bilgin-örnek-vurdumduymaz okur için metin perspektifinin tamamıyla farklı olacağını vurgular.

Mine Söğüt eserinde zaman unsurunu fantastiğe ve masala uygun düşecek şekilde ileri ve geri gidişlerle yani analeks ve prolekslerle yapar. Bu da hangi zamanın yaşandığını algılamada okuyucunun gerçeklik algısını kırar. Eco (2017: 49) analeksler ve proleksler karmaşasının anlatılan olaya büyüleyici bir gerçek dışılık kazandırdığını söyler.

Mine Söğüt ilk romanı “*Beş Sevim Apartmanı*”nda postmodern anlatıların temelinde yatan unsurlardan biri olan üstkurmacayı geleneksel anlatı türlerinden olan masal ve mesnevilerin yapısal, söylemsel unsurlarını kullanarak gerçekleştirir. Masal ve mesnevilerin anlatıcısı her şeyi bilen, duyan ve dinleyiciye müdahale eden tanrısal bir anlatıcıdır. Yazar, yazarlık saltanatını eserin başında türsel bir paylaşımı gerçekleştireceğini gösterir şekilde Tanrı'ya seslenerek başlatır. Geleneksel anlatıların bir özelliği olan bu sesleniş anlatıcıya aitken metnin devamında birçok anlatıcı oluşu metni hem masal hem de bir başka türe, anlatıya çevirir.

“Bazı kullarına rüyalar aracılığıyla birtakım sırlar ilham eden yaratıcıya şükürler olsun” (Söğüt, 2003: 5).

Hakan Sazyek (2002: 493) üstkurmacayı dört ana başlıkta açıklarken Beş Sevim Apartmanı romanına uyan iki başlık göze çarpar. Bu iki başlık anlatıcıyı etkin bir figür olarak belirginleştirmek, nesnel gerçeklikle kurmaca ilişkisi çelişkisini belirginleştirmek şeklinde eserde karşılığını bulur.

“Gözlerinizi kısıp sağ tarafa bakarsanız issiz, sissiz, pussuz havalarda adaları görürsünüz. Sola bakarsanız, is de olsa, sis de pus da Boğaz Köprüsü keser görüntüyü.” (s. 8).

Modern romanlarda kusur olarak karşılanan ve kaçınılan bir durum olan yazarın, anlatıcının okuyucuyla konuşması, esere müdahil olması postmodern anlatılarda sıklıkla karşılanan bir yöntem halini alır. Böylelikle okuyucu eserin anlatım, yazım aşamasında etkin hale sokulur.

“Tek kusuru, geceleri uykusunda konuşmasıydı; onu da doktorlar, çocukluğuna yormuştu.

Oysa doktorlar, daha akıllı olmalıydılar.” (s. 13).

Doktor Samimi günlüğünde apartmana getirdiği beş hastadan bahsederken onların gerçeğe yalan arasında yok gibi bir hayatlarının olduğunu söylemesiyle eserin bütününi oluşturan bu hasta hikâyelerinin gerçeğe kurgusal olan arasında gidip geldiğini ve fantastik unsurlarla modernizm etkisiyle yazılan romanlardan çok farklı olduğunu gösterir. Metnin ilerleyen sayfalarında bu beş hastanın aslında olmadığını, Samimi'nin aklında kurguladığı kahramanlar oluşlarıysa okuyucunun gerçeklik algısını tümünden yok eden kurgusal bir hiledir.

“Yukarıdaki beş kişinin geçmişi karmakarışık. Ne kim olduklarının farkındalar ne de benim olduğumun. Tuhaf hikâyeleri var. Kimi gerçek, kimi uydurma” (s. 23).

Masal anlatıcısı konumunu ara ara hatırlayan anlatıcı duygu ya da düşüncelerini üst perdeden açıklayarak okuyucuyu yönlendirir.

“Herkes bilir ki melekler, cüce bebekleri öldürmezler” (s. 47).

Eserde birçok anlatıcı oluşu, bu anlatıcıların gerçekte var olmadıkları gerçeği ancak kurgusal dünyanın gerçekliğinde var olsalar da Samimi'nin anlattıklarıyla hasta hikâyelerinin birbiriyle örtüşmesi, rüya yorumlarının rüyaları mı yoksa gerçekliği mi yorumladığının karmakarışık olması, eserde fantastik özelliklerle gerçeğe kurgusal olanı bozarak anlatması yönüyle postmodern anlatı yapar.

Kendisini cüce sanan hastanın anlattıkları kurgusal bir gerçeklik içinde okunup bitirildiğinde ardından bir rüya yorumu verilir. Ancak hasta çocuğun gördüğü bir rüya anlatılmaz da kendi ağzından hayat hikâyesidir anlatılan. Anlatıcı bu rüya yorumuyla anlatılanları rüya konumuna sokar ve böylelikle okuyucu anlatılanlardan hangisinin rüya hangisinin gerçek olduğunu karıştırır. En sonunda bu hastanın aslında olmayışı da bir başka gerçeklik kırıcı durumdur.

“Geleceğimin katili, geçmişimin hırsızı. Cüce çocuk masalı. Masalın gerçek dünyada kendine yer bulma olasılığı... Bulduğu yere kurulma kâbusu... Bir topaç gibi ortalık yere fırlatan, o cüce kelimesi...”

Rüyada cüce görmek, o kimsenin hayallerinin alt üst olacağı anlamına gelir. Rüyasında cüce görenin korku damarından ince ince bir sızı sızar. Etrafı gama eleme bular.” (s. 36).

Eserde hayalle kurgu, kurguyla gerçekler rüya ve rüya yorumlarının birbirlerini etkileyişleriyle girift bir labirente, karmaşık bir örümcek ağına dönüşür.

Hasta çocuğun annesinin anlattığı masalda bir çobanın uyuduğu anlatılır ve masalın içine bir rüya yorumu yerleştirilir. Yorumu yapılan kelime “kırmızı ipek elbise”dir. Yorum bitip masal devam ettiğinde masalın ilerleyen satırlarında “kırmızı ipek elbise” ilginçtir ki

rüya yorumundan sonra başka bir rüyanın içinde görülür ve yorumda söylenen gerçekleşir. Böylelikle rüya rüya içinde rüyalar da bir masalın içinde yer almış olurlar. Masalın sonunda hasta çocuk uyur ve rüyasında “dantel bir kurdele” görür. Bu kez rüyanın ardından bir rüya yorumu yapılır ve yorumda geçen ölüm gerçekleşir, anne ölür. Anne ve çocuğun çerçeve hikâyesinin içindeki masal ve rüyalar, rüya yorumları diğer anlatılan hikâyelerde de benzer şekillerde kullanılır.

“Masalın burasında uyuduğumu çok iyi hatırlıyorum. Annemin sesindeki titrek neşeyi, rüyamda dantel bir kurdele olarak gördüğümü de.

Rüyada dantel kurdele görmek ölüme işarettir. Rüyasında kurdele gören kimsenin yakınlarından biri ölür. Ölür. Ölür. Ölür...” (s. 42).

“Kırmızı Zaman” romanında Mine Söğüt, anlatıcı ve yazarın ilk sayfalardan birbirinden ayrıldığını okuyucuya söyleyerek üstkurmacanın en çok kullanılan şeklini ortaya koyar. Klasik, geleneksel metinlerde yazarın hâkimiyetinin en üst seviyede olduğu bilinir. Postmodern anlatılarda yazarın hâkimiyeti ortadan kaldırılarak okuyucunun, anlatıcının ve kahramanların yazma sürecine dâhil edilmeleri sağlanır.

“Bu romandaki İstanbul, efsaneler, insanlar, balıklar... yani her şey uydurmadır. Efsanelerin yalanı abartılmış, insanların hayatına olmadık benekler atılmış, şehir baştan yaratılmıştır. Yok eğer, ‘Bunların hepsi gerçek, Haliç’te kırmızı bir kayık durur ve içinde Zaman Dayı yaşar, eski mezarlarda kesik cellat kafaları yatar... İstanbul’un altında sır dolu dehlizler var,’ diyen biri çıkar da beni yalanlarsa, ne mutlu bana” (Söğüt, 2004: 5).

Romana başlanmadan bir tür açıklama niyetinde olan bu alıntılanan bölüm yazarın anlattığı hikâyelerin gerçek dışı olduğunu duyurduğu ve okuyucuda bir gerçeklik algısı oluşturduğu kısımdır. Ancak bir gün bu anlatılanlara eğer biri gerçek derse bundan da mutluluk duyacağını söyler.

Eser, modern dünyanın oluşturduğu ve kullanım sınırlarını belirlediği kelimelerden yola çıkılarak gerçekle hayalin iç içe geçtiği hikâyeleri içerir. Modern dünyada karşılığını bulmuş birçok kelimenin başka anlamları ya da birçok gerçekliği olabileceğinin ihtimalini anlatan eser, postmodernizmdeki tek doğru anlayışını yıkmayı hedefler.

Asıl insan hikâyelerine geçmeden önce yazar eseri yazma sürecini ve bu eserin oluşma nedenini masallara has bir üslupla anlatır. Böylelikle eserin bir kurgudan oluştuğu, gerçeklikle olan bağlantısını baştan netleştirdiği görülür.

“Küçükken anneannem bana, sonsuz zaman algısından bahseden bir masal anlatmıştı... ‘Seni,’ demişti, ‘şimdi sınırsız zaman algısının büyüündesin; zamanın geçip gittiğini fark ettiğin an büyüyeceksin.’... Anneannemin anlattığı masalda zamanı algılamamın en belirgin işareti onun hızla geçtiğini hissetmekti. Zamanın hızla geçtiğini

hissettiğim günlerde, içinde zaman, masal ve ölüm olan bir roman yazdım... Kahramanları huzurlu ve korkusuz bir masal... ” (s. 9).

Eserin neden ve nasıl ortaya çıktığını da okuyucuya büyük bir açıklıkla anlatan yazar, geleneksel yazar rolünden sıyrıldığını böylelikle kanıtlar. Yazar olduğu düşünülen kişi anneannesinden zamanı algılamanın ölümün varlığını anlamak ve büyümek anlamına geldiğini öğrendiğini söyler. Bunu anlatmadan önce eserin tümünde bulunan sözlük mantığıyla anlatılacak hikâyeye ilgili ana kelimenin anlamı verilir. Böylelikle modern hayatın dayattığı kelimeler dünyasıyla edebî âlemde kelimelerin çağrışımları karşı karşıya gelir. Bu kısımda “zaman” kelimesinin anlamı verilir ve yazar zamana ilişkin bir eser yazdığını söyler. Eser böylelikle modern dünyanın kelimelerini karşılayan gerçeklikle hikâyenin kendi gerçek- hayal âlemi arasında ikiye ayrılır.

Üstkurmacanın bir diğer özelliklerinden biri de anlatıcının okuyucuyla konuşması, sorular sorup onun yerine cevaplar vermesi şeklindedir. Yazarın dışında başka biri olan anlatıcı okuyucuyu eserin içine çekmeye çalışır. Sorduğu her soruyla okuyucunun aklını karıştırıp onu romanda etkin biri haline getirir.

“İster efsane deyin, ister yalan ama tarihi çok eskiye dayanmayan bir öykü bu boyanın küsme öyküsü. Hani otuz yıl önce, Zaman Dayı kırmızı bir kayıkla görülmüştü ya Haliç kıyısında...” (s. 24).

Anlatıcı kahramanları çeşitli olayların içine dâhil ederken okuyucuyu da kadim bir masalcı gibi zamanın olmadığı ya da hissedilmediği bir oyunun parçası haline getirir.

“Ona bu ismi kim taktı? Peki ya kimse ona bu isimle hitap etti mi? Kimse onu ismiyle çağırdı mı? Zaman Dayı, diyip onu başkasıyla tanıştıran oldu mu? Hayır” (s. 27).

Anlatıcı kendi anlattığını bazen beğenmeyip ya da yeterli bulmayıp çeşitli açıklamalar yapabilir hatta konu hakkında kurgusal düzeni bozarak fikrini söyleyebilir. Bu tamamen postmodernizmin okuyucuların klasik bir roman okumalarını engellemek, yazarın olmadığı, hissedilmediği kurgusal bir âlemde anlatıcıyla okuyucunun etken olduğu bir algı oluşturmak içindir.

“Kapıyı üzerine kilitleyip işe giden annesiyle babasının hızlı adımlarla evden uzaklaşmasını seyrediyordu.

Ev dendiğine bakmamalı, Balat’ın sırtlarında tek bir oda, sırtı sur yıkıntılarına gömülü, üç duvarı birer sıra tuğla. Dışarıda bir kedi tılasa nefesi olduğu gibi içeride... Zaten evi kimse görmesin daha iyi... Hüsran gibi ağlamaklı bir de kırık dökük çekyat. Hani değil dışardakilerin, içeride yaşayan hane halkının bile görmek istemediği, varlığından zerre kadar hazzetmediği öylesine lanet eşyalar, kifayetsiz bir hayat” (s. 31, 32).

Hüsran’ın gerçeklik algısını tamamen değiştirecek olan kitap bir gün babasının çöp içinden tesadüfen bulup getirmesiyle her şeyin anlamını da değiştirir. Yazarın eserine

insanların tarihlerinin kanlarla, vahşetlerle dolu olmasından Kırmızı Zaman ismini vermiş olabileceği düşünülürken çöpten Hüsrân'ın eline geçen kitabın isminin de Kırmızı Zaman olması okuyucunun düşünmesini sağlar.

“Bir gece önce Hüsrân tam uyumak üzereyken babasının getirdiği bu kitabı görünce, gözlerinde tuhaf bir ışık parlamıştı. Aziz nasıl olduysa bu farklı tepkiyi anında hissetmişti... Hüsrân cayır cayır yanan kırmızının içinde en sert haliyle duran siyah kocaman harfleri okumuştı:

-Kırmızı Zaman” (s. 39).

Her iki kitabın da adının aynı olması yazarın okuyucuda hangi eser hangisini yazdı ya da hangi eser kurguyken hangisi gerçek sorularını sorarak eserde belirleyici olmasını sağlamak içindir. Ancak Hüsrân'ın okuyup hayatını değiştireceği kitap bir tarih kitabıdır. Söğüt'ün yazdığı kitapsa bir tür masal kitabıdır. Okuyucu burada yazarın ne yapmaya çalıştığını uğraşarak görür ki postmodernist bir eserde okuyucu anlatılanlara kapılıp gidemez, kahramanın yerine kendini koyup gerçek dünyadaymış gibi hareket edemez.

Her iki eserin içeriğinin de neredeyse aynı olduğu görülür. Söğüt'ün eseri Kırmızı Zaman birkaç kahramanın ve çevresinin gördüğü, yaşadığı cinayetleri ve ölümleri anlatır. Bunları anlatırken tarihî kahramanlara da yer verir. Söğüt'ün eseri insan elinden çıkmış hayali kurgusal bir eserdir. Hüsrân'ın okuduğu kitap ise bir tarih kitabıdır ancak o da postmodernizme göre insan elinden çıkar ve bir masaldan farkı yoktur. Aynı zamanda her ikisi de insanın kana hiç doymadığını anlatır. Her ikisi de anlatıcıların değiştiği ama anlatılanların hep aynı kaldığı masallardır. Bunu kanıtlarcasına Hüsrân elindeki kitabın silik, eksik sayfalarını kendi hayalinden tamamlar. Tarih kitaplarının büyük anlatılar olarak hep noksan kalacağı da gösterilir. Okuyucunun dâhil olduğu bir eser olarak tarih kitaplarının masaldan farkının olmadığı da bir kez daha açıklanır.

“Bu öyle eski bir kitaptı ki içindeki bazı sayfalar, üzerindeki yazılar okunamayacak kadar sararmış, kimileri yırtılmış, üç beş sayfa da nenden birbirine yapışmıştı.” (s. 40).

Hüsrân kendi hayalinden tamamladığı kısımlarda yaşadığı çağın vahşet anlayışını sayfalara döker ve böylelikle geniş bir zamanı içine alan tarihsel bir vahşet hikâyesi anlatmış olur.

“Tekrar kitabı eline aldı, okunmayan sayfalara bakıp yüksek sesle hikâyenin devamını okur gibi yaptı:

İmparator o gün işten erken çıktı. Saraya geldiğinde anahtarla kapıyı açtı. Salondaki masada mezeler ve rakı ve iki de rakı bardağı vardı. Sarayın yatak odasında, karısını generalle çırılçıplak yakaladı. Kızgın koca tabancasını çekip karısını ve aşığını oracıkta öldürdü.” (s. 41).

Anlatıcı, olayın ilerleyişiyle ve kahramanların neler yapacaklarıyla ilgili sorduğu sorularla okuyucuyu girdiği büyümlü anlatı dünyasına kapılmaktan kurtarmayı amaçlar.

“Yatağın altı sorunu böylece çözülmüştü. Peki ya bu dehliz korkusu nasıl çözülecekti. Öncelikle, dehlizin varlığı bile tartışmalıydı. Varsa girişi neredeydi. Girildiğinde içinde nasıl ilerlenirdi. İlerlense nasıl çıkılırdı. Çıkılsa nereye varılırdı...” (s. 74).

Mine Söğüt üçüncü eseri “Şahbaz’ın Harikulâde Yılı 1979”da üstkurmaca bir anlatıma yönelir. Bedia Koçakoğlu (2012: 108) sık sık akışı keserek olaya müdahale eden yazarın ya da anlatıcının bunu yapış nedenini eserin figürlerinden biri olma çabası olarak gösterir.

Söğüt eserin başında ses tonunu geçmişten gelen ve tüm zamanları kuşatan bir anlamda belirsiz ama kapsayıcı bir kişilikle yükselterek okunacak eserin masalsı ve destansı yönünü belli eder.

“Biz aslında her şeyi biliyorduk... Elleriyle öldürdüğü ikizini kucagında taşıyan bir deli gibiyiz. Ne yazık ki, o cesedi hiçbir zaman gömemeyeceğiz” (Söğüt, 2007: 0).

Okuyucu devam eden sayfada bir başkası olduğu ya da yazar olduğu kesin bilinmeyen bir anlatıcının insanların bugününü lanetleyen çok eski bir zamana ait bir hikâyeyi anlatmasıyla karşılaşır. Bu hikâyenin söylemsel özelliği masal anlatıcılarının üslubuna benzer niteliktedir.

“Eskiden, çok eskiden, yeryüzündeki hayat tanrılar tarafından salıncak misali sallanırken, kuş uçmaz kervan geçmez bir dağın eteklerinde, başka yerlerdeki hayatlardan bihaber insanların yaşadığı küçük bir köy vardı”(s.7).

Masal anlatıcılarını andıran bu anlatıcı, okuru olayın içine çekmek adına onunla konuşmaya başlayıp postmodern anlatılarda olayın akışında okuyucunun önemli rolünü yerine getirmesini böylelikle sağlamış olur.

“Biliyor musunuz, Tanrının varlığı tartışılabilir ama kaderi inkâr etmeye kimsenin gücü yetmez. Eğer olacakları kendimiz tayin edemiyorsak, her şey isteklerimizden ve hayallerimizden bağımsız ve bildiği gibi vuku buluyor...” (s. 9).

Anlatıcı konumunun ve görevinin sınırlarını çizmek adına yaptığı açıklamada okuyucunun aklını hem gerçek ve hayal bağlamında hem de kimliği bağlamında karıştırır. Böylelikle üstkurmaccanın bünyesinde taşıdığı çoğulculuk ve oyun özellikleri ortaya çıkmış olur. Anlatıcının konuşmasıyla hayal romanın ilk sayfalarından gerçekle iç içe girer.

“Benim kaderi yönlendirdiğime inananlar da yok değil. Evet, belki bazılarının aklına girdiğim doğrudur. Görmediklerini gösterdiğim, istemediklerini istettiğim, akıllarını çeldiğim söylenebilir. Ama onların bana kanması da bir kader sayılmaz mı? Şahbaz’ın varlığı da kaderin akıl almaz bir oyunu olamaz mı?” (s.10).

Anlatıcının ses tonunun değiştiğinin fark edildiği bir diğer bölümde konuşan ve okuyucuya seslenen kişi yani anlatıcı bir anda değişir. Anlatılanlar ve anlatıcıların değişmesiyle çok katmanlı bir yapı oluşturulur.

“Size tuhaf bir hikâye anlatacağım.

Mevsimlerle ilgili; toprakla, zamanla, gece ve gündüzle ilgili; geçmişle ilgili; biraz da benimle ilgili.

Ben Şahbaz...

Kuşlardan bembeyaz bir doğan, şahların şahı bir insan” (s.139).

Tuhaf bir hikâye anlatacağını söyleyen kişi masal kahramanlarının özelliklerine bürünerek hem insan hem hayvan çok farklı bir türden, çok farklı bir zamanı yaşayan biri olarak okuyucunun hayali bir hikâye dinleyeceğini kesinleştirir.

Şahbaz anlatıcılardan biridir ve diğer anlatıcı da konuşması gereken yerlerde araya girerek çoksesli bir roman yapısını kurarlar.

“Şahbaz, her şeyi bilen her şeyi hisseden o olağanüstü sezgileriyle, kadının henüz ölmediğini anlamıştı... Peki bir dokunuşuyla ölümü yıldırın Şahbaz kimdi?” (s.19).

Şahbaz’ın dışında biri olduğu anlaşılan anlatıcı Şahbaz’ı okuyuculara anlatırken kendi sesiyle Şahbaz’ın sesi birbirine girer ve bu giriftlik özellikle ara ara yapılarak okuyucunun kurgusal, hayali bir metnin içinde yer aldığı ve bir oyunu andıran, bir bilmecenin gizemini içeren bu metinde her şeyin karmaşık olduğu anlatılmış olur.

“Yaşadı mı gerçekten, gördü mü her şeyi, konuştu mu hepsiyle tümünü yaptı mı bunların, hiç demeyin. Tuhaf bir hikâye demiştım ya size. Bu hikâyenin başkahramanı Şahbaz, kahramanların içinde en tuhaf olanı... Tekrarlardan gerçeğe bir köprü kurmak için... Bu köprüden geçerken... geçerken... geçerken... birden... düşüp ölmek için... ben bu dünyaya her ölenle bir kez daha ölmek için... geldim” (s. 19).

“Binbir Gece Masalları”nı andıran söylemiyle Şahbaz ölmek üzere olan hücredeki kadına dışarıda hikâyeler anlatırken hücredeki kadın da kendi hikâyesini anlatır.

“Uyandığımda Şahbaz gitmişti. Seslerden gece olduğu anlaşılıyor. Gece handaki ikinci hayat başlıyor. Yakın zamana kadar benim de rol aldığım, paramparça olduğum ikinci hayat” (s. 35).

Anlatıcıların değiştiği okuyucu tarafından karıştırılmadan anlaşılın diye sayfadaki yapısal değişiklikler göze çarpar niteliktedir. Anlatıcı Şahbaz’ın anlattığı hikâyenin romandaki yerini ve yazılma sürecine ilişkin düşüncelerini söyleyerek yazım sürecinin kurgusallığını belirtirken okuyucuya da bu süreçteki yerini hatırlatır.

“Şahbaz, bu yıl tuhaf bir şey yapıyor. Bu yıl geçmişi ve geleceği harikulâde bir masala yazıyor. Üç Kapılı Han’ın bodrumunda öldü ölecek, unutulmuş bir kadına kendi yazdığı harikulâde ve korkunç ve tuhaftır her şeyiyle gerçek bir asalı anlatıyor.

Peki ya yıl bitince... yıl bitince ne olacak? Şahbaz susacak... öyle mi?

Bunu merak etmek için henüz çok erken değil mi?" (s. 53).

Anlatıcı, Şahbaz'ın da içinde olduğu olayları anlatırken her şeyin bir kurgu olduğunu söyler ve anlatıcı olarak kendisinin de her şeyin içinde yer alan hem bir anlatıcı hem de bir kahraman olduğunu açıklayarak okuyucunun gerçeğe bağlantısını keser. Okunulan eserin yazım süreci ve kurgusallığının altı çizilmiş olur.

"Savcı gelene kadar kadın oğlunun cesedi üzerinde kalacak. Ölü yavrusunu emzirmeye çalışan kedi gibi... çaresiz... beklentisiz... yitirilebileceği en değerli şeyi yitirmiş bir canlı olmanın acizliğiyle... bir daha uyanmayacağı bir rüyaya dalacak.

Tığın ucuna takı sarı ilmek... oğlunun öldüğünü öğrenmeden önce hayatına giren son güzel şey...

Dün gece çöplüğe bir ceset attım" (s. 109).

Postmodern anlatılarda yazarların sıklıkla başvurdukları bir yöntem olan üstkurmaca postmodernizmin tanımına da uygundur. Üstkurmaca, tam ve net bir gerçekliğin varlığını savunmayan, hatta hiçbir kavramı ya da olguyu, inancı, gerçekliği savunmayan postmodernizmde yazarın hâkimiyetini ve salt gücünü, gerçekliğini yıkmak anlamında okuyucunun gerçeklik algısını bozma uğraşında vazgeçilmez denilebilecek yaklaşımlarının başında gelir.

Üstkurmaca metinlerde okuyucuyu da eseri yazım ve işleyiş aşamasına dâhil ederek edebiyatta tartışılmaz bir gerçeklik ve anlatımın olmadığı, okuyucuya hayali bir evrende kurgusal bir dünyada gezinildiği düşünce ve hissini verme amacı güdüldüğü anlatılır. Mine Söğüt, "*Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*" adlı eserinde "okura seslenme" anlayışını üstkurmaca tanımı içerisinde kullanır. Özellikle Ahmet Mithat'ın öğretme amacını güderek olayın akışını defalarca keserek okuruna seslenişini hatırlatan romantizm edebi akımının yansıması olan bu kullanım Söğüt'te ve modern çağdaki kullanımlarında toplumsal gayeden uzaklaşmış bir biçimdedir. Postmodernizmde üstkurmaca'nın varlığı okuru edilgen pozisyonundan çıkararak hikâyenin, kurgunun peşinden koşan, yalnızca hislenen durumundan uzaklaştırma amacını taşır.

"Neden anı sabitlemek ister insan? Neyi hapsetme arzusudur bu? Zamanı mı? O geniş, o sonsuz, o başlangıçsız, o tanrısal zamanı mı?" (s.20).

Anlatıcı okuyucuyla konuşmakla kalmaz, kahramanlar için iyi dileklerde bulunacak bir okuyucu pozisyonuna ya da okuyucuyla benzer bir pozisyona bile geçer.

"Yalan söylemek için biraz cesaret ver tanrım ona. Esin dedikleri aslında cesarettir. Kendine güven. Kendine inanç. O da tüm yazarlar gibi korkak." (s.22).

Anlatıcı roman kahramanlarından yaşlı Maria'nın yaşadıklarına acıyarak bir tür yol göstericilik ya da yarenlik yapar. Bu yarenlik hâli ve öğretmen tavrı Ahmet Mithat'ın romancı tavrını hatırlatır. Türk romanının ilerlemesi, teknik bakımdan önemli meseleleri fark etmesi, Ahmet Mithat'ın modern roman teknikleriyle yerel anlatım ve konularını bir arada sunmasında aranmalıdır. (Yiğitbaş, 2015: 435).

"Maria, dilsiz Maria... kimin düşlerine girdiğini bir bilsen, burada bir dakika bile durmazsın. Kaçarsın. Aslında konuşmamakla akıllılık ediyorsun. Ona hayatını anlatan herkesin sonu felaket oldu. Belki sen susarak her şeyden ya da bir şeyden kurtuluyorsun." (s. 35).

Yazar, anlatıcının sınırlarını daha da zorlayarak anlatıcının anlattığı hikâyenin başka versiyonları da olabileceğini sanki kurgunun ve hikâyenin tek hâkiminin kendi olmadığını vurgulayarak konuşturur.

"Dilsiz Maria, haberin olsun Madam Arthur Bey savaş suçlularını teker teker affeder... Savaşmanın suç olduğu nerede görülmüş! Der.

Peki sen ne yaparsın Maria, sen ne yaparsın o yarım aklınla!

Sen şöyle dersin:

Savaşın suçlusu mu olurmuş?" (s. 37).

Anlatıcı, okuyucuyu yazarlık mesleği ve yazarların yaratım sürecinden bilgilendirircesine bir üslupla *"Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey"* romanının yazım sürecinin güçlüğünden olmasa da sürecin zorluğundan bahseder.

"Yazarların hayalperestliği mi demiştiniz? Gerçeklerden yalanlar uydurma hüneri, yalanlardan gerçekler damıtma cambazlığı, laf ebeliği, ipte bir yalancı, yalana beş halka üç para, öyle mi?..

Yalan!

Her basamağı çivili bir merdivenden doruksuz dağa tırmanmaktır yazarlık... Yazarın iradesi ipleri uzun bir kukladır." (s. 59, 60).

Anlatıcı anlattığı hikâyenin dâhil olduğu romanıyla alakalı, onun hikâyelerinin oluşturucusu ve oluşumuyla ilgili tespiti esere üstkurmacada başka bir boyut katarak okunulan eserin gerçekliğini parçalar.

"Fotoğrafları görmesini istiyor, görmesini ve ona Madam Arthur Bey'in tuhaf hikâyesini anlatmasını... Olcayto o yollara girmeli, o kıvrımlar arasında dolaşmalı. Rastlantılar romanın kaderini onun hayaline bırakmak niyetinde değil. Belki de Kedileş'in hafızasındaki hikâyeler tek kelimesine bile dokunulmadan muhteşem bir romana dönüşebilir. Olcayto bunu seziyor ve aslında kısıyor. Kendisi de Madam Arthur Bey diye bir kahraman yaratmış olabilirdi" (s. 81).

Anlatıcı romanın kurgusal yapısını masal üslubuyla bezemekle kalmaz okuyucuyu kahramanlarla aynı şeyleri gün gelip de yaşayabilecekleri bir gerçekliğe inandıran bir

masal anlatıcısı konumuna yerleşir. Okuyucuya bir roman kahramanıyla farksız olduğunu, okuyucunun mu yoksa kahramanların mı gerçeği yaşadığının silinmesini, bulanıklaşmasını sağlar.

“Her an şimdiki zaman. Yıllar sonra Olcayto da bu salonda tıpkı babası gibi tam burada boylu boyuna yatacak, sonra, yıllar sonra. Ve belki siz de bir gün aynı yalının geniş salonunun tam ortasında renkleri solmuş ipekli İran halısının üzerinde yatacaksınız. Belki. Sonra. Yıllar sonra” (s. 126).

Söğüt bu romanında anlatıcı kimliğiyle okuruna sorular sorarak, onları düşündürerek yazım sürecine hayal etmeleri, anlatıdaki boşlukları doldurmaları yönleriyle dâhil eder. Türkiye’de kimlik kazanmanın, özellikle de iktidarın belirlediği sınırlar dışında var olmanın ne kadar sancılı olduğunu bu dâhil etme yöntemiyle, üstkurmacanın imkânlarıyla okuyucusuna kazandırır.

1.3. OYUNSALEVREN

Oyun kavramı postmodern metinlerin ana unsurlarındandır. *“Platon hayatın bir oyun olduğunu, insanların Tanrı’nın elinde bir oyuncak olduğunu, kutsal ciddiyete ancak Tanrı’nın layık olduğunu, bu yüzden kadın ve erkek herkesin, tüm hayatı boyunca bu ilkeye uygun olarak o anki eğilimlerine cevap veren en güzel oyunlarını oynaması gerektiğini belirtir” (Tekerek, 2006: 51).* Yazarın modern romanlardaki alışılmış hâkimiyetini postmodern metinlerde tamamen bıraktığı okuyucu ve anlatıcı çoğulluğuyla eserin kurgusal bir gerçeklikten oluştuğu, bu kurgunun da bir oyun gibi oynanarak eğlenceli bir hale getirildiği gözlenir. Mine Söğüt de bu bakışla hareket ederek okuyucusunu *“birlikte oynamaya çağırır.” (Ecevit, 2004: 148)* *“Sanatla bağlantılı olarak oyun kuramını ilk kez bütünlükle ele alan Schiller, sanat ve oyun arasında benzerlikler kurarak, oyunun insan için gerekliliğinden bahseder” (Çolakoğlu, 2015: 83).* Schiller (1965: 76) insanın insan olduğu yerde oynadığını ancak oynadığı yerde tam insan olduğunu söyleyerek insanın maddesel içtepi ve biçim içtepiyle oynayarak dengesini bulduğu zaman insan olduğunu belirtir. Edebi eseri üreten sanatçı oynar ve oynayıp ürettiği metinlerin içinden bir ses yükselir, bu ses oynarken durmadan değişik hallere giren çocukların çıkardıkları seslere benzer. (Gürbilek, 2016: 14).

Wolfgang Iser (1993: 250) yazarların okuyucularla oyun oynadığını söyler ve metnin bir oyun alanı olduğunu, metnin kendi içerisinde yazarın var olan dünyada ima ettiği oyunun getirisinden ibaret olduğunu söyler. Söğüt’ün bütün eserlerinde görülen bir

özellik olan masal türünün olanaklarını kullanıp okuyucudaki gerçek olan- olmayan, gerçek- hayali zaman algısını kırma durumu okuyucunu içine çeken bir bilmeceye dönüşür ve yazar okuyucuyla oyun oynar, böylelikle metni oyun alanı haline getirmiş olur. Bu büyük bilmeceye okuyucunun sürekli fikri değişerek karmaşık bir labirentin içinde gezen bir kahramana dönüşür. Jale Parla (2012: 336) da bu doğrultuda metnin salt dilden oluştuğunu söyleyerek yazanın ya da konuşanın yönetiminde bir anlamdan söz edilemeyeceğini, anlamın sürekli bir değişkenlik içerdiğini belirtmesi Söğüt'ün bu eserinde her konuşanla değişen, dönüşen bir algının yaratılmasıyla paralellik gösterir.

Roman kahramanına dönüşen okurlar *“okudukları romanlarda her şeyi buluyor, her şeyi birbirine dönüştürüyor, birbirleriyle bağlantılandırıyor”* (Oktay, 2000: 78) ve bu yaptıklarından bir çocuğun oynadığı oyundan aldığı zevki alarak eğleniyor denilebilir. Eserin en can alıcı kısmı ya da okuyucuyu bir oyunun içinde olduğunu hissettiren bölümü Samimi'nin günlüğünün okunduğu yerlerdir. Hasta hikâyelerinin merkezindeki travma konusu, bir tür kötü enerjinin yayılışı gibi Samimi'nin günlüğüne, kimliğine karışmaya başlayınca okuyucu bu gizemi çözmeye uğraşır. Acaba bu gizemi yaratan cinler mi yoksa psikanaliz açıdan yaklaşıp çocuk zamanı yaşanan acılarla alakalandırılarak Samimi'nin ruhsal benliğinin parçaları mı gibi soruların cevabının arandığı metin oyuna dönüşür.

“Kimliğimle oynuyorlar.

Beni kadın olduğuma inandırmaya çalışıyorlar.

Cinlerle temas kurmak, aynı radyasyona maruz kalmak gibi” (Söğüt, 2003: 95).

Elif'in hasta hikâyesinin yansıması olarak kendinde kadın zannetmeye zorlandığını hissini duyan Samimi'ye okuyucunun inanması güçtür. Cinlerle iletişime geçtiğini, onlara savaş açtığını söyleyen ve bir sürü çelişkiyle dolu olan günlük sahibinin fikirleri güven vermez.

“Böylece beni tamamen ele geçireceklerini sanıyorlar.

Damarlarımı tıraş bıçağıyla kesmem için beni kışkırtıyorlar” (s. 112).

Melike'nin annesi ve anneannesini tıraş bıçaklarıyla öldürme hikâyesinin ardından günlüğünde Samimi'nin yazdıkları olayları kimin yönlendirdiğine ilişkin ve anlatılanların doğruluğu hakkında belirsizliğe düşürür. Oyunun eğlenceli kısmı da bu gizemin okuyucu tarafından çözülmeye çalışılmasıdır.

Mine Söğüt Samimi'nin günlüğü ilerledikçe iç içe geçen hasta hikâyelerini verişiyle, bunlara ek olarak psikanalizle alakalı birçok göndermeyi hasta hikâyelerine gizleyişiyle okuyucuyu kuralları belli olmayan, sınırları sürekli ihlal edilen ve değişen bir

oyunun içine çeker. Bu oyun “kim gerçeği söylüyor” oyununa dönüşerek okuyucuyu belirsizliklerin içinde netlik bulma arayışına iter.

Ancak okuyucuyu Niall Lucy'nin (2003: 208) de ifade ettiği gibi herhangi bir şeyin kesin olduğuna dair bir kesinliğin olmadığı yerde karar vermenin mümkünliğünün de olmayacağını vurgulaması gibi Söğüt'ün bu eserinde de muğlaklık hâkimdir.

Samimi ve diğer kahramanların kaderi yazarın ve anlatıcının elinde modern romancının eski güçlü konumu yerine “*okurunu yönlendirmeyi aklından bile geçirmeyen oyunbaz bir kurgu sanatçısına bırakır*” (Ecevit, 2014: 76).

Edebiyat bağlamında bir cinayet işlenir, yazar ölür ve geriye metin kalır. Artık okuyucu sınırları olmayan bir dünyada oyuncu kimliğine bürünür, metin de oyuna dönüşür. (Kızılar, 2006: 168).

Okurun çeşitli şekillerde metne dâhil edilmesini sağlayan oyun kavramıyla klasik olan roman algısı da kırılır. Yıldız Ecevit (2016: 74) postmodern anlayışla eser veren çoğu yazarın metin aracılığıyla bilmececi bir oyun kurarak eğlendirici bir konuyla okuru bu oyuna dâhil ettiğini ifade eder. Bedia Koçakoğlu (2012: 67) modernizmin katı gerçekliğini yumuşatmak adına postmodernist yazarların oyuna başvurmak zorunda kaldıklarını söyler.

Peter Zima (2006: 248) Nietzsche'nin her şey sonuç olarak yanlıştır, olamaz mı, Tanrı yalnızca bir buluş, şeytanın bir hoşluğudur, olamaz mı gibi şüpheli sorularını ortaya tekrar atarken Mine Söğüt'ün de eserinde bu tür soruları sürekli okuyucuya yönelterek onda çelişkiler yaratması ve bilmececi sorup cevaplarını vermeyerek okuyucuyu eğlenceli bir oyuna davet etmesi yazarın bu eserinde de oyunu merkeze aldığını gösterir. Mine Söğüt hem konu bazıyla okuyucuları belirsizliği belirleyecek kahraman boyutuna taşır hem de kendi kahramanlarını sürekli kaçan topunun peşinde koşan çocuk gibi bir oyunun içine yerleştirir.

Donald W. Winnicott (2007: 61, 62) oyunun evrensel olduğunu, oyun oynamanın büyümeye, dolayısıyla da sağlığa katkıda bulunduğunu, oyun oynamanın insanın kendisiyle ve başkalarıyla iletişim kurmasına hizmet eden çok özel bir biçimi olarak geliştiğini vurgulayarak oyunun değerini gösterir. Mine Söğüt “*Kırmızı Zaman*” romanında birçok oyun kurar ancak kahramanlarının oynadığı oyunlar hep yalnız başına oynanan, daha çok hayali arkadaşlarla sürdürülen oyunlardır. Bu durum da Söğüt'ün kurduğu oyunların kurallarını ve sınırlarını diğer oyunlardan farklı kılan özelliğidir.

Botan babasını kaybetmiş bir çocuk olarak kocasının yokluğunu kabullenemeyen deli bir anneyle yaşamak zorunda bırakılmış, babasının gidişini ve ölümünü kabullenememiş bir gençtir. Hayalle gerçek arasındaki sınırı çoktan aşan Botan babasının ölüsünün peşine düşer ve “ölü mü diri mi?” oyununun tek oyuncusu olarak roman boyunca cesetler, mezarlar ve acılar peşinde koşar. Bu bekleyişlerini eğlenceli kılmak adına çeşitli oyunlar üretir.

“Botan için Adli Tıp ilkokul olmuştu, acilse lise. Adli Tıp’a gelen cesetler ve onların öyküleri Botan’a ölümün temel bilgilerini öğretti... Kalabalık ve yoksul semtlerin hastanelerine gitmeyi severdi Botan... Gen ambulansın sesinden içindeki hastanın durumunu tahmin edebilecek kadar işinin ehli olmaya çalışıyordu... Ambulansta bir çocuk varsa gerçek bir çığlık varsa gerçek bir çığlık oluyordu aracın düdüğü. Lastiklerinin patinajı bile durumun hassasiyetini vurguluyordu. Araçta bir çocuk vardı ve ölüm ona olmayacak şekilde yaklaşmıştı. Ama eğer araçtaki hasta yaşlı, çok yaşlı biriyse ambulansın sireni de yaşlı yaşlı çalıyordu” (Söğüt, 2004: 97).

Botan babasını öldürdüğü düşünülen kadını ölmek üzere getirildiği hastanede ve öldükten sonra morgda, mezarlıkta peşini bırakmayarak izler. Babası eğer yaşıyorsa kadının yanına gelir ya da kadın ölmezse babasının ölümüne ilişkin bir şeyler söyler düşüncesiyle sabırla bekler. Botan adını bile henüz öğrenemediği kadınla ilgili kafasında kurguladıklarıyla hem kendisine hem de okuyucuya bilmececi sorular sorar, kafaları karıştırır.

“Demek ki tanrı basının varsayımsal katilinin ismini öğrenmesini istemiyordu. Tıpkı Botan’ın babasının gerçekten ölüp ölmediğini öğrenmesini istemediği gibi. Tanrı Botan’ı cahil bırakmaya kararlı. Belki de kendisi hakkında bir şey öğrenmesini engellemek için yapıyor tüm bunları.

Kendisi?

Kendisi hangisi?

Tanrı mı? Botan mı? Rastlantı mı? Bilinmezlik? Yalan? Belki de masal; evet kadim bir masal tanrının sakladığı, Botan’a asla anlatmadığı... anlattırmadığı... o dehşetengiz paramparça baba masalı... Bu hayatta tanrı dahil her şey cinai” (s. 127, 128).

Botan babasını arama oyununda oyuna dâhil olan okuyucunun baba kavramını Tanrı’yla birlikte sorgulamasını ister. Erk egemen toplumda otorite olan baba; Tanrı babadan, devlet babadan sonra gelip kadınlar ve çocuklar üzerinde baskı kurar, geçmişteyse anaerkil toplum düzenini yok etme adına kendini var eder.

Botan babasını arama serüveninde rolleri hiç değişmeyen oyuncular gibi sanki babası saklambaç oyununda sürekli saklanan olarak kalır ve sanki Botan da hep ebedir.

“Bu kadın yıllardır ruhunu kanırtan o soruya cevap bulmasına yarayacak mıydı?

Babam nerede?

Babam nerede?

Babam nerede?

Kimse gelmedi”(s. 149).

Hüsrân'ın dehlizden çıktıktan sonra kimsesizler mezarlığını cellâtlar mezarlığı sanarak geçmişleri karanlık olan ölülerin mezarlarını renklendirme oyunu hayatı esrarengiz işaretlerle dolu büyük bir oyun olarak gören diğer roman kahramanlarını başka bir oyunun içine dâhil eder.

“Bakımsız mezarların başında dolaşıp babasının muhtemel mezarını bulmayı düşünüyordu.

Bir işaret...

Bir işaret arıyordu.

...

Babasının belki de hiç olmayan mezarını ararken o yazıyı gördü:

Edison yaralı kuşu bulamamış

...

Edison onu bulsaydı yaşayacaktı. Buluşçu Edison, neleri bulabilen Edison, yaralı kuşu bulamamış ne demek. Kuşun akıbeti hüsrân demek” (s. 195).

Bütün kahramanlar “arayış” temi içerisinde kimsesizler mezarlığında toplanarak hiç bilmeden Hüsrân'ın kurguladığı oyunun içine girip bulmak istedikleri huzuru bulurlar.

“Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979”da okuyucunun sürekli tetikte olduğu, birçok cinayetin birbirini izlediği, olayların anlatıcılarının sürekli değiştiği girift ve yoğun göndermeleri olan bir oyun kurulur. Bu eserde yazarın yaptığı şey, okuyucunun “Şahbaz kim?” sorusunun peşinde giderken “ben kimim?” sorusunun içinde kendini bulduğu, anlatıcının kendini gizlediği ve bulunmayı da istediği tuhaf bir labirentten çıkma oyunudur. Eric Berne (2000: 19) kendisini öldürmek, suça yatkınlık, şizofreni gibi trajik davranışları oyun oynama olarak tanımlayarak oyunun kurallara göre düzenlenmemiş oluşunun üzerinde durur.

Anlatıcının romanın ilk sayfalarından okuyucuya seslenerek kurduğu metin düzlemindeki oyunda kendinin rolünü açıkladığı kısım okuyucunun aklının karışmasını sağlar. Anlatıcının sınırlarını ve kimliğini öğrenmeyi isteyen okur, eğer bunu başarabilirse metnin içindeki labirentte daha kolay gezineceğini düşünür ancak daha ilk sayfalardan anlatıcı bunu yapmaya niyetli değildir.

“Kimi ruhlar utla kadere direnmenin asil hevesini kuşanırlar. Ama içine düştükleri adil bir savaş ya da kuralları kesin bir oyun değildir ki. O yüzden onların hüznü yenilgilerini sükûnetle ve üzümlere seyrederek seyredirim.

Benim kaderi yönlendirdiğime inananlar da yok değil. Evet, belki bazılarının aklına girdiğim doğrudur. Görmediklerini gösterdiğim, istemediklerini istettiğim, akıllarını çeldiği söylenebilir. Ama onların bana kanması da kader sayılmaz mı?

Şahbaz’ın varlığı da kaderin akıl almaz bir oyunu olamaz mı?” (Söğüt, 2007: 10).

Romanın en başından aslında her şeyin tuhaf bir oyun olduğunu duyuran anlatıcı, kimliğini de bir hayli karmaşıklaştırır. Metin düzleminde düşünüldüğünde bir tür Tanrıçılık oyunu kurarak üretmek, yaratmak üzerine sorular oluşturduğu söylenebilecek anlatıcının okuyucudan istediği hem metni çözümlemesi hem de kendinden yola çıkarak kimlik üzerine sonuçlara varmasıdır.

Anlatıcının romanın bir diğer anlatıcısı ve kahramanı olan Şahbaz’a ilişkin çok fazla soru sormadan bu eserin bir masal, kurgusal bir metin olarak görülerek okunmasını tavsiye etmesiyle okuyucuyu aslında tersi bir yöne çekmek ister. Hilebaz anlatıcı kurduğu oyunda Şahbaz’ın bulunmasını istemektedir ama bunun kolayca olmasını istemez.

“Şahbaz kimdir diye sormayın. Onu tanıyan birini aramayın. Yaşadı mı gerçekten, gördü mü her şeyi, konuştu mu hepsiyle, tümünü yaptı mı bunların, hiç demeyin. Tuhaf bir hikâye demiştiniz ya size. Bu hikâyenin başkahramanı Şahbaz, kahramanların içinde en tuhaf olanı. Farz edin ki o bir masal kahramanı. Keloğlan’ın peşine düştünüz mü hiç? Binbir gecenin gerçekliğini sorguladınız mı? Devlin varlığından, bir dudağının yerde bir dudağının gökte olduğundan şüphe duydunuz mu? Hayır. Öyleyse Şahbaz’ı da tüm masal kahramanları gibi bağrınıza basın.

...

Şahbaz bu dünyaya neden geldi? Kendi hayatını başkalarının hayatında tekrar tekrar görmek için... Tekrarlardan gerçeğe bir köprü kurmak için... Bu köprüden geçerken... geçerken... geçerken... birden... düşüp ölmek için... ben bu dünyaya her ölenle bir kez daha ölmek için... geldim” (s.19).

Şahbaz, her yere giren, görünmeyen ama varlığı hissedilen her şeye hâkim bir varlık olarak çizilerek bu oyunun fantastik türe ait olağanüstülükler içerdiği belirtilmiş olur. Yani okurun bulmaya çalıştığı kişi aslında yok ve anlatılan her şey birer masal fikri verilir. Ancak anlatıcı bunu söylerken bir yandan da okura sorduğu sorularla bütün kurgusallığına rağmen kurulan oyundan ayrılmadan oyuna devam etmesini sağlar.

“Yaşar’ın cebindeki bıçak soğudukça soğuyor. Yaşar’ın avcunda bir ateş var, soğuğa değdikçe daha da kızışıyor. Şahbaz, yanı başında hiç susmadan konuşuyor, annen için yapmalısın bunu, ablan için yapmalısın, o adamı ortadan kaldırmalısın” (s. 50).

Anlatıcılardan biri olan Şahbaz, hücrede ölmek üzere olan kadına birçok hikâye anlatır. Kendiyle ilgili anlattığı hikâyelerle metin düzleminde kurulan oyunun içinde bir

oyun daha yaratır yani anlatının içinde kendi anlatısını yaratır. Ancak diğer anlatıcının olaya müdahale etmesiyle çok sesli bir metin oluşur ve okuyucu kimin ne olduğunu karıştırmayı başlar.

“Benim bir ablam vardı, diyor Şahbaz. Kendisiyle ilgili bir hikâye anlatıyor.

İlk kez.

Büyük ihtimalle yalan bir hikâye bu. Kadın bu yalanı seziyor. Ama umurunda değil” (s. 59).

Metin düzleminden hayata doğru giden genel bir soru yumağı oluşturan Mine Söğüt metinde iplerin kimin elinde olduğunu belirsizleştirirken hayata dair sorular da yönelterek okuyucuyu çoklu ve yoğun bir bilmecenin içine çeker.

“Şahbaz, öfkenin ipleri kimin elinde?

İpler kimin elinde Şahbaz?

Bu kimin sorusu? Üç Kapılı Han’ın bodrumunda unutulmuş bir kadının mı? Üç Kapılı Han’ın iki kapısında geceler günler boyu ağlayarak dikilen ve varlığı bile şüpheli bir girdabın içinden iki çocuğunu yitiren annenin mi?

...

İpler... ipler... hepimizin hayatı birer ipe mi bağlı gerçekten?” (s. 83).

Şahbaz’ın yarattığı hayal dünyanın içinde anlatılan ve olayların merkezinde yer alan insanların öteki taraflarının varlığı ya da ikiz bir bütünlüğe sahip oluşları okuyucuda gerçeğe hayalin sınırlarının şaşmasına neden olur. Gerçekte Melih ve Salih birer ikiz midir yoksa bunlar bir insanın iki parçası mıdır? Bu gibi soruların art arda okuyucuya yöneltilmesi metni karmaşık hale getirirken oyunun kurallarının olmadığını da gösterir.

“Birbirinin aynısı iki insan. Biri diğerinin boğazını... bir hayvan gibi... kesmek üzere.

Rüya gördüğünü zannetti. Korkunç bir kâbus. Kendisinin aynısını altına almış b,r adam kendi boğazını keser gibi, alttakinin boğazını kesiyordu. Bıçak alttakinin gırtlığı üzerinde bir gidip bir geliyordu. Alttakinin gırtlığından kan fışkırıyordu.

Mehtap ne dediğini bilmeden haykırdı:

Yapma! Kendini öldürüyorsun!” (s. 141).

Hayatı bir tiyatro oyununa benzeten Şahbaz kendi kimliğini de roman ilerledikçe daha da karmaşıktırır. Tanrı mı, Şeytan mı, kader mi ne olduğunu bir türlü söylemeyen Şahbaz hayali bir oyunun içinde okuyucuyla eğlenceli oyununu sürdürür.

“Oysa Şahbaz her şeyi düzenlemek, savaşı gerektiği zaman başlatmak, gerektiği zaman da bitirmek için orada. Hiçbiri içlerindeki Şahbaz’ı hissetmiyor. Oysa kollarına, bacaklarına, kafalarına, hatta duygularına bağlı ipler var, uçları Şahbaz’ın hünerli

parmakları arasında. Binlerce yıl önce yazılmış ve her dönem tekrar tekrar sahnelemiş eski bir oyunu oynuyorlar, şuursuzca” (s. 166).

Türkiye'nin darbe dönemi öncesi şartlarının kardeş katli, ikizlerin birbirleri öldürmesi gibi kardeşin kardeşi öldürme izleği üzerinden verilışı bir oyuna benzetilir.

“Geride kalanlar öldürülenlerin hesabını Allah'tan değil insandan soruyorlar. O yüzden devamlı intikam alıyorlar. Çok katı ve acımasız kuralları olan bir çocuk oyunu gibi...

Ebe!

El değen ölecek...

Yeni ebe elini değdirip diğerlerini öldürecek” (s. 173).

Türkiye’de birlikte yaşayan ve birbirlerine bu yüzden kardeş diyen insanların nasıl da acımasızca birbirlerini öldürdüklerini anlatan Mine Söğüt, anlattığı her şeyin öteki parçasını da sunmaya çalışır. Eserde yaptığı tek şey metin düzlemindeki oyunda her şeyi belirsizleştiren kahramanların ve anlatıcıların rollerinin ötekileriyle verilmesinden ibaret oluşunun gözden kaçırılmasıdır. Her şeyin tek olduğu kavranıldığında belirsizlik de ortadan kalkmış olur.

“O bunu bilmiyor. Kendi canı yandıkça senin de canının yandığını sanıyor. Git ona göster. Aynı şeyleri hissetmediğinizi kanıtla. Git ve boğazını sık. Sonra pencereden denize at kardeşini. Öldür ikizini. İnan bu en iyisi...” (s. 205).

Şahbaz’ın konuşmasıyla son bulan eser okuyucuya ne anlattığını gizliden vererek bitirilir. Metin düzleminde kurulan oyunda Şahbaz oyunu bitirirken metnin ve hayatın yalanlığının da altını çizer.

“O kadını bir yıl... tam bir yıl boyunca yaşattığıma... siz gerçekten inandınız mı?

Size Tanrıyı anlatmadım değil mi? Asıl onu anlatmalıydım. Belki bir gün başka bir hikâyede Tanrıyla şeytanın ikiz kardeşler olduğunu anlatırım... siz de bana inanırsınız. Birbirlerini tamamlamak... birbirlerini onaylamak için... birbirlerinin alanına ihtiyaçları olduğunu anlatırım... kanarsınız. Sizi bir yerlerde varlığını hiç bilmediğiniz bir ikizinizin olduğuna ikna edebilirim” (s. 225).

Yazar, bir diğer romanı olan “*Madam Arthur Bey ve Hayatı Hakkında Her Şey*”de bütün kahramanlara ve anlatılan tüm hikâyelere yayılan siyasi baskının yarattığı acıdan ve karamsar havadan ince bir alay, eleştiri ve oyunla kurtulur. Yazarın kurmaya çalıştığı oyun, Madam Arthur Bey'in kim olduğu oyunudur. Johan Huiziga (2006: 20) oyunun varlığıyla her yerde, gündelik hayattan farklılaşan belirlenmiş bir eylem niteliği olarak görülebildiğini söyler. Söğüt’ün bu eserinde oyun bütün kahramanların yaşadığı her yerdedir. Yazar, okuyucuda ortalama bir merak duygusu uyandırarak ona satır aralarında

verdiği ipuçlarıyla Madam Arthur Bey'in kim olduğu oyununa çeker. Aralarda sorusunu tekrar hatırlatıp onun kim olduğu oyununu okuyucunun unutmasını engeller.

*"Sonra o soruyu sorarlar, o cevabı asla verilmeyecek olan soruyu:
Madam Arthur Bey kim?" (Söğüt, 2017: 116).*

Anlatıcı, bu 'kimdir oyununu' o kadar karıştırır ki Madam Arthur Bey'in kendisinin dahi kim olduğunu açıklayamadığından bahsederek okuyucuyu bir belirsizliğe iter.

"Madam Arthur Bey pencerenin önünde durmuş, denize bakıyordu... Pencereden dışarı bakıyor ve kim olduğunu düşünüyordu. Madam Arthur Bey kim?" (s. 127).

Olcayto anlatıcının aktardığı hikâye boyunca başkahramanın kim olduğunu bulmaya çalışır, o bulamadıkça okuyucunun kafası daha da karışır.

"Aslında Madam Arthur Bey'le ilgili bir şeyler sormaya geldim" (s. 75).

Eserin neredeyse tamamında bazen doğrudan bazen belirsizce Madam Arthur Bey anlatılır. Her cevap bir başka soruyu doğurur. Çünkü anlatılanlar çizgisel bir zamanla desteklenmiş bir mekâna ait değildir.

"Usta bir işkenceciydi. Bir sanatçıydı. Muhteşem bir kadınamdı. Hayal kurardı ama asla hayalperest değildi. Değildi.

Peki kimdi? Şimdi Kim?" (s. 56).

Eserdeki diğer oyun; Madam Arthur Bey üzerine kurulu hikâyenin anlatıcıları, yaratıcıları, eserin oluşum süreci üzerinedir. Okuyucu neyin gerçek olduğunu bulursa oradan bütün gizemi çözeceğini düşünerek hareket eder ancak birçok unsur belirsiz kılınp eser bir oyuna çevrilir. Olcayto esrarengiz bir şekilde Madam Arthur Bey'in kendisi ve fotoğraflarıyla tanıştıktan sonra karşı otelde yaşayan hayat kadını Nagehan ansızın evine ziyarete gelir ve Madam Arthur Bey'i tanıyor oluşu da bir başka tesadüfı oluşturur. Olcayto bu fotoğraf albümünü Madam Arthur Bey'in başkahraman olacağı yeni bir hayatı yazmak için alır. Anlatıcının anlattığı hikâyeyle Olcayto'nun yazacağı eserin hikâyesi fotoğrafların her iki anlatıda kullanılması gerçeklik algısını kırar. Okuyucuya çözülmesi gereken bir bilmece sorar gibi bir oyun başlatır.

"Sahaftan bulunmuş fotoğraflardaki kadınamın en azından ismini bilen biri, fotoğraflarla aynı gün bu odaya girdi. O gelmeden az önce aşağıda bir çöpçü kocaman siyah bir kuşun ölüsünü süpürdü. Tamam, bunlar arasında gizemli bir bağ kurmayacak kadar akılcı...Sadece bu roman için değil. Her zaman, her şey için." (s. 99, 100).

Eserin masalsı, büyülü atmosferi gerçeklik algısının kırılıp anlatılanlardan hangisinin hikâyenin gerçekliğine ait hangisinin hayal olduğu konusunda anlatıcıya yardımcı olur, okuyucunun işini zorlaştırır.

"Falcı kadın sırtında kocaman kanatlarla otelin kapısından çıkıyor. Dünya, telve lekeleriyle dolu dev bir fincan. Binalar devasa dağlar gibi. Her sokak kapalı, açık, uzun, kısa yolların işareti. Zaman dediğin üç vakte kadar, beş vakte kadar... Falcı kadın alacakaranlıkta ıssız sokakta kanatlarını çırparak apartmanın kapısına yığılmış Şehnaz'ın yanına koşuyor." (s. 116).

Romadaki belirsizlikle okuyucunun aklını karıştırma bakımından en girift kısım Olcayto ve Maria'nın Madam Arthur Bey'e ait gizemi çözdüklerinin söylendiği kısım bir başka düğümü oluşturur. Romanda anlatılan her şeyin fotoğraflarının bulunduğu gizemli oda okuyucunun aklını anlatıcı ve gerçeklik yönünde karıştırır.

"Bir sürü fotoğraf. Maria'nın fotoğrafları, oğlunun, kızıoğlunun fotoğrafları, Deniz'in fotoğrafları. Kısa boylu şişman genç bir kadının fotoğrafı. Uzun boylu orta yaşlı başka bir kadının fotoğrafları... Odanın duvarlarında. Bir sürü fotoğraf. Maria'nın, onun, bizim sizin, hepimizin fotoğrafları. Hayatlarındaki, hayatlarımızdaki her şeyin, en önemli şeylerin fotoğrafları..." (s. 154).

Anlatıcı, Madam Arthur Bey'in her şeye hâkim olduğunu bildirirken bir anda okuyucuyu da içine alan söylemiyle kurgu dünyasının sınırlarını aşip kurulan oyunu daha da zorlaştırır. Böylece bu oyun sayesinde postmodern eserlerde okuyucu eserde etkin rol oynar.

1.4. ÇOĞULCU YAPI

Postmodern anlatıların en önemli unsurlarından biri olan çoğulculuk Mine Söğüt'ün eserlerinde hem türsel hem söylemsel ve anlatıcı yönünden birçok algının, türün, düşüncenin değişmeden, dönüşmeden her ne şekildeyse o haliyle kalabildiği büyük bir mozaik andırır. Anlatılanlar, kahramanlar ve metne dair her şey yazarın *kurgusu dâhilinde değişir, farklılaşır ya da karnavallaşır* (Dilber, 2015: 119).

"Olumlu ile olumsuzun, kutsal ile sıradanın, soylu ile avamın, masum ile acımasızın birbirine girip harmanlandığı bu diyaloglaşmış metinler, çok sesli müzik (polifonik) gibi çoksesliliği, bir anlamda çoğulculuğu oluştururlar, çoğulcu bir estetik ortam yaratırlar. Postmodernde çok farklı alanların, görüş ya da üslupların senteze ulaştırılma çabası değil, o çeşitliliklere hep birden, yan yana var olma hakkı tanımak söz konusudur" (Aytaç, 1999: 203).

Eser Samimi'nin bir doktor kahraman oluşu ve cinlerin varlığına ilişkin çalışmalara girişmesi yönleriyle pozitivizmle dinsel, metafizik bilginin savaşını anlatırken bir ruhta ya da beyinde ve de toplumda bu unsurların yan yana nasıl yaşayabildiklerini de gösterir. Bunu yaparken masal türünün imkânları yazara hayal ve gerçeğin iç içe rahatlıkla geçirilip izleksel bir çoğulculuk yaratılmasında yardımcı olur.

“Dinsel açıdan bakıldığında cinlerin varlıkları tartışılmaz bir gerçek. Ama pozitif bilim açısından bakıldığında saçmalık! Biz bilim adamları, hadiseleri fiziki boyuta indirgeyerek, fiziki boyutu olmayan hadiseleri metafizik, fizik ötesi gibi şaşalı sıfatlara bulayarak elimizin tersiyle bir kenara itmeyi severiz. Pozitif bilime göre, cinperi palavralarıyla açıklanmak istenen olaylar, tamamen psikolojik rahatsızlıklardan kaynaklanıyor.” (Söğüt, 2017. 18).

Samimi'nin günlüğünden alıntılan bu kısım modern Türk insanının bilim ve din, Doğu- Batı anlayışları arasında nasıl sıkışıp kaldığını ve ortaya tuhaf bir renklilik çıktığını gösterir. Postmodern metinlerin genelinde bulunan belirsizlik bu eserde de fazlasıyla hissedilir. Bu yüzden modern bilim ve cinperi hikâyeleri birlikteliği ya da savaşında yazar okuyucuyu net bir sonuca götürmez. Ancak hayal ve gerçek eserin tamamında yan yanadır. Ancak okuyucu anlatılanlardan hangisinin gerçek hangisinin hayal olduğunu tam olarak netleştiremez. Çünkü anlatıcılar çeşitlidir ve ortak noktaları psikolojik sorunlarının oluşları, cinlerle iletişime geçtiklerini söylemeleridir.

Eser hem anlatıcı çokluğuyla okuyucudaki gerçeklik algısını kırarken hem de anlatılan hasta hikâyelerinin bir gerçek bir de hayal versiyonunu verdiği söylemesi yönüyle de muğlaklığı ortadan kaldırmaz. Anlatıcı bu çoksesli anlatıcı korosu içinde güvenilirliğini yitirir.

Huriye Hanım'ın anlatıldığı kısım bir evliya hikâyesinin, menkıbenin ya da masalın ortak türsel özelliklerini taşıması yönüyle çoğulculuğu kanıtlar. Menkıbelerdeki olağanüstülükler, zamanın hızlı geçişi, hayalle gerçeğin iç içe geçişini kolaylaştırır. Anlatıcının kendi anlattığı kısımlarda masal anlatıcısı görevini, bir tür meddah tavrını sürdürmesi de çoğulculuğa katkıda bulunur. Huriye Hanım kendi başından geçenleri masal türünde anlatırken türler de birbirine karışmaya başlar.

“Hikâyenin burasında Beş Sevim Huriye Hanım derin bir soluk alır, kutsal bir kapıdan erenler diyarına geçer gibi bir hâl takınır, komşuları da dudak aralarında fısıldadıkları dualarla onun bu haline yoldaşlık ederlerdi. Ne de olsa hikâyenin ikinci kısmı birincisi gibi heyecan ve hüznün dolu değil, epey bir mübarekti:

İşte bu Nene Hatun beni aldı, bu muhteremin türbesine götürdü” (Söğüt, 2003: 27, 28).

Samimi'nin kendisini kendi ağzından anlattığı kısımlar okuyucuda bir samimilik uyandırmak ve bu içtenlikle okuyucunun gerçeklik algısını kırmak adına günlük türüyle verilir.

“Doktor Samimi'nin Günlüğü

Bana cinlerin bir oyunu mu bilmiyorum, ama satın aldığım apartman da cinli perili.

Her gün sabaha karşı, apartmanda kedi miyavlamaları duyuyorum” (s. 33).

Samimi'nin günlüğü ben diliyle yazılması yönüyle günlüğü çağrıştırmakla birlikte zaman kavramının, tarihsel bir notun olmayışının varlığı postmodern metinlerde zamanın yok sayılmasıyla ya da bu eserde olduğu gibi zaman algısını kaybetmiş parçalanmış bir kahramanın notları oluşuyla açıklanabilir.

Eserde birçok rüya ve yirmi iki rüya yorumu vardır. Bu rüya yorumları hem psikanalize birer gönderme olmaları yönüyle izleksel kullanılmalarının yanında hem de kurgunun işleyişinde de ilginç bir özelliğe sahip oluşları yönüyle önemlidir.

Bazen rüya yorumu önceden verilerek ardından olanlar anlatıcı tarafından aktarılır. Ancak ortada uyku ve rüya olmadan rüya yorumunun ve ardından gelen yaşanılanların bu rüya yorumundaki öngörüyle ilişkilendirilişi eserdeki rüya- gerçek yaşam algısını da karmaşıklaştırır.

“Beni Ketum Hatun'a bırakıp gitmişti. Ketum Hatun'a. O cadı kadına. Köyün gerçek cadısına...”

Rüyada cadı görmek o kimsenin yeni şeyler öğreneceğine işarettir. O güne kadar hiç bilmediği, hatta kimselerin bilmediği, sır kabilinden yeni şeyler” (s. 54).

Rüya yorumundan önce verilen kısım uykuda yaşananları anlatmaz. Rüya yorumundan sonra anlatılanlar da rüya izlenimini vermeyince okuyucu anlatılanların rüya değilse eğer öyleyse nedir düşüncesine kapılarak yapılan rüya yorumlarının anlatılanlara etkisi konusunda kafası karışır. Böylelikle rüyalar sayesinde gerçekle hayal birbirine karıştırılmış olur.

Hasta hikâyelerinden birinin sahibi olan Melike'nin anneannesinin anlattığı hayat hikâyesi zamanın hızlı geçişi, üslubu, olağanüstülükler taşıması yönüyle masal türüyle yazılır.

“O günden sonra bir daha, Kerem'i gören olmadı. Çok sevdiği genç karısını bırakıp giden delikanlının sırrı asla çözümedi. Benden başka kimseler olan biteni bilemedi.” (s. 107, 108).

Oğuz'un annesinin oğluna anlattığı Gelincik masalı, Huriye Hanım'ın anlattıkları romanın masalsı üslubunun varlığı içerisine yerleştirilmiş türsel çoğulculuğun somut göstergeleridir.

Romanın anlatıcısının yanında Samimi, Huriye Hanım ve diğer beş hasta yer yer kendi başından geçenleri kendileri anlatırlar. Böylelikle yaşanılanlara farklı bakış açıları, çeşitlilik kazandırılmış olur.

Hastalar başlarından geçenleri kendileri anlattıktan sonra Samimi'nin günlüğü araya girerek gerçekte hayali karmaşıkları hastâ hikâyeleriyle karışan denge algısını kaybeden açıklamalarını bitirdikten sonra anlatıcı hastaların gerçek hikâyelerini anlatır. Böylelikle çoklu bakış açılarının bir arada olduğu anlatıcılarının zenginliğiyle çoğulculuk sağlanır.

Çoğulculuğun başka bir şekilde ortaya çıkışı da tekrar unsurlarıyla sağlanır. Tekrar unsurları bir yerin ya da bir olayın, kişinin farklı bakışlardan anlatımını sağlayan böylelikle çoklu anlatımı da destekleyen bir unsur olarak Mine Söğüt'ün eserlerinde özellikle kullanılır. Oğuz Cebeci (2004: 83) tekrar olgusunu zamana ilişkin içsel gerçeklikle bağdaştırılabilecek bir süreklilik deneyimi yaratma olanağı içerisinde anlatarak tekrarı sonsuzluk kavramıyla paralel görür. Mine Söğüt, Beş Sevim Apartmanı adlı ilk romanında tekrarın yarattığı sınırsızlıktan, çoğulculuğun yarattığı imkânlardan yararlanır. Çoklu anlatıcılar ve onların dünyayı, nesnelere, insanları algılayışları aynı mekân ya da insanların görülmesi üzerinden farklı şekillerde yansıtılır. Bu farklı yansıtmayı okuyucu tekrarların yorumuyla rahatlıkla anlama olanağı bulur. Anlatılanların hepsinin Doktor Samimi'nin hafızasının birer oyunu ya da rüyaları olarak görülmesi durumunda bile ruhsal yapısı parçalanıp çoklu kişiliğe bürünen bir kahramanın varlığı da çoğulluğu, birden fazla kahramanın bakışını sağlamış olur.

“Leitmotiv, ana, kılavuz motif demektir. Anlatım tarzı olarak, herhangi bir tavır, hareket veya sözün eserde çeşitli vesilelerle birçok kez tekrar edilmesidir. Yazar veya şairler, leitmotiv tekniği ile öncelikle içerikte sürekliliği sağlama amacı güderler. Eğer leitmotiv kahramana ait bir söz veya bir tavır olarak gerçekleşiyorsa, bu, o söz veya tavrın kahramanın çok belirgin bir yönünü karakterize ettiğinin bir işaretidir. Bunun da ötesinde leitmotiv, edebi metne estetik ve simetrik bir değer kazandırır” (Çetişli, 2009: 112).

Aynı apartmandan aynı denize bakan hastaların gördükleri bir tekrar bir leitmotiv unsuru olarak alınabilir. Kendini cüce sanan hasta çocuk Oğuz, diğer hastalar gibi apartmanların arasından görünen denizi izler.

“Sabahın erken saatlerinde uyanmak, uyanıp da pencereden dışarı gözümü dikip saatlerce, şuursuz bir şekilde iki bina arasından bölük pörçük görünen denize bakmak ve vapurları saymak, tankerleri saymak” (Söğüt, 2003: 35).

Bir ânın ve mekânın başka bakışlardan ve açılardan nasıl görüldüğünü, maddelerin, nesnelere birçok görüntülerinin olabileceği de bu tekrarlarla okuyucuya gösterilir.

“Sabahın erken saatlerinde uyanmak, uyanıp da pencereden dışarı gözümü dikip saatlerce şuursuz bir şekilde iki bina arasından bölük pörçük görünen denize bakmak ve denizaltı görünce şaşırarak” (s. 51).

Masallardaki tekerlemeler gibi hikâyelerin başında bulunan bu tekrarlar tekerlemelere yapısal görevleri yönüyle benzemekle birlikte her hastanın ufak farklarla aynı şeyleri gördüklerini, ancak ayrıntıların da önemsiz olmadığını vurgular.

“Sabahın erken saatlerinde uyanmak, uyanıp da pencereden dışarı gözümü dikip saatlerce şuursuz bir şekilde iki bina arasından bölük pörçük görünen denize bakmak ve martılara gülmek, karabatalara gülüp geçmek” (s. 69).

E. M. Forster (2016: 33) romanın unsurlarını açıklarken ritm başlığıyla roman boyunca birtakım sözcük ya da tümcelerin zaman zaman ortaya çıkışlarından bahseder. Bu tekrarları Forster müzikteki ritm olayına benzetir ve ritmin romanlarda dağınıklığa yol açan değişik parçaları içten dikişlerle birbirine bağladığını belirtir. Tekrarlardaki ayrıntılar bazen bir nesne olarak görülürken bazen de değişen bir ruh halini gösterir. Yazarın kurguladığı bir romandan çok bir oyunu çağırır. Okuyucunun bu tekrarları görebilerek bir kişinin çeşitli anlarda aynı yerden aynı mekâna baktığını anlaması sağlanmaya çalışılır.

“Sabahın erken saatlerinde uyanmak, uyanıp da pencereden dışarı gözümü dikip saatlerce şuursuz bir şekilde iki bina arasından bölük pörçük görünen denize bakmak ve art arda geçen vapurların sayısını şaşırınca çılgınlar gibi sinirlenmek” (Söğüt, 2003: 86).

Bu tekrarlar neredeyse aynı saatlerde aynı mekâna bakan insanları anlatır. Ancak bu zaman algısı tekrarların bir kişi tarafından yapıldığını gösterir. Bu kişi çoklu bir kişiliğe sahip olan Doktor Samimi'dir. Mine Söğüt'ün eserlerinde görülen tekrar unsuru Freud'un psikanalitik teorisinin anahtarlarından biridir ve Freud tekrarı unutulmuş geçmişin bir transferi olarak görür. (Sarı, 2016: 49).

“Sabahın erken saatlerinde uyanmak, uyanıp da pencereden dışarı gözümü dikip saatlerce şuursuz bir şekilde iki bina arasından bölük pörçük görünen denize bakmak ve ortalarda hiçbir geminin görünmediği ender anlardan birini yakalayınca çocuklar gibi sevinmek” (Söğüt, 2003: 103).

Eserde sürekli tekrar edilen bütün kahramanların hayatında önemli olan olayların ya da değişimlerin yaşandığı zaman aralığı “haziran” ayıdır. Doktor Samimi'nin deliliğinin kabulü ve cinlere karşı yenilgisinin isyanı olarak ortaya çıkan ateş ve yangın olgusu da haziran ayıyla ilişkilendirilebilir.

Ateşten oluştukları söylenen cinlerin varlığı, olayların haziran ayında olup bitmesi, en son haziran sabahında bir yangınla her şeyin yok oluşu ısı ve ateş kavramlarının eserde ön plana çıkarıldığını gösterir.

Eserde sıcaklık unsuru arttıkça Doktor Samimi'nin hasta hikâyelerinin sarmalında sıkıştığı ve ısınmın etkisiyle, cinlerin yaydığı enerjiyle deliliğinin de arttığı ve böylelikle dengesini yitirdiği görülür.

Doktor Samimi eserde modern bilimin bir parçası olarak doktor kimliğinin yanı sıra cinlerin varlığını çocukluktan beri kabul etmiş biri olarak da anlatılır. Mine Söğüt kahramanında yoğun olarak görülen belirsizlik duygusu gibi eserin geneline de belirsizlik hissini yayar. Samimi, Kur'an'dan okuduğu kadarıyla cinler hakkında bilgi sahibi olur.

“Biliyorum, cinler şua ve enerji gibi bir varlık olduklarından vücudun her yanına nüfuz edbiliyorlar... Işıktan kaçmalıyım. Sıcaktan da... Kaderimde alevler olsa da” (Söğüt, 2003: 43).

Gelecekte haber veremeyen cinlere rağmen Samimi günlüğündeki ifadesinde kaderinde alevler olduğunu ve bundan kaçamayacağını söyleyerek kendi sonunu baştan bilen mistik ve tanrısal bir güce sahip özellikleriyle verilir. Ateş, ısı eser ilerledikçe satırların arasından Samimi'yi saran cinlerin ateşi gibi yayılır ve okuyucuyu sarar.

Huriye Hanım bir bir haziran gecesini rüya görür ve o haziran gecesinin sabahında sırlı biçimde kaybolur.

“Ama, o ilk haziran gecesini, uykusu yıllardır ilk kez erkenden geldi. Ve o ilk haziran gecesini uykusunda ilk kez cinli perili rüyalar gördü... Ve uykusunda cinli perili rüyalar gördüğü ilk haziran gecesinin sabahında ortadan kayboldu” (s. 30, 31).

Kendisini cüce sanan ilk hasta hikâyesinin kahramanı Oğuz'un hikâyesi haziran ayında başlar ve esere ısının yayılışı da bu hikâyeye görünür kılınır.

“Benim miladım o haziran öğleden sonrası başlar... Annem o cüce kelimesini ilk kez o haziran akşamı söyledi... Herkesin içini sevince boğan haziran aşamüstü havalarının, benim de içimi sevince boğduğu son haziran akşamüstüydü... O masalı cehennem derinliklerinden çıkarıp benim ruhumun derinliklerine fırlattı” (s.36, 38, 39).

Kahverengi perdeli dairedeki annesini öldürmüş olan hasta adamın hikâyesi de romanın kendi hikâyesi gibi haziran ayında başlar ve biter.

“Bir haziran öğleden sonrasıydı... O haziran akşamüstünü rügan ayakkabılarımın altına demir ökçeler çakarak ve rüganları kuzgun karası parlatarak geçirdim” (s. 73, 78).

Kur'an'daki ayetlerde belli şekillerde sınırları çizilmiş olan cinlerin insanlarla olan ilişkileri neredeyse aynen ve aynı yollarla Samimi'de yansımaları bulur.

“Ayetlerde şeytanın "hemez" (dürüm, kalbe kötülük ilka etme), "vesvese" (fısıldama, gizli söz söyleme), "nez" (vurma, kötülüğe düşürme, teşvik etme) inden Allah'a sığınma emredilirken; Nas süresinde bu şeytanın insan ve cinlerden olabileceği açıklanmaktadır. Bu ayetlerde istiaze emredildiğine göre onlardan gelebilecek bir zarar söz konusu demektir. İstiaze teşkil eden her üç davranış da telkin ve kalbi uzaktan yönlendirmeye şeklidir” (Çelebi, 1997: 167).

Hikâyeler anlatıldıkça Samimi hikâyelerle kendi gerçekliğini karıştırmaya ve tümünden dengesini yitirmeye başlar. Cinlerin yaydığı ısıdan korunmaya çalışsa da Samimi bunda başarılı olamaz.

“Kimseyi öldürmek istemedim henüz. Annemi bile. Ki hak ediyordu aslında... Cinler enerji kalkanımı delip bedenime yerleşmek istiyorlar. Ve kulağıma hep “cinayet, cinayet” diye sesler fısıldıyorlar” (Söğüt, 2003: 80).

Hikâyelerin anlatılması bittikten sonra Samimi kendi hikâyesini anlatır ve yaşar. Cinlere karşı ya da kendine karşı başlattığı savaşı kaybeden Samimi ateşle arınmayı ve yeni bir başlangıç olarak gördüğü yanmayı, yok olmayı ya da tekrar var olmayı tercih eder.

“O sabah, o haziran sabahı havada sadece üçüncü gözü açık olanların duyabildiği bir yangın kokusu vardı. Çıkacak bir yangının kokusu. İlaç gibi, yaralara merhem gibi, tıpkı olması gerektiği gibi... Hazin bir son ve mutlu bir başlangıç gibi” (s. 120).

Samimi'nin aradığı ve bir türlü bulamadığı sıcaklık bir yuvanın sıcaklığından başka bir şey değildir.

“Doğal sıcaklığın katmerlenmesi gibi, insanı ısıtan insanın anısı olmadan aşıkların adamakıllı kapalı yuvalarından bahsetmelerini anlamak imkansızdır. Demek ki mutluluk bilincinin kökeninde tatlı sıcaklık yatar. Daha doğrusu tatlı sıcaklık mutluluğun kökenlerinin bilincidir” (Bachelard, 1995: 39, 40).

Samimi eser boyunca kokularını aldığı varlıklardan veya oluşumlardan da ateşin yok ediciliğiyle kurtulur. Samimi insanoğlunun büyük savaşı ve yenilgisinin kendine, kendi ürettiği inanışlara olduğunu kabul ederken modern toplumun kazandırdığı ne bilimsel verilere ne de bütün inanışlara saygı duyar. Tutunamayan ve mutsuz bir modern çağ adamı profiline parçalanmış, şizofrenik ruhsal bir yapı da ekleyen Samimi yaşadığı dünyayla, sığındığı rüyalarla huzuru bulamadığında kopuk ve dağınık ruhsal yapısına uygun düşen bir davranışı tercih eder ve ateşin yok ediciliğini, ateşin arındırıcı yanını seçerek kendini ateşe verir.

“Hayatım boyunca yapmadığım şeyi yaptım.

Baş kaldırdım.

Hem de kime, beni terk edip giden anneme mi?

...

Hayır hiçbirine değil.

...

Cinperilere...

Şeytanın en büyük silahı neydi?

İnsanları olmadığına inandırmak.

İnsanların en güçlü kalkanı neydi?

Şeytanın olmadığına inanmak.

Bu paradoksun içinde kaybolmamak mümkün müydü” (s.124).

Savaş açtığı cinler ya da şeytan Samimi’ye göre yanlış muhataplardır. Nasıl Havva ve Adem Tanrı’nın koyduğu kurala uymayıp şeytanın başkaldırısının bir parçası olarak “istemek” fiilini yerine getirdiyse Samimi de benzeri bir durumu yerine getirir. Ancak bir insan olarak şeytana savaş açar. Samimi dağınık belleği ve ruhunda kendi kendisiyle, geçmişiyse, modern dünyayla savaşa girer ve kendini yense de kendine yenilse de bu savaşın kazananı olmayacağı başından bellidir. Samimi savaşı taraflardan biri yok olana kadar devam ettirdiğinden kendini yok eder.

“Şeytan cinlerin kralıysa eğer benim başım artık şeytanla dertte...

Benim başım artık kendimle dertte” (s. 124).

Postmodernizmdeki çoğulculuk ilkesi mutlak bir hakikat ya da tek olan bir düşüncenin savunulması yerine zıt kavramların, hayatta olmaz, bir araya gelmez denilen unsurların yan yana sunulmaları ve hiçbirini öne çıkarmadan bunların anlatılmalarıdır. (Dilber, 2008: 507). Postmodernizmde bir tek anlamın, formülün, varlığın herkese empoze edilmesi değil de saf ve doğru olanın yerine geniş kültürel bir düzlem tercih edilerek çoğulculuk anlatılır. (Eliuz, 2016: 49).

“*Kırmızı Zaman*” romanında çocuk kahraman Hüsrân, yaşlı kadınların özellikle çocuklara anlattıkları korkunç hayali hikâyelere karşı akılcı bir tutumu sergileyerek anlatılanların gerçeğe bağlantıları olmadığını düşünür. Anlatıcı eser boyunca hayalle gerçeği yan yana verir.

“O kadını evliyalar çarpmıştı. Hem de niye? Küçük bir çocukken evliya mezarı üzerinde ip atladi diye? Buralar mezarlarla doluydu. Çocuklar bu mezarların üzerinde tepiniyorlar diye evliyalar çok kızıyordu. Çocuklar çok günah işliyordu! Evliyalar da zaman zaman, bu laftan anlamayan, Allah’tan korkmayan çocuklardan birini kurban seçip o kümesteki zavallı gibi eğip büküyor aklını kaçırtıyorlardı... Onlar aslında hastaydılar ve aileleri yoksul olduğu için onlara doktor götüremiyor, evde de zapt edemiyor, çareyi bir yerlere bağlayıp, bir yerlere kapatmakta buluyordu.” (Söğüt, 2004: 50).

Botan öldüğü söylenen babasının cesedini bulmadan huzura eremeyeceğini anladığında kendini morglara, acil servislerin kapı önlerine ve mezarlığa sürükler. Bir yandan ölümün yaydığı çaresizlik, suskunluk ve yok oluş duyguları satırlarda gezinirken bir yandan Botan’ın içinde tutku, istek ve acı birlikte yaşanır.

“Koşar adım çıktığı acil servisten, şuursuzca en yakın mezarlığa gitti. Her gün acilde can veren onlarca insanın hareketsiz, isteksiz, pasif bedeninin aksine, istekle,

hevesle, koşar adım gitti mezarlığa... Yakınlarını kaybedenler ölümün soğuk çekmecesini açıp buzdan yataktaki cesede dehşetle bakıyor, ölüyü tanıyanlar ya oracıkta yıkılıp kalıyor ya da sinir krizi geçiriyor, tanımayanlar tarifsiz bir acılı sevinçle koşar adım dışarı çıkıyorlardı.” (s.56).

Postmodernizmde her şey hiçbir yerin ve şeyin merkezinde yer almadan varlıklarını sürdürür. Ölümle yaşamın iç içeliği ve ayrılmazlığı gibi bu tür anlatılarda kavramlar ve yaşantılar yan yanadır.

“Postmodernizm, modernizmin tekçi, ötekileştirici yaklaşımının karşısına çoğulculuğu koymuştur... Çoğulculuk, her düşünceye, inanişe, cinsiyete, kültüre eşit mesafede durmak; hiçbir hiyerarşik yaklaşımı kabul etmemektir. Postmodernizm, modernizmin ayrılıkları dışlayan, birleştirici yaklaşımına karşı farklılıkları önemseyen, her tür farklılığın toplumda kendini ifade etme özgürlüğünü savunan ve farklılıklara eşit mesafede duran toplumsal sistemleri destekleyen bir düşünce geliştirmiştir. Postmodernist düşüncenin açıkça her zaman ifade edilmese debenişmediği toplumsal model, liberal değerleri yaşama geçiren yapılanmalardır” (Apaydın, 2009: 29).

Mine Söğüt’ün karamanları masallardaki hayalle gerçeği bünyelerinde birlikte taşıyan olağanüstü kahramanlara benzer.

“Botan bu tuhaf ölümün paralelliği karşısında gerçeğe hayalin hiç de birbirinden uzak olmadığını fark etti. Acil serviste aldığı ilk dersti bu. Gerçekle gerçeküstü tıpkı yin ile yang gibi iç içe geçerek birbirini tamamlayan bir bütündü. Gerçeğin içinde gerçeküstü, gerçeküstünün içinde de gerçek vardı ve birbirlerini sarıp sarmalamışlardı” (Söğüt, 2004: 99).

Çocukluk yalnızlığını cellâtların acımasız dünyasındaki kalabalıklarla bastırmaya karar veren Leon acımasızlığıyla ve işinin ehli bir cellât olmasıyla nam saldığına bile içinde sevgiye aç bir yanı kaybetmez. Kan döken bir katilin içinde sınırsız bir sevgi yaşamaktadır.

“Zibâ’yı özliyordu. Onun sevecen dokunuşlarını, benzersiz Çingene çorbalarını, zaman zaman kendisinin falına bakıp kısmetsiz kaderine dövünmelerini, sorma en çok sevdiği torunu Leon’a sarılıp sevinmelerini, her halini özliyordu... Ama bu özlem onun iyi bir cellat yamağı olmasını engellemedi” (s. 145).

Mezarlığın ölümü, insan hayatının sonunu, inananlar için asıl başlangıca gidilecek sonu, ayrılığı ve buna benzer birçok olumsuz düşünceyi çağrıştırdığı düşünüldüğünde roman kahramanlarının hepsinin yolunun mezarlıkta kesişmesi ve mezarlıkta aradıkları huzuru bulmaları, yeniden canlanmaları, var olmaları ölümle yaşamın zıtlığını gösterir. Mezarlığın soğuk ve cansız mekânsal algısını küçük bir çocuğun iyimserliği değiştirir. Birçok zıt duygu ve düşünce mezarlıkta Hüsrân’ın şiirleriyle çoksesli bir durum kazanır.

“Keşke rengârenk kalemleri olsaydı da bu kocaman mezar taşlarına, tahtalarına Kocanine’nin mezarındaki gibi rengârenk resimler yapabilseydi. Keşke geçmişleri karanlık

bu ölülerin geleceğini çocuk neşesiyle renklendirebilseydi... Resim yapması şart mıydı sanki. Şiir de yazabilirdi!" (s.183).

Eserde türlerin de çoksesliliği, karnavalı birbirlerini takip eder şekilde rengârenk vücut bulur. Mine Söğüt modernizmin akli ve insanı yücelten değer yargılarının, felsefe, bilim, gelenek, dini öğreti ve bilgilerini içeren her bölümün başına eklediği bir kelimenin anlamını içeren ve eserin tamamını kaplayan bir sözlük oluşturur. Bu sözlükteki kelimeler modernizmin sınırlarındaki bilimsel veri, gelenek, din, felsefe, tarih gibi alanların ışığında yazılmış bilgileri içerir. Her kelimenin açıklamasının bitimine italik yazıyla eklenen modernizme ters bir hayal gücüyle yazılmış bir cümle yer alır. Böylelikle eser gerçek, hayal zıtlığının yanında türsel farklılığı da taşır.

"Zaman:

...

Kant'ta zaman bütün sezgiler için temel işlevi gören zorunlu bir tasarımıdır. Hegel'de zaman fiilen var olan kavramın kendisidir. Bu bakımdan zaman her türlü hakikatin evetlenme yeridir.

Zaman belki de tanrının ta kendisidir" (s.7).

Yazarın bir tarz olarak ilk kitabından son kitabına kadar masal türünü romanına biçimsel, söylemsel ve anlamsal yönleriyle aktardığı görülür. Zamanın hızla geçişi, sırlı ve fantastik olaylar, rüyalarla gerçeklerin karışması, iyiyile kötünün savaşı Mine Söğüt'ün eserlerinin ana unsurlarıdır.

Mine Söğüt'ün eserlerinde varlıkların ve olayların alışılan çizginin dışına çıkması, insanlarla doğa arasındaki bilinen dengenin bozulmasının masalların kendilerine has mantığının yarattığı zenginlikle alakalı olduğu düşünülmelidir.

Yazar, bir röportajında masal türüyle ilgisini şöyle anlatır: *"Masalı çok seviyorum. Aslında sert hikâyeler var kitapta... Masal gibi yazmak hem çok hoşuma gitti hem de ancak böyle yazabiliyordum. Şekerli, oyuncaklı yazmak... Kasvetli bir şeyi masal gibi anlattığınız zaman bir de kimyası değişiyor"* (Kızılgök, 2015: 57).

"Kırmızı Zaman" romanında masal anlatıcılarına kadar masalla ilgili birçok unsur bulunur. Bunlardan biri Hüsrân'ın babası Aziz'i çok etkileyen köyün masal anlatıcısı Kocanine'nin anlatımıdır.

"Köydeki tüm küçükler anneleri tarlada çalışırken kocaman bir incir ağacının dibine dev bir manda gibi çöküp gözlerini kapatan ve durmaksızın onlara korkunç masallar anlatan, yüzünün sağ yanında, yanağından boynuna kadar yayılan dev bi şark çıbanı bulunan Kocanine'nin eteğinin dibinde büyümüşlerdi" (Söğüt, 2004: 32).

Hüsrân'ın okuduğu kitap bir tarih kitabı olarak anlatılır. Silik ve noksan kısımlarını Hüsrân'ın tamamladığı kanla yazılmış bu tarih kitabı romandaki bir başka türün yansımasıdır.

“Uşaklardan Areobindus'la Teodora'nın aşk serüveni geçirdiği yolunda söylentiler vardı. Yabancı soydan, oldukça genç ve yakışıklı bir adamdı bu. Teodora bu söylentileri geçiştirmek istedi- oysa söylentilere göre adama delice tutkundu- sebepsiz yere onu zindana attırarak vahşice kamçılattı” (s. 41).

Botan'ın ölümün dilini öğrendiği, babasının cesedinin izlerini sürdüğü Adli Tıp'ta esere ölüm raporları da eklenir.

“45- 50 yaşlarında kimliksiz erkek 1.70 boyunda kumral ceset 1.03.92 tarihinde Kuzguncuk semti açıklarında bir balıkçı teknesinin ağlarına takılarak bulunmuş, kurumumuza getirilerek polis kayıtlarına işlenmiş” (s. 78).

Hüsrân'ın mezarlığa renk ve hayat kattığı şiirler eserdeki türlerin karnavalını oluşturan bir başka türdür.

*“Ey fani şimdi ayağın yere basıyor amma
Bil ki hayat sürmez böyle
Sen de gidersin ebediyete” (s. 162).*

Çoğulculuk başlığında ele alınan tekrarlar, eserlerde kullanılan leitmotifler hayatın akışı içinde önemsiz olmayan detayları farklı bakış açılarından vermek, yaşananların farklı zamanlara yansıtıldıklarında ne şekle bürüneceklerini göstermek bakımından önemlidir. Leitmotif (main theme, central motif), ana motif, anlamlı tekrar, nakarat, tema anlamlarını içerir. (Karabulut, 2012: 1381). Çoğulcu bir bakışı tercih ederek her şeyin bir arada bulunabileceğini ve hiçbir şeyin diğerinden daha önemli olmadığını ilke edinen postmodernizmde bazen özellikle yapılan kelime ya da cümle tekrarları okuyucuyu eserde önemli ya da önemsiz bir yere ulaştırır. Ulaşılan yerde okuyucu postmodern mantığa göre hayatın anlamını çözmek gibi çok değerli bir bilgiye ulaşmayacaktır. Hatta okuyucunun bulunduğu anlam, hayatın sıradanlığında unutulup gidecek önemsiz bir düşünce bile olabilir.

Mine Söğüt *“Kırmızı Zaman”* adlı eserine masallardaki gizemi ve postmodern eserlerde kullanılan teknikleri eklemek adına kahramanı Hüsrân'ın eline kendi yazacağı kitapla aynı ismi taşıyan bir kitap vererek ve buna Kırmızı Zaman adını koyarak insanların döktükleri kan ve yarattıkları tarihsel anlayışı eleştirir. Bunu kırmızı rengi tüm romana yayarak yapar.

“Bir de kırmızı kayığıyla konuşmasa... O ilk gün, ağlarında kırmızı balıklarla kıyıya dönen balıkçılar onu iskelenin yanındaki taşlıkta ateş yakmış, kırmızı balıkları

pişirirken buldular... Sanki binlerce yıldır bu haliyle, bu kıyıda, kırmızı balıklar pişiriyordu” (s. 27).

Söğüt eserinde modern dünyanın gerçekliğiyle ters düşen masal gerçeklerini aynı potada eritmek, karşılaştırmak ve zıtlıklarla bir uyum yakalamak adına kendi “sözlük”ünü oluşturur. Bu sözlükte pratik hayatta, bilimde sözcüklerin karşılıkları verilir ve son cümle italik yazıyla sözcüğün daha gerçek dışı bir anlamıyla bitirilir. Yazarın kırmızı renge ayırdığı kısım *“kırmızı manada tehlikeyi işaret eder. Cazip ve cinaidir.” (s.21)* şeklindedir.

Eserde belirlenen leitmotif unsurlar gizemli birer simge olarak da okunabilir. Simgeler karanlık bir ifadenin perdenin ardında saklanmasına benzer. (Eco, 1995: 158). Bu eserde kırmızı renk önemli bir leitmotif ve simge olarak değerlendirilebilir. Renklerin insan hayatında önemli bir yer tuttuğu, bu durumun kültürlerle ve insanlara göre bazen değişiklikler gösterse de genel anlamda ortak benzerliklerde bulunduğu görülür. Her rengin geniş bir anlam bileşimi olduğu akılda tutularak günlük hayatta iç içe yaşanan renklerle insanın sıkı bağları vardır. (Lings, 2003: 46). Kırmızı renk; feda edilmenin, öfkenin, cinayetin, eziyet edilip öldürülmenin rengidir ancak aynı zamanda kırmızı coşkulu hayatın, dinamik duyguların, canlılığın, eros’un ve arzunun da rengidir. Kırmızı içinde barındırdığı zıtlıklarla bir karmaşayı taşır. (Estes, 2013: 119, 120).

Söğüt, eserinde neredeyse bütün kahramanlarını kırmızı renkle boyar. Anlatılan olaylarda kırmızı renge bulanmayan kahraman yok gibidir. Kırmızı rengi şeytanın ve katliamın rengi olarak kullandığı söylenebilir. Zaman Dayı, kırmızı bir kayığa biner, kırmızı balıklar tutar ve kırmızı kana bulanmış olarak dehlizden dışarı çıkar.

“Zaman Dayı o gece sur dibindeki delikten dışarı çıktığında aslında üzerinde toz topraktan başka bir şey daha vardı. Elleri ve yüzü kana bulanmıştı” (Söğüt, 2004: 68).

Eserde kırmızı rengin neden bu kadar çok tekrar edildiği ara ara renge verilen anlamlarla desteklenir.

“Kırmızı kitabın rengi kadar içi de kıskırtıcıydı. Tıpkı adı gibi: Kırmızı Zaman. Tarihteki kanlı olayları, dehşet verici şehir efsanelerini, korkunç cinayet öykülerini sanki yeryüzünün en doğal olaylarıymış gibi anlatan kitap, Hüsrân’ın kıskırtılmasıyla hevesli aklına surların altından başlayıp tüm şehri dolaşan dehlizler gibi, cellatları da soktu... Kırmızı zamanları bizzat yeni baştan yazmak istiyordu” (s. 91).

Hüsrân’a Kırmızı Zaman adlı cellât hikâyeleriyle dolu tarihî kitabı getiren Aziz, kızının karanlık dehlizlerden kolaylıkla geçmesini sağlamak için bilmeden de olsa yardım eder. Çöpten bulup getirdiği kırmızı renkli fener Hüsrân’ın yolunu aydınlatacaktır.

“Bir gece Aziz eve elinde kırmızı bir fenerle geldi... Yakıldığında etrafı pırıl pırıl aydınlatıyordu” (s. 139).

Kırmızı Zaman kitabı Hüsran'ın nasıl gerçeklik algısını değiştirmişse kırmızı fener de bu değişime, aydınlanmaya yardımcı olur. Burada Hüsran'ın elinde bir fenerle, karanlık dehlizleri aydınlatması ruhen büyük değişimine kaynaklık eder. İlkel ateş gibi yakar, aydınlatır ve tekrar diriltir.

“Işık, yanma olayının özüdür. Işık yalnızca bir simge değil aynı zamanda arılığın bir etmenidir. Işık yapacak, ayırıştırarak, birleştirecek bir şey bulamadığı yerden geçip gider. Ne ayırıştırılmaz ve birleştirilemezse, o arıdır. Bu demektir ki sonsuz uzayda ışık hiçbir şey yapmıyor. Gözü bekliyor. Ruhunu bekliyor. Bu nedenle ışık tinsel aydınlanmanın temelidir” (Bachelard, 1995: 108).

Hüsran, elinde fenerle çıktığı yolculuğunun sonunda anne- babasının kilitletiği masal dünyasından sıyrılarak olağanüstü bir dünyaya adımlarını atar. Gerçekle hayali katıştırarak kendi gerçekliğini yaratır ve huzuru bulur.

Botan eserin kırmızıya boyanan bir diğer kahramanıdır. Babasının evi terk edip gidişi ardından gazetede onun öldürüldüğünü öğrendiğinden beri babasının ölümünü kesin bir gerçeklikle doğrulamaya çalışır. Bu durum onun takıntısı olur. Babasının kendi ruhunu parçalayışına karşılık iyileşmek adına onun cesedine ihtiyaç duyar. Babasını öldürdüğü söylenen kadının cesedini morgun önünde beklerken ümidi babasıyla karşılaşmaktır. Botan'ın hayatını kırmızıya boyayan babasının kendisidir.

“Cinayete aşırı doz süsü veren babasıysa. Gelip bakmak isterse katlettiği sarışın sevgilisine... Sevgilisinin onu öldürüp keskin bir bıçakla parçalara ayırmak isteyen o uzun parmaklı, uzun tırnaklı, kırmızı uzun tırnaklı, kıpkırmızı ellerine” (Söğüt, 2004: 149).

Zaman Dayı, kanlar içinde bulunduğu kayıp kız Yadigâr'ın tecavüze uğradığını bilir ancak kızın bu durumu kimsenin bilmesini istememesi üzerine kendisine hayalî bir dünya yaratarak orada farklı bir gerçeklik algısı oluşturur. Yadigâr, Zaman Dayı'nın dünyasında bir denizkızıdır ve ölürken denizkızı olarak ölmek istemez ve Zaman Dayı, kızın belden aşağısını baltayla keser. Zaman Dayı'nın yaptığı bu yardım onun geçmişinin kırmızı lekesi olur.

“Kızın belden aşağısı keskin bir aletle kesilmişti. Aleti bulmak zor olmadı. Jandarma komutanı zaten kanlar içindeki kıpkırmızı kayığa ve kayıktaki kanlı baltaya el koymuştu” (s. 157).

Mine Söğüt eserinde kahramanların önemli değişimlerini aynı tarihler ve mevsimsel benzerlikler içerisinde anlatarak tekrar olgusundan yararlanırken aynı zamanda mekânsal ve zamansal çakışmalar da yaratmış olur.

Söğüt, kadim bir bilgiden yararlanarak kahramanlarındaki değişimlerde zaman olarak “yeniay”ı kullanır. Yeniay, eski çağlardan beri yeniden dirilmeyi, var olmayı ve

döngüselliği içine alır. Eliade (2003: 167, 170) ayın sürekli bir döngüsellik içinde küçülüp büyümesi onun canlılığını ve tükenmezliğini, bu nedenle sonsuz döngüselliği karşılması yönünden en önemli gök cisim olduğunu ifade eder.

“İnsan esasen kendi yaşamı ile Ay’ın yaşamı arasında bir ilinti keşfetmiş, Ay’ın yaşamında kendi kaderini görmüş ve kendisini bulmuştur. Zira sonlu bir varlık olan insanın yeniden doğuş ve / varoluş umudu ve arzusu ‘yeni ay’ aracılığıyla sembolleşmiş ve bu anlamda ayın çeşitli evreleri yeniden diriliş inancı için önemli bir örnek olmuştur” (Akbalık, 2016: 1- 13).

Botan, babasının gidişinin ardından ruhen parçalanır. Takıntılı bir halde cesetlerin peşinde koşan Botan günün birinde babasına kavuşacağını düşünerek on sekiz yaşına geldiğinde yaşlılarından bir hayli farklı olarak kendine bir adli tıp gezintisi ayarlar. Adli Tıp gezintisi Botan’da ölümlerin garip dilini öğreneceği hayali ve parçalanmış bir âlem yaratır. Bu yaratım yeniaya denk gelir.

“Ve on sekiz yaş armağanı olarak kendine bir Adli Tıp ziyareti hediye etti. Sonradan hastalıklı bir tutkuya dönüşecek olan ziyaretlerinin ilkini cehennem gibi yaz sıcağında bir Perşembe günü yaptı. O gece yeniay doğacaktı” (Söğüt, 2004: 77).

Botan var oluşunu tam da yeniayın doğacağı güne denk getirir. Değişimi ayın yeniay evresine uygun düşer.

Zaman Dayı’nın yaşamında yeniayın çok büyük bir öneminin olduğu görülür. Kendine Botan gibi gerçeklerden izole edilmiş hayalî bir âlem yaratan Zaman Dayı büyük değişiminde yeniayın etkisini bilir.

“Zaman Dayı takvimde her yıl yeniayın doğduğu günleri işaretliyor ve o günler sabah erkenden ortadan kayboluyordu... Yani Zaman Dayı geldiği delikten girip yeraltında kayboluyordu” (s. 88).

Zaman Dayı, kayıp kız Yadigâr’ı belden aşağısı olmadan köye getirdiğinde yine yeniaydır. Bu yaşanan olayla kahraman kendisine dayatılan gerçek dünyanın kurallarından kaçıp saklanıncaya, Hüsrân’ın yazdığı şiirlerle karşılaşmıncaya kadar huzuru bulamaz.

“Çok sıcak bir yaz akşamıydı. Gökte yeniay vardı... Kucağında kanlar içinde bir yarım kız cesediyle köyün ortasına gelip durduğunda sanki birdenbire gök yarıldı şimşekler çaktı” (s. 155).

Eserde yeniaya koşut şekilde verilen ve tekrarı özenle yapılan bir kelime de “sıcak”tır. Kahramanlardaki değişimler sıcaklık ve ısı belirtilerek yapılır. Botan babasının gidişini hazmedemeden annesinin dengesizliğiyle yaşamak zorunda kalır. Kocasının kendisini terk ettiğini kabullenmeyerek bir gün tekrar geleceğine olan inancını kaybetmez ama oğluna olan sevgisini kaybeder. Botan’ın ölümlere ya da babasının ölümüne sığınışı

anne ve babasını tam olarak yitiremeyişinden kaynaklıdır. Annesi vardır ama yok gibidir; babası yok gibidir ama vardır da.

“Ve onsekiz yaş armağanı olarak kendine bir Adli Tıp ziyareti hediye etti... Ziyaretlerinin ilkini cehennem gibi bir yaz sıcağında bir Perşembe günü yaptı” (s. 77).

Yazar, Botan’daki bu durumu Oedipus kompleksiyle açıklar ancak bu açıklamayı ısı ve ateşten hareketle yapar.

“Nasıl da, doğar doğmaz, babasını ve anasını, yani aralarından fırladığı iki odun parçasını, yiyip bitiriyordu. Oidipus karmaşası daha açık ve böyle tam olarak hiçbir yerde ortaya çıkmamıştır: Eğer ateşin yoksa, bu yakan başarısızlık yüreğini kemirecek ve ateş senin içinde kalacaktır. Eğer ateşi yakabilirsen, sfenks kendisi seni yok edecektir. Aşk, aktarılacak ateşten başka bir şey değildir. Ateş, kaynağı bulanması gereken bir aştır” (Bachelard, 1995: 30).

Botan dışarıdaki sıcaklıkla içindeki ateşi körükleyerek babasını da annesini de yok ederek var olmanın peşindedir.

Hüsrân küçük bir kız çocuğu olarak sebebi ne olursa olsun hapsedilen, sınırlanan ve yasaklanan bir dünyada sıkışıp kalarak yaşamını sürdürür. Otoritenin yani özellikle babanın yasağı Hüsrân’ı evin dışındaki hastalıklarından korumak amaçlı da olsa eserde aydınlanmasını yaşamak için ateşe ihtiyacı olan Prometheus olarak verilir. Tanrılardan ateşi çalan Prometheus yasaklara karşı gelerek insanlığa ateşi armağan eder. Hüsrân ise kendi içsel dünyasında var oluşu için, babasının koyduğu yasağı delerek var olmayı seçer. Bunun için ateşe ihtiyacı vardır.

“Ateş...

Kara delikteki yolu bulması ve cellatların kesik baş mezarlığına ulaşabilmesi için Hüsrân’ın ateşe ihtiyacı vardı. Yoksa o karanlıkta ne kadar cesur olusa olsun tek bir adım bile atamazdı” (Söğüt, 2004: 116).

Babanın otorite olarak Prometheus kompleksinde ateşe yaklaşma yasağını uyguladığı ve çocuğu engellediği görülür.

“Yasaklar toplumsal kökenli olduğuna göre, ateş konusunda kişisel bilgi sorunu bir becerikli itaatsizlik sorunudur. Çocuk, babasından uzakta, babasının yaptığını yapmak ister, ve küçük bir Promete olarak kibritleri çalar. Kirlara koşar, bir koyağın kuytusunda arkadaşları ile birlikte okul kaçkını günlerinin ateşini yakar” (Bachelard, 1995: 15).

Leon da çocukluğunda sağlıklı bir aile ortamında yaşayamamış bir kahraman olarak kendini var olma adına göstereceği cellâtlık mesleğindeki ilk dersini sıcak bir günde alır. Tüm hayatını etkileyecek değişim ısının yayıldığı, yaktığı bir betimlemeyle sunulur.

“Ertesi sabah Leon, Zibâ’ya hiçbir şey belli etmeden evden sıvışıp kavurucu sığağa aldırmadan Haliç kıyısından yürüyerek tam öğle vakti Eminönü Meydanı’na vardı” (s.143).

Bachelard’ın ısı ve ateşi algılayışıyla Mine Sögüt’ün bu kavramlara bakışı bir paralellik arz eder. Kahramanlar varoluşlarını sıcaklığın varlığıyla birleştirirler. Bachelard’ın ateşin kökenine inışı, yapılan şenliklerde, kutlamalarda ateş insan ilişkisini çözümleyişi, hatta daha ilerilere giderek ateşin gökyüzünden çalındığı mitolojik geçmişe giderek ısının insanın var oluşuyla ilgisini kurar. (Bachelard, 1995: 34).

Anlatıcının Zaman Dayı’nın balıkçıların hayatına ansızın girişini anlattığı kısım bir balıkçının anlatımıyla tekrar verilir. Neredeyse harfi harfine aynı olan anlatım esrarengiz olaya okuyucuda farklı bir gerçeklik oluşturmak amacıyla kullanılmıştır. Böylelikle yazar anlatıcı ve kahramanlar vasıtasıyla hayal ve gerçek tanımlarını kırmayı hedefler.

“Nihayet içlerinden Yasin Reis bu beklenmedik konuğa seslenmeyi akıl etti:

Kolay gelsin reis, hoş gelmişsin.

Kayıktaki, sanki oradan sadece birkaç günlüğüne ayrılmış ve kısacık yolculuğundan az önce dönmüş eski bir tanıdık edasıyla homurdanarak başını sallayıp belli belirsiz bir ‘Hoş bulduk’ dedikten sonra kıyıdaakilere sırtını döndü” (s. 15).

Sırlı bir insanın toplum tarafından kabullenilişi de dünyanın kaskatı gerçekliğine ters bir baş eğişle karşılaşılır. Aklın gücünün hâkim olduğu dünya sokaklarda gücünü dinin, efsanelerin ve batıl inanışların gücüne bırakır. Zaman Dayı’nın memleketinde yaşarken de kendine has suskunluğuyla dervişane bir merteye kazandığı balıkçıların arasında başlattığı yeni yaşamında da buna benzer bir seviyeye daha ilk günden eriştiği görülür. Yazar eserin çeşitli yerlerinde toplumun insanlara bakışını gerçeklik algısının farklı halleriyle verir.

“Nihayet içimizden Yasin Reis bu beklenmedik konuğa seslenmeyi akıl etti:

Kolay gelsin reis, hoş gelmişsin.

Kayıktaki, sanki oradan sadece birkaç günlüğüne ayrılmış ve kısacık yolculuğundan az önce dönmüş eski bir tanıdık edasıyla homurdanarak başını sallayıp, belli belirsiz bir ‘hoş bulduk’ dedikten sonra, bize sırtını döndü” (s. 24).

Mine Sögüt eserinde bir ânı farklı kahramanların nasıl yaşadığını ve gördüğünü anlatırken yine tekrarlardan yararlanır. Eserin kahramanı olan Zaman Dayı işlediği cinayetle yani eserdeki anlatımla kırmızı lekesi ve zamanıyla gazetede haber konusu olur. Hüsrân ve Botan bu haberi farklı mekânlarda okurlar. Böylelikle Zaman Dayı’nın Yadigâr’ın ölümüyle ilgili anlattığı hikâyeye anlatıcının okuyucuya anlattığı hikâye çakışır. Okuyucu gazetede haberin gerçekliğiyle eserin kahramanı olan Zaman Dayı’nın

anlattıkları arasında seçim yapmaya zorlanır ve böylelikle okuyucunun gerçeklik algısıyla oynanmış olur.

“Sadece babasının eve getirdiği kitaplardan birinin içinden çıkan eski bir gazete sayfasında rastladığı bir resimden çok etkilenmişti. Kıpkırmızı bir kayık vardı resimde, içinde de yaşlı bir balıkçı. Fotoğraf çekilirken yüzünü asmış, kaşlarını çatmış, hafif kızgın bir ifadeyle ağlarındaki gümüş renkli mavi çizgili kocaman balıkları ayıklayarak sanki sinirini yatıştırmaya çalışmıştı” (s. 51).

Hüsrân kırmızı kayıktaki balıkçıdan çok etkilenir. Ona çöpten ne bulduysa getirip Hüsrân’ı mutlu etmeye çalışan babasının yerine gazetede ki adamın babası olmasını ister. Bu resmi gördükten sonra herkese *“kırmızı kayıklı bir balıkçı benim babam.”* der.

Aynı durum babasız Botan için de aynı şekilde geçerli olur. O da gazetede ki habere iliştirilen resimdeki sırlı adama hayran kalır.

“Kıpkırmızı bir kayık vardı resimde, içinde de yaşlı bir balıkçı. Fotoğraf çekilirken yüzünü asmış, kaşlarını çatmış, hafif kızgın bir ifadeyle ağlarındaki gümüş renkli mavi çizgili kocaman balıkları ayıklayarak sanki sinirini yatıştırmaya çalışmıştı” (s. 57).

Çocuk dünyaları farklı şekilde gelişen ve zenginleşen her iki çocuk kahraman da kendi yazdıkları bir masalın içinde gerçekle hayal karıştığı bir hayatı yaşarlar. Eserde, postmodern anlatılardaki birey- kahraman tanımına uygun toplumdan soyutlanan, hayalle gerçek arasında bocalayan kahramanlar anlatılır.

Eserde tekrar eden bir başka unsur da çocukluklarında ciddi kırılmalar yaşayan kahramanların hayalle gerçek tanımını yitirmeye başladıkları yaşlarıdır.

Hüsrân anne ve babası tarafından eve hapsedilip kendiyi baş başa bırakıldığında on bir yaşındadır. Bu yaştan sonra Kırmızı Zaman kitabıyla tanışır. Böylelikle metin kendi kendini tekrar üretir.

“Hüsrân on bir yaşında öksürmeye başladı” (s. 34).

Botan’ın babasının ani gidişiyle değişen hayatına bir anlam vermeye çalıştığı zamanlarda babasının ölüm haberiyle karşılaştığında on iki yaşındadır.

“Ölümlerle tanıştığı gün henüz on iki yaşındaydı... Botan on iki yaşındaydı ve evdeki acıyı sünger gibi emiyordu” (s. 56, 57).

Bir diğer kahraman Leon yine benzer bir yaşta değişimini yaşar. Bir köpeğin peşinden giderek bulunduğu cellât mezarlığıyla yaşamı değişir. Yine babasızlık ve sevgisizlik aynı yaşlarda bir çocuğu yaşından büyük kararlar vermeye zorlar.

“Leon on yaşındaki erkek çocuklara özgü bir korkusuzluk ve macera hevesiyle dehlizin içinde bir bilinmeze doğru ilerliyordu” (s. 103).

Zaman Dayı'nın hapisanede tanıştığı Baba Veysel'in tecavüze uğrayıp öldürülen kızının yaşı da diğer kahramanlara yakındır.

“Son bebek doğduğunda ve anneleri öldüğünde ablaları Şerife on iki yaşına yeni basmıştı” (s. 132).

Söğüt, onlu yaşlarda değişim gösteren kahramanlarının çocuk dünyalarında sağlıklı bir sevgiye, uygun aile ortamlarına ihtiyaç duyduklarını anlatırken büyüklerin dünyasında sağ kalmaya uğraşan, yaralanmadan yaşamaya çalışan çocukların hayal âlemlerine sığınışlarını, gerçek dünyanın acımasız gerçeklerinden kaçmaya çalışmalarını okuyucuya acı bir şekilde sunar. Burada yazarın tekrar ettiği unsur çocukların yaşlarından ziyade çocukluk zamanıdır.

“Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979” adlı romanında çoğulculuk unsuru fazlasıyla kullanılır. Postmodern anlatıların merkezinde Feyereband'ın *“ne olsa gider”* (Zeka, 1990: 16) düşüncesi yatar. Bu düşüncenin etkisiyle her unsur bir araya gelir. Çoğulculuk ilkesi çoklu okumalar, anlatıcı çokluğu, türlerin bir arada oluşu, zıtlıkların birlikte kullanılması başlıkları altında toplanır. (Koçakoğlu, 2012: 118).

Mustafa'nın ikizi olan kız kardeşine tecavüz edişi ve hamile bırakışını gizlemek adına kız kardeşi Deli Hacer'i öldürüşünü dini bir ritüeli yerine getirircesine yapışı eserde din ve cinayeti yan yana getirilişi şeklinde sunulur.

“Hacer'in kardeşi Mustafa eve gitti, kurban keserlerken kullandıkları bıçağı aldı, billur cüceleri yarıp, ya bismillah diye nara atarak kız kardeşinin üzerine çullandı ve onu orada bıçakla yaralayarak öldürdü” (Söğüt, 2007: 8).

Şahbaz'ı ölümü seven, ölümü kutsayan ve cinayeti yayan bir varlık olarak anlatan yazar, hücrede ölmek üzere olan kadını yaşatmaya uğraşan Şahbaz'ın davranışıyla yaşam ve ölümün ne kadar zıt kavramlar olurlarsa olsunlar iç içe geçtiğini vurgular. Bu iki kavram insan hayatının vazgeçilmez unsurlarıdır ve eserde sürekli yan yana kullanılırlar.

“Artık hiçbir şey istemiyordum. Sadece ölmek... Ama o buna izin vermiyordu. Neden? Neden ölmeme izin vermiyordu? Her şey tam bitmişken... Buradan çıkamayacaktım. Çıksam da hayata yeniden başlayamazdım” (s. 21).

Şahbaz, Üç Kapılı Han denilen işkencehanede yaşatmaya çalıştığı kadına “dışarı”da olanları bir masal gibi anlatırken insanlık dışı uygulamaların görüldüğü Üç Kapılı Han'ı ise “içeri” olarak sunar. İçeri ve dışarının en önemli ortak özelliği yaşam ve ölümün savaş halinde oluşudur.

“Jandarma mahalleyi kuşatmış durumda. Mahalleden dışarı çıkmak yasak. Çıkabilse, bir çıkabilse, babasının hincını belki başka birilerini vurarak alacak. Ama

çıkamıyor. Mahallede her üç evden birinde ışık yanıyor. Anneler bebeklerinin başında kuduz fareler onları yemesin diye nöbet tutuyor.

Hâlâ dışarıyı anlatmamı istiyor musun?” (s. 27).

Eserin tamamında yer alan bir başka iç içe geçmiş zıt olgu hayal ve gerçek olayların masalsı atmosferidir. Şahbaz’ın anlattıkları eserin ikinci kısmı olan almanakta benzer şekillerde yaşanmıştır ancak Şahbaz, Şahbaz’ın yaşatmaya çalıştığı kadın ve anlattığı çoğu olay gerçek dışıdır. Şahbaz hayali ve olağanüstü bir varlıktır.

“Şahbaz bugüne kadar olan ve bundan sonra olacak tüm rezil hikâyelerin bizzat kahramanı olarak bilir kendini. Herkesin eline tabancayı o verir, herkesin elinden tabancayı o alır. Tüm cinayetleri sezer, tüm katilleri sever. Tüm orospular annesidir; tüm melekler de... Sonra bunları bir masal gibi anlatır. Bahar gelmeden çiçek açan portakal ağacı kadar zavallı bir kadına anlatır” (s. 53).

Şahbaz’ın ölmek üzere olan kadına anlattıkları hayatın ve dünyanın ta kendisidir. Öldürmeye alışkın Şahbaz ölmek üzere olan kadına hayatı anlatırken hep ölümden bahseder.

“Hayat kendini, kimseye sezdirmeden, her insanda ustalıkla tekrarlar. Sanıyor musun ki bir hanın bodrumunda unutulmuş ve öldü sanılan tek tutsak sensin; ve sanıyor musun ki bir hanın bodrumunda unutulmuş ve öldü sanılan tutsağın, karanlıktan çıkıp gelen ve ona inanılması zor ama gerçek hikâyeler anlatan bir arkadaşı ilk kez var” (s. 60).

Postmodern anlatılarda eşit olmayan, farklı olan, bir bütünü oluşturmayan öğeler bir arada bulunur mantığı vardır. Eserin hayalle gerçeği, içeride yaşananlarla dışarıda yaşananlar arasındaki benzerliği ve sağ tarafta duranla sol tarafta duranın bir arada yaşamayı öğreneceğini savunan bir düşüncesi vardır. Postmodernizmde her tür düşünce bir arada varlığını sürdürür. Çünkü hiçbir şey diğerinden değerli değildir.

“Bir gün siz de rüyadan uyanacaksınız ve canınızın çok acıdığını göreceksiniz... Sanıyor musun ki diğerleri sizden farklı. Onlar da şahane bir rüya görüyorlar. Hem de topyekûn aynı rüyayı. Tıpkı sizin gibi... Kim iyi kim kötü diye bana sorma. Herkes kendini iyi sanıyor. Ve herkes ihanete uğrayacak. Bu kadar basit...”

...Siz herkesin eşit olduğuna, olabileceğine inanıyor musunuz? Yanılgı buradan başlıyor. Evet, iyi kalpli bir düş gördünüz. Ama herkes eşit değil yeryüzünde. Olması da gerekmiyor. Geceyle gündüz bile eşit değil. Yazla kış farklı. Elma ağacıyla kiraz ağacı da” (s.128, 129).

Şahbaz’ın hücrede ölmek üzere olan kadına anlattıkları ve yanında kadına getirdiği mevsim meyveleri karanlık hücreye yaşam enerjisinin yanında siyahtan çok farklı renkleri de taşır. Karanlıkla renkler, masalla gerçekler hücrede iç içe girer.

“Tepedeki pencereden hücrenin karanlığına belli belirsiz sızan ışık üzüm tanelerinin üzerine düşüp kırılıyor. Rengârenk zerrecikler saçılıyor ortalığa. Mor, sarı,

kırmızı, yeşil... Kadının, varlığını çoktan unuttuğu renler hücrenin griliğine sihirli, muhteşem delikler açıyorlar” (s. 161).

Eser ikiz izleği üzerinden hem şekilsel hem söylemsel anlamda işlenmiş olmasının yanı sıra diyalektik bir mantığı da içerisinde barındırır. Her unsur çok sesli bir müzik gibi yan yanadır.

“Her şey iki yüzlüdür. Her şey çift. Her şeyin bir ikizi var. Birbirini tamamlayan ve var eden. Tüm duygular karşıtlarıyla bir anlam kazanıyor. İyiler kötü karşısında varlar. Kötüler de iyi karşısında. Bu bir denge. O yüzden hayata kandığını düşünme... kandırın varsa, kandan da olacaktır. Tanrının da bir ikizi vardır” (s. 188).

Eserin tamamı gerçekle hayalin birbirlerinin sınırlarını aştıkları ama birbirlerinden ayrılmadıkları bir anlatı düzleminde ilerler.

“Ama hepsi gerçektir, demiştin, değil mi?”

Yalan söyledim.

Ne öyle şehirler vardı, ne de üç kapılı bir han.

Genç bir kadını işkence sırasında öldü zannedip, hanın bodrumunda, varlığı unutulmuş bir hücreye bıraktıklarını söyledim, değil mi size?” (s. 225).

Üstkurmaca başlığı altında üzerinde durulan çoklu anlatıcıların varlığı çok sesli, çoğulcu bir yapıyı da beraberinde getirir. Eserde yazarın olduğu düşünülen anlatıcı girişteki konuşmasından sonra anlatımı asıl anlatıcıya, Şahbaz’a ve hücredeki kadına bırakır. Birden fazla kişinin anlattığı olayların gerçekliği belirsizlik oluşturacak kadar karmaşık bir hal alır.

“Şahbaz, her şeyi bilen her şeyi hisseden o olağanüstü sezgileriyle, kadının henüz ölmediğini anlamıştı... Peki bir dokunuşuyla ölümü yıldırın Şahbaz kimdi?” (s.19).

“Şahbaz’ın Harikulâde Yılı 1979” adlı romanında yazar çoğulculuk kapsamında leitmotiften yararlanmaya devam eder. Eserde insanın bir zamanlar kendi benliğinde olan ancak zamanla kaybettiği doğal benliğini kaybedişinden yola çıkılarak öteki ben’in yani insanın öldürme, yok etme, sahip olma güdüsünün doğal ben’i bir diğer ifadeyle ikiz yanını yok edişi “ikiz” metaforu üzerinden verilir. İkiz metaforu 1980 darbesini hazırlayan kanlı süreçte kardeşin kardeşi öldürmesi fikrini de destekler nitelikte işlenir. Efsanevi, dinsel bir cana kıyma ritüeli şeklinde Habil ve Kabil’i hatırlatırcasına ikiz kardeşini öldüren Mustafa’nın yarattığı lanetin ilk günah gibi yansıtılarak genetik bir lanetçesine insanlık tarihinde yer alışı anlatılır.

Eserde ilk günah, işlenen ilk cinayet gibi sunulan Mustafa’nın ikiz kardeşi Hacer’i öldürmesinin ardında yasak bir cinsel ilişki, bir tecavüz olayı vardır. Hacer’in

konusmasından korkan Mustafa günahsız kardeşini öldürerek eserde masalsı, efsanevi bir laneti de başlatmış olur.

“O yıl doğan ikiz çocuklara gelince... anneleri onları diri diri toprağa gömdü. Hepsi Hacer’in laneti diye bildikleri bebeklerini, bir yaşına gelmeden kendi elleriyle öldürdü.

Sadece iki bebek sağ kaldı onların içinden; iki erkek bebek...

Bu bebekler büyüyecek ve üreyecek. Kulaklarında hep aynı şarkı, geçmişlerinde ve geleceklerinde ortak lanet” (s.9).

Mustafa’yla başlayan lanet eserde Salih ve Melih kardeşlerle devam ettirilir. Babaları da ikiz kardeş olan bu iki erkek çocuk kız kardeşlerini öldürmek zorunda kalırlar. Çünkü yine bir günah işlenmiştir ve bu günah erkeğe verilecek bir cezayla değil de yine kadın cinsine verilmelidir. Kendi öz kızına tecavüz edip hamile bırakan babanın günahını ikiz kardeşler temizler ve köy halkı bunu dini bir gereklilik gibi görmezden gelerek kabul eder.

“Kör Ebe’ye rüyasında... ikizlerin kaderinin artık değişeceğini, kız kardeşlerini, ahlaksız kız kardeşlerini öldürürlerse lanetin biteceğini... kuş dilinde söyledi” (s. 77).

Eserde Melih ve Salih’in hayatına tesadüfen girip Salih’ten ikiz bebeklere hamile kalan Mehtap, çocuğunun yaşaması adına kendisinde bıraktığı erkek çocuğu, Burak’ı, Melih’ten dünyaya getirdiğini söyler. Melih Mehtap’ın tekrar evlenip bir kız çocuğu sahibi olan babası ve üvey annesinden olduğunu öğrenince sırf kendi çocuğunu doğuracağı için kız kardeşini öldürmez. Aile içi cinsel ilişkiler, tecavüzler, cinayetler ikiz metaforu üzerinden eserde tekrar eden lanete koşutluk eder.

Mehtap’ın doğurduğu ikizlerin dışında eserde devam eden ikizler metaforu Komünist Kaptan ve ağaç kovuğunda yaşayan meczup kardeşi üzerinden verilir. Rusya’ya kaçak yollardan insan kaçırarak Komünist Kaptan polisler tarafından yakalanacağını anlayınca bir arkadaşı vasıtasıyla akıl hastanesine yatar ancak kendisinin tıpatıp aynı olan kardeşi onun yerine tutuklanır. Gözaltında gördüğü işkenceler yüzünden aklını yitiren kardeş, salıverilince kendini delileri kabul eden sokaklara bırakır.

İkiz metaforunu öteki ben olarak da işleyen sanatçı eserin birçok yerinde bunu ima eder.

“Belki de ikiye bölündüm ben. Parçalandım. Kendi kendimi parçaladım ve her parçamı başka yere attım. İkişer ikişer... Aynadaki yansıma gibi, içimi dışarı çıkarttım ve karşımda seni buldum. Sen bana benziyorsun” (s. 156).

İkiz metaforu romanın birçok yerinde hangi kahramanın gerçek hangisinin hayali olduğunu, hangisinin efendi hangisinin köle olduğu yönünde bilinçli bir belirsizlikle kaplıdır.

“İnsan, hiçbir zaman tastamam insan değildir; her zaman ve özsel olarak ve zorunlu olarak ya Efendi ya da Köledir. Eğer insansal gerçeklik, ancak toplumsal olarak kendini ortaya çıkarabiliyorsa, toplum -en azından kökeninde- ancak, bir Efendilik ögesi ve bir Kölelik ögesi, yani ‘özerk’ varoluşlar (insanlar) ve ‘bağımlı’ varoluşlar içermesi koşuluyla insansaldır. Ve bundan ötürü, Kendinin bilincinin kökeninden söz etmek, zorunlu olarak, ‘Kendinin bilincinin özerkliğinden ve bağımlılığundan, Efendilikten ve Kölelikten (Kulluktan)’ söz etmek demektir” (Kojeve, 2012: 85).

Öteki ben efendi- köle diyalektiği üzerinden açıklandığında Beyaz Kale romanındaki kölenin durumunda olduğu gibi, kendisine öz bilinç verecek çalışma ile nesneyi değiştirip dönüştürdüğü, kendisiyle savaş içerisinde olduğu görülür. (Korkmaz, 2009: 121).

Eserde masallar için de önemli olan geleneksel anlatmaya bağlı metinlerde sıklıkla yer alan üç ve yedi sayılarının tekrarı dikkat çekicidir. Gürsel Aytaç (1991: 108) masallarda üç ve üçün katlarının, yedi ve kırk bir sayılarının sihirli sayılar olarak algılandığını ve bu durumun bir tür sayı mistisizmi oluşturduğunu söyler. Şahbaz’ın yaşatmaya uğraştığı ve anlattığı hikâyelerle hayatta tutmaya çalıştığı kadın “Üç Kapılı Han” adı verilen tutuklulara işkencelerin yapıldığı, gerçekle hayalin iç içe geçtiği bir mekândır. Hanın iki kapısı değil de üç kapısı vardır. Kimsenin görmediği bu üçüncü kapı mekâna içinde yaşananlarla birlikte sırlı bir hava katar.

“Üç Kapılı Han’ın iki kapısı var diye düşünüyor. Peki üçüncü kapı nerede... Üç kapılı. İki kapısı sokağa açılıyor. Üçüncü kapısı cehenneme” (Söğüt, 2007: 66, 202).

Üç sayısı ara ara metnin içerisinde masallara uygun belirsizliği ve hızlı geçişi sağlar şekilde kullanılır.

“Mehtap sonra eve gitti, yatağa girdi. Üç gündür hiç uyumadan, gözünü kırpmadan öylece yatıyor” (s. 87).

Üç sayısıyla yakalanan tekrar ritmi kurban ritüelini hatırlatırcasına yedi sayısında da görülür. İkizlerin işlediği kadın cinayetlerinde parçalama, yedi parçaya ayırma tekrar ritminin sağlandığı leitmotiftir.

“Uzaklarda bir kurt uludu. Yine ikiz çocuklar doğdu.

Sonra aradan yedi yıl geçti. Yedi yılda yedi koç kurban edildi... Ayşe on iki, ikizler yedi yaşına erişti...

İkizlerin yedi yaşına bastığı yıl köyün yüz yirmi yaşındaki kör ebese bir rüya gördü...

Cinlerden kurtulmanın tek çaresi ölümdür. Ölüm... ama öldürmek de yetmez. Yedi parça yedi ayrı kuyuya... yedi parça yedi ayrı kuyuya... yedi parça yedi ayrı kuyuya” (s. 76, 79).

Kuduz hastalığı eserin içerisinde kardeşin kardeşi kudururcasına, bilincini yitirircesine öldürüşüne farklı bir boyut katmak adına şarkının nakaratı gibi tekrarlarla hatırlatılır.

“Kudurarak ölen insanları kanıksadı şehir. Kudurdıkları için tecrit hücrelerine kapatılanların oradan ancak ölüleri çıkıyor. Akrabaları onların ağızlarından köpükler saçıp çığlıklar atarak ölüşlerini, demir parmaklıkların ötesinde, dudaklarını ısırarak ve yürekleri parçalanarak seyrediyorlar” (s. 86).

Şahbaz, kuduz hastalığını siyasetin sokaklara kanla, cinayete taşınmasına paralel olarak anlatır.

“Kuduz nasıl bir hastalıktır bilir misin?

Vahşi... ölümcül... saldırgan... zapt edilemez... tehditkâr... cüretkâr” (s. 25).

Söğüt’ün son eseri Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey’de birbirine zıt kavramların, görüşlerin, kültürlerin, yaşayışların bir arada verildiği görülür. Kutsal olanla olmayan, gerçekle hayal, heple hiç, varla yok eserde zıtlıklarıyla ve birliktelikleriyle verilir. Bütünlüğe karşı bir savaş vardır ve farklılıkları etkin kılmak gerekir. (Lyotard, 1994: 98).

Madam Arthur Bey doğanın en önemli zıtlığını kendi bedeninde taşıyan romana adını veren kahramanıdır. Erkek ve kadın yaradılış özelliklerini bir şekilde kendinde uyum içinde sürdürmeye çalışan başkahraman eserin bu başlıkta değerlendirilebilecek en önemli unsurudur. Travesti kimliği yaygınlık kazanır, herkes kendine hızlı bir kimlik edinme uğraşındadır ve cinsel devrim trans sekselliğe doğru bir dönüşüm geçirir. (Badrillard, 2010: 28, 29).

“O yaşlı bir kadınadam, kayıp suçlu, eski biri, korkunç ve korkak biri, ne kadın ne adam biri, yalının ve geçmişin ve pişmanlıkların ve artık hiçbir anlamı kalmamış isteklerin be günahların ve korkuların yıkık görkeminin arkasına saklanmış bir çift gözden ibaret” (Söğüt, 2017: 28).

Eserde anlatıcı Madam Arthur Bey’in Olcayto’ya Maria’nın Kara Yalı’ya gelişiyile alakalı verdiği bilgiyi daha sonraki bölümlerde yalanlar. Buna benzer yalanlamalar, muğlak bırakmalar sayesinde gerçek ve yalan, hayal birbirine girerek zıtlıkların uyumu ortaya çıkarılır.

“Maria bu eve Mary Poppins gibi elinde bir notla aniden kapıda belirerek geldi öyle mi? Yalan. Bu kocaman bir yalan. Maria bu eve öyle gelmedi.” (s. 51).

Olcayto'nun roman boyunca bir tür beden değiştirişi, şaman oluğu sancılı bir biçimde verilir. Madam Arthur Bey'in yaydığı kötülük, karamsarlık hissi Olcayto'yu derinden etkiler. Zaten geçmişi olmayan kahraman bugününü de sağlıklı yaşayamaz. Anlatıcı Olcayto'nun geçirdiği değişimleri verirken dervişlikle suçu bir araya getirir.

“Ölöp parçalara ayrılmak ve yeniden dirilmek. Bilgiyle ve tevekkülle ve sabırla. Bir derviş gibi. Kötülüğü hazmetme yolunu arıyor. Bir şaman olmak istiyor... Gitmeli. Oraya gitmeli. Ona. O yalıya. Suçtan kaçmayacak. Suçu deşifre etmeyecek. Suç onu kendine çekecek”(s. 62).

Çoğulculuğun tanımında her şey bir başka her şeyle yan yana gelebilir. Hiç gelinmez ya da bir arada olmaz denilen düşünceler bütün parçaları gibi yan yana olabilir. İnanç ve inançsızlık aynı anda bir kişide bulunabilir. Bilgiye yönelik görüşler çoğul karakterlidir. (Giddens, 1994: 10).

“Olga, tanrıya zerre kadar inanmaz. Ama korktuğu zaman bildiği duaları okur. Sinirlendiği zaman gökyüzüne bakıp küfreder. Ama tanrıya inanmaz... Tanrı keşke gerçekten var olsaydı... diye... düşünür” (s. 108).

Bütün ütopyalar gerçek olur, artık arzulanacak ütopyalar kalmadığından simülasyonlar içinde onlar hiper gerçekliğe varırlar ve bu simülasyon mantığı içinde doğru- yanlış, iyi- kötü, hayal- gerçek birbirine girer. (Badrillard, 2010:10).

Mine Söğüt sanki Türkiye'de acıların yanında cinsel kimlik de genetik bir lanet ya da mirasmış algısını verdiği “*Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*” adlı eserinde Olcayto ve babası Ruhat Ran'ın farklı zamanlarda aynı mekândaki dönüşümlerini anlatırken tekrardan yararlanır. Yazarın tekrarladığı kısımlar zamanın döngüsellini ve sanılanın aksine çizgisel olmadığını da kanıtlar. Olcayto, geçmişindeki kopukluk yüzünden yalnızlığı seçmiş, içine kapanmış ve dengesini yitirmiş bir roman kahramanıdır. Rüyaları dışında cinselliği yaşamamış ve bu anlamda -eserde karşı cinse olan ilgi ya da isteği de belirtilmediğinden- cinsel kimliği de oluşmamış bireyi simgeler. Madam Arthur Bey'in Kara Yalı'sına girdikten sonra babasının geçtiği yollardan geçerek asıl cinsel kimliğini bularak bir kadınadama dönüşür.

“Kadın önde Olcayto arkada. Hiç konuşmadan. Kadın sağır ve sanki Olcayto da duymuyor...Dev bir salyangozun kaygan koridorlarından akıyorlar. İki de sıvı. İki de hava. İki de katı, katı, kaskatı... Odalar, odalar, odalar. Boş mu dolu mu belli değiller. Tenhalar... Olcayto bir an, o an, bu yalıdan bir daha hiç çıkamayacağını düşünüyor. Burası gerçekten var mı yok mu belirsiz” (s. 43).

Virginia Woolf'un “*Orlando*” adlı romanında sadece başkahraman Orlando adın ve erkek cinsiyeti arasında gitmez. Orlando'ya erkekken aşık olan Arşidüşes Harriet Griselda

da erkektir. Burada önemli olan tek bir cinsiyeti taşımaktan ziyade her iki cinsin özelliklerinin bir kişide dengede olabilmesidir. (Urgan, 2018: 153).

Ruhat Ran, kayıp arkadaşını bulmak niyetiyle geldiği Kara Yalı'da oğlunun daha sonra geçeceği yollardan yürüyeceğini bilmeden yürürken yıllardır bastırıldığı belki kendisinin dahi haberi olmayan içindeki kız çocuğuyla tanışır ve değişimini yaşar.

"Kedileş önde Ruhat arkada. Hiç konuşmadan. Kedileş sağır ve sanki Ruhat da duymuyordu... Dev bir salyangozun kaygan koridorlarından akıyorlardı. İkisi de sıvı. İkisi de hava. İkisi de katı, katı, kaskatı... Odalar, odalar, odalar. Boş mu dolu mu belli değildiler. Tenhaydılar... Olcayto bir an, o an, bu yalıdan bir daha hiç çıkamayacağını düşündü. Burası gerçekten var mıydı yok muydu belirsizdi" (s. 121, 122).

Eser iktidarın insanları siyasi, dini ve sosyal baskılarla tek tipleştirmeye çalışması nedeniyle gerçek kimliklerini kazanamamaları üzerinde durur. Kendisi gibi olmaya çalışanlarmsa ötekileştirildiği, hatta öldürüldüğü satır aralarında işlenir. Yazarın baba ve oğlun yaşadığı aynılıkla kadın- erkek, tanrı- şeytan, güç ve zayıflık kavramlarının kazananları ya da uyumları, dengeleri üzerinde okuyucuyu düşünmeye iter. Madam Arthur Bey'e dönüşen Olcayto ya da hemcinsine aşık olan baba Ruhat Ran bu değişimlerini "dışarı"da değil "içeri"de yaşarlar ve bu içeriye de hapsolurlar. Şeytana ruhlarını satan kişiler gibi de sunulan bu kahramanlar karşılığında huzuru alırken Madam Arthur Bey insanlarda "istemek" arzusunu oluşturarak bir Şeytan gibi varlığını netleştirir.

Masallardan hem olay örgülerine göndermeler yapmak hem de yapısal özellikleri yönüyle çokça faydalanan yazar ironi bağlamında da değerlendirilecek masal tekerlemelerini de andıran "dünya çok büyük, zaman çok geniş" ifadesini sıklıkla kullanır. Modern dünya algısında teknolojinin ilerlemesi, dünyanın herhangi bir yerindeki herhangi bir bilgiye kolaylıkla ulaşmanın rahatlığı ve imkânları gösterir ki "dünya çok küçük, zaman dar"dır. İnsanların çalışma ya da eğlenme anlayışlarının değişimiyle zaman yetersizleşirken her an herkese ve her şeye ulaşma imkânlarının da artışıyla dünya daralır ve büzülür. Ancak yazar yarattığı olağanüstü, büyülü anlatımla hikâyesindeki zamanı ve dünyayı genişletir. Okuyucuya sürekli bu tekrarı yaparak bir tür anlamsızlık oluşturur.

"Kimin kim olduğunu asla bilemediği bir dünyaya doğuyor her çocuk. Her kader kimliksiz ve sinsî ve tehlikeli insanların arasında körlemesine yolculuk. O yüzden hiç iyileşmeyen yaralarla dolu her yanımız.

"Dünya çok büyük. Zaman... çok geniş" (s. 126).

Mine Söğüt'ün zihinlerde bırakmaya çalıştığı fikir; dünyada insanların yaşamak zorunda bırakıldığı o kadar fazla acı var ki bu durum dünyayı büyütüyor, zamanıysa genişletiyor şeklinde ifade edilebilir.

Yazar, masallarda, halk hikâyelerinde sıklıkla kullanılmış olan bazı özel sayılara kendi eserinde de yer verir.

"Maria elbisesinin beyaz plastik düğmelerini açmaya başladı. Yavaş yavaş. Birinci düğme. İkinci düğme. Üçüncü düğme. Üç kilit gibi üç düğme... Sutyeninin içinden, beyaz penye sutyeninin içinden, siyah, simsiyah bir fotoğraf çıkardı. Yangınlardan kurtarılmış gibi simsiyah" (s. 34).

Maria'nın Olga adıyla yaşadığı geçmişin bir tür hapsedilmesini sembolize eden düğmeler üç kez iliklenir sanki üç kez çevrilip kilitlenen bir kapı gibi. Bu üç düğme romanda Olga olarak birçok kayıp yaşamış olan Maria'nın hafızasının kilidi olarak anlatılır.

"Keşşaf odanın kapısını kapatıp anahtarı kilidin içinde üç kez çevirdi... Ruhat'ı bir an önce ayılması gerekiyordu. Ayılması ve Kara Yalı'dan kaçırması gerekiyordu. Bir an önce. Her şey açığa çıkmadan önce" (s. 127).

Keşşaf, kapının kilidini üç kez çevirerek odayı ve içindekileri güven altına aldığını düşünür. Madam Arthur Bey de aynı kapının kilidini üç kez çevirerek bu güven ortamını yok eder.

Yazar, eserde zamanın döngüsellliğini ve tekrarını, tekdüze akışını anlamın dışında yapısal olarak da okuyucuya gösterir. Kara Yalı'dan dünyanın, "dışarı"nın görüntüsü aynı doğrultuda ve bir tekrarla sunulur. Madam Arthur Bey, Ruhat Ran'ı müştemilatta kendini yok edecek değişimi yaşamadan önce görmeden, romanda dış dünyadaki akan zamanla Kara Yalı'daki zamanın farkını gösterircesine tekrardan yararlanır.

"Madam Arthur Bey pencerenin önünde durmuş, denize bakıyordu. Denizden vapurlar, gemiler, kayıklar geçiyordu. Yoldan otobüsler, bisikletler, arabalar geçiyordu. Yolda yaşlılar, kadınlar, gençler... fakirler yürüyordu. Deniz deli bir nehir gibi sağdan sola soldan sağa aktıkça akıyordu. Akıntısında bazen geçmiş bazen gelecek. Pencereden dışarı bakıyordu" (s. 127).

Olcayto babasına benzer bir sonla cinsel kimliğini kazanıp Madam Arthur Bey'e dönüştüğünde her şey yani hayat ve sonsuz bilinen zaman tekrarlanır.

"Madam Arthur Bey pencerenin önünde durmuş, denize bakıyor. Denizden vapurlar, gemiler, kayıklar geçiyor. Yoldan otobüsler, bisikletler, arabalar geçiyordu. Yolda yaşlılar, kadınlar, gençler... fakirler yürüyor. Deniz deli bir nehir gibi sağdan sola soldan sağa aktıkça akıyor. Akıntısında bazen geçmiş bazen gelecek. Pencereden dışarı bakıyor" (s. 163).

Olcayto, Madam Arthur Bey'in koltuğunda Olcayto olarak değil de Madam Arthur Bey kimliğiyle oturup zamana kendini bırakır. Bu bırakış ve dönüşüm iktidarı simgeleyen kötücül bir şaman olarak anlatılan Madam Arthur Bey'e ve onun kadınadamlığına dönüşümdür.

1.5. İRONİK ÜSLUP

İroni kavramı postmodern metinlerde sıklıkla kullanılan bir unsur olarak en genel tabiriyle söylenen sözün aksinin iması olarak açıklanır. (Kierkegard, 2004: 227). İroni çözümlenmelerinde ironiye atfedilen tek özellik merkezindeki tersine çevirmedir. (Lang, 2008: 248). İroni ölüme uzanan bir yolda gerekirse hayatı ti'ye alabilmek ve erk'i acımasızca hicvetmektir. (Küçük İskender, 2007: 137).

Mine Söğüt'te ironi, tersini kastetme ve iktidarı eleştirme şekillerinde eserlerinde karşılık bulur.

Samimi'nin platonik aşkıyla ilgili kurduğu pembe dünya hayali romantik aşk filmlerini aratmayacak şekilde yoğun bir duygusallıkla ve çocuksu bir masumiyetle verilerek gerçekçi dünyanın acımasızlığı ve gerçek dünyada aşkın tanımlarının farklılığını ön plana çıkarmak adına yazar bu hayali aşkın anlatımı üzerinden ironi yapar. Eserdeki aşk anlatımı eserin bütünündeki anlatım tarzıyla da uyumlu değildir.

“Gitseydi, gidip de Gülizar’la konuşsaydı, ona ‘Seni seviyorum, güllüstün diye, çillisin diye, benim için yaratılmış gibisin’ deseydi... Gülizar ona hemen gülümserdi. Birlikte on sekiz yaşında sevgililer gibi muhallebicilere giderlerdi. Sevgilisine güller alırdı Samimi, onu çocuk parkındaki salıncakta sallardı... Balonlarla sevindirir, komik filmlerle güldürürdü” (Söğüt, 2003: 14).

Eleştiri boyutuyla ironi eserin mantıksal kurgusu içerisinde genel anlamıyla var olan bir unsurdur. Özellikle inanışların insanları sınırlamaları konusunda yazar olanı olduğu gibi anlatarak da bir tür sivri dili, acı olanı göstererek olağan olanın aslında ne kadar mantıksız olduğunu anlatmak ister.

Yeşim cinsel anlamda yaşadığı doyumsuzlukla anneannesinin evinde istediği gibi yaşarken yasak aşklarından biri mahalleli tarafından duyulunca yaşlı anneannesini onun en zayıf noktası olan dinle kandırır. Metin içinde din konusundaki zaafın sanki her ne yaşanırsa yaşansın asla ortadan kalkmayacağını söyleyen acı bir ironiyi taşır.

“Beni zorla eve götürdü Ali abi. Sonra da Şükran abla gelip bizi yakaladı. Kıyamet koptu. Rezil oldum. Ama inan anneanne, hepsi cinlerin oyunuydu. Onlarla sevişmedim diye... sevişmek istemedim diye... beni... rezil... etmek... istediler... cinler... anneanne... cinler” (s. 66).

Küçük torununu bu düştüğü durumdan kurtaracak tek kişi ve iyileştirici gücün sahibi olarak mahalledeki bir hocaya gitmeyi düşünen anneannenin saflığı, torun ve hoca arasındaki ilişkinin şekli ironinin boyutunu genişletir.

“Kızın içini cinler sarmış, dedi Ziya Hoca. Hem de öyle hemen çıkacak cinsten değil bunlar. Her hafta kızı bana getireceksiniz. Ben onu okuyup üfleyeceğim... Yaşlı kadınlar Ziya Hoca'nın teşhisinden memnun, Yeşim'in cinlerinden emin çıktılar evden. Yeşim'in bundan sonra Ziya Hoca'dan başka kimseyle birlikte olamamaya yemin ettiğini bilmeden, bundan sonra yapacağı düşüklere babasının Ziya Hoca olacağını hiç hissetmeden, kaynatıp kızı içirecekleri otların rahim gevşetici olduğunu hesap edemedi... Gönül rahatlığıyla çıkıp gittiler Ziya Hoca'nın evinden” (s. 67).

Şiddet eğilimleri olan Yusuf'un küçük yaşına rağmen psikanaliz hakkında bilgisinin oluşu ve bilgileriyle kendisini tedavi edeceği iddiasında olan doktoru kandırabilmesi doktorun bilgisi, modern bilimin hastalıklar konusundaki bir tür çaresizliği konusunda ironik bir tavır içerir.

“Hemen bir pedagoğ bulundu ve küçük çocuğun bu, dışarıdan bakıldığında hiçbir anlam verilemeyen sorununun çözümü, işinin ehli bir uzmanın ellerine bırakıldı... Ve o gün o doktora o odada babasının küçükken kendisine tecavüz ettiğini söyledi. Yıllardır ipe sapa gelmez sıkıcı hikâyeler dinlemeye alışık olan doktor bu kez şaşkındı... Yusuf'un bir psikanaliz kitabında okuduğu bir öyküyü, olduğu gibi, kelimesi kelimesine, hatta mizansenleriyle birlikte kendisine anlattığını, miskin doktorun ruhu bile duymadı” (s. 83).

Modern dünyanın imkânlarının insanları daha çok ölüme sürüklediği ve daha çok mutsuz ettiği yönündeki yazarın yaklaşımı okuyucuda bir eleştirinin ağırlığını bırakır.

“Bir zamanlar ahşap şehir her yeni yangınla önce acıya sarınıp yerle bir olur, sonra sevince bürünüp yeniden dikilirdi... Ta ki, geçen yüzyıla... beton yüzyılına kadar. Ahşap egemenliğinin yıkılıp, taş, tuğla cumhuriyetlerinin kuruluşuna kadar...”

Artık yangınlar şehri yıkmıyor. Artık yangınlar insanları yutuyor...” (s. 120).

“Kırmızı Zaman” adlı romanında bir kadın yazar olarak Mine Söğüt ironiyi toplumda kadınlara ve çocuklara uygulanan şiddetin, vahşetin ve merhametsizce uygulanan ötekileştirmelerin sonucu olarak eleştiri, hicvetme yönüyle işler. İroni kavramı tam söyleme, açık ve anlaşılır söyleme sanatı değildir, ironide muhatabın anlayış ve algılayış biçimine sunulmuş bir anlam derinliği vardır. (Taşdelen, 2007a: 54). “Kırmızı Zaman” romanı temelinde insanoğlunun cinayet ve vahşet yaratma eğiliminin geçmişten günümüze fazla değişmeden sürüp gittiği yönünde bir fikri desteklemesi yönüyle yaşanan her şeyin boş olduğu, saçma olduğu düşüncesini işler. Bunu yaparken yazar çok da açık davranmayıp çeşitli zamanlardan seçtiği kahramanların nasıl kana bulanıp huzursuzlaştığını vermekle yetinir. Her şeyin- kan dökme bağlamında- aynılığını koruyarak devam etmesi yazarın ironik tavrını gösterir.

Babasının Hüsrân'a getirdiği kitap bir tür tarih kitabıdır ve Hüsrân'ın kitapların içindeki bilgiler kutsalmişçesine bakışı zamanla gerçekle hayal arasındaki bağlarını koparmasına neden olur.

“Çöpten gelen kırmızı kitap da dehlizlerden bahsediyordu. Bu demekti ki bugüne kadar anlatılanlar, mahallenin kocakarılarının çocukları korkutmak için uydurduğu hikâyeler değildi yalnızca. Öyle olsa, tarihten bahseden, öğretmenlerin falan yazdığı böyle ciddi bir kitabın içine girer miydi o korkunç dehliz kelimesi” (Söğüt, 2004: 49).

Hüsrân hatta kitabın silik sayfalarını kendi tamamlayarak aslında insan elinden çıkan bütün eserlerin kurgusal ve birbirinin tekrarı olduğunu da vurgulamış olur. Postmodern anlayış içerisinde tarih, yazıldığı andan itibaren metinsel özelliğinden dolayı edebiyatın başka bir şeklidir. (Koçakoğlu, 2012: 112).

“Okunmayan sayfalara bakıp yüksek sesle hikâyenin devamını okur gibi yaptı... Uydurduğu devamdan memnun, bir başka sayfayı açtı, yarısı yine lekeli bir başka paragrafı okumaya başladı” (Söğüt, 2017: 41).

Çocuklarını öldürdüğü için hapse atılan, özünde iyi bir insan olarak okuyucuya sunulan Veysel’e hapishanedeki mahkûmlarca verilen lakap hayli ironiktir. Çocuklarını öldüren ve cinayeti niçin işlediğini kimseye anlatmayan Veysel’e “baba” lakabının verilmesi ironinin tanımını da hatırlatır.

Baba Veysel’in karısının ölümü ardından kızının da tecavüz edilerek öldürülmesi ve kendisinin de ölümcül bir hastalığa tutulduğunu öğrenmesinin ardından engelli bebeklerini öldürüşü hikâyesinin ardında Zaman Dayı’nın öğrendiği bir başka sır gizlidir. Bu sır Baba Veysel’in öz kız kardeşiyle evlenmesidir. Yazarın bir yandan art arda gelen felaketleri Allah’ın gazabı gibi vermesi bir yandan da akraba evliliklerinin sonucunda bu tür engelli çocukların doğmasının normal oluşu bilgisini okuyucunun düşüneceğini bilmesi, insanoğlunun düştüğü tuhaf durumları sergilemesi ironiyi besleyen unsurlardır.

“Allah’ın kendisini cezalandırmak için sakat çocuklar verdiğini, tek sağlam çocuğunun başına gelen felaketin nedeninin bu lanet olduğunu, kendi çocuklarını öldürerek yüklenecek en ağır suçu kendine yüklediği sayıklardı Veysel geceleri. Sonra küçük yaşta kız kardeşine nasıl âşık olduğunu anlatırdı rüya meleklerine. Kız kardeşinin güzelliğinin aklını nasıl başından aldığını... Bu aşkın nasıl karşılıksız kalmadığını. Köyden el ele tutuşup kaçışlarını... Bu aşkın günah olmasını küçük akıllarıyla hiç anlamayışlarını... Kimselerin onları tanımadığı yerlere yerleşip orada karı koca gibi yaşayışlarını, ilk çocukları sapasağlam doğduğundaki sevinçlerini... Sonraki bebeğin sakatlığını hiç kötüye yormayışlarını, sonrakinin de, sonrakinin de...” (Söğüt, 2004: 133).

Veysel’in ve karısının bir rüyada yaşarmış gibi anlatılışları onların cahilliğini gizlemez. Anlatıcı iki kardeşin yaptıklarının yanlış olduğunu bilmediklerini söylerken aslında bunu bilmeseler kaçmayacaklarını da düşünebilecek olan okuyucu yazarın yaptığı ironiyi yakalar.

Baba Veysel’in hapishanede kılınan cenaze zamanını yöneten imamın günahkâr insanlara günahlarla ilgili nasihatlerde bulunuşu ve tanrısal- sanrısal kelimelerle yazarın

oyunayı dini törenin her iki tarafta da tuhaf bir hal oluşturduğu yine ironinin algılandığı yerlerdendir.

“Karşıda tabutun başında vaaz veren hoca da kendi ağzından çıkan sözlerin huşusuyla gözlerini yummuş, bedenini sağdan sola sallayarak yeşil cüppesini savura savura Allah’tan aldığına inandığı sanrısız güçle, günahkâr kalabalığın karşısında günah üzerine ahkâm kesiyordu” (Söğüt, 2004: 134).

Mine Söğüt, *“Şahbaz’ın Harikulâde Yılı 1979”* adlı romanında kendinden önceki birçok romancının konu edindiği 1980 darbe sürecinin insanlar üzerindeki yıkımını işlerken ele aldığı kanlı ve acılı insan hikâyelerinin boş yere yaşanması fikri üzerinden ironik bir yaklaşım sergiler. Onca acı, ölüm ve cinayeti verirken toplumsal olarak yaşanan cinnetin bir anda nasıl duruluverdiği üzerinde durur ve 1980 sonrasındaki toplumun zıt bir dünya görüşüne bağlanışını Şahbaz’ın acı saçan diliyle anlatır. *“İçerdekiler ve dışarıdakiler şeklindeki iki ayrı dünya değerlendirmesi”* (Moran, 1994: 13) Söğüt’ün eserinde de ana izleklerdendir. Hücrede ölmek üzere olan kadın içeridedir ve Şahbaz ona dışarıyı anlatır. Adalet Ağaoğlu ise benzer bir şekilde darbenin, iktidarın yarattığı acıları bazı eserlerinde yansıtır. (Kabacalı, 1994: 51). Mine Söğüt’ün de bu eserinde bu yaklaşımla hareket etti görülür.

Eserde ikiz metaforu üzerinden din, iktidar, insan ve toplum unsurları üzerine birçok düşünce üreten yazar bunları çoğunlukla açıkça söylemesine karşın belirsiz bırakarak okuyucunun bulmasını ve kavramasını tercih eder. Ironinin anlamı parçalayarak anlaşılmazlığı inşa eder ve her okuyan metinden başka anlamlar çıkarır. (Pehlivan, 2009: 13). İroni içeren kapalı eserin entelektüel bir tavır sergilemesi beklenen muhatabı tarafından anlaşılması gerekir. (Cebeci, 2008: 279). Mine Söğüt’ün eserinde de ima edilenleri anlaması gereken *“ampirik okur”*dan (Eco, 2017: 20) farklı bir okuyucuya ihtiyaç vardır.

“Uzak şehirlerde ateşlerin yakıldığı ve kadim bir bayramın kutlandığı günün gecesinde Şahbaz bahçesinde küçük bir ateş yaktı ve hiç bilmediğimiz bir dilde dualar mırıldandı” (Söğüt, 2007: 64).

Anlatıcının uzak şehirler olarak Türkiye’nin doğusunu, kadim bir bayram olarak Nevruz’u, bilinmeyen dil olarak da Kürtçeyi ima ettiği düşünüldüğünde, bilinmeyen dil olarak Kürtçenin o dönemin siyasi şartlarının bir değerlendirilmesi olarak algılandığında yazarın ironisi açıklık kazanır.

Anlatıcı ikiz metaforu üzerinden kardeşin kardeşi katlettiği 1980 darbesi sürecini anlatırken darbeden sonraki kuşağın ve bu acıları çekenlerin kısa bir sürede hiçbir şey yaşanmamış gibi hayatlarına şekil verişlerini ima ederek eleştirir.

“Ülkü ve devrim amansız bir savaşa tutuştu. Aynı yere bambaşka yollardan gitmek isteyen yığınla çocuk, yığınla genç. Dağları delip, dikenleri kesip yollar açmaya çalışıyorlar. O yollar hiçbir yere varmayacak... henüz bilmiyorlar... İnançlarını kaybeden insanlar, onlar için hazırlanan bambaşka bir dünyada kendileri bizzat kaybolacaklar. Paramparça olacaklar. Çok değil bir yıl sonra... her şey değişecek” (Söğüt, 2007: 122).

Yazar yer yer metin içinde hatırlattığı kuduz metaforuyla insanların nasıl da bilinçlerini yitirip birbirlerini öldürdüklerini siyasi olayların içinde verir. “*Veba*” romanı birçok sembol, çağrışım ve hâli bir yandan kendilerini öte yandan kendilerini aşan başka durumları temsil eder. (Cruikshank, 1965: 220). Mine Söğüt’ün bu eseriyle “*Veba*” romanı ardındaki göndermelerle benzerlikler taşır.

Kuduzun eserde ironik bir tavırla işlenişinin yanında siyasi ve toplumsal olayların insanlar tarafından değerlendirilişi de eleştirilir.

“Genç doktorlar ünlü bir sinema oyuncusunun köpeklerin kudurarak öldüğünden bahsediyorlar. Onlar için okulda patlayan bombadan ve öğrencilerinin gözü önünde bedeni bin parçaya ayrılarak ölen öğretmenden daha ilginç bir haber bu. Kudurarak ölen iki köpek... kudurarak birbirini öldüren binlerce genç... kudurarak birbirine saldıran insanlar... kudurarak ölmenin ve öldürmenin sıradanlaşmış hali... kanıksamak kuduz gibi bulaşıcı bir hastalık artık” (Söğüt, 2007: 139).

Mine Söğüt, “*Madam Arthur Bey ve Hayatı Hakkında Her Şey*” romanında yaşanan dünyanın tüm çarkları ve dişlileriyle bir makine gibi insanları ve de özellikle kadınları ezmeye çalıştığı fikriyle hareket ederek inanışları, okulda öğretilenleri, insan akıyla yazılmış kitapları ve erkeğin egemenliğini ilan ettiği her türlü anlayışı eleştirir, onlarla alay eder. Bu doğrultuda ironi kendisinin bir tükeniş içine girme durumunun yarattığı sonuçla reddedilmez, kendi yoğun içselliği ile dış dünya arasındaki uyumsuzlukla var olur. (Eagleton, 2010: 228, 229).

“Ona okulda her şeyin bir anlamı olduğunu anlatmışlardı. Okulda zihnine neden sonuç zincirini germişlerdi. Onu okulda mantık çeşmesinden akan suyla vaftiz etmişlerdi. Ona okulda hayatta karşılığını hiç bulamadığı bir sürü şey öğretmişlerdi” (Söğüt, 2007: 135).

Yazar, insanların akıllarıyla üretilen kutsallaştırdıkları öğretiler, fikirler ve yaklaşımlarla yine aynı insanların savaşmalarını eleştirir. Komünizmle yönetilen bir ülkede yaşayan Maria karakteri üzerinden insanların bir zamanlar büyük hayallerle kurdukları bu sistemin yıkılmasının nelere mal olduğu ve hiçbir şeyin anlamının olmadığı, boşluğu anlatılır. Yaşanılanlar, hayatın gerçekliği ve olması gerekenler arasında kalan kişi ve

kişinin ironist tavrı kendisiyle birlikte bir parçalanmışlığı da getirir. Verili koşullar içinde var olmak istemeyen birey ve yaşamak zorunda kalış beraberinde arada olma durumunu da getirir. (Öcal, 2012: 56).

"Hiç kitap yok muydu valizinde? İçinde gelecekle ilgili muhteşem ideallerin onların ırkından olmayanların sökemedikleri alfabenin harfleriyle satır satır dizildiği o kitaplardan yok muydu?.. Sonra sonra çocuklara öğrettikleri her şeyi sobalarda yaktılar. Tüm idealler sadece bir kış, sadece tek bir kış ısıtmaya yetti tek göz odalarını. Bir zamanların kahramanlarının yıkılıp parçalanmış bronz heykellerini o ateşte erittiler. Bir kış da o ısıttı tek göz odalarını." (s. 138).

Mine Söğüt romanında insan aklını ve dini öğretileri sorgular. Postmodernizmin sınırları içinde kalarak her inanış ve düşünceyle alay eder, onlara bağlanmaz. İroni gerçeği insanlara kesin çizgilerle gösteren ve insanları kalıba sokan, bilim adına bireyi edilgenleştiren görüşlere de bir karşı duruştur. (Taşdelen, 2007b: 55).

"Tanrının olmadığı bir ülkede büyüdü; savaş çıkar çıkmaz insanlar tanrının olmadığını unutup, o sözde farklı özde aynı tanrıların saflarında yer aldılar ve birbirlerini öldürdüler. Tanrı adına. Olmayan tanrı adına. O kadar kitap vardı tanrının olmadığını anlatan. Onca kitap vardı. Ve hepsi insan aklıyla yazılmıştı. Akılla yazılmıştı. Ama onlar gittiler, varlığı, yazılmışlığı bile şüpheli bir kitabın ve diğer bir kitabın ve diğer bir kitabın rehberliğinde birbirlerini öldürdüler." (s. 108).

İroni kavramını yazar kendi eserinin gerçekliğini sorgulamak için de kullanır. Yazarların yalan söylediklerini ve hayal ettiklerini söyleyerek kendi eserinin de koca bir yalandan ibaret olduğunu söyler.

"Biraz cesarete ihtiyacı var. Tüm yazarlar gibi. Tüm yalancılar gibi.

Yalan söylemek için biraz cesaret ver tanrım ona. Esin dedikleri aslında cesarettir... Daha önce uydurduğu onca yalan, onca kelime, onca cümle... kurduğu hayaller!" (s. 22).

1.6. ZAMAN YA DA ZAMANSIZLIK

İnsanın varoluşundan beri zaman algısı ve zamanın insan üzerinde etkisi olagelmıştır. Zaman unsuru yazma ve yaratma zamanı olarak ikiye ayrılır. (Aktaş, 2003: 107). Modern romanla birlikte bu ikiye ayrılan ya da kronolojik zaman anlayışı yerine değişken veya iç içe bir zaman uygulaması görülür. (Tekin, 2006:116). Klasik roman yapısında zaman anlayışı çizgisel olan, birbirini izleyen mantıkla ilerlerken postmodernizmde kahramanlarda ve kullanılan dilde olduğu gibi şizofrenik parçalanmış ve dağınık bir zaman algısı içerir.) Zaman, postmodern anlatılarda her zaman bir şimdiler dizisi ve parçalılıktır. (Murphy, 2000: 147). Zaman, ölçene göre değişen kişisel bir

kavramdır. (Rosenau, 1992: 124). Postmodern zaman algısı geçmişin şimdiki zamanı, şimdinin şimdiki zamanı ve geleceğin şimdiki zamanı olarak üçe ayrılır. (Borst, 1997: 26).

Bilimdeki ilerlemeler zaman algısının değişmesine neden olurken postmodern anlatılar da bu değişen zaman algısıyla eserler verirler. İnsanlık, Galileo'nun ağırlıkları ne olursa olsun her cismin hızının aynı olduğu tezini, Aristoteles ve Newton'un mutlak zamana inanışlarını içeren düşüncelerini değiştirmek zorunda kalır ve Heisenberg'in belirsizlik ilkesiyle evrenin bugünkü durumunu tam olarak ölçmekten uzak olduğu fikri her şeyi değiştirir. Einstein'in görelilik kuramı birçok yazarı ve sanatçıyı derinden etkiler. (Hawking, 2017: 30, 32).

“Görelilik kuramı da mutlak zamandan kurtuldu. Örnek olarak ikiz kardeşleri düşünelim. İkizlerden biri yaşamak için bir dağın tepesine gidiyor, diğeri deniz seviyesinde kalıyor. Dağın tepesindeki diğerdenden daha hızlı yaşlanacaktır. Bu yüzden tekrar bir araya geldiklerinde biri diğerdenden daha yaşlı olacak. Bu durumda ikizlerin arasındaki yaşlanma farkı çok küçük olacak, ama ikizlerden biri bir uzay gemisiyle ışık hızına yakın bir hızla uzun bir yolculuk yaparsa fark çok daha büyük olacaktır. Döndüğünde dünyada kalana göre çok daha genç olacaktır. Buna ikizler paradoksu adı verilir, ama bu ancak kafamızda halen mutlak zaman fikri bir yer tutuyorsa bir paradoks sayılabilir. Görelilik kuramında biricik bir mutlak zaman yoktur, bunun yerini her bireyin nerede olduğuna ve nasıl hareket ettiğine bağlı olan kendi kişisel zaman ölçümü almıştır” (Hawking, 2017: 51).

İki tür zamandan bahsedilebilir, bunlara okuma zamanı ve olay örgüsü zamanı adı verilir ve söylem zamanını söylemi okuyup anlamak için gerekli zamandır, öykü zamanını ise anlatıda ifade edilen olayların süresidir. (Chatman, 2008: 57).

Gerard Genette, zamanı ikiye ayırarak öykü-hikâye zamanıyla söylem zamanının birbiriyle karıştırılmaması gerektiğini belirtir (Genette, 2011: 17-21). Bu yapılanmanın yanına okuma zamanı, metin zamanı ve gerçek zaman da işin içine katıldığında zaman kavramının çok boyutlu bir yapıya sahip olur ve bir edebi eserde farklı şekillerde yapılandığı rahatça görülebilir. (Dilber, 2017: 257, 258). Umberto Eco “Sylvie” adlı eseri değerlendirişinde analeksler ve proleksler karmaşısıyla metinde gerçekdışılık yaratıldığını ve okurun nerede bulunduğunu, şimdiki zamanın mı yoksa geriye dönüşün mü söz konusu olduğunu görmek için her an geriye, önceki sayfalara dönmek zorunda kaldığını belirtirken değişen zaman algısının eserlere yansımalarına bir örnek verir. (Eco, 2017: 49). Badrillard'ın zamanın yok olduğu, şimdiki zamana çakılı kaldığı fikrinden hareketle herhangi bir anlamdan yoksun olan zamana insanın kendini uydurmaktan başka çaresi yoktur. (Best ve Kellner, 1998: 167).

Genele bakıldığında bu şizofren ve parçalı dilin, söylemin olduğu anlatıda zamanın da mantıksal bir diziyi izlemediği söylenebilir. Mine Söğüt masal türünün zamansızlığını

modern çağ insanının hızıyla ve ruhunun parçalanmışlığıyla birleştirerek geçmişsiz ve geleceksiz, parçalanmış bir zaman oluşturur.

Söğüt'ün eserinde kahramanların zaman algısı da klasik zaman algısının çok ötesinde bir anlayışla sunulur.

“Bu pencerenin önünde bazen güneşin doğuşunu ve batımını birkaç saniye içinde görebiliyorum. Başkaları aradan saatlerin geçtiğini sansa da benim bana özel, dokunulmaz, benim için bile anlaşılmaz olan o cinperili dünyamda yaşam, oyuncu bir kedi” (Söğüt, 2003: 35).

Mine Söğüt hasta hikâyelerinde rüyaları ve bilinçaltını temsil eden sınırsız ve parçalı bir zaman algısı oluştururken Samimi'nin günlüğünde yavaş yavaş değişen ve karmaşıklaşan bilinci temsil eden bir başka zamanı anlatır. Anlatıcının gerçekleri anlattığı kısımdaki zaman anlayışıysa bilinçli ve tekdüze bir zamanı karşılar. Böylelikle eserde parçalanmış ve değişip dönüşen bir zamandan söz edilebilir.

“Cinler insanlardan çok daha fazla yaşıyorlar çünkü onlar bizim yapamadığımızı yapıyor ve ışık hızını aşabiliyorlar.

Hız yükseldikçe zaman yavaşlar...

Hız belirli bir noktaya ulaştığında ise zaman durur!” (s. 68).

Eserde geçen “sonra”, “bir haziran öğleden sonrasıydı”, “her şey yıllar önce”, “bir haziran gecesi” gibi zaman kullanımları dairesel bir zamanı ortaya çıkarır. Hastaların hikâyesi ister gerçek olsun ister bilinçaltının oyunları Samimi'ye tesir etmeye başlayarak zaman iç içe geçer ve eserdeki zaman algısıyla gerçeklik algısı parçalanır.

Modernist edebiyatta kahramanların bir yere vardığı, sürekli bir değişim içinde olduğu değişen bir zaman vardır. Bu durum postmodernizmde tümünden değişir. Çünkü kahramanların parçalanmış ruhu çizgisel bir zaman içerisinde verilmez ve değişip dönüşmekten çok parçalanıp bütüne varmadan bir belirsizliğe hapsolmek şeklinde oluşur. Harvey (2014: 325) zaman- mekân sıkışması kavramı fikrini açıklarken mekânın zaman aracılığıyla yok edildiğini farklı bir dönemin yaşandığını vurgular. Yani modern romanlarda bulunan zamanın sürekliliği postmodern romanlarda yoktur. Modernist romanla postmodernist roman karşılaştırıldığında modernist romanlarda uzun, tutarlı ve kronolojik zaman dilimlerinde hayatın sürekli ileri aktığı, postmodernist eserlerdeyse zaman hiç bitmeyen parçacıklardan oluşan, çizgisellikten uzak ve tutarsız olduğu görülür. (Aşkaroğlu, 2011b: 142).

Yazarların bir sorunu ele alırken bu sorunları güncel boyutları içinde tartışmak yerine, örneğin Osmanlı döneminin artık dönüştürülmesi olanaksız koşullarında

tartışıyorlarmış gibi görünme şekli oluşturdukları görülür. (Oktay, 2000: 90). Mine Söğüt, “*Kırmızı Zaman*” adlı romanında Leon’u Osmanlı dönemindeki bir cellât olarak sunmakla günümüzde yaşanan cinayet ve kan dökme sorununu birbirine ulayarak şimdiki zamanla geçmiş zamanı birlikte verip zamansal bir kırılma yaratır. Şimdiki zamanı oluşturanın geçmiş zamandır, ancak geçmiş zamanın anlaşılmasını sağlayansa insanın şimdiki zamanda zihnine düşen atomlardır. (Aşkaroğlu, 2011b: 145). Hüsrân’ın romanda bir lanet gibi değişmeden varlığını sürdüren cinayetlerin anlamsızlığının algılanmasında ve dinler de dâhil bütün ölümlerin nedeninin insanların güce sahip olma istekleri olduğunun kavranılmasında şiirlerle mezarları renklendirmesi şimdiki zamanın geçmiş zamanı değiştirmesi, anlamlandırması durumu vardır.

Postmodernist sanatçılar geçmişi önemli kılan tarihsel anlatılar yerine şimdiki zamanın değerli olduğunu ve geçmişin tekrar zihinlerde yorumlandığında, dönüşüm yaşadığında bir gerçeklik kazandığını, geleceğinse yalnızca bir düşünce olduğunu savunurlar.

Leon’a, Leon’un torunu Halat Niyazi’ye, Hüsrân’a ve Zaman Dayı’ya ait zaman kavramları farklılık gösterir. Aynı anı yaşayan topluma yabancı bu kahramanlar aynı zamanda farklı tarihsel dönemlerde anlatılırlar ancak romanın masalsi atmosferiyle çizgisel bir zamandan söz etmek mümkün olmaz, aksine döngüsel, çembersel bir zaman vardır. Mihail Bahtin (2017: 301) postmodern romanlarda her gün durmadan aynı etkinlikler döngüsünün yinlendiği bir zamandan bahseder.

Eserine *Kırmızı Zaman* adını veren yazar oluşturduğu yapay sözlüğün ilk kelimesini de “zaman” olarak seçer. Kant’tan Hegel’e, Hegel’den modernizmin zaman tanımlarına kadar insanın bu kelimeyle alakalı genel bilgilerinin sunulduğu sözlüğün zaman maddesinin sonuna eklenen “*zaman belki de tanrının ta kendisidir.*” (Söğüt, 2004: 7) cümlesi hem italik yazılışı yönüyle hem de modern zaman algısına ters bir düşünceyi barındırması yönüyle romanın zaman algısı hakkında ipuçları verir.

Tanrı’nın varlığının da dâhil olmak üzere her şeyin sorgulandığı ve belirsiz bırakıldığı eserde yapılan tüm tanımların aslında geçersizliği vurgulanırken yaşanan an’dan başka hiçbir gerçeklik kabul edilmez.

Yazarın okuyucuyla konuştuğu ilk kısımda zamana nasıl baktığı ve bu algının nasıl oluştuğu açıklanır ve okuyucu kendisini içinde bulacağı belirsizliğe doğru bu sözlerle tek başına bırakılmış olur.

“Bir gün zamanı algılamak ölümü de algılamak olacaktı... Anneannemin anlattığı masalda zamanı algılamanın en belirgin işareti onun hızla geçtiğini hissetmekti. Zamanın hızla geçtiğini hissettiğim günlerde, içinde zaman, masal ve ölüm olan bir roman yazdım.

Öncesi ve sonrası olmayan hayatların, ancak bir çocuğun sonsuz zaman algısı içinde yaşanabilecek bir hızla yaşandığı ve kahramanlarının sadece ve sadece ölmek için aradığını bulamadığı bir yere varamadığı bir hikâye...”(Söğüt, 2004: 9).

Zamanın döngüselliğini gösteren en belirgin özellik bütün kahramanlarda tekrarlanan “yeniay” zaman dilimidir. Yeniay, kahramanların içsel yolculuklarında ilerledikleri herhangi bir günü ve tarihi belirten ancak hepsinde sürekli aynı yere dönülen bir zaman sıkışmasının yaşandığı izlenimini oluşturan belirsiz ve durağan bir anı karşılar. İslami hayatta Ay, Güneş’ten daha önemlidir ve Kamer Suresi’ndeki peygamberin parmağıyla ayı ikiye bölme hadisesi ve Hint hükümdarı Şakravarti Fermad’ın İslam dinini kabul etmesine bu mucize neden olur. (Schimmel, 2004: 36).

Zamanı, Tanrı’yı ve rastlantıyı birlikte açıklayan yazar bu kavramların birbirlerinin benzeri olduğunu vurgular. Bu benzerlik neden sonuç ilişkisiyle ilerleyen, mantıklı bir çizgiselliği değil de boyun eğilen sırlı bir kaplayıcılığı anlatır. Rastlantısal bir tesadüflikten bahseden yazar bu rastlantısallığı an’lık bir zaman algısı olarak vererek böylelikle her tür inancı da indirgemiş olur.

“Madem her an, her durumda yaşam rastlantıya, rastlantı yaşama hizmet ediyor; o zaman rastlantı tanrının ta kendisi olmalı... işte bu yüzden rastlantıyı küçümsemeyiz diye düşündü ve o an tanrıya tapar gibi taptı rastlantıya... Her şeyi- ölümü, doğumu, aşkı, kazancı, kaybı, nefreti... olacağı- elinde tutan, avucunda saklayan ve sürprizlerle dolu olan rastlantıya...”(Söğüt, 2004: 100).

Her kahramanın zamanı birbirine ulanmış gibi çok uzun ama tek bir an’ı ve uzun olduğu kadar mantığa sığmayacak kadar da bir kısalığı içererek büyük bir zaman belirsizliği oluşturur. Kırmızı bir zamandan söz edilen eserde herkesin, her şehrin, her toplumun ve her insanın bu zamana sahip oluşu ve değişmeyişi kahramanlardaki huzursuzluğun temelinde yatar.

“O artık bir yere varmak istiyordu. Ya denizkızını kanlar içinde bulduğu o korkunç günün öncesine ya da hapisten kaçtığı rastlantısal günün sonrasına... çok başka bir zamana... kendine ait bir zamana... belki de kırmızı bir zamana...” (s. 173).

Nedensellik taşımayan an’lık olan ve geçmiş, geleceği olmayan bir an olarak romanda anlatılan zaman kavramı rastlantısal ve Tanrısal özellikleriyle verilir.

“Bu karşılaşmada tanrısal bir şey vardı. Haliç’in tembel dalgaları kan renkli kayıkla, dehlizlerden gelen kan tarihli adamı buluşturmayı görev saydı.” (s. 180).

Zaman tanımını varlıkla ilişkilendirerek oluşturan Heidegger kendinden sonra gelen birçok düşünürü ve dolayısıyla sanatçıyı da etkiler. Zamanı anlayabilmek için doğru soruyu yöneltmenin üzerinde duran Heidegger varlık ve zaman kavramlarını birlikte ele alır.

“Zamanın ne olduğu sorulursa aceleyle hep bir ne anlamına gelen (şu, şu zamandır) bir yanıtla takılmamalı.

Yanıtla bakmayalım. Soruyu yineleyelim. Soru ne oldu? Soru değişti. Zaman ne, zaman kim sorusuna dönüştü. Daha yakın: Biz kendimiz mi zamanız? Hatta daha yakın: Benim zamanım ben miyim? Böylece ona son derece yaklaşıyorum ve soruyu doğru anlıyorsam, onunla her şey ciddiyet kazanmıştır. Demek ki bu tür sorular, her durumda benimki olarak, zamanla ilgili en uygun yol alma ve ilişki tarzı. O halde, var olma, sorgu konusu varlık olacaktır” (Heidegger, 1996: 101).

Söğüt, Heidegger de olduğu gibi zamanı bir var olma olgusu içinde değerlendirir ve zamanı birçok parçaya ayrılmış, bütünlükten uzak, şu ana çakılı olarak verir.

“Unutuştan yola çıkan hayat nereye varır? Bu Şahbaz’ın umurunda değil. O yüzden onun anlatmaya değer bir geçmişi ya da geleceği yok. O sadece var olma durumunun temsilcisi. Hem de her şekilde, her yerde. Şahbaz kadına başka hayatları anlatırken ve kadının hayatını da yavaş yavaş ortadan kaldırırken, kendi hayatını nereye koyuyor?” (Söğüt, 2004: 162, 163).

Heidegger zamandaki tanımını “şu an” a çakılı kılar daha önceki, o zamandır ve o şu-ana ait değildir, önceki olmuş bitmiştir, sonrakiyse şimdiye referansla anlaşılabilir der ve bu nedenle “şimdi”yi önemseyerek nedenini Dasein’in kendini “şimdi”de ifade etmesinde bulur, çünkü şimdi’de nesnelere her zaman “şu an” kavranılır düşüncesi hakimdir, diyerek açıklar. (Çüçen, 2003: 97).

Mine Söğüt de diğer eserleriyle birlikte “Şahbaz’ın Harikulâde Yılı 1979” romanında da “şu an” a odaklanır ve zamansal kırılmaları verirken her şeyi şimdiki zamana döndürür. Haydar’ın çuval içindeki kanlı cesediyle annesinin eline tutuşturulup evlerinin kapısı önüne bırakıldığında annesini ve elindeki kanlı çuvalı gören Zehra için zaman durur ve anlatıcı zamanın kişilere göre aktığını, belirsizliğini ve göreceliğini ispatlar bir anlatımı tercih eder.

“Öylece duruyorlar. Buz kesmiş gibi. Karşılıklı. Zaman yok artık, olan oldu; zaman, geçmiş. Gelecek, zamana sızmakta geç kaldı. Onlar için gelecek yok. Hiçbir şey yok artık.

Hiçi hissetmek ne korkunçtur bilir misiniz?

Evlerinden çıkmaya cesaret eden birkaç kişi, taş gibi, donmuş gibi duran, karşılıklı donan iki kadına bakıyor şu an... Ali Usta, yere yığılmamak için zorlukla kapının pervazına dayandı” (Söğüt, 2007: 31).

Anlatıcı şimdiki zamanla geçmiş zamanı harmanladığı geçişlerle ve anlatıcıların değişimiyle döngüsel, kaygan ve belirsiz bir zaman algısı yaratır.

“Bacaklarını düşünüyor, kütük gibi hareketsiz bacaklarını. Bir ölü olduğunu düşünüyor. Düşler gördüğünü... Tam bunlar düşünürken Şahbaz geldi. Dışarıda kar soğuğu var, dedi. Bir portakal getirmiş” (s. 42).

Zamanın döngüsellığı ve tekdüzeliğı, sürekli bir tekrar halinde oluşu anlatıcının hikâyelerini sunuşunu da etkiler.

“Şahbaz hikâyenin başına mı dönüyor? Hikâye de dünya gibi, yaşam gibi, kader, zaman gibi yuvarlak mı yoksa? Her şeyin, başladığı yerde bitmesi şart mı?” (s. 135).

İlk çağlardan beri zaman üzerine yoğunlaşan felsefeciler, düşünürler ve bilim insanları çizgisel zamandan göreceli bir zaman anlayışına evrilerek birçok değişik yargıya varırlar. Edebi metinler, anlatılar konu ettikleri hikâyelerde mutlaka sezgisel de olsa çizgisel de olsa bir zaman algısına yer verir. Fowles romanlarındaki zaman algısının ardışıklık fikrini ortadan kaldırır ve en küçük bir sarsılmayla yepyeni anlamlar kazanacak kaleidoskopik biçimde bir yapı oluşturur. (Fowles, 2004: 18). Mine Söğüt de *“Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey”* romanında gerçekte hayal arasındaki gelgitleri parçalanmış, soyut ve kaygan bir zaman kavramını ele alır.

“Bu Kara Yalı, önünde kıvrık yarı ölü insanlar bulmaya alışık bu Kara Yalı, zaman içinde kendine benzersiz hikâyeler toplayan, katlanılması güç kaderlere mekân olan bu kapkara yalı, artık yeni bir hikâyenin eşiğinde. Yeni hikâye yarın. Ve yeni hikâyeyi yazan dün. Ve şimdi, şimdi yalının bugünü. Zaman nasıl da saldırgan. Zaman nasıl da kaygan. Her şey aynı anda olup bitiyor sanki...” (Söğüt, 2017: 135).

Esrarengiz bir değişimin yaşanacağı Madam Arthur Bey ve Olcayto arasında kutuplaşan eserde zaman kavramının anlatıcı tarafından muğlaklaştırılması yanında seçilen zaman kipleri de şimdiki zamanla geçmiş zaman arasındaki bir çatışmayı oluşturarak bu muğlaklığı besler. Olcayto babasının izlerini takip ederken kendi var oluş hikâyesinin sınırlarının peşinden gider. Olcayto, babasının yaşadıklarını neredeyse aynen yaşarken şimdiki zamanı yaşar, Ruhat Ran'sa geçmiş bir şimdiki zamanı yaşamıştır.

“Dünya çok büyük. Zaman... çok geniş. Ama Ruhat'ın zamanıyla Madam Arthur Bey'in zamanı aynı değil.” (s. 126)

“Herkes herkese yeniden, yeniden, yeniden gerçekler yazar. Tek doğru olmadığı gibi tek tarih de yoktur o yüzden. Onun kişisel tarihi bile, belki de, bin tane.

O zaman gerçek ne?

Bir anlık kıvılcım. Olup bittiği anda var olan. Sonrası külliye hatıra.” (s. 75).

Eserde Nagehan ve Olcayto'nun birbirlerini evlerinden izlemeleri anlatılırken her ikisinin zamanı ayrı ayrı verilir. Aynı zamanı yaşadıkları evrende farklı yerlerde birbirlerine bakıp zamanın içinde erirler.

"Pencerenin karşısındaki otel odasının ışığı yanıyor. Perde aralanıyor. Pencerede yine o kadın.

Nagehan pencereyi açıp bir sigara yakıyor. Karşı pencerede yine o oğlan. O da bir sigara yakıyor. Sigarayı nefes alır gibi değil, boğulur gibi içiyor. İçiyorlar." (s. 23).

Madam Arthur Bey iktidarı elinden hiç kaybetmek istemez ancak iktidarın yolu zamana hükmetmekten geçer. Eserde gerçek bir zaman algısı olmadığından, anlatılanların kayganlığında muğlak bir şimdiki zamanla geçmişte kalan ancak kahramanların peşini bırakmayan geçmiş bir şimdiki zamandan söz edilir.

"Etrafına hiç bakmadan. Üzerinde mavi bir iş önlüğü. Sanki kuaförün arka kapısı bir demirperde ülkesine bitişikti ve Olga sabah o kapıdan geçip içeri girmiş, az sonra yine o kapıdan çıkıp evine gidecekti. Demirperdeler yıkılalı yıllar olmuştu ama zaman ızaftıydı. Kapıların arkasında odalar değil, ülkeler, pencerelerin dışında sokaklar değil, anlamlar, yorganların altında bedenler değil, kavramlar vardı" (s. 103).

Zaman eserde postmodern anlatıların genelinde olduğu gibi çizgisellikten uzak sürekli başladığı yere dönen, anlaşılması göreceli bir kavramdır. Zaman, kader, yaşam, ölüm ve mekân birbirlerine girerek döngüsel hayali bir gerçeklikte var olurlar.

"Çünkü kader yuvarlak. Ne yöne giderse gitsin, insan aynı yere varıyor ve hep aynı yollardan geçiyor. Bundan sonra da, bu zamana kadar yaşadıklarından başka şeyler yaşayamayacak. Hayatın o baş döndürücü tekrar cenderesinin içinde boğulacak. Uzun ve bereketli bir hayat yaşayacak ve yine de hayatın anlamını zerre kadar olsun bulamayacak. Karmaşa bile nihayetinde tekrarlardan oluşur" (s. 111).

Kara Yalı'da zaman iyiden iyiye izafileşerek farklı bir hal alır. Yalıda yaşanan olaylar ve olayların yaşandığı zaman gerçek zaman algısı ve saatlerle kavranacak bir anlayıştan uzaktır.

"Madam Arthur Bey'in evine ne zaman gitse kolundaki saat çalışmaz olurdu. Onun evinde zaman dururdu. Evden çıktığında sanki içerde zaman geçmiş gibi, akreple yelkovan göstermesi gereken zamanı yeniden gösterir, hayat vardığı yerden devam ederdi. Ama içerde. İçerde kocaman bir kara delik. Zamanı yutan. Hayatları yutan" (s. 113).

Eser hayal etmenin bittiği, istemenin, arzu etmenin sona erdiği yerde zamanın akışının kabullenildiği fikriyle son bulur. Zamanın genişliği ve büyüklüğü içinde insanların sınırlı ve küçük kalışları sezdirilir.

1.7. DİSHARMONİ

Çoğulculuğu kullanarak hiçbir şeyi ön plana çıkarmadan olanı olduğu gibi anlatmayı tercih eden postmodern anlatılarda organik bir bütünlükten de söz edilemez. Kişilerin ruhsal yapıları, mekân ve zaman algılarında da bir bütünlük görülmez. Modernizmdeki bireyin akılcılığına ters bir uyumsuzluk ve dengesizlik hali söz konusudur. Eserlerde yaşanan dünyayı çok da önemsemeyen ve yaşananlara akılcı çözümler üretmeyen geçmişi ve geleceği olmayan parçalanmış sakat, uyumsuz bireyler anlatılır.

Modern bireylerin bugün psikiyatriste gitmelerinin nedeni boşunalık duygularında ve maruz kaldıkları varoluşsal engellenmede yani "*varoluşsal vakum*"dadır. (Frankl, 1994: 17). Oğuz Öcal (2010: 323) modern bireyin varlığıyla beraber gelen sorunları karşısında iki esas tavır aldığını ve bunların sahici olmak, sahici olamamak olduklarını belirterek sahici olmanın fazla tercih edilen bir tavır olmadığını, öte yandan bireyin sahici olmak yerine daha kolay olanı yani sahici olmamayı tercih ettiğini; hiçbir sahici tavır geliştirmeden sorumluluğu ötekilere yansıtip sorunlarının çözülmesini, dünyanın düzeltilmesini beklediğini anlatır.

Postmodern dünyada bireyin topluma uyum sağlayamadığı, normal olanın dışında tavırlar sergilediği bu yüzden de insanlarla ve toplumun unsurlarıyla uyumsuzluk içine girdiği gözlenir ve postmodern anlatılarda da parçalanmış dünyaları olan, geçmiş ve gelecekleri olmayan kişiler konu edilir. Disharmoni (uyumsuzluk) vahşi bir doğa ve onunla asla örtüşmeyen tinsellikten oluşan insanın paradoksal gerçeğidir. (Turan, 2009: 39). İnsanın büyük başarılar elde eden yüksek yönünün insanın gelip geçiciliği, birçok şeylerin nedeni olan disharmonik niteliğini ortadan kaldırmaz, elindeymiş gibi görünen olayları dizginleyemez. (Mengüşoğlu, 1988: 309).

Mine Söğüt sağlıklı, dengeli ve uyumlu kahramanları anlatmak yerine arada kalan, ruhu darmadağın edilmiş, disharmonik bireyleri, erkek egemen toplumun ve erkin acımasız dayatmalarına karşı ayakta durmaya çalışan kahramanların hikâyelerini anlatır. Özellikle deliliği kutsayan ve değerli kılan yazar, akılla ve aklın gücüyle bir yere varılamayacağını çünkü akli başında olan insanların iktidarın içinde olduğunu vurgular.

"*Beş Sevim Apartmanı*" adlı eserinde uyumsuz bireyi delilik üzerinden anlatır. Deliliği; cinlerle, perilerle ilişkiye girdiğini söyleyen ve rüyalar âleminde yaşayan kahramanlarla anlatan yazar, deliliğin karşısına psikanalizmi, doktorları ve akli çıkarır.

Şizofreni hastalığının geçmişsiz geleceksiz şimdiye tutunan hali postmodern metinlerin dayanak noktası olduğu gibi Mine Söğüt'te de açıkça görülür niteliktedir.

“Psikiyatride aklın ya doğuştan (amentia) ya da sonradan (dementia) bozulmaya uğraması anlamına gelen cünûn cin kelimesinin kökündendir. İnsanın hayal ve vehim dünyasında dolaşması ve gerçek ile sanal arasında ayırım yapma yeteneğini kaybetmesi anlamında şizofreni, yine cünûn kapsamındadır” (Düzgün, 2012: 11, 30).

Eserde Samimi'nin doktor kimliğiyle çocuklukta yaşadığı travmalar ve bilimle ruhsal hastalığın savaşı iç içe verilir. Samimi de dâhil olmak üzere kahramanlar uyumsuz, tuhaf, hastalıklı ve gerçek algısını yitirmiş kişilerdir. Samimi, ismi gibi ilginç ve tuhaf bir işe kalkışır. Cinlere savaş açan psikanaliz uzmanı Samimi aynı zamanda ironik bir kişiliktir.

“Ama bir psikiyatr olan doktor Samimi (yani ben) doktorların da cinlerin oyununa geldiğini biliyor. Bu sırrı biliyorum. İnsanların içine giren ve insanların içini oyan ve onları istediklerine inandıran cinler, doktorları da kandırabilirler... Olduğuna inanmadığınız bir şeyi yok edemezsiniz. Ama bir şeyin varlığını zedelemek istiyorsanız ona olan inancı yok ederek işe başlayabilirsiniz.

Paradoksal nevroz.

Ya da nevrotik paradoks.

Ne eğlence!” (Söğüt, 2003: 19).

Modernizmin içinde gelişen bir kuram olan psikanaliz yerine postmodernizm daha karmaşık bir hastalık olan şizofreni üzerinden geçmişsiz ve geleceksiz bir zamanı yaşayan kişileri işlemeyi tercih ederler. Disharmonik bireyde postmodernin tanımına uygun bir şekilde her türlü duygu ve düşünce yan yanadır.

“Disharmoni, insan bilincinde veya bilinçaltında iyi-kötü, ölüm-yasam, tinsel-doğal, haz-gerçeklik, yetinme-yetinmeme gibi karşıt ve birbiriyle uyumsuz fenomenlerin yan yana bulunması durumudur. Başka bir ifadeyle disharmoni, insandaki birbiriyle gergin ilişki içinde olan ve birbirine karşı sürekli üstünlük kurmaya çalışan karşıt unsurların ismidir” (Öcal, 2011: 254).

Mine Söğüt'ün kahramanlarına bakıldığında disharmonik bireylerin duygu dünyaları içinde çıkış yolu bulamadıklarında gerçeklik algılarını yitirdikleri görülür. Kullanılan dil ya da kahramanların duygu dünyaları parçalanmış bir şizofren yaşantıyı kurar.

“Modernist söylem içerisinde yer alan psikanalizin yerine postmodernlerce geliştirilen metodoloji ‘şizoanaliz’ olarak bilinir. Bu esoterik terminolojinin kullanılması, konumların açığa kavuşturulmasına katkıda bulunmaz” (Murphy, 2000: 140).

Samimi günlüğünde apartmana getirdiği beş hasta hakkında yaptığı değerlendirmeyi aslında kendine yapmaktadır. Beş parçaya bölünen Samimi çoklu bir kişiliğin içinde yaşamaktadır.

“Yukarıdaki beş kişinin geçmişi karmakarışık. Ne kim olduklarının farkındalar ne de benim kim olduğunun. Tuhaf hikâyeleri var. Kimi gerçek, kimi uydurma. Dosyalarında yazanlara bakılırsa hepsinin de başı cinperilerle gerçekten derde girmiş” (Söğüt, 2003: 23).

Gerçek dünyayla ilişkisi belli bir hızla kesilmeye başlayan Samimi olanları farklı değerlendirmeye başlar.

“Kaç kez kalktım tüm binayı gezdim. Sokağa baktım. Her yanı didik aradım. Sesler kokular hiç kesilmedi ama gözlerim sadece dünyada olup bitenleri gören gözlerim hiçbir şey göremediler.

Biliyorum cinlerle periler... Beni delirtmek istiyorlar” (s. 33).

Delirdiğini ya da cinler tarafından delirtildiğini düşünen Samimi'nin günlüğünde anlattıklarında denge öncelikle nesnelere, kişileri ve olayları algılama yönünde bozulurken zamanla dili kullanım şekline de yansır.

“Tuhaf. Yukarıdakiler korkunun da tam olarak farkında değiller. Sanki korkuyu ayırt edemiyor gibiler. Oysa her yer korku kokuyor. Cinperi korkusu... Buram buram Cinperi kokusu...” (s. 60).

Samimi'nin ruhundaki denge hasta hikâyeleriyle iç içe girdikçe, gördükleri ve duyduklarının kendisiyle ne kadar ilgili olduğu konusunda tam bir hüküm veremedikçe daha da bozulan bir dil de gözlenir. Kesik kesik, kopuk kopuk şizofren bir dil kullanılır.

“Kimseyi öldürmek istemedim henüz. Annemi bile. Ki hak ediyordu aslında... Bıçakla karnını deşsem, akan kan kırmızı saçlarına... Taşla kafasını ezsem akan kan kırmızı saçlarına... Yükseklerden aşağıya itsem parçalanan beden hiç sevilmeyen anneliğe... Nasıl da yaraşırdı ölüm anneme...” (s. 80).

Şizofreni kişinin tam olarak konuşmaya geçememesinden dil alanına bütünüyle girmeyi başaramayıştından ortaya çıkar. (Sarup, 2017: 208). Samimi kendi beninin farkına varmaktan çıkıp beş hastayı da kendi içinde hissetmeye tam anlamıyla başladığında parçalanan beni dile de yansır.

“Hepsi aynadaki suretlerinin aslında kendi suretleri olmadığını biliyorlar. Ama henüz hiçbiri aynasını kırmadı.

...

Onlara aynalarını kırmalarını söylemeliyim.

Herkes kendi aynasını kırsın

Herkes kendi aynasını kırsın

Herkes kendi aynasını kırsın
Herkes kendi aynasını kırsın
Herkes kendi aynasını
Herkes kendi
Herkes
Herkes kendi aynasını kırsın” (Sögüt, 2003: 102).

Samimi'nin parçalanmış benliğini yok etmeye karar verişiyile şizofrenik dil de tamamen oluşur.

“Tıraş bıçağı yok,
ayna yok,
ampul yok
ama onlar
varlar.
Buradalar.
Ölüm
kokuyor
her
yer.
Yangın
kokuyor.
Kül
Kokuyor” (s. 118).

Modernizmin tüm anlayışlarını ters yüz etmek, yıkmak adına ilerleyen postmodernizmde sağlamlık, netlik ve teklik yerine çoğulluk, parçalanmışlık ve merkezsizlik temel alınır. Eserlerdeki disharmonik bireylerde gerçekle hayalin bağlarının koptuğu, şizofreniye yaklaşan bir durumun görüldüğü izlenir. Postmodern anlayışta şizofreninin biyolojik bir durum ya da hastalık olarak görülmez, tam tersine kapitalist toplum düzeninde özgürleştirici psişik bir durum yaratır. (Emre, 2006a: 56).

Mine Sögüt'ün “*Kırmızı Zaman*” adlı eserinde de ele aldığı bireyler toplumdan kopuk, parçalanmış ruh dünyalarıyla bir o yana bir bu yana savrulan, merkezsiz, uyumsuz kahramanlardır. Modern bireyler dev toplum birimleri ve maddeleşen bir sistem içinde yitirdikleri kimliklerinin peşinde olan iletişimsiz, yalnız ve çelişkili bireylerdir. (Ecevit, 1989: 79).

Botan çocukluğundan beri diğer çocuklar gibi olmayan, sosyal ortamlara katılmayan bir davranış içindeyken babasının evi terk edişinden sonra gerçekte bağlarını yavaş yavaş kaybeder.

“Annesiyle halasının tüm ısrarlarına rağmen evden dışarı çıkmaz, yazlığın balkon demirlerinden ellerini, kollarını aşağıya sarkıtıp sokakta oynayan yaşlılarını seyrederdi... Yaşlılarının yanına inip de oynamamasının tek nedeni vardı: Onları sevmiyordu. Sokaktaki çocukları... Hepsi aptaldı. Hepsi kötüydü... Botan kendisinin onlardan farklı olduğunu biliyordu. Bu farklılık onu küskün ve kızgın yapıyordu. Henüz beş yaşındaydı ama varlık evhamı duyuyordu” (Söğüt, 2004: 45).

Babasının öldüğü söylene de bir mezarının olmayışı babası ölüye mezarını bulmaya yaşıyorsa onunla konuşmaya sevk eder. Babasının cesedinin peşine düşer ve kendini morgların, mezarlıkların içinde bulur. Bazen hayalle gerçeği karıştırır ve neye inanacağını bilemez.

“Koridorlarda sıradanlaşmış telaşlar bir anda silindi. Botan’ın karşısına babası dikildi.

Öylece duruyordu. Ne bir kelime ne bir ifade. Donuk bakışlarla Botan’a bakıyordu.

Ölü müydü, diri mi?

Ölü mü diri mi?

Ölü mü diri mi” (s. 46).

Adli tıpta ölümlerin resimlerini, bedenlerini incelemeye başlayan Botan babasını ararken kendine tuhaf bir tutkuyla ölümlerden bir albüm hazırlar. Sağlıklı ya da normal insanların sevdikleriyle oldukları anları sakladıkları albümlere karşılık Botan’daki yalnızlık ve parçalanmışlıkla ölümlerin soluk, cansız ve yalnız fotoğraflarına kayar.

“Botan o gün sabahdan akşama kadar klasörlerin sayfalarını hastalıklı bir tutkuyla çevirdi... Artık midesi bulanmadığı gibi sanki gördükleri zihnini berraklaştırıyor, içini ferahlatıyordu... Buradaki dosyalardan çektiği fotoğraflar ve kopyaladığı notlar, kendi kendine tuhaf bir arşive dönüştü” (s. 78).

Eserin bir diğer kahramanı çocuk Hüsrân da yaşlılarına benzer bir hayat sürmez. Annesi ve babası tarafından masal kahramanları gibi eve kapatılan küçük kız bir süre sonra okuduğu kitabın oluşturduğu hayal dünyayı, bulduğu gizli geçidin sonunda karşısına çıkan kimsesizler mezarlığının verdiği huzuru bırakmak istemez. Dış dünya yerine iç dünyasında kendi yarattığı âlemden yaşamayı tercih eder. Disharmonik birey yaşadığı gerçek dünyaya karşı takındığı tavırla çoğunluktan farklı bir birey olmayı da göz alır.

“Sardunyalıların ardında belli belirsiz seçilen çocuk kalabalığına baktı bir süre. Onların yanında olmak isteyip istemediğini düşündü. Dışarı çıkmak istiyor muydu?..Hayır dışarıda olmak istemiyordu. O, surların dibinde ip atlayan kızların arasına girmek, bilye oynayan oğlanlarla atışmak, sokak köpekleriyle terden sırılsıklam oluncaya dek deliler

gibi yıkık sur duvarları üzerinde koşmak... istemiyordu. O, dışarı çıkmak değil, içeri girmek istiyordu” (s. 84).

Hüsran’ın bu içeri girme isteği bir zorunluluktan kaynaklansa da bir süre sonra hayal dünyasında oluşturduğu gerçeklik onu mutlu etmeye başlar. Hatta okuduğu kitaptaki cellâtlarla rüyalarında kurduğu arkadaşlığı dış dünyadaki hayatıyla karıştırmaya bile başlar.

“Hüsran rüyalarında edindiği bu yeni arkadaşlarıyla kurduğu garip dostluğa, uyandıığında da inanmaya başladı. Hatta öyle bir an geldi ki bu kırmızı kitabı dehlizdeki dostlarının, babası aracılığıyla kendisine gönderdiğini düşündü. Evet, yeraltındaki lunapark dehlizlerinde yaşayan cellatlar, Hüsran’a bu kitabı özellikle göndermişlerdi” (s.93).

Zaman Dayı eserde tuhaf bir kişi olarak verilirken bu tuhaflığının ona esrarengiz bir hava katmasıyla halk tarafından evliya gibi algılanır. Zaman Dayı biraz halkın zamanla artan saygısından en çok da yalnızlığının iç dengesini bozuşundan kendine farklı bir gerçeklik ve farklı bir dünya yaratır. Bu yarattığı dünyada algılanan gerçeklikle dış dünyanın gerçeği çatıştığında Zaman Dayı kendisini huzursuz hisseder ve ruhu parçalanır. Tam da burada zıtlıkların içinde bocalayan disharmonik birey, yani Zaman Dayı kendine yaşamak adına bir yol bulur. Yadigâr’ın tecavüz edilme gerçeğini, denizkızı olduğu gerçeğini insanlardan gizlemeye uğraşan bir masala dönüştüren, kendi dünyasında masum ve gizemli bir şekle bürünen Zaman Dayı dış dünyadaki insanların ve yasaların netliğine, acımasızlığına katlanabilmek adına modern dünyanın normal bulmadığı bir boyuta geçer.

“Zaman Dayı’nın aklından geçip dilinden dışarı akmayanlar, içinde sır kalanlar yalan değildi, masal değildi, Zaman Dayı delirmemişti, o gerçekten böyle hatırlıyordu olanları, onun kendi gerçeğiymiş aklında sakladıkları... Ama o her zaman gerçeği mi görürdür, gerçeği mi yaşardı?”

Aslında hayat ona baştan sona hayaldi. Karacaların dilini bildiğine inanması, göklerde uçan kuşlarla, denizde yüzen balıklarla konuşması, ormanlarda ağaçların sesini dinlemesi, sürüngenlerin tıslamalarına kulak kabartması, koynunda circır böcekleri beslemesi... Ve denizde ölmek üzere olan kırmızı kuyruklu bir denizkızı bulması... Zaman Dayı’nın hayatı baştan sona bir hayal karnavalı” (s. 157, 158).

“Şahbaz’ın Harikulâde Yılı 1979” romanında yazar kin, kan dökme ve vahşet davranışlarını tercih ederek var olmaya çalışan bireyleri anlatır. Oğuz Öcal (2011: 267) insanın varlığına temellenmiş olan disharmoni sayesinde yaşatma veya öldürme, iyilik etme veya kötülük yapma, sevme veya nefret etme gibi olanaklardan birisini gerçekleştirilebildiğini, bu sayılanlar arasından yapılan seçiminse insanın disharmonik unsurları arasında onlardan birisini olumlu kendi değerini olumsuzlayan bir varlık haline getirdiğini açıklar.

“Melih... Kardeşiyle kapkaranlık bir geçmişi sırtlayıp bugüne gelen Melih..gözünü kırpmadan onlarca kişinin ölüm emrini veren Komutan... kız kardeşini bir hayvan gibi öldüren bir çocuk... annesini boynuna dolanmış ipin ucunda tavandan sarkarken görüp ağlamayan o ufak oğlan... bir daha hiç gözyaşı dökmeyen bir insan... ikiz kardeşinden neden bu kadar nefret eder? Ölümü bedeniyle birlikte büyüyen bir elbise gibi kuşanan Melih, Salih'i öldürmek isterken aslında kendini mi öldürmek ister; yoksa Salih'in cinayetlerini kendi cinayetlerinden mi kıskanır”(Söğüt, 2007: 132).

Disharmonik birey içindeki öteki beni ya da ikizini var olma noktasında seçip seçmeme yönünde bir devinimle tercih etme zorunda kaldığında seçtiği taraf onun kimliğini belirler. Kişi, kendi kendini var eder ve bireyin seçimleri önemlidir. (Barnes, 2008: 23).

“Varoluş başlı başına bir kandırmacadır. Her şey varoluş devam etsin diye. Evrende tüm duygular başıboş dolaşan yıldızlar gibidir. Nefret, sevgi, öfke, istek, hüznün, şehvet... Her şey ikiye bölünür. Her şey çift. Her şeyin bir ikizi var. Birbirini tamamlayan ve var eden... Tanrı'nın da bir ikizi vardır.” (Söğüt, 2007: 188).

Postmodern eserlerde modernizmin yarattığı kahramanlardaki tutarlılık, akıl sayesinde her sorunu çözüyor oluş, yerini dağınık, takıntılı, içe kapanık, parçalanmış ve gerçek dünyayla uyum içinde olunmayan bir ruh haline bırakır. Eserdeki kahramanlar yaşadıkları hayattan memnun değildirlere, toplumla uyuşamazlar ve "kim" olduklarını bilmezler. Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey romanında kimlik ve var olma sorunları üzerinden disharmonik bireyin sorunları anlatılır.

“Ceninlerin de ellerinde kader çizgileri var mıdır?”

Hamile bir kadının karnını yarıp bakmak isterdi ceninin avucuna. Kader çizgileri ne zaman oluşmaya başlar?.. Kâğıda akan mürekkep, harflerin aceleyle karalanmış yuvarlaklığında küstahça dağılıyor. Düşünceleri gibi. Devamlı dağınık. Saçları gibi. Saçları. Devamlı dağınık... Hangisi daha iyi? O biri kim? O biri, o mu? Hiç mi? Hep mi” (Söğüt, 2017: 23).

Eserdeki bir diğer parçalanmış ve uyumsuz kahraman Maria'dır. Geçmişinde yaşadığı acılar ve tanık olduğu insan elinden çıkan felaketler ruhsal dengesini bozarak onu derin bir yalnızlığa iter.

“Maria, dilsiz Maria, kendi dilini kendi yutan Maria, hayattan ne bekliyor? Konuşmamak ve duymamak, hafızasına yeni bir şey sokmamak, varlığını gölgesinin içine gizleyip bir hayalet gibi yaşamak isteyen kendisi. Bu ev ve efendisi şahane bir mezar onun için. İçine girsin. Boylu boyunca uzansın ve geri kalan ömrünü bu evde sabırla tamamlasın. İstiyor. Unutarak” (s. 41).

Üçüncü bir cinsin varlığı üzerinde duran Söğüt, bu kadınadam türünü mutsuz, ötelenmiş, dengeyi, huzuru bulamayacak sakat bireyler olarak yansıtır.

"Kadınadamlar acı çekmeyi severler. O yüzden sevişirler. Ağlayarak. Onlara huzur hediye etmek damarlarına zehir enjekte etmekle aynı şey. Huzur isteseler bedenlerindeki erkeklerle barişik olurlar" (s. 96).

"Kadınadam olmaya kalkışmak yeterince cesur bir davranış. Sonra hiçbir fotoğrafına bir başkasını sokmamak. Bu da cesaret ister... Kim fotoğraf karelerindeki yalnızlığı bu kadar yüceltebilir" (s. 100).

Mine Söğüt, cinselliklerini tam anlamıyla yaşayamayan ülke insanlarından bahsederek toplum olarak sakat, eksik kalınan ya da özellikle bu şekilde bırakılan bir toplumun noksanlığını vurgulayarak bu noksanlığı genele yayar.

"Bu ülkenin, sevdikleri kızlarla hiçbir zaman doya doya sevişemeyen, aslında hiçbir zaman, hiç kimseyle, parasını ödedikleri kadınlarla bile doya doya sevişemeyen genç erkeklerini düşünüyor. Sonra bacakları küçükçük bir kızken de, genç kızken de, evlendiklerinde de ve ölürlen bile sıkı sıkı kapalı kadınlarını, onların doğru dürüst tutukuyla sevişmeden geçip gidiveren kupkuru hayatlarını" (s. 136).

Kimliği olmayan ve Madam Arthur Bey'in lanetine uğramış bir diğer kahramansa Nagehan'dır. Çöplüğe atıldıktan sonra yetimhanede büyüyen ve buradan kaçıp düşmüş bir kadın olarak hayatını sürdüren Nagehan mutsuzdur, intihara meyillidir. Eserde nasıl öldüğü anlatılmaz ancak intihar ettiği sezdirilir.

"Sonra ucu yanık filtreyi pencereden aşağıya atıyor. Sonra ardından kendi de atlıyor.

Bu kaçınıcı intihar.

Hayallerinde kendini defalarca öldürdü. Hepsinde yeniden, yeniden dirildi. Keşke sadece hayal ederek ölebilse insan." (s. 24).

1.8. POST FEMİNİZM

Feminizm tavır itibariyle bir üst anlatı olarak algılansa, post feminizm bu üst anlatıyı içinde barındırması yönüyle eleştiri olsa da 1960'dan sonra şekil alan bu anlayış kadına ve insana farklı bakış açıları getirmeye çalışır. Söğüt feminizme ya da kadınların erkek dünyasında kendilerine yer edinmelerine insan boyutuyla, insanın bir hakkı doğallıyla bakar. Söğüt'teki tavır varoluşçu felsefenin izlerini taşıyor denilebilir.

Her bireyin kendi varlığını dışında kalanı tanıyıp onu özgür iradesi içinde değerlendirdiğinde ve bu karşılıklı bir hareketle olduğunda kendini ve karşısındaki bireyi hem nesne hem özne olarak algıladığında kadın ve erkeğin arasındaki eşitsizlik uçurumu aşılır. Böylelikle kadın da kendi kimliğini ve varlığını gösterebilir olur. (Beauvoir, 1993: 154). Varoluşçu yazar De Beauvoir'ın savunduğu erkeklere ayrıcalık sağlayan şeyin-Freud'un tezinde olduğu şekliyle- onların cinsellikleri değil cinselliklerini üstün gibi gösteren sahip oldukları iktidardır düşüncesinin ve kadınların yoksun oldukları durumun

erkek cinselliği değil onların sahip oldukları güç olduğu fikrinin Mine Söğüt'te de rahatlıkla olduğu söylenebilir. (Demir, 2014: 95). Sanatçının tek derdi insanlara dayatılan dinlerin, öğretilerin, geleneklerin değiştiricisinin de bunları yaratan tek unsur olan insanlık olduğu fikrini yaymak ve bu düşünceye insanları inandırmaktır.

Mine Söğüt bir kadın yazar olarak bu ilk romanı da dâhil olmak üzere bütün eserlerinde erkek egemen toplumun kadın ve çocuklarda yarattığı tahribatı bir şekilde işleyen, sorgulayan bakışını sürdürür. Romanın ön planda bir feminist konu iddiası olmasa da eserdeki birçok hikâyenin içine sızmış farklı kadın ve çocuk yaşamları Söğüt'ün bu duyarlılığını gösterir niteliktedir.

Düzenin değiştirilmesi ya da erkek egemen dünyada kadına ait dayatılan sınırların değiştirilmesi, rollerin yeniden sorgulanması anlamında Nancy Chodorow “*annelik analizi*” (Erdoğan, 2008: 77) fikrini ortaya atar. Burada kadının üzerinde etkili olan kurulu geleneksel ve hukuksal düzeni değiştirmeyi düşünme anlamında Söğüt'le paralel düşüncelere sahiplerdir.

Mine Söğüt'ün ilk romanına ismini veren Beş Sevim'in fantastik ve mistik bir dünya yaratma dışında Türkiye'de kadın ve anne olmanın zorluklarını da değinen bir yanı olduğu Huriye Hanım'ın her gittiği yerde anlattığı yaşam hikâyesinde gizlidir. Bu hikâye masalsi ve menkıbevi birçok özelliği kendinde barındırıyor olmasına karşın öncelikle bir kadının elinden çıkmış trajik bir acıyı satır aralarına gizleyişi yönüyle çarpıcıdır.

Huriye Hanım Pürtelaş Sokağı'nın farklı ama saygın, yaşlı bir sakini olarak tanıtılır. Kedilerle olan muhabbeti dışarıda beslediği onlarca kediden ziyade evinde beslediği beş kediyle anlam bulur. Evliliğinde en büyük acı olarak yaşadığı ve bir gün dahi sorgulamadığı kocasının erkek çocuk takıntısı, art arda doğan kız bebeklerinin ölümüne neden olur. Ölen beş kız bebeğinin yerine gecikmiş bir sevgiyi göstererek kedileri koyar.

“Beş Sevim Huriye diye tanınan yaşlı bir kadın yaşardı... Kimsesi olmayan bu fukara kadın, sokakta yaşayan altmışa yakın kediyi besler; 17 numaralı harabe evinin içinde de gözü gibi baktığı beş kedisiyle birlikte yaşardı. Saf görünüşü, yarı meczup hali ve suskun, içine kapanık tavrıyla mahallede onu herkes sever, sayardı” (Söğüt, 2003: 24).

Huriye Hanım geleneksel anne, kadın ve eş kimliği içine sıkışmış erkeğinin isteklerini yerine getiren, getirmek zorunda olan kadın tipini karşılar. Eserde ezilmiş bu kadına toplumda hep yapıldığı gibi menkıbevî bir yaşam hikâyesi eklemlenerek acılarıyla ilahî bir olgunluk kazanan ermiş kadın tipinin erkek egemen toplum bakışıyla ve diliyle nasıl yüceltildiği anlatılmış ve kadınların erkek şiddetiyle karşılaştıklarında düştükleri

durumlardan biri yansıtılmış olur. Böylelikle edilgenliğinin, kocasının sözünden çıkmayışının karşılığını bu dünyada alan yarı mistik, yarı meczup bir kadın erkek egemen toplumca yüceltilmiş olur. “Kadının annelik özelliğinin kutsandığı söylem, içinde önemli çelişkiler barındırmaktadır. Kadın, birçok şeyde olduğu gibi kendi doğurganlığı üzerinde de söz sahibi değildir. Çok özel olan bu alanın denetlenmesi ve kontrolü erkeğin elindedir”(Ayyıldız, 2015: 43).

Huriye Hanım kendi elinde olmamasına rağmen erkek çocuk doğurmadığı için şiddete maruz kalır ve erkeğinin isteğine uyarak hamile kalmaya devam eder.

“Adam iyice küplere bindi, beni dövdü, bebeğe küfürler etti. Bu sevgisizlik, bu nefret ikinci Sevim’i de canından etti” (Söğüt, 2003: 29).

Eserde önemli bir yer alan hasta hikâyeleri tümünden bir hayalin ya da rüyanın parçaları olsalar da içlerinde çocukları yaralayan kadın hikâyeleriyle bezelidir. Oğuz adlı kendisini cüce zanneden çocuğun anlatıldığı sevgisiz bir evde yaşayan çocuk hikâyesini dillendiren kısımda Oğuz’un annesi kadınlığını yaşayamamış, ezilmiş ve yok sayılmış bir kadın olarak yansıtılır.

“Adam on sekiz yaşındaki Gülsüm’ü ailesinin rızası olmadan kaçırılmış, evlenme vaadiyle kandırılmış, imam nikâhı kıymış ve eve kapatmıştı... Birkaç ay sonra geçim sıkıntısı baş göstermeye başlayınca, adam karısını başka erkeklere satmaya çalışmıştı. Kadın buna başta direnmiş, baba evine geri dönmeye kalkmış ama tüm kapılar hışımla yüzüne kapanınca kocasının evinde yaşamaya mecbur olmuştu” (s. 45).

Postmodern feminizmde postmodernizmin çoğulculuk ilkesinden yola çıkılarak tek tip bir kadının kurtuluşu ya da sorunları üzerinden değil de birçok kadın ve farklı hayatlar, sorunlar üzerinden çoğulcu bakışla değerlendirme hâkimdir. Mine Söğüt de eserinde çocuk ve kadınların yaralarına dokunurken bu acıları, sıkıntıları ve sorunları farklı yaşlardan, farklı tip özellikleri üzerinden anlatmaya çalışarak yan yana gelen farklılıkları çoğulcu bir bakışla irdeler.

“Tek bir gerçek yoktur fakat birçok gerçekler vardır ve toplumsal cinsiyet ayrımı doğrultusunda hiçbiri diğerlerine göre ayrıcalıklı değildir... Postmodern feminist teori tek renk değil, rengârenk olmak demektir” (Demir, 2014: 114- 115).

Mine Söğüt erkek egemen toplumun yarattığı sanat, gelenek ve her tür yapı içinde kadını, anneyi ya da kız çocuğu edilgen kıldığını hatta bu durumu yasalaştırdığını anlatır. Bu eserinde erkek egemen dünyadaki çocukların yaraları üzerinden anne ve kadın kimliklerinin nasıl ve ne şekilde var olabildiklerini belirtir. Bunu yaparken de rüyalardan, bilinçaltından, bilinçdışından yani Freud’un psikanaliz kuramından faydalanır. Ancak bu

faidalanış bu kuramı yüceleştirmek adına yapılmaz. Psikanaliz kuramına kadın kimliği ve varlığı yok sayılmadan farklı yaklaşımlar getirir.

“Ne olursa olsun psikanalizi kadının bakış açısından yeniden düşünmek zorunludur yine de... Erkeğin egosunu dünyaya yansıttığını, buna bağlı olarak da her nereye bakarsa baksın dünyanın erkeğin kendi yansımaları görmesine yarayan bir ayna haline geldiğini ileri sürmektedir Irigaray” (Sarup, 2017: 172).

Ruhsal dengeleri bozuk çocuk hikâyelerinden biri de Melike adlı kızın yaşamının anlatıldığı yalnızlık ve sevgisizlikle örülü olan hikâyedir. Kendisine rüyalarında, içsel yalnızlığında dış dünyaya benzemeyen bir dünya yaratan Melike baba özlemi duyarak büyür. Özünde “*Kırmızı Başlıklı Kız*” masalına getirilen bir yorum olan eserin bu son hasta yaşam hikâyesinde cinselliği babası zannettiği bir adamla yaşamak zorunda bırakılan, tecavüze uğrayan bir genç kız anlatılır. Melike cinsellikle tanışır ancak pamuk ipliğine bağlı aklı hayal dünyasına kayarak tamamen dış dünyayla olan ilişkisini keser. “*Kırmızı Başlıklı Kız*” masalının çok çeşitli versiyonları vardır. Bu versiyonlarda kurtla ilgili kısımlar, Kırmızı Başlıklı Kız’la ilgili bölümler değişiklik gösterebilmektedir. Özellikle köylülerin hiçbir şifreleme düşünmeden söyledikleri versiyonlarında Kırmızı Başlıklı Kız’ın kurtla yatağa girme, kıyafetlerini çıkarma gibi sahneler içerdiği düşünüldüğünde Melike’nin tecavüzüyle masalın ilk versiyonları arasında da ilgi kurulabilir. (Danton, 2015: 26). Diğer versiyonlarda Grimm Kardeşler’de ya da Perrault’un “*Peri Masalları*”nda Kırmızı Başlıklı Kız kurdun midesinden bir şekilde kurtarılır. Melike ise tecavüze uğrar ve Melike’ye göre annesi, anneannesi bunda suçludur. Böylelikle masal bozuma uğratarak anneden öfke almaya babanın yokluğunun sorumlusu olan annenin öldürülmesine dönüşür.

“Akşam anneannesi işten eve döndüğünde Melike’yi divanın üzerinde iki büküm kıvrandır buldu. Konu komşu eve dolmuştu... Kimse polise haber vermeyi ya da bacaklarının arasından kanlar sızan küçük kızı hastaneye götürmeyi akıl edememişti... Öylece başında topluşup zavallı kızın kadersizliğine ağıtlar yakmışlardı” (Söğüt, 2003: 116).

Melike yaşadığı acı olayın neticesinde ailesinden destek görmez. Sadece yaşananlar görmezden gelinerek hayatlarına devam etmenin daha doğru olduğunu düşünürler. Her ikisi de toplumun dışladığı iki kadın olan anne ve kız, Melike’ye erkeklerin dünyasında yardım edemeyeceklerinin farkındadırlar. Baştan savaşmanın gereksizliğiyle kabullenmeyi seçerler. Melike bütün yaşananlarda babasının eksikliğini duyar ve bu eksikliğin sebepleri olarak gördüğü anneanne ve annesini öldürür.

Bir diğer çocuk ve kadın trajedisi Elif’in ve annesinin yaşamlarını içine alan, Elif’in ruhsal dengesini ve cinsel kimliğinin sağlıklı oluşumunu engelleyen hasta hikâyesidir.

“Elif’in annesinin, hayatı boyunca despot bir kocanın tüm taleplerine kayıtsız şartsız boyun eğen, istenen her şeyi harfi harfine yerine getiren Kader’in, yapamadığı tek şey vardı, o da ikinci bir çocuk doğurmak. İlk çocuk kız olmuştu, ikincisi artık erkek olsundu. Olsundu olmasına ama Kader bir türlü hamile kalamıyordu” (s. 96).

Kadının erkeği karşısında söz hakkına sahip olamayışının yanında bedeninde de söz hakkına sahip olamayışı Kader’i bir yandan mutsuz ederken erkek çocuk özlemi depreştikçe uyguladığı şiddet Elif’i de annesini de yavaş yavaş yok eder. Elif’in babası sarhoşluğun zirvesine ulaştığında Elif bir süre sonra garip bir oyunun içinde kendini bulur. Bu oyun babasının özlemini çektiği erkek çocuk rolüne bürünme oyunudur.

“Elif en az babası kadar, Yunus olduğuna, yani erkek olduğuna, yani babasının o hiç doğmayan oğlu olduğuna inanarak, biraz ürkek ama epey sevinçli adımlarla odadan çıkar, Haydar’ın kucağına koşar, gündüz canavar olan, geceyse sevgi topu bir babaya dönüşen bu adamın kollarına atılırdı” (s. 97).

Kader, bu oyuna evdeki huzuru ya da kendini, kızını düşünerek gönüllü bir izleyici olarak katılır. Hatta kızına gündüzleri de bir erkek gibi davranmaya başlar. Bu tehlikeli oyunun nelere mal olabileceğini bir anne olarak sezinleyememesi kendisindeki edilgen, adı gibi kaderci rolü benimsemesi evinde yaşananlara bir oyun gözüyle bakması hiçbir şeyi değiştirmez.

“Bu oyunun başkahramanı Elif, çok geçmeden gerçeği unuttu. Kz mıydı, erkek miydi o da bilemez oldu. Bu unutuş onun içinde kilitli kapılar yarattı. Tüm hislerini, duygularını bu kapıların ardına sakladı... Memelerinden utanarak büyüdü... Kendi yarattığı hayallerle dolu bir dünyada kayboldu” (s. 98).

Babasının aniden ölüşü Elif’te derin bir boşluk oluşturur. İçini acıtan babasının ölümü değil yok edilmiş ve üzerine tekrar başka türlü bir kimlik yapısı inşa edilmiş ruhundaki yaradır. Annesinin oyunu bitiren ölümle her şeyin düzeleceğini zannetmesi saflıktan ileri bir yol alamadı. Elif gizli dünyasında kendini çirkin bir erkek olarak görmeye ve çok güzel bir kız kardeşinin olduğuna inanmaya başlar. İçindeki bastırılmış öteki yanı, kız tarafı annesinin ikinci evliliğinden dünyaya getirdiği erkek çocukla bastırıldığı yerden çıkar ancak diğer yan da ortadan yok olmaz. Elif’in ruhsal dengesi tamamen bozulur.

“Çocuğun dünyası kurmaca bir dünyadır. Yani oyun dünyasıdır. Çocuk kendini orada konumlandırır ve kendisi o dünyada, dünyayla var olur. Fakat çocuk büyüyünce artık oyun oynayamaz. Ama oyun oynamaya ihtiyaç duyar. İşte büyümüş olan çocuk oynayamadığı oyun yerine hayal kurar. Bu hayallerinden kimseye söz edemez. İşte bu durumda hayallerini maskeleyip, farklı kılıklara sokup eserlerine yansıtır. Hayallerini bu şekilde yansıtabilen yazar olur. Ama yansıtamayan ise kendi içine kapanır, kendi kendine konuşur” (Freud, 2007: 105).

Freud'un "Kastrasyon Kompleksi" erkek ve kız çocuklarda farklı şekillerde işler. Elif'in cinsel kimliğinin yok edilmesi Freud'un iğdiş edilme kompleksine yakın özellikler içerir.

"Kız çocuğunda Kastrasyon kompleksinin birinci evresi erkek çocuğundaki birinci evreyle aynı özelliği taşır: çocukta 'herkes bir penise sahiptir' düşüncesi hâkimdir. İkinci evrede ise kız çocuğu, bir erkek çocuğun penisini görür ve kendinin bir penise sahip olmadığını anlar. Bundan sonraki süreç erkeklerde olduğu gibi işlemez: Erkek çocukta aşamalı bir şekilde görülen etkiler, kız çocuğunda aniden belirir. Erkek 'kastre edilebilirim' korkusuna kapılırken kız çocuğu çoktan kastre edilmiş olduğuna inanır. Annesinin de kastre edildiğini fark ettiğinde, kız çocuğu kendi durumundan annesini sorumlu tutmaya başlar ve anneden uzaklaşarak babaya yakınlaşır. Kız çocukta penis olmadığı için, onu kaybetme korkusu da yoktur, onun yerine bir penise sahip olamama tepkisi vardır. Kız çocuğu, erkek çocuğunu kıskanır ve bu kıskançlık onun ruhsal dünyasını altüst eder. Kendisini penisten yoksun dünyaya getirdiği için annesinden uzaklaşır ve babaya hayran olmaya başlar. Babası gibi bir penise sahip olma isteği, ilerleyen zamanlarda babasından bir çocuğa sahip olma isteğine dönüşür" (Yıldız, 2014: 21).

Elif babasının sapkın istekleri sonucu iğdiş edilen öteki tarafıyla yani kız tarafıyla bir türlü barışamaz. Eserde kendi hayatına devam eden çocuklarını görmezden gelen diğer anneler gibi özde Samimi'nin annesi gibi kendi hayatına devam eden Kader de bencil ve edilgendir. Eşcinsel bir kimlik edinmek zorunda bırakılan Elif bir daha asla düzelemez. Günahkâr anne ve baba figürlerinin doğal olarak çok sayıda oluşu bu dünyayı kötülüklerin dünyası haline getirir. (Frye, 201: 277).

"Eğer küçük kız 'oğlan' olma yolundaki ilk isteğinde diretirse, aşırı durumda ya manifest (açık) eşcinsellikte soluğu alacak ya da karakterinde belirgin erkeksi özellikler gösterip kendine erkek mesleklerinden birini seçecek ve buna benzer davranışlarda bulunacak" (Freud, 1998: 141).

Esere yapısal ve edebi bir metin olarak bakıldığında bütün edilgen ve kötü anneler Samimi'nin annesi, terk edilen ve bütün ruhsal yapıları darmadağın, paramparça edilen de Samimi'dir.

Bir kadın yazar olarak Mine Söğüt iktidarı elinde bulunduran erkek gücüne karşı yalnız bırakılan kadınların ve çocukların acılarına, yaşam hikâyelerine özellikle yer ayırır. Ondaki bir sınıf mücadelesi ya da hak arayışından ziyade insan olmanın gerekliliği sınırları içindedir. Erkeklerin elinde bulunan edebiyat ve eleştiri dünyasına getirilen feminist eleştiri noktasında kadınların sezgi gibi duygusal ve zayıf sözcüklere sıkıştırılıp erkeklerin değişim ve canlılığı içeren kelimelerle ifade edilişleri bir gerçekliktir. (Humm, 2002: 23). Mine Söğüt'ün kahramanlarının yaşadığı dünyada kadınlar erkek egemen dünyanın horlamasının yanında he beraber kadın, çocuk, erkek yoksullukla da mücadele etmektedirler.

Mine Söğüt feminizme ya da kadın hakları mevzusuna toplumsal cinsiyet perspektifinden yaklaşır. Toplumsal cinsiyete dayalı şiddetin değişik şekilleri vardır ve cinsel, psikolojik, sosyokültürel olmak üzere birçok türünden söz edilebilir. (Uygur, 2013: 123). Hüsrân'ın hastalığı bahane gösterilerek ailesi tarafından eve kapatılışı masallara özgü bir dünyanın mantığını ve gerçekliğini taşımasına rağmen bir kız çocuğunun hapsedilmesi, yaşamdan alıkonulması düşünüldüğünde özgürlük hakkını yok sayıcı olarak nitelendirilebilir. “*Kırmızı Zaman*”da Mine Söğüt büyük ve uzun bir ağıt söyler gibidir. Bu ağıtın ölüleri sürekli değişmekte ve ağıt ölü sahipleri kadınlarca devam ettirilmiştir. İstanbul'un geçmişiyle bugünü karşılaştırılmasının kolaylıkla yapılabileceği eserde kadın ve çocuk hikâyelerinin, işlenen cinayetlerin nedenlerinin ve akan kanın renginin değişmediği gibi bıraktığı acının da aynı olduğu görülür.

Hüsrân'ın babası tarafından çöpte bulunup getirilen eserle aynı isimdeki “*Kırmızı Zaman*” kitabında okuduğu cinayetlerle bizzat mahallesinde şahit olduğu kadın cinayetlerini anlattığı kısım kadının bir namus nesnesi oluşunun değişmeyişi de gösterir niteliktedir. Hüsrân babasının arkadaşı Mahmut'un evi terk eden karısına yapacaklarına şaşırılmaz.

“Cebindeki sustalıyı çıkarıp göstermişti babasına, ‘Bir bulsam ikisinin de karnını bunla delik deşik edicem’ demişti... Oysa Hüsrân biliyordu, zaman zaman babasının eve getirdiği gazetelerde hep namus cinayeti denen haberler vardı. Bu cinayetlerde öldürülen genelde kadınlar oluyordu. Aşk uğruna çocuklarını, kocalarını terk eden kadınlar” (Söğüt, 2004: 40, 41).

Erkek dili ve aklıyla hazırlanan gazetelerde ve yayınlanan her türlü eserin genelinde kız çocuklarının ve kadınların sınırları erkeklerce belirleniyor algısı feminist görüşe sahip olanları bu algıyı değiştirmeye iter. Bu algıyı oluşturan dildir ve Baba'nın Kanunu'nun egemen olduğu bir dünyada kadına ait her türlü söylem bu rahatlık içerisinde ifade edilir. (Canbaz, 2008: 248).

“Oysa gazetelerdeki haberlerde hep kadınlar yanlış adamları seviyordu. Sonunda zarar gören de hep kadınlar oluyordu. O büyüyünce yanlış birini sevmemeye karar verdi. Babası gibi biriyle evlenecek, annesi gibi çocuğunu çok seven bir kadın olacaktı” (Söğüt, 2004: 41).

Cinsellik tüm yaşamın aynadır ve siyasal, toplumsal, özel bütün yaşamın her yerinde bir şekilde varlığını gösterir. (Girard, 2001: 138). Türkiye'deki namus cinayetleriyle ilgili verilere göre kadının görevi nedir sorusuna katılımcıların %49.9'u cinsel saflığını korumaktır yanıtını verirken, namus'u korumak kimin görevidir sorusuna katılımcıların %23.9'u babanın, ağabeyin, %21'i ise ailedeki tüm erkeklerin görevidir

yanıtını verir ve namussuzluk ise katılımcılar tarafından kadının zina yapması, bekâretini kaybetmesi, erkeklerle konuşması, ailenin istemediği kişi ile evlenmesi olarak ifade edilir. (Bilgili ve Vural, 2011: 3). Hüsrân çocuk aklıyla kadınlara verilen cezaların farkındadır ve şahit olduğu olaylar onu ileride nasıl davranacağı konusunda şekillendirir. Bu da erkek egemen dilin ve söylemin toplumda ne kadar yaygın olduğunun bir göstergesi olarak anlatıcı tarafından okuyucuya sunulur.

“*Kırmızı Zaman*”da kadının Türkiye’deki konumunun pek de değişmediği tarihsel hikâyelerin arasına sıkıştırılan, satır aralarındaki küçük olaylarda gizlidir. Leon’un hiç görmediği ve tanımadığı annesi alt sınıf bir adamdan çocuk dünyaya getirmesi nedeniyle babası tarafından hoş görülmez ve apar topar bir daha İstanbul’a gelmemek üzere Paris’e gönderilir.

“*Kızının tüm ağlamalarına ve yakarmalarına kulaklarını tıkayıp, namusunu temizlemek adına loğusa haliyle onu Karaköy’den kalkan kuğu gibi bembeyaz gemilerden birine bindirip Paris’teki akrabalarının yanına gönderdi*” (Söğüt, 2004: 62).

Parçalarına ayrılan etlerle kadınların bedenleri arasında kurulan ilişkide kadınlar et parçaları gibi hissedebilir ve et parçalarıymış gibi muamele görebilir, duygusal olarak doğranabilir, fiziksel olarak dövülebilir fikrinin halen dünyada yaşatılan bir fikir olduğu yaygındır. (Adams, 2013: 109). Zaman Dayı’nın hayatını alt üst eden kendi hayal dünyasında değiştirerek hikâye ettiği Yedigâr’ın tecavüz vakası eserde birçok kişinin hayatını etkilemesi yönüyle ön plana çıkartılır. Kadının bedenine uygulanan şiddetin genç bir kızın ölümü seçmesine, Zaman Dayı’nınsa kaldıramayacağı manevi bir yükün altına girişine neden olur. Yedigâr erkek egemen toplumun dilince “kirletilmiş” olduğundan annesinin ve köy halkının yüzüne bir daha bakamayacağını düşünerek kendini temizlemeyi yani ölümü seçer ya da dolaylı olarak seçmek zorunda bırakılır.

Tecavüz kelimesi tecavüz edenin tecavüz edilen kişiyi insan olarak görmeme, ona saygı göstermeye değer bulmamayı çağrıştırmaları bakımından düşünülmelidir ve buna ek olarak da tecavüzün yalnızca kadınlarla erkekler arasındaki fiziksel güç eşitsizliğinden kaynaklanmadığı, toplumsal cinsiyet eşitsizliğiyle ilgili olduğu düşünülmelidir. Tecavüz cinsel saldırıdan daha da büyük bir olgudur ve kişide büyük tahribatlar yaratır. (Karacan, 2015: 116).

“*Zaman Dayı Yedigâr’ı kumsalda kanlar içinde can çekişirken gördü ama kendini açık denizlerde düşündü... Ama Yedigâr acı içinde kıvranırken Zaman Dayı’ya yalvardı.*

Ağzından çıkan insan sesi değil denizkızı sesiydi.

N'olur beni köye görürme. Öldüm ölüyorum. Annem başıma geleni anlamasın” (Söğüt, 2004: 158).

Yadigâr'ın yaşadığı erkek vahşetinin kurbanı olarak sunulan bir diğer çocuksa Baba Veysel'in on iki yaşındaki kızı Şerife'dir.

“Şerife on iki yaşına yeni basmıştı. Şerife annesiz kalan özürlü üç kardeşine bakabilecek kadar büyüktü; ve arada sırada babası evdeyken yaşlılarıyla birlikte sokakta oynamak isteyecek kadar da küçük... Çocuğu inşaatta tecavüz edilip öldürülen ilk baba değildi” (s.132).

“Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979” romanında dini bir ritüel olan kurbandan, et kesmekten ve parçalamaktan yola çıkılarak kadınların parçalara ayrılması paralel bir izlekte verilerek kadın cinayetlerine, toplumda yayılan kan dökme eyleminin yaygınlığına feminist bir yaklaşım sergilenir. Toplumsal şiddetin yayıldığı ülkelerde ataerkil düzenle et yeme, et kesme arasında doğrudan bir ilgi vardır. (Adams, 2013: 91).

Toplumsal hafıza çabuk silinebilme özelliğiyle öldürülen, parçalara ayrılan, işkenceye uğrayan kadınları çabuk unuttur. 1979 senesi de Türkiye için şiddetin ve cinayetlerin senesi olarak tarihteki yerini alırken öldürülen insanların ve kadınların isimleri, uğradıkları haksızlıklar silinir. Şiddeti kanıksama ve cinayetlerle yaşamayı öğrenme eserin en can alıcı noktalarından olması yönüyle feminizmle de ilişkilendirilebilir.

“Kan kırmızısına bulanmış bedeni ona daha önce öldürdüğü kadınları hatırlattı. Hepsini sevmişti. Hiçbirini öldürmek istememişti. Ama bildiği başka bir şey yoktu. Kadınları seversin ve onları öldürürsün. Nedenini hiç bilmeden. Sonra da her şeyi unutup, her şeye yeniden başlarsın. Hayat bu kadar basittir. Ya da karmaşık” (Söğüt, 2007: 71).

İktidar, gelenek, din ve her türlü erkek egemen dünyanın kurumları kadının bedeni üzerinde egemenliğini kurduğundan eserde babasının tecavüzüne uğrayan kızlar toplumsal arınma adına parçalara ayrılır.

“Kör Ebe'nin dediği harfi harfine yapılacak. Çünkü Ayşe'nin içine lanetli geçmişten dirilen korkavuran cinleri girdi. Korkavuran cinleri genç bedeni delirtti. Ayşe o yüzden geceleri, babasının... babasının... babasının koynuna girdi... Kör Ebe öyle dedi. Cinlerden kurtulmanın tek çaresi ölümdür. Ölüm... ama öldürmek de yetmez. Yedi parça yedi ayrı kuyuya... yedi parça yedi ayrı kuyuya..

Ayşe... bahçede, her yıl bir koyun kesildiği o kanlı tören yerinde... ölüme bağışık incir ağacının kara yeşil gölgesinde... parça parça edildi... tam yedi parça... her parça bir kuyuya... her parça bir kuyuya” (s. 79).

Şahbaz'ın unutilan ve öldü zannedilen kadını hikâyeleriyle yaşatması üzerine kurulan eserde kadının ismi verilmez. Adı olmayan, işkenceye uğramış ve eserin sonunda ölen kadın bütün şiddete uğrayan kadınlar gibi isimsiz, sessiz ve belirsiz bırakılır.

“Üç Kapılı Han’ın bodrumunda küçücük bir hücrede hareketsiz ve sessiz, belirsiz soluklar alarak, gözlerini çoğu kez yumarak, itaatkâr bir ölü olduğunu bilmeyecek...

Kadın konuşmuyor. Ağzının içinde ve rahminde yaralar... kadın konuşamıyor ama hücrenin duvarları anlat Şahbaz diyor” (s. 59).

Eserde ismi dahi verilmeyen kadının yanında öldürülen ve şiddete uğrayan birçok kadından bahsedilir.

“Onlar dövüldükçe içlerinden dışarıya neden hep bir şeyler akıyor? Kanlar, irinler hapsoldükleri yerden kurtulup mütemadiyen hayata sızıyor? Her yer o yüzden mi kan ve irin kokuyor Şahbaz” (s. 110).

Feminizmin kadının yüz yıllardır erkek egemen toplumda var olma mücadelesini problem etmesiyle, özellikle erkek yazar dilinden, söyleminden dışıl bir dile gidişle önemli denilebilecek yol alır. Mine Söğüt'ün Leyla Erbil, İnci Aral gibi kadın yazarların kadını ve kadın dilini merkeze alan yaklaşımını devam ettirdiği görülür. Erkeklerin siyasetleriyle yönetilen bir dünyada kadın olarak var olma, hayatta kalma savaşı veren kadınları incelenen diğer eserlerinde de merkeze alan Söğüt, bu kez *“Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey”* romanında kadınadam cinsinden merkeze yayılan erkek töre ve siyasetinin acı vericiliği, kan dökücülüğüyle okurlarına seslenir. İktidar tarafından cinsellik ikili bir düzen içine yerleştirilir ve kurala uygun olan, kurala uygun olmayan şekilde yasaklamalarla insanları yönlendirmesiyle var olur. (Foucault, 2016a: 63). Eserde iktidarın dayatmalarına kadın olarak hayatta kalmanın zorlukları Nagehan üzerinden verilirken birincil olarak eserin tamamına yayılan üçüncü cinsin Türkiye'de var olmasının, kişilerin cinsel kimliklerini oluştururken özgür olamayışlarının üzerinde durulur.

“Madam Arthur Bey'i ve hayatındaki her şeyi unutacaktı. Buna karşı bağışlandı canı.

Ama o bir itiraz. Kanadığı ilk gün, kimsenin karısı olmamaya ant içmiş küçük ve asi bir kızın büyümüş hali... kendini bildi bileli sevişerek para kazanan, tanrı başta olmak üzere hiç kimseye güvenmeyen kadın. Kendine bile güvenmeyen” (s. 13).

Nagehan, bir çöplüğe terk edilen ve yetimhanede büyümek zorunda kalan küçük bir kız olarak hayatla erkenden tanışmış ve erkekler dünyasında kendi verdiği kararlarla kendi mutsuzluğunu ve yalnızlığını yaşayan ancak erkekler dünyasına da büyük itirazıyla isyan eden yazarın romandaki feminist tavır takınan yansımasıdır.

Maria, Kara Yalı'ya yaşlılık günlerinde büyük bir tesadüfle tekrar döndüğünde artık Olga kimliğini unutmuştur. Olga bir zamanlar genç ve güzelken Madam Arthur Bey'le birlikte olduğunu, bu ilişkiden istemediği bir kız dünyaya getirip yalının kapısına bırakıp ülkesine kaçtığını, memleketindeki savaşla kadınlığını, anneliğini kaybettiğini unutmak

isteyerek unutmüş gibi yaşar ve Maria olur. Maria erkek egemen dünyanın, babanın, kocanın, patronun, yetişkinin devlet iktidarını temsil ettiği dünyada yalnız bırakılır. (Foucault, 2015: 111). Eserde Maria'nın ağzından kadın olmak ve var olmak üzerine Nagehan'inkine benzer cümleler çıkar.

"Sonra bacakları küçücük bir kızken de, genç kızken de, evlendiklerinde de ve ölürlen bile sıkı sıkı kapalı kadınlarını, onların doğru dürüst tutkuyla sevişmeden geçip gıdiveren kupkuru hayatlarını" (s. 136).

Türk toplumunda iktidar ve egemenliğin kurumsallaşma biçimleriyle olan ilişkilerine bakılmadığı sürece, ataerkilliğin nasıl işlediğinin gereğince anlaşılabilir. (Kondiyoti, 1993: 387). Eserde de bu yönde çeşitli göndermeler vardır. Türkiye'de ya da dünyada kadın olmanın zorluğu Maria ile verilir. Çünkü Maria hem yabancı bir ülkede kadın olmuş hem de Türkiye'de kadın olarak yaşamıştır.

"Doğuracak ve doğurduğunun öldüğünü görece kadar güçlü bir bünyenin önünde hiçbir şeyin duramayacağını öğrendi. Kadının yeryüzünün en dayanıklı canlısı olduğunu öğrendi" (s. 147).

Yazar, erkek egemen toplumda kadın olmanın zorluğunu anlatırken şehrin sokaklarının, caddelerinin yalnız bir kadına nasıl acımasız davranabileceğini, erkek siyasetinin ve dilinin sokaklara nasıl da sızdığını anlatıcının ağzından yansıtarak kadının sistemin belirlediği kurallar dâhilinde edepli bir kadın gibi eş, anne ya da kız evlat olarak yaşamını sürdürmesine izin verenin yine erkekler olduğunu açıklamak ister.

"Nasıl bu şehir sokaktaki yaşlı bir orospuya sahip çıkmaz. Olga sırlarıyla sokaklarda bir deli gibi dolaşır durur, çöplerden yemekler toplar, geceleri apartman eşiklerinde sokak köpekleriyle uyur ve yalınayak ve altına işeyerek kendisine tecavüz etmeye çalışan sarhoşların kusmuqları altında boğulur. Ölü. Bu sokaklar dilsiz bir deli kadını uzun süre barındırmaz" (s. 147).

Eserde üçüncü bir cins olarak yansıtılıp erkek egemen toplum düzeninde varlığını sürdürmeye çalışan kadınadam kimliği psikolojik bir varoluş sürecinde eserin başkahramanı Madam Arthur Bey üzerinden verilir. Ancak ikinci planda kalmasına karşın bir diğer kadınadam olup sokaklarda para kazanmak zorunda bırakılan Deniz karakteri üzerinden toplumda bu cinsin tutunmasının zorlukları anlatılır.

Madam Arthur Bey romanda kötücül güçleri olan bir şaman olarak iktidarı sembolize eder. İktidar demenin erkek olduğu bir ülke olan Türkiye'de yazar, Madam Arthur Bey üzerinden hem tutkularıyla hareket eden bir kadını hem de fiziksel bir güce sahip olan bir erkeği aynı bedende anlatarak hem iktidarın acımasızlığına yazarca kurgusal bir görüntü eklemiştir hem de erkek dünyasının kadına, kadını olana bakışını vermeye

çalışmıştır. Madam Arthur Bey'in kara bir yalıda hayatını sürüşü, çevresiyle, insanlarla pek ilişkisinin olmayışı cinsel kimliğinden kaynaklıdır. İktidarı sembolize eden bir erkek ne kadar karanlık bir iç dünyaya sahip olsa da dışarıyı izlemekle kalmaz fikri okuyucuda oluşturulur.

"Öldürdüklerinin hepsi tehlikeli insanlardı. Hepsi bu düzeni yıkmak için akla gelebilecek her şeyi yaparlardı. Olmayacak bir düzenin hayalini kurarlardı. Hayallerin gerçekleşebileceğini bilen Madam Arthur Bey, o yüzden kendi hayalleriyle ortadan kaldırdı onları. Tek tek" (s. 40).

Madam Arthur Bey eserde dünyadaki iktidarı sembolize etmesi yönüyle anlatılırken büyü, esrarengiz güçlerin karanlık sahibi olarak betimlenir. Bu güç yoğun tutkusuyla kadınsıdır, ezici ve tahakküm altına alıcı yönüyle erkektir. Kötülükle var olan başkahraman Tanrı'nın da Şeytan'ın da özelliklerini taşır. Hayal ederek her şeyi var etmesi yönüyle tanrısal bir gücün sahibi olarak verilirken kasveti ve kötülüğü yayan kişi olarak da şeytani güçlerin sahibidir. Ancak eserde bilinen Tanrı ya da Şeytan kavramları iç içe geçtiğinden, kötülüğün asıl sebebi okuyucuya bırakılır.

"Sadece bu evdeki değil, tüm evrendeki kasvetin oluşmasında ve şekillenmesinde kendi payı olduğunu çok iyi biliyor ve onaylatmak içgüdüleriyle kasvetten yakınıyor. Kasveti seviyor o"(s. 29).

Eserde cinsel seçimi ve kimliği nedeniyle ötelenen, sınırları ve cepheleri sistem tarafından belirlenmiş kadın- erkek rollerinin dışında kalmayı seçebilmiş bir diğer kadımadamsa Deniz'dir. Romanda fakir bir mahallenin uzak bir şehirden kendi olmayı seçerek büyük bir cesaretle yola çıkışı anlatılan Deniz, çıktığı uzun yolun en başında âşık olduğu erkek tarafından yalnız başına, erkeklerin dünyasına bırakılır. Deniz'in âşık olduğu hemcinsi gizli, geçici ve gerçek olmayan anlık bir ilişki olarak bakarak yaşadığı kısa ilişkinin anlatımı okuyucunun tamamlanması istenilerek yarım bırakılır, başka tarafından anlatılır. Yazar, postmodernizmin özelliklerinden olan okuyucunun hikâyesinin gelişmesine katkıda olma durumunu ve hikâyedeki boşlukları tamamlama görevini okurun uygulayacağı bir hikâye anlatır ve romanın akışı devam eder.

"Bir gece yarısı bir kamyoncunun kucağında... Âşık olduğu adamın başını okşayarak onu sur dibinde arabadan indirişini unutmuştu. Surların arasında, bir başına, hiç bilmediği bir şehirde, hiç ummadığı bir şekilde yalnızlığından korktuğunu unutmuştu" (s. 103).

Toplum kendine benzemeyeni, kendi gibi olmayanı ve kurallara uymayı dışlar. Deniz erkek egemen dünyanın içinde bir düşmüş kadının geçtiği yollardan geçerek ama kadın olmadan erkek kalamadan yaşamayı seçer. Memleketindeki ataerkil baskının

gücüyle onun peşini bırakmayarak Olga'yla yaşadıkları eve kadar gelir. Ağabeyleri namuslarını temizlemek isterler.

"Ağabeylerinin peşinde olduğunu ve onu bulurlarsa öldüreceğini bildiğinden. Ve ağabeylerinin o aramasa bile çok yakında evinin kapısına dayanacaklarını bilmediğinden. Aramadı. Yine aramadı. Bu kez de aramadı" (s. 109).

Yazarın hem Nagehan hem de Deniz karakterini işlerkenki amacı ülkedeki erkek egemen gücün töre, namus, para, iktidar gibi sistemin tüm imkânlarından yararlanarak kadınlar üzerinde uyguladıkları sınırlamaları anlatmaktır.

Mine Söğüt, feminizm odaklı olarak edebiyattaki erkek dilini yıkma düşüncesini bu eserinde en somut şekliyle ortaya koyar. İktidarın bir dili vardır ve tüm resmi dil kurumlar bir yineleme dili üretirler, okul, şarkı, haber gibi dilin kullanıldığı her dilde aynı anlamın, aynı sözcüklerin tekrarlandığı görülür.(Barthes, 2015: 158). Yazar erkek dilinin emin, güçlü, net varlığına karşı çıkmak adına parçalanmış, bölünmüş cümlelerle bu netlik ve güce karşı yeni dişil bir dil oluşturur. Bütünlükçü, kuralcı ve sistemli bir oluşumu karşılayan dil, kadını görmezden gelerek güçlü erkek dünyasına ait bir söylem içindedir. Söğüt, cümleleri kurallara göre bütünleştirmeyip aksine bilinçli olarak parçalara ayırır. Bu ayırıyla ortaya çıkan yapısı bozulmuş dil, erkek egemen anlayışın diline tepkidir.

"Hayatına kaldığı yerden devam eden bir sürü insan. Gibi.

Eve girdiklerinde o, kitaplara bakıyor. Koltuklara. Işıklara. Halılara. Perdelere. Şehnaz'sa pencereden dışarıya. Yıldızsız, alacalı gökyüzüne. Yüzünün pencere camındaki yansımaya. Uzaklara ve yakınlara" (Söğüt, 2017: 94).

Yazarın oluşturduğu dil duygusal yoğunluklar taşıyan, kısa, çocuk dilinin rahat imkânlarını hatırlatan nitelikte bozulmaya açık özellikler taşır.

"Bu ev ve efendisi şahane bir mezar onun için. İçine girsin. Boylu boyunca uzansın ve geri kalan ömrünü bu evde sabırla tamamlasın. İstiyor. Unutarak" (s. 41).

Acıların kolaylıkla ifade edildiği, çığlıkların gizlenmeden, süslenmeden, başka şekillere sokulmadan atılabildiği bir kadın dilini yaratır. Noktalama işaretleri bu yaratılacak bozuma uğratılan dile yardımcı olacak biçimde genel dil kullanımlarının dışına çıkarılmasıyla oluşturulur. Aşağıdaki alıntıda ünlemler ve noktalı virgül genel kullanımın dışında, yeni dilde yeni imkânlar kazanarak kullanılır.

"Ama sonra ne oldu? Seni ve senin gibileri yetiştirenler her şeyden kendileri vazgeçtiler! Demir perdelerin hepsi teker teker yıkıldı! Üzerine! Madam Arthur Bey'in üzerine yıkıldı! Tonlarca demir. Gibi. Yığıldı... Hepti; hiç oldu" (s. 38).

Olcayto, fotoğraflardaki acı çeken, öldürülen, kan içinde kıvranan insanları, cesetleri gördüğünde yani hayatın kurgusal çerçeve içindeki gerçekliğiyle karşılaştığında hem kahramandaki ruhsal denge bozulur hem de dil yapısal bozuma uğrar.

"Metrolarda.

Öl- müş in- san fo- toğ- raf- ları.

Yanık cesetler.

...

Buz.

Gibi.

Mezar.

Taşları" (s. 59).

Adalet Ağaoğlu (2008: 35) Türkiye’de cinsellik üzerinde durulmaya başlanmasına rağmen bu hayatı anlatacak dilin üzerinde bir sorun olarak durulmadığını belirtir. Ancak Mine Söğüt bu son eserinde feminizmin kadına ait olanı ortaya çıkarma, erkekle birlikte aynı derecede olduğunu gösterme gayreti yapısı bozuk cümleler ve anlamı bozuma uğramış cümleler şeklinde kendini gösterir.

Post feminizm bağlamında değerlendirildiğinde ilk eserinden itibaren insana ve özellikle kadına bakışıyla, üretmeye çalıştığı dilsel yapıyla Mine Söğüt kadını feministlerin yaptığı kadar sert bir şekilde hissedilen erkek ve kadın sınıfları oluşturma şeklinde görmeyerek insan bağlamında işler. Ezilen kadınları, çocukları, eşcinselleri ya da erkekleri eş değerde görerek iktidarı ve kimliğin var oluş sürecini sorgulayan eserler üretir. Büyük anlatılardan kaçınarak kanatmaya çalıştığı yaraları masalsi bir üslupla ve erkeğe ait olmayan bir dilde vermeye çalışır.

SONUÇ

Mine Söğüt'ün dört romanının birçok açıdan ve derin olarak incelenişinin ardından genel olarak söylemek mümkündür ki Söğüt'ün romanlarında postmodern unsurlar bulunmaktadır ve Mine Söğüt'ün postmodern edebiyatın- tam anlamıyla sınırları belirlenmese de- imkânlarından yararlandığı söylenebilir.

Postmodernizmi anlamak ve anlatmaya çalışmak adına ilk olarak modernizmin ne olduğu, kapsamı ve yaygınlığı üzerinde durulup ikinci olarak postmodernizmin modernizmin devamı mı yoksa ona karşı bir hareket mi oluşu yönüyle değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu değerlendirişte izlenen yol postmodernizmin modernizme genel olarak bir karşı çıkış oluşudur. Modernizmin akli ön plana alan hümanizm, Aydınlanma Çağı gibi kavramlarının hüküm sürdüğü bir çağın ardından I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı'nı gören insanlarda umutsuzluk, dağınıklık ve her şeye karşı bir inançsızlık oluşur. Modernizmin akli ve insan sevgisini yüceleştiren yaklaşımı binlerce insanı öldürür ya da sömürge kılarken modernizmin “büyük anlatı”lardan ibaret olduğu fikri ortaya atılır. Artık büyük bir belirsizlik dünyaya yayılmaya başlarken her şey değerini yitirir ve anlamsızlaşır. Böylelikle hiçbir düşüncenin, anlayışın, dinin ya da felsefenin de bir anlamı ya da değeri kalmaz. Buna bağlı olarak tüm değersiz unsurlar aynı değersizlikte yan yana gelebilir hale gelir. 1960'lı yıllarda bu düşünceler neredeyse her alanda büyük bir hızla yayılma gösterir.

Postmodernizmin diğer anlayışlar gibi kesin yargıları olmasa da bu tezde belirsizlik, kuralsızlık, kaos halini yaratan ve bu düşüncelerden beslenen birçok unsur ve görüntü postmodernin içinde kendine yer bulur. Türk edebiyatına bakıldığında 1970'den sonra özellikle Oğuz Atay'ın “*Tutunamayanlar*” romanıyla yarattığı postmodern algı kendinden sonra gelen birçok yazarı da etkiler. Parodi, pastiş, montaj, metinlerarasılık, okuyucuyu edilgenlikten çıkarma, gerçekliği dönüştürme gibi postmoderne ait birçok unsur aynı anda bir eserde toplanarak yeni bir edebiyat anlayışının oluşmasını da sağlar. Orhan Pamuk, Pınar Kür, Hilmi Yavuz, Süreyya Evren gibi birçok yazar postmodern metinler kaleme alırlar. Türkiye'de 1971 ve 1980 darbelerinin derinden sarstığı toplumsal yapıda varoluşsal mücadelenin şeklinin, içeriğinin dönüşümüne, gerçeklik algısının değişimine, değerlerin değersizleşmesine neden olurken postmodern bir kültür ortamı da kendini oluşturur. Bu kültürel anlayış zamanla farklı formlar, içerikler ve dilsel arayışlar içinde kendine yeni mecralar arar ve yeni yapılar oluşturur.

Mine Söğüt'e gelene kadar hem toplumsal yapıda hem de edebiyatın kendinde değişen birçok unsur postmodern bir tarzın oluşumunu sağlar. İncelenen eserlerinde Mine Söğüt tavrı olarak hiçbir "büyük anlatı"ya taraf olduğunu okuyucuya hissettirmez. Yazar olarak varlığını kaybettiren sanatçı okuruna romanlarında yarattığı boşluklarla farklı anlatıcılar ve kimlikler oluşturarak seslenir, ondan edilgen bir okurdan çok daha fazlasını istediğini belirtir. Üstkurmaca olarak tanımlanan unsur eserlerde benzer şekillerde kullanılır. "*Beş Sevim Apartmanı*"nda okuyucusuyla konuşan bir masalcının anlattığı gerçekle hayal karışık olayların içine giren okuyucunun gerçeği arayışı olarak kullanılır. "*Kırmızı Zaman*" romanındaysa Mine Söğüt eserin en başında anlatılacaklar konusunda kısa bir bilgi verip birçok kahramanın konuştuğu, her şeyi bilen bir de anlatıcının kahramanlarla ve okur arasındaki ilgiyi kurduğu hayalle gerçeğin ipini kopardığı bir metin oluşturur. "*Kırmızı Zaman*" romanında anlatının içine yerleştirilen bir başka Kırmızı Zaman adlı kitabın da var oluşu, kronolojik bir sıranın izlenmeyişi, tarihten yararlanılış, ölümlerin bedenlerinin ve katillerinin arandığı karmaşık bir metin oluşuyla da postmodern özellikleri içinde barındırır.

"*Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*" romanında yazar, üstkurmacanın imkânlarından fazlasıyla yararlanır. Eserin başındaki açıklamalar, anlatıcı ve Şahbaz adlı kahramanın eserde yazarın rolüne bürünüşleri, birbirini izleyen iç içe geçmiş yer kopuk kopuk hikâyeler üstkurmacanın kullanıldığını gösterir niteliktedir. Sanatçının son romanı "*Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*" romanında genel anlamda yazarlığın sınırları üzerinde durulması, metne anlatıcı ve okurun dâhil olmaları üstkurmaca özelliklerinden bazılarıdır.

Hiçbir metnin artık özgün olamayacağını karşılayan metinlerarasılık unsuru Mine Söğüt'ün ele alınan bütün romanlarında fazlasıyla kullanılır. Sanatçı bazen açıkça göndermeler ve alıntılarla bunu yaparken bazen de okura çeşitli ipuçları vererek, onu eğlenceli bir bulmacanın içine çekerek bu unsuru kullanır. "*Alice Harikalar Diyarı*", "*Binbir Gece Masalları*", "*Külkedisi*", "*Kırmızı Başlıklı Kız*", "*Rapunzel*" masalları, Orhan Pamuk'un "*Yeni Hayat*" romanı, Fuentes'in "*Aura*" adlı anlatısı, Freud'un ortaya attığı kompleksler, kuramlar, Çehov'un "*Vanya Dayı*" adlı tiyatro eseri, Virginia Woolf'un "*Orlando*" adlı fantastik romanı, Dino Buzzati'ni "*Tanrı'yı Gören Köpek*" adlı hikâyesi, Albert Camu'nun "*Veba*" adlı romanı ve buna benzer önemli birçok eserin Söğüt'ün eserleriyle bağlantıları tespit edilmiştir.

Postmodern tavrın “büyük anlatı”ları önemsemeyişi Mine Söğüt’ün yazar tavrında da görülür. Hatta bu tavır birçok büyük anlatı denilen anlayış, kuram, eser ve özellikle iktidarın gücünü sağlamlaştıran değerler bağlamında ironik bir üslup ve bakışla ele alınır. Her türlü baskıcı iktidara ve uzantılarına eşit mesafede yer alan sanatçı böylelikle ironisini çok daha rahat oluşturur. Bütün eserlerinde kadınların ve çocukların uğradıkları haksızlıkları masalsı dünyası içinde zaman kavramını hiçe sayarak iktidarı ve uzantılarını ironik bir üslupla eleştirir.

Son romanı “*Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*”de özellikle eril dile karşı çıkıp yeni bir dil arayışına giren sanatçı bu eserinde parçalanmış, bilinç düzeyinden uzak, kopuk bir dili tercih eder. Diğer eserlerinde de hissedilen bu durum son eseri dışında çok da bariz kullanılmaz. Bu da sanatçının ilk romanından itibaren iktidardan ve eril dilden uzak bir dil oluşturma gayretinde olduğunu son eserinde bunu tamamen gerçekleştirdiğini gösterir. İlk romanı “*Beş Sevim Apartmanı*”nda kullandığı dil, ruh dünyası parçalanmış, şizofren olarak algılanan bir kahramanın diline paralel oluşturulmuştur. “*Şahbaz’ın Harikulade Yılı 1979*”daysa sanatçının dili üzerinde düşündüğü görülür. Bu durum son romanında en bilinçli halini alır.

Üstkurmaca ve metinlerarasılık unsurlarıyla okuruna çeşitli boşluklar oluşturan Söğüt, hayalle gerçeği sürekli yer değiştirmek suretiyle okuruna eğlenceli ve bol soru işaretli bir oyun alanı oluşturur. Bu alana giren okur ipuçlarını takip ederek anlatıcının yazarın kimliğine karıştığı, kahramanların gözüyle anlatılanlardan hangisinin gerçek, hangisinin hayal olduğunun kestirilemediği bir bilmeceyi bulmaya çalışır. Romanın sonunda eğlendiğiyle kalıp kendini herkese göre farklı algılanacak belirsiz bir sonda bulsa da postmodern bir oyunun içinde olduğunu bilen örnek okur böylelikle kendini etken hissettiği bir dünyanın da olduğunu fark etmiş olur.

Zamanın gerçekliğini ve çizgiselliğini yitirdiği postmodern metinlerde geçmiş, tarih ve şimdi birbirine girerek eşzamanlı bir anlatım tercih edilir. Mine Söğüt’ün eserlerinde hem masalların türsel imkânlarıyla fantastik bir zaman algısı yaratılırken hem de postmodern metinlerde olduğu gibi parça parça bir zaman anlayışı oluşturulur. Geçmiş, tarihi eserlerinde mutlaka kullanan yazar şimdiki zamanla aralarında ilgi kurarken yarattığı kopukluk anlamsızlık yaratmasa da bilinçli bir kopukluk oluşturulmasını sağlar.

Dünyanın yaşanılmayacak bir yer olduğu tüm eserlerinde özellikle kahramanlar üzerinden işlenen önemli meselelerdendir. Şizofren duyguları olan, parçalanmış

benlikleriyle yaşadıkları dünyaya uyum sağlayamayan disharmonik bireyler postmodern dünyanın kaotik yanını da karşılarlar. Mine Söğüt sayılan bu özellikleri yan yana getirerek çoğulcu, karnavalı andıran bir görüntü elde eder.

Son olarak denilebilir ki sanatçının eserlerinde postmodernizmin unsurları tespit edilmiştir. Ayrıca hiçbir düşünceye, anlayışa, dine ya da -izm'e bağlı olmayan sanatçı her ne kadar taraf olmasa da içine kapanık, ruhu ve bedeni parçalanmış çocuk ve kadınların farklı hallerini eserlerinde konu edinerek aydın, insan ve kadın oluşunun sorumluluğunu göstermeye çalışır. Bu acıları ve yok oluşları anlatırken masal dili ve üslubunu kullanarak yarattığı fantastik dünyada her türlü iktidarın ve baskının karşısında olduğunu hissettirir.

Türk edebiyatında romanlarında postmodern unsurları kullanarak eser veren birçok sanatçı olmasına karşın Mine Söğüt hem onlar gibi postmodern bir metin oluştururken hem de her düşünceye eşit mesafede duruşuyla bireysel ve toplumsal yaraları yarattığı masalsi bir dünyada evirip çevirerek bambaşka, romandan çok fazlası bir anlatı içerisinde işlemiş olur. Tez çalışmasının sonunda Mine Söğüt'ün romanlarının postmodern unsurlar taşıdığı görülür.

KAYNAKÇA

İncelenen Romanlar:

- Söğüt, Mine. (2003). Beş Sevim Apartmanı. İstanbul: Yapı Kredi.
Söğüt, Mine. (2004). Kırmızı Zaman. İstanbul: Yapı Kredi.
Söğüt, Mine. (2007). Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979. İstanbul: Yapı Kredi.
Söğüt, Mine. (2017). Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey. İstanbul: Yapı Kredi.

Yararlanılan Kaynaklar:

- Adanır, Oğuz. (2016). Baudrillard, İstanbul: Say.
Adıgüzel, Sedat. (2009). Modern Azerbaycan Edebiyatında Dede Korkut (Metinlerarası Çözümlenmeler), Ankara: Fenomen.
Adorno, T. ve Horkheimer, M. (1995). Aydınlanmanın Diyalektiği. Oğuz Özgül (Çev.). İstanbul: Kabalcı.
Ağaoğlu, Adalet. (2008). Karşılaşmalar, İstanbul: Türkiye İş Bankası.
Akbalık, Esra. (2016). Alevi- Bektaşî Şiirinde Ay ve Güneş Sembolizmi, *Türkiyat Mecmuası*, c. 26/1, 1-13.
Akkoyunlu, Ziyat. (1996). Bin Bir Gece Masalarının Türk Masallarına Tesiri. *Pamukkale Üniversitesi Eğitimi Fakültesi Dergisi*, 1, 1-12.
Aktaş, Şerif. (2003). Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Ankara: Akçağ
Aktay, Yasin. (2008). Kavramsal Açından Modernizm ve Postmodernizme Bakmak *Hece Dergisi, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayı*, 12(138, 139, 140) 8- 16.
Aktulum, Kubilay. (2000). Metinlerarası İlişkiler, Ankara: Öteki.
Andreas, Huysen. (2011). Postmodernin Haritasını Yapmak. Modernite Versus Postmodernite İçinde, (çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Say Yayınları, 231- 261.
Apaydın, Mustafa. (2009). Postmodernizmin Değeri Dışlayan Çoğulcu Estetiği ve Bunun 1980 Türk Romanına Yansımaları. 1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu Bildirileri, s.27- 35, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri.
Arı, Sevinç. (2015). Çocuk Kitapları Çevirilerinin Çocuğun Dünyasına ve Toplumsal Dönüşüme Etkisi: Martine mi Ayşegül mü? *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Sayı: 41, (8), 64- 73.*
Aristoteles, Augustinis, Heidegger. (1996). Zaman Kavramı, Saffet Babür (Çev.). Ankara: İmge.
Arvas, Abduselam. (2012). Türk Destanlarına Yansıyan Göç Olgusuna Genel Bir Bakış. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*. 1 (Ocak-Haziran) (Balkan Özel Sayısı-I), 215-226.
Asutay, Hikmet. (2003). Çocuk Yazının Fantastik Dünyası: Masallar. *Turkish Studies* 8/13, 265-278.

- Aşkaroğlu, Vedi. (2015a). Postmodern Söylem, Ankara: Karadeniz Dergi.
- Aşkaroğlu, Vedi. (2015b). Postmodernizm Sınırsız Özgürlük mü? Özgürlüğün Sınırı mı? Ankara: Kültür Ajans.
- Atik, Bilal. (2008). *Kral ve Peygamber Olarak Davut ve Süleyman Kıssalarıyla Verilmek İstenen Mesajlar*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Atik, Şeref Nur. (2017). Metinlerarasılık ve Kurmacada Gerçeklik Üzerine, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Aytaç, Gürsel. (1991). Edebiyat Yazıları- II. Ankara: Gündoğan.
- Aytaç, Gürsel. (1999). Genel Edebiyat Bilimi. İstanbul: Papirüs.
- Ayyıldız, Melek Kurt. (2015). *Kadın Dergilerinde Sunulan Kadın İmgisinin Feminist Yaklaşım Kavramlarıyla Değerlendirilmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bachelard, Gaston. (1995). Ateşin Psikanalizi. Aytaç Yiğit (Çev.). Ankara: Bağlam.
- Bahatin, Mihail. (2017). Karnavaldan Romana. Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Barnes, Julian. (2008). Korkulacak Bir Şey Yok. Serdar R. Kırkoğlu (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Barthes, Roland. (2015). Yazı ve Yorum. Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Metis.
- Baudrillard, Jean. (2008). Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm. Oğuz Adanır. (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Bauman, Zygmunt. (2011). Postmodern Etik. Alev Türkmen. (Çev.). Ankara: Ayrıntı.
- Beauvoir, Simon. (1993). Kadın İkinci Cins- I Genç Kızlı Çağı. B. Onaran. (Çev.). İstanbul: Payel.
- Bekki, Salahaddin. (1996). Türk Mitolojisinde Kurban, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 1 (3), 16- 28.
- Berman, Marshall. (2016). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. Ümit Altuğ, Bülent Peker. (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Berne, Eric. (2000). Hayat Denen Oyun. Selami Sargut. (Çev.). İstanbul: Mert.
- Best, Steven ve Douglas Kellner. (1998). Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar. Mehmet Küçük. (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bilgili, Naile ve Gülşen Vural. (2011). Kadına Yönelik Şiddetin En Ağır Biçimi: Namus Cinayetleri, *Anadolu Hemşirelik ve Sağlık Bilimleri Dergisi*, 14: 1,66- 72.
- Borst, Arno. (1997). Computus. Zehra Aksu Yılmaz. (Çev.). Ankara: Dost.
- Boyacıoğlu, Fuat. (2016). Bir Efsane-Roman (Roman-Mythe) Veba ve Esin Kaynakları, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 0 (13), 129-135.
- Buzzati, Dino. (2018). Tanrı'yı Gören Köpek. İstanbul: Can.
- Calvino, Italo. (2011). Görünmez Kentler. Işıl Saatçioğlu. (çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Calvino, Italo (2018). Ağaca Tüneyen Baron. İstanbul: Yapı Kredi.

- Campbell, Joseph. (2010). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu. Sabri Gürses. (Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Canbaz, Firdevs. (2008). İmkanları ve Sorunlarıyla Postmodern Feminizm *Hece Dergisi, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayı*, 12(138, 139, 140) 245- 252.
- Carol J. Adams. (2013). Eten Cinsel Politikası. G. Tezcan, M. Boyacıoğlu. (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Carroll, Lewis. (2014). Alice Harikalar Diyarında. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Cebeci, Oğuz. (2004). Psikanalitik Edebiyat Kuramı. İstanbul: İthaki.
- Cebeci, Oğuz. (2008). Komik Edebi Türler – Parodi, Satir, İroni. İstanbul: İthaki.
- Cevizci, Ahmet. (1999). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma.
- Chatman, Seymour. (2009). Öykü ve Söylem. Özgür Yaren. (Çev.). Ankara: De Ki.
- Cruickshank J. (1965). Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı. Rasih Güran. (çev.). İstanbul: De Ki.
- Çaldak, Mustafa. (2013). *Hasan Ali Toptaş Romanlarının Psikanalitik Çözümlemesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Çehov, Anton. (2018). Vanya Dayı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Çelebi, İlyas. (1997). Kur'an-ı Kerim'de İnsan- Cin Münasebeti, *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 13-14-15, 167- 198.
- Çetişli, İsmail. (2009). Metin Tahlillerine Giriş, Ankara: Akçağ.
- Çolakoğlu, Hilal. (2015) Schiller'de Oyun Ve Sanat Bağlamında Özgürlük Kavramı *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 34, 82- 89.
- Çüçen, A.Kadir. (2003). Heidegger de Varlık ve Zaman, Bursa: Asa.
- Deleuze, Giles ve Guattari, F. (2014) Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofeni Bilim. Ankara: Sosyalizm.
- Demir, Yavuz. (2002). Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde Müşahadat. İstanbul: Dergâh.
- Demir, Yavuz. (2011). Hayat Böyledir İşte, Fakat Hikâye, Ankara: Hece.
- Demir, Zekiye. (2014). Modern ve Postmodern Feminizm. Bursa: Sentez.
- Demirhan, A. (1992). Modernlik. İstanbul: Ağaç.
- Derrida, J. (1994). Göstergibilim ve Gramatoloji. Tülin Akşin (Çev.). İstanbul: Afa.
- Dilber, Kadir Can. (2008). "Postmodernizm ve Yeni Adlandırmalar", *Hece Dergisi, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayı*, 12(138, 139, 140), 505- 515.
- Dilber, Kadir Can. (2011). Jorge Luis Borges'ten Hasan Ali Toptaş'a Düşsel Yolculun Şifreleri, 3(5), 115- 129.
- Dilber, Kadir Can. (2014). Anlatı Ormanlarında Saf ve Düşünceli (Bir) Romancı Olmak Yahut Beyaz Kale'den Baudolino'yu Selamlamak, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 6 (12), 97- 116.

- Dilber, Kadir Can. (2014). Türk Romanında Roman Sanatının Ele Alınışı. Ankara: Akçağ.
- Dilber, Kadir Can. (2015). Abdülhak Hamid Tarhan'ın "Hacle" Şiirinde İmgelerin Karnavallaşması, *Akademi Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (17), 118- 130.
- Dilber, Kadir Can. (2017). Jose Saramago'dan Elif Şafak'a Filin Anlatısal Yolculuğu, *Milli Folklor Dergisi*, 23 (91), 251- 263.
- Doltaş, Dilek. (1999). Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar. İstanbul: Telos.
- Düzgün, Şaban Ali. (2012). Dinsel ve Mitolojik Yönleriyle Cin ve Şeytan Algımız, *Kelam Araştırmaları Dergisi* 10:2, 11- 30.
- Eagleton, Terry (2011). Postmodernizmin Yanılsamaları. Mehmet Küçük (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Ecevit, Yıldız. (1989). Oğuz Atay'da Aydın Olgusu. İstanbul: Ara.
- Ecevit, Yıldız. (2004). Orhan Pamuk'u Okumak. İstanbul: İletişim.
- Ecevit, Yıldız. (2016). Türk Romanında Postmodern Açılımlar. İstanbul: İletişim.
- Eco, Umberto. (1995). Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı. Kemal Atakay. (Çev.). Afa.
- Eco, Umberto. (2011). Genç Bir Romancının İtirafı. İlknur Özdemir. (Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Eco, Umberto. (2016). Açık Yapıt, Tolga Esmer. (Çev.). İstanbul: Can.
- Eco, Umberto. (2017). Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti. Kemal Atakay. (Çev.). İstanbul: Can.
- Eco, Umberto. (2018). Gülün Adı. Şadan Karadeniz. (Çev.). İstanbul: Can.
- Eliade, Mircea. (2003). Dinler Tarihine Giriş. İstanbul: Kabaalıcı.
- Eliuz, Ülkü. (2016). Oyunda Oyun Postmodern Roman. İstanbul: Kesit.
- Emre, İsmet. (2006a). Postmodernizm ve Edebiyat. Ankara: Anı.
- Emre, İsmet. (2006b). Edebiyat ve Psikoloji. Ankara: Anı.
- Erdoğan, Türkân. (2008). Nancy Chorodow'un Düşüncesinde Toplumsal Cinsiyet Organizasyonunun Merkezi Unsuru Olarak Anelik, *Aile ve Toplum Dergisi*, 4 (10), Nisan, Mayıs, Haziran, 73- 82.
- Estes, Clarissa P. (2013). Kurtlarla Koşan Kadınlar- Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler. Hakan Atalay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Feyerabend, P. (1999). Yönteme Karşı. Ertuğrul Başer. (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Feyerabend, P. (2013). Bilimin Tiranlığı, Barış Yıldırım (Çev.). İstanbul: Sel.
- Fordham, Frieda. (2015). Jung Psikolojisinin Ana Hatları, Aslan Yalçın. (Çev.). İstanbul: Say.
- Forster, E. M. (2016). Roman Sanatı. Ünal Aytür (Çev.). İstanbul: Milenyum.
- Foucault, Michel. (2015). İktidarın Gözü. Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, Michel. (2016a). Cinselliğin Tarihi. Hülya Uğur Tanrıöver (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

- Foucault, Michel. (2016b). *Özne ve İktidar*. Işık Ergüden, Osman Akınhay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, Michel. (2017). *Hapishanenin Doğuşu*. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Fowles, John. (2004). *Zaman Tüneli*. Süha Sertabiboğlu (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Frankl, Victor. (1994). *Duyulmayan Anlam Çılgılığı*. Selçuk Budak (Çev.). Ankara: Öteki.
- Freud, Sigmund. (1996). *Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*. Kamuran Şipal (Çev.). İstanbul: Cem.
- Freud, Sigmund. (1998). *Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*. Kamuran Şipal İstanbul: Cem.
- Freud, Sigmund. (2000). *Psikanaliz Üzerine*. Kamuran Şipal (Çev.). İstanbul: Cem.
- Freud, Sigmund. (2007). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. Kamuran Şipal (Çev.). İstanbul: Cem.
- Fromm, Erich. (1992). *Rüyalar, Masallar, Mitoslar. (Sembol Dilinin Çözümlemesi)*. Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten (Çev.). İstanbul: Arıtan.
- Frye, Northrop. (2015). *Eleştirinin Anatomisi*. Hande Koçak (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Fuentes, Carlos. (2005). *Aura*. Müntekim Ökmen (Çev.). İstanbul: Can.
- Galland, Antoine. (2017). *Binbir Gece Masalları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Grimm Kardeşler. (2008). *Grimm Masalları*. İstanbul: Can.
- Genette, G. (2011). *Anlatının Söylemi*. Ferit Burak Aydar (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Girard, Rene. (2001). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat / Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. Arzu Etensel İldem (Çev.) İstanbul: Metis.
- Gottdiener, Mark. (2005). *Postmodern Göstergeler*. Erdal Cengiz vd. (Çev.). Ankara: İmge.
- Gönen, Sinan (2005). *Dede Korkut Hikâyeleri'nden Günümüze Yansıyan Doğum Âdetleri, Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 18, 103- 112.
- Gümüş, Semih (2015). *Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Can.
- Gürbilek, Nurdan. (2016). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis.
- Habermas, Jürgen. (2011). *Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche Modernite Versus Postmodernite İçinde*, Mehmet Küçük (Çev.). İstanbul: Say.
- Hall, Calvin S. (2016). *Freudyen Psikolojiye Giriş*. Ersan Devrim (Çev.). İstanbul: Kaknüs.
- Harvey, David. (2014). *Postmodernliğin Durumu*. Sungur Savran (Çev.). İstanbul: Metis.
- Hassan, İhab. (2008). *Postmodernizm Parakritik Bir Bibliyografya*. Aydın Ünal (Çev.). *Hece Dergisi, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayı*, 12(138, 139, 140) 532- 545.
- Hawking, Stephen. (2017). *Zamanın Kısa Tarihi*. Barış Gönülşen (Çev.). İstanbul: Alfa.
- Huiziga, Johan. (2006). *Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Humm, Maggie. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Özge Altay vd. (Çev.). İstanbul: Say.

- Iser, Wolfgang. (1993). *Prospecting From Reader Response to Literary Anthropology*, John Hopkins Paperbacks Edition.
- Jameson, Frederic. (2011). *Siyasal Bilinçdişi*. Yavuz Alogan ve Mesut Varlık (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Jung, Carl Gustav. (2005). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis.
- Kabacalı, Alpay. (1994). “An”ların Uzun Soluklu Yazarı, İstanbul: Tüyap.
- Karabulut, Mustafa. (2012). Yusuf Atılgan’ın Aylak Adam Romanında Anlatım Teknikleri. *Turkish Studies*, 7/1, 1375-1387.
- Karacan, Olcay. (2015). Olguda Seçicilik: Tecavüzün Tanımlanması, *Ankara Barosu Dergisi*, 111- 118.
- Kasımoğlu, Seval. (2017). *Binbir Gece Masalarında Kahraman İzleği*. Ankara: Ürün.
- Kaymak, Atiye Gülfer. (2008) Yazarın Canına ‘Okur’, Yazar Olsa Kaç ‘Yazar’? *Hece Dergisi, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayı*, 12(138, 139, 140) 459- 465.
- Kıran, Ayşe ve Z. Kıran. (2011). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin.
- Kızılcılık, Sezgin. (1996). *Postmodernizm Dedikleri*. İzmir: Saray.
- Kızıler, Funda. (2006) *Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk*, Erzurum: Salkımsöğüt.
- Kızılgök, Merve. (2015). *Mine Söğüt’ün Romanlarında Halk Kültürü Unsurları* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.
- Kierkegaard, Soren. (2004). *İroni Kavramı*. Sıla Okur (Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Koçakoğlu, Bedi. (2012). *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*. Ankara: Hece.
- Kojeve, Alexandre. (2012). *Hegel Felsefesine Giriş*. Selahattin Hilav (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Kolcu, Ali İhsan. (2008). *Edebiyat Kuramları Tanım- Tenkit- Tahlil*. Erzurum: Salkımsöğüt.
- Kondiyoti, Deniz. (1993). *1980’ler Dünyasında Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, (Yayına Hazırlayan, Şirin Tekeli). *Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar*, s.367- 382, İstanbul: İletişim.
- Korkmaz, Ramazan. (2009). *Metaforik Dönüştürme Biçimleri ve Efendi-Köle Diyalektiği* Bakımından Beyaz Kale, *Bilig Yaz*, Sayı: 50, 119-130.
- Kur’an-ı Kerim Meali. (Haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin). Ankara: Diyanet İşleri.
- Küçük, İskender. (2007). *Gingsberg/ Dadaloğlu Kardeşliği’nde İroni*. *Hece Dergisi*, Sayı: 124, 136-137.
- Küçük, Mehmet. (2011) *Entelektüellerin Tehlikeli Oyuncağı. Postmodern Modernite Versus Postmodernite İçinde*, İstanbul: Say, 65- 84.

- Lang, B. (2008). İroninin Sınırları. *Cogito Dergisi İroni Özel Sayısı*, 57, 231-249.
- Lings, Martin. (2003). Simge ve Kökenörnek. Süleyman Sahra (Çev.). Ankara: Hece.
- Lucy, Niall. (2003). Postmodern Edebiyat Kuramına Giriş. Aslıhan Aksoy (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Lytard, Jean F. (2013). Postmodern Durum. İsmet Birkan (Çev.).Ankara: Bilge Su.
- Lytord J. (1994) Postmodern Durum Bilgi Üzerine Bir Rapor. Ahmet Çiğdem (Çev.). Konya: Vadi.
- Mcrobbie, Angela. (2013). Postmodernizm ve Popüler Kültür. Almıla Özdek (Çev.). İstanbul: Parşömen.
- Mengüşoğlu, Takiyettin. (1988). İnsan Felsefesi. İstanbul: Remzi.
- Menteşe, Oya Batum. (1996). Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm, Bir Düşün Yolculuğu (Edebiyat, Sanat- Eleştiri Yazıları), Ankara: Bilkanat.
- Mert, Necati. (2008). Postmodern ve Okur, *Hece Dergisi, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayı*, 12(138, 139, 140), 454- 458.
- Moran, Berna. (1994) Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III. İstanbul: İletişim.
- Moran, Berna. (2002). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. İstanbul: İletişim.
- Moran, Berna. (2017). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II. İstanbul: İletişim.
- Murphy, John W. (2000). Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri Hüsamettin Arslan (Çev.). İstanbul: Paradigma.
- Nakıpoğlu, Gülsün. (2014). *Türk Roman Kurgusunda İkili Kahramanlar* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Oktay, Ahmet. (2000). Postmodern Tahayyüle İtirazlar. İstanbul: İnkılap.
- Öcal, Oğuz. (2010). Güz Varoluşsal Sorunlar, Birey ve Yeni Hayat, *TÜBAR-XXVIII*, 313-324.
- Öcal, Oğuz. (2011). Disharmonik Bir Varlık Olarak İnsan ve Sabahattin Ali'nin İçimizdeki Şeytan Romanı, *TÜBAR-XXX*, Güz, 253- 269.
- Öcal, Oğuz. (2012). Tahsin Yücel'in Romanlarında Bireyin Dramı, Yapı ve İroni. Ankara: Akçağ.
- Ögel, Bahattin. (2002). Türk Mitolojisi- I. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Örnek, Sedat Veyis. (1995). Türk Halk Bilimi. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı.
- Özbek, Yılmaz. (2013). Postmodernizm ve Alımlama Estetiği. Konya: Çizgi.
- Pamuk, Orhan. (1997). Yeni Hayat, İstanbul: İletişim.
- Pamuk, Orhan. (2011). Saf ve Düşünceli Romancı. İstanbul: İletişim.
- Parla, Jale. (2012). Babalar ve Oğullar. İstanbul: İletişim.
- Parla, Jale. (2012). Don Kişot'tan Bugüne Roman. İstanbul: İletişim.

- Paz, Octavia. (2011). Şiir ve Modernite. Nilgün Tural (Çev.). Modernite Versus Postmodernite İçinde, İstanbul: Say Yayınları, 207- 27.
- Pehlivan, Müge. (2009). *Ömer Seyfettin'den Oğuz Atay'a Türk Öykücülüğünde İroni*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Balıkesir Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir.
- Perrault, Charles. (2016). Peri Masalları. İstanbul: Alfa.
- Rifat, Mehmet. (2014). Göstergebilimin ABC'si. İstanbul: Say.
- Rosenau, Pauline Marie. (1992). Postmodernizm ve Toplum Bilimleri. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Ark.
- Rosenberg, Donna. (2003). Dünya Mitolojisi Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi Korey Akten vd. (Çev.). Ankara: İmge.
- Sarı, Betül. (2016). *Mad Women Of Literature: Gender and Narrative in Mine Söğüt's Writings*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sabancı Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sarup, Madan. (2017). Post- Yapısalcılık ve Postmodernizm. Abdulkaki Güçlü (Çev.). Ankara: Pharmakon.
- Say, Ömer. (2017). Deleuze ve Guattari'de Toplum ve Dil, *FSM İlmî Araştırmalar İnsan Ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 9, 376- 394.
- Sazyek, Hakan. (2002). Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler, *Hece-Türk Romanı Özel Sayısı*, Mayıs/Haziran/Temmuz, 493-509.
- Schiller, J. F. (1965). İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup. M. Özgü (Çev.). İstanbul: Milli Eğitim.
- Schimmel, Annemarie. (2004). Tanrının Yeryüzündeki İşaretleri. Ekrem Demirli (Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Simmel, Georg. (2006). Modern Kültürde Çatışma. Tanıl Bora- Nazile Kalaycı Elçin Gen (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Sophokles. (2016). Kral Oidipus. Bedrettin Tuncel (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Şaylan, Gencay. (2016). Postmodernizm. Akara: İmge.
- Şenödeyici, Ö. (2015). Oedipus Kompleksi Bağlamında Divan Şiirinde Âşık-Maşuk-Rakip İlişkisine Bakış, *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 1 (11), 79-91.
- Taşdelen, Vefa. (2007a). Romantik İroni, *Hece Dergisi*, 124, s.53-66.
- Taşdelen, Vefa. (2007b). İroni, Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1, *Hece Dergisi*, 125, s. 50- 54.
- Tekerek, Nurhan. (2006). Oyun Kavramı'ndan Drama'ya Drama'dan Dramatik Eğitim'e *Tiyatro Araştırma Dergisi*, 47- 73.
- Tekin, Mehmet. (2006). Roman Sanatı. Ankara: Ötüken.
- Tournier, Michel. (2014). Cuma ya da Pasifik Arafı. Melis Ece (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Turan, Ertugrul. (2009). Agon: Kökündeki Savaşın Öyküsü, Kişinin Kendisiyle Savaşı, *Doğu Batı Dergisi*, Yıl:11, S. 48, Şubat, Mart, Nisan 2009, 39-47.

- Uçan, Hilmi. (2009). Modernizm Postmodernizm ve J. Derrida'nın Yapısökümcü Okura ve Anlamlandırma Önerisi. *Turkish Studies* 4 (8) 2283- 2306
- Urgan, Mîna. (2018). Virginia Woolf, İstanbul: Yapı Kredi.
- Uygur, Gülriz. (2013). Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları İçinde Toplumsal Cinsiyet ve Şiddet, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 118- 139.
- Ward, Glenn. (2014) Postmodernizmi Anlamak, Tufan Göbekçin (Çev.). Optimist.
- Winnicott, D. W. (2007). Oyun ve Gerçeklik. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Wittgenstein, Ludwig. (2014). Felsefi Soruşturmalar. Haluk Barışcan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Woolf, Virginia. (2017). Orlando. İlnur Özdemir (Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Yalçın Çelik, Dilek. (2005). Yeni- Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları. Ankara: Akçağ.
- Yıldız, Sibel. (2014). *Freudyen Psikanaliz Kuramları Işığında Balzac'ı İncelemek: Tuhaf Öyküler*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Yiğitbaş, M. (2017). Bir Rindin Yaşlanma Sendromu. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3 (2), 289-299.
- Yiğitbaş, Maksut (2015). *Tanzimat Dönemi Tercümele ve Türk Romanı*, XI. Millî Türkoloji Kongresi Bildirileri, C: 1 İstanbul.
- Zekâ, Necmi (1994). Postmodernizm. İstanbul: K1y1.
- Zima, Peter V. (2006). Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi Mustafa Özsarı (Çev.). Ankara: Hece.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı, Soyadı: Bilal KAS

Doğum Yeri ve Yılı: Sivas- 1980

Yabancı Dili: İngilizce

E-posta: bkas2322@gmail.com

Eğitim Durumu

Lisans : Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Tezsiz Yüksek Lisans: ÇOMÜ, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği

Mesleki Deneyim

Kızılcaölük Yaşar Öncan Lisesi	2003-2005
Gaziantep Atatürk Lisesi	2005- 2006
Bingöl Genç Lisesi	2006- 2008
Kırşehir HFE Anadolu Lisesi	2008- Halen

Yayınlar: Kas, Bilal (2017) “Tanzimat Dönemi Roman Tiplerine Farklı Bir Bakış Denemesi” Söylem Filoloji Dergisi, 2 (1), 86-101.