T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

MİNE SÖĞÜT'ÜN ROMAN VE HİKÂYELERİNDE KÖTÜLÜK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BÜŞRA HATİBOĞLU

İSTANBUL 2023

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

MİNE SÖĞÜT'ÜN ROMAN VE HİKÂYELERİNDE KÖTÜLÜK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BÜŞRA HATİBOĞLU

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. MEHMET GÜNEŞ

İSTANBUL 2023

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER I
ÖN SÖZ IV
ÖZET VI
ABSTRACT VII
KISALTMALAR VIII
1.GİRİŞ 1
1.1. Kötülük Kavramına Bakış 1
1.1.1. Mitoloji 2
1.1.2. Teoloji 3
1.1.3. Felsefe ve Psikoloji 6
1.2. Kötülük ve Edebiyat 13
1.2.1. Dünya Edebiyatında Kötülük 13
1.2.2. Türk Edebiyatında Kötülük 16
2. MİNE SÖĞÜT'ÜN ROMAN VE HİKÂYELERİNDE KÖTÜLÜK 20
2.1. Kötülük ve İkircikli Karakterler 20
2.1.1. İkircikli Cinsiyetin Taşıyıcısı Madam Arthur Bey 21
2.1.2. Kimliksizlik Arayışı Olarak Musa 25
2.1.3. Donkişotvari Bir Savaşın İçerisinde Doktor Samimi 28
2.1.4. Ölümün Anlatıcısı Olarak Şahbaz 31
2.1.5. İkiz Kardeşler İkircikliği Noktasında Salih ve Melih 33
2.1.6. Zaman ve Gizem Ekseninde Zaman Dayı 34
2.1.7. Çocukluktan Cellatlığa Leon 36
2.1.8. Cellatlıktan Deliliğe Halat Niyazi 37
2.1.9. Efsun Abla 38
2.1.10. Yanılsamalar ve Hastalar 40
2.1.11. Hülya 42
2.1.12. Maria ve Olga 44
2.1.13. Olcayto 45
2.1.14. Ben Anlatıcıda Duanın Küfre Dönüşümü 46
2.1.15. Kurmacanın Bağlam Noktasında Hüsran 48
2.1.16. Ölümün Koleksiyoner Bir Temsilcisi Olarak Botan 49
2.1.17. Geçmiş ve Lanet Bağlamında Baba Veysel 50

2.1.18. Katil Kimliğinden Eren Kimliğine Mustafa 51
2.1.19. Hayat Kadınlığı ve Annelik Kimliğinin Temsili: Mehtap 52
2.1.20. Adnan Abi 53
2.2. Kötülük ve Ölüm 53
2.2.1. Zaman ve Ölüm Bağlamında Kötülüğün Tanımı 54
2.2.2. İntihar 59
2.2.3. Cinayet 66
2.2.4. Ceset ve Ölüm 87
2.2.5. Ceza ve Ölüm 89
2.3. Kötülük ve Şiddet 92
2.3.1. Fiziksel Şiddet 93
2.3.2. Psikolojik Şiddet 105
2.3.3. Toplumsal Şiddet 111
2.3.4. İktidar Şiddeti 118
2.4. Kötülük ve Mekân 131
2.4.1. Ev 132
2.4.2. Semtler, Mahalleler ve Sokaklar 140
2.4.3. Köy ve Şehir 146
2.4.4. Mezarlık ve Dehlizler 152
2.4.5. Hastane 156
2.4.6. Hapishane 158
2.4.7. Çöplük 159
2.4.8. Dükkânlar 161
2.4.9. Apartman 164
2.4.10. Türbe 165
2.4.11. Pavyon 166
2.4.12. Mekânsızlaşma 167
2.5. Kötülük ve Meslek 168
2.5.1. Hayat Kadınlığı 169
2.5.2. Doktorluk 177
2.5.3. Falcılık 180
2.5.4. Dilencilik 183
2.5.5. Cellatlık 184

2.5.6. Polislik 186
2.5.7. Yazarlık 188
2.5.8. Şairlik 189
2.5.9. Çöpçülük 190
2.5.10. Tefecilik 191
2.5.11. Bekçilik 192
2.5.12. Bakkal Çıraklığı 193
2.5.13. Hocalık 194
2.6. Kötülük ve Gerçeklik 194
2.6.1. Anlatılarda Gerçeğin Tanımı 195
2.6.2. Yanılsamalar ve Gerçeklik 197
2.6.3. Kurmaca ve Gerçeklik 206
2.6.4. Rüyalar ve Gerçeklik 212
2.6.5. Gazete ve Gerçeklik 218
2.7. Kötülük ve Hastalık 221
2.7.1. Psikolojik Hastalıklar 221
2.7.2. Fiziksel Hastalıklar 232
2.7.3. Salgın Hastalıklar 234
2.8. Kötülük ve Oyun 237
2.8.1. *Kırmızı Zaman*'da Oyun 238
2.8.2. *Beş Sevim Apartmanı*'nda Oyun 241
2.8.3. *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*'da Oyun 243
SONUÇ 245
KAYNAKÇA 251

ÖN SÖZ

Kötülük, insanın dünyaya bakışını etkileyen bir kavram olarak tarih boyunca farklı şekillerde tanımlanmıştır. Bu tanımlar uzun bir süre iyi olanın karşıtı olarak kendine yer bulurken değişen yaşam şartları kötülüğü kavrama biçimlerini de etkilemiştir. İnsanlık tarihi boyunca mitolojiyle başlayan kötülüğün serüveni ilerleyen zamanlarda kendine dinî boyutta karşılık bulmuştur. Sonrasında yaşanan siyasi ve sosyolojik değişimler, felsefi bakıştaki farklılıklar kötülüğün kavram olarak karşılığını da değişime uğratmıştır. Modernizm ile hem içsel hem yabancı bir kavram olan kötülük, postmodernizmde çoklu bir yapıda ele alınmıştır. Günümüzde kötülük üzerine yapılan çalışmalarda kavramın toplumsal düzenin ve sistemin içerisinde bireyde nasıl tezahür ettiğine yönelik incelemelerle akışkan bir hâle dönüşmesine ve arketiple kurulan ilişkisine dikkat çekilir.

Kötülük kavramında ortaya çıkan değişimler insanın hayatı algılayışını etkilediği kadar kurmaca sahayı da etkilemiştir. Edebiyatta kötülüğün ele alınışı, kötülüğün tanımında meydana gelen değişimlerle paralellik gösterir. Tezin giriş bölümünde kötülüğün tarih içerisinde farklılışan tanımları ve edebiyattaki değişimi üzerinde durulmuştur. Dünya edebiyatı ve Türk edebiyatında kötülüğün ele alınışı üzerine yapılan araştırmalar tezin giriş bölümünde incelenmiştir. Kötülük kavramının kurmaca içerisinde yaşadığı kırılmalar örneklerle desteklenmiştir.

Mine Söğüt anlatılarında kötülük kavramına bakış, tezin gövdesini oluşturur. Günümüzde oluşan çok boyutlu yapıyla kötülüğü anlatılarına dahil eden Mine Söğüt, aşkın kötülüğün ve içkin kötülüğün temsilini içeren anlatı kişilerinde iyilik ve kötülük arasındaki belirsizlikle aktarır. Belirsizlik, anlatılarında iyilik ve kötülüğün karşılığını farklı bakış açılarıyla değerlendirmeye açık hâle getirir. Bu doğrultuda değerlendirilen *Beş Sevim Apartmanı, Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979, Başkalarının Tanrısı, Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey, Kırmızı Zaman* gerçekliğin ve hayalin iç içe geçtiği bir dünyanın yaratımında kötülüğü olayların akışına sindirir. Yazarın romanlarının dışında hikâyelerini topladığı *Deli Kadın Hikâyeleri* ve *Gergedan* eserlerinde ise sistematik bir yapı hâline gelen ailenin kurumsallaşması ile kaybolan düşünme yetisindeki yoksunluk kötülüğü öznenin ayırt edemediği bir noktaya çeker. Mine Söğüt anlatıları ile ilgili olarak halk kültürü unsurlarına, postmodern unsurlara ve disiplinlerarası ilişkiler üzerine çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Bu çalışma ile Mine Söğüt anlatılarında kişilerin, olayların, mekânların ve zaman kavramının ele

alınışında bulunan kasvetli yapının ardında yer alan kötülük unsurları başlıklar altında açıklanmaya çalışılmıştır.

Tez yazım sürecimde yardımını hiçbir zaman esirgemeyen ve görüşleri ile her zaman destek olan danışman hocam Prof. Dr. Mehmet Güneş'e katkılarından dolayı çok teşekkür ederim. Fikirleri ve önerileri ile çalışmamı yönlendiren çok değerli hocalarım Prof. Dr. Şaban Sağlık'a ve Prof. Dr. Murat Koç'a katkılarından dolayı çok teşekkür ederim. Lisans yıllarımda beni akademik bir yola yönlendiren ve arayışın peşini hiçbir zaman bırakmamam için destekleyen Prof. Dr. Mehmet Tekin'e teşekkürü borç bilirim. Bu süreç içerisinde kaybettiğim, manevi olarak varlığını hep yanımda hissettiğim anneanneme, aileme, arkadaşlarıma ve emeği geçen herkese sonsuz şükranlarımı sunarım.

Büşra HATİBOĞLU
OCAK, 2023
ANTALYA

ÖZET

Mine Söğüt, roman ve hikâyeleri ile çağdaş Türk edebiyatı içerisinde yer edinmiş önemli bir yazardır. Gazetecilik geçmişiyle yazarlığının bütünleştiği eserlerinde kurmacanın içerisinde gerçeklik, kasvetli bir yapıda sunulur. Yazarın oluşturduğu kasvetli yapı anlatının içerisinde kötülük unsurlarıyla bağlantılı olarak işlenir. Mine Söğüt; *Beş Sevim Apartmanı, Kırmızı Zaman, Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979, Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey, Başkalarının Tanrısı, Deli Kadın Hikâyeleri* ve *Gergedan* başlıklı anlatılarında olayların gelişimi iyilik ve kötülük kavramlarını sorgulatmaya yöneliktir.

Mine Söğüt'ün roman ve hikâyelerinde yer alan kötülük unsurları anlatı kişilerinin ikircikli karakterleri, ölümün ve şiddetin ele alınışı, gerçekliğin sorgulanması, mekânın kapatma işlevi ile yansıtılır. Anlatılarda mesleklerin insan hayatındaki yeri, hastalıkların hayata etkisi, oyunların ardındaki acımasız gerçeklik kötülükle bağlantılı olarak değerlendirilir. Bu doğrultuda Mine Söğüt anlatılarında yer alan kötülük unsurları; sıradanlaşma, süreklilik, sindirilme, nedensizlik bağlamında farklı bakış açılarıyla yer alır. Bireysel ve toplumsal boyutlarıyla kötülük kavramı, anlatılarda içerik ve üsluba yansıyacak şekilde yazarın görüşleri ile şekillenmiştir ve okura yoruma açık belirsiz bir kötülük kavramını bırakmıştır.

Anahtar Kelimeler: kötülük, roman, hikâye, postmodernizm, edebiyat sosyolojisi.

ABSTRACT

Mine Söğüt is an important author who has gained a place in contemporary Turkish literature with her novels and stories. In her works, where her journalistic background and her authorship are integrated, reality is presented in a gloomy structure in fiction. The gloomy structure created by the author is handled in connection with the elements of evil in the narrative. Mine Söğüt aims to question the concepts of good and evil, the development of events in her narratives titled *Beş Sevim Apartmanı, Kırmızı Zaman, Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979, Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey, Başkalarının Tanrısı, Deli Kadın Hikâyeleri* and *Gergedan.*

The elements of evil in Mine Söğüt's novels and stories are reflected through the characters of the heroes, the treatment of death and violence, the questioning of reality and the concealing function of the space. In the narratives, the place of professions in human life, the effect of diseases on life, the cruel truth behind the games are evaluated in connection with evil. In this respect, the elements of evil in Mine Söğüt's narratives take place from different perspectives in the context of ordinaryization, continuity, intimidation and reasonlessness. The concept of evil, with its individual and social dimensions, has been shaped in line with the author's views, reflecting the content and style of the narratives, and has left the reader with an ambiguous concept of evil open to interpretation.

Keywords: evil, novel, story, postmodernism, sociology of literature.

KISALTMALAR

a.g.e. :Adı Geçen Eser

bs. : Baskı

C. : Cilt

çev. : Çeviren

Hz. : Hazreti

haz. : Hazırlayan

MÖ : Milattan Önce

s. : Sayfa

S. : Sayı

TDK : Türk Dil Kurumu

TDV : Türkiye Diyanet Vakfı

1.GİRİŞ

1.1. Kötülük Kavramına Bakış

> "Kötülük ilkesi ahlaki değildir; bir dengesizlik ve baş dönmesi ilkesi, bir karmaşıklık ve acayiplik ilkesi, bir baştan çıkarma ilkesi, bir aykırılık, uyuşmazlık ve indirgenemezlik ilkesidir. Bir ölüm ilkesi değildir, tam tersine, yaşamsal bir kopma ilkesidir. Kötülük ilkesi bizi cennetten mahrum bıraktığından bu yana, kötülük bir bilme ilkesidir."[1]

Kötülük, yaşanılan toplum ve bireyin bakış açısına göre soyut bir zeminde insanlık tarihi boyunca birçok farklı tanımla karşılanmıştır. TDK'nin Güncel Türkçe Sözlüğü'nde kötülük; "kötü olma durumu, kemlik, şer" ve "zarar verecek davranış veya söz" şeklinde tanımlanmaktadır. Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü'nde; "doğadan gelen ya da bilinçli insan eyleminin sonucu olan ve insan varlığına bu dünyadaki yaşamında büyük zarar veren durum, oluşum ya da şeye genel çerçevede verilen isimdir."[2] diyerek kötülüğü etki noktasında değerlendirmektedir. İslam Ansiklopedisi'nde ise kötülük kavramı "Allah'ın emri ve insanın selim fıtratıyla bağdaşmayan kötü ve zararlı şey anlamında bir kelâm terimi." olarak tanımlanan *şer* kavramıyla paralel olarak ele alınmaktadır.[3] Güncel sözlüklerde kötülük kavramına dikkat edildiğinde zarar verme ve iyilikle bağdaşmayan yönü ön plana çıkmaktadır. Tarih sahnesinde ise kötülük kavramı; mitolojik, felsefî, dinî, siyasî atmosferler göz önüne alınarak değerlendirilmelidir. Günümüzde biz zamiri ile hareket eden özne işlevini kaybeder ve bir nesne olarak hayatın akışında yer alır. Düşünce yoksunluğu içerisinde ortaya çıkan bilme ilkesi ise ötekinin olmadığı bir alanda aşırı üretimin içerisinde bilinçsiz tüketimi ortaya çıkarır. Birey; yaptığı işi, aldığı kararları, yaşadığı evi, hayatındaki insanları sorgulamadan bir sistemin çarkı olarak kendi yanılsaması içinde hayatını devam ettirir. Bilme ilkesinin aynılık ilkesi ile bütünleştiği bu durumda aynadaki yansıma artık bir öteki değildir, kişinin hapsolduğu kendi yanılsamasıdır. Bu yanılsama ise Kierkegaard'ın öne sürdüğü görüşe göre umuttan yoksunluk ile doğmaktadır ve gezegendeki insanların çoğu tamamen habersiz oldukları görünmez bir umutsuzluğa hastalık gibi yakalanmışlardır.[4]

---

[1] Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, 9. bs., İstanbul, 2021, s. 111.
[2] Ahmet Cevizci, "Kötü", *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları,İstanbul, 1999, s.524.
[3] Yusuf Şevki Yavuz, "Şer", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, XXXVIII, s.539, https://islamansiklopedisi.org.tr/ser--kotuluk#1 (28.03.2021).
[4] Terry Eagleton, *İyimser Olmayan Umut*, çev. Emine Ayhan, Ayrıntı Yayınları, 3. bs. İstanbul, 2020, s.110.

1.1.1. Mitoloji

Henri Frankfort mitlere "soyut düşüncenin üzerini örtmek için dikkatle seçilmiş bir örtüden başka bir şey değildir."[5] diyerek açıklama getirmektedir. Burada değinilen üzeri örtülü soyut düşünceyi kötülük bağlamında da ele almak mümkündür. Mitolojik anlatılarda ortak algı olarak kötülük ilkesi, iyilik ilkesinin karşıtı olarak değerlendirilmekle birlikte Tanrı'nın gölgesi olarak da yansımaktadır.[6] Tanrılar iyiliğin ve bereketin yanında felaketin de habercisi olabilecek bir noktada konumlandırılır. Mısır ilahlarında bu ikircikli yapı dikkat çekmektedir: Merhametli olmasıyla bilinen Osiris bile zaman zaman, daha eski mitlerde Ra'nın düşmanı olur; Seth gibi genellikle yıkıcı olan bir ilah ise kendisine tapanlara ihsanda bulunabilir.[7] Seth ve Osiris veya Seth ve Horus arasındaki mücadele ise günümüzde her ne kadar saf iyilik ve saf kötülüğün mücadelesi gibi yorumlansa da Russell bu çatışmayı bir bütünlüğün iki cephesi olarak değerlendirmektedir:

> "…yeryüzüne karşı gökyüzü, kısırlığa karşılık doğurganlık, ölüme karşı yaşam, yeraltına karşı yeryüzü gibi karşıtlıklar dizisi olarak algılanmıştır."[8]

Bu doğrultuda değerlendirildiğinde devamlılık ve döngü dikkat çekmektedir. Mısır ilahlarında kötülüğün kişileştirmesi olarak Seth'i merkeze alırsak; kötülük Osirus ve Horus'a karşı verdiği savaşı kaybetmiş ve çöle sürülmüştür. Kötülük merkezden uzaklaştırılırken iyilik merkezin yöneticisi hâline getirilmiştir. Kenan mitolojisi'nde de Mot ölümün ve verimsizliğin efendisi olarak karşımıza çıkmaktadır ve tıpkı Seth gibi kötülük ilkesine yakın değerlendirilmektedir.[9] Yunan mitolojisinde ise; tanrılar, gündelik hayattan birçok sembolü karakteristik özelliklerinde ikircikli yapı ile yansıtmaktadırlar. Yunan mitolojisinde, hem iyiliğin hem de kötülüğün tek tanrıdan çıktığı gözlenir ve tek tek diğer tanrılar da bu Tanrı'nın tezahürleridir. Zeus; günışığı ve verimli yağmurların olduğu kadar yıldırımları ve fırtınaları da getirdiği için gazap dolu anlamına gelen *maimaktes* adıyla da anılmıştır. Hades, yer altı dünyasına hakim ve ölülerin ruhlarına hükmederken bahar gelince olgunlaşan ekinleri yeryüzüne göndermiştir. Doğuştan kıllı, boynuzları ve çift toynaklı ayaklarıyla keçi görünümüne sahip olan Pan ise hem yıkıcı hem de yapıcı olan cinsel arzuyu temsil etmiştir. Pan bir cinsellik tanrısı olarak kötülük ilkesinin içinde değerlendirilmiştir. Şöyle ki, cinsellik

---

[5] Henri Frankfort, "Myth and Reality", *The Intellectual Adventure of Ancient Man*, The Universty of Chicago, 1946, s.3, https://oi.uchicago.edu/sites/oi.uchicago.edu/files/uploads/shared/docs/intellectual_adventure.pdf (30.03.2021).
[6] Jeffrey Burton Russell, *Şeytan*, çev. Elif Çelik, Panama Yayıncılık, Ankara, 2017, s. 67.
[7] Jeffrey Burton Russell, a.g.e., s.98.
[8] Jeffrey Burton Russell, a.g.e., s.104.
[9] Jeffrey Burton Russell, a.g.e., s.119-120.

ve yer altıyla olan sıkı bağı ölümle olan ilişkisini pekiştirmiştir ve kötülükle bağı da sıkı bir hâle gelmiştir.[10] Hades, yer altı ve ölüler dünyasıyla olan bağıyla kötülüğün soyut yanına dikkat çeken bir tanrı özelliği taşımaktadır. Pan ise, yeryüzünde kötülüğün bir beden bulmuş hâlidir. Cinsellik aracılığıyla yer altına olan bağı ölüm ve doğurganlıkla ilişkilidir. Hades ölülerin ruhunda hüküm sürerken Pan bedenlerin arzularında hüküm sürmüştür. Bu noktada kötülük beden kavramıyla beraber somut bir zeminde cinsellikle kendini ifade etmiştir. Özellikle Orta Çağ dönemine ait şeytan tasvirlerinde Pan'a benzer ikonografik özelliklerin yansıtılması kötülüğün kişileştirilmesinde sembol taşıyıcı bir fonksiyonu Pan'a yüklemiştir. Kötülüğün bir temsili olarak değerlendirdiğimizde Pan, hem yıkıcı cinselliğin hem de yapıcı cinselliğin temsilini içermekle ikircikli yapıya işaret etmektedir. Yer altı dünyası ölümün habercisi olmakla birlikte doğurganlığın da en önemli sembollerinden birisi hâlindedir, yılan hem başlangıç hem de sona işaret eden bir döngüye içermektedir, boynuz hem gücü hem de yok edici cinselliği simgelemektedir. Mitolojik bir zeminde kötülük kavramında iyilik ile iç içe geçmiş ikircikli yapılanmanın zaman içerisinde ikizleşerek iyi-kötü olarak iki zıt kavrama dönüştüğü dikkat çeker. Mitsel karakterlerde rastladığımız bu durum, ilerleyen dönemlerde iyilik ve kötülük kavramının tanımlanmasında, kökenlerinin saptanmasında tartışma konusu olma özelliğini korumuştur.

1.1.2. Teoloji

Tektanrılı dinlerde mitolojik unsurların dinî geleneklere yansımaları görülmektedir. Monizmden düalizme geçerken aynı zamanda çoktanrıcılıktan tektanrıcılığa doğru bir geçişe de işaret olarak MÖ 600 yıllarında İran'da Zerdüştlük dikkat çekmektedir.[11] İyilik ve kötülük iki ayrı tin olarak algılanmakla beraber her ikisi de tanrısal özellikler taşımaktadır. Bu noktada mitolojide bulunan iyilik ve kötülük arasındaki ikizleşme ve ikircikli yapı tin üzerinde vurgulanmıştır. Kötü tin semavi dinlerde kendisine farklı terimlerle karşılık bulmuştur. İbrani inancında şeytanın kökeni üzerine yapılan yorumlardan tarihsel değişime çekilen dikkatle şu yorum oldukça önemlidir: İblis, Tanrı'nın karanlık yanının kişileştirilmesi, Yehova'nın içinde bulunan ve iyiliğin gerçekleşmesini engelleyen unsurdur.[12] Yehova, hem aydınlığı hem karanlığı içinde barındıran bir bütün olarak değerlendirilmektedir. Günümüz algısında baktığımızda tektanrılı bir din olarak Yahudilik, Yehova'da bulunan iyi ve kötü özelliklerin iyi yönlerinin Rab ile kötü yönlerinin ise İblis ile

[10] Jeffrey Burton Russell, a.g.e., s.158-163.
[11] Jeffrey Burton Russell, a.g.e., s.124.
[12] Jeffrey Burton Russell, a.g.e., s.231.

ayrıştırılması sürgün sonrası dönemde gerçekleşmiştir. Böylece kötülük, Yehova'nın doğasından tamemen uzaklaştırılmıştır ve gözlemci melekler, demonlar, İblis aracılığıyla dışarıya aktarılmıştır. Açık tentanrıcılığın kötülüğü uzaklaştırmasıyla üstü kapalı düalizmin kötülük tanımını yaparken kullanımını hem Yahudilikte hem Hristiyanlıkta görmek mümkündür. Kötü tinin taşıdığı tanrısal özellikleri maddeye indirgeyerek değerlendirildiği noktada ise Hristiyanlık, örtük düalizmin temsilini karşımıza çıkarmaktadır. Yeni Ahit'te kötülük kavramının geleneği bağlamında şöyle bir değerlendirme yapılabilmektedir: Tanrı iki kısma ayrılmıştır, iyi Tanrı ve kötü Şeytan. Tanrı'nın oğlu İsa, iyi Tanrı'yla ilişkili ve özdeştir. Yehova ve İblis arasındaki karşıtlık, İsa ile İblis arasındaki karşıtlık hâline gelir.[13] Hristiyanlığın Yunanlardan aldığı düşünceye göre tinin kendisi iyidir ve kötü olduğu düşünülen maddenin karşısındadır. Kötülük, Hristiyanlık ile birlikte şeytanın ve insanın özgür iradesi ile seçeceği bir noktada değerlendirilmiştir ve Şeytan'ın konumu sınırlandırılmıştır. Bu noktada baştan çıkarıcı tanrısal özelliklere sahip canlı bir ruhu olduğu düşünülen kötülük, tercih edilebilecek kötücül bir madde olarak görülmüştür. Yeni Ahit'e göre İsa, İblis'ten gelen eski kötü çağı yok etmek ve yerine yeni iyi bir dünya düzeni kurmak için sonsuza kadar savaşacaktır. İblis, kötülüğün ilkesi hâline gelmiştir ve Tanrı'nın izinden gitmeyen herkes onun yanında yer almaktadır. Bu noktada kötülük, iyiliğin dışındadır fakat oldukça kuvvetli bir mücadele içine girebilecek güce de sahip olarak konumlandırılmıştır. Gücün İblis'e verilmesi ise kurtarıcı misyonunu İsa'ya yüklemesi açısından değerlidir. Yeni Ahit'te, kötülük oldukça güçlüdür fakat iyilik mutlak zaferi getirecek olan asıl güçtür mesajı verilmektedir. Mitolojiden itibaren kötülüğün yaşayan gelenekte kişiselleştirilmesine ait özelliklerin giderek arttığı görülmektedir. Özellikle Hristiyanlığın içinde teşekkül eden Gnostisizm: *Gnothi seauton*: "kendini bil" düşüncesinden hareket ederek bilme kavramını öne çıkarmıştır. Bu noktada kötülük kavramına bakışta kışkırtıcı tepkilere yol açan kötülüğün Tanrı'dan bağımsız, kötü niyetli bir ilkeden kaynaklandığını öne sürmüşlerdir. Çağında egemen bir cemaat olamamakla beraber Gnostik tarikatlar dünyanın tümüyle kötü olduğu inancını benimsemişlerdir.[14] Genel algıda ise Şeytan, kötülük ile tüm dünyadaki hakimiyeti bir süre elinde tutmuştur fakat İsa, enkarnasyon ve çile sayesinde kötülüğün gücünü kırmıştır.[15] Dünya Tanrı'dan, dünyevilik ise İblis'ten gelmektedir ve özünde iyi yaratılan İblis kendisini Şeytan hâline getirmiştir.[16] Özgür irade ile seçilen kötülük ise Augustinus'a

[13] Jeffrey Burton Russell, *İblis*, çev. Ahmet Fethi, Panama Yayıncılık, Ankara, 2018, s. 36.
[14] Jeffrey Burton Russell, *İblis*, s. 65-67.
[15] Irenaeus'un görüşleri etrafında şekillenmiş ve geleneğe bağlanmıştır.
[16] Tertullianus'un görüşleri etrafında şekillenmiş ve geleneğe bağlanmıştır.

göre Tanrı'yı sınırlandıracak bir özgürlük değildir. İnsanlar ve melekler için günah işlemek de özgür olmak da dahil bütün ilkeler Tanrı'nın gücü altındadır. Şeytan nesnel bir gerçeklik içermemesine rağmen kolektif insan deneyimlerine dayanarak birçok farklı görüşün kötülük üzerine yoğunlaşmasına zemin hazırlamıştır. Müslümanlıkta şeytan algısı da kötülük sorunu üzerine içkin ve yaygın görüşleri ortaya çıkarmaktadır. Hristiyanlıkta bulunan "ilk günah öğretisi" Müslümanlıkta yoktur fakat insanlığı yanlış yola sevk eden *nefs* kötülüğü emretmektedir. İslam'da Şeytan'ın kendine ait bağımsız bir varoluşu asla yoktur. Allah, Şeytan'ı yaratmıştır ve onun düşüşüne, dünyada etkin olmasına izin vermiştir. Bütün bunlar Allah'ın kozmos planının bir parçasıdır. Kuran'da "şeytan" kavram olarak sık geçmekle beraber İblis kavramı da kullanılmaktadır. Şeytan kavramı; köken olarak Arapçadan gelmektedir ve "çok uzak olmak", "öfkeyle doğmak" anlamlarını içermektedir. Kuran'da Şeytan'ın varlığı tam olarak açıklanmamakla beraber ateşten yaratılan cin topluluğundan olduğu belirtilmektedir. Şeytan'ın gücü ise ayartma ile sınırlandırılmıştır.[17] Kötülük Kuran'da *şer* kavramıyla kendine karşılık bulmaktadır. Kötülükten kurtulmak için Kuran yoluyla Allah'ın merhametine sığınılmalıdır. Daha çok ahlaki kötülükleri kapsayan şer kavramına Mâtürîdî'nin görüşü önemli bir açıklık getirmektedir. Kainatta şerrin varlığını bir realite olarak kabul eden Mâtürîdî; var olan birtakım hayırlarda şer, şerlerde de hayır olabileceğini belirterek mutlak şer anlayışına karşı çıkmıştır.[18] Şerin yaratımının ise Allah'a olumsuz bir vasıf yüklemediğini aksine olumlu vasıfların güçlenmesi noktasında *hikmet* kavramına dikkat çekmiştir. Bu noktada kötülük bir eylem olarak değerlendirildiğinde sonrasında yapılabilecek çıkarımlar veya izlenecek yollar iyiye yönelmenin bir aracı olarak ele alınabilmektedir. Hikmet kavramına benzer bir yorumu getirmekle beraber El Gazali, Şeytan'ın gerçek kişiliği yanında metafor özelliği taşımasına dikkat çekmektedir. Şeytan'ın zihinlerimizde boyun eğme tutkusunu reddetmenin psikolojik karşılığına yönelerek kendi günahlarımızın kişileştirmesi üzerinde durmuştur.[19] Bu noktada kötülük kavramının genelden özele aktarımında nefs etkisi geçiş özelliğini sağlamıştır. Şeytan genel hâliyle vardır fakat her insanda tezahürü farklı olmaktadır. Gazali'nin görüşünde; kötülüğün kişisel alandaki yorumuna çekilen dikkat oldukça önemlidir.

Diaboloji çerçevesinde şeytan kavramını değerlendirdiğimizde; Yehova'nın olumsuz özelliklerinin güçlü bir temsili olarak, Tanrı'dan uzaklaşmış ve yabancılaşmış bir melek

---

[17] Jeffrey Burton Russell, *Lucifer*, çev. Ahmet Fethi, Panama Yayıncılık, Ankara, 2018, s. 67-73.
[18] Emine Öğük, "İslâm Düşüncesinde Şer/Kötülük Probleminin İzahına Katkı Sağlayan Etkili Öğreti: Hikmet", *Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 3 / 1, Haziran 2015, s. 11-38 .
[19] Jeffrey Burton Russell, *Lucifer*, s. 77-78.

olarak, Tanrı'ya asi gelmiş bir oğul olarak, Tanrı'nın kötüyü yaratımı olarak, Tanrı'ya asi gelmiş ve kibrine yenik düşmüş bir cin olarak ele alabiliriz. Genel olarak, iyiliğin karşısında mücadele veren ve insanın özgür iradesiyle verdiği iç savaşında iyiliğe yönelmesini engelleyen olumsuz gücün temsili olarak kötülük karşımıza çıkmaktadır.

Şeytanın sembolik okumalarının yapılması ise felsefe ile din arasında bir köprü işlevi gören *teodise* kavramını karşımıza çıkarmaktadır. Dinî noktada teodise; Yahudi, Hristiyan ve İslam geleneğinde kötülük sorunuyla ilgili Tanrı'nın insana ulaşma yollarını haklı gösterme çabalarıyla ortaya atılan görüşleri kapsamaktadır. Teodisede dört mantıklı seçenek vardır:

- Tanrı ne tümüyle iyidir ne de her şeye gücü yetendir.
- Tanrı tümüyle iyidir, fakat her şeye gücü yeten değildir.
- Tanrı her şeye gücü yetendir, fakat tümüyle iyi değildir.
- Tanrı hem tümüyle iyidir hem de her şeye gücü yetendir. [20]

Tek tanrılı dinlerde genel kabul gören görüş dördüncü madde olmuştur. Kötülük sorununa; daha iyinin yaratımı, anlamsızlığı, gerçek bir varoluşa sahip olmaması, sınama olması, günahın sonucu meydana gelmesi gibi yöneltilen görüşler teodisenin dinî boyutunu kapsamaktadır.

1.1.3. Felsefe ve Psikoloji

Felsefi alanda ise teodise, "*Pothen to kakon:* Kötülük nereden gelir?" sorusuna yanıt aramak için ilk kez Yunan filozoflar tarafından değerlendirilmiştir. Sokrates, Stoacılar, Kinikler ve Sofistler hatta onların takipçilerine göre kötülük; insanın işlediği hatalarda ve kişilik sorunlarında yatmaktadır. Sokrates'e göre kötülüğün kökeni, erdemin nasıl aranacağı ve ahlaksızlıktan nasıl kaçınılacağına dair pratik bilginin yani *episteme*'nin olmayışında bulunur. İyi ve kötü ile ahlaki ilkelerin formları arasında kopmaz bir bağ vardır.[21] Kötülüğün bilgisizlik sınırının yanında Platon, şeytan kavramının gelişimine büyük katkı sağlayacak bir ayrıma değinmiştir: İdealar dünyası ve maddi dünya. Maddi dünya, eksiklikleri ve bozuklukları barındıran kusurlu bir evrendir dolayısıyla kötülük burada bir unsur olarak mevcuttur. Kötülük, bir varlık olarak yoktur çünkü bir eksikliğin sonucudur.[22] Platon, kötülüğü evrenin düzensiz hareketine bağlayarak Tanrı'nın bu evrendeki etkilerini sınırlayan

[20] Jeffrey Burton Russell, *İblis*, s. 17.
[21] Fatih Özkan, "Sokrates'in Entelektüalist Ahlâkı", *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.4, Ekim 2013, s.44.
[22] Jeffrey Burton Russell, *Şeytan*, s. 186-190.

en temel unsur olarak gördüğü ezelî maddeyi sorumlu tutmuştur. İlk Çağ Yunan düşüncesinde kötülük, genel hatlarıyla kendi başına var olmayıp sadece iyiliğin var olmasından kaynaklı değerlendirilmiştir. Bu noktada kötülüğün var olmasının sebebi iyiliktir. Bu görüşü; yoktan var etmeyi, evrenin Tanrı'nın yaratımı olduğunu ve yaratmanın bir sisteme göre gerçekleştiğini kabul eden Yahudilik, Hristiyanlık ve Müslümanlık da destekler. Ortak bir nokta olarak maddi dünya, kötüyü iyinin değerinin bilinmesi ve takdir edilmesi için yaratılmıştır.[23]

Antik dönem ve ilk teodiselerin ardından kötülük, felsefenin temel sorunlarından biri olmayı sürdürür. Leibniz ve Spinoza; bu dünyanın mümkün olan en iyi dünya olduğu fikrinden temellenen, daha iyimser bir yaklaşımı savunarak insan algısıyla ve göreli olarak tanımlanan kötülük kavramına karşı çıkarlar. Kötülük sadece insanın hayal gücünde mevcuttur diyerek mutlak bir iyimserliği temsil eden Spinoza'ya göre Leibniz, mümkün olan en iyi dünya fikri ile daha ılımlı bir iyimserliği temsil eder.[24] Leibniz'in *Theodicee*'si Batı metafiziğinin temel dayanaklarını kurtarma ve akla uygun bir yaratılış mimarisi oluşturma yönünde son bir deneme olmakla beraber kötünün dünyaya ayak basmasına da sebep olmuştur. Leibniz; metafizik kötülüğü mükemmel olmayışla, doğal kötülüğü acı çekmeyle, ahlaki kötülüğü günahla ilişkilendirmiştir. Ona göre kötülük, mükemmel dünyanın ayrılmaz bir parçası olarak mevcuttur. Kant, Leibniz'in bu görüşünü "bilimsel bir düşünce sistemi" yerine bir "inanç meselesi"nin ele alındığı noktasında eleştirel bir bakışla değerlendirmiştir.[25] Kant'a göre teodise bir bilim ya da teorik bilgi sağlayabilecek bir disiplin gibi düşünüldüğü takdirde olanaksız olacaktır. Dolayısıyla tüm felsefi teodise girişimleri başarısız olmakla kalmaz, başarısız olmak zorundadır. Bu noktada Kant, felsefi teodiseye açıkça başvurmaksızın kötülüğün sorgulanmasını başlatan modern filozoftur.[26] Kant; iyilik ve kötülüğün istencin yani *willkür* kavramının istenç özgürlüğünün kullanılması için yarattığı bir kuralda, bir ilkede yatıyor olabileceğini belirtir. Bu kötülüğün kaynağına yönelik doğal eğilim, aklımız yerine sadece istenci ön plana çıkaran önemli bir görüştür. İyi bir insanla kötü bir insan arasındaki ayrım iki dürtü arasındaki ilkenin biçimine yani iki dürtüden hangisini diğerinin koşulu kıldığına bağlı olmalıdır.[27] Kant; insanı diğer olası rasyonel varlıklardan

---

[23] Ülker Öktem, "Platon Felsefesinde Kötülük Problemi", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, S.58/1, 2018, s. 656-658.
[24] Ürün Şen, *Türk Romanında Kötülük Başlangıçtan 1950'ye*, Yitik Ülke Yayınları, İstanbul, 2016, s. 26.
[25] Peter André Alt, *Her Şeyin Başlangıcı: Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu*, çev. Sabir Yücesoy, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016, s.15-16.
[26] Richard J. Bernstein, *Radikal Kötülük*, çev. Nil Erdoğan-Filiz Deniztekin, Varlık Yayınları, İstanbul, 2010, s. 14.
[27] Richard J. Bernstein, a.g.e., s. 23-27.

ayıran (iyi ya da kötü) tabiat onda doğuştan olsa da (eğer kötüyse kişi) bunun için doğanın suçlanmaması ya da (eğer iyise) bunun için doğanın övülmemesi gerektiğini, failin bizzat insan olduğunu belirtir. Bu noktada kötülük eğilimini içinde barındıran insana karşılık tabiatın neden iyi ya da kötü olabileceğine açıklık getirmez. Kant'ın bireysel sorumlulukla bütünleştirdiği ahlaki seçimlerin istenç bozukluğuna uğraması ile *radikal kötülük* meydana gelmektedir. Radikal kötülük kavramı ile Kant; belirtilen görevin gerektirdiğini yapmama, ahlak yasasına uymama eğilimine, istencin yozlaşmasından kaynaklandığına işaret etmektedir. Kötülük kapasitesini ise üçe ayrımaktadır; insan doğasının zaafı, ahlakdışı motive edici nedenleri ahlaki olanlarla karıştırma eğilimi, insan kalbinin şerri.[28] Radikal kötülük ile insanlar yaptıkları seçimlerden sorumlu tutulmuştur fakat bu seçimin neden yapıldığı ise anlaşılmazdır çünkü sorumluluk almak ve özgür karar vermek anlaşılmazlığı zorunlu kılmaktadır. Hegel ise kötülük anlayışının merkezine bakarken Kant'ı metheder aynı zamanda bilgiyle inanç arasındaki bağ noktasında ona kıyasıya saldırır. Kant'ta bulunan gerçekliğin yeni bir olumlanmasına ve aslında spekülatif bir din felsefesinin gereğine yani Tanrı dediğimiz ezelî hakikatin felsefi bir idrak noktasına Hegel'in meydan okuması ile ulaşılır. Hegel'e göre Tanrı sonsuz demektir ve sonlunun ötekisi olarak tanımlanır. Bu şekilde Tanrı mutlak gibi görünen bir antitezle değerlendirilir. En geniş anlamda ise kendini sonlu ve özerk olarak, sonsuzun ya da evrenselin karşısında ve böylece onunla çatışma hâlinde sürdüren sonlu, kötü olandır. Hegel, insani karşılaşmalarda kötülükle mücadeleyi tarihsel konumlanmışlığımızın en derin karakteristiği olan mücadeleyi her zaman bizzat vurgulamıştır. Bu mücadelenin sonunda aşılan yol ise "insanlığımızı" kazanmak ile ilişkilendirilmiştir.[29] Schelling'in kötülük üzerine olan görüşleri ise, Platon'dan itibaren süregelen kötülüğü bir varlık ya da iyilik yoksunluğu olarak değerlendiren baskın Batı geleneğinin reddini içermektedir. Özgürlüğün vazgeçilmez bir parçası olarak kötülüğü ele alan Schelling, kötülük sorununa ilişkin anlayışı dönüştürmekte bir geçiş figürüdür.[30] Ona göre; Tanrı, kötülük gerçekliğinin kökenidir. Köken kelimesi ile burada kastedilen ise anlaşılagelen anlamından farklı olarak algılanmalıdır. Her şeyin ilk nedeninin asla kendi içinde kötü olamayacağını söyleyen Schelling köken kavramıyla; Tanrı'da aslen kötü olmayanın, insanlarda kötülüğün kaynağı hâline geldiğini vurgular. Bu noktada kötülük, narsistik istencin evrensel istençten üstün tutulmasıdır ve kişinin her şeye gücünün yettiği -

[28] Richard J. Bernstein, a.g.e. s. 30-42.
[29] Richard J. Bernstein, a.g.e., s. 75-98.
[30] Richard J. Bernstein, a.g.e., s. 100-103.

Tanrı'ya rakip olduğu- yanılsamasına kapılmasıdır.[31] Schelling'in kötülük üzerine şu sözleri Nietzsche ve Freud'un görüşlerini öncülemesi açısından oldukça önemlidir:

> " Kötülük, ancak (insanın) kendisi bilmeden içinde olan ve (suistimal edilen) iyiliğin varlığıyla etkin olabilir. […] Ölümle beraber iyi olan her şeyden ayrılır ve bir arzu olarak, edimsel olabilmek için çabalayan ama potansiyelliğinin dışına bir türlü çıkamayan sonsuz bir açlık ve susuzluk olarak arkada kalır. Kötülüğün hali bir var olamama halidir, etkin olmaya çalışan şeyin sürekli tüketilme halidir."[32]

Böylece kötülüğü sorgulamanın yeni yolları felsefi alanda açılmış olur. Schelling'in görüşlerinden etkilenen Soren Kierkegaard ise; ilk günah öğretisinde bir seçenek olarak sunulan fakat verilen kararın kötüden habersiz olarak yasak ağacın meyvesini yeme edimini, kaygının yarattığı huzursuzlukla başlayıp yapma iradesiyle sonuçlanması noktasında değerlendirir. Bu doğrultuda Hz. Adem'in akıl tarafından özgür, Tanrı tarafından yasakla sınırlanmış olmasıyla ortaya çıkan kaygı psikolojik açıdan analiz edilmiştir.[33] Kierkegaard'ın kaygı kavramıyla karşıladığı Hz. Adem'in kendi kendine yaptığı konuşmadan yola çıkarak cennetten kovulmanın değerlendirmesi ilk günah öğretisinde en radikal çıkarımdır. Nietzsche; Yahudi kavminin değerleri tersine çevirme mucizesine değinir ve peygamberleri, zengini, tanrısızı, kötüyü, zorbayı, iyiyi ve duyusalı bir potada eriterek dünya sözcüğünü utanç anlamında ilk kez kullanmalarına dikkat çeker. Bu noktada Yahudiler ahlaktaki kölelik ayaklanmasını başlatmış olur.[34] Nietzsche'nin bu ironik değerlendirmesinin altında zehirli bir hınca dayalı ahlakın şekillendirdiği yaratıklar olarak insandaki hiçlik istencine dikkat çeker. Ahlakın değeri istenci korumuş olmasıdır ama korunmuş olan istenç bir hiçlik istenci, yaşamdan bir iğrenme, yaşamın en temel varsayımlarına karşı isyanı da içermektedir. Ama bunun bir istenç olduğunu ve öyle kaldığını da vurgular çünkü iyinin ve kötünün ötesine geçmenin hiçbir olasılığı insanlık için umut içermemektedir.[35] Nietzsche için "öte" aşkın değil, içkin olandır; iyi ve kötü ahlakın içinden geçerek korunmuş olan istencin kendisiyle çelişen bir istenç, bir hiçlik istenci olduğu bilgisiyle dürüstçe yüzleşerek sonrasında bu istenci yaşamı olumlayan yaratıcı bir istence dönüştürerek ulaşılabilecek bir ötedir. Bu noktada vermiş olduğu tek tarihsel örnek olarak Yahudi köle ayaklanması, değer yenilenmesini

---

[31] Peter André Alt, *Her Şeyin Başlangıcı: Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu*, s.73-74.
[32] F.W.J. Schelling, *İnsan Özgürlüğünün Özü Üzerine*, çev. Mehmet Barış Albayrak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017, s.106.
[33] Peter André Alt, *Her Şeyin Başlangıcı: Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu*, s.71-72.
[34] Friedrich Nietzsche, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, çev. Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016, s. 109.
[35] Bernstein, *Radikal Kötülük*, s.160-161.

yaratmak için gereken gücü ve şiddeti gösterir.[36] Nietzsche, modern ahlak ve modern sosyalizasyon süreçlerinin hıncın psikolojik dinamikleriyle şekillenmesi noktasındaki eleştirileriyle kötülük söylemine büyük bir katkıda bulunmuştur. İçgüdülerin belirsizliklerinden yola çıkarak onları mitolojik bir varlık gibi farklı açılardan yorumlayan Freud, kötülüğün ikircikli yapısı üzerine dikkat çeker. Yaşam ve ölüm güdülerinin insan hayatını yönlendiren unsurlar olduğunu belirtir. Tabu vicdanının kalıntısı olarak id, ego ve süperegonun ahlaki yapımızdaki etkisine yönelerek pratik aklın ahlak üzerindeki tek etken olmadığına vurgu yapar. Terapilerinde egonun işlevini arttırmaya yönelik bir yol izleyen Freud'a göre, kötülüğün kökü kazınamaz ve agresif itkilerimizin yıkıcı sonuçlarını azaltmak için ego, idin karşısında dengeleyici bir göreve yönlendirilmelidir.[37] İd tarafından desteklenen yıkıcı güdüler, bu noktada tamamen ortadan kaldırılamaz fakat kontrol altına alınabilir olarak değerlendirilmektedir. Freud'a göre; bilinçdışı bir mantıksızlıklar ülkesidir[38] ve sürekli bir savaş hâlindedir: Bir tarafta kendisini yok etmekle tehdit eden dış güçler, bir tarafta ise aşırı isteklerle karşısına çıkan iç güçler. Ego ise bu çatışmayı sentezleyen bir denge hâline işaret etmektedir. Freud; kötülüğü ayrıca ruhsal bir yansıtmanın ürünü olarak şekillendirerek, şeytanı nevrotik bir mit olarak değerlendirip gizli kalmış anlamının "baba özleminin sonsuzca tekrarlanması" olduğuna dikkat çekmiştir.[39] Şeytan mitinin yorumuna yeni bir anlam yükleyen Jung ise kolektif bilinçdışına dikkat çeker. Jung'a göre şeytan, tekil insanın ötesinde irrasyonel birliğin kendini göstermesidir ve Ben'i bu arketip içerisinde enerji etkisiyle çözmektedir.[40]

Psikoloji alanında kendine yeni tanımlar oluşturan kötülük Auschwitz'den sonra daha farklı açılardan da ele alınmaya başlanmıştır. "Teodisenin bitimi"nden sonraki bir zamana geçtiklerini vurgulayan Levinas, bir cazibe merkezi gibi değerlendirdiği teodise kavramının artık Tanrı'yı masum kılmak, inanç adına ahlakı korumak veya acıyı katlanabilir kılmak işlevlerinin bittiğini vurgular.[41] Levinas'ta kötülük, bizi ötekine bağlayan etik buyruğu bilerek ihlal ettiğimiz zaman baş gösterir. Komşusu zarar görürken evinde rahat oturabilen insanın ötekine karşı geliştirdiği bu pasiflik özelde başlayıp genelde yankı bulmaktadır. Levinas'a göre; Auschwitz'de Yahudi komşusu katledilirken sessiz kalan komşu ötekinin

---

[36] Bernstein, a.g.e., s.162.
[37] Bernstein, a.g.e., s.198-201.
[38] Sigmund Freud, *Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*, çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İzmir, 2020, s.94.
[39] Peter André Alt, *Aydınlanma ve Psikoloji Şeytanın Yeni Marifetleri*, çev. Sabir Yücesoy, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016, s.83.
[40] Peter André Alt, a.g.e., s. 104-105.
[41] Bernstein, *Radikal Kötülük,* s. 212.

acısına tepki vermediği için kötülüğün yasasına boyun eğmiştir. Ötekiye karşı geliştirilen bu tepkisizlik hâli kötülüğü aşkın bir boyuta taşımıştır. Jonas ise Auschwitz'i değerlendirirken bir mit gibi ele alarak insandaki sorumluluk bilincine dikkat çeker. Dünyada var olan kötülüklerden sadece insanlar sorumludur ve salt insani özellikleri aşarak Tanrı'ya karşı oluşan sorumluluğun getirdiği zorunluluklar vardır. Bu zorunluluk, kötülükle savaşma sorumluluğunu insana yüklemektedir. Jonas'ın Auschwitz'e tüm zamanlarda yapılan soykırımların yerini alan bir mit gibi yaklaşma sebebi, yaşanan süreçte insani sorumlulukların bir yana bırakılması ve mesleki sorumlulukların ön plana çıkması ile ilgilidir.[42] Kötülüğün devamlı tehdidine karşı ayakta durabilmek için ise sonsuz sorumluluğun her zaman hatırlanması gerektiğini ileri sürmektedir. Hannah Arendt, Nazi dönemini başından sonuna kadar yaşamasının etkisiyle daha 1945 yılında kötülük sorununun savaş sonrası Avrupa'da entelektüel yaşamın temel meselesi olacağını belirtmiştir.[43] Arendt, savaş ortamı sonrasında büyük siyasi olaylarla beraber sanki tümüyle gereksiz ve gözden çıkarılmış gibi davranılan milyonlarca insanın yaratıldığına dikkat çeker. İnsan haklarının tüzel kişiden alınmasının en açık örneği olarak da karşımıza Nazi ölüm kamplarını çıkarır, orada herhangi bir insan hakkının yalandan dahi iddiası olmadığından bahseder. Ölüm kamplarında hiçbir tutuklu hiçbir hakka sahip değildir. Bu noktada yapılan soykırımın yanında asıl amaç, çoğul olarak farklılıklar taşıyan insanların tekdüze ve birbirleriyle değişmesi hâlinde özdeş tepkiler geliştiren "insanları insanlar olarak gereksiz kılmak" eylemidir. Arendt'a göre Nazi politikası, bir suç olmanın ötesinde hiçbir ceza ile karşılık bulamayacak aşkınlıktadır. Gaddarlığın, hıncın, sadizmin, aşağılamanın uzun bir tarihi vardır bunlar insani kategorilerdir fakat totalitarizmle birlikte yeni, farklı bir şey baş göstermiştir, toplama ve ölüm kampları da bunun örneği olmuştur.[44] Bu yeni suç türü ile birlikte kötülüğün asla radikal olmadığını, sadece aşırı olduğunu ve ne derinliği ne de şeytani bir boyutunun bulunduğunu düşünür. Kötülüğü bir mantar gibi yüzeye yayılıp dağıldığında tüm dünyayı mahvedebilir boyuta gelebileceğine değinir. Düşünceye meydan okuyan bu durum ise kötülüğün sıradanlığını meydana getirir. Yüzeyselliğin en çarpıcı yansımalarından biri olarak da Eichmann örneğini verir:

[42] Bernstein, a.g.e., s.247.
[43] Bernstein, a.g.e., s.256.
[44] Bernstein, a.g.e., s. 266-268.

> "Fiiller korkunç olsa da, fail ne korkunç ne de şeytaniydi, duruşma ve daha önceki polis sorgusunda kendisinde ve davranışında saptanabilecek tek belirgin özellik tümüyle negatif bir şeydi; aptallık değildi bu, tuhaf, oldukça gerçek bir düşünme beceriksizliğiydi."[45]

Onlara göre öldürmek ırk uğruna ahlaki bir görevdi. Ölüm makinesindeki bir çark dişi hâline gelen insan zihni niye o çarkın bir parçası olduğunu sorgulamayı bırakmıştır? Bu noktada da kötülüğün anlamı Levinas, Jonas ve Arendt'ın yaklaşımlarıyla kişisel sorumluluk bilinciyle yeniden düşünülmüştür.

Çağımızın önemli edebiyat eleştirmenlerinden olan Terry Eagleton'ın Naziler üzerine yapmış olduğu değerlendirme, yaşanan olayların üstünden zaman geçince kötülük üzerine yüzeye çıkan noktaları göstermesi açısından önemlidir:

> "Kötülüğün iki farklı yüzüne Naziler çok yerinde bir örnektir. Kötülük bir yandan var olanın sinsi bir eksikliğidir; öte yandan tam tersidir, anlamsız bir varlığın korkutucu üremesidir."[46]

Bu noktada Nazizim ideolojisinde var olan kusursuz Alman ırkının yaratımı, estetik mükemmellik düşüncesinin mutlak yıkıma dönüşmesinde şeytani bir hazza yönelir. Diğer insanların "artık" olarak değerlendirildiği bu sistemin doyuma ulaşması ise imkansızdır, sürekli bir eksiklik korkutucu bir üremeye ve öldürmeye dönüşmektedir.

Postmodern kültür ortamıyla birlikte kavramların üstlendiği anlamlar değişikliğe uğramıştır. Çoğulcu bir yapıyı dikkate alarak Alain Badiou'nun yapmış olduğu kötülük ismi üzerine sınıflandırması şu şekildedir:

Kötünün üç adı vardır:

- Bir olayın eski durumun boşluğunu değil doluluğunu açığa çıkardığına inanmak, *taklit* ya da *terör* anlamında Kötü'dür.
- Bir sadakate yaraşır biçimde yaşamayı başaramamak, *ihanet* anlamında, kişinin olduğu ölümsüze ihanet etmesi anlamında Kötü'dür.
- Bir hakikati bütünselci, totaliter güçle özdeşleştirmek, *felaket* anlamında Kötü'dür.[47]

Kötü düşüncesi bu bağlamda; bir olayın veya durumun boşluğunu açığa çıkarması, sadakatin belirsizliği ve bilgilerin bir hakikat tarafından zorlanması açısından değerlendirilmiştir. Zaman içerisinde değişen düşünce yapısı, olayların etki alanı, öze

---

[45] Hannah Arendt, *Kötülüğün Sıradanlığı Adolf Eichmann Kudüs'te,* çev. Özge Çelik, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, s.377-378.
[46] Terry Eagleton, *Kötülük Üzerine Bir Deneme,* çev. Şenol Bezci, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 91.
[47] Alain Badiou, *Etik Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 75-76.

yönelim, Tanrı'nın varlık noktasının sorgulanması ve insanın kendi varlığını sorgulaması ile birçok yaklaşım kötülüğe farklı bakış açıları getirmiştir.

1.2. Kötülük ve Edebiyat

> "Edebiyat masum değildir; edebiyat suçludur ve suçlu olduğunu artık kabul etmelidir."[48]

Georges Bataille'nin görüşü ile edebiyatın kötülük bağlamında değerlendirilmesinin açık bir örneğine tanık olunur. İnsanın hayat karşısındaki tavırlarının, duygularının, düşüncelerinin ve eylemlerinin yansıtıldığı bir alan olarak kurmaca, gerçeklikle olan bağını her zaman korumuştur. Gerçeklik, geri planda kalsa dahi insanın düşünce sisteminde şekillenen kurmaca gerçeklikten tamamen bir kopukluğu içermemektedir. Bu noktada kötülük insan hayatının içerisinde farklı yorumlar kazanırken edebiyatın içerisinde bir yayılım alanı oluşturur. Kötülük edebiyatın içerisinde bazen iyiye yöneltmekle beraber bazen de kötülüğün cezbedici yönlerine doğru insanı kışkırtır. Dünya edebiyatında ve Türk edebiyatında kötülüğün ele alınış biçimi dönem şartları ve düşünce sistemleri etrafında şekillenerek yazarın veya şairin kaleminde farklı bakış açılarıyla yansıtılır.

1.2.1. Dünya Edebiyatında Kötülük

Edebiyatın içerisinde kötülüğün izlerine en eski anlatılardan beri rastlanır. Kötülüğün bu izleri mitolojik ve dinî anlatıların içinde şeytan ile bütünleştirilerek okura uzak durulması gereken yeri işaret eder. Şeytanla eş değer olarak konumlanan kötülük, kırılma noktasını ise 16. yüzyılda Shakespeare ile yaşar. Shakespeare, şeytan ile birlikte ötekileştirilen kötülüğü günah ile birlikte insana yaklaştırır. Hayaletlerle kurulu ikircikli yapının içerisinde *Macbeth*'de şu nokta dikkat çeker:

> "Doğaüstü unsurlar, oyunu başından itibaren ele geçirir: Sahneye ilk olarak üç cadı çıkar ve demonik unsurlar tüm oyuna hâkimdir. Macbeth'in kendisi demon değildir ve güdüleri insanidir. Zayıf bir insan olan Macbeth hırslıdır ve gözü kara bir biçimde hırslı olan karısı tarafından yönetilir; ki karısının hainliği, kederi ve yıkımı Macbeth'inkilerin yanında dramatik bir biçimde hafif kalacaktır."[49]

İnsanın kibri ile başlayan anlatı umutsuzlukla sonuçlanır. Bu noktada Christopher Marlowe'un *Doktor Faustus*'u ile benzer bir kişilik geçişi söz konusudur. Kötülük, insanın kibri ile başlar ve umutsuzluğu ile son bulur. Ortak nokta olarak yer alan günah ise aşkın kötülüğün şeytandan insana doğru geçişini de simgeler. Kötülükle kurulan bu derin bağ

---

[48] Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016, 4. bs. s. 12.
[49] J.B. Russell, *Mephistopheles Modern Dünyada Şeytan*, çev. Elif Çelik, Panama Yayınları, Ankara, 2019, 1.bs., s. 108-109.

sonraki dönemlerde şeytanın insanileşen özelliklerini şeytana iade eder. 17. yüzyıl kötülüğün geleneksel şeytan ile son temsilini içermektedir. John Milton tarafından yazılan *Kayıp Cennet*, kötülüğün hiçlikle, cehennemin ise hiçbir yer ile özdeşleştiği bir anlatı olarak bu dönemde ön plana çıkan eserler arasındadır. *Kayıp Cennet*'teki şeytanın aktarımı ile ilgili şu şekilde değerlendirme yapılmaktadır:

> "Milton, okuyucunun gerçekte sevginin hüküm sürdüğü bir dünyada sevgiden yoksun bir kahramanlığın ne kadar boş olduğunu görebilmesi için İblis'e epik kahraman özellikleri atfediyordu. Milton'un İblis'inin şiirsel kişiliği öyle güçlüydü ki Hıristiyanlığı çok iyi bilmeyen kişiler yanılgıya düşüp onu soylu bir figür sanabilmektedir."[50]

Şeytan, günah ve ölüm arasında parodi ile devam eden şiirin odak noktasında Adem ile Havva'nın cennetten kovulması yer alır. Bu düşüşün ardından ise kötücül bir bakıştan uzaklaşılaşan Milton, cennete yeniden kavuşmanın yolunu İsa'nın kurtarıcılığı ile bütünleştirir. Böylece Tanrıdan uzaklaşan ve Tanrıya yabancılaşan insan cehennemin hiçliğinden çıkarak cennetin iyiliğinde tekrar huzur bulur. 18. yüzyılda ise kiliselerde yaşanan bozulmalar cennete ulaşmanın iyimser yaklaşımına ket vurur. Bu noktada Voltaire *Kayıp Cennet*'in tiksindirici bir noktada konumlandırarak eleştirirken David Hume şüpheyi dine yönlendirir. Kötülüğü yaklaşım içerisinde düşüncede meydana gelen bu değişimlerin edebiyatta en keskin yansıması ise Marquis de Sade ile olur. Sade, ironik bir şeytanı anlatılarında çizerek kötülüğü ritüelleşen bir yineleme içerisinde ele alır. Kutsallığı zedeleyerek hazzı genişleten yazar, sapkınlığın aşamalı olarak kendini aşması ile derecelenmiş bir kötülüğe işaret eder:

> "Kötünün sonsuzluğu yinelenmenin son bulmamasıdır, dolayısıyla yüceliğin mekanik şekilde sapkınlaşmış bir hâlidir. Biçimsel tamamlayıcıysa göründüğü kadarıyla Sade'ın gevezeliğe varan ve pornografik imgelemle dizginsiz bir sefahat tiyatrosu sahneleyen dilidir. Bu dilin ait olduğu edebiyat için yazmak, hayal gücünün icra ettiği kötücül arzu pratiğiyle aynı şeydir. Sade sanatsal özerkliğin ileri bir aşamasını temsil eder, çünkü sadece ahlaki yasadan değil, sonlandırılabilir eser formundan da uzaklaşıp kopmuştur."[51]

Marquis de Sade ile birlikte edebiyatın içeriği yanında diline de sıçrayan belirsizlik kötünün sonsuzluğu ile ifade alanı bulmuştur. *Sodom'un 120 Günü*'nde saygı duyulan her şeye hakaret etmesi, temiz olan her şeyi kirletmesi ve iç açıcı olan her şeyi korkuya

---

[50] J.B. Russell, *Mephistopheles Modern Dünyada Şeytan*, s. 149.
[51] Peter Andre Alt, *Edebiyatta Kötünün Yeniden Doğuşu Cehennem Azabı, Şeytan Ayinleri ve Sefahat Alemleri*, çev. Sabir Yücesoy, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2017, 1.bs., s.46.

dönüştürmesi ile Sade, insan zihninde olana odaklanır. Eksiksiz bilinç kavramını kendi mekânı ile özdeşleştiren Sade, arzunun tatmin düşüncesini tatminin önüne geçirir. Böylece işkencenin, acının, dışkının, nefretin uygulanması sıradanlık kazanırken düşüncelerde yer etmesi ön plana çıkarılır. Sade'ın görüşlerine göre etken olan arzu insanın mevcudiyetini sağlamaktadır.[52] İronik bir şekilde Sade'ın eserlerinde yer alan şeytani özelliklerin bir karaktere dönüşmesi ise Goethe'nin *Faust*'u ile gerçekleşir. Kötüyü iyinin diğer yüzü olarak tanımlayan Goethe, iyinin var olması için kötülüğün de olması gerektiğinin altını çizer.[53] Şeytanın hem bilgeliği hem budalalığı barındırması ikircikli bir yapıda karşılıklı ilişkilere odaklanılması Goethe'nin *Faust*'unu diğer Faust anlatılarından farklı kılar. Şeytan kavramındaki değişim ise kötülüğü sabit kılarken sevginin baskın gelmesiyle şeytan bir yıkıma uğratılır. İlerleyen dönemlerde ise kişilik kazanan kötülüğü çekici bir hâle getiren şair olarak Baudelaire yer alır. Kötülüğün büyüsünden etkilenmiş şiirleriyle Baudelaire, iyinin olumsuzuna odaklanmaz ve şairin tıkanmış ruh hâlini savunmasızlıklar ve imkansızlıklar çerçevesinde anlatır. *Kötülük Çiçekleri*'nin ön sözünde yazar, şeytan üzerine şunları söyler:

> "Şeytan. İlk günah. İyi insan. İsteseydiniz Zorba'nın gözdesi olurdunuz; Tanrı'yı sevmek, ona inanmaktan daha zordur. Tersine, Şeytan'a inanmak onu sevmekten daha zordur bu yüzyılın insanları için. Herkes duyup sezer onu, ama kimse inanmaz. Eşsiz inceliği Şeytan'ın."[54]

Dünyevi zamanın ortadan kaldırıldığı bir şeytana yaklaşımı sunan Baudelaire, kötülüğün cezbedici hâlini iyinin ötesinde kendi içinde değerlendirir. Sade'ın aşkın bir haz hâline dönen kötülüğü, Baudelaire'in şiirlerinde hayatın içindeki karşılığını bulur. Dönem geçişi özelliği taşıyan Dostoyevski'nin eserlerinde ise kötülük insan ruhu ile bütünleşir. Yazarın vurgulamak istediği nokta ise içimizde bulunan kötülüğü iyiye dönüştürmeye yöneliktir. Böylece edebi eserlerde önemini yitiren şeytan fikri insanın radikal kötülüğü ile değerlendirilmeye başlar. İkinci Dünya Savaşı ile birlikte kötülük sorunuyla yüzleşmeye giden bir edebiyatla karşılaşılır. Albert Camus ve Sartre'ın eserlerinde varoluşsal boşluk radikal kötülüğe odaklanılarak ele alınır. Bir gelenek devamı olarak ise Thomas Mann'in *Doktor Faustus* adlı eseri dönemde dikkat çeker. Bu eseriyle Thomas Mann, geleneksel olanı gelenek dışı ile yüzleştirerek kötümser olanın üstesinden sevgi ile gelir. Mitin katartik deneyimi olarak; *Faustus, Faust ve Doktor Faustus* eserlerini dönem farklarını da dikkate alarak inceleyen Rollo May, farklı deneyimlerden geçen mitin iletişim kurma gücüne ve

---

[52] Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, s. 102-103.
[53] Peter Andre Alt, *Karanlık Ruhun Arkeolojisi İçimizdeki Kötülük*, çev. Sabir Yücesoy, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016, 1.bs., s.31.
[54] Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev. Sait Maden, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2020, 8.bs., s.11.

insanın arınması bağlamındaki katarsis haline işaret eder. Günümüz insanı kültürüne Faust mitini iki nokta ile sindirmiştir: güçsüzlük ve başaramamaktan şikayet etme.[55] Böylece eserlerin dikkat çektiği umut insanlığın geleceği için kurtarıcı bir işlevi üstlenir. Şeytan ile yapılan anlaşmanın üstesinden gelen deneyim, insanın umudu ve sevgisi üzerine yönelir. Edebiyatın kötülük ile olan bağının iyileştirici gücüne çekilen dikkatle postmodern anlatıların içerisinde oluşturulan çok sesli yapı farklı bir işlevi de üstlenir. Günümüz edebiyatında kötülüğün ortaya çıkması veya ortadan kaybolması fark edilmeksizin iç içe geçmiş kavramlar yer alır. Çok sesli yapının açmış olduğu bu alan; şeytanın geleneksel temsilini, şeytana karşı çıkışı, kötünün cezbediciliği, kötünün uzak durması gerektiğini bir karnaval hâlinde eserin içine sindirir.

1.2.2. Türk Edebiyatında Kötülük

Türk edebiyatı çerçevesinde kötülüğe yaklaşımın seyri uzun bir dönem iyinin karşıtı veya iyinin yoksunluğu ile bağlantılı kalmıştır. Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatında yeni türlerin denenmesinin yanında yeni konuların da denenmesi söz konusu olmuştur. Toplumun içinde ortaya çıkan kötücül unsurlar olarak değerlendirilebilecek kavramlar anlatılarda olumsuz bir şekilde yansıtılmıştır. Bu kavramlar genellikle ötekiye, yabancıya, şeytani kadına, yanlış Batılılaşmaya, mirasyediliğe, eğitimsizliğe ve yaşanan kayıplarla bağlantılı olarak aktarılır. İlk dönem romanlarında özellikle doğal bir kötülük olarak ölümün ahlaki kötülüğe zemin hazırlaması dikkat çekici bir şekilde ele alınır. Bu noktada "Türk Romanında Kötülük (Başlangıçtan 1950'ye)" başlığıyla yazılan ve daha sonra kitap hâlinde basılan doktora tezinde Ürün Şen'in değerlendirmeleri şu şekilde olmuştur:

> "Genel bir deyişle Türk romanında kötülüğün ötekilik algısından hareketle kavrandığı ve kavramın Batıdaki derinlikle sorgulanmadığı görülür. Anlatıcının vicdan ile birleşen bakış açısı, kötülüğü akıl ve haz ile derinleştirmenin önüne geçer. Böylece kötülük bizatihi kurgulanan bir kavram olamaz; daha çok iyiliğin yokluğu ve karşıtı olarak kullanılır."[56]

Kötülüğün dikkat çektiği bu dönem eserleri olarak; *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat, Felatun Bey ile Rakım Efendi, İntibah, Sergüzeşt, Zehra* ele alınabilir. Namık Kemal'in *İntibah*'ında özellikle vurgulanan şeytani kadın olarak Mahpeyker'e yer vermesi anlatıda kötücül kişi çizimi açısından önemlidir. Mahpeyker'in *femme fatale*[57] özellikleri taşımasının arka

---

[55] Rollo May, *Psikoterapist ve Mitlere Yolculuk*, çev. Kerem Işık, Okuyanus Yayınları, İstanbul, 2016, s.293.
[56] Ürün Şen, *Türk Romanında Kötülük (Başlangıçtan 1950'ye),* s.610.
[57] Fransızcadan diğer dillere yayılan *femme fatale* kavramı, edebiyatta ve sanatta çekici ve baştan çıkarıcı olmakla beraber yıkım getiren kadını arketip olarak temsil etmektedir.

planında çocukken yaşadığı ebeveyn ölümleri doğal bir kötülük olarak gizlenir. Bu doğal kötülüğün olumsuz bir yansıması olarak ise ahlaki kötülükler Mahpeyker'in kişiliğinde ortaya çıkar. Derinliği olmayan bir kötülüğün içinde yaradılışından hayata sızan bir kötülük anlatıya dahil edilir. Benzer bir şekilde Ahmet Mithat Efendi tarafından yazılan *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'de de babanın ölümü ahlaki kötülüklerin zeminini hazırlar. *Sergüzeşt*'te ise Dilber iyiyi temsil ederken uğradığı kötülükler onu intihara doğru sürükler. Böylece dışarıdan gelen kötülük bireyin kendi hayatına son verdiği bir kötülüğe evrilir. *Zehra*'da kötülük üzerine dikkat çeken husus ise tabiatında kötülüğün bulunduğuna dair yapılan vurgudur. Zehra, çocukken kardeşini öldürmek istemiştir ve saf kötülüğün çocuklarda bilinmezlik hâlinde ortaya çıkışına böylece dikkat çekilmiştir. Genel itibariyle Batılılaşma etkisinde gelişen ilk dönem anlatılarında kötülüğün ölümle ve ahlakla olan bağı üzerine olaylar gelişmiştir.

Servet-i Fünûn döneminde ise kötülük ile ilgili benzer kullanımlar devam etmekle beraber kötülük kavramı biraz daha derinleştirilmiştir. *Mürebbiye*'de kötücül olayların gelişimi şeytani kadın tipine yüklenmesinin yanında yabancı ile bütünleşen bir kötülüğe rastlanılır. Yabancının taşımış olduğu ötekilik kötücül olayların gelişimi ile *Mürebbiye*'de tezahür bulur. Bu dönemde kötülüğün doğal ve ahlaki boyutlarla derinleştirilerek ele alındığı bir eser olarak ise *Aşk-ı Memnu* yer alır. Bihter'in evlendikten sonra yaşamaya başladığı psikolojik acının kaynağı aşk olarak anlatıda çizilir.[58] Behlül ile yaşadığı ilişkide aşkın getirdği haz ile doyum noktasına ulaşan Bihter, sonrasında ise babasını aldatan ve benzemek istemediği annesi ile ortak bir noktada kendisini bulur. Irki bir kötülük olarak aktarılan eşini aldatma durumu Bihter'i annesi ile özdeş bir yere doğru çeker. Bu noktada ise kötülüğün yıkımı intihar ile ortaya çıkar. Halit Ziya Uşaklıgil tarafından yazılan diğer bir eser olarak *Mai ve Siyah* ise kötülüğün sembolik aktarımını renk ile de taşımaktadır. Ahmet Cemil'in babasının ölümü ile başlayan doğal kötülük, davranışlarla devam etmekle beraber siyahın kasveti içerisinde de kendisine yer bulur. Milli Edebiyatın başlaması ile ise kötülüğün ele alınış biçiminde bir kapsam değişimi meydana gelir:

> "Milli Edebiyatın başlaması ile birlikte -zihniyetten bağımsız örnekler müstesna- kötülük, ağırlıklı olarak sosyal ve siyasi bağlamda ele alınır. Burada da kötülük ötekilik algısı ile yorumlanır. Bu ötekilik algısı da sosyal ve siyasi yansımaları barındırması ve böylelikle dönemin kötülük algısını sunması

[58] Ürün Şen, *Türk Romanında Kötülük (Başlangıçtan 1950'ye)*, s.171-172.

bakımından dikkate değerdir ancak kötülüğün kavram veya problem olarak önceki örneklerden çok farklı ele alındığı, derinleştirildiği söylenemez."[59]

Kötülük anlatıların içerisinde benzer bir fonksiyon üstlenerek devam ederken Batılılaşmanın ön plana çıktığı olay akışının yerini savaşın aldığı görülür. Böylece kötülüğü bakışta iktidar ve toplumsal bir etki olarak savaşın kötülüğü de yer edinir. Bu dönem romanlarında kötülük; çoğunlukla toplumsal ve ahlaki değerlerin kaybı, savaş, işgal, İttihat ve Terakki'nin eylemleri, Anadolu halkının duyarsızlığı, dinin sömürülmesi, yobazlık, gericilik, milli duygulardan yoksunluk, bürokratik işleyişteki aksaklıklar, aydın ile halk arasındaki kopukluk, devletin yıkılması, yeni düzenin getirdiği yozlaşma ve çöküntü gibi unsurlarla kurgulanır. Eserlerin hemen hepsinde kötülüğü üstlenen, milli olmayan yani öteki olarak görülendir.[60] *Aydemir, Ateşten Gömlek, Yaban* gibi savaş merkezli gelişen romanların yanında *Kiralık Konak, Sözde Kızlar, Yaprak Dökümü, Fatih-Harbiye* ve *Sodom Gomore* gibi toplumdaki ahlaki kötülükleri merkeze alan eserler de kaleme alınır. Romanın dilinde yaşanan gelişim konuların işleyişini olumlu yönde etkilemekle beraber kötülük kavramına yoğunlaşan bir esere bu dönemde rastlanılmaz.

Cumhuriyetin ilerleyen dönemlerinde yazılan eserlerden olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanında bulunan bir roman kişisi olarak Suat, kötücül unsurlarla çizilir. Bu kötücül unsurlar romanın akışında belirli bir yerden sonra estetik bir unsur olarak da yer aldığı için kötülüğün kavram olarak ele alınan formu sanatla bütünleştirilir. Kendisinden önceki kötücül roman kişilerinden Suat'ın farkı kötücül özelliklerle çizilen bireyin çekiciliği estetikle bütünleştirilerek aktarılır.[61] Yusuf Atılgan'ın Anayurt Oteli'nde ise kötülük dilin durağan kullanımı ile de anlatıya sızmaktadır. Cinayetin sıradan bir eyleme dönüştüğü anlatıda Zebercet'in bakış açısı şu şekilde aktarılır:

"Zira, başkasının değerini kabul etmek burada kendine dair zorunlu bir sınırlama olarak ele alınır. Sınırsızlığa ise ancak toplumsal iyinin ihlali ile ulaşılacaktır. Burada önemli olan suçun ve onun duygusuz şiddetinin kendisidir. Amaçlanan, bireysel zevke ulaşmak değil; suça, suçun zirvesine ve böylece sürekliliğe ulaşmaktır. Kötülük burada artık yalnızca kendini amaçlamaktadır."[62]

---

[59] Ürün Şen, *Türk Romanında Kötülük (Başlangıçtan 1950'ye)*, s.601-602.
[60] Ürün Şen, *Türk Romanında Kötülük (Başlangıçtan 1950'ye)*, s. 602-603.
[61] Hacer Selçuk, *"Kötülük Estetiği Bağlamında Edebiyatın Üç Kötücül Kahramanı: Mephistopheles, Lord Henry ve Suat"*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019, s. 178-179.
[62] Hatice Kübra Armağan, *"Yusuf Atılgan Kurmacasında Kötülük"*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Boğaziçi Üniversitesi,Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019, s. 48.

Bu noktada dil, kötülüğün bir ifşası hâlinde anlatımda kullanılır. Modern dönem eserleri ve postmoderne geçiş eserlerinde kötülük kavramı, varoluşşal bir boşlukla beraber kendine daha derin karşılıklar bulmaya başlar. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* eserinde ise Selim Işık'ın intiharı kötücül bir olay olarak yer alırken Hz. İsa'nın enkarnasyonu ile bağlantılı olarak aktarılır. Selim'in yeniden hayata döneceğine dair inanç Turgut Özben tarafından şu şekilde aktarılır:

> "Selim, kimin ağzından konuşursa konuşsun, ne önemi var? Onu bir kere öldürdünüz. Buna bir daha fırsat bulamayacaksınız. Birinci ölümünden temizleyeceğim onu, ikinci gelişini sağlayacağım böylece."[63]

Bu noktada ölümün doğal kötülüğüne bir karşı çıkışla dirilme ele alınır. Batılılaşma etkisindeki ilk romanların aksine bu karşı çıkış Selim Işık'ın intihara yönelmesinde geride kalan bireyin kendisini sorumlu hissetmesi ile meydana gelir. Türk edebiyatında postmodern anlatıların içerisinde ise kötülük, bireysel ve toplumsal hastalıkların, sorunların, zaafların, kötülüklerin, suçların ve günahların işlenmesine son derece müsait bir anne rahmidir.[64] Bu sorunlar bazen merkeze yerleştirilirken bazen farklı bakış açılarıyla aktarılırken anlatım biçimi değişiklik gösterebilir. Karnavalesk bir tutumun içerisinde şekillenen kötülük; belirsiz olduğu kadar belirgin, sınırsız olduğu kadar sınırlı, zamansız olduğu kadar da zamana sıkışmış bir hâlde yazarın kötülük kavramına bakışıyla şekillenir.

[63] Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s.417.
[64] Selçuk Çıkla, *Edebiyat ve Hastalık*, Kapı Yayınları,İstanbul, 2016, 1. bs., s. 49.

2. MİNE SÖĞÜT'ÜN ROMAN VE HİKÂYELERİNDE KÖTÜLÜK

Mine Söğüt, 1968 yılında İstanbul'da doğmuştur ve babasının mesleğinden dolayı öğrenim hayatına farklı şehirlerde devam etmiştir. Lise yıllarında ailesinin İstanbul'a dönmesinin ardından İstanbul Üniversitesi'nde lisans ve yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Mine Söğüt okul hayatından sonra uzun yıllar çeşitli gazetelerde çalışarak haber dilini geliştirmiştir. 2001 yılında ise bu haber dili edebi bir dile dönüşmüştür. Söğüt'ün yazar kimliğinin bir imzası olarak eserlerine hakim olan ölüm, şiddet, kötümserlik, iradesizlik gibi genel olarak korkunun ve kasvetin etrafında toplanan duygular ve durumlar anlatılarında mevcuttur. Yazar; gündelik hayatta karşılaşabileceğimiz sıradan insanların hayatlarını anlatırken fark edilmeyen anları yakalamayı başarmış, zengin bir hayal gücüyle kurguladığı anlatılarını fantastik ögeler ağır basmasına rağmen inandırıcı kılmayı bilmiştir.[65] Çağdaş bir yazar olarak Mine Söğüt birçok söyleşisinde anlatılarının yazma aşamasında hayatı aynalayıp itiraz ettiği şeylere dışarıdan yeniden bakma tecrübesini yaşadığını ve bunu yaparken "iyi kalpli şeyler"i soyutlayarak kötüyü yeniden yarattığını belirtmiştir. Yazar kötüyü kurmaca içerisinde yeniden yaratırken ise bunun üstüne okuru düşündürmeyi, değerleri sorgulatmayı hedefleyerek edebiyatın arka planında hayatı vurgulamıştır.

Mine Söğüt anlatılarında kötülük kişilerin ve olayların merkezinde yer alır. Belirsizlik, süreklilik, aşırılık, sıradanlık gibi kötülüğün farklı bakış açılarıyla ele alındığı anlatılarda kavramlar üzerine de farklı bakış açıları geliştirilir. Bu noktada kavramların ele alınış biçimleri Mine Söğüt'ün romanlarında ve hikâyelerinde farklılık gösterir. Kurmaca gerçekliğin içerisinde kötülüğün farklı bakışlarla ele alınan yansımaları ise bölümler altında incelenecektir.

2.1. Kötülük ve İkircikli Karakterler

Bireyde bulunan ikircikli yapının temeline odaklanıldığında iyilik ve kötülük arasındaki gerilime dikkat çekilir. Kant'ın iyi ya da kötü bir tabiatın *(Gesinnung)* özgür seçimle *(Willkür)* benimsenmesi ve bu özgür seçimin aynı zamanda tabiatı da içermesi bir kısır döngüye işaret etmektedir.[66] İyilik ve kötülük arasındaki bağın sürekliliği Nietzsche'nin görüşleriyle daha radikal ve paradoksal bir hâle bürünmüştür. Nietzsche'ye göre; insanların iyi ve kötü değer yargıları kendine ister istemez yabancılaşmış olan bireyde yanlış

[65] Gülden Kocabıçak, "Mine Söğüt", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ahmet Yesevi Üniversitesi, https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/mine-sogut (10.02.2023) .
[66] Richard J. Bernstein, *Radikal Kötülük Bir Felsefi Sorgulama*, s.37.

anlaşılmayı zorunlu kılmaktadır.[67] Bu noktada birey, kendini yanlış anlamak ve seçimlerini farkında bile olmadığı yanlışın üzerine yapmak mecburiyetindedir. Kendine ötekileşen bireyin psikolojik olarak ikircikli hâlini ise Freud'un görüşleri etrafında düşünmek gerekir. Freud, ödip çatışmayı prototip olarak değerlendirdiği çalışmalarında psişik ikircikliğin yok edilemezliğine ve sevginin bilinçaltında bulunan nefretin herkesin doğuştan gelen mizacında az çok yer aldığına değinir.[68] Toplumsal ve bireysel etkiler etrafında gelişen görüşlerin seyri İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte yönünü iktidara çevirmiştir ve kötülüğün yüzeysel bir zeminde iyiliğin yan tarafında "komşunun kötülüğünde" değerlendirmiştir. Hannah Arendt sıradan, yüzeysel hâle gelen kötülüğün canavarlıkla özdeşleştirilen ve istisna gibi görülen kötülüğe oranla çok tehlikeli olduğuna dikkat çekmiştir. Postmodernizm, modernin sisteme içkin kötülüğü ile bir barış yaparak yeni kötülük simgelerini meydana getirmiştir. Postmodernlik ötekinin "şeytaniliğini" ortadan kaldırarak kendisinin egemen olduğu zararsız gözüken sinik bir kötülüğü ortaya çıkarmıştır.[69] Bireyin ikircikli yapısı bu sistemin içerisinde belirsizliğin yaşandığı bir alana dönüşmüştür. Kendine ötekileşen, toplumdan ötekileştirilen özne; iyilik-kötülük kavramlarıyla şekillenen değer yargılarını tüketimin merkezinde şekillendirmiştir. Mine Söğüt, anlatılarında kişilerin eylemleri çoğunlukla ikircikli yapının temeline oturtularak işlenir. Hem iyinin hem kötünün izlerini barındıran anlatı kişileri aynı zamanda ötekinin belirsizliğini de ırsi, tarihi, coğrafi özelliklerin içerisinde taşır. Bu noktada Mine Söğüt roman ve hikâyelerinin kötülük unsurlarını belirlemede kişilerin yaşantıları önemli bir inceleme alanını sunar.

2.1.1. İkircikli Cinsiyetin Taşıyıcısı Madam Arthur Bey

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey romanında anlatı kişisi olarak yer alan Madam Arthur Bey, sonrasında *Deli Kadın Hikâyeleri*'nin içerisinde bir hikâye kişisi olarak da yer alır. Mine Söğüt'ün iki farklı anlatıda yer verdiği Madam Arthur Bey, ikircikli yapıyı hem fiziksel hem de psikolojik boyutlarıyla taşıyan bir noktada konumlanır. Cinsiyet ikircikliğinin ismine yansıması, erkeksi duruşunun yanında kadın kıyafetleri giymesi, kasvetli bir evin içerisinde kendisine korunaklı bir alan oluşturması ve hayal kurarak öldürme eylemini gerçekleştirmesi ile Madam Arthur Bey, çok boyutlu bir roman kişisine dönüşür. Kötülükten beslenen hayalleriyle insanların hayatında yer edinen Madam Arthur Bey, ölümü hak ettiğini düşündüğü tehlikeli kişileri öldürmekle aslında iyilik yaptığını düşünür. Bu

[67] Richard J. Bernstein, *Radikal Kötülük Bir Felsefi Sorgulama*, s.138.
[68] Richard J. Bernstein, a.g.e., s.175.
[69] Yaşar Çabuklu, *Uzam ve Kötülük*, Everest Yayınları 1. bs., İstanbul 2006, s.155-160.

noktada kötünün ortadan kalkması için yapılan kötülük ise tartışmaya açık bir adalet kavramını okurun yorumuna sunar. Yaptıklarının öncesinde Madam Arthur Bey'in dış görünüşü ile paralel çizilen ikircikli yapı romanda şu şekilde aktarılır:

> "Dev cüssesiyle kadın elbiselerinin içinde… Ayakkabılarının yanı sıra ellerinin büyüklüğü de onu ele veriyor. Ama incecik parmakları var. Kalın bedenine hiç yakışmayan incelikte ve zariflikte… Omuzları geniş. Ve gırtlağındaki âdemelması… Öylesine çıkık ve sivri ki, muhtemelen içi pamuk dolu sutyenle kabartılmış göğsü bile onu kadın yapmaya yetmiyor. Aslını öğrenmek isterseniz, Madam Arthur Bey hiçbir fotoğrafta tam bir kadın gibi görünmüyor."[70]

Kadınadam kimliğinin ikircikli bir yansıması olarak aktarılan bu bölümde, cinsiyetin ikircikli yapısı fiziksel özellikler ile vurgulanır. Madam Arthur Bey'in isminde yer alan "madam" ve "bey" kelimeleri de unvan unsurları vasıtasıyla cinsiyetteki ikircikli yapıya ayrıca dikkat çeker. Bu noktada kadınlık ve erkeklik kadınadam kimliği ile bütünleşerek bir karşılık bulur. Cinsiyetin getirmiş olduğu ikircikli yapının Madam Arthur Bey'in psikolojik yapısına yansımasında ise hayaller ön plana çıkar. Madam Arthur Bey, kurduğu hayallerin gerçek hayatı yönlendirmesi ile olağanüstü bir güce sahip olarak çizilir. Madam Arthur Bey'in bu gücü kullanma şekli ise anlatıda şu şekilde verilir:

> "Deşilen tüm karınlar, kırılan tüm boyunlar, akıtılan tüm kanlar, çekilen tüm tırnaklar, oyulan tüm gözler, yakılan tüm tenler… hepsi Madam Arthur Bey öyle hayal etti diye deşildi, kırıldı, akıtıldı, çekildi, oyuldu, yakıldı."[71]

Hayali gerçekliğe dönüştüren bir gücü taşıyan Madam Arthur Bey, yıkımın temsilini içerir. Deşmek, kırmak, kan akıtmak, tırnak çekmek, göz oymak, ten yakmak gibi insan hayatının içerisinde olumsuzluk içeren birçok eylemin hayalin pasifliğinden yola çıkarak hayatın aktifliğine dönüştürür. Bu noktada insanı ölüme yakın bir yerde terk eden Madam Arthur Bey, hayatın aktifliğine içsel dünyasında taşıdığı yıkımı aktarır. Kötücül bir unsur olarak anlatıda yer alan Madam Arthur Bey'in hayalleri, yok etmeye karar verme gücünü tek bir öznede toplar. Korkunun ve hazzın kasvetle buluştuğu bir alanda çizilen Madam Arthur Bey, kötücül olarak değerlendirilebilecek ölümle olan sıkı bağını sevgi ile kurar. Madam Arthur Bey'in kurmuş olduğu hayallerin fotoğrafını çeken ve hayallerin kalıcığını sağlayan bir roman kişisi olarak yer alan Keşşaf, duygusal bağın yanında bir iş ilişkisinin de temsilini içerir. İkili arasında kurulan bağ, hayata hakimiyet şölenini kasvetli bir şekilde temsil eder.

---

[70] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, YKY, 8. bs., İstanbul 2010, s. 90-91.
[71] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey,* s.40.

Keşşaf'ın ölümü ile beraber son bulan bu şölenin ardından kalan Madam Arthur Bey, şu şekilde aktarılır:

> "Usta bir işkenceciydi. Bir sanatçıydı. Muhteşem bir kadınadamdı.Hayal kurardı ama asla hayalperest değildi. Değildi. Peki kimdi? Şimdi kimdi? Eskiden herkesti, şimdi hiç kimse. Eskiden hepti, şimdi hiç. O yüzden kendine yeni bir hayat istiyor. Hem de geçmişinden iz taşımayan, tazelenmiş, bambaşka bir hayat."[72]

Başlangıç ve son arasında bir döngü içerisinde verilen Madam Arthur Bey'in hayatı kötülüğün baskın olduğu bir sürekliliği içerisinde barındırır. Hem işkenceci hem de sanatçı kimliği ile birlikte kazandığı ikircikli yapı iyilik ve kötülük unsurlarına yaklaşımları ile daha kapsamlı bir yapıya dönüşür. Madam Arthur Bey, yeni bir hayatın kurgusu içinde yaşamak istemektedir çünkü yalnız bırakılmanın verdiği hüzün karanlıktan çıkmasına engel olmaktadır. Bu karanlıkla baş etmek için girdiği mücadelede ise ölümün kaçınılmaz kasveti içerisinde kendisini bulur. Yaratılış gereği kötülükten beslenen bir roman kişisi olarak Madam Arthur Bey, ölümünden sonra yardımcısı Maria tarafından şu şekilde anılır:

> "Madam Arthur Bey artık hiç. Maria'ya okulda öyle öğrettiler. Yaşam heptir, ölüm hiç. Tanrı yoktur, şeytan hiç. Madam Arthur Bey hem tanrı, hem şeytan; o yüzden artık hiç, hiç, hiç."[73]

Tanrı ve şeytan arasındaki mitolojik olarak ikircikliğe yer verildiği bu bölümde ölümün hiçlik ile bütünleştirilmesi, kötülüğün hiçlik ile bütünleştirilmesine ve boşluk yaratımına dikkat çekilir. Kötünün ortadan kalktığı bir anın çizildiği bu bölümün ardından ise yazar Olcayto, Madam Arthur Bey'in kimliğini üstlenerek bir sürekliliğe dahil olması ikircikli yapıyı tekrardan ortaya çıkarır. Roman kişisi olarak Madam Arthur Bey, iyilik ve kötülük arasındaki ikircikli yapının kasvetli tarafının bir temsili olarak anlatıda süreklilik kazanır. Kurulan yeni hayaller ise bağlı kalınan fotoğraflar aracılığıyla kasveti kendisine tekrar çeker. Madam Arthur Bey kimliğini üstlenen Olcayto, kasvetin mekânı olarak yer alan Kara Yalı'da Maria ile birlikte hayal kurmanın uzağında sadece eğlenmek için yaşadıkları pasif bir hayatın içerisinde çizilir. Bu noktada kötülük hayatın içerisinde bir uykuya yatırılır ve uyanmaması iç anlatılar ninni işlevini üstlenir. Olcayto, Madam Arthur Bey kimliğinin mücadeleyi bıraktığı ve arayışın sona erdiği kısmını temsil eder. Kötülük böylece karakterin içkin bir özelliği olarak Kara Yalı'nın içerisinde sınırlandırılır.

---

[72] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.56.
[73] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.138.

Deli Kadın Hikâyeleri'ndeki "Madam Arthur Bey" hikâyesinde merkez noktasına yerleştirilen anlatı kişisi olarak Madam Arthur Bey, belirsizliklerin hakim olduğu bir şekilde aktarılır. Belirsizlikler, cinsiyet ve davranış üzerinden ikircikli bir yapının ele alınışını da içerir. Madam Arthur Bey; ismini değiştirerek, görünüşünü değiştirerek, cinsiyetini değiştirerek bireyin içsel farklılığının dışa yansımasını sunar. Aynı zamanda hem korumacı hem yırtıcı davranışlarıyla, eğlenceli ve bir o kadar da korkutucu kahkahalarıyla değişim sonrasındaki ikircikli yapının unsurlarını taşır. Hikâyede öncelikle Madam Arthur'un isim değiştirmesine değinilir:

> "Madam Arthur Bey'in ismi bir ara Madam Eleni'ydi. Eleni'nin ismi sonra Arthur Hanım oldu ya da Madam Arthur. Şimdiki Madam Arthur Bey'in içindeki erkek ve kadın bir gün kiliseden çıkarken aynı anda gökyüzüne baktılar ve kendilerini yeni isimleriyle yağmurda vaftiz ettiler. Babam ona âşık olduğunda o ne Arthur'du ne de Eleni. Hem Arthur'du, hem Eleni."[74]

İsim değiştirmenin iki isminin de bir arada karakter olarak devam ettiğine dair "hem Arthur hem Eleni" ifadesi oldukça önemlidir. Eski kimliğinin yeni kimliği ile bütünleşerek ikircikli bir cinsiyete çekilen dikkat "madam" ve "bey" kelimelerinin bir arada kullanılması ile anlatıda aktarılır. İkili kimliğin "bey" kısmında eril bir temsilin izlerine rastlanılırken anlatıcı olarak hikâyede konumlanan Bal isimli çocuğun genetik olarak babası olması yer alır. Madam Arthur'un taşımış olduğu erkeklik fizyolojik boyutuyla ele alınırken kendisini kadınlık tarafıyla ön plana çıkardığı ve erkeklik tarafı çocuk vasıtası ile hoşlanmadığı zorunlu bir gerçeklik olarak yer alır. Geçmiş ve şimdi arasındaki değişim Madam Arthur'un dış görünüşü aracılığıyla aktarılır:

> "Madam Arthur Bey bir zamanlar annesinin sandığı gibi gerçek bir erkekti. Uzun siyah elbiseler giymezdi. İnce uzun siyah saçlarını incecik incecik şeytanın ipleri gibi örmezdi. Kısık ve çekik gözlerine kara cadı sürmeleri çekmezdi. (…) Vahşi kuşlar gibi genzinden fışkırttığı kısa tiz kahkahalarla gülmezdi."[75]

Anlatımın içinde yer alan şeytanın ipleri, kara cadı sürmeleri, vahşi kuş kahkahaları kadınsı görünüşün yanında kötücül bir kasveti de Madam Arthur'a eklemektedir. Dragon karısını öldürdüğü için hapistedir ve Madam Arthur çocuğa sahip çıkıp yanına almıştır. Çocuğa sahip çıkmakla beraber ise hatırladığı erkeklikten hoşlanmayan Madam Arthur, bir gün çocuğu öldüresiye dövüp kiliseye kaçmıştır. Korunaklı bir yapıdan tehdit eden bir yapıya

---

[74] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Madam Arthur Bey"*, YKY, 22. bs., İstanbul 2020, s. 75.
[75] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Madam Arthur Bey"*, s. 76.

bu geçiş, kötülüğün şiddet olarak yansımasını gösterir. Romanda yansıtılan Madam Arthur Bey'in geçmişine doğru yapılan bir yolculuk gibi şekillenen hikâyede kötücül hayallerin çıkış noktası şekillendirilir. Eril tarafının bir yansıması olarak çocuğun hikâyede de yer alması tetikleyici bir unsur olarak anlatıda yer alır.

2.1.2. Kimliksizlik Arayışı Olarak Musa

Başkalarının Tanrısı romanında Mine Söğüt, rüyayı anlatının merkezine yerleştirir. Rüyayı gören ana kişi olarak anlatıda yer alan Musa, sokağa ve insana yönelik birçok gözlemi aktarır. Musa'nın gözlemlerinde rutin olan hayatından sıyrılıp aykırı bir yeni hayata geçiş ön plana çıkarılır. Bireyin kimsesiz bir hâle geldiği, vahşileştiği ve mutluluğu hiçlik ile özdeşleştirdiği bir noktaya geçen Musa, eski hayatının yıkıntılarından inşa ettiği yeni hayatında ise rutinin tekrar oluştuğunu fark eder. Bu noktada kaçılan hayatın bir döngüye dönüşmesi Musa'nın ikircikli yapısını ortaya çıkarır. Musa'nın terk ettiği hayatı anlatıda şu şekilde aktarılır:

> "Alarm, sabah yine hep altı buçukta çalıyor. Her sabah bir kadın yine alarm çalınca belli belirsiz mırıldanarak bana sırtını dönüyor. Her sabah gözleri aynı bana benzeyen bir çocuk yine odasında uyuyor. Her sabah bir mutfak yine kahve kokuyor. Son kahvemi sigarayla birlikte bir evin balkonunda defalarca içiyorum."[76]

Musa'nın eski hayatına ait bölümlerin aktarımında dikkat çeken "hep" ve "yine" kelimelerinin tekrarı rutine vurgu içermektedir. Rutinin içerisinden hiçbir eşyasını yanına almadan çıkıp giden Musa, kimsesizlerin içerisinde sınırları aşmanın özgürlüğünü yaşar. Bu özgürlük hissini şu şekilde aktarır:

> "Durup dururken, nedensizce, tüm bağlarından silkinivermiş, köklerini kendi kendine sökmüş, kendi iradesiyle toprağından kopmuş bir ağaca benziyorum. Ya devrileceğim ya da beklenmedik bir şekilde kanatlanıp uçacağım."[77]

Bu noktada Musa insanların koşuşturmalarını gözlemlerken yaşamla ölüm arasında bir fikir geçişi yaşar. Kendini öldürmek isteyen fakat bunu nasıl yapacağını çok bilemeyen Musa, Efsun Abla ile karşılaşınca hayatla olan bağı farklı bir biçimde tekrar kurulur. Yaşama bağlanma noktasında iyi unsurları içerisinde taşıyan bu karşılaşma kötü unsurları da bünyesinde taşır. Musa'nın kendine yönelttiği öldürme eylemi Efsun Abla vasıtası ile bir

---

[76] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, Can Yayınları, 1. bs., İstanbul 2022, s. 23.
[77] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı,* s. 26.

başkasına yönelir. Birey olarak Musa'nın yeni hayatındaki değişimi ise anlatıda şu şekilde verilir:

> "Bir zamanlar bir evi, bir çocuğu, bir karısı, bir işi olan, iyi bir vatandaş, akıllı bir insan, güvenilir bir erkek olarak yaşayan Musa değilim. Ben artık aşık olduğu kaçık bir kadının aklına uyup, hiç tanımadığı bir adamı öldürebilecek kadar şairim."[78]

Musa'nın yeni kimliğinde edindiği meslek olarak yer alan şairlik, anlatının dil kullanımda oldukça etkili olur. Kullanılan şair dilinin zehirli olduğuna yapılan vurgu ise kötücül eylemlerin odak noktasına Musa'yı çekmektedir. Cinayet işlemeye Musa'yı yönlendiren Efsun Abla, bu noktada *femme fatale* özelliklerini taşımaktadır. Dışarıdan gelen kötücül etki ile hareket eden Musa'nın işlemiş olduğu cinayet Efsun'a duyduğu aşk ile bağlantılıdır. Aşkın estetik düzlemden sıyrılıp kurulan bağ noktasına odaklandığı ilişkilerinde zehirli bir şair diliyle kavramların yorumu en baştan yapılır. Bu noktada kavramların değişimi kötülük ve iyilik üzerine bakışı da etkiler. Şair Musa, Devran'ı öldürdüğünde kötücül bir cinayet sorumluluğu hissetmez fakat görmüş olduğu yanılsamalar psişik bir krizi tetikler:

> "Öldürdüğüm adamın hayaleti peşimde. Polisin değil, bir ölünün beni kovaladığı sanrısıyla kendimi bambaşka bir yerden, korkularımdan yeniden tanıyorum. Hayat bana bir cinayet işleyebileceğimi ve yakalanmaktan değil yüzleşmekten korkacağımı anlatıyor. Ben anlamak istemiyorum."[79]

Bu noktada Devran'ın ölümü ardından yaşanan krizde öldürme eyleminin pişmanlığından daha çok yüzleşmeye dikkat çekilir. Suçluluk psikolojisi bireyin kendine yabancılaşması üzerinde yoğunlaşır. Böylece işlenen suçun kötücül özellikleri geri plana itilirken vahşice adam öldürmenin hazzı doyum noktasına yerleştirilir. Böceği incitemeyen hayatından sıyrılan Musa, yeni hayatı içerisinde vahşet ve hazzın bütünleştiği farklı bir kimliğe bürünür. Kötülüğün sıradan bir hâle geldiği ve iyiliğin yoksunluğuna alışılan sokaktaki hayatında Musa, aile sistemini kavramları değişmiş bir şekilde yeniden kurar. Kaçmış olduğu sistemin farklı bir oluşumu içerisinde kendini bulan Musa; Adnan Abi, Efsun Abla, Hülya ve Matruşka ile kurduğu ailede ortak noktalar üzerine dikkat çeker:

> "Biz birbirimize bir şey sormadığımız için, biz diye bir şey var. Kimse kimsenin gerçeğiyle ya da yalanıyla ilgilenmiyor. Bu küçük klanda herkes o yüzden dilediği haliyle var olabiliyor. Ben bile."[80]

---

[78] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı,* s. 31.
[79] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı,* s. 98.

Kimsesizliğin ortadan kaldırıldığı bir aile sistemini kuran anlatı kişileri sorgulamayı sistemlerinin dışına atarlar. Böylece bir arada bulunma ve birlikte hareket etme noktasında ortak bir payda oluştururlar. Ortak paydanın ortaya çıktığı anlatı kişisi olarak ise Matruşka olaylara dahil edilir. Bu noktada Matruşka'ya bakış Musa'nın açısından şu şekilde aktarılır:

> "Matruşka, bir şairden korkunç masallar dinleyerek büyüyeceksin. Dünyanın tüm kötülüklerini bir şairin dilinden öğreneceksin. Şanslı bebek. Kıymetini bil, kimse korkunç gerçekleri çocukların yüzüne yüzüne anlatmaz. Kandırırlar çocukları."[81]

Terk edilmiş bir hâlde çöplükte buldukları Matruşka, Musa tarafından şanslı bir bebek olarak görülür. Korkunç masalların kötü gerçeklerle bütünleştirildiği bir anlatıyı bebeğe aktarma noktasında konumlanan Musa, ikircikli bir yapıyı bu unsurla da taşır: Bebeğe gerçekleri söylemek Musa'yı dürüst ve iyi bir alana çekerken kötü gerçekleri söylemek kötücül bir alana çekimi içinde taşır. Böylece Musa'nın Matruşka'ya yaklaşımı kötülüğün günlük hayattaki yansımalarının ortaya çıkarılması üzerine sembolik bir aktarıma yer açar. Musa'nın tutumundaki acımasızlık ise kandırma fikrinin geri plana itilmesiyle ortaya çıkar. Kurmuş oldukları ailede varlıklarının sorgulandığı bir nokta olarak yer alan Matruşka, kimsesizliğin ve sokakta yaşamanın yoklukla olan ilişkisini sorgulatır:

> "Matruşka daha hiçbir şeyin farkında değil. Ne bizim ne olduğumuzun ne de kendisinin ne olduğunun. Hepimiz kayıbız, dışlanmışız, istenmeyeniz, görünmeyeniz, umursanmayanız. Yanımızdan geçip giden insanlar için bazen vicdan azabı, bazen mide bulantısıyız."[82]

Varlıklarının yokluk ile eşdeğer tutulduğu bu kısımda ikircikli yapı Musa tarafından aktarılır. Bu noktada insanların yaklaşımları da ikircikli bir özellik gösterir. İyilik noktasında yaklaşımın yanında kötülük noktasında bir yaklaşım da yer alır. İnsanların sokakta yaşayan kimsesizlere bakışında yer alan ikircikli yapı böylece kimsesizlerin varlık ve yokluk noktasında ikircikli bir alanda değerlendirilmesine olanak sağlar. Kötülüğün iyiliğin yokluğu noktasında ortaya çıkmasının bir yansıması olarak; evin yokluğu noktasında evsizlik, ailenin yokluğu noktasında kimsesizlik anlatıda ele alınır. Böylece kimsesiz insanların kendi ailelerini oluşturması ise sistemin içerisinde bir karşı çıkışın döngüye evrilmesine neden olur. Musa'nın kırılma yaşadığı bir an olarak ise parkta dilenirken terk ettiği karısı ve çocuğunu görmesine yer verilir:

---

[80] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı,* s. 103.
[81] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı,* s. 73.
[82] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı,* s. 66.

> "Hatırladığım bir evle hatırlamadığım bir ev, aradığım bir evle bulamadığım bir ev aynı anda kanıyorlar. Şu an yanımdan geçip giden ve beni görmeyen bir geçmişin ilhamıyla hayat dağlardan ansızın kopmuş dev bir kaya gibi üzerime yıkılıyor. Kendimle savaşım, o kayanın altında ezilip yok oluyor. Hatırlanmayan bir adam, artık ne orada ne burada, yaşamıyor."[83]

Musa, eski hayatını karşısında kendisini unutulmuş bir şekilde gördüğünde karısına ve çocuğuna duyduğu özlemden çok hatırlanmayışına odaklanır. Bireyin kendi varoluş mücadelesi içinde dışarıdan gelen bu müdahale ile beraber geçmişinden taşıdığı tek eşyası olarak takım elbisesi hırpalanmış ve değiştirilmiştir. Kıyafet değişimi ile geçmişle olan bağı kopan Musa'nın eşini ve çocuğunu görmesi onu tekrar geçmişe doğru çeker. Geçmişte unutulması üzerine odaklanan Musa, böylece uyanış hâline geçer. Musa'nın bir şeyleri terk etmek ve kavuşmak üzerinde yaşamış olduğu rüyanın etki alanı ise yüzleşme ile anlatıda verilir:

> "Hepimiz sistem dışına çıkarsak hayatta kalamayız sanıyoruz. Sistemin içiyle dışı arasındaki fark hakkında zerre kadar bilgimiz yok. Ama heyula gibi bir korkumuz var. Biz, hepimiz, iyi kötü bir tanrıya inanıyoruz. O tanrının bizim değil, başkalarının tanrısı olabileceği fikrini her yıkımda, her felakette, her yüzleşmede hızlıca zihnimizden kovuyoruz."[84]

Anlatının bu bölümünden sonra Musa, kahvesini bitirip sigarasını söndürür ve işe gitmek için evden çıkar. Rüyada yaşadıklarına bakışı ise sokakta gördüğü kimsesizleri gözlemlemekle sınırlanır. Sistemin içine sıkışmış bir birey olarak Musa'nın kaçışı ve karşı çıkışı bir hayal düzleminde gerçekleşir. Böylece kötücül unsur olarak anlatıda yer alan Musa'nın işlemiş olduğu cinayet, şair kimliği ile oluşturduğu zehirli sözler, yapmış olduğu hırsızlıklar, dolandırdığı insanlar ve kendini öldürme fikri olduğu gibi bir rüya unsuruna dönüşür. Sistem içerisindeki hayatında ise günlük planlarının dışına çıkmayan bir birey olarak varlığını sürdürür.

2.1.3. Don Kişotvari Bir Savaşın İçinde Doktor Samimi

Beş Sevim Apartmanı, Doktor Samimi'nin etrafında şekillenen anlatı yapısının yanında farklı hasta profillerini de içinde barındıran bir anlatıdır. Roman kişilerinin ruhsal hastalıkları sebebiyle iyilik ve kötülük paralelinde ikircikli karakter analizini yapmak belirsizleşir. Bu noktada roman kişilerinin hayal ve gerçek noktasında bakışları genellikle ikircikli bir yapıyla anlatıya yansır. Cinlerle oynanan hayali oyun romanın akışıyla beraber

[83] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı,* s. 137.
[84] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı,* s. 156.

acımasız bir savaşa dönüşür. Bu oyunun ana kişisi olarak anlatıda yer alan Samimi, cinlerinden kurtulmak ve iyileşmek için başlattığı savaşta yenilgiye uğrar. Doktor Samimi'nin karakterine de yansıyan bu ikircikli durum iyileşmek ve kötüleşmek arasındaki geçişi temsil eder. *Beş Sevim Apartmanı*'ndaki diğer roman kişileri olarak bulunan hastalarla arasındaki farkı Samimi şu şekilde dile getirir:

> " Yukarıdakiler ölümü, ölmeyi, öldürmeyi ne kadar çok seviyorlar. Bense yaşamdan yanayım. Kimseyi öldürmek istemedim henüz. Annemi bile. Ki hak ediyordu aslında. Yani cinlere kalsa ateş anneme çok yakışırdı."[85]

Gördüğü sanrılar etkisini arttırdıkça Samimi'nin yaşamla olan bağı azalmaktadır. Çocukluğunda sevgi ve oyunla bağlı olduğu cinlerinden gelen tehditle korkuyu hissetmeye başlayan Samimi, sevdiği kadınla bağ kuramama ve anne ile bağ kuramama merkezinde sevgisiz bir çocukluk ve gençlik geçirir. Bu sevgi eksikliğini giderdiği oyun arkadaşları cinler ise Samimi'yi yalnız olmaya mecbur bırakırlar. Mecburiyetin getirmiş olduğu tehditler ise Samimi'yi karşı çıkışa yöneltir. Cinlerine karşı başlattığı bu direniş, bilimsel ve dini öğretilerle sıkı bir çalışmayı beraberinde getirir. Çalışmalarının denekleri olarak akıl hastanesinden getirdiği beş hastanın da bulunduğu bir mekân olarak Beş Sevim Apartmanı böylece bir savaşın kalesine dönüşür. Doktor Samimi, psikiyatri olduğu için bilimsel olarak cinlerin varlığına bir açıklama getirmeye çalışır:

> " Benim uzmanlık alanlarım olan nöroloji ve psikiyatri, cinlerle perilere dayanan hikâyeleri 'idrak yanılması' olarak yorumluyor.
> Trigeminel nevralji
> Epilepsi
> Paroksimal rahatsızlıklar
> Obsesyonel nevrozlar
> Obsesif kompulsif bozukluk…"[86]

Bilimsel açıklamanın cinleri ve perileri anlamakta yetersiz kaldığını düşünen Samimi, araştırmalarına dinsel açıdan da yaklaşır:

> " Kur'an-ı Kerim'de birçok ayette cinlerin adı açıkça geçiyor; onlara özel, bir 'cin suresi' bile var. (…)
> Ateş ve cin.
> Yakmak ve cin.
> Cinler ateşten çıktılar, çarptıklarını yaktılar.
> Dinsel açıdan bakıldığında cinlerin varlıkları tartışılmaz bir gerçek."[87]

---

[85] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, YKY, 18.bs., İstanbul 2020, s. 80.
[86] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 19.

Doktorların "cinlerin oyunu"na geldiğini düşünen Samimi, cinlerin varlığının sadece yanılmadan ibaret olamayacağını düşünmektedir. Bu yüzden de çalışmalarına cinleri kabul eden dini öğretileri de dahil etmiştir. Samimi, varlıklarını kabul ederek ve cinlere inanan beş hasta üzerinde gözlem yaparak yürüttüğü çalışmasında gelişmeler ise sırasıyla şu şekilde olmaktadır: Beş Sevim Apartmanı'na taşındıktan sonra Samimi'ye ateşte gözüken cinler korkunun kokusunu bırakırlar. Bodrum kata yerleştikten sonra odanın içinde annesini görmesiyle Samimi, cinlerin evde yaşadığına ikna olur. Fısıltı şeklinde duyduğu seslerin şiddeti giderek artar ve Samimi, cinlerin maddenin içine girmek istediğini düşünmeye başlar. Bu girmek istedikleri madde Samimi'nin benliği ile bütünleşir ve cinlerin bedenini ele geçirmeye çalıştığını düşünmeye başlayan Samimi onları hissettiğini belirtir. Vücudunda çıkan siyah bir sivilceyi de cinler tarafından ele geçirilmenin bir belirtisi olarak yorumlayan Samimi, kontrolünü kaybetmeye başlar. Samimi'nin kararlar almasında sanrılar artık başat rolü üstlenir. Apartmanın içinde sezdiği korkunun kokusu yerini yavaş yavaş ölüm kokusuna bırakmaya başlar. Böylece yaşama sevincini geri kazanmak, inanç ve bilimle beraber olağanüstü varlıkların kontrolünü ele geçirmek için başlattığı savaş, öldürme ve ölüm anını tetikleyen bir krize evrilir. Öyle ki çocukluğundan beri hem fiziksel özellikleri hem de kişiliği noktasında pasif bir karakter olarak çizilen Samimi, öldürme eyleminin etkisi altında merkezi bir noktada aktif olarak konumlanır. Öznenin aktif hâle geldiği savaşın sonu ise olumsuzluk içerir:

> " Yenilgi. Artık tüm bedenim simsiyah. Yeryüzünde çilli ve kara derili tek insan ben olmalıyım ve cinlerle savaşmayı göze alan ve bu savaşı kaybetmekten gurur duyan. Evet gurur duyuyorum. Çünkü onlara baş eğmedim. Yenilmiş olmam baş eğdiğim anlamına gelmez."[88]

Karşı çıkışın ardından Samimi, başının şeytanla sonrasında ise kendisi ile dertte olduğunu belirtir. Bu noktada kötülük, dışarıdan içeriye doğru bir geçişle şekillenir. Yaşama sevinci yerini ölümün yalnızlığına bırakır. Samimi, apartmanın farklı katlarında bulunan beş hastayı iğne enjekte ederek öldürür. Böylece cinlere inanarak bilimsel anlamda bir sonuca ulaşmak için çıktığı yol, sanrılarla bütünleşir ve kötücül bir olayın akışına kendini bırakır. Bilginin Faustvari arayışı ile yel değirmenleriyle savaşan Don Kişotvari karşı çıkışın senteziyle sunulan Samimi, kötücül yaratıklar olarak tasvir edilen cinlerin etki alanının artmasıyla psikolojik bir kaybedişin esiri olur. Bu esaretin sorumlusu olarak yine kendisini gören Samimi, hastaları öldürdükten sonra yangının içinde bekleyerek kendi hayatına da son

---

[87] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 18.
[88] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 123.

verir. Yanılsamalar üzerine kurulu olan *Beş Sevim Apartmanı*, diğer hastaların varlığını da kuşkuya düşürecek bir sonla aktarılır. Samimi, bu hastaları birer sanrı olarak mı incelemiştir yoksa gerçekten apartmana getirmiş midir soruları okurun yorumuna bırakılır. Yangından sonra Beş Sevim Apartmanı'ndan sadece Samimi'nin cesedine ulaşılır. Doktor Samimi, iyileşmek ve iyileştirmek için başlattığı savaşın içinde kötücül yıkımlarla bodrum katında kalan tek cesettir. Böylece ikircikli karakter yapısının yaşatmak ve öldürmek etrafında çizilen bir roman kişisi olarak Samimi, psikolojik olarak verdiği savaşın keskin sonuçlarına fiziksel anlamda bir son çizmiştir.

2.1.4. Ölümün Anlatıcısı Olarak Şahbaz

İkircikli yapının *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*'un tamamına yayılmasını sağlayan roman kişisi olarak Şahbaz, hayatı ve davranışları noktasında tezatlıkları içinde barındırır. Anlatı içerisinde yer alan kendi hayatına ait bölümlerde Şahbaz'ın çocukken annesiyle beraber evden kaçışları, annesinin bir hayat kadını olması ve genelev ortamında büyümesi geçmişine yönelik izleri taşır:

> "Şahbaz ne sözünün eriydi, ne de ciddi. Kimseyle konuşmayan, içine kapanık, bir çocukadam. Hayatı genelevde polislerden saklanarak, bacak aralarında, masa altlarında uyuyarak geçen bir çocuk. Büyümeyi beceremeyen bir beden… her şeyi sezen, bilen bir tuhaf insan."[89]

Küçüklüğü sürekli olarak cücelik ile vurgulanan Şahbaz, başkalarının hayatının ön plana çıktığı hikâyelerinde kendisiyle ilgili parçaları belirsiz bir şekilde anlatıya ekler. Şahbaz, hücrede ölümü bekleyen kadını yaşatmak ister aynı zamanda Yaşar'ın babasını öldürmesini de ister. Olayların gelişimine göre davranışının değişiklik göstermesinde ortak nokta ise ölümdür. Kadını yaşatmak isterken de Şahbaz, ölümü anlatır. Bir doktor gibi ölmek üzere olan hastanın yanına gelen Şahbaz, bir sene boyunca kadının yanındadır ama iyileştirmek için bir müdahale yapmamıştır. Ölüm anını bekleyen kadını yaşatma isteği bulunmasına karşılık müdahale etmemesi Şahbaz'ın ikircikli karakterinin bir parçasını içermektedir. Geçmişinden birçok unsuru kadına anlatması ise romanda Şahbaz'ı iç anlatıların hem anlatıcısı hem de öznesi olma noktasına götürür:

> "Şahbaz'ın kızıyla kocasını bırakıp taksiciye kaçan, çok geçmeden de kendini rezil bir kerhanede bulan bir annenin oğlu olduğunu sananlar, çok yanılır. Şahbaz bugüne kadar olan ve bundan sonra olacak tüm rezil hikâyelerin bizzat kahramanı olarak bilir kendini. Herkesin eline tabancıyı o verir, herkesin

[89] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, YKY, 8. bs., İstanbul 2019, s. 40.

elinden tabancayı o alır. Tüm cinayetleri sezer, tüm katilleri sever. Tüm orospular annesidir; tüm melekler de… Sonra bunları bir masal gibi anlatır."[90]

Şahbaz'ın geçmişinin ardından anlatıcı tarafından bir uyarı mahiyetinde okura yönlendirilen bu bölüm, ikircikli yapıya özellikle işaret eder. Tabancanın kontrolünün Şahbaz'da olması, katilleri sevmesi, kim olduğunu ayırt etmeden anne kimliğini benimsemesi Şahbaz'ın ölüme yakın tarafına işaret ettiği kadar yaşamla olan bağına da dikkat çeker. Şahbaz, olayları aktaran pasif bir izleyici ve insanın dinlemekte zorunlu olduğu bir iç ses olarak konumlanır. Bir eylemin içerisine dahil olmayan fakat etkili bir yönlendirici olarak Şahbaz; kasvetli hafızasının içerisinde ölümün birçok farklı boyutunu taşır. Böylece bazen ölümün karşısında duran kişidir bazen ise ölümün arkasında duran kişidir. Hücredeki kadının ölümle yaşam arasında kaldığı ikircikli hâlinde Şahbaz'ın tanıklığı şu şekilde aktarılır:

"Kadının yaraları iyileşmiyor. Ne Şahbaz'ın anlattığı hikâyeler, ne de elleriyle yedirdiği meyveler… hiçbiri acılarını dindirmeye, bedenini tam anlamıyla diriltmeye, onu iyileştirmeye yetmiyor. (…) Burayı seviyor galiba. Konuşamadığı için mutlu. Şahbaz'ı dinlemeye alıştı."[91]

Kadının yanında olmakla beraber iyileştirici bir girişimde bulunmayan Şahbaz'ın ölüme teşvik noktasında yanında bulunduğu roman kişisi ise Komutan Melih'tir:

"Komutan yine aynanın karşısında… Yine sinirli. Elini yumruk yapmış, aynaya vurdu vuracak… Şahbaz hemen arkasında duruyor ve onun aynayı kırmasını, aynayı paramparça etmesini istiyor. Şahbaz, Komutan sinirlendikçe… Komutan birilerini öldürttükçe… Komutan kendisi de ölmek istedikçe… seviniyor."[92]

Karanlıkları seven, vahşetten beslenen ve cinayet planlarını insanın aklına getiren ölüme teşvik edici bir yönüyle aktarılan Şahbaz, izlediği olayların yönlendirmesini yaparken bireyin tüm hayatını güçlü sezgileriyle beraber analiz eder. Bireydeki niyetin iyi veya kötü olması üzerine ise kişi üzerinden ölüme bakışı şekillenir. Hücredeki kadının düşüncelerinden yola çıkarak aktardığı Şahbaz'ın kötülükleri sevmesi ve kötülük kavramını Şahbaz'la bütünleştirmesi aslında iyilik ve kötülük arasındaki aynılık üzerine çekilen bir dikkattir.[93] İyilik ve kötülük kavramları arasında kendini kandıran insana ve insanın tercihlerine çekilen bu dikkat ölümün yanı başında duran olağanüstü özellikleri bünyesinde barındıran bir izleyici için aynılık taşımaktadır. Şahbaz, bu yüzden tüm roman kişileriyle benzerlikler taşımaktadır.

---

[90] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 53.
[91] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 97.
[92] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 71.
[93] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 113.

Aynılık içerisinde yer alan iyilik ve kötülük ise bir bütün olarak Şahbaz'ın anlatımında yaşam ve ölüm arasında yer almaktadır.

2.1.5. İkiz Kardeşler İkircikliği Noktasında Salih ve Melih

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'da yer alan Salih ve Melih'in iç anlatısında ikircikli yapı ikiz kardeşler üzerinden aktarılır. Roman boyunca seri katil kimliği Salih ile beraber çizilirken anlatının sonuna doğru seri katil kimliğinin aslında Melih'e ait olduğunun anlaşılması iyilik ve kötülüğün bakış açısına ve anlatımına göre değiştiğini gösterir. Bu yapının bir denge unsuru olduğu ise anlatıda şu şekilde aktarılır:

> "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."[94]

İyilik ve kötülük üzerine Şahbaz'ın aktardığı aynılık anlatının ilerleyen bölümlerinde dengeleyici bir unsur olarak vurgulanır. Bu noktada ikircikli yapının lanetin başlangıcından itibaren ikiz kardeşlikle beraber ele alınması iyilik ve kötülük arasındaki bağlantıya da dikkat çeker. Salih, seri cinayetler işleyen bir roman kişisi olarak anlatılırken romanın sonunda ikizi Melih'in kız kardeşini öldürüşünü korkuyla izleyen ve bu korkuyu aşamadığı için unutmayı bir hastalık olarak taşıyan bir karaktere dönüşür. Melih ise Komutan adıyla tanınmış, saygıdeğer bir kişi olarak kardeşinin cinayetlerinin arkasını temizleyen ve ondan kurtulmak istemekle onu korumak arasında kalmış bir kişi olarak anlatılırken romanın sonunda işlenen cinayetleri kardeşinin üstüne atmış bir seri katile dönüşür. Tüm bu dönüşümler ise ikircikli yapının bakış açısına göre değişimi etrafında aktarılır. Şahbaz'ın Melih'i kendini öldürmesi noktasında teşvik etmesi ise kötücül olana işareti Melih üzerinde toplar. Melih ve Salih arasındaki farklılık anlatıda şu şekilde aktarılır:

> "Birbirlerinin aynısıydılar ama artık ayrılmışlardı. İkiye bölünmüşlerdi. Melih cinayet işledi, Salih cinayetin yasını tuttu. Melih çıplak bedenine kötülüğü giyindi, Salih iyiliğe büründü. O gece biri şeytanın kucağında uyudu, diğeri meleklerin kollarında… ikizleri birbirinden ayırmak tehlikelidir."[95]

İyilik ve kötülük kavramlarının kişilik ile bütünleştirilerek değerlendirildiği bu bölümde keskin bir ayrımın kavramlar üzerinde yapılmasının tehlikeli bir hâle dönüşebileceği üzerine odaklanılır. Italo Calvino'nun *İkiye Bölünen Vikont* eserinde bir kişi üzerinden

---

[94] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 188.
[95] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 212.

fiziksel ayrılma ile aktarılan iyilik ve kötülüğün tekil hâli Mine Söğüt'ün aktarımında ikiz kardeşler üzerinden verilmiştir. Bu noktada ikircikli yapının hayatın doğal dengesini sağlamada önemli bir unsur olduğunun dikkatine metafizik kötülük kavramı da felsefi bir sorgulama içerisinde dahil edilir:

> "Size Tanrıyı anlatmadım değil mi? Asıl onu anlatmalıydım. Belki bir gün başka bir hikâyede Tanrıyla şeytanın ikiz kardeşler olduğunu anlatırım… siz de yine bana inanırsınız. Birbirlerini tamamlamak… birbirlerini onaylamak için… birbirlerinin alanına ihtiyaçları olduğunu anlatırım… kanarsınız."[96]

Şahbaz'ın son sözü mahiyetinde romanda yer alan bu kısım, ikircikli yapının denge unsuru sağlaması üzerine yer alan en kapsamlı alana işaret eder. Antik Mısır döneminden itibaren süregelen inanışlarda Tanrı ve onun ikircikli yapısı olarak yer alan şeytan mitolojide yerini almıştır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde iyilik ve kötülük iç içe geçmiş bağlantılı bir yapıya işaret eder. Bu ikircikli yapının bir diğer boyutu da kelime anlamına gizlenmiştir:

> "Harika, sandığın gibi çok güzel, olağanüstü demek değildir yalnızca; yırtan, sırayı bozan anlamına da gelir. Anarşist bir sıfattır. Düzen karşıtlığını yüceltir. Harikulâde ondan da anarşisttir. O da âdet delen demektir. Olağanüstü olan kadar, olağandışı olanı da işaret eder. Kural tanımazlığı, başkaldırıyı, isyanı barındırır içinde."[97]

Kelime anlamının taşıdığı ikircikli yapı ile birlikte 1979 yılı; Şahbaz'ın hem olağanüstü hem de isyanını barındıran zamanına vurgu yapar. Böylece ölümün sıradanlaştığı, sokaklara taştığı bir ortamın içerisinde iyilik ve kötülük kavramları bir aynılık içerisinde ikircikli karşılıklarla aktarılır. Bu ikircikli unsurlar; ikiz kardeşler, değişen hayat şartları, kelime anlamları, yaşam ve ölüm arasında geçişlerle anlatının içerisine işlenir.

2.1.6. Zaman ve Gizem Ekseninde Zaman Dayı

Kırmızı Zaman'ın içinde yolculuk yapan bir roman kişisi olarak Zaman Dayı yer alır. Romanın ilk bölümlerinde Zaman Dayı'nın yaşantısına odaklanılarak davranışları ve fiziksel özellikleri üzerinden bir şema çizilir:

> "Zaman Dayı, Haliç'in en yaşlı balıkçısıydı. Adı gerçekten Zaman mıydı, yoksa bu adı ona, zamanı yüzündeki derin çizgilere yakıştıran bilge balıkçılar mı takmışlardı, bilinmez. Ama Haliç çevresinde

[96] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 225.
[97] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 73.

> herkes ona Zaman Dayı derdi. Hiç konuşmaz, tek laf etmezdi. Arada sırada kendi kendine homurdanmasa, dilsiz olduğunu düşüneceklerdi."[98]

Zaman Dayı, sessizliği ile çevresinde belirsizlik yaratan bir roman kişisi olarak aktarılır. Belirsizlik ikircikli yapının oluşum unsurlarında önemli bir noktadır. Haliç'teki balıkçılar Zaman Dayı'nın sessizliğine hem saygı duyarlar hem de korkarlar. Hatta Zaman Dayı tuttuğu fazla balıkları onlara ikram ettiği için balıkçılar belirsiz bir sevgiyi de ona karşı beslerler. Olumlu ve olumsuz özelliklerin bir arada bulunduğu bir kişi olarak Zaman Dayı'dan balıkçıların korkma sebebi "boyanın küsme öyküsü" şeklinde adlandırılan bir iç anlatıda verilir: Zaman Dayı'nın Haliç kıyılarına kırmızı kayığıyla gelmesinin üzerine oradaki balıkçıların hepsi o gün kırmızı balık tutarlar. O günün gecesinde ise hepsi rüyalarında kayıklarını kırmızıya boyadıklarını görürler, ertesi gün tüm balıkçıların kayıklarının rengi solar.[99] Olağanüstülük taşıyan bu olayın ardından Zaman Dayı, Haliç'in balıkçıları arasında kıyıda yaşamını sürer. Bu noktada öznenin ikircikli hâlinde olumsuz bir yöne yoğunlaşılır. Zaman Dayı'nın olağanüstü bir laneti balıkçıların üzerine yöneltebileceğine yönelik bir inanç Haliç civarında yaygınlaşır. Diğer balıkçıları korkutan, renk solduran bir güce sahip olduğuna duyulan inanç, insanların Zaman Dayı'ya bakışında kötücül bir özelliği roman kişisine ekler. Zaman Dayı'nın içinde bulunduğu ve geçmişine dair olağanüstülük barındıran diğer bir iç anlatı ise eskiden yaşadığı köyle ilgilidir:

> "Zaman, öylesine kendi halinde büyüdü ki, sanki köyün ortasında koca gürgen, cami dibinde kadim çeşme, yalçın bayırdaki dipsiz kuyu gibi ezelden beri köyün bir parçasıydı ve yine tıpkı onlar gibi ezelden beri sessiz ve vakurdu. (…) Hayvanların dilini konuşan, insanlardan mümkün mertebe uzak duran ve kimselere bir zararı dokunmayan Zaman, Allah tarafından gönderilmiş bir ermişti ve köyü şeytanlardan, cinlerden ve bilumum kötülüklerden korumak için vazifelendirilmişti."[100]

Zaman Dayı, köyde geçen yaşantısında kötülüklerden koruyan iyi bir evliya kimliğiyle çizilir. Sessizliği ve çevresinden kopuk hâli hem Haliç'te hem de köyünde yaşadığı dönemin ortak unsurudur. Geri dönüş tekniğiyle şahit olunan köy hayatında Zaman Dayı'nın kötülüklerden koruyan iyiliğin temsili olarak çizilen karakteri Yadigar'ın ölümüyle değişir. Yadigar'ın öldürülmesinde tüm deliller Zaman Dayı'yı suçlu göstermesine rağmen köy halkı, onun bu cinayeti işlemesinin altında başka bir gerçek olabileceğini düşünür. Zaman Dayı, üzerine yüklenen bu cinayete ne karşı çıkar ne de kabullenir sadece sessiz kalır.

---

[98] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, YKY, 12. bs., İstanbul 2020, s. 13.
[99] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 24.
[100] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 154.

Yadigar'ı uğradığı tecavüzden dolayı ölmek üzere bir hâlde bulan Zaman Dayı, kızın isteği üzerine gerçekleri kimseyle paylaşmaz. Bu noktada Yadigar'ı ölüme terk eden Yavuz, öldürme eyleminin tetikleyici öznesidir. Zaman Dayı ise ölmek üzere olan kızın son dileğini yerine getiren sır dolu bir evliyadır. Öldürme eyleminin kötücül unsurlarını taşımakla beraber eylemi gerçekleştirme sebepleri cinayete bakış açısını değiştirmektedir. Zaman Dayı'nın cinayet işlemesi kötü bir eylemdir, Yadigar'ın dileğini yerine getirmesi ve toplum baskısını kızın üzerinden çekmesi iyi bir eylemdir. Dolayısıyla cinayet eyleminin sebebi ve sonucu Zaman Dayı'nın ikircikli bir karakter taşımasına zemin hazırlamıştır. Genel olarak kötülük kavramının ağır bastığı durumlar ise; balıkçıların inanmış olduğu lanet ve köyde işlemiş olduğu cinayetle aktarılmıştır. Evliya kimliğinin olumlu ve olumsuz özellikleri de Zaman Dayı'ya ikircikli bir karakter kazandırmıştır.

2.1.7. Çocukluktan Cellatlığa Leon

Kırmızı Zaman'da, cellatlığı bir zanaat gibi hevesle öğrenmek isteyen ve evden kaçıp cellatlar ocağına giden bir roman kişisi olarak Leon çizilmektedir. Leon, Halat Niyazi'nin dedesidir ve cellatlık mesleğinin temelini aileye atan kişidir. Annesini hiç görmeyen ve babası tarafından ilgisiz bırakılan Leon, toplumda da Yahudi-Çingene genlerine mensup arada kalmış bir belirsizlikle konumlandırılır. Bu noktada Leon'un duyduğu ırki tiksinti Çingene dedesi Maymuncu ile yaptığı yolculuklarında şu şekilde aktarılır:

> "(…) Leon'un damarlarındaki Çingene kanından da Yahudi kanından da tiksinip, kendine lanetli bir kumaştan kanlı bir kader biçeceğini hiç aklına getirmiyordu."[101]

Cellatlık mesleğinin kötücül yönlerini "lanet" ve "kan" kelimeleriyle vurgulanması oldukça önemlidir. Leon'un evden kaçarak bir kurtuluş yolu olarak gördüğü bu meslek, Halat Niyazi'nin ise kaçtığı bir lanete dönüşmüştür. Bu doğrultuda Leon'un başlatmış olduğu kimlik arayışı kuşaklar arasında cellatlıktan deliliğe evrilir. Leon yapmış olduğu meslek seçimiyle dolaylı yoldan Halat Niyazi'nin delirmesine sebep olur. İki karakter için de evden kaçış yaşanılan kimlik sorunu üzerine gerçekleşir. Irki anlamda yaşanan kimlik sorunuyla başlayan kaçış, mesleki anlamda yaşanan kimlik sorunuyla son bulur. Leon'un evden kaçışı kendisi için olumlu bir yön olurken ailesinin gelecek nesilleri için bir çıkmazı içinde barındırır. Babadan oğula geçen cellatlığın seçiminde ikircikli yapı kendini gösterir. Meslek

[101] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 63.

seçiminden sonra işini yaparken adaletli bir cellat olarak çizilen Leon, idam kararlarını uygularken de ikircikli bir yapıyla anlatılır:

> "Tuhaf bir vicdanı vardı. Kendisine teslim edilen bir suçlunun haksız yere cezalandırıldığından şüpheye düşmeye görsün… Ne sadrazam ne de padişahın kendisi Deligâvur'u durduramıyordu. O, zavallı adamı zindandan çıkarıyor, zincirlerini çözüyor, cebine birkaç altın lira koyup, atının sırtında Belgrat ormanlarına götürüp bırakıyordu. (…) Ama gerçekten suçu büyük birini eline geçirdi mi de, acımasızların acımasızı Deligâvur kesiliyordu. Benim diyen celladın yüreğinin kaldıramayacağı işkenceleri gözünü kırpmadan yapıyordu."[102]

Leon, sistem tarafından cezalı olarak görülen suçluya bireysel izlenimleri doğrultusunda bir yol çizer. Sadece emirleri uygulayan değil aynı zamanda adaleti sorgulayan bir duruşla haksız yere cezalandırılan kişileri serbest bırakır. Aynı zamanda ağır suç işleyenleri ise işkencelerle öldürür. Bireysel adaletin yön belirleyici olduğu tutumuyla Leon, iyilik-kötülük arasında gidip gelir. Bazı suçlular için iyilik yapan bir cellatken bazı suçlular için en acımasız cellattır. Böylece *Kırmızı Zaman*'ın eylem noktasında belirgin bir ikircikli karakteri olarak Leon, kötücül bir mesleğin içinde vicdani duyguların temsilini içerir.

2.1.8. Cellatlıktan Deliliğe Halat Niyazi

Kırmızı Zaman'da Haliç kıyılarında yaşayan ve çevresi tarafından belirsiz bir kimlikle tanınan bir roman kişisi olarak Halat Niyazi yer alır. Haliç'e ne zaman ve niye geldiği kimse tarafından bilinmemektedir. Halat Niyazi'nin kaç yaşında olduğu da tıpkı Zaman Dayı gibi belirsizdir. Kendi hâlinde zararsız bir berduş tipi olarak çizilen Halat Niyazi, yaşadığı kriz anlarıyla ikircikli bir yapı kazanmıştır:

> "—Ulan Niyazi, neden seversin sen şu halat denen mereti?
> Bu soruyu duyar duymaz hıçkıra hıçkıra ağlamaya başlardı Niyazi. Koca adam, o koca berduş küçülür, küçülür minicik bir oğlan olur, ana avrat küfrederek, etrafa gözlerinden yaşlar fışkırtarak, hüngür hüngür ağlardı. Kimsenin aklına gelmezdi, oysa berduşları ağlatmak büyük günahtı."[103]

Halatlarla ilgili kendisine yöneltilen soru, Halat Niyazi'yi küçültür ve çocukluk anılarına götürür. Psikolojik olarak bireyin içsel geri dönüşü ket vurduğu birçok noktanın hatırlanmasına sebep olur. Gün boyu süren bu ağlama krizlerinin sebebi olmak ise kötülük kavramının dini bir boyutu olan günahla özdeşleştirilir. Toplumun berduşlara yönelttiği "öteki" ile kenara çekilen hayatlarında Halat Niyazi toplumdan seçtiği herhangi birisine şu cezayı vermektedir:

---

[102]Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 205.
[103] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 20.

> "Bu şehirde yaşayan insanlar sokakta kimsesiz deliler görmeye alışıktırlar. Alışıktırlar ama kimsesiz bir delinin gözlerinin içine bakarak hüngür hüngür ağlamasını yadırgarlar. Çünkü bu şehirde deliler kimsenin gözlerinin içine bakmazlar. Halat dışında."[104]

Halat Niyazi'nin ağlama krizlerinin yanında bir kurban seçip karşısına dikilip ağlaması kendi hâlinde ağlayan bir delinin toplumda "öteki" olarak kenara atılmasına yönelttiği bir tepkidir. İnsanların anlam veremediği bir şekilde kurban seçimlerini rastgele yapan Halat Niyazi, bu noktada bireye değil topluma yönelik bir tepki geliştirdiğini vurgulamış olur. Kuşaklar arası bir aktarım olarak cellatlık mesleğinden ona kalan halatlar, geçmişin kanlı ve kötücül yönlerini yansıtır. Halat Niyazi, cellatlığı hayatının merkezine almamakla beraber -tıpkı toplumun kenara attığı berduşlar gibi- bir kenarda tutmuştur. Hatta barakasının tamamını halatlarla ördüğü için Halat lakabını balıkçılar ve diğer berduşlar ona yakıştırmıştır. Berduş tipinin yansıması olan Halat Niyazi; hem kendi hâlinde zararsız tavırları hem de topluma bir isyan noktasında yaşadığı bireysel krizleriyle ikircikli bir karakteri ortaya koymuştur. Aynı zamanda geçmişiyle olan bağı ve cellatlıktan delirerek kopması iyilik ve kötülük arasındaki ikircikli yapıya dikkat çekmiştir. Kişisel hayatının ölümle iç içe olan kasveti çocuk aklıyla Niyazi'nin delirmesine daha sonra evden kaçmasına yol açmıştır. Bu noktada mesleki kötülükten arınırken toplumsal hayatın dışarıda tuttuğu bir ötekiye dönüşmüştür.

2.1.9. Efsun Abla

Başkalarının Tanrısı'nda hayata bağlama ve kötülüğe yönlendirme noktasında ikircikli bir yapıda ele alınan bir roman kişisi olarak Efsun Abla yer alır. Musa'nın rüyada yaşadığı hayatının başladığı andan itibaren anlatının içerisinde yer edinen Efsun Abla kahkahaları ve küfürleriyle anlatının içerisinde sivrilen bir noktadadır. Bacakları kesik bir hâlde dilencilik yaparak hayatını devam ettirmeye çalışan Efsun Abla, toplumun gözünde acınacak ve önüne para atılıp birer mendil alarak önünden geçilecek bir şekilde aktarılır. Genel bakışın dışında ise Efsun Abla aşık olunacak nitelikleri taşıyan ve her dediğini sorgulamadan yapacağı bir kadın olarak Musa'nın bakışıyla çizilir. Annesinin intiharı ile birlikte çocuk yaşta yalnız kalan Efsun Abla hayatta kalma mücadelesine çok erken yaşta başlar. Efsun Abla'nın hayata bakışında yaşam mücadelelerle çizilen bir savaş alanıdır. Bu savaşın içerisinde ise vahşilik hayatta kalmak için oluşturduğu mekanizma hâlini alır.

---

[104] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 109.

Böylece anlatıda vahşetin her an ön plana çıktığı bir roman kişisi olarak Efsun Abla şu şekilde aktarılır:

> "Efsun Abla'nın her ânı vahşi. Hiçbir şeye boyun eğmiyor. Hiçbir şeye eyvallahı yok. Sözünü sakınmıyor. Kendisini ezdirmiyor. Ve herkesi, her şeyi eziyor. Kendi bacaklarını kesmiş bir kadın o, bizi neden biçip doğramasın?"[105]

Süreklilik kazanan vahşet, kötücül unsurları da içinde barındırır. Bu noktada Efsun Abla, kötücül olayların gerçekleşmesinde yönlendirici bir işlevi üstlenir. Efsun Abla'nın kendisine yönelttiği şiddetin bir yansıması olarak bacaklarını kesmesi anlatıda yer alır. Böylece kötülük bireyin kendisine de yönelttiği bir alana evrilir. Efsun Abla'nın bacaklarını kesmesinin arkasında yatan sebep olarak ise Devran'a duyduğu aşkın yer alması kötücül bir olayın ardındaki iyiliği gösterir:

> "Hâlâ ama hâlâ deli gibi âşık olduğu genç sevgilisi artık onu erkeklere satmasın diye kesmiş. Uzun uzun hesap yapmış. 'Ben,' demiş, 'bu bacakları keserim,' demiş. 'Bacakları kesik yaşlı bir orospu artık para etmez,' demiş. 'Devran beni ona buna peşkeş çekmez,' demiş. 'Bir tekerlekli sandalye alırız,' demiş. 'Sokaklarda dilenirim ben,' demiş. 'Eve daha çok para getiririm,' demiş. 'Devran beni daha çok sever,' demiş."[106]

Efsun Abla'nın Devran'a duyduğu aşk kendisini bedensel anlamda bir kötülüğün içine çekmektedir. Devran'ın kendisini başkalarıyla cinsel ilişkiye girmeye zorlaması ve bunu gelir getiren bir iş hâline dönüştürmesi ile Efsun Abla'nın bu durumdan kurtulmak için bacaklarını kesmesi ortaya çıkar. Böylece anlatı içerisinde aşk, fiziksel şiddetle iç içe geçmiş kötücül bir unsura dönüşür. Efsun Abla, bacaklarını kestikten sonra Devran tarafından sokağa atılır ve hayatta kalma mücadelesini bacakları olmadan devam ettirir. Bu noktadan sonra ise Efsun Abla, vahşetin merkezinde bir yerde konumlanır. Geçmişi bir hayal gibi sürekli peşinde olan, öfkeden beslenen ve acımasız sözleriyle çevresini etkileyen bir kadın olarak Efsun Abla, Musa'nın bakışında farklı bir işlev kazanır. Musa, Efsun Abla'nın her istediğini yapacak bir bağlılık hisseder. Böylece Efsun Abla'nın Musa'yı intiharın eşiğinden çekip aldığı hayatta bir cinayete sürüklemesi ikircikliği içinde barındırır. Musa'nın ölümle olan bağı Efsun Abla'nın yönlendirmesi ile değişir. Rüyanın içerisinde Devran'ı öldürüp köpeklere yediren Musa, Efsun Abla'nın aşkından dolayı alamadığı intikamını alan özneye dönüşür. Böylece Musa'nın tutunduğu hayatta Efsun Abla'ya bakışı şöyle aktarılır:

---

[105] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 79.
[106] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s.14.

> "Ya da sen Efsun Abla, sen baştan sona dram değil misin? Doğduğun köy, büyüdüğün pavyon, düştüğün genelev, sevdiğin adamlar, tanık olduğun cinayetler, getirdiğin cinnetler, kestiğin bacaklar, dilendiğin sokaklar… Kim yazdı bunları? Tanrı mı?"[107]

Birçok acının ortak noktası olarak kronolojik bir akış içerisinde sunulan Efsun Abla'nın hayatında kötülük farklı zeminlerde kendini ortaya çıkarmıştır. Böylece Efsun Abla için geçmiş ölenlerin bile yaşadığı bir yerde konumlanmıştır. Başından geçen kötücül olaylar ise acımasız ve vahşeti andıran yapısıyla anlatıda sürekli hâle getirilmiştir. Efsun Abla'nın sürekli kötücül bakıştaki en belirgin yansıma ise Matruşka'nın kaybolması ile anlatıda yer alır:

> "Tanrım bize yardım et. Bulalım Matruşka'yı, diye ağlayan Adnan Abi'nin bacaklarını yakalayan ve kendi cılız bedeninin güçsüzlüğüne aldırmadan, dağ gibi adamı yere yıkmaya çalışan Efsun Abla, 'Bizim tanrımız yok! Hâlâ anlamadın mı! Bizim tanrımız yok! Başkalarının tanrısı o!' diye çığlıklar atıyor."[108]

Tanrının öteki insanlarla olan bağına dikkat çekilirken kurdukları ailenin kimsesizliğine vurgu, inanç noktasında yapılır. Kimsesizlerin tanrıdan uzak bir şekilde çizilen ve yıkımlarla dolu hayatına çekilen dikkatte kötücül bir unsur olarak şeytan ile bağlantı kurulabilir. Mitolojide tanrıya göre bir öteki olarak konumlanan şeytanın yerini postmodern toplumun içerisinde yıkıma uğrayan insan alır. Bu bağlamda Efsun Abla'nın yapmış olduğu ötekileştirme kötülük bağlamında sembolik okumayı mümkün kılar. Şeytan, sistemin içerisinde kimsesiz insanların yıkımı üzerinde bir hakimiyet kurmuştur ve bu noktada tanrının alanının dışında bir cehennemi sokaklarda yaşama dökmüştür. *Femme fatale* özelliklerini taşıyan Efsun Abla, kötülüğün sürekliliği ve iyiliğin sürekliliği noktasında ikircikli bir duruşu anlatıda yansıtmıştır. Efsun Abla, kimsesizlerden oluşan ailesine iyi, dışarıdan gelen tehditlere karşı ise son derece kötüdür.

2.1.10. Yanılsamalar ve Hastalar

Yanılsamalar ile birlikte kendisine hastalıklı bir dünya yaratabilen birey, hayatın normal akışından bilinçsiz bir şekilde çıkarak yarattığı yeni dünyasında kavramlara farklı anlamlar yükleyebilir. Bu anlamlar çerçevesinde ise bireyin yaklaşımına göre iyilik ve kötülük kendisine yeni karşılıklar bulabilir. Normalin içinde öldürmek eyleminin kötülüğü bir yanılsamanın içinde iyiliğin kaynağına dönüşebilir. Mine Söğüt, *Beş Sevim*

[107] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s.52-53.
[108] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 151.

Apartmanı'nda dairelere yerleştirilen hastaların ortak noktasının "idrak yanılması" olması ile kavramların kişiye göre farklılaşmasına dikkat çeker.

Beş Sevim Apartmanı'nda ikircikli unsurların ağır bastığı bir roman kişisi olarak birinci kata yerleştirilen ve şuursuz bir hâlde bulunan Oğuz yer alır. Hayal ve gerçek arasında ikircikli bir yapı sunan Oğuz'a göre annesi onun cüce olduğunu bilen ve buna çok üzülen bir melektir. Oğuz, hayal dünyasında kurduğu bu gerçekliğin dış dünyanın gerçekliği ile çarpışması sonucu bir kriz anı yaşar. Gerçek hayatta annesi babasını öldürmüştür ve Oğuz'a hiçbir zaman bir anne şefkati göstermemiştir. Bu doğrultuda çizilen Oğuz'un annesi Gülsüm, ona meme vermeyi bile reddetmiştir. Çocukluğun sevgisiz ve yalnız alanından hayal dünyasındaki cinlerine sığınan Oğuz, annesinden büyüdüğünü duyduğu anda cüce masalının altında ezilir. Böylece zararsız, kendi hâlinde ve koltuğun altında psikolojik bir hapis hayatı yaşayan edilgen bir roman kişisi olarak Oğuz, annesini canice öldüren bir katile dönüşür:

> "Oğuz, annesini onun tıpkı babasını öldürüşü gibi tam yedi yerinden bıçakladı."[109]

Oğuz, sakin ve zararsız tavırlarının altında bastırdığı ve sonu ölümcül bir oyunla biten gerçekliğin içerisinde büyümeyi kabullenemez. Bu noktada karakterin kötücül tarafını harekete geçiren tetikleyici unsur olarak büyümek yer alır. Hayallerinde yer edinen melek yüzlü annesi gerçek hayatta bıçaklayarak öldürdüğü bir cesede dönüşür.

Beş Sevim Apartmanı'na yerleştirilen diğer bir hasta ise Yeşim'dir. Onun hayatında da hayal ve gerçek arasındaki bağ kopmuş bir vaziyettedir. Kendisini seksen yaşında sanan Yeşim, aslında yirmili yaşlarda genç bir kızdır. Bu noktada yaşlılık ve gençlik arasındaki ikircikli yapının birleşimi Yeşim ile sağlanır. Kötücül özellikleri üzerinde taşıyan ve seksen yaşında bir cadı olduğuna inanan Yeşim, gençliğinin ve aşırılık noktasında cinsel eğiliminin üstünü psikolojik olarak kapatmış olur.

Hayal ve gerçek arasındaki ayrımı yitiren diğer bir roman kişisi olarak Elif, cinsel kimlik sorunu notu dosyasında bulunan hastadır. Erkek görünümlü bir kadın olarak aktarılan Elif, babasının erkek çocuk sevgisini gidermek için girdiği rolde takılı kalmıştır. Şiddet gören ve sevgisiz bir çocukluk yaşamanın üstesinden erkek çocuk rolü yaparak gelen Elif, babasının ölümü ile birlikte sarsılır. Artık erkek rolü yapmasına gerek kalmamıştır ama Elif için bu durum bir rol olmaktan çıkmıştır ve karakterinin ayrı bir parçası hâline gelmiştir.

---

[109] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 48.

Hayali güzel bir kız kardeşi olduğunu ve kendisinin çirkin bir erkek çocuğu olduğuna inanan Elif, annesinin ikinci evliliğinde kardeşinin olmasıyla sarsılır. Ona göre zaten bir kardeşi vardır ve hayali alanına dışarıdan yapılan bu müdahale cinsel kimlik sorununun krize dönüşmesine sebep olur. Cinayet işlemeye meyilli bir hâlde akıl hastanesine yatırılan Elif, cinsiyet noktasında ikircikli bir yapıyı taşıyan roman kişisi olarak çizilir. Cinsiyet noktasında çizilen bu ikircikli yapı ise Elif'i öldürmeye meyilli bir tehdit unsuruna dönüşmesinde kötülük bağlamında etkili olur.

Beş Sevim Apartmanı'nda yer alan ve babasız bir bebek olarak dünyaya gelen Melike de diğer hastalar gibi gerçek dünyadan kopuktur, hayal dünyasında babasıyla oldukça mutludur. Anneannesi dilencilik yapan, annesi ise pavyonda çalışan Melike; evin iş yükünü küçük yaşta üstlenmiştir. Evin sessiz, sakin ve her denileni yapan genç kızı olarak çizilen roman kişisinin tecavüze uğraması ile değişimi gerçekleşir. Melike, başına gelenlerin ardından bir süre sessiz kalır sonrasında ise kriz anı tetiklenir. Evde bulduğu jilet bıçağı ile hem anneannesini hem de annesini öldüren Melike, onları babasını kaçırmakla suçlar. Oğuz ve Melike bu noktada benzer bir yönde çizilir; ikisi de sakin ve sessizliğin ardında sevgisiz geçen çocukluğun bastırılmışlığını ebeveynlerine şiddet olarak yönlendirir. Böylece öldürme eylemi iyinin ötesine geçerek kötülüğün karşılığını anlatıda sunar.

Beş Sevim Apartmanı'nda akıl hastalarının kişilik oluşumlarında özellikle dikkat çeken ikircikli yapı, hayal ve gerçek arasında kurulur. Hastaların hayalleri sığındıkları iyiliklerin bulunduğu alanı oluştururken hayatın gerçekleri kaçmak istedikleri kötülüklerin bulunduğu bir alandır. Gerçeklerin canlarını acıtması ile birlikte pasif bir hâlde bekleyen roman kişileri kötücül bir eylemin tetiklemesi ile kriz anına geçerler. Kriz anlarında ise işledikleri ya da planladıkları cinayetlerin haklı sebeplerini hayal dünyaları ile örterler. Böylece hastalıklı kişilik yapıları, ikircikli bireysel dünyanın içinde kötücül olaylara yönlendirme ile konumlanır.

2.1.11. Hülya

Başkalarının Tanrısı'nda ruh hâli olarak pasif ve aktif geçişlerle çizilen bir roman kişisi olarak Hülya yer alır. Mahalle kentsel dönüşüm için yıkılmadan önce Hülya'nın hayatı anlatıda şu şekilde aktarılır:

> "Hülya.
> Kahvenin üzerindeki apartmanın çatı katında yaşıyor. Uyuşturucu alabilmek için önüne gelenle yatıyor. Gencecik, cılız bir şey. Kafasını yerden kaldırmadan yürüyor. Selamları fısıltıyla verip alıyor. Geceleri

> eve başka başka adamlarla girip çıkıyor. Bazen kahveye gelip bir çay söylüyor, elinde bir cigara, masada sızıp kalıyor."[110]

Şair Musa, Efsun Abla ve Adnan Abi için arada bir gördükleri üst katta yaşayan genç kız olarak hayatlarında yer alan Hülya, mahallenin yıkılmasından sonra birlikte hareket ettikleri birisine dönüşür. Bu noktada ise Matruşka'nın bulunması oldukça etkilidir. Çöplükte terk edilmiş olarak bulunan Matruşka'ya sahip çıkmak isteyen Musa ve Efsun Abla ona kimlik çıkarmak için Hülya'ya ihtiyaç duyarlar. Böylece Hülya istemsiz olarak üstlendiği anne kimliği ile zaman içerisinde bebekle bağ kurar. Bu durum hiç sesi çıkmayan Hülya'nın nüfus dairesinde sorun çıkmaması için bağırmasıyla başlar. Anlatıda pasif bir hâlde ilerleyen roman kişisi olarak Hülya, aktif olarak sesini yükselten koruyucu bir anne kimliğine dönüşür. Matruşka bulunduktan sonra uyuşturucuyu da bırakmak istediğini söylemesi hayat tarzındaki değişimin ayrı bir yansımasını oluşturur. Hülya, uyuşturucuyu bırakmak ister fakat gerçekleştirme noktasında bir değişim gösteremez:

> "Neyin tutsağıyız biz Hülya? Uyuşturucu diyorsan, ona tutsaklık denmez, yoldaşlık denir. Damarlarına batırdığın o iğneler, burnundan çektiğin o tozlar, dilinin altında patlayan o pullar, yuttuğun o haplar… Hiçbirine bağımlı değilsin sen. Onlardan güç alıyorsun. Onlar sayesinde ayakta kalıyorsun. Eğer onları kullanmasan kendini bulduğun ilk iple asacaksın."[111]

Madde bağımlılığının kötücül unsurları dışarıda bırakılarak bağımlılık ile ele alınmasında hayata bağlanma noktasına Musa tarafından dikkat çekilir. Böylece kötücül yön geri plana itilirken keyif verici ve hayata bağımlılık unsurları ön plana çıkarılır. Bir noktada anlatının içerisinde uyuşturucu, intiharı geri plana iten koruyucu işlevini bile üstlenir. Kötünün yüceltildiği bu bölümde Hülya, uyuşturucuyu bırakma kararını almasına rağmen uygulamada bunu gerçekleştiremez. Bu noktada ikircik kazanan roman kişisi madde kullanımına bağlı olarak da vahşeti ve duygusallığı karakterinde bir geçiş unsuru olarak taşır:

> "Hülya'nın vahşeti duygusallığında. Birden öfkelenmesi, fısıltılarını bir kenara bırakıp çığlık çığlığa bağırması, yaptığımız her hareketin hatalı olduğuna inanması, her şeyden ama her şeyden kuşku duyması ve imkânsızlığa tapması, zapt edilemez bir hayvana dönüştürüyor onu. Onunla konuşurken hep bir ine girmek zorundayım. O in karanlık, tekinsiz. İçindeki hayvanın nereden saldıracağı ve nerenizi parçalayacağı meçhul."[112]

---

[110] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 38.
[111] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 51-52.
[112] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 74.

Hülya'nın ani çıkışlarında yer alan bu geçiş, karanlık ve tekizsiz olmasıyla birlikte kötülükle özdeş değerlendirilmeye açık hâle gelir. Belirsizliği içinde barındıran Hülya, kendi bedenine ve hayatına karşı ne kadar hoyratsa kurdukları kimsesiz aile için o kadar düşünceli davranır. Matruşka için bebek mamaları çalması, kazandığı parayı paylaşması ve kolektif bir bilinçle onlardan ayrılmaması Hülya'nın sessiz, uyum içerisindeki tarafına işaret eder. Uyumun içerisinde ise gerçekleri acımasız bir şekilde söyleyen Hülya, kendi adalet sistemine göre hareket eden bir roman kişisi olarak yer edinir. Bu noktada tavizsiz tavırları ve Efsun Abla ile ters düşen davranışları anlatının akışına tartışmayı ve gerilimi dahil eder. Böylece Hülya, hayattan beklentisi olmayan ve madde bağımlılığının yanında kurdukları aileye de bağlılık gösteren bir roman kişisi olarak ikircikli yapıyı bünyesinde taşır.

2.1.12. Maria ve Olga

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey'de iki farklı isimle çizilen bir kadın olarak Maria diğer bir ismiyle Olga yer alır. Romanda öncelikle Maria ismiyle sunulan karakter, Madam Arthur Bey'in yanında ev işlerini yapan ve sessizliği vurgulanan pasif bir noktadadır. Maria'nın Kara Yalı'ya gelişi ise varsayımlar doğrultusunda aktarılır. Yalıya gelişinin sırları yalının içindeki sırlarla bütünleşip bir sessizlik hâlini almasıyla beraber devamlılık oluşturur. Bu sırların sessizlik içindeki aktarımında Maria'nın yalıdaki hayatına bakışı şu şekildedir:

> "Maria, Madam Arthur Bey'i tanımadan, bu yalıya sığınmadan önce kimdi, artık bilmek istemiyor. Hayalinde bir sürü şey var. Ama Maria onları görmezden geliyor. Hayallerini ve hafızasını hiçe sayıyor. Geriye bakmaya gücü yok. Ölmeye bile gücü yok. Burada iyi. Burada hayat sakin. Burada her şey güvenli."[113]

Geçmişten gelen tüm belleğini yitiren Maria, şimdinin içerisinde Kara Yalı'da unutulmuş bir hayat yaşamaya başlar. Maria ismini ona veren kişi Madam Arthur Bey olmuştur. Böylece geçmişten gelen isim de ortadan kaldırılmıştır. Yeni isimle yeni bir hayata başlayan Maria, mutfakla ve odasıyla sınırlı bir alanda hareket eder. Diğer odaları merak etmeyen, konuşmayan ve kendisine söyleneni yapan Maria rutinin içerisinde bir pasiflik ile çizilir. Madam Arthur Bey için Maria'nın gelişi yeni bir hayatın başlangıcını sembolize eder. Keşşaf'ın ölümünden sonra yas süreci şeklinde devam eden yalı hayatında değişimin ortaya çıkması Maria'nın varlığı ile ilişkilidir. Maria'nın geçmişle olan bağı ise Olga ismiyle anıldığı bölümlerde aktarılır. Kara Yalı içerisinde sabit bir hâlde çizilen Maria'nın oradan

[113] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.31.

oraya gittiği hareketli bir yaşamın temsilisini gösterdiği anları Olga ismiyle bütünleştirilerek verilir. İkircikli yapının tek bir kişi üzerinden iki farklı isimle ele alındığı roman kişisi olarak Olga, bir kaçışı içinde barındırır. Maria ve Olga roman akışının içerisinde iki zıt karakter gibi yer edinir. Maria'nın durağanlığa karşılık Olga sürekli bir hareketin içindedir. Olga, Sovyet Rusya'nın dağılması ile beraber ülkesinden kaçmıştır. Bu kaçışın ardında ise ölü çocuklarını bırakmıştır. Türkiye'de bir kuaförde çalışırken rastladığı Deniz ismindeki bir kadınadamı hayatına dahil edince onunla birlikte yaşamaya başlamıştır. Eş cinsel olan oğlu ile benzer özellikler taşıyan Deniz, Olga'nın annelik kimliğini geri kazanmasını sağlamıştır. Deniz'in abileri tarafından öldürülmesi ile beraber Olga fiziksel şiddete maruz kalır. Baygın bir hâlde yolun ortasında araçtan atılan kadın, Kara Yalı'da Madam Arthur Bey ile beraber yeni bir hayata yeni bir isimle başlar. Geçmişin karanlık ve kasvetli yanının en önemli unsuru ise Olga'nın Madam Arthur Bey ile yaşamış olduğu cinsel ilişki ile kuşak aktarımı sağlamasıdır. *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*'in içerisinde farklı roman kişilerinin iç anlatılarının kesişim noktası olarak verilen soyağacının başlangıç noktası olarak dişil kısmı Olga temsil eder, eril kısmı ise Madam Arthur Bey temsil eder. Böylece geçmişte aktif bir özne olarak yer alan Olga, şimdinin içerisinde pasif bir özne olarak Maria'ya dönüşür. Madam Arthur Bey'in ölümü ile beraber Olcayto'nun yaşamış olduğu dönüşüm, Maria'yı da etkiler. Maria, Olcayto ile konuşur ve birbirlerine hikâyeler anlatırlar. Bu hikâyelerin anlatımı esnasında Maria şu şekilde aktarılır:

> "Maria ağlıyor. Bu kez, gülmekten değil hüzünden akıyor gözyaşları. Hiçbir şey hatırlamasa da ağlıyor devamlı. Neye ağladığını bilmeden. Öyle durduk yerde. Hüzünlenip ağlıyor."[114]

Ağlamak ve gülmek arasında bir geçişin içinde çizilen Maria, pasif bir öznenin gözlemlerinin aktarıldığı bir karakter olarak değerlendirilebilir. Bu noktada Maria, iyilik ve kötülük arasında bir ayrım gözetmeden durmasının ve kötüye bir müdahale etmeden beklemesinin zararlarını düşünmez. Pasif öznenin kötülük ve iyilik karşısında ayrım göstermeden tepkisiz kalması savaşın içinden gelmesi ve kötülüğü kanıksaması ile bağlantılı olarak anlatıda yer alır. Geçmişin özneye getirmiş olduğu kötülük, şimdinin pasifliği içerisinde tepkisizlik ile karşılanır.

2.1.13. Olcayto

[114] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.163.

*Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey'*de üstkurmaca içeren bir noktaya taşınmasında konumlanan özne olarak Olcayto yer alır. Kimliksizlik ve aidiyet sorunları içerisinde bir huzursuzluk hâli ile çizilen Olcayto, hayattan çok rüyalarında yaşar. Madam Arthur Bey'in kendisine verdiği iş ile birlikte anlatının içerisinde hareketlilik kazanan Olcayto, fotoğraflardan yola çıkarak yeni bir hayatı Madam Arthur Bey'e yazacaktır. Yapacağı işe pek anlam veremeyen Olcayto'nun fotoğraflar karşısında tepkisi ise şu şekildedir:

> "Elinde bir albüm dolusu korkunç fotoğraf, kahroluyor. Kahrolacak. Ne yapacağını bilmeden. Suçlunun suçunu bir yılanın derisini sıyırışı gibi çıkarttığını gözleriyle gördü. Bir yılanın derisini sıyırışındaki azameti gördü. Bir yılan öldürmenin tehlikesini sezdi."[115]

Fotoğraflar ile birlikte Olcayto'nun hayatına bir tedirginlik dahil olur. Olcayto, bir yandan Madam Arthur Bey'in karanlık dünyasını merak ederken bir yandan da karanlıktan huzursuz olur. Madam Arthur Bey'in hayatını kurmaca içerisinde yeniden ele alacak roman kişisi olarak Olcayto, geçmişin gerçekliğini düşünmekten kendisini alamaz. Geçmiş ve şimdi arasında sıkışmış bir karakter olarak Olcayto, Madam Arthur Bey'in ölümü üzerine gizlerin keşfi ile ilgili takip ettiği izler yarım kalır:

> "Keşke Madam Arthur Bey ölmemiş olsaydı ve kendi hikâyesini tüm detaylarıyla Olcayto'ya anlatsaydı. Onca insanı neden öldürdüklerini, öldürmek zorunda olduklarını, bunu insanların geleceği için, ülkenin ve dünyanın hatta evrenin 'iyiliği' için yaptıklarına ikna edecek kadar yaşasaydı. Ve Olcayto iyile kötünün, kötüyle iyinin nasıl iç içe geçtiğini bir kez daha görseydi."[116]

Tüm bu sırların Madam Arthur Bey ile birlikte ortadan kalkmasıyla iyilik ve kötülük arasındaki sıkı bağa dikkat çekilir. Birçok ceset fotoğrafı Olcayto ile beraber kalmıştır ama sebepleri bir giz olarak devam etmiştir. Fotoğrafların taşıyıcılığını üstlenen Olcayto, Madam Arthur Bey'in ölümünün ardından ise Madam Arthur Bey'in kimliğine bürünerek fotoğraflarda kendi yansımasını bulmuştur. Üçüncü bir kişi olarak Madam Arthur Bey'in hayatını anlatmakla yükümlü olan Olcayto, bir kimlik değişimi yaşayarak anlatının sonunda Madam Arthur Bey olarak aynada yansımasını bulur. İyilik ve kötülüğün ikircikli yapısı, kimlik arayışı içerisinde olan Olcayto üzerinde farklı bir karakterle bütünleşme etkisi yaratır.

2.1.14. Ben Anlatıcıda Duanın Küfre Dönüşümü

[115] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.61.
[116] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.149.

Gergedan kitabında yer alan "Büyük Küfür" hikâyesinde ben anlatıcı tarafından aktarım gerçekleşir. İsimsiz bir öznenin varoluş sancısının ikircikli bir şekilde aktarıldığı hikâyede iyimser gözüken olayların kötümser bir bakış açısıyla anlatılması dikkat çeker. Hayallerin umut dolu kabuslara dönüştüğü anlatıda anlatıcının sahip olduğu ölümsüzlük; inançsızlık ve anlamsızlıkla bütünleştirilir. İnsanın elde etmek için çabaladığı ve doğanın ötesine geçemediği için mahkum olduğu ölüm, sonrasında belirsizlik taşır. Ölümsüzlük ile bu dünyada var olan anlatıcı özne ise ölümsüzlükle cezalandırılmış gibi anlatıda yer alır. Hayatın döngüsü içerisinde sürekli var olan bireyin kavramları anlamlandırması da kişisel anlamda değişkenlik gösterir. Bu noktada ise öznenin bağlamında duanın küfre dönüşmesi şu şekilde aktarılır:

> "Ve basıyorum küfrü… En büyüğünü…
> Yanaklar kızarıncaya kadar, kulaklar morlaşıncaya kadar, dudaklar büzülünceye kadar, saçlarımdan tutup çekilinceye kadar, yerlerde sürükleninceye kadar, gözlerim kararıncaya kadar, acıdan beynim uyuşuncaya kadar, boynum kırılıncaya kadar, son nefesim, son nefesim, son nefesim, son nefesime kadar.
> Öyle kolay pes etmez küfrü duasından büyük olanlar."[117]

Küfrü inançsızlığın bir duası olarak ele alan özne; duanın iyileştirici gücünü küfür ile birlikte kötünün açığa çıkarımına dönüştürür. Anlatıcı, dua hâlinde kendinden geçmiş bir insan gibi küfürler savururken ise var oluşun anlamsızlığına vurguyu "son nefes" şeklinde anlatıda bulunan sözcük grubunun tekrarlı kullanımlarıyla yapar. Ölümsüzlüğüne ironik bir yaklaşımı içeren bu bölümün ardından ise olumlu olumsuz eylemlerin sıralandığı şu bölümde ikircikli yapı daha da ön plana çıkarılır:

> "Tapamayacağım tanrılar yaratıyorum. Yaşatamayacağım çocuklar doğuruyorum. Bitiremeyeceğim işler icat ediyorum. Çıkamayacağım yollarım, aşamayacağım dağlarım var. Uyuyamayacağım uykularım, uyanamayacağım kâbuslarım, konuşamayacağım dillerim. Çözemeyeceğim bilmecelerim. Sorgusuz sualsiz yüklendiğim sorumluluklarım. Cennete ait sandığım her şey benim topyekûn cinnetim."[118]

Olumsuzluğun baskın bir şekilde vurgulandığı hikâyenin bu bölümünde öznenin kendine yönelik yarattığı alan cinnetle ilişkilendirilir. Böylece iyilik ve hayatın sürekliliği ile bütünleştirilen kavramlar, bir karşı çıkışla sunulur. Karşı çıkışın içinde bulunan cinnet ise kötülüğün ve olumsuzluğun izlerini taşır. Devinim hâlinde iyilikten kötülüğe doğru bir

---

[117] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Büyük Küfür", YKY, 3. bs., İstanbul 2019, s. 76-77.
[118] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Büyük Küfür", s. 79.

geçişin sunulduğu anlatıda yıkımı bekleyiş kötülüğün sorumluluğunu üstlenmekle oluşur. Özne için doğuma duyulan sevinç ölüme de duyulmalıdır. Hayatın içinde bir kafese sıkışmış olan ruhunu özgür bırakmaya geçiş eylemi olarak görülen ölüm, bir başlangıç olarak değerlendirilir. Bu noktada anlatıcı özne; iyilik ve kötülük üzerine yapılan kavramsal sınıflandırmaları eleştirel bir dille ele alır. Var olanın uygulama noktasında reddedildiği sürecin sonunda ise anlatıcı sistemin içinde bir varlık olarak bireye şu şekilde değinir:

> "Hiçbir şeye itiraz etmediğim, hiç soru sormadığım, yap denileni yaptığım, yapma denileni yapmadığım, bir tanrı var sandığım ve kutsallara sorgusuz sualsiz yaptığım, iktidarlara boyun eğdiğim, sınırlara eyvallah dediğim, aile kurduğum, çocuk doğurduğum, herhangi biri olduğum, herhangi biri olduğum, herhangi biri olduğum için… varım ve yokum."[119]

Bu noktada küfrederek bir isyan hâlini gösteren anlatıcı bir anda sisteme içkin bir varlık hâline gelir. Farklı geçişlerle ve özelliklerle bakış açısının yönü değiştirilerek anlatılan hikâyede anlatıcı hem dışarıdaki hem içerideki konumundadır. Hayatın içine girdiğinde sistemin bir parçası olurken dışında durduğunda sonsuza kadar isyan etme vasfına sahip bir karşı çıkışı bünyesinde taşır. Hikâyenin başından sonuna kadar hakim olan küfür etme eğiliminin yanında kullanılan sözler içerisinde küfrün bulunmaması ise eleştiriye ayrı bir boyut katmaktadır: Yaşanan hayatın içerisinde kötülüklere ve sıradanlaşmaya bir karşı çıkışı bünyesinde taşıyan birey sistem içerisinde karşı çıkışını sadece söz üzerinde devam ettirirken eylem noktasında geri planda kalmaktadır. Bu noktada sistemin içkin kötülüğüne vurgu yapılmaktadır.

2.1.15. Kurmacanın Bağlam Noktasında Hüsran

Kırmızı Zaman, roman kişilerinin mezarlıkta kesişimleri ile ortak mekâna bağlanır. Ortak mekânın içinde her roman kişisinin kendinden bir iz bulduğu mezar yazıları ise Hüsran'ın yaptığı çocuksu bir oyun renklendirmesidir. Romanın çocuk öznesi olarak Hüsran, ikircikli yapıyı isminde taşır. Bebek doğduğunda Hüsran'ın babası annesine şöyle der:

> "Sen gel buna Hüsran diyelim. Allah'ın gücüne gitmesin ama… Bakarsın adı Hüsran olur ama sonu neşe, sevinç olur."[120]

İsim verme geleneğinden yola çıkarak üç çocuğuna Sevinç, Neşe, Umut isimlerini veren aile çocuklarını doğumdan sonra kaybetmiştir. Bunun sonucu olarak aile, yeni doğan

---

[119] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Büyük Küfür", s. 80.
[120] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 34.

bebeğe olumlu bir özellik taşıyan isim vermekten kaçınarak olumsuz özellik taşıyan bir isim vermiştir. Böylece anlamın tersini çağrıştırmasını istemişlerdir. Bu noktada Hüsran romanın içinde daha belirgin bir hâle gelmeden olumsuz ismin yaşamla olumlu bağı doğrultusunda ikircikli yapıyı isminde taşır. Alerjik hastalığı sebebiyle evde hapis hayatı yaşayan Hüsran, kitaplardan kurduğu bir dünyanın içinde yaşar. Babasının getirdiği "Kırmızı Zaman" adlı tarihi kitapla kurduğu kurmaca gerçeklik hayatının gerçeğine dönüşür. Çocuk bakışının yoğun yansıtıldığı bir roman kişisi olarak Hüsran, cellat mezarlığını şiirlerle farklı renklere boyayan bir karakterdir. Romanın diğer kişilerinin de kesişim noktası olan mezarlıkta Hüsran'ın yazılarıyla herkes kendi hikâyesini tamamlar. Böylece merak duygusuyla evden kaçan küçük kızın oynamış olduğu mezarlık renklendirme oyunu olumlu bir yansıma ile sonuçlanır. Hüsran, ismindeki olumsuzluğun aksine yapmış olduğu şiir yazma eylemiyle diğer kişilerin hayatında olumlu bir etkiye sahip olur. Çocuksu bakış açısının etkisiyle cellatlık üzerine okuduğu anlatılar Hüsran'da toplumun aksine bir etki bırakır ve cellatların ötekileştirilmesini acımasızca bulur. Cellatların mesleğine yönelik dışarıdan bir göz olarak Hüsran, eğlenceli bulduğu ama bir o kadar da korktuğu dehliz yolculukları ile çocukların hayal dünyasında yer eden kötücül yaratıklarla sevecen yaratıkların kesişimine mezarlıkta ulaşır. Böylece kötücül bir eylem olarak savunmasız çocuğun evden kaçışı kötücül bir mekân olarak aktarılan cellat mezarlığında iyiliğin baskın olduğu bir evreye geçer. Hüsran, mezarlıkta eve kapatılışının sınırlarından çıkarak özgürce oyunlar oynar. Hüsran'ın oynadığı oyunlar ise kahramanların ortak bir huzur aldıkları yere işaret eder.

2.1.16. Ölümün Koleksiyoner Bir Temsilcisi Olarak Botan

Kırmızı Zaman'da ölümü katalog şeklinde hayatının merkezine yerleştiren bir roman kişisi olarak Botan'ın yaşantısı dikkat çeker. Hastanelerin çeşitli bölümlerinde gözlemler yapan Botan için bu durum sürekli hâle gelir. Botan, ölümün farklı tariflerini kendi hayatında yaşadıklarıyla özdeşleştirerek acıyı bir besin kaynağı olarak görür. Babası parçalara ayrılmış ve belirsiz bir ceset olarak kalmıştır. Botan, babasının bu belirsiz ölümünün üstünü birçok farklı ölümle kapatarak oyunlaştırır. Bu noktada ölüm ve oyun kendi içinde sentezlenir:

> "Botan artık ölmek istiyordu. Babası gibi. Diğerleri gibi. Ölmek ve ölümle yüzleşmek. (…) Botan adli morgdaki uzmanlık derecesine acilde de ulaşmak için yoğun bir çaba içindeydi. Gelen ambulansın sesinden içindeki hastanın durumunu tahmin edebilecek kadar 'işinin ehli' olmaya çalışıyordu."[121]

[121] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 97.

Botan, başkalarının hayatındaki ölümleri bir tahmin oyununa çevirerek babasının ölümüyle yüzleşme yaşar. Bu noktada hiçbir cinayet işlememesine rağmen ölüm ve öldürme isteğini oyunları ve ceset fotoğrafları ile tamamlar. Botan'ın karakterinde yer alan ikircikli yapı; çocuksu bir oyunlaştırmayla iyilik kavramını hatırlatırken, ölüm ve öldürme merakıyla kötülük kavramını hatırlatır. Eyleme dönüşmeden düşüncede şekillenen bu durum yalnız geçen çocukluk ve babasının belirsiz cesediyle kendine destek bulur. Tanımadığı hayatlarda yaşanan acılar, Botan'ın hayatında bir besin kaynağına dönüşür. Bu noktada ölüm, Botan'ı hayata bağlayan bir kavramdır. Botan'ın Kambur ile tanışmasından sonra gelişen dostluklarında tuhaf cinayet hikâyeleri aralarındaki bağı güçlendirir. Ölümün hayatında bıraktığı bulantı hâli böylece bir ferahlamaya dönüşür.

2.1.17. Geçmiş ve Lanet Bağlamında Baba Veysel

Kırmızı Zaman'da öldürme eyleminin getirmiş olduğu kötülüğün içinde değerlendirilen bir roman kişisi ise Baba Veysel'dir. Kendi çocuklarını öldürmüştür ve bunu yaparken süregelen bir lanetin ortadan kalkacağını düşünmüştür. Lanetin oluşumuna gerekçe olarak kız kardeşiyle yaşamış oldukları ensest ilişki verilir. Birbirlerine aşık olup köyden kaçan çift kurdukları yeni hayatta giderek eksilirler. Baba Veysel'in önce karısı ölür, ardından büyük kızı Şerife öldürülür. Kendisi kanser hastası olduğu için geride kalan engelli çocuklarına bakacak durumda değildir. Bu noktada Baba Veysel, çocuklarını öldürmeyi daha iyi bir hayatta buluşmak için zorunluluk olarak görür:

> "Kör uykularında kim bilir ne rüyalar gören, kırlarda koşmak yerine anca sürünmeyi düşleyebilen çocuklarını, sakat çocuklarını, kadersiz çocuklarını, kendi çocuklarını… çamaşır ipiyle teker teker, usulcacık boğdu. Çocuklar ölürken sanki gülümsüyordu."[122]

Dünyada işlemiş olduğu kız kardeşiyle evlenme, kendi çocuklarını öldürme günahlarından arınmak için hapishanede ölüm için gün sayan Baba Veysel'in ikircikli yapısı bu kötücül olayların gerçekleşme şeklindedir. Çocuklarını emanet edecek bir yakını veya onlara bırakabileceği maddi bir olanağı yoktur. Bu yüzden Baba Veysel'in işlemiş olduğu cinayetin ardında daha kötü duruma düşürmeme fikrinin etkisi vardır. Çocukların ölürken babalarına gülümsüyor gibi aktarılması bu fikrin destekleyicidir. Baba Veysel'in kendi ölümü de bir noktada hem hastalığından hem de günahlarından kurtuluşudur. Aynı zamanda Baba Veysel'in ölümü ile Zaman Dayı'nın hapishaneden tesadüfen kaçışı gerçekleşir. Baba Veysel

[122]Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 132.

ve ailesi için ölüm ve öldürme bir tarafta kurtarıcı bir unsur olarak işlenirken bir taraftan da hayatın son bulmasına işaret eder. Kötücül unsurları içinde barındıran ölüm ve öldürme kavramları, iyilik ve kötülük bağlamında Baba Veysel'in hayatının tamamında ikircikli yapısını yansıtır.

2.1.18. Katil Kimliğinden Eren Kimliğine Mustafa

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979, ikircikli yapının belirli anlatı kişileri üzerine odaklandığı bir anlatımı içinde barındırır. Anlatının başında bir lanetin başlangıcı olarak yer alan Hacer'in öldürülmesi ikircikli yapının ilk dikkat çeken unsurlarını taşır. Kardeşi Hacer'i öldüren Mustafa, bir cinayetin geri planda kaldığı noktada toplum tarafından erenlere karışmış biri olarak görülür:

> "Mustafa erenlere karışmıştı. Kardeşini öldürüp köyü lanetten kurtarmıştır. Gece gündüz evinde namaz kılıyor, ona dokunup kutsanmak isteyen insanların hayır dualarını topluyordu."[123]

Kötücül bir olay olarak öldürme eylemini gerçekleştiren Mustafa, köye gelen kısa süreli bereket sayesinde toplum tarafından kutsallık atfedilen bireye dönüşür. Bu noktada öldürmenin yanında Hacer'in kimsenin anlamadığı özel dilde söylediği şarkının çevirisi şu şekilde verilir:

> "Beni ağam delirtti
> Karnımda onun kötü dölü
> Biri beni öldürsün
> Biri beni öldürsün"[124]

İkizler arasında oluşan özel dil üzerinden köy meydanında bu şarkıyı söyleyen Hacer'i sadece kardeşi Mustafa anlamaktadır. Hacer'in delirme noktasına gelme sebebinin yer aldığı şarkıda Mustafa tarafından uğramış olduğu cinsel saldırı aktarılır. Mustafa'nın Hacer'i öldürme sebebinin altında yer alan ana sebep, tecavüz etmesiyle bağlantılıdır. Kötücül olay olarak anlatıda yer alan tecavüz ve öldürme, toplum tarafından lanetin bitmesi olarak bir süre görülmüştür. Sonrasında ise köyde sadece ikiz bebeklerin doğması, bebek ölümlerinin yaşanması, verimsizliğin ve kıtlığın tekrar baş göstermesi ile Hacer'in kurban gibi öldürülmesinin bir lanet başlangıcı olduğu anlaşılır. Bu anlatıda yer alan kurban ediminin bereket getireceğine kitlesel olarak olan inancın kötücül eylem olarak tecavüz ve

[123] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 8.
[124] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 9.

cinayeti saklamada bir gerekçe olarak sunulması dikkat çeker. Mustafa; bir katil veya istismarcı olarak değil, erenlere karışmış bir birey olarak toplumda yer edinir. İkircikli yapının oluşmasında toplumun yönlendirmesi etkili olur.

2.1.19. Hayat Kadınlığı ve Annelik Kimliğinin Temsili: Mehtap

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'un iç anlatılarını oluşturan bölümlerden birinde ikircikli bir roman kişisi olarak Mehtap yer alır. Pavyonda şarkıcılık yapan ve oğlu Burak ile birlikte yaşayan Mehtap, anlatının başında geçmişini unutmak isteyen, adını değiştiren bir kadın olarak anlatılır. Geçmişi ise romanın başka bir anlatısında yer alan Salih ve Melih ikiz kardeşlerin üvey kardeşi olmasında gizlenir. Mehtap'ın Melih'e aşık olması ve Salih'le sevişmesi üzerine Burak doğmuştur. Romanın başında yer alan Mustafa ve Hacer'in arasında yaşananlar sonucunda oluşan lanet, ikiz kardeşler ve Mehtap üzerinden devamlılığını korumuştur. İki farklı yaşam tarzıyla çizilen Mehtap'ın anlatıda ilk hâli şu şekilde verilir:

> "Geceleri çok geç saate kadar çalışıyor. Her gece esrarlı sigaralar içiyor. Bazen LSD de alıyor Sultanahmet'ten. Uyanıkken düşler görüyor. Oğlu yokmuş, gençmiş, güzelmiş, mahallenin en yakışıklı delikanlısı pencerenin önünde. Kısmetler peş peşe…"[125]

Kullandığı maddelerin etkisinde gerçekten uzaklaşıp hayalindeki dünyaya sığınan Mehtap'ın bağımlı olduğu dünyasında sürekli şiddet gördüğü müşterisi ve evden kaçmaya çalışan oğlu dışında etrafında kimse yoktur. Oğlunun evden kaçmalarına sevinecek ve geri gelmesini istemeyecek noktada bir uzaklıkta olan anne-oğul ilişkisinde birlikte geçirilen zamanlarda bile hissedilen sevgisizlik anlatıda vurgulanır. İlgisiz ve sevgisiz bir anne kimliğinin karşılığı olarak Mehtap; madde kullanımı ve işi dolayısıyla kötücül unsurlarla çizilirken hayatının değişim noktası olarak pavyondan kovulması verilir:

> "Mehtap değişti. Artık bambaşka bir kadın. Süslenmiyor. İşe gitmiyor. Evde örgü örmeye başladı. Semt pazarlarına gidip ördüklerini satıyor. Ve devamlı başı ağrıyor."[126]

Gördüğü şiddetin bir yansıması olarak Mehtap'ın hayatında yer edinen sürekli baş ağrıları ve kusma nöbetleri pavyonda işini yapamaz hâle gelmesine sebep olmuştur. Gece hayatından koptuktan sonra hayal dünyasında yaşayan ilgisiz anne kimliği yerini oğluna düşkün, onun için çabalayan ve hayatlarını kazanmaya çalışan bir anne kimliğine bırakmıştır. Burak'ın gitmiş olduğu kamp hayatı ve etkilendiği ideolojik düşünceler çerçevesinde

---

[125] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 45.
[126] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 202.

annesine karşı soğukluğu değişmemiştir. Onun gözünde annesi düşmüş bir kadın olarak kalmıştır.[127] Mehtap'taki değişim, kendisinin ve Şahbaz'ın fark edeceği bir sınırda kalmıştır. Bu noktada hayatının bir dönemini kötücül mekân ve meslek doğrultusunda geçiren Mehtap, olumsuz koşulların ortadan kalkmasıyla başka bir karakter olarak ortaya çıkmıştır. Mehtap; kötüden iyiye doğru oluşan süreçte kendisine, çocuğuna ve etrafına karşı duyarlı, sevecen tavrı dikkat çeken bir değişim yaşamıştır.

2.1.20. Adnan Abi

Başkalarının Tanrısı'nda bellek noktasında ikircikli bir şekilde çizilen roman kişisi olarak Adnan Abi yer alır. Geçmişini hatırlamayan Adnan Abi kurdukları aile içerisinde kimliksiz hayatına yeni bir kimlik ekler. Bu noktada unutma ediminden sonra insanın hatırladıkları şimdinin içerisinde şekillenerek yeni bir geçmiş yaratımı oluşturur. İyilik ve kötülük üzerine ise Adnan Abi'nin adalet kavramına bakışı oldukça önemlidir:

> "Bir gün benden adalet dağıtmam istense kasılır kalırım. Bilemem haklı kim haksız kim. Doğru ne, yanlış ne. İyi nerede, kötü nerede? Bunları bilmemek benim en vahşi hikâyem şair. Belki de o yüzden unuttum her şeyi. Bu yükü omuzlarımdan atmak için. Belki de o yüzden bir parkta çırılçıplak buldular beni. En yalın hâlimle."[128]

Unutma eylemine karşılık gerçekleşen bulunma eylemi Adnan Abi'nin hayatında bir arınmayı temsil eder. Geçmişi tamamen belirsizlik üzerine çizilen Adnan Abi, şimdinin içerisinde hafızasından kurtulmanın arınmışlığını yaşar. Bu noktada ise Efsun Abla, Şair Musa, Matruşka ve Hülya ile kurdukları ailede yeni bir sorumluluğun içerisinde kendisini bulur. İyilik ve kötülüğün ayrımını yapma zorunluluğundan sıyrılan roman kişisi böylece tekrar kavramların anlamı üzerine düşünürken kendini bulur. Adnan Abi'de kimsesizlikten bir kimse olmaya geçişi yeni kimlik ile mümkün olmuştur. Kaybolmak ve bulunmak ise ikircikli yapıyı taşımasına etken olmuştur.

2.2. Kötülük ve Ölüm

Yaşamın bir sonucu olarak tanımlanabilen ölüm, bir gerçekliktir. Ölüm anıyla birlikte varoluş süreci tamamlanır ve belirsiz bir sürece geçilir. Bedenin cesede dönüşmesi insanın sonlu bir varlık olduğuna işaret eder. Sonun bilincinde olmak ise insanı gerilime, korkuya hatta yok olma arzusuna yöneltebilir. Ölüm, sonlu olanı sonun ardına taşımaktadır. Terry

---

[127] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 165.
[128] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 77.

Eagleton; yaşamdan ölüme doğru giden sürecin içerisinde sıkışmış bir varoluş şekli olarak kötülüğü konumlandırır.[129] Süreç içerisinde sıkışan kötülük bireyin kendini tanımasında, çevresini yorumlamasında ve hayatını anlamlandırmasında ikircikli yapının bir yüzünü yansıtmaktadır. Bu ikircikli yapının bir tarafı kendini iyiye yönlendirirken diğer taraf kötülüğün gerilimini uzaklaştırmak istemektedir. Arkaik dünyada çevreden gelen ölüm tehdidine karşı bir savunma mekanizması olarak öldürme eylemi gerçekleşir.[130] Kötülük bu öldürme eylemiyle kendisini dışa vurur. Modern dünyada ise çevreden gelen ölüm tehdidinden daha çok içeriden gelen psikolojik şiddetin yansımaları öldürme eylemini öznenin kendisine doğru çekmektedir. İntihar vakalarının artmasının ardında insanın içe dönük kötülüğünün payı oldukça büyüktür. Günümüz algısında ölüm güdüsünün ve öldürme güdüsünün ardında sıkışan kötülük, öznenin eylemine göre farklı sonuçlar doğurmaktadır. Mine Söğüt, anlatılarında ölüme yaklaşımı birçok farklı bakış açısı ile yansıtmaktadır.

2.2.1. Zaman ve Ölüm Bağlamında Kötülüğün Tanımı

Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*'da birçok farklı roman kişisinin başından geçenleri çerçeve anlatım tekniğiyle işlemektedir. Kişilerin farklı zaman dilimlerinde farklı olaylar yaşamalarının kesişim noktası olarak mezarlık verilmektedir. Her birinin başından geçenlerin arkasında ölüm değişik rollerle yer edinir. Romanın en başında anlatıcı yazar dilini kullanarak şunları söylemektedir:

> "Zamanın hızla geçtiğini hissettiğim günlerde, içinde zaman, masal ve ölüm olan bir roman yazdım."[131]

Bu masalın kahramanları mezarlıkta huzurlu ve korkusuz olmasının yanında "korkunç bir ölüm masalı"nın içine sıkışıp kalmışlardır. Yaşamla ölüm arasına sıkışıp kalan kötülük, kahramanların hayatında etkin bir rol üstlenirken öznenin tercihleri pasif bir noktaya çekilmiştir: Hüsran, ebeveynleri tarafından eve kapatılmıştır. Botan, kimsesiz kalmıştır. Zaman Dayı, memleketinde suçla damgalanmıştır. Leon, doğumundan itibaren kimlik sorunu yaşamıştır. Halat, kaderinden kaçmıştır. Baba Veysel'in hastalığı ölümle sonuçlanmıştır. Bir mecburiyetin sonrasında seçim alanı daralan kahramanların sonsuz bir zaman kavramında buluşma mekânları olarak mezarlığın seçilmesiyle hepsinin geçmişinde yer alan kanlı tarih özdeşleştirilmiştir.

---

[129] Terry Eagleton, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, s.110.
[130] Byung Chul Han, *Şiddetin Topolojisi*, çev. Dilek Zaptçıoğlu, Metis Yayınları, İstanbul, 2016, s.25.
[131] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.9.

Kırmızı Zaman'da roman kişilerinin iç anlatılarının yanında ölüme, sembolik bir açıdan da bakılmaktadır. Bölüm geçişlerinde bağlantı kurmak için oluşturulan tanım epigraflarında ölüm ve yaşam arasındaki bağa dikkat çekilmektedir:

> "Ölüm: Canlı bir yapının yaşama özgü niteliklerini kesin olarak yitirmesi. (…) Ölüm ve süreklilik paralel olarak yaşamı belirler. İnsan bu paradoks yüzünden deliliğe bu kadar yakın yaşar."[132]

Canlının zihninde ölümü oluşturan unsur aslında yaşadığı zaman dilimiyle ilişkilidir. Bu süreç içerisinde hayatı anlamlandırmaya çalışmanın yanında hayatın sonrası için de arayışa girilir. Bu noktada bireysel anlamda herkesin zihninde -farkında olunmasa bile- belirli fikirler olmaktadır çünkü ölümün tanımı yaşamdan geçmektedir. Geçiş sürecinde canlıya eşlik eden unsur ise zamandır. Bu doğrultuda takvimin tanımı *Kırmızı Zaman*'da dikkat çekmektedir:

> "Canlıların celladı olan zamanı kavrayabilmesinin yegane aracıdır. Aynı zamanda bütünüyle tanrısal düzeni işaret eder."[133]

Zaman, ölümü canlıya yaklaştıran bir unsur olarak sunulur. Böylece canlının öldürülme eylemi zamana yüklenmiş olur. Sembolik bir cinayet edimi olarak değerlendirilebilecek olan bu yaklaşımla doğal ölümün ardına gizlenen kırmızılığa dikkat çekilir. Bir cellat gibi işini yapmakla yükümlü olan zaman, yaşamın zemininde ölümü canlıya yaklaştıran kötücül bir yanıyla ele alınır.

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'da, zamanın yaşamı ölüme yaklaştıran yönüne Şahbaz'ın öncülüğünde tanık olunur:

> "Yaşadıklarının, geçmişte yaşananların ve gelecekte yaşanacakların yanında, ne kadar anlamsız kaldığını öğrenmeye dayanabilir misin? Herkesin farklı bir gerçeği olduğunu anlatsam; başımıza gelenlerin ya da başkalarının başına gelenlerin her zaman geçerli bir nedeni olduğunu göstersem sana? Kimin kimi neden öldürdüğünü… gerçeğin gerçeğini, yalanın yalanını, her şeyin aslını anlatsam…"[134]

Hücrede kadını ölüme terk edilmiş bir şekilde bulan Şahbaz, hikâyelerini anlatmadan önce kadına söyledikleriyle gerçeklikle olan bağa dikkat çeker. Bu noktada anlattığı cinayetlerin ve ölümlerin ardında yer alan gazete haberleri kurmacanın gerçeklikle olan bağını pekiştirir. Kötücül olayları içinde barındıran haberlerin kötücül bir yansıması olarak

---

[132] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.53.
[133] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.85.
[134] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 22.

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979, sistemin yönlendirmesi ile sıradanlaşan kötülük kavramının ölümlerle sindirildiği bir anlatı hâline gelir. Bireyin kaybolan hayatının ardında kalan her şey ise delirerek belirsiz bir noktaya çekilir. Bu noktada çocuklarını arayan annelerin ölümleriyle beraber delirmeleri yaşananların bilinmezliğine işaret eder. Birçok cinayetin merkeze alındığı romanda leitmotiv olarak kullanılan "neden" sorusu aslında ölümlerin belirsizliğine ve sorgulamaya kapalı bir alanda işlenen cinayetlerin artığına dikkat çeker. Dolayısıyla kötülük, sıradanlaşmanın yanında öldürme ile birlikte bayağılaşmış bir hâle getirilir. Tüm bunları aktaran anlatıcı olarak romanda yer alan Şahbaz ise cinayetlerin hem dışında hem de yanı başında çizilir:

> "Şahbaz kimseyi öldürdü mü?
> Hayır öldürmedi. Öldürmek istemedi bile. Ölenleri ve öldürenleri seyrederek yeterince haz alıyor. Ruhuna girdiği herkesi cinayetlere doğru usulca itekliyor. Dışarıdaki kâbusu seyrederken yaşadığı mutluluğu hiçbir şeye değişmez. Katil olmadan katlin keyfini süren bir tek o var."[135]

Ölüm treninin bir makinisti olarak aktarılan Şahbaz, hem bir izleyici hem de bir yönlendiricidir. Bu noktada ölüme yakın bir yerde işkencelerden arta kalan bir ceset olarak aktarılan hücredeki kadına anlattıkları ölümden beslenerek yaşama bağlamıştır. Ölüm ve yaşam arasında konumlanan hücredeki kadın anlatının başında ölümü düşünür bir hâldeyken, anlatının ortalarında ölümün acısını çeker bir hâldedir. Anlatının sonuna gelindiğinde ise kadın artık ölüye benzer görüntüsünün farkındadır ve intiharı istemektedir. Bu noktada kadının ölümü Şahbaz'ın hikâyeleri ile *Binbir Gece Masalları* formunda bir hayata bağlanmayı sağlamıştır. Kadının öleceğini bilerek uykuya dalması ile birlikte Şahbaz'ın hikâyeleri sonlanır ve ölüme yakın başka hayatların peşine düşer. Böylece hücredeki kadın ölümün yalnızlığını Şahbaz'ın anlatıları ile paylaşır. İşkencelere maruz kalarak kenara atılmış olan kadın yaşadığı kötü olayların karşılığını anlatılan hikâyelerde bularak geçmişe dönük paylaşımlarda bulunur. Tüm bunların sadece geçmişte değil, gelecekte de olduğunu belirten Şahbaz ise zamanın ötesine geçmiş kötü olayların sürekliliğine dikkat çeker.

Gergedan hikâye kitabında bulunan "Haneke, Pasolini, Greenaway Bir de Ben" hikâyesinde anlatıcının bir yürüyüş esnasında arkadaşlarıyla konuşmaları ve düşünceleri aktarılır. Verilen isimlerin Haneke, Pasolini ve Greenaway olması ise dünyaca tanınmış yönetmenlere işaret etmektedir. Bu yönetmenlerin ortak noktaları olarak yer alan vahşetin tüm gerçekliği ile ortaya koyulduğu filmler çekmeleri ise anlatıda önemli bir ayrıntıyı

---

[135] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 157.

içermektedir. İnsanların izlemekte zorlandığı yapıtların ortaya çıkmasını sağlayan bu yönetmenler ve anlatıcının diyaloglarında yer alan şu bölüm ise kötülük üzerine düşünmeye yönlendirir:

> "Asıl soru… Kötü nedir?
> 'Kuş değildir' diyor Greenaway.
> 'Ben değilim' diyor Haneke.
> 'Kötüyü gördüm' diyor Pasolini.
> Atlı adamın evinin önünden geçiyoruz. Adam beyaz atletini iskemlenin arkasına asmış, bedeninin üstü çıplak, bu havada çırılçıplak, bahçeyi çapalıyor. Bahçede biri beyaz biri sarı iki yavru köpek birbiriyle oynaşıyor.
> Ben 'Bu adam kötü' diyorum."[136]

Hikâyenin bu kısmında kötülük üzerine farklı görüşler aktarılırken verilen cevapların anlamsızlığı kötülüğün değişkenliği üzerine dikkat çeker. Bu değişkenlik anlam verilmek istenen kavramın zaman içerisinde canlı bir metabolizma gibi uğradığı değişime de işaret eder. Anlam arayışının içerisinde bir anlamsızlık olarak beliren kötülük, gerçekliğini ise tarihi zeminde oluşturur. Bireyin hatırlamaları ile tanıklık ettiği kötücül olaylar anın içerisinde keskin bir tanımla karşılanamaz. Bu noktada belleğin işlevi önem kazanır:

> "Ceplerimizde huzursuz hikâyeler. Belleklerimizde irini kurumamış yaralar. Tırnaklarımızın arası hayattan kazıdığımız kirlerle dolu. Ne geçmişe güvenimiz var, ne bugüne, ne de geleceğe. Ölülerimizi sırtımızda taşıyoruz. İnatla doğurmuyoruz. Çoğalmıyoruz. Geceleri daracık mezarlarda uyuyoruz. Gündüzleri ha öldük ha öldürdük diye korkuyoruz. Kötüyü gördük unutamıyoruz."[137]

Görülen kötülük, sıradanlık kazanmıştır. Bu noktadan hareketle adamın beslediği köpeğini öldürmesi üzerine verilen örnekle açıklanan kötülük, adamı gördüklerinde bellekte kötücül bir anın canlanmasıyla oluşur. Adam, atın arkasına bağlayıp sürüyerek kendi köpeğini öldürmüştür fakat diğer köpeklerini hâlâ beslemektedir. İyi olmamak ve kötü olmak arasında bir kavram olarak bu noktada ortaya çıkan "sıradan olmak" kavramı, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Hannah Arendt'ın yoğunlaştığı bir unsurdur. Arendt; sıradanlığın iyilik ve kötülük arasında ayrım yapma becerisini ortadan kaldırdığı ve bireyin sistemin bir çarkı hâline geldiği modern zamanda sıradanlığın kötülüğü ile dünyanın tehdit altında olduğunu savunmuştur. Bu görüşün hikâyede ortaya atılmasının ardından ise sorgulamaktan vazgeçip hiçbir şey olmamış gibi yollarına devam eden anlatı kişileri şunu vurgular:

---

[136] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Haneke, Pasolini, Greenaway Bir de Ben", s. 53-54.
[137] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Haneke, Pasolini, Greenaway Bir de Ben", s. 55.

"Dördümüz de biliyoruz, tanrı yok ama zaman var."[138]

Zamanın içerisinde yer edinen bellek, kötülüğü anlamlandırmada önemli bir unsur olarak yer alır. Böylece kötülük tanımında anlamsızlık kadar yıkımların etkisi de dikkat çeker. Hatırlananın kötücül yanları öldürme eylemiyle ve bunun sıradanlaşması ile bütünleşir.

Deli Kadın Hikâyeleri içerisinde yer alan "Beni Öldürmek İsteyen Muhteşem Hayat" başlıklı hikâyede; hastane odasında ölmek için sayılı günü kalmış bir hastanın iç monolog tekniğiyle aklından geçenlerin aktarıldığı bir hikâyedir. Ölümün beklendiği bir noktadan hayata bir bakış sunan anlatıda "şarkı" kelimesi leitmotiv özelliği taşıyarak tekrarlanır. Bu durum şarkıların bellek aktarımındaki önemli noktasına işaret etmekle beraber ölümü bekleyen insanın tedirginliğine de işaret etmektedir:

"Ah hadi söyle bana, ölünce içimdeki şarkılara ne olacak benim? Onca şarkı, onca melodi, onca ritim? Diyelim ki yarın ben öldüm, şarkılar da ölür mü benimle? Yapma doktor, bir şarkı hiç ölür mü?"[139]

Ölümün doğal bir bekleniş hâlinde çizildiği bu bölümde ölümle birlikte insan belleğinin tamamen kapanmasının getirdiği tedirginlik hakimdir. Sonlu olanın sonsuz ve bilinmez olana geçişinde hasta yatağında ölümü beklemek anlatıcı özneyi şarkıları düşünmeye yönlendirmiştir. "Hayatı film şeridi gibi gözlerinin önünden geçme"[140] klişesinin bir kenara bırakılıp geçmişin üzüntüsünden kaçmak isteyen özne, şarkıların anısına sığınır. Bu noktada ölüm anını hayal ederken bu şarkıları bir vasiyet gibi doktora bırakma düşüncesini kendi içinde geliştirir. Şarkıların bireyde bıraktığı anılara girildiğinde ise çocuk ölümlerinin hatırlanışı dikkat çeker. Kendi çocuklarından bahseden özel alanın aktarımından sonra ülkede meydana gelen genç ölümlerine kadar uzanan genel bir alana geçiş yapılır. Bu noktada ideolojik kutuplaşmanın sert bir yansıması olarak ölümlerin aktarımı sistemleştirilmiş cinayet atmosferini oluşturur. Geçmişi hatırlamanın hüzünle olan bağı hasta açısından bu noktada şekillenir:

"Aslında hepsi yakışıklıydı ölen çocukların. O tabuttakiler, darağacındakiler, yanıp kül olanlar, kanat çırpıp uçanlar, kaybolanlar, sakat kalanlar… hepsi senin gibi yakışıklıydı doktorcuğum çocuğum. Ve içleri şarkılarla doluydu."[141]

---

[138] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Haneke, Pasolini, Greenaway Bir de Ben", s. 55.
[139] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Beni Öldürmek İsteyen Muhteşem Hayat"*, YKY, 22. bs., İstanbul 2020, s. 20.
[140] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Beni Öldürmek İsteyen Muhteşem Hayat"*, s. 20.
[141] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Beni Öldürmek İsteyen Muhteşem Hayat"*, s. 22.

Sorumlusu sistem olan birçok cinayetin altını çizen anlatıcı özne, ölüm anına yaklaştıkça gördüğü, duyduğu ölümleri aktarır. Bu noktada hayatın içinde tanık olunan ölümle yakın bir zamanda gelecek olan ölüm arasında bağ kurulur. Şarkıların aktarım unsuru olarak değerlendirildiği anlatıda insandan arta kalan bir değer olarak görülür. Geçmişin kötücül yansıması olarak cinayetler, ölüm anının içinde hatıra olarak yer edinir. Bu noktada ölümü bekleyiş, bir hatırlayış anında zamanla bütünleştirir.

2.2.2. İntihar

Beş Sevim Apartmanı'nda Samimi tarafından apartmana getirilen hastalar ölümle sıkı bağ içindedir. Ölümle olan bu bağları ise kurdukları hayal dünyalarındaki cinler ve periler tarafından normalleştirilir. Hastalar için öldürme eylemi; bir oyun oynama, yeni bir dünyaya geçiş, kendisini ölümden koruma, intikam alma, hayallerini gerçeklerden soyutlama kararlarını aldıklarında başvurulan gerekli bir eylemdir. Bireyin kendi dünyasında öldürme eylemi kötücül sonuçları olan yaşamın son bulması anlamından çok tehdidin ortadan kaldırılmasına ve rahat bir hayatın devamlılığına döner. Yanılsamaların etkisi altında olan ama bununla baş edebilmek için cinlere ve perilere savaş açan Samimi için durum, getirdiği akıl hastalarından farklıdır. Samimi, öldürmeyi değil yaşatmayı isteyerek cinler üzerine araştırmalara başlamıştır:

> " Yukarıdaki beş kişinin geçmişi karmakarışık. Ne kim olduklarının farkındalar ne de benim kim olduğumun. Tuhaf hikâyeleri var. Kimi gerçek, kimi uydurma. Dosyalarında yazanlara bakılırsa hepsinin de başı cinperilerle gerçekten derde girmiş. Cinperilerin başı da şimdi benimle derde girecek."[142]

Samimi, diğer hastalarla birlikte cinleri kabul etmekle beraber aradaki farkı açıklar. Tüm planlarını yapıp cinlere karşı harekete geçtiğinde yenilgiye doğru giden süreçte cinlerin ve perilerin Samimi'ye yapmış olduğu psikolojik baskı günlük vasıtası ile aktarılır. Samimi'nin büyük bir özveri ile başlattığı bu savaş, onu ölüme doğru çeken bir baskıyı cinler aracılığıyla dışa vurur:

> "Dün boynumda kara bir sivilce çıktı. Cinler ilk işareti gönderdiler. Bu sivilcenin içinde irin değil ölüm var. Cinperilerin işlettikleri cinayetlerin tümü boynumdaki bu sivilcenin içinde. Cinperiler cinayetlerini benim bedenime gizlediler. Oysa ben kimseyi öldürmedim. Henüz öldürmedim…"[143]

---

[142] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 23.
[143] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 85.

Samimi, bedeninde bir sivilce çıkması ile birlikte ölümü bir koku gibi hissetmeye başladığını günlüğünde belirtir. Bu noktadan sonra ölümden kaçmak için evdeki kesici aletleri bile uzaklaştıran Samimi, yaşadığı idrak yanılmasına bir süre daha direnir. Sivilcenin büyümesi ve siyahlaşması ile beraber aynaya bakmaktan korkan bir ruh hâli içine girmeye başlar. Samimi, tüm evi cinlerin ve perilerin sardığı fikrini tamamen kabullenip yenildiğini düşünmeye başladığında ise ölüm, Beş Sevim Apartmanı'nın her dairesinde yer edinir. Öyle ki beşinci kattan başlayarak getirdiği tüm hastaları iğne ile öldürür. Son olarak apartmanı yakarak yangının içinde ölümü bekler. Romanın sonunda yaşanan bu duruma Samimi'nin yanılsamalarının kattığı belirsizlik dikkat çeker. Beş Sevim Apartmanı yandıktan sonra içeriden sadece Samimi'nin cesedi çıkar. Komşuların emin oldukları diğer apartman sakinlerinden ise eser yoktur. Bu noktada Samimi'nin yaşadığı idrak yanılmasının boyutu daha da derinleştirilir. Cinlere ve perilere karşı açılan savaşta incelenen hastaların olmaması fikri, Samimi'yi daha ileri boyutta bir yanılsamayla çizer. Samimi için yaşama güdüsünün ölüm güdüsüne dönüştüğü söylenebilir. Bu noktada Samimi'nin günlüğünde yazanlardan yola çıkarak yanılsamaların uyguladığı psikolojik baskının giderek şiddetlenmesi etkendir. Böylece öldürme eylemi önce başkalarına daha sonra ise kendisine yönelir. İntihar anından önce ise Samimi'nin yazdıkları şu şekildedir:

> "Özgürsünüz artık çocukluk gecelerimin hınzır cinleri… Cinnetimin kurnaz cinperileri… Şeytan cinlerin kralıysa eğer benim başım artık şeytanla dertte… Benim başım artık kendimle dertte…"[144]

Samimi'nin bakış açısıyla ölüm; öncelikle cinlerle sonra şeytanla ve kendisiyle bütünleştirilir. Ölümün ardına geçmenin, sonlu varlığın sonsuzluğa erişimi olarak değerlendirildiğinde ise özgürlük kavramına vurgu yapması dikkat çekici olmaktadır. Kendi sonunun cinler ve periler için bir başlangıç içerdiğini düşünen Samimi, yaşadığı hayatın yanılsamalarından bir kurtuluş yolu olarak intihara bakar. Böylece vermiş olduğu savaş, hem içerideki hem de dışarıdaki yanılsamaların kötücül bir maksatla işlenen cinayetlerin ortadan kaldırıldığı bir yenilgi ile sonuçlanır.

Başkalarının Tanrısı'nda bireyin kendini öldürmesi istek ve eylem noktasında ortaya çıkmaktadır. Geriye dönüş teknikleriyle anlatıya dahil edilen Efsun Abla'nın annesinin intiharı anlatıda eylem boyutunda ölümün işlenmesine alan açar. Efsun Abla'nın hayatta kalmak için verdiği mücadelenin arka planında yer alan bu intihar şu şekilde aktarılır:

---

[144] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 124.

> "Kırlara kaçıp kaçıp ağaçlarla konuşurken ahıra kapatılınca birden dilsizleşen ve kucağındaki bebekten başka kimseye tek kelime etmeyen, geneleve satıldıktan sonra tuvaletlerde yaptığı sayısız düşüğün üzerine sifon çeke çeke on yıl içerisinde bir enkaza dönüşen ve nihayetinde bir pavyonun tuvaletini temizlerken bir gün, elindeki süpürgeyi ve hortumu yere atıp, cebinden çıkardığı kör jiletlerle bileklerini kesip ölüveren Hatçe'nin yokluğunda iyice korunmasız kalan bir çocukluğu unutmak kolay değil."[145]

Hatçe'nin yaşamış olduğu fiziksel ve psikolojik şiddetin gelecekteki hayatına olumsuz yansıması intiharı beraberinde getirir. Bu noktada uzun bir cümlenin ardından geçmişte yaşananların aktarılması ile birlikte intihara etken olan unsurlar da verilmiş olur. Kötü olayların ardı ardına hakim olduğu hayatından kurtulmak isteyen Hatçe, ölümü bir çıkış yolu olarak görür. Böylece bireyin kendini öldürmesi kötücül bir eylem olmanın ötesinde kurtarıcı bir işlevi üstlenmiş olur. İntiharın kurtarıcı işlevini düşünce olarak taşıyan roman kişileri olarak ise Hülya ve Musa dikkat çeker. Hülya, madde bağımlılığının etkisiyle dönem dönem intiharı bir kurtuluş noktası olarak görür. Musa ise evini ve ailesini terk etmesinin ardından iskelede insanları gözlemlerken şunları aklından geçirir:

> "Ceketimin cebinde sadece bir defter ve kalem. Tek mal varlığım. Son bir şiir yazarım belki diye. Sonra da istediğim anda öldürürüm kendimi, diyorum. Sokakta nasıl yaşayabileceğime, hiçbir şeyim olmadan hayatta nasıl kalabileceğime, alışkanlıklarım dışında bir hayatı nasıl sürdürebileceğime dair ufacık bir fikir yok zihnimde."[146]

Musa'nın alışkanlıklarının dışına çıkmasıyla birlikte uyum sağlayamama noktasında düşündüğü eylem olarak ortaya çıkan intihar fikri, bireyin yaşadığı belirsizlik ile bütünleşir. Belirsizlik hâlini son bulduracak bir eylem olarak kendini öldürme, kişinin yaşanacaklar karşısında kayıtsız kalmasına da psikolojik bir rahatlama sunar. Musa'nın hayatındaki radikal değişim, yeni hayatında yaşadığı yüzleşme ile bir döngünün içerisine girer. Musa'nın kimliksiz bir şekilde yeniden hayata başlamak için attığı adım sokağa açılınca başlangıç için arayışı başlar. Kötücül bir unsur olarak belirsizliğin yer aldığı ortamda başka bir kötücül unsur olan ölüm fikri kurtarıcı bir işlevi üstlenir. Bu noktada intiharın düşünce olarak kalması, kişinin psikolojik olarak belirsizlikte sığındığı yere işaret eder. Kendini öldürme fikri ile yok oluşun belirsizliği, hayatın belirsizliği karşısında daha ağır basar. Böylece anlatıda ölüm ve doğum arasındaki ilişki bir döngü hâlini alır:

---

[145] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 117.
[146] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 26.

"Hayat yine hep birlikte gördüğümüz ve hep birlikte dirilip dirilip öldüğümüz tuhaf bir rüya."[147]

Hayatın içerisindeki doğum ve ölümün tekrarlardan ibaret bir döngüye işaret etmesi ile iyilik ve kötülük arasında tekrar eden döngüyle bağlantı birey bağlamında kurulur. Anlatı kişilerinin intihar üzerine geliştirdikleri düşünceler bu döngünün içerisinde sıkışıp kalmanın belirsizliğinin kötücül yönüne işaret etmektedir. Kendini öldürme fikri ise döngünün birey noktasında kırılmasına dikkat çekmektedir.

"Vakvak Ağacı" hikâyesinde dallarında asılmış insanlara benzer meyveler taşıyan vakvak ağacı, kendini asan insanın kuşaklar arası lanetli bir aktarımını taşır. Lanetin oluşumu ise düşman askerlerin kaçarken bıraktıkları beddua ile bütünleştirerek tarihi aktarım içinde verilir. Ağacın insanlar üzerindeki etkisi anlatı içerisinde şu şekilde aktarılır:

"Şehrin meydanındaki dev ağaç kızımın aklını neden çeliyordu? As kendini as kendini as as as as as as…
Vakvak ağacı seni çağırıyor…
gel dallarımda sallan diyor…
boynunda incecik bir urgan diyor…
korkma…"[148]

Ölümün kötücül bir çağrısı olarak şiirsel bir anlatımla aktarılan bu bölümde, vakvak ağacı süregelen lanetin insanın zihninde ölümü çağıran bir sese dönüştürür. Şehrin meydanına konumlanan ağaç, hikâyenin de merkezine konumlanır. Bu merkez ise akışın içerisinde sınırlı mekândan sıyrılıp her yerde olabilen bir ağaca dönüştürülür. Böylece ölümün aktarımı ağaç ve insan zihni arasında bir bağ ile kuşaklar arası aktarımı içerir. Çoklu anlatıcı yapısının hakim olduğu hikâyede torun ve babaanne arasındaki konuşmalardan çocuğun babasının nasıl öldüğü aktarılır:

"Babanın nasıl öldüğünü anlatsın sana. Bir gece yarısı evden çıkıp tıpkı kendi babası gibi, sakince o meydana gittiğini; boynuna geçirdiği urganın uzun ucunu omzuna atıp ağaca tırmandığını; ağacın yükseklerdeki kalın dallarından birine urganı sıkıca bağladığını; sonra kuş gibi, kuş gibi, kuş uçmuş gibi, kendini yükseklerden aşağılara, aşağılardan eski zamanlara, taaaa o zamanlara… uçarcasına… attığını… ağacı kendi canıyla doyurduğunu anlatsın sana."[149]

İnsan yiyen bu ağaç tarafından babasının intiharının gerçekleştiğini öğrenen çocuk, kendisine gelen fısıltıların kaynağına böylece ulaşır. Sembolik izlerle genetik bir aktarımın

[147] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 132.
[148] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Vakvak Ağacı"*, s. 107.
[149] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Vakvak Ağacı"*, s. 109.

zorunluluğu olarak anlatıya yerleştirilen intihar, çocuğun da kendisini öldürmesiyle son kuşakta tekrar meydana gelir. Şekil itibariyle ölümle bütünleştirilen vakvak ağacı, kötücül bir fısıltı ile davetiye sunmasının yanında aynı zamanda intiharın gerçekleşmesine bir aracı olur. Urganın dolandığı ağaç, insan boynunla bütünleşince kötücül bir eylem olarak bireyin kendini öldürmesi sürekli bir hâlde anlatıda yerini alır.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde yer alan "Annemin O Harikulâde Saçları" hikâyesinde; bir annenin intiharı üzerine kadından geri kalanlardan bir olay örgüsü oluşturmaya çalışan çocuğun bakış açısı ele alınır. Henüz bebekken annesini kaybeden bir kişinin ölüm anı belirsizliğinin aktarıldığı anlatıda her şey duyduklarından ibarettir. Duyumlar üzerine annesinin ölümünü kavramaya çalışan bir çocuğun büyümüş hâliyle yaptığı intihar mekânına yolculukta hiç görmediği bir rüyanın kadim yorumunu[150] yapmak için bir falcı karşısında ayna tutmaktadır. Anneannesinin anlattığı kadarıyla annesini tanıyan ve falcının anlattıklarıyla geçmişi öğrenen bir birey olarak anlatıda bulunan özne, zamanın yeniden yaratımını anlatılanları bütünleştirerek hayal eder. Anne ölümünü intihar edilen mekânla özdeşleştiren özne, tahminler doğrultusunda geçmişe yolculuk yapar:

> "Bu oda mıydı? Yandaki daha büyük oda? Salon? Koridor? Belki de banyo? Banyo olmalı. Mutfak olmamalı. Hiçbir ev kadını kendini mutfakta asmaz. Yemeklere yas sıçratmaz."[151]

Ölüm ile mekâna yüklenen fonksiyon karamsar bir ivme kazanır. Anlatıda mekânın nicelik boyutu geri plana itilirken tavanda kanca izi arayan bir öznenin takipçisi olunur. İntihara elverişli odaya yapılan yolculuktan sonra ise annesinin intiharından sonra bulunduğu anı hayal eder. Falcının yönlendirmesi ile annenin intihar etme sebebine gidilir:

> "Babam, kardeşini öldüren o adam, elinde kör makas, annemin saçlarını kesti. Önce kardeşini öldürdü sonra annemin saçlarını kesti. Önce annemin saçlarını kesti sonra kardeşini öldürdü. Babam kardeşini öldüren o adam. Bir annemin saçlarını kesti, bir kardeşini öldürdü, bir annemin saçlarını kesti, bir kardeşini öldürdü…"[152]

Anlatıcı öznenin annesinin intiharına sebep olarak amcasının annesine duyduğu aşk ve bunu öğrenen babasının yaşadığı kriz anı sonucu işlenen cinayet gösterilir. Leitmotiv olarak hikâyede yer alan "annenin saçları" bu kriz anı içerisinde babası tarafından kesilir. Baba tarafından açığa çıkan öldürme eylemi, annede kendini öldürme eylemine dönüşür.

---

[150] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Annemin O Harikulade Saçları"*, s. 11.
[151] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Annemin O Harikulade Saçları"*, s. 11-12.
[152] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Annemin O Harikulade Saçları"*, s. 13.

Böylece aile içerisinde yaşanan ve kontrolden çıkan bir çatışma anında hatırlamayan bir şahit olarak bebek ortada kalır. Bebeğin büyüyüp geçmişe doğru yaptığı yolculukta yaşanan kötücül olaylar olarak cinayet ve intihar, hatırlanamayan izlerin tahminlerle oluşan bir bütününü oluşturur. Böylece kötülük, zamanın ötesinde zihnin yaratımında şekillenen bir unsur hâline getirilir.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde yer alan "İçinde Ateşe Yakın Bir Şey Olan Kadın" hikâyesinde, kapalı mekân olarak evin üzerinden tarihi bir aktarımla çizilen intihar anının ve oluşumunun izleri sürülür. İçe dönük yaşamını pencerelerden bile uzak durarak sürdürmesi, geceleri dışarıya çıkması şairi kopuk bir hayatın kasveti içine çeker. Bu şekilde içine kapanmış ve deliliği ile barışmış bir hâlde yaşamını süren kadının soyutlanmasında etkili olan bir geçmiş kalıntısı olarak uğradığı taciz verilir:

> "(…) o öpücüğün ardından gelen korkunç şeyleri kimseye, doktor denen o yaşlı adam her eve geldiğinde neden kaskatı kesilip bayıldığını anlayamayan annesine, ablasına, babasına anlatamayan, onu bütün iyi niyetleriyle doktorun himayesine her bırakışlarında o korkunç şeyleri yeniden yaşayan kadını öptü."[153]

Sokakta karşılaştığı çocukla jiletlere karşılık olarak öpüşen şair, ölümü için gerekli olan malzemeyi geçmişe dönük bir anısını hatırlayarak elde eder. Erkeklerden nefret eden ve sevişmeyi kötücül olayı hatırlayışla bütünleştiren kadın, karşı cinsle bir yaklaşımın ardından ölümle olan bağına geçiş malzemesine ulaşır. Bu noktada, kadın için tacizi temsil eden cinsel yakınlık ölüm kararını almada bir etkendir. Evinde kendisine ait bulunan tüm elbiseleri giyip, eşarplarını ve takılarını takıp ölüm anına geçen şair, şu şekilde aktarılır:

> "Üzerinde rengi belirsiz bir sürü şifon elbise, kolunda, boynunda, parmaklarında taşlı parıltılı kolyeler, bilezikler, yüzükler, avucunda bir kutu keskin jilet, sırtını her zamanki gibi pencereye, yüzünü her zamanki gibi kapıya dönerek tahta iskemleye oturdu. Dirseklerini tahta masaya dayadı. Elinde bir tıraş bıçağı. Önce sağ bileğini kesti. Sonra sol bileğini. Sonra sağ ayaklarının damarları, sonra sol ayaklarının. Sonra boynunu kesti. Sonra yine bileklerini, ayaklarını, boynunu, bileklerini, ayaklarını, boynunu, bileklerini, ayaklarını, boynunu…"[154]

Hikâyenin sonunda yer alan bu intihar anının anlatımı, ölümün sürekli bir tekrar hâline dikkat çeker. Şair, kendisini öldürmüştür ve evin tarihinde bu ölüm başkaları tarafından aktarılarak tekrar yaşanmaktadır. Kurmacanın içine yansıyan bir intiharın

---

[153] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"İçinde Ateşe Yakın Bir Şey Olan Kadın"*, s. 44.
[154] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"İçinde Ateşe Yakın Bir Şey Olan Kadın"*, s. 45.

kelimelerin tekrarı aracılığıyla vurgulanması ölümün içerisinde bedenin parçalarına yönelir. Kendisini keserek ölümü kan kaybıyla bekleyen kadının, bu bekleyişi tekrarlar vasıtası ile de yansıtılır. Sınırlı mekânın içinde hayat süren şairin öldükten sonra her yere gömülmek istemesi ise sınırsızlığa geçişi temsil eder. Bu noktada kötülük, bireyin hayatına son vermesi ve psikolojik soyutlanmaya fizyolojik bir soyutlanmayı da eklemesiyle ölümü tetikleyen unsur olarak yer alır. Toplumun dışında olmayı tercih eden ve deliliği ile barışık bir hayat süren kadının evindeki kancalar ile kurduğu olumlu bağ, ölüme psikolojik olarak yakınlığı ile değerlendirilebilir.

"Maharetli Pembe El" hikâyesinde; çekirdek aile etrafında çerçevesinde çocuk doğumu ile beraber psikolojik sorunlar yaşayan bir annenin yanılsamalar ile birlikte intiharı anlatılır. Çocuk sorumluluğunun kadının üzerindeki olumsuz yansıması anlatıda şu şekilde aktarılır:

> "İstemediği halde karnına bir çocuk koyan da o. Hiç ama hiç sancı çekmeden ve bebek karnında tam büyümeden, henüz minicikken onu doğurtan da o. Olmamış, yaşaması zor, narin, hayatla bağı ince bir bebekle baş etmesini, onu emzirmesini, ona hayat vermesini, ona dayanmasını, onu öldürmemesini emreden de o."[155]

Çocuğun bir zorunluluk olarak hayatına dahil olmasıyla beraber elinin bir kanca olduğuna kendini inandıran kadın, oluşturduğu bu yanılsama ile birlikte intihar etme aracını vücudunun bir parçası hâline getirir. Kanca ile oğlunu yaralaması, kendini yaralaması ve kendini öldürmesi sembolik bir aracıya işaret etmektedir. Hikâyenin sonunda kadının bileklerini kasap kancaları ile kesmesi ve anlatının çocuk tarafından küçüklüğünü bir hatırlayış olarak yer alması ile psikolojik hastalığın öldürme eylemine dönüştüğü gözlemlenir.

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey romanında intihar fikrinin vurgulandığı roman kişisi olarak Nagehan yer alır. Yaşadığı otel odasının penceresinden sürekli kendini attığını hayal eden Nagehan için hayatta anlamsızlık hakimdir. Bu anlamsızlığın giderek artması ile birlikte kendini öldürme eylemi gerçekleşir:

---

[155] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Maharetli Pembe El"*, s. 58.

> "Kaldığı otelin tam karşısındaki binada, kendi odasının tam karşısındaki odada, bileklerini keserek kendini öldüren o mavi sutyenli kadının cesedini onu aramaya gelen o kara suratlı zayıf eskici bulduysa… o, gelip öldürmüştür Madam Arthur Bey'i."[156]

Olcayto'nun düşüncelerinin aktarıldığı bu bölümde yer alan Nagehan'ın intiharı, kendini atma hayalinin dışında bileklerini keserek gerçekleşmiştir. Bu noktada kişinin kendi hayatına son vermesi ölüm isteğinin özne için anlatıda pekiştirilmesiyle gerçekleştirilmiştir.

Gergedan hikâye kitabının içerisinde yer alan "Anne Eti" hikâyesinde bir çocuğun annesini gözlemlemesinin izleriyle hareket edilir. Annesinin farklı adamlarla yaşadığı ilişkilerin kenarında kalan çocuk korku ve sevgi arasında yaşadığı duygu geçişlerinde annesini düşünür. Gelen adamların annesiyle cinsel ilişkiye girmelerinin ve annesini dövmelerinin kapı ardında yer edinen çocuk bu adamlara ve annesine yönelik düşüncelerini şu şekilde aktarır:

> "İkimiz de annemi öldüremediğimiz için kediyi öldürmek istiyoruz. İkimiz de annemi öldürmekten korktuğumuz için kediyi öldürmekten korkuyoruz. 'Korkuyorum' diyorum. Gerçekten korkuyorum. Kediyi ya da Tahir'i öldürmekten değil, son anda öldürememekten."[157]

Anne çevreden gelen psikolojik ve fiziksel şiddet ile kendisini öldürür. Bu noktada çevresinde onu öldürmek isteyen adamların ve oğlunun isteğini yerine getiren bir yerde çizilen kadının etiyle öldürme isteği bütünleşir. Annenin intiharının ardından kalan cesedin parçaları onu öldürmek isteyenler arasında büyük bir iştahla yenir. Bu noktada ölümün ardından gelen bir av mantığı kadın bedenine yüklenmiş olur. Kötücül bir unsur olarak bedenini hayatındaki adamlardan maddi çıkar elde etmek için kullanan kadının intiharının ardından bedeni üzerinden çıkar sağlama edimi devam ettirilir. Oğlunun kendisine yönelttiği nefret ise kadının hayat tarzının bir sonucu olmakla birlikte öidipal bir gerilimi de içinde taşımaktadır. Adamların annesine karşı duyduğu cinsel istek çocuğun üzerinde kıskançlık ve nefretle karşılık bulur. Bu durum ise kötücül bir sonuç olarak annenin ölümünü istemeyi çocuğa yükler.

2.2.3. Cinayet

Cinayet kavramı öldürme eyleminin birey tarafından başkasına yönlendirilmesiyle oluşur. Bu noktada eylemi gerçekleştiren özne; hınç, öfke, şiddet, haz gibi insanın kontrol

---

[156] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.163.
[157] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Anne Eti", s. 25-26.

edemediğini anlarla bütünleşir. Cinayetin hem ceza yaptırımı olması hem de katil kimliğinin bireyi toplumda bir ötekiye dönüştürmesi uzaklaştırıcı bir unsur olmasına rağmen iç veya dış tetikleyiciler eylemin gerçekleşmesine sebep olabilmektedir. Bu noktada kötücül bir eylem olarak cinayetin tanımı *Kırmızı Zaman*'da şu şekilde verilmektedir:

> "Ağır suç işleme; günahkâr olma; kirlenme. Türkçede sadece adam öldürmek için; Arapçadaysa her çeşit cürüm için kullanılır."[158]

Bu şekilde tanımlanmaya başlayan cinayet, daha sonra öldürülene veya öldürene göre cinayetin aldığı farklı isimlerin karşılığını verir. Birçok kavramın tanımını roman bölümleri arasında bir geçiş unsuru olarak kullanan yazar bunu *apatetik hataya*[159] dikkat çekmek için uygular. Kelimelerle cinai olaylar anlatılır fakat artık hissi bir yükümlülük dışında gelişen ifadeler sadece tüketim olarak algılanır. Duygusal bir etkileşim içine girmediğimiz kelimelerle tıpkı sözlükte baş harfleri arka arkaya olduğu için sıralanan sözcükler gibi bir bağ kurmanın eleştirisi *Kırmızı Zaman*'da tanımlama bölümleriyle yapılmaktadır. Bu doğrultuda kötücül unsurlar taşıyan eylem ile okur arasındaki duygusal bağ kurmacada gerçekçi bir boyuta taşınır. Cinayet; *Kırmızı Zaman*'da farklı karakterlerin iç anlatılarında öldürme eylemini içermesine rağmen farklı etkiler bırakacak şekilde aktarılır. Zaman Dayı'nın Halat Niyazi'ye söylemiş olduğu şu sözler anlatının cinai yönüne dikkat çekmektedir:

> "Boş ver Halat, boş ver… Hepimizin tarihinde cinai hayatlar, kan kırmızı zamanlar var… Ölenlerden, öldürülenlerden af dilemeyi boş ver sen. Onlar seni duymazlar. Becerebiliyorsan, sen kendinden özür dile. Affedebilirsen, sen kendini affet Halat."[160]

Ölümün getirdiği belirsizlik insanda hiçlik kavramıyla şekillenir. Hiçlik, sonlu olanın ardına yönelik belirsizlik taşırken sonun hazırlanması için zemini de oluşturabilir. Bu zeminin etkenlerinden birisi de kötülüktür. Hayatta kendisini savunmak için birisini öldüren insanların varlığı kadar zevk için birisini öldüren insanların varlığı da bilinmektedir. Bu noktada ölme güdüsünün getirdiği korku ve öldürme güdüsünün hazzı iki farklı bakış açısının çıkış noktasını sunmaktadır. *Kırmızı Zaman*'da rastlanan ilk cinayet, Hüsran'ın babasının çöpten getirdiği kırmızı kaplı kitaptan yansıtılmaktadır. Tarihi bir kitap olarak anlatılan bu eserin adının "Kırmızı Zaman" olması üstkurmacayı romana dahil etmektedir. Bu kitapta anlatılan Bizans tarihinde yaşanmış aşk cinayetleri siyah lekelerden dolayı yarım kalmıştır.

---

[158] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.151.
[159] Apatetik hatanın, Oğuz Atay'ın *Günlükler*'inde detaylı bahsi yapılmıştır. Özellikle ansiklopedik bilgilerin kelimelerle duygusal bir bağ kurmamız önünde engel teşkil etmesi görüşü etrafında düşünülmüştür.
[160] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.111.

Siyah lekelerin ardını Hüsran çocuksu bir oyuna başvurarak tamamlar. Günlük hayatta gazetelerden gördüğü kadın cinayetleri Hüsran'ın çıkış noktası olur:

> "Kızgın koca tabancasını çekip karısını ve aşığını oracıkta öldürdü. Her yer, halılar filan hep kanlar içinde kaldı. Kızgın koca sonra saray polisine teslim oldu ve yaptıklarımdan pişman değilim. Benim gururumla oynadılar dedi."[161]

Hüsran tamamladığı siyah lekeleri, gazetelerde rastlanan haberler ve mahallesinde gördüğü olayları referans alarak anlatır. Tarihi bir aşk cinayeti, sokakta yaşanan kadın cinayeti ve gazetedeki üçüncü sayfa haberi sentezlenerek cinayetin ardında saklanan ötekine karşı duyulan hınç aktarılır. İnsanın anne karnından çıkmasıyla başlayan hınç oluşumu kontrolün kaybedilmesi noktasında kötü eylemlerin tetikleyicisi olabilir. Kıskançlık, kaybetme, kriz anı öznenin öldürme dürtüsünü harekete geçirebilir. Aşk cinayetlerinin ardındaki yok etme güdüsü hem hınçtan hem de hiçlikten destek alan bir kötülük zemininde şekillenmektedir. Küçük bir çocuğun sıradan karşıladığı bu cinayetin ardından Hüsran'ın okumaya devam ettiği "Kırmızı Zaman" isimli tarihi kitap, dehlizlerde işkencelerle ölen insanları anlatmaktadır:

> "Bizans'ın altı baştan sona dehlizlerle doluydu. Bizans imparotarları bu dehlizlerdeki kör karanlık hücrelerde düşmanlarını bağırta bağırta işkencelerle öldürürlerdi."[162]

Fiziksel şiddetin bir yansıması olarak karşılaşılan bu öldürme sahnesinde dehlizlerin bir yoldan daha çok hücreleri barındıran bir mekân olarak anlatılması oldukça önemlidir. *Kırmızı Zaman*'da roman kişilerinin bir çoğu sır dolu dehlizleri kullanarak huzuru buldukları mezarlığa ulaşmaktadır. Bu noktada bir mekân olarak dehlizlerin sırları "kör karanlık hücrelerden", "ölümle sonuçlanan işkencelerden" geçmektedir. Öldürme güdüsünün ardında yer alan kötülük imparator iktidarının ardında resmiyet kazanmış bir yer altı otoritesinde gerçekleşmektedir. Romanda kitabı okuyan Hüsran, Bizans'ta gerçekleşen aşk cinayetlerinden daha çok dehlizlerde yaşanan cinayetleri merak etmektedir ve aynı zamanda dehlizlerden korkmaktadır. İstanbul'da bulunan bu dehlizlerin evinin altından geçme ihtimali ise Hüsran'ı bir o kadar heyecanlandırmaktadır. Çocuksu merak ve heyecan karanlık dehlizlerin cezbedici tarafından Hüsran'ı yakalayarak oraya ulaşmayı amaç hâline getirmesine sebep olur. Cinayetlerin işlendiği, kötülüğün sistemleştirildiği dehlizlere onu yönlendiren bir noktada kendisine yapılan kötülüğe tepki verme ihtiyacıdır. Hüsran, alerjik

---

[161] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.41.
[162] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.42.

hastalığı sebebiyle sokakta oynaması yasaklanmış bir çocuktur. Ebeveynleri her gün işe giderken Hüsran'ı bir mahkûm gibi eve hapsetmektedirler. Bu noktada evi kendisinin bir katili gibi gören Hüsran için dehlizler hem içeriye doğru hem dışarıya doğru bir kaçıştır. Öldürme güdüsünde olan ve katil olarak tanımlanan yıkık dökük evlerine karşı özgürlüğün anahtarı dehlizlerden geçen karanlık yolun ardındadır. Hüsran eve karşı bir hayatta kalma mücadelesi vermektedir. Yaşam ve ölüm arasında sınırlı mekâna mecbur bırakılan Hüsran, cinayet hikâyelerinin hayaliyle kendine yeni bir oyun kurmaktadır. Bu oyun romanın akışında, kötücül ve kanlı bir geçmişin kurmacadan gerçekliğe doğru gelişmesini sağlamaktadır. Hüsran, yaşadıkları evi, dehlizlerin ve cinayetlerin keşfiyle beraber evden kaçarak cezalandırmaktadır.

Cinayetlerin hayal dünyasıyla desteklendiği kısımlar Hüsran'ın anlatısına hakim olmaktadır, cinayetlerin gerçek hayatla desteklendiği kısımlar Botan'ın anlatısına yön vermektedir. Romanın dehliz kullanmadan mezarlığa ulaşan tek karakteri olarak çizilmesi Botan'ı gerçekle sıkı bir bağa götürmektedir. Cinayetler onun hayatının vazgeçilmez bir parçası hâline gelmiştir. Botan'ı bu noktaya doğru iten gerçeklik ise bir gazetenin üçüncü sayfa haberinin ardına gizlenmiştir:

> "Kendisinden 10 yaş küçük sevgilisinin ihbarı üzerine iki yıl önce işlediği cinayeti itiraf etmek zorunda kalan A.K. o zamanki sevgilisi Burhan Ardıç'ı zehirleyerek öldürdüğünü ve cesedi parçalara ayırarak İstanbul'un çeşitli yerlerine attığını anlattı. (…) Gazete haberi 'Cani kadın sevgilisini öldürüp parçalara ayırmış' başlığıyla vermişti."[163]

Bu gazete haberiyle Botan'ın eve uğramayan babası belirsiz bir cesede dönüşür. Aşk cinayetinin ardındaki katilin ismini bile bilmeyen Botan, babasının ölümünü bir sığınak hâline getirir. Babasının cesedine ulaşmak ve katilin cesedine ulaşmak haz aldığı bir oyun gibi hayatının rutin akışına yerleşir.

Kırmızı Zaman'da diğer bir roman kişisi olarak yer alan Zaman Dayı'nın ise bütün hayatı bir cinayet üzerine değişmiştir. Zaman Dayı, doğup büyüdüğü köyde bir evliya olarak tanınmaktadır:

> "Annesiyle babası o daha bebekken art arda ölmüş… ona bakan karşısında büyük adam var sanırdı. Sadece hayvanlar ve ağaçlarla konuşurdu. Bu yüzden köylüler onu evliya bilirlerdi. Zaman, Allah

[163] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.57.

tarafından gönderilmiş bir ermişti ve köyü şeytanlardan, cinlerden ve bilumum kötülüklerden korumak için vazifelendirilmişti."[164]

Kötülükler karşısında mucizelere sahip bir evliya kimliğiyle Zaman Dayı, genç yaşında tüm köyün saygısını ve sevgisini kazanmıştır. Evliyalar, iyiliğin sembolü olarak yansıtılmasının yanında ikircikli bir yapıyı da taşımaktadırlar. Mucizelerle iyilikler yapması insanları kendisine çekerken felaketlerle korkulan hatta insanları çarpabilecek boyutta anlatının içinde yer etmektedir. Bu ikircikli kimliğin felaketlere sebep olan kısmına Zaman Dayı'nın eylemlerinde rastlanılmaz. Katillik ile suçlanması evliyalık kimliğine olumsuz bir yön ekler. Bu doğrultuda evliyalık ve katillik çok kimlikli bir karakterin oluşumuna vesile olur. Aynı zamanda olumlu ve olumsuz özellik noktasında karakteri tamamlamış olur:

"Hapse giriş nedeni genç bir kızı öldürmesiydi. Daha doğrusu onu öldürdüğünü sanmalarıydı."[165]

Cinayet işlemiş sanılsa da Zaman Dayı'nın yaşamış olduğu köyün halkı buna inanmamaktadır ve işin gerçek yüzünün farklı olduğunu düşünmektedirler. Jandarmanın karşısına günlerdir kayıp olan Yadigar'ın ikiye bölünmüş cesediyle çıkan Zaman Dayı, suçsuz olduğuna dair hiçbir şey söylemeden teslim olmaktadır. Cinayetin işlendiği balta ise kayığının içinde kızın kanları arasında durmaktadır. Tüm kanıtların Zaman Dayı üzerinde toplandığı bu bölümde bir hayal karnavalında yaşayan Zaman Dayı'nın düşünceleri iç çözümleme tekniğiyle aktarılır:

"Gerçeği mi söyleseydi? O bir denizkızıydı, belden aşağısı balıktı, kollarımda ölürken bana yalvardı, denizkızı olduğumu anneme söyleme, sırrımı ondan gizle ama cesedimi tümüyle balıklara yem etme. Toprağa gömülmek istiyorum ben, köyüme dönmek istiyorum ben, dedi mi deseydi."[166]

Kurmacanın iyileştirici gücü deniz kızı masalının bulunduğu bu iç anlatıda verilir. Anlatı gerçekliğinde yaşanan kötü bir eylem masal aleminde "katlanılabilir bir ölüm" haline getirilmiştir. Masalsı anlatımın ardındaki kurmaca gerçeklik ise şu şekilde verilmektedir:

"Yadigar tıpkı jandarma komutanının tahmin ettiği gibi suda kayboldu ama boğulmadı. Komşu köyün delikanlılarından Yavuz onu kıyıda yarı baygın buldu ama genç kızı kucakladığı gibi sarp kayaları aşıp, tarlalardan koşup köye götüreceği, iyileşinceye kadar başında bekleyip güzeller güzeli Yadigar'ın gönlünü çalacağı ve aşıklar üzerine yakılan efsanevi türkülere bir türkü daha ekleyeceği yerde,

[164] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.154.
[165] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.153.
[166] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.155.

> Yadigar'a günlerce tecavüz etti; sonra da belden aşağısı kanlar içindeki kızı öldü sanıp öylece kumsala bıraktı."[167]

Zaman Dayı'nın deniz kızı masalı anlatıcının ağzında bir aşk efsanesine dönüşür. Olması istenen bir hayaller karnavalının ardındaki gerçek ise olduğu gibi bir ahlaki kötülüğü içermektedir. Yadigar, boğulma tehlikesi yaşayınca savunmasız kalmıştır ve yardıma muhtaçtır. Onun çaresizliğinin farkına varan Yavuz ise fiziksel haz ve çıkar noktasında Yadigar'a yaklaşır. Yavuz, ölüm ve yaşam arasında olan Yadigar'ı yaşama kazandıracağı yerde onu ölüme hazırlar. Bu doğrultuda cinsel haz güdüsü ve öldürme güdüsü birlikte hareket eder. Öldürme eylemini fiziksel olarak gerçekleştirmese bile Yavuz onu kan kaybından ölüme terk etmiştir. Katillik kimliğini Yavuz'a ekleyen unsur yaşatma konusunda pasif kalmasıdır. Bu noktada Zaman Dayı'nın tecavüzün anlaşılmasını istemeyen Yadigar'ı baltayla ortadan ikiye ayırması bir vasiyet olarak aktarılır. Yadigar, kan kaybından ölmek üzeredir ve cinayetin etkin katili Yavuz olarak aktarılırken edilgen katili Zaman Dayı olmaktadır. İç anlatıda cinayetin zeminini hazırlayacak bir eylem olarak karşılaşılan tecavüz karşı taraf için özgür iradenin ihlal edilmesinin yanında ölümüne sebebiyet vermektedir. Kötü niyetin temsili bir karakteri olarak görülen Yavuz, radikal kötülüğün bireydeki yansıması olarak da değerlendirilebilir. Zaman Dayı'nın iyi niyet ile kızın isteğini yerine getirmesi ise radikal anlamda bir karşılık bulmamakla beraber cezaya mahkûm edilmiş bir iyiliktir. Eylemlerin ardındaki sebep, niyet veya özgür iradeyle yapılan seçimler kötülük kavramına bakışı hayatta olduğu gibi kurmacada da etkilemektedir. Romanın tecavüze uğrayıp öldürülen diğer karakteri ise Şerife'dir. Küçük yaşta annesinin ölümü üzerine hasta kardeşlerine bakmakla yükümlü olan Şerife, on iki yaşında bir abladır. Baba Veysel'in kızı olarak anlatıya dahil edilen Şerife oyun oynamak için dışarı çıktığında bir inşaatta tecavüze uğrar ve öldürülür. Kızın ölümü, yoksul bir mahallede her an rastlanabilecek sıradan bir olay gibi aktarılır:

> "Çocuğu inşaatta tecavüz edilip öldürülen ilk baba değildi. Ama daha birkaç aylık bebek olan üç özürlü çocuğuna bakabilecek tek kızı inşaatta tecavüz edilip öldürülen ve içindeki melun hastalığın kendisini de çok yakında öldüreceğini sadece birkaç gün önce öğrenen tek babaydı."[168]

Yaşanan olayın anlatımında tecavüz ve öldürme eyleminin sıklıkla tekrar edilmesi normalleştirmeye karşı verilen bir uyarımdır. Şerife'nin cesedi inşaattan çıkarılırken birçok

---

[167] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.158.
[168] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.132.

kişi "film izler gibi" seyretmektedir. Baba Veysel ise kızının başına gelenlere üzülemeden engelli çocuklarının kimsesiz kalmasının paniği içindedir. Şerife'ye tecavüz edip öldüren katil veya katiller anlatıda tanımsız, tarifsiz bırakılmıştır ve öldürme eylemi ön plana çıkarılmıştır. Kimliği belirsiz olarak bırakılan olay, Baba Veysel'in hayatının yönünü tamamen değiştiren bir kötülükle sonuçlanmıştır. İnşaatta yaşanan bu cinayet, Baba Veysel'in üç engelli çocuğunu boğmasına sebep olmuştur:

> "kendi çocuklarını… çamaşır ipiyle teker teker, usulcacık boğdu. Çocuklar uyurken sanki gülümsüyorlardı."[169]

Şerife'nin ölümü, Baba Veysel'i engelli çocuklarını öldürmeye yöneltmiştir. Baba Veysel, kanser hastasıdır ve yakın bir zamanda ölecektir. Engelli çocuklarını emanet edebileceği ne bir yakını vardır ne de maddi olanakları mevcuttur. Bu durumda onları öldürme zorunluluğu içinde hareket etmiştir. Çocuklarıyla kavuşacağı günün hayaliyle hapiste cezasını çekmektedir. Tüm bu yaşananları ise Allah'ın bir cezası olarak değerlendirmektedir. Metafizik kötülüğün baskın olduğu bu iç anlatıda lanete sebebiyet veren unsur olarak ensest ilişki merkeze yerleştirilmiştir. Baba Veysel, kendi kız kardeşiyle evlenmiştir. Bu sebeple; önce karısı ölmüştür, kızı öldürülmüştür, engelli çocuklarını kendi elleriyle öldürmek zorunda kalmıştır. Şerife'nin cinayeti, kötü eylemin sıradanlaşmasına vurgu yapmıştır. Özürlü kardeşlerin babası tarafından öldürülmesi ise zorunluluk ve sorumluluk duygusunun birleşimi bir gülümseten ölümü meydana getirmiştir. Bu cinayetlerin ardına saklanan ise Baba Veysel'in düşüncesine göre ensest ilişkinin getirdiği metafizik kötülüktür, ilahi bir güç tarafından cezalandırılmıştır. Kalan ömrünü hapiste cezasını çekerek geçirip öldükten sonra ailesine kavuşmanın hayaliyle geceleri rüyasında yaşananları sayıklamaktadır.

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979, bir lanet anlatısıyla başlar. Eski zamanlarda bir köyü ele alan anlatıda ıssız bir gecede köy meydanında çırılçıplak soyunan ve bilinmeyen bir dilde şarkı söyleyen Hacer, karanlık bir atmosfer ile çizilir. Çok uzun sürmeyen bu karanlık atmosfer bir cinayetin işlenmesiyle birlikte son bulur:

> "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 parçalayarak öldürdü."[170]

---

[169] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.132.

Bir noktada ön söz mahiyetinde olan bu anlatının cinayet içermesi farklı hikâyelerle salgın bir hastalık gibi ölümlerin romanın içine yayılacağına işaret eder. Ölümün lanet ile birlikte değerlendirilmesi ile başlayan süreçte kötülüğün de hakimiyeti oldukça fazladır. Metafizik bir kötülük olarak inanç bağlamında değerlendirilen Tanrı'nın bir cezası olarak görülen lanet, Hacer'in ölümü ardından köye bir süre bereket getirse de uzun vadede kıtlık, verimsizlik, güçsüzlük, bebek ölümleri ve göç getirmiştir.[171] Farklı yerlere dağılan köy halkı ile beraber lanet de farklı yerlerde yine ölümle karşılık bulmuştur. Şahbaz, bu noktada salgın bir hastalık gibi yayılan bu lanetin tepeden bakıp aktaran bir anlatıcısı olarak konumlanmıştır. Tüm ölümleri izlemektedir fakat herhangi bir müdahalede bulunmamaktadır. Şahbaz'ın dinleyicisi ise bir hücrede ölüme terk edilen kadındır. Şahbaz'ın anlattığı hikâyeler kadının ölümle yaşam arasında geçen zamanının bir seneye yayılmasıyla oluşur. Bu noktada Şahbaz'ın kadına anlattığı hikâyelerde ölümün konumlanış şekli oldukça önemlidir. Ocak ayı ile birlikte başlayan roman bölümünde Şahbaz, hücredeki kadına kuduz karantinasında olan yoksul bir mahalleyi temel alarak hikâye anlatır. Şahin'in anne ve babasını öldürdüğü iç anlatıda sürekli yanında olan Bekir Abi cinayetin azmettirici öznesi olarak çizilir:

> "Eğer düşman babansa, onu bile öldüreceksin. Babana bile acımayacaksın. Diğerleri birilerinin babası değil mi? Birilerinin oğlu?.. Gerekirse gözünü kırpmadan günde üç kişi öldürüyor Bekir Abi."[172]

Örnek alınan kişi olarak aktarılan Bekir Abi, Şahin için ölümü ve öldürmeyi sıradan hâle getirmesinde yakınında gördüğü bir rol modeldir. İdeolojik kutuplaşmaların oldukça keskin olduğu 1979 yılında Şahin için babasını öldürmek davalarına sağladığı bir katkıdır. Babasına ideolojik bir mesafeden bakan Şahin, mahalle kahvesinde babasının kendisini döverek eve getirmesiyle itibarının zedelendiğini düşünür. Bu noktada intikam alma güdüsü ideolojik unsurları geri planda bırakarak öldürme eylemine dönüşür:

> "Siyasi değil, insani demiştik değil mi? Evet, Şahin tamamen insani bir zafiyet sonucu öldürdü annesiyle babasını. Sonra ağlayarak sokaklarda koşmaya başladı."[173]

Kuduz ile birlikte salgın ölümlerine alışan mahalle, salgın gibi yayılan cinayetlere de alıştığı için Şahin'in ebeveynlerini öldürmesi sıradanlıkla karşılanır. Böylece salgın hâline gelen öldürme eylemi kötülüğün sıradan bir boyut kazandığı hâliyle aktarılır. Şahin'in sonrasında öldü gösterilip kimlik değiştirerek Kartal adını almasıyla ise sistemli bir öldürme

---

[170] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 8.
[171] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 9.
[172] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 27.
[173] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 36.

mekanizmasına dönüşür. Kartal kimliğinde kişisel bir boyuttan ziyade siyasi bir boyutla öldürme eylemlerinin gerçekleştiği bir dava süreci aktarılır. Kartal, abilerinin desteği ile birlikte ideolojik öldürme eylemlerinin içinde yerini alır.

Şahbaz'ın Şubat ayındaki iç anlatısında yer alan ve babasını öldüren diğer bir roman kişisi ise Yaşar'dır. Babasını öldürmesinin gerekçesi ise adamın öz kızına tecavüz etmesidir. Annesiyle birlikte kaçtıkları evlerinde kız kardeşi ve babasını bırakmalarının ardından seneler geçmiştir. Yaşar, tesadüfen bir gazete haberinde babasının ve kardeşinin ismini bu olay etrafında görünce Şahbaz, onun etrafından ayrılmaz:

> "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' diyor."[174]

Babasını öldürmeyi düşünen Yaşar'ı eylemi gerçekleştirme noktasında teşvik eden Şahbaz olmuştur. Anlatının bu kısmında olayları dışarıdan bir göz olarak aktaran Şahbaz, yönlendirici bir konuma geçmiştir. Hak edilen bir ölüm olarak aktarılan Yaşar'ın babasının ölümünün ardından Şahbaz'a kan kokusu iyi gelmiştir. Bu noktada cinayet, gerekçe ile bütünleşince kötücül tarafı geri plana itilerek iyileştirici bir kan kokusuna bürünmüştür. Baba cinayetleri her iki roman kişisi için ortak nokta olmakla beraber öldürme gerekçeleri dikkate alındığında farklı sonuçlar çıkmaktadır: Şahin; babasını hem kişisel hem de ideolojik çıkarları noktasında öldürmüştür. Yaşar ise; ablasının uğradığı tecavüzün sorumlusu olan babasını cezalandırmıştır. Böylece kötülük unsuru olarak değerlendirilen cinayet, gerekçeler bağlamında iyilik ve kötülük üzerine ayrı bir sorgulama alanı açmıştır. Eylemin gerekçesindeki niyete göre Şahbaz, kanın kokusundan keyif almıştır.

Anlatının başında Hacer'in ölümü ardından yayılan lanetin belirtisi olarak romanda yer alan ikiz kardeşler Salih ve Melih'tir. Ölümün seri cinayetlerle bağlantılı ilerlediği iç anlatıda romanın sonuna kadar belirsizlik sürer. İkiz kardeşlerden birisi sürekli cinayet işlemektedir, diğeri ise bunun üstünü kapatmaktadır. Romanın akışında ilk izlenim olarak cinayetleri işleyen kardeş, Salih'tir. Sinemada bulunan kesik bir başla anlatıya dahil olan parçalanmış cesetler, Salih'in aşık olduğu sonrasında ise öldürüp parçalara ayırdığı kadınlardır. Salih'in bir diğer özelliği ise işlediği bu cinayetleri unutmasıdır. Hayatıyla ilgili sadece belirli şeyleri hatırlayan ve geri kalan her şeyi kısa süreli bellekte tutup dışarıya atan

---

[174] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 50.

bir roman kişisi olarak Salih'in işlediği cinayetlerin arkasını temizleyen ise Komutan lakaplı kardeşi Melih'tir. İkiz kardeşler arasındaki fark ise anlatıda şu şekilde verilmektedir:

> "Melih, çocukluğundaki cinayeti saymazsak, kendi elleriyle hiçbir zaman insan öldürmedi. Kan görmedi. Parmakları bir cesede değmedi. Öldürmek Salih'in işiydi."[175]

Bu noktada anlatı boyunca cinayetlerin sorumlusu olarak gösterilen Salih, okurun gözüne dışarıdan bir katil kimliği ile yansıtılır. Akıl hastanesine girip çıkmaları ve sürekli unutma hâli bu cinayetlerin üstünü kapatan örtüsüdür. İkiz kardeşlerin ilk cinayetleri olarak aktarılan kız kardeşlerini öldürdükleri geçmişe dönük anlatı ise romanda birden çok farklı formla sunulur. Körebenin yönlendirmesi ile içine cin girdiğine inanılan kız kardeşlerini parçalara ayırıp cinin lanetinden kurtulmak isteyen aile, ölüm laneti içine düşer. Salih'in bakış açısıyla verilen cinayetin son hâli şu şekildedir:

> "Hiçbirini ben öldürmedim onların. Hepsini Melih öldürdü. Kız kardeşimi elinde bıçakla parçalara ayırırken ben çığlık çığlığa ağlıyordum. Kız kardeşi öldürülen sıradan bir çocuğun yapması gerekeni yapıyordum. O kız kardeşimizin parçalarını yedi kör kuyuya atarken, ben ceviz ağacının altında kaskatı kesilmiş, sırtüstü yatıyordum. (…) Beni seven tüm kadınları teker teker öldüren oydu."[176]

Cinayetlerin failinin değiştiği bu noktada olayın anlatımında kullanılan çoklu dil etkili olmuştur. Birçok kadın parçalanarak öldürülmüştür fakat işlenen seri cinayetlerin faili birbirine çok benzeyen iki zıt karakter arasında gidip gelmiştir. Böylece kötülük eylem noktasında failin belirsizliği içerisinde olayın odak noktasını arttırmıştır. Melih'in işlediği son cinayet olarak romanda yer alan Mehtap'ın öldürülmesi detaylı bir aktarımla verilir:

> "Birini uyurken öldürmek ne kadar kolaydı. Sonra cesedi banyoya taşıdı. Üzerindekileri çıkardı. Kendisi de soyundu. Tıpkı yıllar önce seviştikleri o ilk günkü gibi, aynı renkteki tenleri birbirine değdi. Biri sıcacık… öbürü buz gibi. Kadını küvete yatırdı, musluğu açtı. Musluktan kar kadar soğuk bir su aktı. Yanında getirdiği paketten baltayı çıkardı, sapını tuttu. Avcunun içindeki tahta alev alev yandı. Baltayı iki eliyle kavrayıp kaldırdı… Mehtap'ı usta bir cerrah gibi… usta bir kasap gibi… parçalara ayırdı."[177]

Cinayetin birçok fiil kullanılarak ve detaylı bir anlatımını içeren bu bölümde kısa cümlelerle açık bir anlatıma gidilmesi öldürme eylemini gerçekleştiren öznenin seri cinayetlerle birlikte normalleştirmesine dikkat çeker. Melih için bir insanı parçalara ayırmak

---

[175] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 190.
[176] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 206.
[177] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 220-221.

rutin bir işin tarifli bir bölümü gibidir. Sahip olduğu statüsünü tehlikeye atmamak adına işlediği cinayetleri bellek yitimi olan Salih'e yüklemesinini ardında karşı koyamadığı öldürme şehveti yer alır. Kötücül bir ihtiyacın yerine getirilmesi olarak konumlanan cinayet, anlatıda yönlendiren şahsın kendi eylemine dönüşerek tamamlanır.

Beş Sevim Apartmanı'nda ölüm; hastaların sanrıları, anlatılagelenler ve gerçekte yaşananlar etrafında farklı işlevler kazanmıştır. Hastaların inandıkları ve dosyalarında yazan bilgiler noktasında yaklaşıldığında ölümün ortak bir nokta taşıdığına romanda Samimi tarafından dikkat çekilir:

> "Yukarıdakiler ölümü, ölmeyi, öldürmeyi ne kadar çok seviyorlar. Bense yaşamdan yanayım."[178]

Samimi'nin Beş Sevim Apartmanı'na yerleştirdiği akıl hastalarının ortak noktası olarak cinperilerin yanında böylece ölüm de eklenir. Kötülük düzleminde ölümün hayatlarında nasıl yer aldığı ise hastaların yaşantılarına göre değişiklik gösterir. Anlatının başlarında hastaların kısaca bahsinin geçtiği bir bölümde Yeşim ile ilgili şunlar aktarılır:

> " Bu solukluğun arasında, öğlene doğru genç bir kız yüzü belirirdi. Devamlı hasta gibiydi. Sanki yaşlı bir ruh taşırdı içinde. Sanki birkaç kez ölmüş de dirilmiş gibi, ölümlerden yaşlanmaya fırsat kalmamış gibi…"[179]

Bu noktada ölümle Yeşim'in bağı solgunluk ve hastalık üzerinden bağdaşlaştırılır. Aynı zamanda rüyalarında sürekli olarak annesinin, babasının ve kendisinin ölümünü görmesi de Yeşim'in ölümle olan diğer bir bağıdır. Bu bağlamlar neticesinde cinlerle cinsel ilişkiye girdiğine inanan Yeşim için babasının ölmesi ve annesinin delirmesi rahatlatıcı bir unsurdur. Böylece hayatının geri kalanında özgürce hareket edebilecektir. Bireysel olarak ebeveyn ölümüne olumlu bir özellik yükleyen Yeşim, cinlerine göre hareket etmektedir. Yeşim'in cinleriyle olan bağı arttıkça ölüme karşı duyduğu kayıtsızlık ve öldürme eylemine bakışı değişir. Yaşadıkları evin penceresinden anneannesini aşağı attığında Yeşim şunu düşünmektedir:

> " Anneannesini oturdukları beşinci katın penceresinden aşağıya attığını inkâr ediyordu. Bazen 'O, cinperi kapısından geçip öbür diyara gitti' diye diretiyor, bazen de 'Ben Yeşim'in anneannesiyim zaten' diyordu…"[180]

---

[178] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 80.
[179] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 10.
[180] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 67.

Yeşim, hayali dünyasında cadılık mirasını anneannesinden devralmıştır. Bu düzlem etrafında düşünüldüğünde Yeşim'e göre anneannesi ölmemiştir sadece iş yükünü Yeşim'e bırakıp gitmiştir. Ölüm, kavram olarak Yeşim'in zihninde bir kapıdan geçmeyle eşdeğerdir. Hayali dünyasında kurduğu büyülügerçekçi yanılsamalarına göre ölüm bir kötülük içermemektedir, aksine ebeveynden kurtulduğu özgür bir alanı ve öbür diyara geçiş biletini içermektedir. Hastanın dosyasında yazan gerçekte işlemiş olduğu cinayet, Yeşim'in dünyasında iyimser bir noktadadır. Böylece gerçek hayatın kötücül bir gerçekliği olarak öldürme eylemi, hayal dünyası içerisinde bir geçiş unsuruna dönüşür.

Beş Sevim Apartmanı'nda hayal ve gerçek arasındaki bağların keskin bir şekilde ayrıldığı diğer bir roman kişisi ise Melike'dir. Anneanne ve annesiyle beraber yaşayan Melike, cinperi gülüşünün bir sır olarak aktarıldığı son kuşak olduğuna inanır. Babasının da cinperi aleminden olduğunu düşünen Melike rüyasında ölümsüzlük şerbeti içtiğini görür. Rüyada içilen ölümsüzlük şerbetinin tanımı ise romanda şu şekilde verilir:

> " Rüyada ölümsüzlük şerbeti görmek, birilerinin öleceği anlamına gelir. Şerbeti içen kişi belki de diğerlerini kendi elleriyle öldürür."[181]

Anneannesi ve annesinin ölümsüzlük şerbetini içemedikleri için cinperilere küstüklerini ve kıskandıklarını söyleyen Melike'ye göre ikisi birbirlerini tıraş bıçağı ile keserek ölmüştür. Dosyasında yazan gerçekliğe göre ise Melike, anneannesini ve annesini tıraş bıçağı ile keserek öldürmüştür ve bunu kabul etmemektedir. Melike'yi onları öldürmeye yönlendiren sebep olarak ise tecavüze uğramasının ardından rüyasına giren baba figürünün buna sebep olarak anneannesi ve annesini göstermesidir. Babasız bir çocuk olarak büyümenin yalnızlığı ve sevgisizliğinde sığındığı cinperilerin yönlendirmesi ile hareket eden Melike, babasının kaybından sorumlu tuttuğu anneannesi ve annesini öldürerek kendisini ölümsüzlükle ödüllendirmiştir. Gerçek ve hayal arasındaki kopukluk, bireyin kendi gerçekliğini yaratmasında ve kötücül bir eylem olarak cinayetin öldürülenler üzerine sorumluluk yüklemesi noktasında reddetmeyi içerir. Melike, bu kötülüğü anneannesi ve annesine yapmamıştır aksine onlar birbirlerini öldürmüşlerdir. Bu noktada inkar, yanılsamanın bir pekiştireci olarak devreye girmiştir. Öldürme eylemini gerçekleştirmediğini düşünen Melike için ortada bir cinayet yoktur, bu sebeple de kötücül bir olay yaşanmamıştır. Melike sır dolu cinperi gülüşünün son taşıyıcısı olduğunu sanmaktadır. Böylece kötücül

[181] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 110.

eylem Melike'nin yanılsamaları ile birlikte farklı bir noktaya aktarılır: Öldürülen kişiler cinayetin sorumlusu hâlindedir. Cinayetin bir intihara dönüşmesiyle kötülük bireyin hem uyguladığı hem de etkilendiği bir şekilde yansır.

Ölümü hem kendisi hem de çevresi için bir oyun sarmalı hâline getiren diğer bir roman kişisi ise Yusuf'tur. Dosyasında yazanlar ve hayalinde olanlar arasındaki ortak nokta olarak annesini öldürmesi önemlidir. Etrafındaki insanları üzmek için sürekli kendisine ve çevresine zarar veren Yusuf, kliniğe kapatılma fikrini duyduğu anda arkasında büyük bir acı bırakmak ister. Kimliksiz bir şekilde akıl hastanesine yatırılan Yusuf için bu önemli değildir çünkü cinlerden oluşan dostları zaten ona bir kimlik verecektir. Hayali dünyasında Yusuf dört cinayet işlemiştir: Yetimhanede bakıcı kadını öldürmüştür, üst ranzada yatan çocuğu öldürmüştür, her şeyden korkan bir çocuğu öldürmüştür ve annesini öldürmüştür. Bu durum gerçek hayatta ise şöyle olmuştur: Böcek yiyerek kendini öldürmeye çalışmıştır, kendisini defalarca asmayı denemiştir, babasının tecavüz ettiği yalanını doktoruna söylemiştir ve annesini öldürmüştür. Yusuf'un ölümle olan bu bağı romanda şu şekilde açıklanır:

> " Yusuf'un tek derdi kendini öldürmekti. Çünkü öldürülmekten korkuyordu."[182]

İntihar eğilimini öldürülme korkusunun doğurmasına işaret edilmesi Yusuf'un kötülükten kaçmak için yok oluşa sığınmasıdır. Öldürülme tehdidini sürekli üzerinde taşıyan bir roman kişisi olarak Yusuf, yaşamasında doğum ile beraber önemli bir özne olan anneyi öldürmeye bu yüzden yönelir. Doğumundan bir sorumlu olarak tuttuğu annesini öldürmesi, Yusuf'un hayali dünyasında ve dosyasında yazan ortak gerçekliktir. Bu bağlamda anne, var oluş sancısının kötücül bir sorumlusu olarak tutulur. Anne cinayeti ise doğumu ortadan kaldırmakla eşdeğer olarak ölümle yakınlaşmayı getirir. Yusuf, çevresini yeterince üzme amacına da bu cinayet aracılığıyla ulaşır. Yanılsamalarının içerisinde değerlendirildiğinde Yusuf'un annesini öldürmesi onun için bir zaferin göstergesidir. Bu zaferin kötücül yönlendiricisi olarak ise cinlerin dostluğu etkendir.

Beş Sevim Apartmanı'nın diğer bir sakini olan Oğuz, cüce olduğuna inandığı hayal dünyasından annesi tarafından çıkarıldığı anda öldürme eylemine başvurur. Anne sevgisi tatmadan ve annesinin ölüm tehdidi ile hapishanede büyüyen Oğuz, çocukluktan çıktığı anda annesinin onu öldüreceğine inanmaktadır. Bu noktada annesinin büyüdüğünü söylemesi ile birlikte öldürülme korkusu baskın bir hâle bürünür. Planlı bir şekilde annesini öldürür ve bu

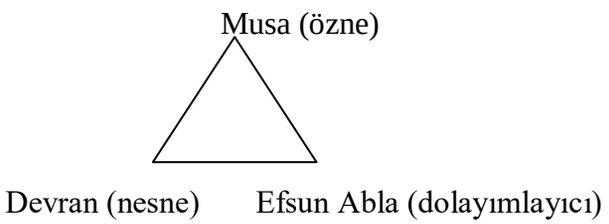
---

[182] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 81.

cinayet Oğuz için bir savunmadan ibarettir. Babasının ölümü ile birlikte tattığı cinayet duygusunda Oğuz'a destek olan ise cinlerinin yanında olmasıdır.

Beş Sevim Apartmanı'nın Samimi tarafından yerleştirilen diğer bir roman kişisi ise Elif'tir. Elif, diğer hastaların aksine cinayet işlememiştir fakat cinayet işlemeye eğilimli bir hâldedir. Babasının erkek çocuk sevgisini, kız çocuk şiddetini yaşayan Elif, cinsel kimlik sorunu yaşar. Babasının ölümü ile beraber cinsel kimlik sorunu artık hayali bir kız kardeşin yaratımına yönelir. Bu noktada babanın ölümü Elif için psikolojik sorunlarını hızlandıran bir işleve bürünür. Elif'in kendisi çirkin bir erkek çocuktur ve çok güzel bir kız kardeşi vardır. Annesinin ikinci evliliğinden kardeşi olmasıyla beraber Elif'in yanılsamaları gerçeklik zemininden tamamen silinir. Yaşadığı kriz anı ile birlikte sürekli bir çocuğun öldürüldüğünü belirten bir hâle bürünen Elif, bir tehdit unsuru hâline gelir. Böylece babasının ölümü Elif için hayali kız kardeşinin doğumuna etkendir. Gerçekten bir kardeşinin olması ise hayali kız kardeşinin ölümüne etkendir. Doğum ve ölüm yanılsamalar ile beraber çapraz bir hâle getirilir.

Başkalarının Tanrısı'nda cinayet bireyin kendini öldürme fikrini başkasını öldürme fikrine dönüşmesi ile gerçekleşir. Rüyanın içerisinde Şair Musa'nın yaşantısına odaklanılan anlatıda ölüm fikrinin eyleme geçtiği noktada yönlendirici bir özne olarak Efsun Abla yer alır. Şair Musa; evini ve ailesini terk ettikten sonra sokakta yaşamdan bir beklentisi olmadan kendini öldürme fikriyle bir kenarda durup insanları gözlemlemektedir. Bu esnada Musa'nın yanına gelen Efsun Abla, kendini öldürme fikrinden Musa'yı soyutlayarak yaşama bağlayan bir roman kişisi olarak anlatıda yer alır. Efsun Abla, Musa'yı yaşama bağlarken ise öldürme eylemini başkasına yönlendirerek intiharın cinayete dönüşmesine yönlendirici bir işlev üstlenir. Musa'nın Devran'ı öldürmesinde dolayımlayıcı bir özne olarak Efsun Abla ele alındığında Girard'ın "üçgen arzu modeli"ne göre şu şekilde bir tasnif yapılabilmektedir:



Bu noktadan hareketle Efsun Abla'nın hayata bağlayan işlevi ölümle olan bağlantıyı farklı bir bakışa çevirir. Musa'nın yok olma isteğine karşılık Efsun Abla tanışmalarında ona şu sözlerle yaklaşır:

> "Kelimeler bana yaklaştıkça netleşiyor. 'Dur! Kendini değil, Devran'ı öldür!' diye bağırıyor. Sonra da kahkaha atıyor. Efsun Abla'yı daha tanımıyorum."[183]

Musa ve Efsun Abla henüz birbirlerini tanımazken Efsun Abla'nın Musa'ya yaklaşımındaki yönlendirme hem hayata bağlayıcı hem de kışkırtıcıdır. Musa'nın içinde ölüm güdüsünü başkasına çevirmesini sağlayan bu tanışma ile birlikte hareket etmeye başlarlar. Şair Musa'nın Efsun Abla'ya duyduğu aşkın sınırları ise duygusal ilişkilere kavramsal bakışı oldukça farklı bir noktaya taşır. Bacakları olmayan, yaşlı, kimsesiz ve sokakta dilenen bir kadının taşıdığı olumsuzlukları sevgi ile kucaklayan Musa, kötücül unsurların içindeki bireyin keşfini ortaya koyar. Bu keşfin ardından ise *femme fatale* özellikleri taşıyan Efsun Abla'ya duyduğu arzuyu şu şekilde aktarır:

> "Âşığım ben bu kadına. Öl dese ölürüm. Öldür dese öldürürüm. Ölme dedi, ölmedim. Öldür dedi, öldürdüm."[184]

Üçgen arzu modelinin vurgulandığı bu bölümde, bağlılık eylemin sorgulanmasını geri plana iter. Düşünce olarak Musa'da yer alan ölüm fikrinin ise öldürme ile birlikte gerçekleştiğine dikkat çekilir. Devran, Efsun'un geçmişinden gelen bir anlatı kişisi olarak geriye dönüşlerle romanda yer alır. Devran'ın vurgulanan kişilik özelliklerinde ise Efsun'u para karşılığında başkalarıyla ilişkiye zorlaması, şiddet uygulaması, genç olmasının Efsun Abla'yı etkilemesi yer alır. Hayatlarını değiştirmek isteyen Efsun Abla kendi bacaklarını kesince üzerinden para kazanamayacağını anlayan Devran, onu sokağa atmıştır. Böylece tek başına kalan Efsun Abla, Devran'dan intikam almak istemektedir. Musa'nın kendini öldürmesinden ise Devran'ı öldürerek ölüm rahatlığına kavuşabileceğini anlatan Efsun Abla, cinayetin planlamasını yapan bir roman kişisine böylece dönüşür. Musa'nın Devran'ı öldürme şekli ise anlatıda şu şekilde aktarılır:

> "Beynini dağıttım adamın Matruşka. İçinde ne varsa o beynin ezdim taşla. Vurdum. Vurdum. Vurdum. Anlamadı bile ne olduğunu. (…) Bacaklarından sürükleye sürükleye bir yıkıntının dibine götürdüm ölüsünü adamın Matruşka. Daha çok kan aksın diye jiletle bacaklarına kesikler attım. Kalbine bıçaklar sapladım, kollarını deldim, emsem kanını da emerdim. O derece öldürdüm onu Matruşka, o derece öldürdüm. (…) Çok ama çok geç bir yaşta fark ettiğim cinayet iştahım üzerine destan yazasım var."[185]

---

[183] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 26.
[184] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 32.
[185] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 73-74.

İşlediği cinayetin ardından bir coşku hâlinde bunu aktaran Musa, kötünün estetiğinden aldığı hazza kendini kaptırmış bir şekildedir. Bu noktada Efsun Abla'ya duyduğu aşk ve başkasını öldürerek yaşamdan duyduğu haz yüksek bir yere ulaşmıştır. Kötücül bir unsur olarak ölüme bakış, hayata bağlayan bir yerdedir. Böylece ölümün Devran'a yönlendirilmesi ile Musa, hayatta aktif bir rol üstlenir. Bu rolün merkezinde ise aşık olduğu kadın olarak Efsun Abla'nın istekleri ön plandadır. Cinayetin getirdiği rahatlamanın ardından ise zamanla Devran'ın cesedini görmeye başlayan Musa, yapmış olduğu eylemle yüzleşir. Şair Musa, bir hayaletin karşısında dikilmesini anlamsızlık ile değerlendirirken hayaletin sürekli bir hâl almasıyla cesetle bütünleşme yaşamaya başlar. Devran'ı öldürmek ve kendisini öldürmek arasında hiçbir fark görmeyen Musa, bu durumu şu şekilde açıklar:

> "Hayat bana bir cinayet işleyebileceğimi ve yakalanmaktan değil yüzleşmekten korkacağımı anlatıyor. Ben anlamak istemiyorum."[186]

Bu noktada cinayet işlemenin kötücül unsurlarından çok bireyin kendi varoluşundaki arayışın kötücül unsurlarına dikkat çekilir. Cinayet işlemeye meyilli yapısının keşfinin ardından bunu insan öldürmenin ötesinde kendi hazzına yönelik bir yerde düşünen Musa, kötülüğün bireydeki içsel yansımasını aktarır. Bu yüzden yüzleşmek ve hayatındaki bu gerçeğin içinde yaşamak onun için kaçılması gereken bir noktaya dönüşür. İşlenen cinayetin içsel boyutu öldürme eyleminin aşk ile bütünleşmesiyle oluşur.

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey romanında ana kişi olarak yer alan Madam Arthur Bey, cinayetlerin merkezinde duran bir roman kişisi olarak işlenir. Madam Arthur Bey, anlatı içerisinde öldürmeye teşvik eden, öldüren ve ölen bir roman kişisi olarak cinayetin dolaylı sonuçlarının ortaya çıkarır. Anlatının ilk bölümlerinde kasvetli bir yalının içerisinde yeni bir hayata başlama ihtiyacı ile çizilen Madam Arthur Bey'in cinai izleri geriye dönüş tekniğinin kullanılması ile açığa çıkar. Bu cinayetlerin işlenme sebebinin ardından yatan kişi olarak aktarılan Madam Arthur Bey, hayal kurarak cinayetlere yön vermektedir. Kurmaca gerçekliğin içerisinde bu cinayetlerin kanıtı olarak ise bir fotoğraf albümü yer alır. Madam Arthur Bey, hayal kurarak cinayetlerin fikir olarak oluşmasına zemin hazırlarken bu cinayetlerin fotoğraflarını çeken roman kişisi olarak Keşşaf'tan bahsedilir. Bu noktada anlatıda hayallerin kurmaca gerçeklik ile bütünleştiği yerde Keşşaf bağlayıcı bir rol üstlenir.

---

[186] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 98.

Madam Arthur Bey ve Keşşaf arasındaki sıkı bağın oluşmasında ise aralarındaki ilişkinin duygusal boyutu oldukça etkilidir. Bu ilişkinin Keşşaf'ın aldatması ile bozulması sonucunda ise Madam Arthur Bey, öldürme eylemini Keşşaf'a ve Ruhat'a yönlendirir:

> "Kuş baca deliğinden ucu ateşli bir ok gibi indi. Pençeleriyle önce Keşşaf'ın ellerine saldırdı. Keşşaf can havliyle makineyi yere fırlatıp yüzünü korumaya çalıştı. Ruhat, bambaşka, kıpkırmızı bir kuşmuş gibi Keşşaf'ı Kedileş'in pençelerinden kurtarmak için kanatlanıp uçtu. O an, şu an, şimdiki zaman. Kara kuşun çengel gagası göz oymakta usta. Sivri pençeleri kafataslarını delecek kadar hınçlı. Oda o an, şu an kırmızı."[187]

Keşşaf ve sevgilisi Ruhat'ın ölümünden sonra Madam Arthur Bey, Kara Yalı'nın dışına çıkmaz. Bu yalının içerisinde geçmişini unuttuğu ve yeni bir şimdinin inşasını hayal ederek hayatını devam ettirir. Birlikte hareket ettiği Keşşaf'ın ölümünü isteyen Madam Arthur Bey, sevginin yüklendiği özne olarak Keşşaf'ı nefrete dönüştürmesiyle pasif bir hayatın içine doğru çekilir. Madam Arthur Bey, yaşadığı kapanma ile birlikte geçmişten kalan ve cinayetlerin yer aldığı fotoğraf albümünü Olcayto'ya verir. Madam Arthur Bey, Olcayto'dan albümdeki fotoğraflarla kendisine yeni bir hayat yazmasını ister. Bu noktadan cinayetin izlerinden uzaklaşmayan Madam Arthur Bey, Olcayto'nun yazacağı kitabın merkezine ölümü yerleştirir. Madam Arthur Bey'in ölümü gerçekleştikten sonra ise Olcayto'nun kimliği Madam Arthur Bey'in kimliğine dönüşür. Bu noktada öldüren, öldürten ve ölen bir geçişle çizilen Madam Arthur Bey'in karakteri aktarılır:

> "Maria, Olcayto'yla birlikte fotoğraflara bakıyor. Sezdiği suçların fotoğrafları bunlar. Madam Arthur Bey'in gözlerine her baktığında gördüğü o suçluluk duygusunun, o korkunun fotoğrafları. Herkesi öldüren bir adam. Herkesi öldürten bir adam. Şu anda kendisi ölü bir adam. Maria bu fotoğraflardan çok daha korkunç şeyler gördü. Gördü."[188]

İşlenen cinayetlerin sorumlusu olarak çizilen Madam Arthur Bey, kötücül bir şekilde gerçekleştirilen birçok ölümün arka planında yer alır. Bu cinayetlerin son bulduğu dönemde ise kendi ölümü gerçekleşir. Madam Arthur Bey'in dışarıya dönük bir hâlde ilerleyen öldürme edimi içkin bir kötülükle kendisine yöneldiğinde ise kötülük dışarıdan içeriye doğru bir yol izler.

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey'de bir roman kişisi olarak yer alan Kedileş, çocukluk döneminde aile içinde yaşadığı fiziksel ve psikolojik şiddete

---

[187] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.129.
[188] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.146.

dayanamayarak evden kaçmıştır. Sokaklarda yaşamaya başladığı dönemde ise Kedileş ölüme ve öldürmeye alışır:

> "Kedileş hem öldürebiliyordu, hem çalabiliyordu. Kedileri öldürdü. Öldürdüğü kedileri parçalara ayırıp kuytularda yaktığı ateşlerde pişirdi. Herkese kedilerden ziyafetler çekti. Çaldığı paralarla şarap aldı. (…) Ve sadece kedileri değil, kendinden küçük, güçsüz sokak çocuklarını da öldürüp yediği efsanesini yaydılar. Bu efsane kaderini değiştirdi."[189]

Kedileş, kendisinden daha güçsüz olan sokak hayvanlarını öldürerek hayatta kalmaya çalışmıştır. Çevresindeki diğer sokakta yaşayan insanlar bu yüzden kendisine Kedileş ismini takmıştır. İşlemiş olduğu hayvan cinayetlerinin artması ile birlikte insan öldürmeye başladığının düşünülmesi ile hayatını değiştiren noktaya gelinir. Kedileş, hapse girer ve hapishanede Madam Arthur Bey ile tanışır. Hapisten çıktıklarında ise Madam Arthur Bey'in istediklerini yapan birisi olarak onun yanında yer edinir. Bu isteklerin kötücül olması ise Kedileş'i ölümün ve öldürmenin içine tekrar çeker. Sokakta alışmış olduğu hayat bu şekilde devamlılık kazanır.

Mine Söğüt'ün "Gergedan" hikâyesinde ele alınan bireyin eskiden yaşadığı sokaklara gidişi geçmişe dönüşü temsil eder. Bu dönüşte karşılaştığı gergedan ise Ionesco'nun *Gergedanlar* oyunu ile metinlerarasılık taşımaktadır. Ionesco'nun oyunun sonunda son insan olarak bıraktığı Berenger, hikâye içerisinde gergedana dönüşmüştür. Berenger'in gergedanlaştığı hikâyede ise intikam hırsı dikkat çeker. Ionesco'yu kendisini yalnız bıraktığı için suçlu gören Berenger yazarından intikam almak ister. Sokağın ortasında sürekli uyku hâlinde olan gergedanın uyandığı anlarda ise yazarını öldürme eylemi şu şekilde aktarılır:

> "İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra, 1950'lerde, 60'larda, 70'de, 80'de en son da 2000'lerin başında gelmiş Ionesco. Şimdilerde hep buralardaymış, gergedan devamlı kafesinden çıkıp çiğniyormuş onun bedenini. Sonra boynuzlarıyla delik deşik ediyormuş. Mahalleli alışmış bu görüntüye. Ne gergedana dönüp bakan varmış ne yerde kanlar içinde yatan yazara."[190]

Yazarın ölümü anlatı içerisinde sürekli bir hâle dönüşür. Bu noktada kötülük, intikam ile bütünleşerek öfkesi azalmayan bir gergedanla yansıtılır. Berenger'in sistemin içerisine dahil olan bir gergedan hâlini alması son insan olarak kalmanın yalnızlığı aynı zamanda ötekiliği ile anlamlandırılır. Böylece kötülüğe maruz kalan anti kahraman kötülüğü öldürme eylemi ile uygulayan bir gergedana evrilir. Gergedanın ölümü ise sokağın ortasında

---

[189] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.117.
[190] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Gergedan", s. 113.

gerçekleşir. Bu noktada ise kimsenin gergedanın ölüsüne bakmadığı ve olağan bir şeymiş gibi karşılandığı sistemleşmiş bir kötülük dikkat çeker. Kanıksamanın baskın bir şekilde aktarıldığı bu bölümde öldürme eylemi insanlığın ortak bir suçu hâlini alır. Gergedanın öfkesini edebiyen taşıdığına yapılan vurgu ise öldürme eyleminden sonra ölümün sürekliliğine dikkat çeker. Kötülüğün sistematik bir şekilde hayata adapte olduğu zamanların genel bir eleştirisi olarak gergedana dönüşüm hırs, öfke gibi insani vasıflarla bir senteze uğratılır. Bu noktada Berenger türünün son örneği bir gergedan olarak insanların içinde insanlığın ezip geçtiği bir ceset hâlini alır. Sistemin içkin kötülüğü hem gergedan hem insanlık açısından çift taraflı bir değerlendirmeye açılır.

Mine Söğüt'ün *Gergedan* hikâye kitabında yer alan "Kadınların Derisini Yüzen Adamların En Yakışıklısı" hikâyesinde öldürme eylemine yönlendiren unsur olarak bireyin yaşadığı travmaların ele alınışı dikkat çeker. Bu travmalarda ailenin etkisi özellikle vurgulanırken kötücül unsurlara doğru geçişin altında bulunan etkenler gün yüzüne çıkarılır. Terzilik mesleği ile annesi arasında ortak bir nokta oluşturan çocuğun annesiyle olan ilişkisine odaklı olarak düşünülen anlatıda çocukluk şu şekilde aktarılır:

> "Kadınların derisini yüzen adamların en yakışıklısının annesi tam beş kere evlenmiş daha önce. Bu akşam yine evlenecek. Oğlan az sonra yeni babasını görecek. Bu baba da oğlanı defalarca öldürecek."[191]

Psikolojik olarak yaşadığı travmanın ölümle özdeşleştirildiği bu bölümde anne sürekli olarak kapıdan içeriye girerek zihne doğru bir sızma gerçekleştirir. Bu noktada annenin evliliklerinin yaratmış olduğu travma ve anne sevgisi birbiriyle çarpışarak aşırılık noktasında bir seri katil kimliğine bürünür. Adamın yakışıklı olduğu üzerine yapılan vurgu ise kötülüğün estetik bir unsura dönüşmesini sağlar. Kadınlar adamın öldürme eylemine karşılık hâlâ peşinden gitme noktasında şu şekilde aktarılır:

> "Polisler kadınların derisini yüzen adamların en yakışıklısını kelepçelemişler, sürükleye sürükleye götürüyorlar. Onlar adamı sürüklerken bir sürü kadın da sürükleniyor peşinden. Derileri yüzülmüş. O derilerden çantalar yapılmış. Ayakkabılar. Çizmeler. Kemerler. Ceketler. Paltolar."[192]

Bedenin bütününü saran bir yapı olarak derinin soyulması ile birlikte kadınlar beden bozulmasıyla ele alınır. Ölümün getirmiş olduğu bedenin son bulmasının dışında kötücül bir

---

[191] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Kadınların Derisini Yüzen Adamların En Yakışıklısı", s. 30.
[192] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Kadınların Derisini Yüzen Adamların En Yakışıklısı", s. 31.

unsur olarak cesedin sürekliliği aktarılır. Katilin peşinden gitme edimini devam ettiren cesetler bu noktada kötücül unsurun çekiciliğine doğru yönelmektedir. Seri bir şekilde işlenen cinayetlerin yapılanmasında bireyin geçmişinde yaşadığı kötücül olaylar anne üzerinden aktarılır. Bu olayların dışa vurumu ise öldürme eylemi ile ortaya çıkar.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde yer alan "Kendimi Neden Bu Şehirde Öldürdüm" hikâyesinde birçok farklı kadının yaşamış oldukları ölümler üzerinden kesitler verilir. Çoklu bakış açısının hakim olduğu anlatıda sistemleştirilmiş kadın ölümleri üçüncü sayfa haberinden çıkarılıp kurmacanın içerisinde yer alır:

> "Bu şehir yüzyıllardır erkektir ve kadınları sevmeyi bilmez. İşte bu yüzden, bu şehirde ben her gün kendimi defalarca öldürürüm. Bomba olur patlarım; kulesinden, köprüsünden aşağı atlarım. Elimde bir bıçak her yerime saplarım. Tavandaki bütün ipler kendimi asmam için sallanır. Arabalar önlerine atlamam için yol alır. Denizinde, lağımında, çöpünde kimliksiz cesedim. Kimsesizler mezarlığında daracık çukurlara sığar dev cesaretim."[193]

Kadının kendine ait odasının penceresi vardır fakat bu pencere karanlığa bakmaktadır. Feminist eleştirinin yer aldığı anlatıda kadın ölümlerinin kötücül unsuru sisteme yüklenmiştir. Bu noktada içkin bir eril sistemde kadının kimliği sorgulamaya açılmıştır. Hikâye içerisinde yer alan anne, küçük bir kız, hayat kadını, dilenci, hamile kadın kimlikleri üzerinden isimsiz kadınlar tarafından aktarılan anlatılarda kadınlar şiddetin ölüme yakın bir yerinde konumlanırlar. Bu noktada birçok kimliğin içerisinde kendi kimliğini yaşayamayan kadının yaşam alanı ise kadın cinayetleri ile sorgulanır. *Deli Kadın Hikâyeleri*'nin içinde yer alan her anlatıda sorgulanan kadının kimliği, kitapta bulunan son hikâye olarak "Kendimi Neden Bu Şehirde Öldürdüm" içerisinde bir son söz mahiyeti kazanır. Bu noktada başına gelen kötücül eylemlerin sorumlusu olarak tutulan kadın, belirsiz bir kötülüğün içerisinde ölüme terk edilişinin isyan noktasında aktarımını içerir. Sistemin içerisinde bastırılan bu kötülük ise ölümün sonsuzluğu ve sınırsızlığı ile bütünleştirilerek aktarılır.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde yer alan "Naz Neden Derine Gömmemiş Kediyi?" hikâyesinde, çocukluk ve gençlik dönemi ile birlikte iki bölümden oluşur. Naz; babasının kim olduğu belli olmayan, deli olarak bilinen bir anne ile birlikte garda bulunan hurda bir vagonda çocukluğunu geçirmiştir. Yedi yaşına kadar garda annesiyle yaşayan Naz'ın

---

[193] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Kendimi Neden Bu Şehirde Öldürdüm"*, s. 171-172.

hayatında değişim noktası annesini öldürmesi olmuştur. Küçük bir çocuğun işlediği bu cinayetin yönlendirici unsuru ise annesinin kedileri öldürmesi olmuştur:

> "Ben sana ne dedim? Sözümü dinlemezsen gardaki kedilerden biri ölecek demedim mi? Dedim. Ben dediğimi yapmaz mıyım? Yaparım. Bak bugün de bu sarı beyaz ölecek senin yüzünden. Hoşuna gidiyor mu bu? Ağlama cevap ver."[194]

Kedilerin öldürülmesi yaşadıkları vagonun önünde bir kedi mezarlığı oluşturacak kadar sıklıkla tekrarlanan bir eylem hâline gelmiştir. Çocuğuna karşı bir ceza olarak uyguladığı kedilerin ölümü, Naz'ın hem korktuğu hem de gözlemlediği öldürme eyleminin içselleştirmesine neden olmuştur. Kötücül bir eylem olarak hayvanların öldürülmesi, Naz'a uygulanan psikolojik şiddet ve kedilere uygulanan fiziksel şiddetle bütünleşerek çocuğun düşüncesine anne ölümünü eklemiştir. Tüm bunlara sebep olan annesini ortadan kaldırma düşüncesi yedi yaşında kötünün ne olduğunu tam olarak bilmeyen bir çocuk için annesinin kedileri öldürme eyleminin bir taklidi olarak gelişmiştir:

> "Ama yedi yaşında bir kız çocuğu bozkırdaki bir kasabada hurda bir vagonun kuytusunda uykunun, gecenin ve bıçağın yardımıyla öldürdüğü annesini kediler gibi torbanın içine koyup dışarıdaki kedi mezarlığına kucağında kucağında kucağında kucağında taşıyamayacağını, ölüannesinikucağınaalamayacağını düşleyemezdi."[195]

Naz, öldürme eyleminin bir taklidini gerçekleştirir. Bunun sonucunda ise bir saklambaç oyununa gizlenerek ortadan kaybolur. Çocukların iyilik ve kötülük üzerine yaklaşımlarının aynı kavrama yaklaşır gibi olduğu dönemde, saf kötülük kavramı dikkat çeker. Çocuk öldürme eylemini gerçekleştirir ama bu tamamen gözlemlerinin yönlendirmesidir. Annesinin hayatına son verdiğinin farkında olmakla beraber kedilerin başına gelen, annesinin başına geldiği için Naz'a göre bu bir ceza yöntemidir. Kendisine uygulanan psikolojik şiddet, annesine fiziksel şiddet olarak dönmüştür. Kötücül eylemin farkında olmadan işlendiği cinayet sonrasında ise Naz, seri bebek cinayetlerinin sorumlusu olarak anlatıda yer edinir:

> "Bodrum kattaki kız, bebek hırsızıymış… öyle mi? Ne korkunç! Hastanelerden yeni doğmuş bebekleri çalıp evde boyunlarını kırıp onları torbalara koyup yandaki arsaya teker teker teker teker teker teker gömmüş demek. Bu kız küçükken annesini öldürmüş demek…"[196]

---

[194] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Naz Neden Derine Gömmemiş Kediyi?"*, s. 87.
[195] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Naz Neden Derine Gömmemiş Kediyi?"*, s. 88.
[196] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Naz Neden Derine Gömmemiş Kediyi?"*, s. 89.

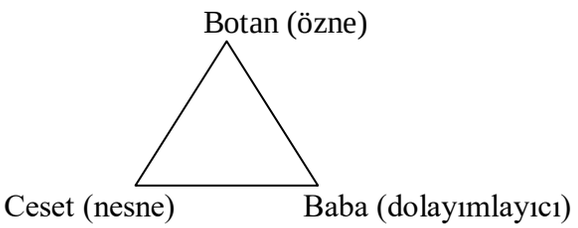
Kedilerin küçük ve savunmasız yapılarını annesini öldürürken benzerliğini kuramayan Naz, sonrasında insanın savunmasız ve küçük hâli olarak bebeklere yönelmiştir. Hayvan ölümlerine bir karşı çıkışın yer aldığı anlatıda Naz'ın cezalarından kendini arındırması onun bakışında mevcuttur. Bu arındırmayı destekleyen eylemin ise insan ölümü olması annenin kötücül taklidinin bir sonucudur. Gençlik döneminde iyilik ve kötülük arasındaki ayrımı yapabilecek noktada olan Naz, saplantılı bir hâlde seri cinayetlere taklidin süreklilikle birleşmesi sonucunda yönelmiştir.

2.2.4. Ceset ve Ölüm

Kötülüğün günlük hayata yansımasının bir basamağı olarak üçüncü sayfa haberleri insanın pasif olarak uzaktan izlediği bir akışı hayata dahil etmektedir. *Kırmızı Zaman*'da Botan, genel okurun sıradan bir şekilde okuyup geçtiği haberi özel hayatının merkezinden okumaktadır. Botan'ın babası artık sadece kayıp değil; hem kayıp hem parçalara ayrılmış bir cesettir. Beden ölümü gerçekleşen bir babanın ardında kalan çocuk şunu düşünmektedir:

> "Oysa çekmecelerdeki ölülerin yüzünde hep babasını görüyordu. Genç, yaşlı, kadın, erkek, çocuk her ölü babasının yüzüyle ölüyordu. (…) Sanki kendi cesedine bakar gibi."[197]

Hastanede morg ziyaretleri tıpkı bir ceset arayışının keşfine çıkar gibi Botan'ın tüm hayatını sarmaktadır. Babasının ölümünü ve kendi ölümünü bütünleştiren Botan'ın intihara eğilimi söz konusudur ve onu intihar etme fikrinden uzaklaştıran cesetlerin keşfiyle oynadığı oyundur. Bu oyun; Girard'ın "üçgen arzu" modeline göre düşünüldüğünde şu tablo ile karşılaşılmaktadır:



Botan, ceset arayışının sonucu olarak "Botan'ın tarifli ölüm katalogu"[198] ismini verdiği bir arşiv oluşturacak kadar kimsesiz cesetlerin fotoğraflarına erişir. Koleksiyoner mantığıyla beğendiği ceset fotoğraflarının kopyalarını gizlice saklamaktadır. Ceset

[197] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.56.
[198] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.78.

fotoğraflarını ilk gördüğünde hissettiği kusma duygusu yerini ferahlatıcı bir tutkuya bırakır. Bu noktada arzulanan nesne tutkuyla bütünleşince bir ölüler koleksiyonuna dönüşmektedir. Babasının bir aşk cinayetine kurban gitmesi, parçalarına ulaşamamak Botan için bir acı unsuru değildir aksine cesetlere karşı tutkusunu uyandıran bir dolayımlayıcıdır. Annesinin delirmesi, babasının gelme ihtimalinin artık kalmaması onu kimsesiz kalmaya itmiştir. Bunun sonucu olarak babasının ölüm anını baktığı cesetlerle birleştirerek defalarca zihninde yaşamıştır. Hatta babasının katiliyle kendini bütünleştirerek kendince bir intikam bile almıştır. Öidipal kompleksinde kimsesizliğe terk edilmiş bir çocuk olarak Botan, zihninde binlerce baba cinayetiyle hayata tutunmuştur. Ölümün kötücül bir yansıması olarak cinayet, romanın bu kısmında karakter için yaşamın kaynağına dönmüştür. Ölme isteğiyle çıktığı hastane yolculuklarında Botan, ölümle yüzleştikçe hayatla olan bağını güçlendirmiştir. Hayatla olan bağı güçlendikçe öldürme güdüsü daha çok parçalanmış ceset görme isteğiyle ve daha fazla cinayet hayaliyle kendini ifade etmiştir.

Gergedan'ın içinde yer alan "Ablamın Cesedi" hikâyesinde ölüm süreklilik kazanır. Cesedin çürüme kokusuyla beraber evin içerisinde bir noktada yaşamaya devam ettiği anlatıda ölüm, hayatın içinde canlı bir yer edinir. Cesedin hayattaymış gibi aktarılması ise aile içerisinde ablaya yüklenen bir işlevdir. Ailenin geri kalan üyelerinde ölüm söz konusu değildir. Ablanın bir ceset olarak ele alınması ise eşcinsel kimliğinin anne ve çevre tarafından bir öteki olarak görülmesi sonucunda ortaya çıkar. Anne, kızının eşcinsel kimliğini bastırmak için onu evlendirmek ister. Bu noktada ise ablanın yaşamdan kopuşu gerçekleşir. Cesedin çürümesinde ve ceset kokusunun giderek daha da yayılmasında bedenin kötü bir hâl almasına dikkat çekilir. Ablanın çürüyen bedeninde ölüme ve öldürmeye yakınlık şu şekilde vurgulanır:

> "Annem pembe elbiseyi o gün aldı sana. Sen o gün kemerle önce annemi sonra kendini boğmaya çalıştın. Sen o gün on yedi yaşına bastın. Cesedin şimdi on sekiz yaşında."[199]

Elbise ve evlilik ile bireye uygulanan psikolojik şiddet, baskının şiddetinin artması ile beraber kötücül bir unsur olarak ölümle özdeş bir hâle gelir. Kimliğini özgürce yaşayamamak kişinin yaşamdan çok ölüme yakın bir çizgide yer alması ise vurgulanır. Bu noktada uygulanan baskı hayattan kopuşu cesedin çürümesine tanık olunarak temsil eder. Çürümenin kokusu yayılırken ölüm ve öldürme eylemi süreklilik kazanarak anlatıya dahil edilir.

---

[199] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Ablamın Cesedi", s. 22.

2.2.5. Ceza ve Ölüm

Kırmızı Zaman'da cinayetin babadan oğula geçen bir meslek hâlini aldığı anlatı Leon ile başlamaktadır. Celladın tanımı romanda şu şekilde verilmektedir:

> "Eski Türklerde kırbaçla uygulanan dayak cezalarını yerine getiren kişi. Osmanlıda her türlü ölüm cezasını yerine getiren kişi."[200]

İnsan öldürme eyleminin bir mesleki gereklilik olarak öne çıkarıldığı bu bölümde kötülüğe bakış noktasında kuşaklar arasındaki farklılık dikkat çekmektedir. Leon çocukken tesadüfen keşfettiği dehlizden girer ve yolun ucu cellatlar mezarlığına çıkar. Mezarlıktan ve orada gördüğü cellatlardan o kadar etkilenir ki normalde insanların zorunluluktan seçtiği mesleğe adeta gönüllü olur:

> "Bundan sonra benim için yapılacak tek şey var. Sizin gibi olmak! Yani cellatlığı öğrenmek! İzin verin sizinle geleyim. Bana mesleğinizi öğretin."[201]

Yahudi bir anne ve Çingene bir babadan doğma Leon, ırki anlamda bir dışlanmayı mahallesinde yaşamıştır. Aynı zamanda ebeveynleri sahip çıkmamıştır ve babaannesi Ziba'nın himayesi altında büyümüştür. Boşlukta bir çocukluk geçiren Leon, "Çingene milletine bile dudak ısırtan cellatlık"[202] mesleğini mahallesinden gidiş bileti olarak görür. Öldürme güdüsü üzerine hiçbir ize rastlanmayan bu çocuk, kendini ispatlamak için adam öldürmeyi bir zanaat gibi hayatının merkezine alır. Zamanla Osmanlı'nın en namlı cellatbaşı olacak olan Leon, ilk öldürme eylemini Eminönü'nde idam edilecek olan bir mahkumun hayatına son vererek gerçekleştirir. Beklemediği bir anda ipleri elinde bulan cellat adayının adam öldükten sonra karşılaştığı tepki ve ardından gelişen hisleri şu şekilde aktarılır:

> "Mahkum ölmüştü. Bunu anlayan kalabalık bu kez sevinç çığlıkları atmaya başladı. Kalabalığın içinden bir sürü adam gelip 'cesur çocuk' diyerek Leon'un sırtını sıvazladı. Gösterilen ilgiden Leon son derece memnundu. Büyük bir iş yapmış olmanın gururuyla o an kendisini gerçek bir cellat gibi hissetti."[203]

Öldürme eyleminin karşılığı Leon'da bir başarı hikâyesinin başlangıcı olmaktadır. Halka açık bir alanda işlenen cinayetin haklı sebebi olarak mahkûmun kötü bir eylemde bulunması gösterilir ve bu kötü eylemin karşılığı olarak Leon'un yapmış olduğu kötü eylem

---

[200] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.211.
[201] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.120.
[202] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.119.
[203] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.144.

ödüllendirilir. Bu noktada sistem dahilinde ceza olarak karşılaşılan kötülüğün yansıması aktarılır. Leon, en olmadık işkenceleri mahkûmlara uygulayan ve haksız yere cezalandırılan mahkûmları gizlice kaçıran bir cellattır. Kendi içerisinde adalet terazisi doğru tartan bir karakter olarak çizilen Leon'a sistemin başı olarak niteleyebileceğimiz padişah bile adalet konusunda itimat etmektedir. Öldürme eyleminin sistemin içkin bir vasıtası haline geldiğinde sıradan bir kötülüğe karşılık gelmektedir. Her sabah uyanıp elini yüzünü yıkar gibi kelle kesmek celladın hayatının bir normali, akışıdır. Haksız cezaya mahkûm edilenleri öldürmemesi ise işine karşı yapmış olduğu bir aksaklık olmanın yanında iyi niyet kavramını Leon'un kişiliğine yüklemektedir. Leon'un oğlu Kadir ise şu şekilde anlatılmaktadır:

> "Kadir babası gibi cellat oldu ve asla onun kadar akıllı ve iyi kalpli olamadı."[204]

Bu doğrultuda ırsi olarak dedelerine benzetilen Kadir, adalet kavramına dikkat etmeyen, acımasız bir cellat karakteri olarak aktarılır. Kadir'in oğlu Halat Niyazi ise sert bir babanın baskısıyla, şiddetiyle ona benzemek istemez. Kaderine karşı yaptığı bu karşı çıkışın sonucu olarak delirme noktasına gelir. Öldürme eyleminin çıplaklığı karşısında delirme eyleminin örtüsünde saklanır. Romanda cellatlıkta kuşak aktarımı böylece sonlanmış olur. Niyazi'ye cellatlık noktasında kalan iz ise halatlardır. Leon'un iyi niyetinin ön plana çıkması, Kadir'in acımasızlığının ön planda olması, Niyazi'nin ise karşı çıkışıyla değerlendirilebilecek olan cellatlık, öldürme eylemi noktasında kötülüğü içinde barındıran bir meslektir. İktidarın bir unsuru haline gelmesi ve ceza yöntemi olarak uygulanması bireysel anlamda sorgulanmayı geri plana iter fakat tamamen yok etmez. *Kırmızı Zaman*'da bu yüzden özellikle niyet, vicdan kavramları cellatlık mesleğinin işlendiği bölümlerde vurgulanmıştır.

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'da öldürme eyleminin siyasi atmosferin gerginliği ile bağlantılı olduğu birçok olay yer alır. İdeolojik çatışmaların yaratmış olduğu gerilimle beraber oluşan kaos hâli anayasal çözümleri geri plana iterek bireysel veya kitlesel anlamda çözümleri ortaya çıkarmıştır. Türkiye, 1979 yılında birçok kayıp vakasının yaşandığı ve kaybolanların peşine düşülecek bir hukuki ortamın olmadığı çalkantılı bir süreçten geçmiştir. Kitlesel bir cinnetin sahneye çıktığı bu yılı ele alan *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, ölümü salgın bir hastalık faciası olarak yansıtmanın yanında olağanlaşma sürecini de işlemiştir. Romanda aile çerçevesinde çizilen bir iç anlatıda yaşam işkenceye dönüşmektedir: Anne; iki oğlunu, kızını ve eşini ideolojik çatışmanın getirdiği gerilim sonucu kaybetmiştir.

---

[204] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.207.

Yaşadıklarının ağırlığı sonucunda sokaklarda kör, sağır ve dilsiz bir hâlde dolaşır olarak çizilen kadının oğlu Haydar'ın ölümüne tanık olma şekli şu şekildedir:

> "Haydar elleri, ayakları ve ağzı bağlı bir şekilde bir iskemleye oturtulan yaşlı annesinin karşısında, önce gözleri oyularak, sonra elleri, ardından da ayakları kesilerek yavaş yavaş öldürüldü."[205]

Çocuğuna yapılanları izlemeye mecbur bırakılan anne, şuurunu kaybetmiş bir şekilde o an beliren Şahbaz'la konuşmaya başlar. Haydar'ın doğum anını Şahbaz'a anlatan kadın, tarlanın ortasında kanlar içinde yaptığı doğumun ölüme dönüşmesinden bebeğin ağlaması sayesinde kurtulduklarını anlatır. İşkencelerin ardından evinin önüne bırakılan kadın, tıpkı Haydar'ın doğumunda olduğu gibi ölümünde de kanlar içinde bırakılır:

> "Gece yarısı aklı kim bilir nerelere uçan yaşlı bir kadın, kaçırıldığı evinin tam önünde, pamuklar kadar beyaz olan, ama içinde pamuğun masumiyetinden zerre taşımayan bir arabadan, elinde kanlı bir çuvalla indirildi. (…) Kan… o kan… çuvaldan sızan kıpkırmızı kan, kuduz fareleri bile caydıracak kadar hüzünlü… bütün gece çuvaldan yere süzüldü."[206]

Haydar'ın ölümü kuduz salgını ile beraber cinayetlerin de salgın olarak yayıldığı mahallede sıradan bir olay olarak yansıtılır. Hatta Şahin'in gözünden komşusu olan Haydar'ın ölümüne sebep olan abilerinin işlediği bu cinayet "vatan haini bir kızılbaştan kurtulmak"[207] olarak aktarılır. İdeolojik bir zafer noktasında değerlendirilen ölüm, annenin tanık olmasıyla çift taraflı bir işkence mekanizmasına dönüşür. Doğum anı ile birlikte verilen ölüm anında benzer bir kan gölünün içinde çizilen anne kimliği, yaşatma sevincinin yerini ölümün karanlığına bırakır. Bu noktadan sonra Haydar'ın annesi körlük, sağırlık ve dilsizlik bağlamında aktarılarak hayattan kopmuş pasif bir özneye dönüşür. Ardından Haydar'ın abisi Cem öldürülür ve bir süre sonra Haydar'ın babası da öldürülür. Son halka olarak kızının da kaybolması ile birlikte annenin hayatı ölümle sarılı bir lanet hâlini alır. Tüm ailesini kaybetmiştir ve bunun yasal olarak bir arayışını sürecek siyasi atmosfer yoktur. Aksine herkesin konuştuğu cinayetler her gece gerçekleşen korkunun hakim olduğu olağan bir lanetin devamı gibidir. Suikastlerin, idamların, işkencelerin ve sokakta ceset görmenin sıradan bir hâle dönüştüğü ortamda yaşanan kaos anlatıda şu şekilde verilir:

> "Annemle birlikte yokuşun başındaydık ve üst üste yığılmış cesetlerin arasında abimi arıyorduk. Öyle güzel bir günde yokuş aşağıya kaçarken ezilerek ölünebileceğini öğrenmek için daha çok gençtim. Üst

---

[205] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 29.
[206] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 30.
[207] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 32.

üste yıkılmış insanlar vardı. Tekmelerle öldürülmüş insanlar. Ölü bedenlerden sıcacık bir korku tütüyordu. Yokuş aşağı oluk oluk kan akıyordu."[208]

Anlatının bu kısmında toplu bir katliamın resmi çizilir. Mahalle özelinde ve aile çerçevesinde aktarılan cinayetler açık alanın her köşesinde rastlanan bir genelleme ile aktarılır. Bu noktada siyasi atmosferin yaratmış olduğu gerginlikle ortaya çıkan iktidar boşluğu yaşama hakkının geri plana itilmesine sebep olur. Anayasal düzenlemelerin değil, kaos ortamının yarattığı kargaşa ile ceza sisteminin ortadan kalkması şehrin büründüğü cinnet hâlinin pekiştireci olarak yansır. Herhangi bir ceza almayacağının hatta öldürerek ödüllendirileceğini düşünen birey; saldırgan, acımasız ve tehlikeli bir kitlesel hareketin içinde yer edinir. İdeolojik karşıtlıkların belirlemiş olduğu ayrılıklar şiddetle ve hukuki eksikliklerle birleşince fikir çatışması bir iç savaş atmosferini oluşturur. Ölenlerin kayıp olarak yansıtıldığı ve öldürenlerin kimlik değiştirerek hayatına devam ettiği bu süreçte kötülük sisteme sinik bir şekilde normalleştirilir.

2.3. Kötülük ve Şiddet

Şiddet, zarar verme odağıyla gelişen birçok eylemi ve durumu kapsamaktadır. Şiddetin bilinçli veya bilinçsiz olarak uygulanmasıyla birlikte buna maruz kalan canlıda yansıması kötülük üzerinden olmaktadır. Bu doğrultuda şiddetin içinde kötülük kendini ifade etmektedir. Kötülüğün şiddette kendini ifade etme biçimi; fiziksel, psikolojik, toplumsal, iktidar çerçevesinde ana hatlarıyla değerlendirilebilmektedir. Makrofiziksel ve mikrofiziksel dinamiklerden beslenen şiddet; ayırıcı ve ayrıştırıcı olmanın yanında aşırı faallik ve aynılıktan da kaynaklanabilmektedir.[209] İçsel ve dışsal etkenlerin özneye uygulamış olduğu şiddet, farkına bile varılmadan günlük hayatın düzeninde olağan bir durum hâlinde de tüketilmektedir. Bu durum modern öncesi ve modern sonrası toplumun ve bireyin ihtiyaçları, yaşam tarzı etrafındaki değişimle ortaya çıkmaktadır:

> "Hükümdarların modern öncesi toplumda *kelle uçurucu* bir şiddet egemendi. Vasıtası, kandı. Modern disiplin toplumu hâlâ daha bir olumsuzluk toplumudur. (…) Şiddet türü *deformasyondur*. Ne cellatlar ne de mesleki deformasyonlar, geç modern başarı ve performans toplumunu tarif etmeye yeter. Bu topluma artık olumluluğun şiddeti egemendir ve bu yeni şiddet, özgürlükle mecburiyet arasında ayrım yapmaz. Patolojik tezahürü ise *depresyondur*."[210]

---

[208] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 98.
[209] Byung Chul Han, *Şiddetin Topolojisi*, s. 78-79.
[210] Byung Chul Han, *Şiddetin Topolojisi*, s. 94.

Bu doğrultuda değerlendirildiğinde yaşanılan döneme göre şiddetin yansıması sosyolojik olarak farklılık göstermektedir. Edebiyat alanında da benzer bir farklılık şiddete yaklaşımda mevcuttur. Olumlu dilin içinde taşıdığı şiddet unsuru yazarın veya okurun farkında olmadan uygulayacağı bir noktaya değinmektedir. Olayın ve karakterlerin kurmaca gerçekliğinde meydana gelen şiddet, sahnelenen bir idamdan olumlu dilin yarattığı içsel şiddete kadar birçok farklı unsurla esere dahil olmaktadır. Mine Söğüt anlatılarında şiddetin aracılığıyla ortaya çıkan kötülük unsurlarını değerlendirirken; fiziksel, psikolojik, toplumsal ve iktidar noktaları merkeze alınarak bir yol çizilecektir.

2.3.1. Fiziksel Şiddet

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'da fiziksel şiddetin yoğun olarak işlendiği iç anlatılarda Şahbaz gerçekle hayal arasında kendi kurmacasını hücredeki kadına anlatır. Bir masal anlatıcısının ele aldığı hayatlarda ise ölüm bir salgın hastalık olarak yayılırken şiddet ölümün yanında konumlanmıştır. Bir lanetin başlangıcı olarak romanda yer alan Deli Hacer'in anlatısı şiddetin kötücül unsuru olarak cinsel istismarı içinde barındırır. İkiz kardeşi tarafından tecavüze uğrayan Hacer, bu gerçeği kimselerin anlamadığı ve kardeşleriyle aralarında oluşan özel dil ile bağırır. Bu noktada toplum tarafından kadına yöneltilen psikolojik şiddetin de bir yansıması ortaya çıkar. Hacer, tecavüze uğramasının sonucunda göreceği çevre baskısından korktuğu için delirerek köyün meydanında soyunup şarkılar söylemeye başlar. Köy ortamında bastırılmış ve susturulmuş bir kadın olarak yaşananların ortaya çıkmaması için kardeşi tarafından öldürülen Hacer'in tekrarladığı şarkının sözleri şu anlama gelmektedir:

"Beni ağam delirtti
Karnımda onun kötü dölü
Biri beni öldürsün
Biri beni öldürsün"[211]

Sözlerin karşılığı ile beraber delirme sebebinin ardında yer alan tecavüzün açığa çıkmasıyla fiziksel şiddet, psikolojik şiddetle birleşerek Hacer'i bir isyan noktasına getirir. Bu isyan noktasında ise ikiz kardeşi Mustafa'nın şiddeti öldürme boyutunda tekrar karşısına çıkar. Böylece Hacer'e uygulanan şiddet artış gösterir ve ölümü bir lanetin başlangıcı olarak anlatıların içinde yer alır. Tecavüz ve cinayetin kötücül unsur olarak yer aldığı anlatının bir

[211] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 9.

başlangıç olarak değerlendirilmesiyle şiddet, kötücül bir lanete dönüşür ve farklı yerlere dağılır. Şahbaz'ın anlattığı hikâyelerde fiziksel şiddet ağırlıklı olarak ölümle bağlantılı işlenir. Kuduz salgını sebebiyle karantinaya alınan bir mahalledeki ölümlere odaklanan anlatıda komşunun ölümüne perde çekilen bir atmosfer sunulur. Bu atmosferde mahallenin abileri ile birlikte gezen Şahin ise kendisine bir yer edinmeye çalışan insanın ispat çabalarıyla aktarılır. Öldürme eyleminin bir cesaret gösterisi hâlini aldığı ideolojik ayrımların içerisinde komşusunun ölümünde etken olan Şahin, babası tarafından mahalle ortasında dövülür. Uğradığı fiziksel şiddet karşısında ideolojik ayrımların dışında intikam hırsıyla öldürme eylemine yönelen Şahin, şu şekilde aktarılır:

> "Ali Usta, Haydar'ın cenazesinden döner dönmez kahveye gitti. Şahin'i, Bekir'in adamlarıyla oturmuş kılıç oynarken buldu. Kolundan tuttuğu gibi masadan kaldırdı ve suratının ortasına bir babanın oğluna atabileceği en şiddetli tokadı attı. Sonra da yüzüne tükürdü. (…) Oğlanın haysiyeti, o Bekir Abisinin her şeyden çok kıymetli olması gerektiğini, toz kondurmaması gerektiğini söylediği erkekliği, ayaklar altına serilmişti. Hem de kim tarafından? Vatan haini bir kızılbaşın ölümüne yas tutacak kadar aşağılık olan öz babası tarafından."[212]

Bu noktada Şahin için Haydar'ın ölümü bir insanlık ilişkisi dışında siyasi bir alanda olumlu bir sonuç olarak görülür. Babasının verdiği tepki ise Şahin'i küçük düşüren bir hareketten başka anlam taşımaz. Böylece kendisine uygulanan fiziksel şiddetin boyutu arttırılarak Şahin'in babasını öldürmesine zemin hazırlanır. İntikamın beslemiş olduğu şiddet, anlatının bu bölümünde dozunu arttırarak öldürme eyleminin kötücül ortaya çıkışına etken olur. Babasını öldüren diğer bir roman kişisi olarak aktarılan Yaşar ise babasının kız kardeşine uyguladığı fiziksel şiddetin intikamını almak ister. Yaşar, annesiyle beraber çocukken evden kaçmıştır fakat kız kardeşi babasıyla beraber kalmıştır. Bir gazete haberinde tesadüfen gördüğü babasının adı ve öz kızına tecavüz ettiğinin yazması ile birlikte kız kardeşinin babasından hamile olduğunu da öğrenir. Bu noktada Yaşar, kardeşinin uğradığı fiziksel şiddetin dozunu arttırarak babasına yönlendirir:

> "Yaşar babasını görür görmez olduğu yerden ok gibi fırladı. Kimse ne olduğunu anlayamadan cebindeki bıçağı çıkarıp, babasının boğazını, orada, bir anda, buz gibi bıçakla… kesti."[213]

Kötücül bir unsur olarak öldürme eyleminin gerçekleşmesine sebep olarak Yaşar'ın babasının kız kardeşine uyguladığı fiziksel şiddet sunulur. Şahin ve Yaşar'ın babalarını

---

[212] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 32.
[213] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 50.

öldürmelerinde ortak nokta olarak intikam duygusunun ağır bastığı söylenebilir. Öldürme eylemlerindeki en büyük farklılık ise Şahin'in kendi çıkarları doğrultusunda babasını öldürmesi yer alırken Yaşar'ın kız kardeşine yöneltilen şiddet merkez noktayı alır. Böylece baba şiddeti, sebepleri farklı olan öidipal bir kompleksin intikamına dönüşür. Bireyin ailede iktidar mekanizması olarak gördüğü baba figürü, olumsuz yönleriyle Salih ve Melih'in kardeşleri olan Ayşe'nin anlatısında da yer alır. Ayşe, babası tarafından cinsel istismara uğrar ve bunun açığa çıkma durumu olunca ise köy içinde sözüne güvenilen bilge tipi olarak Kör Ebe tarafından içine cin girmiş, lanetli bir kişi olarak ölüme mahkûm edilir:

> "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."[214]

Babası tarafından cinsel istismara uğrayan Ayşe, delilik ile suçlu kimliğine bürünür. Kör Ebe'nin yönlendirmesi ile ise ölüm, lanetin bitmesi için bir çözüm olarak sunulur. Ayşe'ye yönlendirilen fiziksel şiddet, üstü kapalı bir hâle getirilerek ölümüyle sonlanacak bir şekilde bastırılır. Hacer'in ölümü ile benzer özellikler taşıyan Ayşe'nin ölümü, lanetin devamlılığına dikkat çeker. Ayşe'yi öldüren kardeşi Melih'in seri cinayetleriyle devam eden öldürme eylemi, birey için lanetin bir sonu değil başlangıcı olma özelliğini taşır. Fiziksel şiddetin ölümle sonlandığı diğer bir iç anlatı olarak ise Semiha'nın yaşadıkları yer alır. Salih'in uyguladığı fiziksel şiddet karşısında hiçbir tepki vermeden bekleyen Semiha, şiddete alışmanın yanında öldürme eylemine dönüşeceğinden habersizdir. Uyguladığı şiddet karşısında bir tepki alamayan Salih, kadını öldürür:

> "Salih karşısında kendi sinirine katlanan kadını gördükçe daha da delirdi. Semiha'yı dövmektense o an öldürmek istedi… Başını sıkı sıkı saran kollarını zorla iki yana açıp, sırtüstü yatırdığı kadının üzerine çöreklendiğinde, aklında sadece onu öldürmek vardı."[215]

Fiziksel şiddet karşısında tepkisiz kalınması ile birlikte şiddetin arttığı bu anlatıda Salih, kadının yalvarmasını içten içe istemektedir. Kadından bir tepki alamamak ise karşı çıkışın ortadan kalktığı durumda daha fazla şiddeti doğurmuştur. Bu noktada öldürme eylemi, pasif bir hâlde şiddeti kabullenen kadının son noktası olmuştur. Şiddeti tepkisiz bir şekilde karşılayan diğer bir roman kişisi ise Mehtap'tır. Çalıştığı pavyona gelen yapımcı ile patron

---

[214] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 79.
[215] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 69-70.

tarafından çıkması istenen Mehtap, o gecelerde daha çok alkol almakta ve acıyı hissetmek istememektedir. Yapımcı ve Mehtap arasında yaşananlar şu şekilde aktarılır:

> "Mehtap yapımcıyla sevişecek. Sonra yapımcı, onu bir seks filminde oynamaya ikna etmek için önce sevgi sözleriyle karışık yersiz iltifatlar edecek, sonra tehditler savuracak, sonra dövecek, sonra yine sevişecekler, sonra yine dövecek, sonra yine sevişecekler, Mehtap acıdan bayılacak, yapımcı şoförü çağıracak, 'Götür bunu evine bırak' diyerek yerde yatan çıplak ve baygın Mehtap'ı, ölmemesi gereken bir yerde ölmüş densiz bir hayvan leşiymiş gibi ayağıyla itekleyecek; şoförün 'Emredersiniz efendim' dediğini bile duymadan kapıyı vurup çıkacak."[216]

Cinsellik ve şiddetin iç içe geçtiği bu bölümde, Mehtap işi gereği yaşadıklarına tepkisiz kalmakta ve acıdan bayılana kadar dayanmaktadır. Semiha'nın alışmışlığının yanında Mehtap'ın sessiz kalmasını tetikleyen nokta kendisini dış etkenlerden dolayı zorunlu hissetmesidir. Bu noktada yapımcı için uyguladığı şiddet, karşı tarafa zarar vermekten alınan hazzı da içermektedir. Salih'i şiddet karşısında tepkisiz kalınması öldürme eylemine sürüklerken yapımcı için şiddet, cinsel tatmin noktasındadır. Böylece fiziksel şiddet, tek taraflı bir tatminin unsuruna dönüşürken partner için kötücül bir eylemin acısını içinde barındırır.

Beş Sevim Apartmanı'nda fiziksel anlamda öldürme eylemine giden şiddetin dışında; aile içi şiddet, cinsel istismar, kendine şiddet uygulama romanda ele alınmaktadır. Şiddetin ele alınışında ise akıl hastası olarak eve yerleştirilen roman kişilerinin yanılsamaları ve dosyalarında yazan gerçeklik ön plana çıkarılmıştır. Bu doğrultuda değerlendirildiğinde Yusuf'un inandığı gerçeklik şu şekilde aktarılır:

> " İyi bakıyordum; iyi bakarsam bana vurmaz, beni dövmezler sanıyordum. Ama o iyi bakışım bile annemi çileden çıkarıyor, babamı sinir ediyordu. Annem durup dururken 'Salak' diyerek, yanağıma okkalı bir tokat yapıştırmayı, babam 'Siktir git ayağımın altından' diye tükürükler saçıp, kıçıma, başıma, nereme gelirse, demir ökçeli bir tekme savurmayı, neredeyse günlük bir alışkanlık haline getirmişlerdi."[217]

Yusuf'un hayali olarak kurduğu dünyada büyüdüğü ortam şiddetin merkezde olduğu bir aile ilişkisi zinciri içerir. Fakat dosyasında yazan gerçeklikte maddi durumu iyi, kibar ve saygın bir ailenin çocuğu olduğu belirtilir. Yusuf, aile içi şiddete maruz kalmamıştır fakat her fırsatta şiddetin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır: Okulda kendi kafasını duvarlara

---

[216] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 55.
[217] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 69.

vurmuştur, kendini asmaya çalışmıştır, böcekleri ezip yemiştir, babasının kendisine tecavüz ettiğini söylemiştir ve annesini öldürmüştür. Yusuf'un kendisine ve çevresine vermeye çalıştığı zararların yolu hep şiddetten geçmiştir. Bu şiddetin ortaya çıkmasında etkili olan sadomazoşist eğilimi tetikleyici bir hastalığa dönüşmüştür. Öyle ki bu şiddetin en büyük destekcisi hep yanında olan ve ona akıl, kimlik veren cinlerinin dostluğu olmuştur. Böylece Yusuf'un hayatında şiddet; öldürülme korkusunun bastırılmasında kendisine göre yapıcı bir işlev üstlenmiştir. Başkası tarafından şiddet uyguladığı hayal dünyası, gerçekliğin içerisinde yara izleriyle yer bulmuştur. Yusuf'un yara izlerinin oluşumu bir sonuç olarak elde vardır fakat gelişim aşaması farklılık göstermektedir. Şiddetin ortaya çıkması ise kötücül bir istek olarak çevreyi üzme edimine bağlanmıştır. Bu noktada annesini öldürene kadar şiddet Yusuf'un hayatında bir bağımlılık hâlinde sürekli yer edinmiştir. Şiddeti yönelttiği özne ise bazen kendisi bazen bir başkası olmasının yanında seçimleri belirsizliği taşımaktadır. Şiddet, kötülüğün belirsizlik ve süreklilik hâlinde ortaya çıkması Yusuf'un anlatısında saptanabilecek bir unsurdur.

Aile içi şiddetin gerçeklik boyutuyla aktarıldığı roman kişisi ise Elif'tir. Elif'in babası; erkek çocuk isteyen, işsiz, alkolik ve umursamaz bir tip olarak romanda aktarılır. Babasından sürekli şiddet gören Elif ve Elif'in annesi ise bu şiddeti azaltmak için aile içinde bir oyuna başvururlar. Geceleri eve sarhoş gelen babasını Elif erkek kıyafetleri giyip Yunus ismini alarak karşılar. Bu oyun sayesinde babası geceleri sakin, mutlu bir insana dönüşür ve sürekli olarak oyuna devam edilir. Babası bir gece sarhoşken düşüp ölünce ise oynanan oyun bozulur. Elif'in artık erkek çocuk rolü yapmasına gerek kalmamıştır fakat bu durum Elif'in gerçekliği olmuştur. Cinleriyle beraber kurduğu dünyasında Elif; çirkin bir erkek çocuktur ve onun dünyalar güzeli bir kız kardeşi vardır. Bu yüzden cinsel kimlik sorunu yaşamaya başlayan Elif, giderek daha çok kendi dünyasına çekilmiştir ve ruhsal olarak kimlik geçişleri daha sık olmaya başlamıştır. Babasından gördüğü şiddetten kaçmak, kurtulmak için oynamış olduğu oyunun içinde sıkışan bir çocuk olarak Elif, ruhsal bir hastalığın içinde kendini bulmuştur. Cinsel olarak taşıdığı belirsizlik iki farklı karakter gibi davranmasına sebep olmaktadır ve görmüş olduğu şiddetin bastırılması bu şekilde ortaya çıkmaktadır. Kötücül bir olay olarak ortaya çıkan aile içi şiddet, cinayete meyilli kötücül bir kişilik olarak Elif'in karakterine yansımıştır.

Baba şiddetinin farklı bir boyutu olarak ise Melike'nin hayatının geçtiği iç anlatıya bakmak gerekir. Babasızlık şiddetinin psikolojik olarak verdiği rahatsızlık ile kendisine bir hayal dünyası kuran ve orada babasıyla her istediğini yapan güzel vakitler geçiren Melike,

yalnızlığını cin ve perileriyle paylaşmaktadır. Gerçek dünyadan kopuk, sessiz ve içine kapanık bir hâlde çizilen roman kişisi olarak Melike, eve gelen bir yabancı tarafından tecavüze uğramasıyla birlikte babasızlık şiddeti bir travmaya evrilir. Babası sanıp eve aldığı adam aslında babası değildir ve cinsel istismara maruz bırakarak Melike'nin canını acıtan bir yabancıdır. Fiziksel şiddetin tecavüz boyutu ile ortaya çıktığı bu durum ise Melike'yi öldürme eylemine yöneltir. Babasını kaybettikleri gerekçesi ile anneannesi ve annesini öldürür. Anlatıda fiziksel şiddetin bir boyutu olarak tecavüz diğer bir fiziksel şiddet boyutu olan öldürmeyi meydana getirir. Aynı zamanda Melike'nin uğradığı tecavüz hayalindeki sevecen baba figürünü de acımasız, tehdit dolu bir adam hâline getirir. Bu durum Melike'yi hayatın gerçekleri ile yüzleşmeye yaklaştırırken cinayet işlemeye de yakın bir hâle getirir çünkü inandığı gerçeklikten koparılmış bir gençtir.

Cinsel istismar üzerine dikkat çeken diğer bir roman kişisi ise Yeşim'dir. On dört yaşında riskli bir düşük yapan Yeşim'e bu kötülüğü kimin yaptığı belirsizdir. Ebeveynlerinin kötülük olarak tanımladığı bu düşük Yeşim için ise oldukça normaldir. Hasta dosyasında nemphomania teşhisi yazan Yeşim, cinlerle ilişkiye girdiğine inanmaktadır.[218] Hayali dünyasında erken yaşta kurduğu bu gerçeklik Yeşim'i hayatını da riske atan cinsel ilişkiler ağının içine çeker. Bu noktada hayali dünyasında kurmuş olduğu bağlar gerçek dünyada küçük yaştan itibaren cinsel istismara uğramasına sebep olur. Sağlıklı karar alacak bir gerçeklik bağı olmayan Yeşim'in oynadığı tehlikeli oyun anneannesini pencereden aşağı atması, babasının ölümü ve annesinin delirmesi ile sonuçlanır. Böylece fiziksel şiddetin bir boyutunun farklı boyutları etkilemesi dikkat çeker.

Beş Sevim Apartmanı'nın eski sahibi olarak Huriye Hanım, iç anlatıya başvurularak romanın akışına eklenen bir roman kişisidir. Fiziksel şiddetin aile içerisinde yansıması ise anlatıda dikkat çeken bir unsurdur. Huriye Hanım'ın eşi erkek çocuk istemektedir. Fakat arka arkaya doğan kız çocukları kabul etmeyen kocası zamanla Huriye Hanım'a psikolojik şiddetin ötesine geçerek fiziksel şiddet de uygulamıştır. Sonunda Huriye Hanım'ı terk eden eşi kız çocuk doğurmasının laneti olarak eşini görmüştür. Hem psikolojik hem de fiziksel olarak şiddete uğrayan Huriye Hanım, erkek çocuk doğurmak için sürekli türbe ziyaretlerine ve içe kapanık bir hayat sürmeye başlamıştır. Kocasının gitmesi ile birlikte ise hayatındaki boşluğu Sevim adını verdiği beş kedisiyle doldurmuştur. Bu noktada Beş Sevim Apartmanı'nın isim alma geleneğinde karşılığı Huriye Hanım'ın eşi tarafından uğradığı

[218] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 61.

şiddetin sonucunda gelişmiştir. Tek başına kalan kadın, yarı meczup bir hâlde hayatını idame etmiştir. Bu doğrultuda eşi ve toplum tarafından yüklenen cinsel sorumlulukların bir karşılığı olarak "erkek çocuk doğurma" söylemi kadına yönelik bir şiddet hâline gelmiştir.

Başkalarının Tanrısı'nda fiziksel şiddetin farklı boyutları Efsun Abla'nın yaşantısı doğrultusunda değerlendirilebilir. Anlatının ilk bölümlerinde acımasız kahkahalarıyla çizilen Efsun Abla, sokaklarda yaşayan, bacakları kesik bir hâlde dilenen sıska bir kadın olarak aktarılır. Geri dönüşlerle geçmiş yaşantısından izler sunulan Efsun Abla, şiddetin farklı boyutlarını içsel dünyasında umursamaz bir şekle büründürmüştür. Bu noktada doğumundan itibaren şiddetin izlerini hayatında taşımıştır. Efsun Abla'nın annesi Hatçe'nin başına gelenler anlatıda şu şekilde aktarılır:

> "Hatçe'yi cinlere karıştı diye ahırda zincire bağlamışlar. Sonra hamile bırakmışlar. Ahırda tezeklerin içinde, bir başına doğurduğu çocuğun babasının iblis olduğuna inanmışlar. Bebeğini de kucağına verip köyden kovmuşlar."[219]

Köy halkı tarafından iblisin kızı olduğu inancıyla dünyaya gelen Efsun Abla, annesinin uğradığı fiziksel şiddetin sonucunda hayat bulur. Köy halkının Hatçe'yi tek başına dağlarda ve kırlarda dolaşmasının ve pek konuşmadan kendi hâlinde yaşamasının cinlerle ilişkilendirilmesi ile toplum tarafından bir hapis hayatına mahkum edilir. Hatçe'nin tecavüze uğraması ile hamile kalmasının ardından dünyaya gelen Efsun ise bir şiddetin ardından oluşan bireydir. Bu noktada kötücül olayların izini var oluşunda taşıyan Efsun, annesiyle şehirde yaşadığı hayatta ve annesinin ölümünden sonra da şiddeti hayatının bir bölümünde hisseder. Büyük bir aşkla bağlandığı Devran'la olan ilişkisinde aşkın tanımı şiddetle birlikte yer alır. Şiddetin boyutu arttıkça aşkın da arttığı bir noktada çizilen ilişkileri anlatıda şu şekilde aktarılır:

> "Devran onu kasıklarından bıçaklamış bir zamanlar. O da bıçağı elinden alıp kendi kalbine saplamaya çalışmış. Beceremeyiş. Sekiz dikiş atılmış. Devran çabuk iyileşsin diye yarasını günler boyu bir köpeğin yavrusunu yalaması gibi yalamış."[220]

Bu noktada şiddetin ve aşkın iç içe geçtiği bir yerde konumlanan Devran ve Efsun Abla arasındaki ilişki, fiziksel şiddetin doğrultusunda kötücül olayları getirmektedir. Efsun Abla, kendini öldürmeye çalışır, Devran ise Efsun Abla'yı başka insanlara para karşılığında

---

[219] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 99.
[220] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 33.

cinsel ilişkiye girmeye zorlar. Ölüm, zorlama ve şiddetle kötücül unsurlar taşıyan ilişkileri Efsun Abla'nın bacaklarını kesmesi ile son bulur:

> "Ben kestim onları. İçtim içtim, kafayı iyi ettim, sonra kestim testereyle. Bağıra bağıra, kendime küfürler ede ede. Ayıla bayıla acıdan. Kestim ikisini de."[221]

Bacaklarını kesmekle beraber Efsun Abla artık Devran'ın kendisini başkalarıyla birlikte olmaya zorlayamayacağını ve dilencilik yaparak geçimlerini sağlayacağını düşünür. Devran ise Efsun Abla'nın düşüncelerinin aksine onu tekerlekli sandalye ile sokağa atar. İlişkilerinin bitiş noktası olarak yer alan Efsun Abla'nın kendisine yönelttiği fiziksel şiddet, bireyin yaşamış olduğu hayata katlanamamasının altını çizer. Devran tarafından fiziksel bir sermaye hâlini alan kadın olarak Efsun Abla bu durumu değiştirmek isterken tamamen bitirir. Bu noktada sokakta devam eden hayatı dilencilik üzerine kurulur. Kötülük ise aşkın doğurmuş olduğu şiddetin içerisinde yaşanan olaylarla beraber kendisine yer bulur.

Gergedan hikâye kitabında yer alan "Üçlü Kanepe" aile yapısında oluşan şiddet unsurlarını merkeze alır. Hikâyenin giriş bölümünde bir kanepeyi evlerinin önüne yerleştiren baba, anne ve çocuklar için sürekli bir eşya hâline gelen kanepe sembolik bir anlam taşır. Şiddetin seyirlik bir hâlâ dönüştüğü evin önündeki kanepede aile üyeleri otururlar, yatarlar ve bazen günlerce kanepeye yanaşmazlar. Babanın hiddetine tanık olunan kanepede aile üyeleri şu şekilde aktarılır:

> "İkizler ağlamaya başladılar. Kadın telaşlandı. Adam hiddetlendi. Kadın o an kanepeden kalkıp gitmek istedi. (…) Adam önce homurdandı sonra birden mağara gibi derin bir çığlık attı. Çığlıktan korkup hıçkırarak titremeye başlayan ikizleri tekmeledi. Adam tekmeledi. Kadın sustu. Adam tekmeledi."[222]

Kanepenin sürekli oluşuna paralel olarak var olan sürekli şiddet hâli ikizlerin üzerine yöneltilir. Bu noktada sessiz kalan annenin baba otoritesinden korkmasının yanında kanatları olan ölmüş bir kız çocuğunun varlığı ise önceden kaybettikleri çocuklarına işaret eder. Ölmüş olan çocuğun kanatlı bir ruh gibi ailesinin yanında olması ve bir gözlemci gibi anlatıda yer alması fiziksel şiddetin ölümcül boyutunu anlatıya dahil eder. Baba tarafından ikizlere uygulanan fiziksel şiddetin boyutunun artması ile birlikte koltukta değişim meydana gelir. Getirilen ilk koltuğun yanmasının ardından ikizler hastalanır. Sonrasında getirilen yeni koltuğu ise parçalara ayırıp yakarlar. Koltuk yanarken ise kanlı kundakları ateşe atarlar. Bu

---

[221] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 29.
[222] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Üçlü Kanepe", s. 37-38.

noktada ikizlerin öldüğüne koltuktaki değişimle birlikte ulaşılır. Çocuklarının ölümünün ardından ise babanın uygulamış olduğu fiziksel şiddeti kabullenen, sessizce bekleyen annede şiddete yönelim ortaya çıkar. Anlatının sonunda babanın uygulamış olduğu şiddet çocukların ölmesiyle kendisinden alınır. Aktif bir hâl alan anne kimliğinde ise fiziksel şiddeti babaya yönlendirme dikkat çeker:

> "Kadın içerden elinde ispirto şişesiyle çıktı. (…) Kadın şişenin içindekini kanepede sızan adamın üzerine usulca döktü. Sonra bir kibrit çaktı. Kanepe yandı. Adam yandı. Kız kanatlarını sevinçle çırparak gökyüzüne havalandı. Yangını söndürmek için hiç kimse kılını kıpırdatmadı."[223]

Çocuklarına ve kendisine yönelik şiddet karşısında pasif bir kimlikle çizilen anne, çocuklarının ölmesi üzerine aktif bir kimliğe bürünür. Bu noktada fiziksel şiddetin boyutu arttırılarak sadece can acıtma amacının dışında öldürme boyutuyla babaya uygulanır. Annede ölümün tetiklemiş olduğu kriz anı öldürme eylemi ile dışavuruma uğrar. Tüm bunların sokakta olması ise toplumun yaşananlara bakışını sunduğu için oldukça önemlidir. Anlatıda dışarıdan bakışın leitmotiv olarak altı kez tekrarlanan şu cümlede vurgulandığı söylenebilir:

> "Komşular olanları görmemek için pencerelerini sıkı sıkı kapatıp perdelerini hızla çektiler. Ben olacakları görmek için gözlerimi iyice açtım."[224]

Uygulanan şiddete seyirci kalmak ve görmezden gelmenin tercih edildiği durumda eleştirel bir bakışla bu cümle tekrarları gündelik hayatın içerisinde bulduğu karşılıktan yola çıkarak kurmacaya taşınmıştır. 2. Dünya Savaşı esnasında Yahudi komşusunun ölümüne sessiz kalan Almanların davranış biçimlerindeki totaliterlik dünyada eleştirilmiştir. Kötülüğün tanımının yeniden yapılandığı o yıllarda sistem içerisine dahil olan kötülüğe karşı çıkışın zorluğu sisteme dahil olmakla ele alınmıştır. Almanların komşularına yardım etmemeleri keyfiyetten çok zorunluluk çevresinde değerlendirilmiştir. Çevreye karşı duyarsızlaşmanın sistem içerisinde normalleştirilmesinin ayrı bir yansıması olarak hikâyenin içerisinde komşuya perde çekip şiddeti görmezden gelme hatta hayat tarzlarından dolayı direkt insanları görmezden gelme normal bir durum hâlinde aktarılmıştır. Toplumun tepkisizliği noktasında fiziksel şiddetin boyutu arttıkça komşuların perde çekmeleri anlatıda hatırlatılmıştır. Böylece anlatıda kötülük, fiziksel şiddetin toplumsal bir yok sayılma ile birleşmesiyle pekiştirilmiştir.

---

[223] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Üçlü Kanepe", s. 40.
[224] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Üçlü Kanepe", s. 38.

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey romanında fiziksel şiddetin öldürme noktasına doğru evrildiği yer olarak Deniz'in hayatına dikkat çekilir. Deniz, ailesinden kaçarak kadınadam kimliğini yaşayan bir roman kişisidir. Ağabeylerinin kendisinin peşinde olduğunun farkında olan Deniz, sürekli ölüm tehdidini hayatında hissetmektedir. Bu tehditlerin karşılık bulduğu yerde ise fiziksel şiddet açığa çıkar:

> "Deniz'in ağabeyleri eve gelip kardeşlerini öldüresiye dövdüklerinde de sabretmişti. Adamlar onun Deniz'i erkeklere pazarlayan yaşlı bir orospu olduğunu düşünerek boğazını sıkıp tabancayı başına dayadıklarında da susmuştu. Gözlerini kapayıp beklemişti."[225]

Deniz'in anlatı içerisinden çıkarıldığı, Olga'nın ise Madam Arthur Bey'in yanına yaklaştığı bu şiddet anının sonrasında tehditler fiziksel bir karşılık bulmuştur. Yapılan cinsel kimlik tercihi ile beraber Deniz'e yöneltilen şiddet eylemi, yanında yaşayan Olga'yı da etkiler. Bu noktada kötücül bir unsur olarak fiziksel şiddet, birden fazla insanın zarar gördüğü bir alanda anlatıya dahil edilir. Şiddetin uygulayıcı unsuru olarak yakın çevrenin verilmesi Deniz'e yüklenen erkeklik kimliğinin baskısını hem psikolojik hem toplumsal olarak içerir.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde yer alan "Madam Arthur Bey" hikâyesinde anlatıcı olarak bulunan Bal isimli kız çocuğunun gözlemleriyle Madam Arthur'un yaşantısına değinilir. Bu yaşantının içinde ise Hatice, Dragon ve Bal ile oluşan çekirdek aile kavramına dahil olan Madam Arthur hem yapıcı hem yıkıcı bir işlev üstlenir. Dragon'un iktidarsızlık yaşaması sebebiyle çocuğu olmamaktadır. Bu doğrultuda ilişki yaşadığı Madam Arthur ve Hatice'nin cinsel ilişki yaşamasıyla Bal dünyaya gelir. Doğumun sebebi olmakla yapıcı bir nokta anlatıda yer alır. Bunun ardından ise Dragon'un Hatice'ye öncelikle psikolojik şiddet uyguladığı görülür:

> "Annem Hatice'ydi. Sonra Defol Git Orospu oldu ismi. Babam onu hep öyle çağırırdı. Hep öyle kovardı. Aklı olan Dragon'un öfkesinden kaçardı. Annem Defol Git Orospu'nun ismi ölüme yakın kısaldı. Sadece Orospu der oldu babam ona. Kuru, kısa, sevgisiz bir sesleniş. Ölürken ismini söylemedi bile."[226]

Şiddetin sözlü olarak başladığı daha sonra ise fiziksel boyutun son noktası olarak öldürme eylemine dönüştüğü görülür. Bu doğrultuda kötücül hakaretlerle başlayan şiddet, annenin yaşama hakkının elinden alındığı bir saldırıdır. Dragon, karısı ile Madam Arthur'un birlikte olmasının ardından çocuğa sahip olmuştur fakat kız çocuğu olmuştur. İstediği erkek

---

[225] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.147.
[226] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Madam Arthur Bey"*, s. 75.

çocuğa kavuşamayan Dragon'un sonrasında karısının Madam Arthur'a aşık olduğunu fark etmesi ile şiddet eğilimi kıskançlık daha sonra intikam duygularını harekete geçirmiştir. Şiddetin ölümle sonuçlanmasının ardından ise Bal, Madam Arthur'un yanına yerleşmiştir. Dragon ise hapse girmiştir. Bu noktada ise korunaklı bir alan olarak çizilen Madam Arthur, erkekliğini ona hatırlatan Bal'a şiddet uygulamıştır:

> "Ah komşu erki! O erkin zerresi Dragon babamda olsaydı, annem benim yerime şahane bir oğlan çocuk doğururdu. O erkin zerresi Dragon babamda olsaydı, Madam Arthur Bey beni öldüresiye dövüp sonra kiliseye kaçmazdı."[227]

Bal'ın varlığı ile Madam Arthur'a farkında olmadan uyguladığı psikolojik şiddet, Madam Arthur'da fiziksel şiddet uygulama edimini ortaya çıkarmıştır. Böylece hikâye boyunca psikolojik şiddetin ardından fiziksel şiddet ortaya çıkmış ve kötücül bir öldürme eylemine, zarar verme eylemine dönüşmüştür.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde bulunan "Hatmi Çayı" hikâyesinde, baba ve kız arasındaki bağa odaklanılır. Fark edilmeyen bir çocuğun kenarda durup yaptığı gözlemlerden yola çıkarak oluşturulmuş bir anlatıdır. Babanın uyuşturucu madde kullanımı ve bağımlılığı üzerine yarı uykulu hâlde çizildiği hikâyede çocuğun baba sevgisini bir oyun içerisinde tattığı an esrar kullandığı anlarla sınırlıdır. Onun dışında ise para bulması için çocuğa uyguladığı psikolojik şiddetin yanında fiziksel şiddet de yer almaktadır:

> "Ama ne çok dövdünüz beni. Evde hiçbir iş yapmadığım için ne çok kızdınız bana. Yine de fayda etmedi, öğrenemedim. Yemek yapmayı, evi toparlamayı, sizi anlamayı öğrenemedim."[228]

Kız çocuğunun babasına hitap ederken kullandığı dil, bir saygı göstergesi olarak ikinci çoğul şahısla kuruludur. Bu noktada aradaki mesafenin açık olmasına dil ile çekilen dikkat, babası tarafından gördüğü şiddet ile beraber korkuya da işaret eder. Bağımlılığın getirmiş olduğu kopuk aile ilişkisi, kötücül bir olay olarak babanın ölümünü izlemeye ve şiddet görmeye zemin hazırlar. Kız çocuğunun babasına karşı duyduğu sevgi ise karşılığını beklemeden durup babasını izlemekle şekillenir.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde yer alan "Sinekler Sevişirken" hikâyesi, bacakları olmayan bir kızın yatağa bağlı olarak sürdüğü hayatında annesi ve sineklerle olan iletişimi doğrultusunda çizilir. Sineklerin varlığı kız tarafından bir gerçeklik olarak yansıtılırken

---

[227] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Madam Arthur Bey"*, s. 78.
[228] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Hatmi Çayı"*, s. 34.

annenin sinekleri görmemesi kurmaca gerçekliği içerisinde bir bilinmezliği anlatıya ekler. Kızın sinekleri gözlemleyerek psikolojik olarak hissettiklerine ifade edebilecek bir alan açılması anlatıda yaşanır. Kız, bacaklarının olmamasının sebebini şu şekilde açıklar:

> "Bir gece uykudan aniden uyanan ve bacaklarımı koparan adamın, babamın adını fısıldıyorlar… deli babamı anne deli babamı bana anlatıyorlar… babam benimle sevişmek istemiş… babam benimle sevişmek istemiş… babam benim bacaklarımı… benim bacaklarımı… benim bacaklarımı onun için kesmiş…"[229]

Kelebeklerin sakladıkları sırlarla verilen kızın babasının cinsel tacizi ve bacaklarını kesmesi anlatının sonunda kızın fiziksel olarak yatağa bağlı kalmasının sebebini aktarır. Bu noktada babanın kızına uygulamış olduğu şiddet, fiziksel olmanın yanında psikolojik etkisini de sürdürür. Kız, maruz kaldığı fiziksel şiddet sonrasında yatağa bağımlı bir hayat sürer. Odasında yaptığı gözlemleri annesiyle paylaşması onun yalnızlığını ortadan kaldırmaz çünkü sinekleri ve kelebekleri sadece kız görmektedir. Sembolik bir okumanın ardına saklanan sinekler, kızı sürekli rahatsız eder hâldedirler. Babası tarafından uğradığı şiddetin psikolojik bir devamlılığı olarak değerlendirilebilecek olan sinekler, öncelikle odanın tavanında yer edinirler. Birbirleriyle sevişen sinekleri izleyen kız, onların sevişme sesine gelen başka bir sineğin yastığına konması üzerine nefes alamayacak bir hâle gelir:

> "Başımı çevirip bakmıyorum. Yastığın üzerinde duruyor. Kapkara kocaman kapkara kocaman kara bir sinek. Tam yanımda yanı başımda yastığımda incecik ayaklarının üzerinde gözlerini bana dikmiş bakıyor. Karasinek benden çıkan sesleri dinliyor."[230]

Bu noktada gözlemin sineğe aktarıldığı görülür. Kızın kendisini rahatsız hissettiği ve hareket imkanının olmadığı anda ise sineğe karşı şu tepkiyi geliştirir:

> "Sinek hâlâ yanımda, yastıkta öylece bana bakıyor. Hayır, ayaklarını koparmayacağım. Gözlerini oyacağım. Bana öyle bakmasına izin vermeyeceğim. Bana öyle öyle öyle sanki sanki sanki sevişmek istercesine."[231]

Sineğe yönelik gelişen gözlerini oyma tehdidiyle sinekte oluşan korkunun ve sineğin onunla sevişmek istememesinin altının çizilmesiyle psikolojik şiddetin boyutu değişir. Babası tarafından kızın maruz kaldığı fiziksel şiddet, sinekler aracılığıyla psikolojik şiddete dönüşür. Sonrasında binlerce sineğin içeriye dolması ve kızın vücudunun üzerinde sevişmeleriyle bir

---

[229] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Sinekler Sevişirken"*, s. 104.
[230] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Sinekler Sevişirken"*, s. 102.
[231] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Sinekler Sevişirken"*, s. 103.

panik hâline sürüklenen kızın uğradığı toplumsal şiddetin de altı çizilir. Kötücül unsur olarak bir eylem niteliğinde yer alan baba tacizi ve şiddeti sonrasında buna maruz kalan insanın hayatını olumsuz yönde etkilemeye devam eder. Şiddet bu sefer psikolojik bir noktada sineklerin ve kelebeklerin yanılsamalarla belirmesine sebep olur. Sonrasında ise bu yanılsamaların dışarıdan bir güç olarak tüm vücudunu sarması ile toplumsal şiddetin sembolik bir okumasını yapmayı olanaklı kılar.

Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*'da şiddetin tanımını şu şekilde vermektedir:

> "Bir olgunun gücü, yoğunluğu, sertliği. Yoğun, sert ve çoğu zaman yıkıcı bir güçle kendini ya da etkisini gösteren bir şeyin özelliği. Beden gücünün kötüye kullanılması, silahlı etkinlikler ve aşırı bir saldırganlık özelliği taşıyan ilişkilerle belirginleşen edimlerin tümü.
> *Şiddet vahşetin en yakın arkadaşıdır.*"[232]

Tanım olarak şiddet, fiziksel şiddete yakın bir noktada ele alınmıştır. Şiddetin dışarıyla olan olumsuz etkileşimi üzerine değerlendirilebilecek bu tanım, romanın birçok yerinde şiddetin yoğunluğuna hakim olayların gelişimini de hatırlatmaktadır. Anlatının içerisinde bu tanıma yer verilmiştir çünkü bu tanımın karşılığına bulacak birçok olay gelişmiştir: Hüsran'ın okuduğu kırmızı kaplı kitapta aldatıldığını öğrenen adamın eşini ve aşığını öldürmesi günümüzle sentez yaparak anlatılmasının yanında fiziksel şiddetin öldürme boyutunu aktarmaktadır. Botan'ın babasının aşığı tarafından parçalara ayrılarak öldürülmesi ölümle sonuçlanan bir vahşet örneğini yansıtmaktadır. Baba Veysel'in kendi çocuklarını çamaşır ipiyle boğarak öldürmesi, Şerife'nin tecavüze uğrayıp öldürülmesi, Yadigar'ın tecavüze uğrayıp ölüme terk edilmesi, Zaman Dayı'nın Yadigar'ı baltayla öldürmesi, Leon'un ve oğlu Kadir'in idam cezasına çarptırılan mahkûmları öldürmesi ise anlatının içerisinde ölümle sonuçlanan diğer fiziksel şiddetlere örnek teşkil etmektedir. Roman karakterlerinin öldürme sebepleri veya tanık oldukları ölümlerin sebepleri birbirinden oldukça farklı olmakla beraber hepsinde ortak nokta insanın yaşama hakkının elinden alınmasıdır. Öldürme eyleminin sonuçları üzerine "Kötülük ve Ölüm" başlığı altında fiziksel şiddetin ölüme yansıması değerlendirilmiştir.

2.3.2. Psikolojik Şiddet

Beş Sevim Apartmanı'nı içerisinde fiziksel şiddetin ortaya çıkmasında en büyük etkenlerden birisi arka planda bulunan psikolojik şiddettir. Yanılsamalar ile ortaya çıkan

---

[232] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 141.

olağanüstü varlıklar olarak cinler ve periler ruhsal hastalığı olan tüm roman kişileri için ortak noktadır. Hastaların hayatlarında cinlerin ve perilerin ortak işlevi ise sürekli psikolojik şiddet uygulamalarıdır. Kendilerine dost, arkadaş, eş olarak gördükleri cinler ve periler bireylerin dışarı ile etkileşimi olduğu anda kötücül birer yaratık hâline dönüşürler. Sevgi ile kendilerine bağımlı kıldıkları bireyleri sonrasında korku ile yönetirler. Bu noktada sanrıların zihinde yarattığı etki oldukça önemlidir. Doktor Samimi, sanrılarının gerçekliğini kabul etmeyi bu yüzden başlangıç olarak görmüştür. Samimi'ye göre; bilimsel ve dini bilgilerin bütününde baktığında cinleri yok etmek için cinlerin varlığını kabul etmek gerekir. Samimi'nin cinperilerine karşı çıkışı ise şu şekilde olur:

> " 'Tamam' dedi cinlerle perilere, 'Tamam Gülizar'a gitmeyeceğim, ona onu sevdiğimi söylemeyeceğim ama artık bir daha sizi de rüyalarıma sokmayacağım. Gerekirse hiç uyumayacak ve sizden intikam alacağım…"[233]

Yalnız bir çocukluk geçiren Samimi, bu yalnızlığını bir kadınla paylaşmaya karar verdiğinde karşısında gördüğü cinleri ve perileri artık onun dostu değildir. Samimi'nin bu noktadan sonra halasının ölümü, işten ayrılması ve taşınması ile birlikte hızlı bir şekilde hayatı değişir. Bu değişiklikleri fırsat bilen Samimi, cinlerin tehditleri karşısında bir savaş başlatır. Beş Sevim Apartmanı'na taşındıktan sonra apartmanın her katına cinlerle bağı olan beş akıl hastasını rüşvet karşılığında akıl hastanesinden kaçırır, yerleştirir. Bunu yapmaktaki amacı ise hastaların cinlerle olan bağını incelemek, gözlemlemektir. Doktor Samimi cinlerle ilgili olarak; bir yandan psikiyatri kimliğini kullanarak bilimsel incelemeler yapmakta bir yandan dini açıdan araştırmakta bir yandan da deneklerini gözlemlemektedir. Tüm bunları günlüğünde ve hasta dosyalarında toplayan Samimi'nin çalışmaları romanın bölümlere ayrılmasında da etkili olur. Samimi'nin çalışmaları karşısında ise cinler ve perilerin yanılsamalar ile oluşturdukları psikolojik şiddet giderek artmaktadır. Anlatı içerisinde Samimi üzerinde cinler tarafından oluşturulan psikolojik şiddetin aşamaları şu şekilde aktarılabilir:

- Cinperi kokusu / Cinperi korkusu
- Cinperi yalanı: Odada annesini ve çocukluğunu görmesi
- Cinperilerin evi istila etmesi
- Cinperilerin bedenine yerleşmek istemesi

---

[233] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 16.

- Cinperilerin ilk işareti: Samimi'nin vücudunda çıkan kara sivilce
- Cinperilerin Samimi'ye hükmetmek istemesi
- Samimi'nin teninde kararmalar
- Samimi'nin aynaları kırması
- Samimi'nin gölgelerden kaçması
- Ölüm kokusu / Cinperi kokusu
- Şeytanın oyunu
- Samimi'nin kendisiyle savaşı

Cinlerin ve perilerin istekleri etrafında şekillenen Samimi'nin yaşadığı yanılsamalar gerçeklik ile bağını sivilce işareti ile kurmaya başlar. Samimi, vücudunda çıkan sivilcenin sebebini cinlerin bedenini ele geçirme işareti olarak düşünür. Bu noktadan sonra otokontrolünü kaybetmeye başlayan Samimi, cinlerin ve perilerin içinde yaşamaya başladıklarına inanır. Psikolojik şiddetin etkisi bedeniyle bütünleşmeye başlayınca Samimi günlüğüne şunları yazar:

> " Yenilgi. Cinlerin defterinde yazmayan, insanlarınsa kaderlerine kazılı değişmez sonuç: Yenilgi. Artık tüm bedenim simsiyah. Yeryüzünde çilli ve kara derili tek insan ben olmalıyım ve cinlerle savaşmayı göze alan ve bu savaşı kaybetmekten gurur duyan."[234]

Cinlerin tehditleri ve korkutmaları ile başlayan savaş, Samimi için yenilgi ile sonuçlanır. Böylece yanılsama bireyin kendi yaratımı ile bir psikolojik şiddet unsuruna dönüşür. Samimi tarafından kötücül yaratıklar olarak nitelenen cinler, Samimi için kötünün karşılığını da vermektedir. Samimi'nin yaşamdan yana olan ve iyilik için başlattığı savaşın kaybedilmesi bir noktada kötülüğün kazanmasına dikkat çeker. Cinlerin ve perilerin bireye uygulamış oldukları psikolojik şiddet böylece kötü olanın istemiyle de özdeşleşir.

Samimi'nin Beş Sevim Apartmanı'na yerleştirdiği kişilerin de cinlerle bağı vardır. Öldürmeye yakın roman kişileri olarak aktarılan apartman sakinleri de cinlerle olan bağlarında sevgiyi ve korkuyu bir arada taşımaktadırlar. Yeşim, cinlerle ilişkiye girdiğine inanırken bunun bazen isteyerek bazen zorla olduğunu belirtir. Cinlerle oluşan bu bağın temelinde yatan sebep ise yalnız geçen çocukluk ve özellikle baba sevgisinden yoksunluk ile ilgilidir. Yeşim, yanılsamalarında babası tarafından hiç sevilmeyen ve babasından sürekli kötü şeyler işiterek psikolojik şiddete maruz kalmış bir hâlde aktarılır. Hasta dosyasında ise

[234] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 123.

anne ve babasının işleri sebebiyle Yeşim'le pek ilgilenemedikleri ve yalnız geçen çocukluk dönemi ortak nokta olarak verilir. Bu noktada ilgisizlik ve sevgisizlik Yeşim için psikolojik şiddet unsuruna dönüşür. Yeşim'in içine giren cinden kurtulmak için gittiği Ziya Hoca ise inancın psikolojik şiddete dönüştüğü bir noktada anlatıya dahil edilir. Rahim gevşetici ve uyuşturucu etkisi veren otlar kaynatılarak Yeşim'e düzenli olarak içirilir ve iyileşeceğini düşünerek gittiği yerde Yeşim'in sanrıları daha fazla artar. Ziya Hoca tarafından hem cinsel istismara uğrayan hem de günden güne cadı olduğuna daha fazla inanan bir geçişle Yeşim'in günlük hayatla olan bağı giderek azalır. Böylece bireyin inancı ve yanılsamaları kullanılarak bir korku alanı yaratılır ve psikolojik şiddetin etkisi daha fazla artar. Kötücül bir olay olarak anneannesini öldürmesinin tetikleyici unsuru olarak hem çocukluk döneminde yaşadığı ebeveyn ilgisizliği hem de hoca tarafından uğradığı istismar değerlendirilebilir.

Beş Sevim Apartmanı'nın diğer bir sakini olarak aktarılan Oğuz, anne sevgisizliğinin yanında anne tehdidine de uğrayan bir çocukluk dönemi geçirir:

> " Annesi ona ne zaman kızsa 'Bugüne kadar kimse mezara kendi ayaklarıyla gitmedi' derdi. Bunu söylerken, gözlerinden bir anneye asla yakışmayan soğuk, sevgisiz bir ışık sızardı. Bunu söylerken, nefesi dudaklarının arasından buz gibi çıkar, küçük çocuğun titrek bakışlarına tokat gibi çarpardı. Annesi böyle söyleyerek, onu düpedüz öldürmekle tehdit ederdi. Tıpkı babasını öldürdüğü gibi."[235]

Oğuz'un kendi yazıları içinde yer alan bu bölüm, annesine karşı bakışını da anlatması açısından önemlidir. Oğuz için anne; soğuk, sevgisiz ve tehdit unsurudur. Babasını annesinin öldürmesi ile birlikte katil imajına da bürünen anne, korku duyulacak bir noktaya yerleştirilir. Böylece babanın yokluğu ve annenin tehditkârlığı etrafında bir psikolojik şiddet Oğuz'un hayatının merkezine konumlanır. Oğuz'un kendisini cüce sanması ve eğer büyürse annesi tarafından öldürüleceği gerçeğine inanması ile birlikte ölümden korunmak için hep küçük kalacağını varsayar. Bu noktada annesinin büyüdüğüne dair vurgu yapması Oğuz'un savunma mekanizmasını devreye sokar. Oğuz'a göre; annesi artık sadece bir tehdit unsuru değil, aynı zamanda katili olacaktır. Bu düşünceden hareketle öldürülmemek için annesini öldürür. Cinlerle kurduğu dostluğun etkisinin yanında ebeveyn sevgisinin tam tersi bir nefrete dönüştüğü Oğuz'un yaşantısında annesine uygulanan psikolojik şiddet de dikkat çeker. Oğuz'un annesinin babasını öldürme gerekçesi anlatıda şu şekilde verilir:

---

[235] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 44.

> "Hikâye klasikti. Adam on sekiz yaşındaki Gülsüm'ü ailesinin rızası olmadan kaçırmış, evlenme vaadiyle kandırmış, imam nikâhı kıymış ve eve kapatmıştı. Genç kadın bir süre, çoğu yeni evli gibi mutlu mesut yaşamış, hayatı toz pembe görmüştü. Ama birkaç ay sonra, geçim sıkıntısı baş göstermeye başlayınca, adam karısını başka erkeklere satmaya çalışmıştı."[236]

Babasının annesi tarafından öldürülmesinin altında yatan şiddet unsurlarına bakıldığında da psikolojik şiddete rastlanır. Gülsüm'ün eve kapatılmasının ardından başlayan baskı süreci cinsel olarak istismara uğramasına kadar hem psikolojik hem de fiziksel anlamda sürekli olarak şiddet görmesine etkendir. Evin içinde yaşadığı hapis hayatının yanında hamile kaldığını öğrenmesi ile baskı altında kalan Gülsüm, bir başkaldırı hâline bürünür. Bu başkaldırı ise eşini öldürmektir. Böylece eşinin Gülsüm'e uyguladığı fiziksel ve psikolojik şiddet Oğuz'un hayatına da yansır. Eşini öldürdükten sonra Gülsüm, babasından dolayı Oğuz'u neredeyse istemeden doğurur:

> "Gülsüm, ona meme vermeyi bile reddetmişti. Bebek doğduğunda aynı babasına benziyordu. Yani öldürdüğü kocasına. Bu Gülsüm'ü çocuktan daha da tiksindirdi."[237]

Gülsüm'ün uğramış olduğu psikolojik şiddetin ve fiziksel şiddetin öznesi olarak eşi ortadan kalkınca şiddetin yönü değişir. Doğumdan sonra kendisine uygulanan şiddetin psikolojik boyutunu annesi Oğuz'a yöneltir. Aile içinde sarmal bir yapı hâline gelen psikolojik şiddetin uygulanması hem Gülsüm hem de Oğuz için kötücül bir nokta olarak öldürme eyleminin gerçekleşmesine sebep olur.

Beş Sevim Apartmanı'nın diğer bir sakini olarak Yusuf, psikolojik şiddeti çevresine uygulayan birey özelliklerini taşır. İntihara eğilimli bir yapıda olmasının sebebi şu şekilde aktarılır:

> "Asıl amacı, çevresindeki insanları üzmekti. Hayata, o eğlenceli, o pırıltılı hayata hiçbir şey olmamış gibi devam eden annesini, işinden başını bir kez olsun kaldırmayıp oğlunun yüzüne bakmayan babasını, o bakışsızlığı, o duyumsamazlığı cezalandırmak istiyordu. Ama bunu bir türlü başaramıyordu."[238]

Ebeveynlerini ilgisizlikleri sebebiyle cezalandırmak isteyen Yusuf, kendine farklı yöntemlerle zarar vererek anne ve babasına psikolojik şiddet uygular. Böylece kendisine uyguladığı fiziksel şiddetin psikolojik şiddet olarak yansıması anne ve babada oluşur.

---

[236] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 45.
[237] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 46.
[238] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 82.

Cinlerin de desteğinin kendisinde olduğuna inanan Yusuf'un çevresini üzerek uygulamaya çalıştığı bu şiddetin karşılığı olmayınca ise fiziksel şiddete yönelerek annesini öldürür.

Psikolojik şiddete maruz kalan diğer bir roman kişisi ise Elif'tir. Babası tarafından sevilmeyen ve rol yaparak kendini sevdirmeye çalışan Elif, belirli bir süre sonra cinsel kimlik sorunu yaşamaya başlar. Bu sorunun temelinde ise hem fiziksel hem de psikolojik şiddet uygulayan babası yatmaktadır. Çalışmayan ve sürekli sarhoş bir hâlde eve gelen babanın eşinden istediği şey erkek çocuktur. Erkek çocukları olmayınca ise Elif bir oyuncu gibi erkek çocuk rolünü üstlenir. Bu durumda babanın eşine yönelttiği psikolojik şiddet, erkek çocuk istemi üzerinden gerçekleşirken; babanın Elif'e yönelttiği psikolojik şiddet sevgisizlik üzerinden gerçekleşir. Böylece yanılsamalarla kendisine hayali bir kardeş yaratan Elif, gerçekten bir kardeşi olduğunda cinayet işlemeye meyilli bir yapıya dönüşür.

Beş Sevim Apartmanı'nda psikolojik şiddet; hastaların yanılsamaları üzerine kurdukları gerçekliklerinin tahribi ile birlikte ağırlıklı olarak ortaya çıkmaktadır. Ortak nokta olarak değerlendirilen cinlere ve perilere olan inanış psikolojik şiddetin anlatı içerisindeki etkisini arttırmaktadır. Öyle ki roman kişileri hayal dünyalarından çıkma eğilimi gösterdikleri anda cinlerin ve perilerin tehditleri ile karşılaşmaktadırlar. Bu tehditler Beş Sevim Apartmanı'nın sakinleri için yatıştırıcı bir fonksiyon üstlenirken Samimi için başkaldırının başlangıcını içerir. Cinlere karşı açtığı savaş koku ile başlayıp korku ile sonuçlanır. *Beş Sevim Apartmanı*'nda hastaların hayatlarında ise psikolojik şiddetin özellikle ebeveynleri üzerinde bir odak noktası içerdiği dikkat çeker. Sevgisizlik, ilgisizlik, erkek çocuk istemi, tehditkâr tavırlar üzerine kurulu olan aile içi ilişkiler romanın devamında meydana gelen öldürme eylemlerinin zihinsel temelini atan önemli kapsam alanlarıdır. Romanda kötücül olayların yaşanmasında ve kişilerin kötücül özellikler kazanmasında psikolojik şiddet olumsuzluğun bir pekiştireci olarak sunulur.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde yer alan "Parmaksız Yakup" adlı hikâyesinde çekirdek ailede evin içerisinde gelişen durumlar aktarılır. Babanın otoriter olduğu ev ortamında kadın sürekli mutfakta yemek yapar. Çocukları Yakup ise devamlı odasında oturan ve babasının yok saydığı bir çocuk olarak anlatıda yer alır. Doğuştan bir parmağının olmaması, çalışmaması ve sürekli odada oturmasının bir baskı hâlinde babası tarafından Yakup'a yönlendirildiği anlatıda kriz anının tetiklenmesi ile anne saldırganlaşır. Babaya karşı oluşan saldırganlığın ise altında sözlü olarak uygulanan şiddetin etkisi oldukça fazladır:

"Babam bas bas bağırıyor. Annen de deli. Sen de delisin. Oğlun da deli. Topunuz delisiniz."[239]

Ses yükselmesi ile beraber sözlü şiddetin artması ile annenin babaya saldırması ve onu bıçaklaması gerçekleşir. Mutfağın içerisinde sürekli yemek yapan kadının bıçakla gerçekleştirdiği bu eylem, kadının kapatıldığı alandan çıkışını da sembolik olarak taşımaktadır. Babanın çocuğa yöneltmiş olduğu şiddet, annenin engellemesine takılır. Bu noktada şiddetin boyutunu arttıran anne, hem koruma hem de öldürme eylemi içerisinde bulunur. Çocuk ise babasının ölmesinin ardından bile ona karşı kendini koruma ihtiyacı hissetmektedir. Bu noktada kötücül bir eylem olarak psikolojik şiddetin ortaya çıkmasına sebep olan özne ortadan kalksa bile etkisinin devamlılığı dikkat çeker.

2.3.3. Toplumsal Şiddet

Kırmızı Zaman'da toplumsal şiddetin yoğunluğu belirli bölümlerde hakimdir. Leon, bir savaşın ardından tıpkı kendi öldürdüğü mahkûmlar gibi idam cezasına çarptırılmıştır. Bu durum Leon'un cellatlık mesleğine ilk adımını atarken Eminönü Meydanı'nda toplum tarafından gördüğü "cesur çocuk" ilgisinin ve takdirinin tam tersine çevrilmesidir. Toplum, şiddetini daima ortada kurban hâlinde bulunan suçluya yöneltmiştir; bireysel kimlikler geri plana itilmiştir. Savaş ortamının yaratmış olduğu kaos ile otorite boşluğunun ortasında siyasi suçluların idamı toplumsal düzenin hızla sağlanmasında önemli bir işlev üstlenmiştir. Bu noktada adalet kavramı geri plana itilirken otoritenin sağlamlaştırılması hedeflenmiştir. Toplumun işlevi olanları izlemekle, alkışlamakla sınırlandırılmıştır. Savaş ortamının otoriter tortusu bu sebeple toplumun sosyolojik yapısını etkilemiştir. Osmanlı Devleti'nde ağır bir suçluyu öldürdüğü için alkışlanan cellat toplumsal hayatta bir tepki ile yaşamıştır. İşini yaparken alkışlanan cellatların, toplumsal hayatın içinde evleri bile uzakta kalacak bir öteki olarak konumlandırılmıştır:

> "Cellatlar feci insanlardı. Hiç acımadan suçluların gözlerini oyar, kellelerini kopartırlardı. Cellatların kimliğini kimse bilmezdi. Bu işi yaparken yüzlerini kara kukuletaların ardına gizlerlerdi. Hep çingen olurdu cellatlar.Ama Allaha şükür Lonca'da cellat yoktu. Olsa kimse onla konuşmaz, herkes yüzüne tükürürdü. Celladı kimseler sevmezdi."[240]

Toplumsal şiddetin dışarıda tuttuğu, sosyolojik kimlikleri "uzak, kapısı hiç çalınmayan lanetli evlere"[241] sıkışıp kalan cellatların hayatı zorunlu bir yabancılaşma ile

---

[239] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Parmaksız Yakup"*, s. 165.
[240] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.105.
[241] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.61.

merkezin dışına itilmiştir. İsteyerek kimsenin seçmediği ve babadan oğula bir saltanat gibi devamlılığı sürdüren cellatlık mesleğini Leon bir zanaat öğrenme inceliğinde istemiştir. Tesadüfen gittiği mezarlıkta cellatları izlemiştir ve küçük bir çocuğun arkasına bakmadan kaçacağı yerde onları tekrar görmek için mezarlığa yine gitmiştir. Cellatları izledikçe Leon'un korkusu yerini cesarete bırakmıştır. Leon, "Çingene milletine bile dudak ısırtan"[242] cellatlığa heveslenmiştir. Bu hevesin ardında yatan gerekçe ise Leon'un köken sorunudur ve romanda şu şekilde belirtilmektedir:

> "Leon'un damarlarındaki Çingene kanından da Yahudi kanından da tiksinip, kendine lanetli bir kumaştan kanlı bir kader biçeceğini hiç aklına getirmiyordu."[243]

Bu noktada Leon annesinden aldığı Yahudi kanını ve babasından aldığı Çingene kanını yok saymak istemektedir. Ebeveynleri Leon'u doğar doğmaz yalnız bırakmıştır ve babaannesi Ziba'nın sevgisiyle büyümüştür. Kimsesizlik hissinin yoğunluğunu mahalleler arası geçişte görmek mümkündür. Çingene mahallesine gidince bir Yahudi, Yahudi mahallesine gidince bir Çingene olarak karşılanması Leon'u yalnızlığa itmiştir. İçkin bir kimsesizlik küçük bir çocuğun mezarlıkta huzur bulmasını sağlamıştır. Mezarlıkta karşılaştığı cellatlar ise huzuruna eşlik eden korkuyu ve heyecanı beraberinde getirmiştir. Toplumsal şiddetin yansımasını iki farklı kökeninden dolayı hisseden Leon, cellatlık mesleğine gönüllü olarak toplumsal hayatın reddini gerçekleştirmiştir. Etnik bir kökene ait olmamak ve bunun karmaşasında yalnızlaşmanın bir tepkisi olarak "ben'in içindeki öteki"[244] harekete geçmiştir. Böylece toplumun kıyısında duran Leon, bilinçli bir seçimle toplumun dışına çıkmayı seçmiştir. Osmanlı'da ünlü bir cellat olduktan sonra ise Deligâvur lakabı kendisine toplum tarafından verilmiştir:

> "Gâvurluğu, Yahudi kanı taşımasından, deliliği Çingenelerin en gözü kara olmasından geliyordu."[245]

Toplumun kabulü ile dilden dile yayılan lakap kullanımı Leon'un tiksindiği kökenlerinden izler taşımaktadır. Bireyin unutmak istediği veya yok saydığı belirli noktaların dışarıdan hatırlatılması olarak değerlendirilebilecek olan bu durum sözlü kültürde toplumun etkisini göstermektedir. Etnik kimlik sorunsalını yaşayan Leon, kendi çocuğuna Kadir ismini vererek ona bir kimlik yüklemek istemez. Bu noktada toplumsal şiddetin bireyde oluşturduğu

---

[242] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.119.
[243] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.63.
[244] Byung Chul Han, *Şiddetin Topolojisi*, s. 34.
[245] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 205.

kendisini ve çevresini koruma içgüdüsüne dikkat çekilmektedir. Leon, iki etnik kimliğin sentezini kanlı bir kaderin ardında eritmek istemiştir.

Leon'un torunu olarak anlatıda karşılaşılan Halat Niyazi, bu kanlı kaderin son kuşağıdır. Halat Niyazi, cellatlık karşısında aklını yitirmiştir. Topluma karşı Halat Niyazi'nin yönelttiği kriz anı romanda şu şekilde aktarılmaktadır:

> "Bu şehirde yaşayan insanlar sokakta kimsesiz deliler görmeye alışıktırlar. Alışıktırlar ama kimsesiz bir delinin gözlerinin içine bakarak hüngür hüngür ağlamasını yadırgarlar. Çünkü bu şehirde deliler kimsenin gözlerinin içine bakmazlar. Halat dışında."[246]

Sosyolojik kimlikleri birbirinden farklı olmakla beraber cellatlar gibi deliler de toplum tarafından öteki olarak görülmektedirler. Topluma karşı yöneltilen bir tepki hâli ağlama krizleriyle ortaya çıkmaktadır. Bu noktada toplum tarafından ötekileştirilmenin şiddeti Halat Niyazi'de içsel bir yönelimle psikolojik şiddete dönüşmüştür ve delilik olarak kendini dışavurmuştur. Cellatlıkla olan bağı halatları hayatının merkezinde tutmasıyla devam etmiştir fakat halatlar onun için bir suç aleti değil, geçmişin sembolü hâline gelmiştir. Toplum tarafından ona verilen Halat lakabı tıpkı dedesi Leon'un Deligâvur lakabı gibi unutmaya çalıştıklarını hatırlatan bir unsuru isminde taşımasına sebep olmuştur. Halat Niyazi'nin ağlama krizleri toplumsal şiddetin aynılığına karşı varlığının bir ispatını taşımaktadır.

Kırmızı Zaman'da toplumdaki aynılık terörüne karşı çıkan diğer karakterler; Hüsran ve Botan'dır. Her iki karakterin de sokakta oynayan çocuklara karşı bakışlarıyla toplumsal bağları aktarılır. Hüsran hastalığı dolayısıyla eve kapatıldığı süreçte pencereden dışarıyı izlemektedir ve düşünceleri şu şekilde aktarılmaktadır:

> "O, surların dibinde ip atlayan kızların arasına girmek, bilye oynayan oğlanlarla atışmak, sokak köpekleriyle terden sırılsıklam oluncaya kadar deliler gibi yıkık sur duvarları üzerinde koşmak… istemiyordu."[247]

Çocukların oynadığı oyunlar Hüsran'a sıkıcı bir süreklilik hâlinde yansımaktadır. Bu durum dehlizlerden bahseden Kırmızı Kitap'ı okudukça Hüsran'ı daha da kendini izole etmeye yöneltir. Dışarı çıkıp çocuklarla oynamak değil, içeri girip dehlizleri keşfetmek istemektedir. Toplumsal hayatın bir parçası olarak sokakta oynayan çocuklar birey tarafından

---

[246] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 109.
[247] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 84.

dışarıya itilmektedir. Hüsran'ın ilgisini çekmeyen oyunlar Botan'ın çocukluğundan bahsettiği bölümlerde daha da şiddetli bir tepki hâline gelmektedir:

> "Yaşıtlarının yanına inip oynamamasının tek nedeni vardı: Onları sevmiyordu. Sokaktaki çocukları… Hepsi aptaldı. Hepsi kötüydü. Hepsi düpedüz geri zekâlıydı."[248]

Topluma yönelik içsel bir şiddet besleyen Botan, sokaktaki çocuklara karşı yalnızlığını yücelten bir olumsuzluk yüklemektedir. Çocuklar ve oynadıkları oyunlar onun ilgisini çekmemekle birlikte tepkisini çekmektedir. Topluma yönelik bireyin şiddeti Botan ile beraber iç çözümlemede ortaya çıkan dilsel bir şiddete dönüşmektedir.

Toplumun dışında konumlanan diğer bir roman karakteri ise Kambur'dur. Kimsesizler mezarlığında bekçi olarak çalışan ve oradaki kulübesinde yaşayan Kambur, romanın diğer karakterleri mezarlığı ziyaret ettikçe onları gözlemlemektedir. İnsanlar tarafından Kambur'a yöneltilen bakış Kırmızı Zaman'da şu şekilde aktarılmaktadır:

> "Varlığı yokluğu birdi. Onu bir kez görenin gözleri alıştı mı, bir daha görünmez olurdu. Sadece ilk bakışlarda meraklı gözler tarafından çırılçıplak soyulduğunu hissederdi. Eciş bücüş vücudu bir sirkte sergilenir gibi sergilenirdi bu kimsesizler mezarlığının yaptığı işten namesut ziyaretçilerine."[249]

Fiziksel görünüşün bir isme dönüştüğü ve birey olarak isminin sorulmadığı bir karakter olarak Kambur, toplum tarafından önce tuhaf görülmektedir daha sonra ise yok sayılmaktadır. Kambur'un görülmez bir hâlde kenara itilmişliği mekan olarak bekçiliğini yaptığı kimsesizler mezarlığı ile özdeşleştirilmiştir. Tıpkı Kambur gibi mezarlık da isimleri bile belli olmayan sayılarla ifade edilmiş mezarlarla doludur. Bu mezarları tanıtabilecek bir kimlik yoktur. Kambur, fiziksel özelliğindeki farklılığı bir kimlik olarak üstlenmektedir. Toplumun bakışı ile oluşan bu kimlik bireyin kişisel hayatının önüne geçecek bir psikolojik şiddet oluşturmaktadır. Mekânsal olarak kenara çekilme ve kimsesizlerin içinde bir kimse olmak bu doğrultuda Kambur'un hayatına paralel çizilmiştir. Bir kenarda ölümü bekleyen diğer bir karakter olarak Baba Veysel, kötülüğün metafiziksel acısını kapalı bir mekân olarak hapiste yaşamaktadır. Kambur'un toplumun dışına atılan hayatına karşılık Baba Veysel hukukun bir ceza sisteminde kendi lanetiyle yüzleşmektedir. Bu yüzleşmeler rüyasında gerçekleşmekle birlikte geçmişinde toplumun dışına atılmaya dair izler taşımaktadır. Baba Veysel, çocuk yaşta kendi kız kardeşine aşık olmuştur, kız kardeşi de ona aşık olmuştur.

---

[248] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 45.
[249] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 193-194.

Yasak nedir, henüz bunun farkında olmayan çocukların yaşamış olduğu bu masumane aşk, toplum içinde bir yasakla karşılaşmıştır. Bunun farkına varan çocuklar yaşamış oldukları köyden kaçarak toplumdan kaçışın eyleme yansımasını romanın içerisine sindirmiştir. Bu yasağın delinmesi üzerine metafizik kötülük Baba Veysel ve ailesinin peşini bırakmamıştır. Önce eşini kaybeden Baba Veysel daha sonra büyük kızı Şerife'nin ölümüne şahit olmuştur. Bunun üzerine küçük yaştaki engelli çocuklarını kendi elleriyle öldürmüştür. Evlat katili olarak hapse giren Baba Veysel, yaşadığı tüm bu olumsuzlukları ilahi bir lanetin düğümü olarak yorumlamıştır. Bu lanet, kız kardeşi ile yaşadığı ilişkinin sonucu olarak toplumun dışına çıkmalarıdır. Kötülük bu noktada toplumsal olarak dışarıda tutulan ilişkinin merkezinde bir şiddet içermektedir. Tanınmadıkları bir yerde kurdukları yuvanın yavaş yavaş çökmesi ise Baba Veysel'in bakışında işledikleri günahın bir cezasıdır. Hapis hayatında ölümü beklemek onun için bir arınma çilesidir.

Mine Söğüt "Gergedan" hikâyesinde, toplumsal şiddeti zamanın içine yayarak ele almıştır. Mahallenin ortasında bir gergedan kafesin içinde uyumaktadır ve insanlar zamanla bu duruma alışmıştır. Devletin gönderdiği bir canlı olması orada yaşaması için toplumun gözünde yeterli olmuştur. İktidar gücünün toplumu mantık dışında hareket etmeye yönlendirdiği anlatının başında kimse gergedanın varlığını sorgulamaz. Aksine gergedanın varlığı üzerine farklı inanışlara kapılarak ona kutsallık atfetmeye çalışırlar. Bu noktada özellikle mahallede sözü geçen imamın ve şeyhin yönlendirmesi şu şekilde olur:

> "İmam, evliya olduğunu söylüyor bu gergedanın. Allah göndermiş onu bize. Günahlarımızı fark edelim diye."[250]

> "Geceleri bazen gergedanın o kafesten çıkıp astral bir seyahatle doğduğu topraklara döndüğüne inanıyormuş sokaktakiler. Yok gören olmamış bunu ama aşağı mahallede bir şeyh varmış ona vâkıf oluyormuş gergedanın yolculukları."[251]

Toplumda yönlendirici bir işlevi dini vasıflarla üstlenen imam ve şeyh gergedanın kutsal bir amaca hizmet ettiği noktasında toplumu ikna eder. Bu noktada gergedanın varlığı bir sorgulama alanından çıkarak dogmatik bir oluşuma dönüşür. Devletin emaneti olarak sokakta yer edinen gergedan zamanla kutsal bir algıyla da bütünleşerek insanların gözünde sıradan bir varlığa dönüşür. Canlı bir varlık olarak gergedan zaman içerisinde sokak başında bir heykel gibi algılanır. İnsanlar artık onun orada yaşadığının farkında bile olmadan

---

[250] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Gergedan", s. 103.
[251] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Gergedan", s. 105.

yanından geçip gitmektedir. Canlı bir varlığın nesneleştiği bu bölümde ise toplumsal şiddet, yok sayma ile bütünleşir. Ait olmadığı bir mekân olarak şehrin ortasında bir sokakta hapis hayatı yaşayan gergedan sürekli uyumaktadır. Çevredeki insanlar ise onun ölmesini beklemektedir:

> "Zimmetli ama epeydir arayıp soran yok. Devlet artık umursamıyor böyle şeyleri. Başka şeylerle uğraşıyor. Sokaktakiler de bıktılar homurtusundan, kokusundan. Ölse diye gözünün içine bakıyorlar. Bugün ölse kimse üzülmez. Artık hiçbir işe yaramıyor gergedan."[252]

İnsanların herhangi bir müdahale etmediği gergedanın varlığı ise zorunluluktan katlanılan bir noktadadır. Burada sunulan çözüm ise hayvanın ölmesi ile bağlantılıdır. Böylece toplumsal olarak uygulanan yok sayış ölümün beklentiye dönüşmesi ile anlatıda devam eder. Gergedanın toplum tarafından yok sayılarak ve ölmesi beklenerek maruz kaldığı toplumsal şiddet, ölümü ile de bağlantılı olarak şu şekilde verilir:

> "Gergedan kılını bile kıpırdatmadan uyumaya devam ediyor. Onu sokağın ortasına bırakıyoruz. Arabalar geçmeye başlıyorlar sokaktan. Kamyonlar. Tırlar. Polis araçları. Minibüsler. İtfaiye arabası. Okul taşıtları. Servis arabaları. Panzerler. Küçük arabalar. Büyük arabalar. Bir TOMA geçiyor. Taksiler. Tanklar. Trenler. Hızla birbiri ardına geçiyorlar. Her biri az önce bir kedi ezdiler. (…) Geçtiler. Bir gergedan ezdiler. Geçtiler. Sokak sakinleşti."[253]

İnsanlar tarafından kullanılan farklı araçlar üzerinden verilen toplumun parçasını oluşturan farklı kimliklerin ortak noktası olarak yer alan "ezmek" eylemi kanıksamakla ilişkilendirilir. Bu noktada gergedanın ölümünden sorumlu olarak toplumun iktidarla beraber bir bütün olarak ele alınması dikkat çeker. Öldürmenin kötücül işlevi tek bir unsur veya bireye değil, toplumun sıradanlaştırılması üzerinden verilir. Böylece kötülük, devletin denetiminde olan bir canlının ölümünün beklenmesi ile cinayetin toplum tarafından işlenmesiyle karşılık bulur. Berenger'in gergedana dönüşmesi ile birlikte toplumsal şiddet, toplumsal bir cinayete dönüşür.

Şiddetin farklı bir boyutu olarak toplumsal şiddet, *Beş Sevim Apartmanı*'nda roman kişilerinin çocukluk dönemlerinde yoğun olarak aktarılır. Samimi ve apartmana yerleştirdiği beş akıl hastasının ortak noktalarından birisi de çevre tarafından dışarda tutulan, yalnız geçen çocukluk dönemidir. Bu dönemde oyun arkadaşı olarak hepsi kendilerine cinleri ve perileri

---

[252] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Gergedan", s. 106.
[253] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Gergedan", s. 114.

yakın bulmuştur. Toplumsal şiddetin açık bir şekilde vurgulandığı bölümler özellikle Samimi'nin çocukluk ve okul yılları üzerine toplanır:

> "Gelecekten müjdeli haberler veren melekler, yaşamı durdurup gökyüzüne dev bir perde açsalar ve küçük Samimi'yi tanıyanlara, onun büyüyünce bir doktor olacağını, hem de psikanaliz konusunda uzman olacağını gösterseler, kimse inanmaz, herkes güler geçerdi. Yaşlılar 'Bu pısırık çocuk mu? Hadi oradan canım' der, arkadaşları 'Deli doktoru Samimi, deli doktor Samimi' diye onunla alay ederlerdi. Aslında arkadaşlarının Samimi'yle alay etmesi için, meleklerin müjdeli haberine hacet yoktu. Onlar zaten her fırsatta bu kısa boylu, çilli ve üstüne üstlük kızıl çocuğu alay konusu edecek bir şey bulmakta zorluk çekmiyorlardı."[254]

Hem fiziksel özellikleri hem de kişilik özellikleri ile toplumda bir öteki hâline dönüşen Samimi, insanlarla iletişim kurduğunda ya alay konusu olmuştur ya da yokmuş gibi davranılmıştır. Bu durum annesinin Samimi'yi yok sayması ile başlayıp okul yılları ve iş hayatıyla sürekli bir duruma dönüşür. Kendi içerisinde dışarıya, topluma yönelik kin beslemeye başlayan Samimi, yanılsamalarıyla kendisine cinlerle ve perilerle ayrı bir dünya kurar. Cinlerin ve perilerin yönelttiği tehditler ile birlikte Samimi'nin toplumsal şiddet ile dışarıya atılan hayatı psikolojik şiddetle bir savaşın içine çekilir. Kötülük ediminin öteki üzerinde daha baskın hâle dönüştüğü *Beş Sevim Apartmanı*'nda kenara itilmişliğin içsel acısını birey, kin güderek büyütür. Bu kin ise kötücül bir olaya evrilerek cinayetin ve intiharın meydana gelmesine sebep olur. Samimi'nin gerçek dünyada yaşadığı toplum tarafından ötekileştirme Yeşim'in yanılsamalarında mekânla da bütünleşerek ortaya çıkar:

> "Köyün biraz dışında en yaşlı acı ağacın altında, harabe bir kulübede yaşıyordu. Çocuklar onun kulübesine asla yaklaşmaz, oradaki acı ağacın en ballı yemişlere sahip olduğunu anlatan masallarla büyüdükleri halde, o ağaçtan düşen yemişi ağızlarına koymazlardı. Çocuklar cadıdan korkarlardı. (…) Sadece çocuklar mı. Köydeki herkes çekinirdi Ketum Hatun'dan."[255]

Köyün dışında bir kulübe olması mekanın ötekileştirmesine de dikkat çeker. Aynı zamanda cadı vasıflarıyla tanıtılan Ketum Hatun ve onun yanında yaşayan Yeşim, ötekileştirilen mekânda yaşayan kişilerdir. Bu doğrultuda toplumsal şiddet, hem roman kişileri hem de anlatı mekânı üzerinde etkili olmuştur. Cadının iyi ve kötü özellikleri olağanüstü bir güçle kendinde toplaması ise toplum dışına itilmede etken olmuştur. Bu yanılsamanın Yeşim'in hayatındaki karşılığı ise toplumun bakışıyla paralellik taşımaktadır:

---

[254] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 11.
[255] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 55.

> "Mahallede hiç kimse uzun süre damadı ölmüş, kızı aklını yitirmiş yaşlı kadına, torunun ahlaksızlıklarını anlatmaya cesaret edemedi. Mahallede Yeşim'in üç ayda bir olmadık erkeklerden hamile kaldığını ve her seferinde tehlikeli düşükler yaparak ölümlerden döndüğünü anneanne hariç herkes biliyordu."[256]

Mahallede yaşayanlar tarafından Yeşim'in cinsel hayatının bağımlılık düzeyinde olması ahlaksızlık boyutuna dikkat çekilerek toplumda bir ötekiye dönüşmesine etken olur. Toplumsal şiddete maruz kalan Yeşim için bu durum yanılsamalarda bir cadının kulübesi ile özdeşleştirilir. İnsan ilişkileri cinsellik düzeyinde olan Yeşim'in cinlerle olan sıkı bağı da cinsellik ile bağlanır. Anneannesinin olanları öğrenmesi ile birlikte bu yüzden cinlerin yaptığını söyler. İnanç bağlamında bir noktaya çekilmesi ile birlikte toplumsal şiddet yerini psikolojik şiddetin ağırlığına bırakır. Yeşim'in bedensel olarak kendisine verdiği zarar ahlaki boyutlar da göz önüne alındığında toplum tarafından öteki birey konumuna yerleştirilir. Öteki olarak yer alan diğer bir roman kişisi ise Elif'tir. Elif, cinsel kimlik sorunu yaşamaktadır ve yanılsamalarının içinde hayali, güzel bir kız kardeşin çirkin erkek kardeşidir. Bu noktada toplum tarafından sürekli alay konusu olduğuna inanmaktadır ve hayali kardeşi, cinleri dışında herkesi düşmanı olarak görmektedir. Toplumsal şiddetin alay noktasında yer aldığı bu yanılsama ile Elif, kötücül düşmanı yanılsamalar dışındaki tüm gerçekliğe yüklemektedir.

Toplumsal şiddet, *Beş Sevim Apartmanı*'nda anlatı bütünlüğü dikkate alındığında bireyin çocukluğu, yanılsamaları, toplum tarafından onaylanmayan davranışları etrafında toplanmıştır. Bu durum ise romanın akışında psikolojik şiddetin oluşmasında çevre etkisinin bulunmasına etken olmuştur. Genel hatlarıyla; kötücül olayın gerçekleşmesi toplumsal şiddetten psikolojik şiddete sonrasında ise psikolojik şiddetten fiziksel şiddete doğru bir geçiş göstermektedir.

2.3.4. İktidar Şiddeti

Kırmızı Zaman'da fiziksel şiddetin cinayet dışında yoğun hissedildiği bölümler, iktidarın sistemleştirdiği işkence anlarının ve işkence yöntemlerinin anlatıldığı bölümlerdir. İşkenceler romana iki farklı olayla dahil olmaktadır: Hüsran'ın "Kırmızı Zaman" adlı kitapta okuduğu dehliz işkenceleri ve Leon'un cellatlık mesleğini öğrenirken yaşadığı deneyimler. Öncelikle Hüsran'ın kurmaca içerisinde tanık olduğu işkencelerin anlatımı şu şekilde aktarılmaktadır:

---

[256] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 65.

> "Cellatlar şehrin altındaki dehlizlerde suçlulara çeşitli işkenceler de uygularlardı. Konuşturmak istedikleri adamın derisini canlı canlı ustura ile yüzerlerdi. Çekiçle kemikleri kırılan suçluların sesleri dehlizlerde yankılanıp kuyulardan dışarı sızardı. Anemas Zindanları'nda suçluların asıldığı çengeller vardı. Bu çengellere asılan suçlular çığlıklar ata ata can verir, bedenlerinden süzülen kanlar dehlizleri kırmızıya boyayarak yeraltında nehir olup kilometrelerce akardı."[257]

Roman kişisi olarak Hüsran, tarihi gerçeklerden oluşan "Kırmızı Zaman"ı okudukça hayal kurmanın eğlenceli dünyasından ayrılarak gerçeklerin korkusuna kapılmıştır. Bu geçişte etkili olan önemli bir faktör Hüsran'ın tarihi kitaptaki "gerçeklik" algısını düşünmesi ve masallardan farklı olduğunun bilincinde olmasıdır. Yazar, fiziksel şiddetin etkisini aktarmak için işkencelerin anlatıldığı bölümde fiil ve fiilimsileri çok sık kullanmıştır. Bu durum, işkencenin hareket halinde tek bir eyleme dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Fiziksel şiddetin aktarımı anlatıcının diliyle, tarihi bir olayı canlı izlenen bir olaya dönüştürmüştür. Bu sebeple Hüsran dehlizlerin varlığına inanmıştır ve merak duygusu ile harekete geçmiştir. Hayatının merkezinde işkenceler olan diğer bir roman kişisi ise Leon'dur. Leon, bir zanaat gibi öğrenmek istediği cellatlık mesleğinin tüm inceliklerini cellatbaşını gözlemleyerek deneyimlemektedir:

> " İdam hukuku fazla karmaşık değildi. Eğer bir suçlu yol kesen bir haydut ya da denizlerde vahşet saçan bir korsansa, Balkanlar'dan öğrendikleri bir yöntemi uyguluyor, suçluyu kazığa oturtuyorlardı. Mahkumun yine ayakları ve elleri sıkıca bağlanıyor, sonra bilek kalınlığında sert bir ağaçtan yapılan yağlı bir kazığa özenle çakılıyordu. Bu çok maharet isteyen bir işti. Kazığın kuyruksokumunun tam ucundaki deriye girmesi, omurgaya zarar vermeden yukarı doğru gitmesi ve enseden çıkması gerekiyordu. Amaç mahkumun çok uzun sürede çok can çekişerek can vermesiydi. (…) İnfaz öncesi zaten işkenceden geçirilen suçlular çoğu kez kazığa oturtulmadan ya da çarmıha gerilmeden ölüyorlardı ve işkencede ölenin hesabı kimseden sorulmuyordu."[258]

Cellatlık ile mesleğin içkin bir zorunluluğu olarak şiddet sunulmaktadır. Tüm detaylarıyla Leon'un izlenimlerinin aktarıldığı bölümde suçlunun kim olduğu ve ne suç işlediği anlatılır. Kısa sürede adam öldürmenin ve işkence yapmanın tüm inceliklerini öğrenen Leon, zamanla işini titizlikle yapan başarılı bir cellat olur ve kısa sürede cellatbaşı olmaya hak kazanır. Mahkûm için uygulanan ceza bir kötülük içerir, cellat için ise uyguladığı ceza başarının göstergesidir. Mahkûmun yapmış olduğu kötülük ise hukuka aykırı davranış biçimleriyle sınıflandırılabilir. Fiziksel şiddetin sistem içerisinde uygulanması genel bir iktidar bakışını romana dahil etmektedir. Cezayı uygulama kısmının detaylı anlatımı şiddetin

[257] Mine Söğüt, Kırmızı Zaman, s.73.
[258] Mine Söğüt, Kırmızı Zaman, s.145.

devlet yönetiminde olunca adil ve akılcı olmasına odaklanır. Cezalandırıcı güç, arkaik intikamcılığa özgü olan ve şiddetin kontrol edilemezliğine yol açan o yönsüzlüğünü üstünden atar.[259] Cezayı iyi uygulamak, acımasızca fiziksel şiddet uygulamak başarıyı getirmektedir. Bu nokta fiziksel şiddeti iktidar şiddetine bağlayan ortak unsur olarak cezaya işaret etmektedir.

İktidar şiddeti; tarihi süreçlere ve ülkelerin yönetim biçimlerine göre farklı şekillerle ortaya çıkabilmektedir. *Kırmızı Zaman*'da cellat olarak Leon'un yaşadığı dönemi değerlendirirken Osmanlı Devleti'nin tarihi zemininde bir kurmaca oluşturulmuştur. Bu süreçle ilgili olarak idamın varlığı ve idam hukukunun işleyişi fiziksel şiddete dikkat çekmekle beraber kararın çıkış noktasına da değinilir:

> " Dünyanın her yerinde olduğu gibi Osmanlı'da da cellatlık yüz kızartıcı bir işti. Kanunlar saraydan çıkar, buyruklar padişah tarafından verilir ama iş, idamı uygulamaya gelince bunu yapan cellat toplumun en aşağı kesiminden sayılırdı."[260]

Monarşinin ağır bastığı bir yönetim biçiminde iktidarın şiddeti doğrudan fiziksel bir yansımaya ulaşabilmektedir. Şiddeti uygulayıcı olan özne, alınan kararların doğruluğunu ve yanlışlığını değerlendirme yetkisine sahip değildir. Eylemi gerçekleştiren pasif bir öznenin ardındaki etken yönetici kesimdir. Egemenlik mekanizmasının sembolü olan işkence sahnesi iktidar ilişkilerini ritüelleştirmeye çalışır. Her özne bu toplum içerisinde başka bir insanın kralı olabilir fakat başka bir insanın kölesi de olabilir. Bu doğrultuda iktidar biçiminin iki temel işlevi vardır: toplama ve harcama. Kraliyet iktidar ürünleri, vergileri, hasatları, güçleri toplar ve buna karşılık koruma hatta dini hizmetler lütfeder.[261] Bu doğrultuda suçlu bulunan bir mahkumun idam cezasının bir şölene dönüşmesi de kaçınılmaz olur:

> "Meydanın ortasında kalın kalaslardan yapılmış kulemsi bir alet vardı; aletin etrafında terli, hevesli meraklı ve gürültücü bir sürü insan toplanmıştı. (…) Cellatlar çırılçıplak soydukları bir mahkûmu yere yatırmış, yalvarmalarına aldırmadan itip kakarak ellerini ve ayaklarını halatlarla sımsıkı bağlıyorlardı. İnsanlar sanki bir panayır gösterisi seyreder gibi neşeli ve heyecanlıydılar. Cellatları yüreklendirecek laflar atıyor, belli ki çok ağır bir suç işlemiş olan adama hakaretler yağdırıyorlardı."[262]

Eminönü Meydanı'nda Leon'un ilk iş deneyimi olarak mahkûmu öldürme eylemi gerçekleşmektedir. Toplanan kalabalığın coşkusu işlenen suçun ağırlığına dikkat çeker.

---

[259] Byung Chul Han, *Şiddetin Topolojisi*, s. 26-27.
[260] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.61.
[261] Jean François Bert, *Foucault*, çev. Emrullah Ataseven, Sel Yayınları, 1. bs., İstanbul 2020, s. 68.
[262] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.143.

Mahkûmun toplum içinde tamamen soyulması ve çıplak bir hâlde bulunması beden teşhirini vurgular. Kalabalığın ise tıpkı bir panayır izler gibi öldürülecek olan adamı izlemesi, cellatları cesaretlendirmesi "ölüm pornografisi"[263] ortamını oluşturur. Kalabalığı bir arada tutan ortak nokta ise "linç edimi"dir. Mahkûm tıpkı bir kurban gibi toplumun şiddet eğilimini üstlenen bir semboldür ve işlediği ağır suçun cezasını ödeyince onu izleyen topluluk huzura kavuşacaktır.[264] Bu doğrultuda mahkûm sadece ölüm cezasına çarptırılmamıştır aynı zamanda tamamen çıplak kalacak bir şekilde soyularak ve seyirlik bir meydanda hakaretlere maruz kalarak iktidar şiddetinin yanında toplumsal şiddeti de yaşamıştır. Ceza ile beraber karşı şiddetin gelişimi engellenir ve nesnel bağlamda bir adalet kavramı oluşturulur. Bu noktada şiddet, cezanın geri planında rol alan bir aktör konumundadır. İşkenceler bir cezalandırma yöntemidir, doğrudan fiziksel şiddet olarak algılanamaz. İdam cezası hukuki bir karardır, doğrudan öldürme şiddetiyle düşünülemez. Kötülük, şiddetin geri planında özne için geçerliliğini sürdürmektedir. İsminin ceza olması ya da hukuki olması şiddetin arka planında olan özne için geçerli kötülük unsurunu engelleyemez. Sadece kötülüğü fark edilmesi daha zor bir noktaya taşır. Şiddetin içkin bir sistem içerisinde kötülüğün sıradanlaştığı bir sisteme geçişi modern öncesi ve modern sonrası toplumun farklılığı ile ilgilidir. Modern öncesi dönemde bir panayır gösterisi gibi idam cezasının uygulandığı sistem, modern sonrası dönemde müebbet hapis cezası ile seyirlik alandan çıkarılır ve kapalı bir mekanda soyutlanmış bir yaşam hâline dönüştürülür. İktidar şiddetinin uygulanma biçimi değişiklik göstermekle beraber şiddetin de şekli değişmiştir. İktidarın değişmesiyle birlikte ise geçiş sürecinde şiddetin ön plana çıktığı gözlemlenmektedir:

> "Önce uzak ülkelerden gelen askerler şehri istila ettiler. Bir süre süngü ucunda yaşamak zorunda kaldı herkes. Sonra halkın peygamberin halifesi bildiği padişah devrildi. Düzen tüm ülkede hızla değişiyordu. (…) Zibâ başlarına gelenleri anlamaya çalışacak vakti bulamadı; çok sevdiği torununun bir suçlu gibi şehrin ortasında asıldığı haberi onu öldürmeye yetti."[265]

Siyasi atmosferin değişiminde yaşanan savaş kötülüğün tekinsiz bir hâle dönüşmesine sebep olmaktadır. Kaos ortamında toplum düzeninin bozulmasıyla insanlar kendilerini ve mallarını korumak için, yaşadıkları yerleri savunmak için ve farklı sebeplerle saldırmak istedikleri kişileri yok etmek için harekete geçebilirler. Savaş ortamında kontrolü sağlayan adalet mekanizması doğru bir şekilde işleyemez. Oluşan siyasi boşluk ve ortaya çıkan kaos

---

[263] Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, 5. bs., İstanbul 2016, s. 34.
[264] Yaşar Çabuklu, *Uzam ve Kötülük*, s. 128-129.
[265] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.207-208.

hızlı karar almayı beraberinde getirir. Böylece kötülük özgür iradenin yönlendirmesiyle aşkınlık hâlinde dışavurabilir. Yönetimin değişmesiyle Leon'un "bir suçlu gibi" asılması eski yönetimin önemli bir parçası olmasıyla ilgilidir. Cellat olarak verilen buyrukları uygulayan ve padişahın bile adaletinden şüphe etmediği sadık bir Osmanlı kimliğini üzerinde taşıyan Leon, yeni kurulan Türkiye içerisinde bir tehdit unsurudur. Bir insan olarak değil, yaptığı işler ve konum vasıtasıyla yeniliğin içerisinde veya dışarısında bir yeri kalmamıştır. Bu yüzden öldürme eylemi Leon'un kendisine yönelmiştir. Siyasi atmosferin ardında idama giden eski düzen mesleklerinin bir parçası olmuştur. Bu noktada sistem değişikliği ardındaki kötülük; adalet kavramının da dışarıda bırakıldığı bir düzen kurmanın otoritesinde değerlendirilmektedir. Kişisel olarak zarar vermekle beraber sistemin yerleşmesi için bir zorunluluk içermektedir. Şiddet böylece sisteme içkin olmanın yanında sistem kurulurken bir yapı taşı görevi de üstlenmiştir. *Kırmızı Zaman*'da yaşanan savaş ortamının taşradaki yansıması Şirivan'ın yolculuğu sonucunda görülen çete faaliyetleriyle aktarılmaktadır:

> "Haftalarca süren zorlu bir yolculuktan sonra Ermeni çetelerin yakıp yıktığı harabe köyüne ulaştı. Bu hoyrat hayatta sağ kalabilecek kadar dayanıklı bir kadındı."[266]

Savaş ortamının belirsizliği ile ortaya çıkan asayiş sorunu taşrada birçok yerin yıkımına ve birçok insanın ölümüne sebep olmuştur. Yaşanılan savaşın bir taklidi olarak çete faaliyetleri terörü herkese yönlendirmektedir ve bu durum Alain Badiou'nun kötülük tanımında değindiği hakikatin taklit edilme süreciyle özdeşleşmektedir.[267] Merkezi yerlerde yaşanan otorite sorununun kırsal bölgede daha denetimsiz bir hâlde gerçekleşmesinin kötülüğü, harabe halde kalan mekân ile romana yansır. İktidar şiddetinin ve iktidara karşı oluşan şiddetin ortasında kalan insanlar, bulundukları yere ve konuma göre farklı etkilerin altında kalmışlardır. Bu etkilerin kültürel yansıması ise toplumsal şiddeti beraberinde getirmiştir.

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'da fiziksel şiddetin sistemli bir şekilde uygulanmasının yer aldığı iç anlatı olarak Haydar'ın yaşadıkları işlenir. İşkenceye maruz kalan Haydar, fiziksel şiddetin arka planında psikolojik olarak da şiddete uğrar. Haydar'a yapılan bütün işkenceler annesine izletilir. Bu noktada ortaya çıkan psikolojik şiddet çift

---

[266] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s.208.
[267] Alain Badiou, *Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 5. bs., İstanbul 2019, s.81.

taraflı bir hâle dönüşür. Annesi psikolojik şiddetin etkisi altında kalırken, Haydar fiziksel şiddetin ölümle sonuçlanan etkisi altında kalır:

> "Haydar elleri, ayakları ve ağzı bağlı bir şekilde bir iskemleye oturtulan yaşlı annesinin karşısında, önce gözleri oyularak, sonra elleri, ardından da ayakları kesilerek yavaş yavaş öldürüldü. Bekir, namı diğer Deli Bekir ve adamları Haydar'ı öldürürken, Melih de annesinin bağlandığı iskemlenin ardında duruyor ve kadının kulağına bir şeyler fısıldıyordu."[268]

Belirli bir grup tarafından sistemli bir şekilde yapılan işkence, anlatıda şiddetin boyutunun alıştırılmış hâline dikkat çeker. Haydar'a yapılan işkencede tuhaf olarak karşılanılan kısım, annesine izletilmesidir. Onun dışında ideolojik çatışmalar sebebiyle uygulanan fiziksel şiddet olağanlaştırılmıştır. Uygulanan işkencenin kenara atılmışlığının izlerini taşıyan roman kişisi olarak ise hücredeki kadın yer alır. Öldüğü düşünülen kadın, kimselerin uğramadığı Üç Kapılı Han'ın bodrum katında bir odaya atılmıştır. İç anlatıların oluşmasında etkili olan hücredeki kadının bir ismi yoktur. Kimliksiz bir şekilde ölümü bekleyen kadın Şahbaz'ın hikâyeleri ve getirdiği meyveler sayesinde iç monolog ve iç çözümleme tekniği ile romana dahil olmaktadır. Kadının dış görünüşüne yönelik yapılan tasvirlerde ise ağır işkence izleri Şahbaz'ın bakışıyla anlatının başında yer alır:

> "Ama Şahbaz onu bulduğunda, ölmek üzereydi. Çıplak bedeni kirli bir çaputa sarılmıştı. Gözlerinin etrafı mosmordu. Dudaklarının etrafı da. Dişetleri devamlı kanıyordu. Ve burnundan, kulaklarından iltihaplar akıyordu. Saçları… yıkansa muhtemelen kestane rengi olacak saçları… kısacık kesilmişti. Bir berber tarafından değil, sanki bir deli tarafından… düzensiz kırpık kırpık."[269]

Fiziksel şiddetin ölüme yakın bir noktada çizildiği bu bölümde, kadının kimliksizliği bedenindeki yaralarla bütünleştirilir. İdeolojik baskının işkenceye dönüştüğü bu hücreden, kurtulmak veya iyileşmek gibi bir umudu olmadan bekleyişi simgeleyen kadının yaşamla kurulu olan bağı Şahbaz'ın ölüm anlatılarından geçer. Bu noktada Şahbaz'dan dinledikleriyle bütünleşen kadının psikolojik şiddeti ölümün yaşamdaki sonsuz devamlılığı olur. Şahbaz'ın bakışıyla kadını kurtarmak mümkün değildir çünkü temsil ettiği ideolojik yapının işkence mağdurlarının da kurtulması mümkün değildir. İsimsiz olması kimliksizliğin yanında toplumsal bir temsili de böylece oluşturur. İşkencenin kolektif bir yapıyı temsili ise kadının bakışıyla şu şekilde aktarılır:

---

[268] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 29.
[269] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 16.

> "Oysa eskiden ne çok ağlardım. Abim kaybolduğunda, gözaltına alındığımda, dayak yediğimde, askıda ayak tabanlarımdaki yaralara tuzlar basıldığında, memelerim mengenelere sıkıştırıldığında, uçlarında sigaralar söndürüldüğünde… en çok da ağzımdaki dişler kırıldığında… çok ağlamıştım. Acıdan değil, yapılanları hazmedemediğimden. Bir insan bir insana bunu nasıl yapar, demiştim. Nasıl yaparlar insanlar bunu birbirlerine. Hem de topluca, son derece rasyonel bir şeymiş gibi, sistemli ve hep birlikte."[270]

Fiziksel şiddetin, sıradan ve alışılmış bir durum hâline geldiği ortamda kötülüğün sistemleşmesi de kaçınılmaz olmaktadır. İşini ve olması gerekeni yaptığını düşünen bir topluluk içerisinde işkence sadece bu işin bir kısmını oluşturur. İdeolojik ve mesleki edimin gerekli kıldığı şiddet ortamında yaygınlaşmanın temel unsuru ise siyasi karmaşa ortamının oluşturduğu iktidar boşluğudur. Bu boşluk, ideolojik olarak sınıflanmaların ötesine geçerek karşıt görüşün ölümünü normalleştirmiştir. Baskınların bir gece rutini hâline geldiği, işkencelerin gerekliliği, sansürün kaçınılmaz ürünleri ile baskının giderek arttığı siyasi atmosferde grevlerin sokaklara taşmasıyla karşıt düşünceler arasında çatışma meydana çıkmış olur. Bu noktadan sonra ise 1979 yılı, şiddetin normalleştiği ve Şahbaz'ın deyimiyle ölümün salgın bir hastalık hâline geldiği bir süreci kapsar. Haydar ve hücredeki kadın üzerinden bireysel olarak verilen işkence anlarının toplumsal olarak yansıması da romanın içinde yer almaktadır:

> "Bu günlerde dışarıda kimse hiçbir şeyin güzelliğini ya da ilginçliğini fark edebilecek kadar hayata yabancılaşamıyor. Herkes her şeyi felakete yoruyor. Gökten ya da toprak altından gelen sesler, nedeni belirsiz patlamalar, etrafa mısır tanesi gibi yayılan cesetler… Her aileden bir kişi… herkesin mutlak bir tanıdığı… ya ölüyor ya öldürülüyor. İnsanlar mendil yerine tabanca taşıyorlar ceplerinde. (…) gazetelere ölenlerin isimleriyle değil, meslekleri ve politik görüşleriyle haber oluyor cinayetler. Terziler, bakkallar, öğretmenler, ülkücüler, aşırı sağcılar, aşırı solcular, sendikacılar, fraksiyoncular…"[271]

Bu noktada savunulan görüş fark etmeksizin ölümlerin bir kaos ortamında yaşandığına çekilen dikkat, iktidar şiddetinin toplumsal şiddette bulduğu karşılığa da işaret eder. Toplum için polis, baskın yapan ve uzak durulması gereken bir noktaya çekilirken güvenlik önlemleri silahla sağlanan bir noktaya getirilir. Hayati güvencenin birey bazında düşünüldüğü kaos ortamında ise şiddet, bir savunma mekanizması olarak ortaya çıkar. Böylece sokakta herkes birbirine şiddet uygulayabilecek bir potansiyel tehlike hâline gelir ve toplumsal şiddetin oluşmasına zemin hazırlanır. Artık herkes birbiri için bir "öteki"

---

[270] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 171.
[271] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 162.

konumundadır ve yaşanan ölümler kötücül bir olay olmaktan uzaklaşarak normalleştirilmiştir. İnsan hayatının pasif bir noktaya doğru evrildiği anlatıda polis baskınları bir rutine dönüşmektedir:

> "Dün gece yine polisler evi bastılarsa mesela, kızı sanki kendi ellerinde değilmiş gibi, yerini sordularsa, evde tek bir kitap olmadığını bildikleri halde yine dolapları yıkıp, döşekleri deştilerse, sırf komşulara ders olsun diye, başka anneler başlarına gelebilecekleri görüp, kendi çocuklarına sahip çıksın diye, ibreti âlem için, iki çocuğunun da öldüğüne inanan yaşlı kadını hırpaladıkça hırpaladılarsa… bile… Şahbaz kadına bunları anlatmaz."[272]

Mahallede korku algısının artmasını sağlayan bu baskınlar, hücredeki kadının annesi üzerinden anlatıda vurgulanır. Özelden genele bir oluşumla değerlendirilen baskınların bireyselden toplumsala doğru bir uyarı niteliği dikkat çeker. Komşusunun evi baskına uğradığında insanlar, merak etmekten ve ne olduğunu anlamaktan daha çok saklanıp yokmuş gibi davranmayı seçerler. İdeolojik görüşün belirsizliği ile suçlu kılınan insanın aslında suçunun ne olduğu belirsizdir. Bu belirsizlik, herkesi suçlu kılabileceği gibi uzak durmak bir güvenli alana dönüşür. Komşunun ölümünün sıradanlaştığı bu ortamda polislik güvenlikten daha çok şiddetin yayılım unsuru hâline gelen bir mesleğe dönüşür. Bu doğrultuda Hannah Arendt'ın İkinci Dünya Savaşı sonrasında yargılanan Adolf Eichmann için belirttiği kötülük algısına paralel izler taşımaktadır:

> "Eichmann'ın yaptıklarını yapan birinin bir tür şeytani canavar olması gerektiğini düşünmek çok daha kolay ve daha alışıldıktır. Fakat mirası hâlâ bize musallat olan totalitarizm, en alelade, bayağı düşüncelerle harekete geçen gayet sıradan insanların dehşet verici suçlar işleyebileceğini gösterir."[273]

Bir Nazi suçlusu olarak yargılanan Eichmann'ın aslında işini yapan, sıradan bir insan olarak sorulara cevap vermesi şaşkınlığın yanında totalitarizmin aşamalı oluşumuna da dikkat çeker. *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*'da polislik, sorumluluğunu yapan ve ne yaptığını sorgulamadan sistemin bir çarkı hâline gelmiş bir meslek tipini yansıtır. Böylece kötülük, sıradanlaşmış bir noktaya daha hızlı bir geçiş yapar. Fiziksel şiddetin işkencelerle sistemli hâle gelmesinin yanında iktidar şiddetinde diğer bir unsur olarak sansüre de yer verilir. Sansür, hem toplumsal şiddetin hem de psikolojik şiddetin ortak bir alanına işaret eder. Bu alan, sınırları çizilmiş ve sınırların dışına çıkılması anında bir felaketin beklediği hissine

---

[272] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 51.
[273] Richard J. Bernstein, *Radikal Kötülük*, s. 274.

dayanır. Komünist Kaptan'ın kahvesinde aktarılan şu bölümde sansürün alanına dikkat çekilir:

> "Komünist Kaptan'ın kahvesi bugün açıldı. Kaptan çay ocağının arkasında sadece kendi duyabileceği bir sesle bir şarkı mırıldanıyor. Yasak bir şarkı… Şarkıların yasaklandığı bir dünyada yaşamanın sızısını hissediyor için için. Sakladığı kitapları, asamadığı resimleri düşünüyor… dev bir hapishanede sanki özgürmüşçesine yaşıyor olmanın ağırlığı tam kalbinin üzerinde kocaman bir yumruk."[274]

Hayatın akışında izlerine rastlanan sansür, bireyin isteklerine sınır getirmesiyle özgür alana yapılan bir müdahaleyi içerir. Bu noktaya olması gerekene uyum sağlayan kişi, yasaklı olanı ceza getirecek bir noktada konumlar. Kötücül unsur olan yasaklı olma durumunda kurallar içerisinde kalmak iktidar şiddetinden bireyi korurken psikolojik şiddetin oluşmasına zemin hazırlar. Yapmak istediğine odaklanan ve kuralların dışına çıkan kişi ise psikolojik şiddetten kurtulurken iktidarın şiddetine takılır. Böylece sansür, bireyi hem dışarıdan hem de içeriden tehdit eden bir kötülük uyarımı hâline gelir. Kültürel anlamda yapılan sansürlerin amacında ise karşıt bir noktada toplumsal birliğin oluşmasını engellemek amaçlanır. Kişinin ifade özgürlüğünü ve ortak paylaşım alanını kısıtlayan kararlar ile birlikte toplumu kontrol etmek iktidar için daha ulaşılabilir bir hâle gelir. Sansürlerin, baskınların, işkencelerin, grevlerin iç anlatılarla aktarıldığı *Şahbaz'ın Harikulâde yılı 1979*'da iktidar şiddeti, hem toplumsal şiddeti hem de psikolojik şiddeti besleyen bir fonksiyon ile karşılanır. Anlatıda verilen cadde üzerindeki olayın aktarımı şiddetin farklı yansımalarının iç içe geçtiğini gösterir:

> "Gelecek, caddenin bağlandığı alanda bir karabasan. Her yer polis dolu. Ellerinde ölümcül sözler savuran pankartlarla bekleyen tehditkâr bir kalabalık birbirine kenetlenmiş, fal taşı gibi açılmış bir göz misali korkunç bir bakışı uzaklara dikmiş, kesik kesik soluyor. Kalabalığın kan sızan bakışı karşıdan gelen başka bir kalabalığın üzerine düşüyor."[275]

İdeolojik olarak karşıt olan iki grubun saldırmak üzere kenetlendiği bu bölümde, polis bir noktada engel olmaya çalışırken kalabalığın şiddeti toplumsal bir boyutta daha baskın bir konumdadır. Toplumsal şiddetin gruplaşma ile beraber sokaklara taştığı atmosferde, zarar vermek ve öldürmek noktasında gelişen şiddet, kötücül bir unsur olmaktan çıkarak grupları birbirine bağlayan bir unsura dönüşür. Yaşanan kaos ortamında şiddet, kolektif bir yapı ile fanatizmin aşırılığına evrilir. Türkiye'nin çalkantılı bir dönemi olarak 1979 yılının siyasi

---

[274] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 144.
[275] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 141.

atmosferinden yola çıkan *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*'da ideolojiye bakış şu şekilde sunulur:

> "Aradan yıllar geçecek, birbirini öldüren karşıt görüşlü öz kardeşlerin öyküleri kulaktan kulağa, dilden dile anlatılacak. Onların anneleri babaları bir lanet gibi hayatta kalacaklar, çocuklarının mezarları başında neye ağlayacaklarını şaşıracaklar. Ve neyin yasını niye tuttuklarını unutacaklar. Akıllarda sadece savaş kalacak."[276]

Kötücül bir unsur olarak ölümün altının çizildiği bu bölümde, ideolojik ayrışmanın ardından geçen zamanın toplumsal bellekte bir savaş olarak yer edinmesi, oluşan kaosun olumsuz yansımasının bir ürünüdür. Bu noktada iktidar şiddetinin ve toplumsal şiddetin ortak zeminde oluşturduğu "ötekileştirme", saldırganlıkla bütünleşerek kontrolden çıkmış yıkıcı bir sürecin oluşmasını sağlar. Tarafların birbirini öteki olarak görmesi, iktidarın ötekileşmede destekleyici bir rol üstlenmesi ölümlerin sistemli bir yok edişe dönüşmesine kötücül bir ortam hazırlar.

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey romanında siyasi olarak alınan kararların bir yansıması şeklinde karşılaşılan savaşın izlerine rastlanır. Komünizm ve emperyalizm ideolojileri etrafında çizilen cepheler, savaşın ortasında kalmış bir kadın olarak Olga'nın bakış açısıyla aktarılır. Savaşın yıkımı temsil etmesi ve kaçışı beraberinde getirmesi ile çizilen Sovyet Rusya, Olga için birçok ölümü içermektedir. Bu ölümlerde kendi çocukları olmakla beraber tanık olduğu vahşetler de anlatı içerisine yerleştirilir:

> "Maria kadınları kocalarının koynundan söküp tecavüz ederek öldürenleri, karınlarını deşenleri, bacak aralarına silah sokup ateşleyenleri gördü o yaşadığı yerde. Doğmamış bebekleri annelerinin karnında dipçikle öldürenleri de. Düşmanın kulağını kesip, kurutup, hatıra diye saklayanları da. (…) Kimse savaşırken kötü bir şey yaptığını düşünmez!"[277]

Öldürmenin ve işkencelerin olağan bir hâle dönüştüğü savaş ortamında kaos hakimdir. Bu noktada kötülüğün şiddeti, merkezi otoritenin zayıflaması veya şiddeti desteklemesi ile hız kazanarak artar. İktidarın asayişi sağlamakta yaşamış olduğu zorluk ve olağanüstü hâlin ortaya çıkması bireyi kaçışa yönlendirir. Verdiği kayıpları ve tanık olduğu ölümleri kanıksamış bir şekilde başka bir ülkeye kaçan Olga, geçmişin bıraktığı bu karanlıktan kurtulmak için tüm kimliğinden arındığı sessiz bir hayatın içerisinde kendisini bulur. Olga'nın Maria kimliğinde yeniden hayat bulduğu ve ölüme karşı geliştirdiği

---

[276] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 107.
[277] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.38.

tepkisizlik iyilik ve kötülük kavramlarını aynı noktaya çeker. Maria'ya göre ölüm gerçekliği sıradan bir hâl almıştır ve hayatın bir köşesinde pasif bir özne olarak Kara Yalı'da zamanı beklemeye almıştır. Memleketinde yaşamış olduğu yıkım, bu roman kişisinin çizilmesinde önemli bir etken olmuştur. Savaşın suç ile birlikte değerlendirildiği bir bölüm *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* adlı romanda şu şekilde verilir:

> "Savaşın suçlusu mu olurmuş? Savaşın kendisi suçtur. Dost da düşman da savaşta topyekûn kurban. Kendinize gelin hâkimler! Kimi yargılıyorsunuz? Vicdanı mı? Vicdan hiç yargılanır mı? Öldürmenin haklı nedenleri ya da haksız nedenleri olabilir mi ki öldürenleri ikiye ayırıyorsunuz? İyi niyetli meşru katiller ve kötü niyetli katli vacip katiller diye. Tüm katiller kurbandır. (…) Hâkimler savaş suçlusu savaşan değil, savaşı çıkarandır!"[278]

Bireysel olarak öldürme eyleminin toplumsal bir boyutta yankı bulduğu bu bölümde, savaşı alandan çıkararak masa başında alınan kararlarla yargılamanın önemine dikkat çekilir. Kötülük, askerin yapmış olduğu saldırı veya savunmanın ötesinde savaş kararının alınması ile eşdeğer tutulur. Bu noktada savaşmaya yönelik alınan kararlar, kötülüğün asıl sebebi olarak görülür. Sonrasında toplumda oluşan yankısı ise birer sonuç olarak değerlendirilir. Olga'nın savaşın ortasından kaçması ve yeni bir kimlikle pasif bir hayatın içine dahil olması bireyde savaşın olumsuz yansımasını oluşturur. Böylece savaşın yaratmış olduğu yıkım, birey bazında farklı bir hayata başlamak ile ötelenmeye çalışılır.

Gergedan hikâye kitabının içinde yer alan "Lağımların Aleksandrası" hikâyesinde iktidar baskısından kaçan bir grubun kanalizasyon kanallarında yaşamaya başlaması anlatılır. Kanalizasyona giriş ve çıkışlarda tamamen özgür olan halkı aşağı çeken sebepler başa geçen Deli lakaplı devlet adamının uyguladığı baskılardır. Halkı kanalizasyondan yukarı çeken sebepler ise evlerinde özledikleri konfor alanıdır. Bu noktada bir döngü içerisinde yer alan aşağı iniş ve yukarı çıkışların son bulacağı umudu, Deli'nin ölmesi ve iktidarın değişmesi ile bağlantılı aktarılır. Aleksandra ise kanalizasyonda yaşayan ve yukarıdaki hayatından kopuşun Deli'nin ölümüyle son bulacağına inanan bir kadın olarak anlatıda yer alır. Aleksandra'nın Deli'ye bakışı anlatıda şu şekilde verilir:

> "Deli'den bahsediyor. On küsur yıldır yukarıda, şehrin tam ortasında o koltukta oturan ve hepimizi bu kanalizasyona saklanmaya mecbur eden Deli'den. Deli şehrin başına geçtiğinden beri buradayız. Sayımız belli değil. Bazen çoğalıyoruz bazen azalıyoruz. Yukarıya tekrar çıkıp onunla bir kez daha

[278] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.37.

deneyenler de oluyor, onun varlığına tahammül edip edip son anda bizim lağım deliğimize kaçmaya kalkanlar da."[279]

Bu noktada bir sığınak işlevi gören yer altı iktidar şiddetinin alanından uzaklaşmayı temsil eder. Dogmatik bir algıyla insanların doyuramadığı bir canavar gibi tasvir edilen Deli, aile yapısı içerisinde etkisini arttırarak toplumun genelinde de etkili olmuştur. Bu noktada iktidara karşıt olana yönelik bir toplumsal şiddet oluşturulmuştur. Anlatıda iktidar şiddetinin toplumsal şiddete dönüşümü *Gergedanlar* oyunuyla metinlerarasılık yapılarak şu şekilde aktarılmıştır:

"İnsanlar arasında başıboş bir gergedandan daha tehlikeli olan tek şey gergedanlar arasında yapayalnız bir adamdır."[280]

Süregelen bu düzenin değişimi için ise bir inanışla hareket eden Aleksandra saçlarını kesmeye karar verir. Anlatıda cinayetle paralel verilen saçlarını kesme eylemi kurban edimini oluşturur. Deli'nin iktidarına son vermekle beraber kendi iktidarlarını kurmak isteyen insanların ise lağımda kurduğu hayallerde kuralların yıkılması, şehrin düşmesi yer alır. Bu noktada ise iktidar şiddetinin bireylerin üzerinde yıkımı bir umut hâline getirmesine tanıklık edilir. Oluşturulan düzenin yerine getirilmek istenen düzensizlik kaosun hakim olduğu yeraltını yeryüzüne yaymakla eşdeğer görülür.

Mine Söğüt'ün *Gergedan* adlı hikâye kitabında yer alan "Aile Ölüyor" hikâyesinde şiddetin psikolojik, fiziksel ve iktidar noktasında ele alınışı aile kavramı vasıtasıyla anlatılır. Hikâyenin kurgulanışı bir oyun metni şeklindedir bu noktada tiyatro ile kurulan disiplinlerarası bir ilişki söz konusudur. Açıklamaların ve diyalogların ağır bastığı anlatıda kişiler ön plana çıkarılır. Anne, baba ve kutsal çocuk arasında oynanan bir oyun metninde ev hâline dikkat çekilir. Evin içerisinde ise babanın kurmuş olduğu hiyerarşi şu şekilde vurgulanır:

"Baba: (Anneye) Ben olmasam sen doğuramazdın. (Kutsal çocuğa) Ben olmasam sen doğamazdın. (Seyirciye) Ben olmasam kimse doyamazdı!"[281]

Babanın kurmuş olduğu otoritenin iktidar şiddeti ile ortak bir paydada ele alındığı anlatıda, varlık sebebinin kaynağı olarak baba kendisini göstermektedir. Bu noktada olayların

[279] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Lağımların Aleksandrası", s. 62.
[280] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Lağımların Aleksandrası", s. 64.
[281] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Aile Ölüyor", s. 14.

akışında yönlendirici işlevi üstlenir. Barbarlık ile şiddetin bütünleşmesi bir yemek sofrasında konuşulanlar üzerinden şekillenir. Hz. İsa'nın son akşam yemeği anlatısına ironi yapılarak oluşturulan bu sofra anında, evcil hayvanın baba tarafından öldürülüp anne tarafından pişirilmesine dikkat çekilir. Hayvana uygulanan şiddetin öldürme boyutuna geçmesiyle beraber kutsal çocuğun sevdiği bir canlı yemeğe dönüşür. Böylece çocuğa uygulanan psikolojik şiddet, sevdiği evcil hayvanının yedirilmesi ile fiziksel bir boyuta geçer. Yemek yerken babaya göre sofraya uygun olmayan "pipi" kelimesini kullanmasıyla beraber fiziksel şiddetin boyutu artar:

> "Ah şu orta sınıf ahlakı! Baba yine hiddetlenir. Hem de ne hiddetlenme. Masayı devirerek kalkar kutsal çocuğun üzerine yürür. Zaten ufacık olan çocuk korkudan büzüşüp iyice ufalır. Anne çığlık atmamak için ağzını kapar ve olacakları görmemek için onlara arkasını döner. Baba dev bir tekmedir artık."[282]

Uygulanan şiddetin boyutu arttıkça çocuk daha da yüksek sesle ağlar. Baba ise seyirciden gelen ses arttıkça şiddetin boyutunu arttırır. Çocuk ise uygulanan şiddetin ardından daha kötücül bir eyleme yönelerek anne ve babasını öldürmek üzerine planlar tasarlar. Bu planı yaparken ise babasının evcil hayvanlarını nasıl öldürdüğünü merkeze alır. Anlatıda ırki bir aktarım gibi babadan oğula geçen kötülük, ailenin kendi içine yönelmiş bir yapı hâline getirilir:

> "Madem barbarız, madem böyle iyi, madem hayat bu. Öyleyse kutsal çocuk anneyi de öldürsün, babayı da. Kendini de öldürsün, bizi de. Bir köpek daha öleceğine…"[283]

Ailenin kendi içerisinde yok olmaya yönelik bir sona doğru geçtiği hikâyede kötülük, içkin bir mekanizmaya dönüşür. Babanın uygulamış olduğu şiddetin yönlendiriciliği ile diğer aile üyeleri arasındaki etkileşim şiddeti cinayet planına doğru dönüştürür. Aile içi şiddet, iktidarın otorite şiddetiyle bir bütün hâline gelir.

"Köpek Dişi Düşü' hikâyesinde otoritenin uygulamış olduğu şiddet aile yapısıyla bağlantılı olarak aktarılır. *Dogtooth* adlı film ile disiplinlararası bir bağlantıda çizilen hikâyenin aileyi oluşturan unsurları ilişkilerden çok dilin ayrışmasına doğru yapılandırması hikâyede kapatılmanın sınırı ile bütünleştirilir. Bu noktada kapatılmanın yönlendirici işlevini ise baba üstlenir. Dışarı ile olan tek bağlantı ise şu şekilde anlatıda yer alır:

---

[282] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Aile Ölüyor", s. 15.
[283] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Aile Ölüyor", s. 18.

> "Babam dışarı çıkmış, pencerelerin kenarlarına yapıştırdığı kalın sünger şeritlerin sağlamlığını kontrol ediyor. Arada kapıları dışarıdan üzerimize üzerimize tekrar tekrar kilitliyor."[284]

Alınan önlemler aracılığıyla annenin ve çocukların dışarıya duyduğu merak giderek azalır. Kuşun kafesten çıkması ile cama çarparak ölmesi babanın kurmuş olduğu alanı güvenli kılar. Bu noktada evin içi ve babanın yönetim alanı yaşanabilecek yer iken dışarısı ölümün olduğu bir yere dönüşür. Kötücül bir unsur olarak otoritenin kurmuş olduğu şiddette kabullenme esastır. Kuralların farkında olan aile üyeleri dışarıya çıkmaya yönelik herhangi bir girişim içerisinde bulunmazlar. Kapatılma otoritenin kontrolü ile bireyin tercih ettiği bir edime dönüşür. Kötülüğün sınırlar içerisinde seçim hakkını kısıtladığı bir aile yapısıyla sembolik okuması anlatıda mümkün kılınır.

2.4. Kötülük ve Mekân

Anlatının yapı unsurlarından birisi olarak mekân, bireyin bulunduğu ortamın özelliklerini taşımakla beraber karakter özellikleri ve olayın gelişimi üzerine de ipucu vermektedir. Kurmaca gerçeklik içerisinde mekân değerlendirildiğinde günlük hayattan kopuk olarak düşünülemez. İnsan hayatının temel ihtiyaçlarından birine karşılık gelen barınma, kapalı mekânın oluşturulmasıyla karşılanmaktadır. Zaman içerisinde insanın ihtiyaçları değişime uğradıkça mekâna bakış da değişiklik göstermiştir. Özellikle doğaya bağlı yaşam algısındaki değişim insanın mekândan beklentilerini etkilemiştir. Roman içerisinde soyut bir zeminde şekillenen mekân algısı insanın doğaya bakışıyla gündelik hayattan yansımaktadır:

> "Doğa, ona yabancılaşmış insan için artık yuva değil, onun hapishanesidir ve mantığına yabancı ikinci bir doğa halini almıştır. İnsan eliyle yapılan her şey sadece gerektiği için ve insanlığın faydasına yapıldıysa işte o zaman tüm yaratı ve tasarımlarıyla insanın yaşadığı yer evidir; ancak insan, kendi yaratı ve tasarımlarına, kendi inşa ettiği yapılara yabancılaşmış ise artık ruhunu kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır."[285]

Lukacs'ın görüşleri etrafında geliştirilen bu düşünce ile kendi yasasını oluşturan insanın mekâna yaklaşımdaki farklılığı vurgulanır. İnsan bir parçası olduğu doğanın artık karşısındadır ve bu karşı çıkışla yeni mekânlar oluşturulur. Ötekileştirmenin bir basamağı olarak değerlendirildiğinde mekân, kötücül unsurların bir sığınağına dönüşebilir. Açık alanlarda sergilenen kötü bir eylem, kapalı alanlarda hiç gerçekleşmemiş gibi

---

[284] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Köpek Dişi Düşü", s. 35.
[285] Zekiye Antakyalıoğlu, *Roman Kuramına Giriş*, Ayrıntı Yayınları, 2. bs., İstanbul 2016, s. 78.

gizlenebilmektedir. Kendine yabancılaşan insan ise aidiyet hissettiği evini psikolojik bir hapishaneye çevirebilir. Psikolojik kapanmanın yanında kurumsal mekânlarda kapalı kalan karakterler de yasanın bir ötekileştirmesi olarak sunulur. Doğanın yasasına karşı gelen insanın kendi yasaları içinde hapsolduğu bir sisteme içkin mekânlar kurmaca gerçeklikte de yer almaktadır. Bu noktalardan yaklaşıldığında mekânın taşımış olduğu kötücül unsurlar Mine Söğüt'ün anlatılarında etkin bir rol üstlendiğine rastlanır.

2.4.1. Ev

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey romanında Madam Arthur Bey'in yaşadığı yer olarak aktarılan mekân Kara Yalı'dır. Kara Yalı, geçmişin karanlık izlerini ve kasvetini Madam Arthur Bey'i içine alarak kapatan bir mekândır. Saklanılan ve dışarıdan kopuk bir hayatın temsili olarak Kara Yalı anlatıda işlenir. Mekân olarak izole bir hayatın temsili kadar Madam Arthur Bey'in hayatı ile de paralel bir noktada yalı ele alınır:

> "Madam Arthur Bey pencereden dışarıyı seyrediyor ve 'Dünya çok büyük, zaman çok geniş' diye düşünüyor. Yaşadığı bu yalı gibi. Sanki hayatın binlerce odası var ama hepsinin kapısı sıkıca kilitli. Önünden yol geçtiği için artık yalı olmayan, sıradan bir köşke dönüşen bu ahşap evin her odası bir hikâye. Her hikâye kâbus. Her kâbus ona ait."[286]

Yalı ve Madam Arthur Bey'in hayatı arasında kurulan ilişkide kâbus niteliğindeki hikâyeler gösterilir. Böylece geçmişte olmuş ve gelecekte olması muhtemel olayların merkezi olarak Kara Yalı'ya işaret edilir. Yalının sadece belirli odalarının Maria ve Madam Arthur Bey tarafından kullanılması ve kalan diğer odalara hiç girilmemesi geçmişten kopuk, şimdinin içinde saklanan hayatlarına işaret eder. Madam Arthur Bey, artık bir şeylerin değişmesini istediği bir döneme giriş yaptığında ise yeniden hayalleriyle öldürebildiği başka bir gerçeklikte dirilmek ister. Bu noktaya kadar Kara Yalı, Madam Arthur Bey'in saklandığı bir mezarlık işlevi görür. Değişim istediği andan itibaren ise anlatıya Olcayto dahil olur. Kara Yalı'nın kapıları uzun bir dönem sonrasında bir yabancıya açılır. Olcayto'nun bakışıyla Kara Yalı'nın tasviri şu şekilde yapılır:

> "Tam üzerlerinde, başlarını büyük bir güçle yere bastıran külçe gibi bir sessizlikten oluşmuş kocaman bir el, tuzaklarla dolu bir labirentin köşelerini döne döne yürüyorlar. Kadın önde Olcayto arkada. Hiç konuşmadan. Kadın sağır ve sanki Olcayto da duymuyor. (…) Dev bir salyangozun kaygan koridorlarından akıyorlar. İkisi de sıvı. İkisi de hava. İkisi de katı, katı, kaskatı. Kıvrıla kıvrıla iç içe

[286] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.26.

> geçmiş odalar ve her birinden bir diğerine geçerken atladıkları hemzemin eşikler kalınlaştıkça kalınlaşan bir kabuk gibi sarıyor bedenlerini."[287]

Bir yabancının gözünden Kara Yalı'ya girişte yaşanan geçiş, bilinç akışı tekniği ile aktarılır. Olcayto, "tuzaklarla dolu bir labirent" ve "dev bir salyangozun kaygan koridorları" benzerliklerini kurarak ve içine girdikçe dışarıdan kopmanın tedirginliği ile ilerler. Geri dönüş tekniği ile gidilen Kara Yalı'nın geçmiş zamanında ise Ruhat'ın yalıya girişi anlatının ilerleyen bölümlerinde verilir. Ruhat'ın gelişinin aktarıldığı bölümde de aynı ifadeler aynı cümlelerle karşılık bulur.[288] Bu noktada Kara Yalı'ya ilk kez gelen insanların hissettikleri ve düşündükleri ortak bir paydada sunulur. Dışarıdan içeriye doğru geçişin ardındaki sebep ise Kara Yalı'nın zamana yaptığı müdahale ile ilişkilidir. Kara Yalı, Madam Arthur Bey'in bir yansıması olarak şimdinin içerisinde suça gebe bir hâlde aktarılır. Maria'nın geldiği günden itibaren yalı için vurgulamış olduğu kasvet, giderek dışarıdan insanları da içine alarak yayılım alanı kazanır. Farklı zaman dilimlerinde yalıyı ziyaret eden insanlar için aynılık ilkesine bağlı kalarak izlenimlerinin aktarımı ise şimdiki zamana dikkat çeker. Yalıya girilen zaman değişmekle birlikte yalının içindeki zaman hep şimdiki zaman olarak kalır. Bunun doğrultusunda romanda belirli aralıklarla tekrar edilen ve leitmotive dönüşen "Dünya çok büyük, zaman çok geniş" sözü yalının içerisinde an ile karşılık bulur. Çizgisel bir akışın dışına çıkarılan zaman, mekân aracılığıyla şimdiki zamanın içerisinde sıkıştırılır. Bu sıkıştırma ise Madam Arthur Bey'in gelecek için yaptığı kötücül planların oluşumuna zemin hazırlar. Kara Yalı'nın bir bölümü olarak bahçesi ise anlatıda şu şekilde tasvir edilir:

> "Maria'nın hiç adım atmadığı şu koca bahçe, bir mezarlık gibi. Dalları kış kurusu ağaçların her birinin dibinde bir ölü yatıyor sanki. Yağmurlarla birlikte bakımsız topraklardan fışkıran yabani otlar ve rengi çekingen yabani çiçekler hâlâ o ölülerin etleriyle besleniyorlar ve kim bilir nasıl kokuyorlar. (…) Bu evin içi gibi dışı da labirent."[289]

Anlatının ilk bölümlerinde yalının bahçesinin mezarlık ile bütünleştirilmesi ilerleyen bölümlerde Madam Arthur Bey'in cesedinin gömüleceği yere de işaret eder. Labirent bilinmezliği yalının içinde olduğu gibi dışarıyla bağlantılı olan bahçe bölümünde de ortak nokta olarak yer alır. Dışarıdaki akışın bitkiler vasıtası ile yaşamı vurgulamasının yanında bu bitkilerin kuru, ölü, bakımsız, yabani sıfatlarıyla anılması Kara Yalı'nın bahçe üzerindeki etkisinin yaşamı ölüme çevirdiğine işaret eder. Öyle ki bahçenin solgun bitkileri ölü yiyerek

---

[287] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.43.
[288] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.121.
[289] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.30.

beslenen bir karanlığın içerisinde aktarılır. Madam Arthur Bey'in ölmesi ile Kara Yalı'nın kasveti başka bir özne ile bütünleşir. Olcayto'nun yalıya gelmesi ve Maria ile beraber hareket etmelerinin ardından anlatının formu değişikliğe uğrar. Olcayto, Kara Yalı'ya ilk geldiği zamanki gibi tedirginlik ile yaklaşmaz ve yalıya bakışı anlatıda şu şekilde verilir:

> "Olcayto sen kapalı bir kapının ardındakilerle ilgili düş kurabilir misin? Hayır. Ki sen bir labirente hapsettin kendini. Bir açık hava hapishanesine. Bir tımarhane lunaparkına. Bir cehennem karnavalına. Sen kapısız köyün çobanısın. Neyin başında beklediğini bilmeden, neyin umuduyla yanıp tutuştuğunu anlamadan bekliyorsun. Kocaman bir boşluk."[290]

Kara Yalı'nın şimdinin içerisinde bir boşluk olarak sınıflandırıldığı bu bölümde, Olcayto bu evin bir sakinidir. Kara Yalı; hapishane, tımarhane, cehennem, kapısız köy ile ilişkilendirilerek ele alınır. Burada yer alan mekân ilişkilerinde hapishane ve tımarhane, suç ve delilik noktasına işaret ederek toplumda bir öteki hâline gelen insanların kapatılma alanını ele alır. Bireyin özgür iradesinin dışına çıktığı ve hapishanenin bir ceza edimiyle tımarhanenin ise tehlike ile bütünleştiği kapalı mekânların Kara Yalı içerisinde temsiline dikkat çekilir. Kara Yalı, bir hapishanedir çünkü geçmişte yapılan kötülüklerin tekrar yaşandığı bir ceza mekânı olarak da anlatıda yer alır. Kara Yalı, bir tımarhanedir çünkü hayal ederek gerçekliğin elde tutulduğu olağanüstü kötü olayların merkezinde tehlikeli bir yerdir. Kara Yalı, bir cehennemdir çünkü zamanın akışı bir boşluğun içinde belirsizlik içindedir ve kötü olayların çoğunluğu nedensizlik ilkesine bağlı kalarak yaşanmıştır. Kara Yalı, kapısız bir köydür çünkü buraya gelenlerin amaçları ve hedefleri sorgulayan birisi yoktur sadece gelenlere sessizce eşlik eden Maria vardır. Sessizliğin kara delik ile bütünleştiği ve bireyin dışarı ile bağını tamamen koparan Kara Yalı, anlatıda kötülüğün merkez mekânı olarak yer alır. Olcayto ve Maria ise Madam Arthur Bey'in ölümünün ardından bu yalının gönüllü cesetleri olarak mezarlıkta yaşamayı sürdürürler. Bu noktada ise Kara Yalı bir süreklilik kazanır. Olcayto'nun Madam Arthur Bey'e dönüşme mekânı olarak da çizilen Kara Yalı'nın müştemilatında sakladıkları ise insanın bilinç dışında sakladıklarına eşdeğer olarak anlatıda çizilir:

> "Kocaman penceresiz bir odadalar. Yeraltında. Duvarları taş, tavanı taş ve zemini taş bir kutuda. Bir hapishanede. Bir işkencehanede. Bir cehennemde. Bir zindanda. Bir suçun tam ortasında. (…) Odanın

[290] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.151.

duvarlarında. Bir sürü fotoğraf. Maria'nın, onun, bizim, sizin, hepimizin fotoğrafları. Hayatlarındaki, hayatlarımızdaki her şeyin, en önemli şeylerin fotoğrafları…"[291]

Kurmaca gerçekliğin hayatın gerçekliği ile sentezlendiği bir mekân olarak yalının müştemilatta bulunan dehlizinin çizilmesi ve bu dehlizin kötücül olaylarla bağlantılı bir hâlde aktarılması anlatı zamanının kendi içerisinde bir döngüye dönüşmesine zemin hazırlar. Burada bulunan fotoğraflar roman kişilerinin olduğu kadar "bizim" ifadesi ile okura da seslenir. Fotoğrafların kasveti, dehşeti ve cinai olması anlatının tamamına yayılan kötücül unsurların genel çıkış merkezi olarak Kara Yalı'daki bu küçük odayı işaret eder. Böylece dünyanın merkezinde bulunan boşluk geniş bir zaman aralığının içerisinde belirsizlik ve nedensizlik kavramlarıyla tek bir mekân ile sembolize edilir:

"Zaman çok geniş. Bizim derdimiz de bu. O kadar geniş ki algılayamıyoruz onu. Bu büyüklük aklımızı karıştırıyor. Ne, ne zaman olmuştu ayırt edemez hâle geliyoruz. Sanki içimizde bir zaman var ama dışımızdaki zaman sayısız. Bu zamanlar birbiriyle kesiştiğinde mutluyuz, kesişmediğinde huzursuz. Bu bizi çaresizleştiriyor, ardından da hırçınlaştırıyor. Kendimize zarar verecek kadar hırçınlaştırıyor."[292]

Zamanı kavramanın imkansız hâle geldiği bir mekân olarak yer alan Kara Yalı, insan zihninin bulanıklaştığı ve derinlerinde kötücül izlerin saklandığı bir yerdir. Bu noktada Franz Kafka'nın *Şato*'sunda yer alan mekânsallaşmış iktidarın parodisi olarak otorite temsili *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*'de bireyin otoritesi ile karşılanır. Bu otoritenin kötücül unsuru olarak ise hayallerin yer alması insan zihninin karanlık yönlerine ışık tutar. Böylece zamanın bir mekânın içinde belirsiz kılınması nedensiz suçların ardındaki tatmin duygusunu açığa çıkarır. Kötülük, Kara Yalı'nın merkezinde tüm dünyaya yayılan geniş zamanın içinde konumlanır.

Gergedan hikâye kitabında yer alan "Köpek Dişi Düşü" hikâyesinde disiplinlerarası bir geçiş örneği olarak sinema ve edebiyat arasındaki bağlantı dikkat çeker. Yorgos Lanthimos tarafından yazılan ve yönetilen *Dogtooth* filmi ile hikâye arasındaki kurulan ilişkide önemli unsurlardan birisi evin bir sınır olarak çizilmesidir. Film, hikâyenin içerisinde aile üyeleri tarafından televizyonda izlenmesinin yanında benzer bir bakış açısının aile içerisinde uygulanması ile disiplinlerarası bir geçişi sunar. Dışarıdaki dünyadan soyutlanmış sınırlı bir dünya algısının yaratıldığı ev hayatında içerinin dışarı olarak yansıtıldığı kafesteki kuş ile birlikte içeri ve dışarı kavramları dönüşüme uğratılır. Kuşa göre dışarısı evdir,

[291] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.154.
[292] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.164.

çocuklar ve anne için ise dışarısı bir belirsizliktir. Ev ve kafes arasındaki benzerlikler ise anlatıda şu şekilde aktarılır:

> "Babam bana 'Ufak bir ev burası' diyor, anneme büyükmüş gibi konuşuyor. Abimin ise umrunda değil evin küçük veya büyük olduğu. O dışarıyı düşünüyor. Kuşun da umurunda değil evin boyutu. O da hep içeriyi düşünüyor. Abim dışarı çıkmak istiyor. Kuş içeri çıkmak. Annem sadece çıkmak. İçeri ya da dışarı. Ben babamı düşünüyorum. Bizi buraya neden kapadı?"[293]

Kapalı mekân olarak evin kapatılmaya işaret ettiği anlatıda kötülük, sınırlama ile paralel çizilir. Aile üyelerinin baba dışında dışarı ile bağlantısı yoktur. Evin güvenli bölge olduğuna bir işaret olarak ise kuşun kafesten çıkarak cama çarpıp ölmesi gösterilir. Alanının dışına çıkan canlının ölmesi, anne ve çocuklar için babanın kapatma eylemini haklı gösterir. Evin otoriteyi temsil ettiği bir mekâna dönüştüğü anlatıda, dışarı çıkma isteği giderek bastırılır. Kafese kapatılan kuşun ise ablaları olduğunu söyleyen erkek kardeşlerde şu nokta sorgulanır:

> "Abimle uzun uzun düşüneceğiz bunu. Babam bizi neden kafese kapatmadı. Eve kapattı. Evle kafes arasında ne fark vardı? 'Biz erkeğiz' diyecek, abim, 'Belki o yüzden bizi eve kapattı onu kafese?"[294]

Cinsiyet ayrımının mekân üzerindeki etkisine dikkat çekildiği bu bölümde kadının kapatıldığı alan daha da darlaştırılarak kafes ile özdeşleştirilir. Annenin kapatıldığı alan ise televizyon ile özdeşleştirilir. Erkek çocuğun kapatıldığı alanın daha geniş olmasında ataerkil bir baba otoritesinin etkisi kadar öidipal aile yapılanmasının da etkisi dikkat çeker. Baba gibi olma edimi erkek çocuklarda daha fazla itaatkâr olmayı beraberinde getirir. Bu noktada kötülük, aile yapısının içerisinde mekânın sınırı ile bütünleştirilerek bireyin tercih hakkını kısıtlar. Kafesinden çıkıp evin içerisindeki kendine göre özgür alanında ölen ablanın aktarılması sınırın dışına çıkılınca yapılan ihlalin bir cezası olarak anne ve erkek kardeşler tarafından yorumlanır. Böylece dışarı çıkmanın kötücül sonucu olarak ölüm, evin içerisinde güvenli alanda kalma isteklerini arttırır.

Beş Sevim Apartmanı'nda kapalı bir mekân olarak ev, katlara yerleştirilen hastaların geçmişe dönük anlatılarında ön plana çıkar. Özellikle inandıkları ve dosyalarında yazanlar bağlamında değerlendirildiğinde mekânın hayal ve gerçek arasındaki bağına dikkat çekilir. Beş Sevim Apartmanı'nın ikinci katına yerleştirilen Yeşim, kendini bir cadı sanmasının

---

[293] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Köpek Dişi Düşü", s. 33.
[294] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Köpek Dişi Düşü", s. 35.

yanında bir cadının köyden uzakta bulunan kulübesinde yaşadığına inanmaktadır. Yeşim'in kendi dünyasında birlikte yaşadığı Ketum Hatun adındaki cadının kulübesi ise şu şekilde tasvir edilir:

> "Köyün biraz dışında, en yaşlı acı ağacın altında, harabe bir kulübede yaşıyordu. Çocuklar onun kulübesine asla yaklaşmaz, oradaki acı ağacın en ballı yemişlere sahip olduğunu anlatan masallarla büyüdükleri halde, o ağaçtan düşen yemişi ağızlarına koymazlardı. Çocuklar cadıdan korkarlardı."[295]

Cadılıkla bağlantılı olarak mekânın dışarıda bir öteki olarak çizilmesi ve korkulan bir yer hâlinde ele alınması Yeşim'in Ketum Hatun'la bütünleştirildiği eve işaret eder. Diğer çocukların korktuğu bu evde çocuk yaşta olan Yeşim cadıyla birlikte diğerlerine göre aykırı bir hayat sürer. Bu noktada kulübe, ötekileştirilmiş insanın bir mekânına dönüşür. Dosyada yazan hikâyesinde ise kulübeyle eşdeğer karşılanan yer belirsiz olmakla beraber Ziya Hoca'nın evine daha yakın durmaktadır. İçindeki cinlerden kurtulmak için anneannesi tarafından buraya getirilen Yeşim, içirilen değişik çaylarla ve otlarla Ziya Hoca'nın cinsel olarak kullandığı bir objeye dönüşür. Cadı olduğuna dair inancının arttığı hocanın evi, hayali dünyasında ötekileşmiş bir kulübe ile paralel çizilir. Benzer bir mekân yanılsamasını yaşayan diğer bir hasta ise üçüncü kata yerleştirilen Yusuf'tur. Dosya gerçekliğinde varlıklı bir ailenin oğlu olarak aktarılan Yusuf, hayali dünyasında yetimhaneye terk edilmiş cani bir çocuktur. On yıl kadar yetimhanede yaşadığına inanır ve burada dört cinayet işlediğini iddia eder. Dosyadaki yazılanlarla ortak noktası ise annesini öldürmesidir. Zarar verme eğilimi fazla olan Yusuf, ailesi tarafından kliniğe kapatılma fikrini duyunca öldürme eylemini gerçekleştirir. Bunun altında yatan sebep ise oldukça farklıdır:

> "Bu karar, Yusuf'u paniğe düşürdü. Evden ayrılıp bir kliniğe yatarsa, annesi babası ondan tamamen kurtulmuş olacaktı. Artık onlara hiçbir zarar veremeyecek, onları dev dalgalı üzüntüler denizinde yüzdüremeyecekti. Sıradan bir ilişkiye dönüşecekti ilişkileri."[296]

Zarar vermek odaklı bir bakış açısıyla aktarılan Yusuf, yetimhanede yaşadığına inanarak kimsesizliğine hayali dünyasında vurgu yapar. Bu kimsesizliği ise zarar vererek aşmaya çalışması akıl sağlığının bozulmasına sebep olur. Bu noktada yetimhane, sanrıların içerisinde yalnızlık duygusunun ortaya çıktığı bir kurum olarak değerlendirilir. Bu yalnızlık, cinayetin işlenmesine bir zemin oluştururken evden uzaklaşma ile paralel aktarılır.

---

[295] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 55.
[296] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 83-84.

Kırmızı Zaman romanında Mine Söğüt, evi dışarı ve içeri kavramları üzerinden yetersiz bir korunak hâlinde aktarılır. Hüsran'ın yaşamış olduğu ev yoksul semtin bir kapalı mekânı olarak detaylı bir şekilde betimlenmektedir:

> "Ev dendiğine bakmamalı, Balat'ın sırtlarında tek bir oda, sırtı sur yıkıntılarına gömülü, üç duvarı birer sıra tuğla. Dışarıda bir kedi tıslasa nefesi olduğu gibi içeride… Yani o kadar ince. (…) İncecik tuğla duvarlar, bu görünmese daha iyi evi dışarıdan bir sır gibi saklarlar. (…) Zaten evi kimse görmesin daha iyi. Yeri, duvarları her daim nemli bir oda, kalın naylonlara sarılı iki döşek, incecik iki yorgan, tahta bir masa, üç iskemle, bir küçük piknik tüpü, camı çizik çizik dört çay bardağı, iki kapkara tencere, bir kapkara çaydanlık, dört beş çatal, dört beş kaşık, tek bir bıçak, onun da sapı kırık, pencerelerde yırtık pırtık rengi sır perdeler, nemden sayfaları birbirine yapışmış, paramparça kırmızı kapaklı bir kitap, Hüsran gibi ağlamaklı bir de kırık dökük çekyat."[297]

İçeriyi dışarıdan gizleyen bu mekândaki eşyalar da nicelik ve nitelik olarak sınırlı bir kullanım alanına işaret eder. Sınırlılık öyle bir boyuta ulaşmıştır ki sağlıklı bir ortam olmadığı için Hüsran'dan önce doğan bebekler ölmüştür ve bu yüzden eve bebekleri öldüren bir katil gözüyle de bakılmaktadır. Ekonomik şartlar sonucu ortaya çıkan yetersizlik modern dönem insanının kendini güvende hissettiği alanı olan evin işlevsel olarak değişimini meydana getirmiştir. Mekân olarak ev; içeriyi güvenli bir hâle getirmemiştir, içerideki yoksulluğu gizleyen bir duvar hâline gelmiştir. Evin içerisindeki eşyaların olumsuz sıfatlarla nitelenmesi ve azami sayıya işaret etmesi bu evde yaşayan insanların sınırdaki hayatlarına dikkat çekmektedir. Bu anlamda ev, olumsuzlukları ve bebek ölümlerinin gerçekleştiği bir mekân olarak maddi yetersizliklerin doğurduğu kötücül unsurları taşımaktadır.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde yer alan "İçinde Ateşe Yakın Bir Şey Olan Kadın" hikâyesinde, bir evin geçmişine yönelik sorular ve cevaplarla ilerleyen kapalı mekânın yönlendirici işlevine dikkat çeken bir anlatım vardır. Evde bir şairin uzun süre yaşamış olduğu ve bu evde öldüğü hikâyenin başında vurgulanır. Şair olan kadının pencerelerden uzak sürdüğü hayatı geceleri sokaklara taşarken gündüzleri evin içine sıkışmaktadır:

> "Gündüzleri sırtı pencereye dönük, tahta bir sandalyenin üzerinde, dirsekleri önündeki küçük tahta masaya dayalı, başı avuçlarının arasında ağlayarak kasvetli şiirler yazardı."[298]

Sanatsal anlamda üretkenliğin içe dönük, kasvetli yansımasını evinin duvarlarına dönük bir vaziyette bulan şair, eşyaları üzerinde de benzer bir kendine dönüklüğü temsil eder.

---

[297] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 31-32.
[298] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"İçinde Ateşe Yakın Bir Şey Olan Kadın"*, s. 43.

Odanın tavanındaki kancalarla bütünleşen intihar hâlini bütünleştirdiği evinde kendini asmak yerine tıraş bıçağıyla bileklerini kesmesi evin yönlendirici tarafına dikkat çeker. Evdeki kancalar kadına intiharı hatırlatmakla beraber kendini öldürme eylemi sırasında yine hatırlatıcı bir işlev üstlenir. Bu yüzden kendisine ait olarak gördüğü tüm elbiselerini, eşarplarını ve takılarını vücudunun bir parçası gibi üzerine yerleştirerek her zaman oturduğu köşesinde kan kaybından ölmeyi bekler. Ölüm anı ile birlikte sınırlı mekânın dışına taşan kadının gömülmek istediği yerin "her yer" tabiri içinde verilmesi sınırsızlığa dikkat çeker. Evin yaşananları anlatan tarihi bir çerçevede çizildiği anlatıda; şairin mekâna, eşyalara, yaşama ve kendine uzaklaşmasıyla beraber kötücül bir eylem olan intihara zemin hazırlayan bir mekân olarak ev çizilir.

Gergedan hikâye kitabında yer alan "İstiklal Kırlardadır" hikâyesinde ölü küçük bir kızın varlığını arkadaş edinen başka bir küçük kızın arasındaki ilişki üzerinden mekânın sınırlaması ele alınır. Evin sınırları içerisinde çizilen hayatlarında pencere dışarıya açılan önemli bir konumdadır. Pencereden ise her birinin gördükleri oldukça farklıdır:

> "Üçümüz de pencereden baktığımızda başka şeyler görüyoruz. Babaanne bitmek bilmeyen bir savaş görüyor. Ben çoktan bitmiş bir savaş görüyorum. Zabel kayıp bir hayat görüyor."[299]

Dışarıdan içeriye yansıyanlar her birey için farklı olmakla beraber olumsuz özellikler içermesi bakımından ortaktır. İçerinin sıkışmışlığı ve kalıplaşmışlığı içerisinde çizilen biri yaşayan diğeri ise ölü olan çocuklar, kapıdan dışarı çıkışın mümkün olmadığı evden kaçarlar. Kapalı bir mekân olarak evin açık bir mekân olarak kırlara geçtiği anlatıda kapalı mekânın içinde bırakılanlar şu şekilde aktarılır:

> "O kapıdan, o pencereden, o kurşunlardan, o piknik sepetinden, o geçmişten ve o gelecekten, korkulardan, şüphelerden, bayraklardan, dillerden, isimlerden, intikamlardan ve suçluluklardan, kinlerden, nefretlerden, sınırlardan, dağlardan, yollardan, sürgünlerden, çetelerden, her şeyden, var mı, her şeyden arkamıza bakmadan kaçıyoruz işte."[300]

Bu noktada mekânın sınırlarını aşan çocukların geçmiş zamana yönelik her şeyden kaçtıklarını söylemeleri zamanın kötücül unsurlarını unutma isteği ile bütünleşir. Geçmişin izlerinden sıyrılmak için kendilerine yeni isimler bulan çocuklar mutlu bir ölümü kırlarda

[299] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "İstiklal Kırlardadır", s. 41.
[300] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "İstiklal Kırlardadır", s. 43.

yaşarlar. Böylece mekânın sınırlaması ve zamanın sıkıştırması kötücül birer unsur olarak hikâye içerisinde yer edinir.

2.4.2. Semtler, Mahalleler ve Sokaklar

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'da şehrin özelinde odaklanılan yoksul mahalle oldukça dikkat çeker. Mahalle, kuduz salgını olduğu için karantinadadır fakat insanlar kuduzdan daha çok cinayetlerin getirdiği korkuyu taşımaktadırlar. Gecekondu mahallesinde meydana gelen bu ölümlerin belirsizliği salgın hastalıkla kapatılır. Mahallenin günlük hayatı romanda şu şekilde aktarılır:

> "İnsanlar intikam peşinde. Evlerinde besledikleri köpekleri bile teker teker öldürüyorlar. Kedileri de. (…) Evleri karantinada… Çöplüklerde kedi köpek ölüleri yakılıyor. Şehir şu anda leş gibi yanık hayvan cesedi kokuyor. (…) Mahallede her üç evden birinde ışık yanıyor. Anneler bebeklerinin başında kuduz fareler onları yemesin diye nöbet tutuyor."[301]

Ölümlerin rutin hâline geldiği mahallede kişisel intikamların ve ideolojik karşıtlıkların keskinleşmesiyle cinayetlerin de ardı arkası kesilmez. Böylece doğal bir kötülük olarak mahallede yer edinen salgın, şehre cinayetleri de saklayarak yayılmaya başlar. Kuduzdan daha çok ölümün bir salgın hâline geldiği mahallede her evde cinayetler hem korkulan hem de konuşulan bir unsura dönüşür. Toplumun farkında olduğu cinayetler, mahalle genelinde engellenmesi mümkün olmayan bir noktaya konumlandığı için her silah sesinde herkesin kapılarını sıkıca kapattığı ve perde arkasından olanları sessizce izlediği bir atmosferde işlenir. Bu doğrultuda öldürme eylemi kolektif bir kanıksamanın ardında, ceza ediminin olmamasının verdiği rahatlıkta yayılım alanı bulmuş olur. Şehrin başka bir köşesinde bulunan Mehtap'ın yaşadığı semt ise romanda şu şekilde aktarılır:

> "Mehtap, şehrin merkezinde randevuevlerinin çok olduğu, bakkallarından ağzı çikletli Anadolu orospularıyla yedi kuşak İstanbullu yaşlı madamların yan yana alışveriş ettikleri bir semtte, iki küçük odadan oluşan ince uzun bir apartmanda oturuyor."[302]

Mahallenin kültürel olarak farklı birçok sosyal yapıyı içinde taşıması dikkat çeken unsurdur. Bunun yanında Mehtap'ın pavyonda çalışmasına paralel olarak düşünülen mekân tasvirinde mahallede bulunan randevuevlerine dikkat çekilmesi bağlantı noktası oluşturur. Benzer hayat şartlarını içinde barındıran bir mahallede birbirine benzer insanların

---

[301] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 26-27.
[302] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 44.

konumlanması meslek etrafında şekillenir. Mahallelerde ırki toplulukların yer almasının yanında toplum tarafından öteki olarak görülen hayat kadınlığı, icra edildiği bölgelerde kolektif bir yapı oluşturur. Toplum tarafından kabul gördüğü kadar mimli bölgeler olarak da işaret edilen bu mahalleler kalabalık şehirlerde daha sık rastlanan yerleşim yerleridir. İstanbul özelinde Tarlabaşı ve Karaköy Zürafa Sokak genelev mahalle kültürünün oluşmasına verilebilecek örneklerdir. Bu noktada mekânın bir araya toplama işlevi bedenin maddi bir pazara dönüşmesine zemin hazırlamaktadır. Toplum tarafından olumsuz karşılanmakla beraber kabul gören bu oluşumların kötücül meslek icrasını bir "öteki sokak" olarak devamlılığı noktasında etkilemiştir.

Gergedanlar hikâye kitabının içerisinde yer alan "Sokakta" hikâyesinde açık alanın özgürce hareket etme rahatlığının içerisinde sıkışıp kalan bireye dikkat çekilir. Anlatıcı sokakta yürüyüş anına okuru da dahil etmek için sen dilini kullanır. Bu noktada yaşananların bir tanığı gibi anlatıda var olan okur, uzaktan gözlemlediği olayların içerisine dahil olur. Sokak ise kötücül unsurların anlatıya dahil olma alanını oluşturur. Yedi bölüme ayrılan anlatıda birinci bölümde sokak yoksul çocukların bir oyun alanıdır. Bu oyun alanını uzaktan izleyen anlatıcı yeşil ışığın yanmasını beklerken çocukları izleyerek vicdani bir muhasebe yapar. İkinci bölümde ise anlatıcı, çöpün yanından geçerken bir delinin çöpe kafasını sokmasına tanık olur. Bu noktada ise çöplükle kurulan bağlantı bireyin belleğine doğru çekilir:

> "Dün çöpe attığın ne varsa, evvelsi gün çöpe attığın ne varsa, geçen yıl çöpe attığın ne varsa, evvelsi ve evvelsi ve evvelsi ve evvelsi yıl çöpe attığın ne varsa, vazgeçtiklerin, tükettiklerin, artıkların ve kusmukların, leşlerin ve çirkin niyetlerin, boş vermelerin, kabul etmelerin, görmezden gelmelerin, bana nelerin, sana nelerin, bize nelerin, topluca delirmelerin, hepsi derli toplu kalın bir çöp torbasında pırıl pırıl bir kamyonun arkasında şehir dışındaki dev çöplüğe gidiyor(…)"[303]

Anlatıcının geçmişinde ne varsa biriktiği çöp torbasının içinde dışarıdakilere yer yoktur. Sokakta gördüğü adamın deli olmasının dışında kokusu onu rahatsız etmektedir. Bu noktada duyarsızlaşma ile bellekte bulunan olumsuz özellikler bütünleştirilir. Deliye karşı duyarsız kalan anlatıcı üçüncü bölümde ise dilencinin kucağında kusan bir çocuk görür. Anlatının bu kısmında kusan çocukla beraber kendisi de kusmaya başlayan anlatıcı sokak ile bir etkileşim hâline girer. Etkileşim alanı ise gündelik hayatta iğrenç bir unsur olarak görülen kusmuk ile oluşturulur. Dördüncü bölümde ise iğrençlik unsuru daha da arttırılarak "boka

[303] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Sokakta", s. 83.

bulanmış küçük kız"[304] anlatıya dahil edilir. İçkinin getirdiği bir sanrı anıyla paralel aktarılan bu bölümde yerin altından göğe yükselen bu kız ile anlatıcı arasında şu şekilde bir bağlantı kurulur:

> "Tiksiniyorsun. Ama kimden? O yer altında boka bulanmış küçük kızdan mı? Yer üstünde boka bulanmış kendinden mi?"[305]

İzlenimleri ile anlatıcının bağ kurmaya başladığı bu bölümden itibaren içe dönük bir sorgulama başlar. Beşinci bölümde anlatıcının sokak kenarında bir mekânda arkadaşlarıyla eğlenirken aynı denizde boğularak ölen insanlar farklı bir bakış açısıyla aktarılır. Kendi vicdanına dönük sorgulamaları yapmayan anlatıcının altıncı bölümde öldürme eyleminin sorumluluğu ile aktarıldığı görülür. Bu noktada ise sen kavramı siz kavramına dönüşerek genel bir sorumluluk insanlığa yüklenir. Yedinci bölüm ise şu şekilde oluşturulur:

> "Tanrı dünyayı altı günde yarattı. Yedinci gün utandı."[306]

Bu noktada insanlığın içe dönük bakışındaki eksikliği yaratımla bağlaştıran anlatıcı kötülüğün ardında kalan manzaradan utanç tablosu çıkarmıştır. Kötücül unsurlar karşısında sessiz kalmanın, tepkisiz kalmanın sonucunda insanlığın duyarsızlaştırılmasına içkin bir kötülük olarak yaklaşılırken bu kötülüklerin sorumluluğu öldürme eylemi ile insanlığa eleştirel bir dille yüklenmiştir.

"Gergedan" hikâyesinde açık mekân olarak anlatıda yer alan sokak bir kapatılma işlevini üstlenerek değerlendirilir. Kahramanının seneler sonra gittiği eskiden yaşadığı sokağa gitmesi ile başlayan anlatıda sokaktaki aynılık sıklıkla vurgulanır. Bu aynılık içerisinde çeşitli hatırlayışlarla geriye dönüşler yaşayan kahraman, sokakta ilerledikçe yaşadığı kötücül olaylar canlanır. 1980 darbesinde yaşadığı sokaktan aceleyle götürülen hikâye kahramanı işkenceleri iyi ve kötü anılarıyla beraber sokakla bütünleştirir. O dönemin değişmeyen algısına vurgu yapmak için sıklıkla tekrarlanan aynılık ifadesi hikâyenin giriş bölümünde şu şekilde yer alır:

> "Uzun bir aradan sonra ilk kez geldim bu sokağa. Ağaçlar aynı ağaçlar. Elektrik direkleri aynı yerinde. Apartman kapılarının renkleri değişmemiş. Bakkal duruyor. Veteriner duruyor. Terzi kapalı. Harabe hâlâ harabe. Uzaktaki ganyan bayii, yanındaki kahve yerinde duruyor. Kaldırımlar aynı yükseklikte. Binaların boyları ve genişlikleri bıraktığım gibi."[307]

---

[304] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Sokakta", s. 84.
[305] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Sokakta", s. 84.
[306] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Sokakta", s. 85.
[307] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Gergedan", s. 100.

Sokakta bulunan mekânlar üzerine yapılan aynılık vurgusuyla çarpıcı bir giriş yapılan anlatıda detaylı bir gözlem devam ettirilir. Kahramanın sokakta ilerleyen bakışlarıyla tanık olduğumuz mekânlarda ise tek bir farklılık olarak sokağın ortasında bir kafes vardır. Kafesin içerisinde ise bir gergedan uyumaktadır. Kafesin açık olmasına rağmen gergedanın dışarı çıkma eğiliminin olmaması insanların ise merak edip içeriye bakmaması kahramanın gözlemlerinde vurgulanır. Hayvanın sokağa nasıl geldiği üzerine muhtarla ve gergedanın bakımını yapan Bayram'la konuşan kahraman, insanların kanıksamasından farklı olarak kafese girmek ister. Bu noktada ise sokağın dışında bir hatırlama şu şekilde gerçekleşir:

> "(…) görünmez oluyor genç kadın. Var, çenesi hâlâ omzumda, kulağımın altında, boynuma değen soluğu sıcak ama yok işte. Daha demin vardı, oysa şimdi yok. Hücre arkadaşım böyle durumlarda hep 'Olur böyle, takma kafana' derdi. O hücrede ne zaman varlar yok olsa ve yoklar var olsa, görsem ama gösteremesem, duysam ama duyuramasam, sezsem ama hissettiremesem beni yatıştırırdı. Kafama takmayacaktım. Neyse neydi. Hayattı. Zamandı. Hücredeydik. Delirmekteydik."[308]

Geçmişe dönük çıkılan sokakta kafesin varlığı ile birlikte farklılık hücre ile bütünleşir. Kahramanın belleğinde yer edinen sanrıların karşılığı olarak yer alan hücreye kapatılma sonrasında hücrede kalan arkadaşının intiharı hatırlayışlarla verilir. sokağın ortasında bir kapatılma mekânı olarak yer alan kafesin farklılık oluşturmasının yanında hapishane ile özdeş çizilmesi hücre hatırlayışını tetiklemiştir. Bu noktada mekân, kötücül olanın hatırlanmasında etkin bir işlev üstlenmiştir. Kahraman kafesin içine girdiğinde ise sokağın ortasında bir heykel gibi varlığını sürdüren gergedan yazar Ionesco'nun isminin geçmesiyle kıpırdanmaya başlar. Böylece sabit olan varlık mekâna yeni birisinin gelmesi ile birlikte değişime uğrar. *Gergedanlar* oyununun yaratıcısını öldürmek için kafesinden çıkan gergedan kapalı alandan sokağa çıkarken ölümle bağlantılı çizilir. Kafesinden dışarı çıkan gergedan, yazarını öldürmek için çıktığı kafesinden ölümle karşılaşır. Birçok farklı unsurun üzerinden geçerek öldürdüğü gergedan hareket hâlinde mekâna ölüm getirmektedir. Bu ölüm ise bazen maruz kalınan bazen uygulanan bir noktadadır. Böylece mekânın kötülük işlevi sokak ve kafes paralelinde ölümle ilişkilendirilerek çizilir.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde yer alan "Kürt Kediler Çingene Kelebekler" hikâyesinde yoksul bir mahalle etrafında çizilen anlatıda ırki ayrımların yol açtığı sorunların yanında mekânın kültürel değişimi de dikkat çeker. Yaşlı Rum bir kadının gözünden anlatılan

---

[308] Mine Söğüt, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, "Gergedan", s. 109.

hikâyede yatakta ölmeye yakın bir hastalıkla aklından geçenler ve duyduklarıyla aktarım yapılır. Mahalle kültüründeki değişim öncelikle geçmişle kıyas yapılarak aktarılır:

> "Çok eski zamanları hatırlıyordum. Bu mahallede benim gibi madamların yaşadığı zamanları. Matmazel olduğum zamanları. Babama mösyö dedikleri zamanları."[309]

Bu hatırlayıştan sonra ise odunluğundan gelen ses, değişim noktasına ırki bir açıdan dikkat çeker:

> "Çingeneler. Sessiz olmayı beceremeyen bir soyun torunları. Hırsız geldiler hırsız gidecekler. Üç beş parça odunum var, onu da çalıp beni soğuktan öldürecekler. Ben ölünce evi sökecekler."[310]

Değişen sosyo-kültürel yapının eskiye ait olan birey noktasında yorumunu içeren bu serzeniş, kendi mahallesine yabancılaşan insanın kimsesizliğiyle bağlantılıdır. Ölüm anını düşündükçe mahallede yaşayan Çingeneleri ve Kürtleri yağmacı bir grup olarak değerlendirmesi daha da sert bir noktaya evrilir. Çingeneler ve Kürtler arasında çıkan kavganın hırsızlık üzerine olması ve birbirlerini öldürecek kadar acımasız bir söylemle çizilen karakterler ırki özelliklerle bütünleştirilir. Mahalle kültüründeki değişimden dolayı kelebek ve sinekleri bile ırki bir ayrımla değerlendiren yaşlı kadın, ölümün kötücül belirsizliğini mahalledeki yabancı ve çaresiz duruşuyla bütünleştirir. Kendisinden sonra evinin yağmalanacağını, eşyalarının parçalara ayrılıp yakılacağını ve öldüğü için Çingenelerin, Kürtlerin sevineceğini hisseden yaşlı kadın, fiziksel anlamda yok oluşunu ateşle tamamlamak ister:

> "Şimdi yataktan çıkacağım. Bütün elbiselerimi üzerime giyeceğim. Bütün şapkalarımı takacağım. Bütün fularlarımı boynuma saracağım. Kolumda bileziklerim, parmaklarımda yüzüklerim, gözkapaklarıma maviyeşilsarımor far süreceğim, (…) kulak mememdeki tek delikten, bütün küpelerin kancasını kanata kanata geçireceğim. Sonra bir kibrit çakacağım. Üzerimdekiler tutuşacak."[311]

Modern hayatın eşyalar ile bütünleşmiş yansımasının yok oluşa eşlik ettiği bu bölümde, kendisinden arta kalan hiçbir şeyin kullanılmasını istemeyen yaşlı kadının mahallede ırki anlamda öteki olması etkilidir. Odunlarının çalınması, ölmüş mü diye kontrole gelinmesi, genç kızın elbisesini istemesi hepsi bir bütün hâlinde yaşlı kadını tüm eşyalarıyla kaybolma düşüncesine itmiştir. Bu noktada dil ve kültür farklılığının yol açtığı

---

[309] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Kürt Kediler Çingene Kelebekler"*, s. 27.
[310] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Kürt Kediler Çingene Kelebekler"*, s. 27.
[311] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Kürt Kediler Çingene Kelebekler"*, s. 30.

anlaşmazlıkların nefret söylemine dönüşmesi ve birbirlerini öldürecek boyuta gelmesi kötücül unsur olarak mahalle üzerinden aktarılmıştır.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde bulunan "İyi Geceler Ölü Kediler" hikâyesinde farklı kişilerin ortak noktası olarak çizilen sokak, kedilerin hakimiyet alanı doğrultusunda değerlendirilir. Mekânın açık alan olmasıyla farklı gözlemlerin aktarılmasına zemin hazırlanır. Sokaktan geçenlerin, kedilerin, sokakta yaşayanların, civarda oturanların bakış açılarının verildiği sokakta olumsuz unsurların ön plana çıktığı bir tasvir yapılır:

> "Çöplüğün yanındaki basamakta yaşlı bir kadın ve üç kedi yan yana oturuyorlar. Hepsi sokakta yaşıyor ve hepsi çöplerden besleniyor. (…) Kadın sabah akşam içki içiyor, üstü başı çöp ve sidik kokuyor. Beyaz kedinin adı Ajda. (…) Bu sokağa, bu eve, bu hayata hiç yakışmayan bir temizlik, bir parlaklık var tüylerinde."[312]

Sokakta yaşayan insanların paralelinde çizilen anlatım, bir kedinin temizliğini oraya ait olmama sorunu ile karşılayacak noktadadır. Bu doğrultuda açık bir mekân olarak sokak olumsuz özelliklerin burada yaşayanlara da yansımasını içerir. Kedilerle beraber çöplüğün yanında yaşayan kadın; alkolik ve beklentisiz bir hayatın içinde aktarılır. Kedilerin insanlara yönelik yapmış olduğu gözlemlerde ise dil kullanımı oldukça dikkat çeker. Sokakta kediler ve insanlar kendi aralarında Fransızca konuşmaktadırlar. Dil aykırılığının oluştuğu sokakta, kötücül unsur olarak yoksulluk ve ötekileştirilen meslekler dikkat çeker: Sokaklardan para kazanan bir travesti yaşlanma kaygısıyla ele alınır. Platin saçlı konsomatris kendini öldürme isteği ile aktarılır. Alkolik kadın, saldırgan mizacının yanında bağımlı bir kişi olarak çizilir. Bitmeye yüz tutmuş hayatların bir yansıması olarak sokaktaki kediler ölmüş olmalarına rağmen sevgi ile bu karakterlere bağlanır.

Beş Sevim Apartmanı'nda tehlikeli ve yoksul bir semt olarak ele alınan Balat ise, Beş Sevim Apartmanı'nda beşinci katta bulunan Melike'nin gerçek hikâyesi aracılığıyla anlatıya eklenir. Melike, anneannesi ve annesi ile yaşadığı hayat kadınlarının ağırlıklı oturduğu bir mahallede doğup büyümüştür. Mahalle ise şu şekilde aktarılır:

> " Balat, o hoyrat semt içinde yaşayanlara pek küstah davranır. Kadim çingene tarihi Balat'ın ara sokaklarında bulaşıcı bir hastalık gibi her an topraktan sızar, çeşmelerden akar, pencerelerden fütursuzca içeri dalar, hayatları sevecenlikle kucaklayıp, şeytanca delik deşik eder."[313]

---

[312] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"İyi Geceler Ölü Kediler"*, s. 51.
[313] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 113.

Bu noktada semt, tarihsel bir bütünlüğün içerisinde kötülüğün taşıyıcılığını üstlenmiştir. Melike'nin tecavüze uğradığı ve bu travmanın etkisiyle cinayete yöneldiğine rastlanır. Tarihi olarak taşınan kötülük böylece anlatı zamanında da yer edinir.

Kırmızı Zaman'da acının ve vahşetin aşırılığının yoksul semtlerle paralel düşünülmesi mekânın kötücül işlevine dikkat çekmektedir. En ağır trajedilerin yaşandığı mekân olarak tasvir edilen yoksul semtler, ekonomik farklılıkların insan ve toplum hayatındaki yansımasının mekânla bütünleştirilmesini doğurur. Olumsuzluğun yoksunluğundan meydana gelen aynılık terörünün bir karşıt hâlini sunan yoksul semtler, aşırı olumsuzluğun aşırı tepkilerle sıradanlaşmasını Botan'ın bakışıyla sunar. Bir noktadan sonra burada yaşanan acılar Botan'ın gözünde de normale dönmüştür ve acının tatmini noktasında yetersiz kalmıştır. Yoksul semtlerdeki toplumsal dehşette sıradanlaşma romanın başka bir kişisi olan Hüsran'ın bakışıyla da aktarılmaktadır:

> "Onların yaşadığı mahallede ne imparator vardı ne imparatoriçe ne de general ama insanlar birbirlerini öldürürlerdi. Hem de aşk yüzünden, kıskançlık yüzünden. Tıpkı saraydakiler gibi… Kıskanç kocalar, gözü dönmüş aşıklar, entrikacı kadınlar sadece yoksul mahallelerde değil saraylarda da var demek ki diye düşündü Hüsran."[314]

Yoksul mahallede yaşayan bir çocuk olarak Hüsran'ın öldürme eylemine sıradan bir olay gibi yaklaşması mekânın bireydeki etkisini göstermektedir. Gerçekleşen kötü olayları karşılık verilen tepki yaşanılan ortam ve toplumun yapısıyla bağlantılı değerlendirilmiştir. Bu noktada Hüsran ve Botan kötülüğün sıradan bir günlük olaya indirgendiği mekân olarak yoksul semtler dolayında çizilmiştir.

2.4.3. Köy ve Şehir

Başkalarının Tanrısı'nda şehir içinde yaşanılan bir mekân olmanın yanında gözlemlerle anlatının etkin bir parçasını oluşturur. Şehir, Şair Musa'nın evini terk etmesi ile başlayan anlatıda arayışın temsilini içerir. Rüya esnasında bireyin evini terk etmesi ile şehre sığınmasının gerçekleştiği *Başkalarının Tanrısı*'nda insanın yaşadığı mekânla özdeşleşmesine dikkat çekilir. Yıkımların ve ardından tekrar kurulmaların bir döngü hâlini aldığı anlatıda Adnan Abi tarafından şehre bakış şu şekilde aktarılır:

> "Sistem içine içine devamlı çöküyor. Yeryüzünde gördüğümüz her şeyin temelinde bir enkaz. Tüm medeniyetler kendilerinden önce yıkılmış başka medeniyetlerin üzerine kurulu. Geçmişin kaderi

[314] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 40.

> gelecekte mütemadiyen tekrarlanıyor. İnsanlar baştan beri yeni şehirlerini hep yıkılmış eski şehirlerin üzerine kuruyor. O yüzden en modern yapının bile hücrelerinde yıkılmış eski bir yapının izi var. Yara gibi. İnsan, o yaraların ıslaklığında yaşayan parazittir."[315]

Kurulmanın ve yıkılmanın bir döngü hâlini almasıyla beraber yaşam ve ölüm arasındaki bağlantıya şehir üzerinden dikkat çekilir. Bu noktada ise yıkımlar, kötünün ortaya çıkmasını temsil eder. Mahallenin yıkılması ile birlikte yaşadıkları kahvenin de yıkılmasıyla kapalı alanın güvenli bölgesinden çıkan Adnan Abi, Efsun Abla, Musa ve Matruşka evsiz kalan Hülya ile birlikte bilinmezliğe doğru yola çıkarlar. Bu noktada anlatı kişileri, güvenli alanın zorunlu olarak bırakılması ile birlikte sokaklarda hayatla baş etme zorluğu içerisinde kendilerini bulurlar. Sığınacak bir yer arayışı içerisinde ise şehrin surlarına bakış şu şekilde aktarılır:

> "Surlar geçiyor hepimizin aklından. Bir zamanlar şehrin tüm dışlanmışlarını kuytularında saklayabilecek kadar müşfik olan o eski, o muhteşem duvar yıkıntıları. Hepsini onardılar. Tüm gediklerine demirden parmaklıklar yaptılar. Asırlarca suçluları, sakatları, delileri, kayıpları, kimsesizleri, ayyaşları, kaybolmuşları kuytularında saklayan ve tüm o yıkık ve görkemli haliyle koca şehrin ortasında şehirden saklanan surlar medeniyet tarafından ele geçirildi."[316]

Şehir surlarının bir hayalete dönüşmesinin aktarıldığı anlatıda zaman içerisinde mekânın işlevinde yaşanan değişim dikkat çeker. Mekânın üstlendiği işlevin değişiminde ise insanların kusurlarıyla saklandıkları yer girişi kapatılmış tarihi bir alana dönüştürülür. Bu noktada kötücül unsurları da içinde saklayan surlar pasif bir mekân hâlinde anlatıda yer alır. İnsanların sığınak arayışlarına yer bulamamaları noktasında geçmişten kalan bir hayalet gibi anlatıya dahil olan surlar, şehrin değişen atmosferi içerisinde işlevini yitirmenin olumsuzluğu ile aktarılır. Köprü altları da surlara benzer bir şekilde evsizlere ev olmak yerine onları uzaklaştıran tehlike dolu mekânlar olarak anlatıda çizilir. Şehrin zaman içerisindeki değişimi ile birlikte mekânlar üzerindeki değişim de kaçınılmaz olmuştur. Genelden özele bir etkileşim içerisinde yaşanan değişimler *Başkalarının Tanrısı*'nda ağırlıklı olarak yıkım ve yeniden yaratım üzerine bir döngü ile yer almıştır. Bu döngü içerisinde şehrin ve insanların bakışı bütünleştirilerek evsiz insanlara şu şekilde yönlendirilir:

---

[315] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 47.
[316] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 69-70.

> "Aslında sadece şehir değil herkes bize tepeden bakıyor. Çünkü sürünüyoruz. Ama bundan şikayetçi değiliz. Biz de onlara aşağıdan bakıyoruz. Hayatı kimselerin bakmaya tenezzül etmediği bir yerden, dipten, en derinden görüp anlıyoruz."[317]

Topluma ve şehre bir karşı çıkış şeklinde sunulan bu bölümde kimsesiz ve evsiz olmanın özgür alanında sıkışan Adnan Abi, Efsun Abla, Şair Musa, Matruşka ve Hülya bir döngü içerisinde karşı çıktıkları sistemde yer edinmeye çalışırlar. Bu yüzden terk edilmiş bir ev bulma umuduyla hareket ederler. Kapalı mekânın sunmuş olduğu güvencenin rutinin içerisinde bir lanete dönüşmesinin ardından ihtiyaç doğrultusunda ortaya çıkan ev arayışı barınmayı temsil eder. Bireyin konfor alanının dışında ihtiyaç doğrultusunda yaklaştığı ev barınak hâline dönüşür. İhtiyaç doğrultusunda ortaya çıkan ev arayışı ise Şair Musa'nın terk ettiği ev hayatına yeniden geçmesini sağlayan bir döngü olarak yer alır. Metruk bir binayı tesadüfen fark etmelerinin ardından ise oraya yerleşmeleri hayatlarına paralel olarak aktarılır:

> "Kim bilir kaç yıldır, bir şairin sokaklara düşmesini, yaşlı bir orospunun bacaklarını kesmesini, bir adamın hafızasını yitirmesini, genç bir orospunun hayata dair tüm ümidini kaybetmesini ve bir bebeğin çöpe terk edilmesini bekleyen bir bina.
> Evimiz."[318]

Mekânın bir bekleyiş içinde sunulduğu bu bölümle birlikte Şair Musa'nın uyanışı gerçekleşir. Uyanışın ardından ise şehrin hafızası tamamen silinmiştir ve akışın içerisinde aktarılmıştır. Bu noktada şehir, kimsesiz insanların arayışını farklı mekânlara sürükleyen kötücül bir işlevi üstlenmiştir. Yaşadıkları ve aidiyet hissettikleri mahallenin yıkımından sonra farklı sokaklarda hayatlarını devam ettirmeye çalışan anlatı kişileri, karşılaştıkları olumsuzları şehrin getirisi olarak görmüşlerdir. Hem terk edilemeyen hem de hayatta kalması zor olan bir noktada çizilen şehir, kimsesizleri olumsuz hayat şartları ile cezalandıran bir sisteme işaret etmiştir.

Kırmızı Zaman'da işkence ve idamların gerçekleştiği mekân olarak şehir meydanları ile karşılaşılır. Dehlizlerin kapalı ve sır dolu anlatımının aksine meydanlar açık ve gösteri havasında bir atmosferle aktarılmaktadır. Şiddetin ve ölümün bir gösteri hâline gelmesi sosyolojik açıdan şu şekilde açıklanmaktadır:

---

[317] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 85.
[318] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 146.

> "Öldürücü şiddetin şaşaalı bir biçimde sergilenmesiyle, hükümdarın gücü ve haşmeti ortaya konur aslında. İktidar kan simgeselliğine başvurur. Gaddar şiddet iktidarın mührüdür. Şiddet gizlenmez burada. Görünürdür, apaçıktır, sergilenmektedir."[319]

Modern öncesi toplumun bir parçası hâlinde değerlendirilen şiddet ve ölümün görünür mekânı olarak meydanlar ile karşılaşılmaktadır. *Kırmızı Zaman*'da Eminönü Meydanı ve Sultanahmet Meydanı idamın gösteri alanı olarak sunulmaktadır. Ağır bir suçun ardından idam cezasına çarptırılan mahkûmun çırılçıplak soyulduğu ve asıldığı bölümde meydandaki kalabalık özellikle vurgulanmaktadır:

> "Meydanın ortasında kalın kalaslardan yapılmış kulemsi bir alet vardı; aletin etrafında terli, hevesli, meraklı ve gürültücü bir sürü insan toplanmıştı. (…) İnsanlar sanki bir panayır gösterisi seyreder gibi neşeli ve heyecanlıydılar. (…) Mahkûm ölmüştü. Bunu anlayan kalabalık bu kez sevinç çığlıkları atmaya başladı."[320]

Kalabalığın coşkusu anlatımda özellikle vurgulanmaktadır. Eminönü Meydanı'nda gerçekleşen bu idamın kitlesel etkisi cezanın boyutunu da arttırmaktadır. Bu ortam ile iktidar gücünü pekiştirmekte ve asayişi sağlamaktadır. Modern öncesi ceza sisteminde bireyin ölümü topluma adalet getirmektedir ve bunun kurumsal açık alanı olarak da meydanlar sunulmaktadır. Modern sonrası dönemde ise cezalandırma sistemi tam tersine dönmüştür. Mahkûm edilen kişi cezasını artık kapalı bir alanda soyutlanarak çekmektedir.

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979, açık mekânların geri dönüş tekniğinde ağırlıklı olarak kullanıldığı bir anlatımı içermektedir. Yaşanan olumsuz olayların izlerini taşıyan bir mekân olarak romanın başında yer alan köy meydanı Hacer'in ölümüne işaret eder bir tasvir ile aktarılır:

> "Dağın kasvetli gölgesinde, dışarıdan hiçbir yabancının gelmediği, içeriden kimsenin göçmediği, gözlerden ırak, gönüllere sapa, elli haneli bir köy. Köyde toprak kurak, hayvanlar çelimsiz."[321]

Anlatı boyunca lanet hâlinde yayılan ölümlerin çıkış noktası olarak görülen köy; kasvetli olması, ıssızlığı, verimsizliği ile beraber olumsuz özellikler taşır. Tüm olumsuzlukların geçeceğini düşünerek kurban verme edimine gidilmesi ise mekânın olumsuzluğu ile bağlantılı bir noktadır. Hacer'in ölümü ile beraber kısa bir süre için bolluk ve bereketin hakim olduğu köyde uzun vadede yine yıkımlar yer alır. Bu noktadan sonra da

---

[319] Byung Chul Han, *Şiddetin Topolojisi*, s. 17.
[320] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 143-144.
[321] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 7.

göçler başlar ve lanet belirsiz birçok yere yayılır. Böylece dağların arasında bir öteki konumunda bulunan köy, olumsuz yaşam şartlarının yönlendirmesi ve işlenen cinayet sebebiyle bir kaçış noktasına dönüşür. Benzer bir köy tasvirinin bulunduğu iç anlatı ise Salih ve Melih ikiz kardeşlerinin babalarıyla birlikte kız kardeşlerini öldürdükleri anlatı içerisinde verilir. Sonrasında seri cinayetler işleyen Melih'in ilk cinayetinin çocuk yaşta köyde işlemesi Hacer'in kardeşi tarafından öldürülmesiyle benzer bir lanetin başlangıç özelliğini taşır. Bu noktada mekân olarak köyün kullanımı, kurban etme edimiyle oluşan cinayetlerin başlangıcına işaret eder ve lanetin kötücül bir unsur olarak aktarımına etken olan yerdir.

Yaşanan lanetin getirdiği olumsuz koşullar ile köyden şehre yaşanan göçlerin sonucunda tasvir edilen açık mekânın ortamı değişiklik gösterir. Şehirde ise olumsuzluğun daha da arttığı bir alana doğru gidilir:

> "Şehir cinnet geçiriyor ve kimse bunun farkında değil. Cinnet kanıksanabilen bir travma artık. İnsanlar birbirlerini kurşuna diziyorlar. (…) Cinnet veba gibi, sobalardan tütüp, yoksul evlere bulaşıyor."[322]

Bu noktadan sonra şehrin kalabalığı ile oluşan bir cinnet hâli ölümlerin sıradanlaştığı bir yer olma özelliğini taşır. İnsanların ideolojik sebeplerle yaşadıkları ayrımlar sokak başında ceset görülebilecek bir kaos ortamına dönüşür.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde yer alan "Vicdansız Bir Memlekette Öldüm Ben" hikâyesinde memleketinden kaçmak zorunda kalan ve sığındığı ülkede geri gönderilme ihtimali karşısında kendini öldüren bir kadının anlatısına yer verilir. İdeolojik sebeplerden dolayı kaçtığı yerde aidiyet duygusunun baskın olarak çizildiği anlatıda, öldükten sonra gömüldüğü yer kendisine yabancı gelir. Uzak bir ülkede olmanın verdiği yalnızlık hissi şu şekilde aktarılır:

> "Ama ben kendi memleketimde gömülmek istiyorum, dedim. Alışılageldiği gibi. Annemi, anneannemi gömdükleri gibi. Çırılçıplak. Kefenimin içinde, pirüpak yıkanmış, misler gibi gömülmek istiyorum, dedim. Bir Müslüman mezarlığına, dedim."[323]

Hikâyede dinsiz olduğu vurgulanan kadının bir Müslüman mezarlığına ve büyümüş olduğu gelenekler doğrultusunda gömülmek istemesi, inanç ve ideolojiden bağımsız olarak gelişen mekâna duyulan aidiyetlik hissi ile bağlantılıdır. Bu yüzden kaçmak zorunda olduğu ülke, burada tuvalette yapmış olduğu doğum ve ardından kendini asması kurtuluş için çıkılan

---

[322] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 67.
[323] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Vicdansız Bir Memlekette Öldüm Ben"*, s. 123.

yolda kötücül bir dönüşümü ortaya koyar. Sığınılan yer, kadının hamileliği dolayısıyla onu geri göndermek istediklerinde artık bir sığınaktan çok ölümün içine bireyi atan alana dönüşür. Memleket özlemi, gelenekler doğrultusunda kadının zihninde yer etse bile aynı zamanda kaçılması gereken bir savaşı içinde barındırır. Bu noktada kadının gitmek istediği mekân olarak çizilen memleket şu şekildedir:

> "Ararsam eğer mutlaka bulurum bir yerlerde vicdanlı bir memleket. Benimkine ve sizinkine benzemeyen. Oğlumu da koyarım tabuta ve ölü babamı ve mümkünse raflara kaldırılmış bütün eski inançları… giderim… uzaklara. Daha uzaklara… tekrar ölmeye ve huzurla gömülmeye vicdanlı bir memlekette."[324]

Ütopik bir memleket hayaline sığınan kadın ölümün ardından; doğup büyüdüğü yer, sığındığı yer ve hayalini kurduğu yer olarak üç mekânın bellek aktarımını verir. Doğup büyüdüğü yerde kendi çocuğu madde bağımlısı olarak ölümü beklemektedir. Sığındığı yerde hayatına son vermiştir. Yaşanan bu kötücül olayların ardından ise hayalini kurduğu mekânda vicdan aranan unsur olarak yerleştirilmiştir. Vicdanın arayışı böylece mekân ile bütünleştirilip kötücül olayların geride bırakılmasına işaret etmiştir.

Beş Sevim Apartmanı, Cihangir'de Pürtelaş Sokağı 17 numaralı bir apartman olarak açık adresiyle aktarılır. Bu aktarım ile şehrin mimari yapısını ele alan bir bakış İstanbul yangınlarıyla beraber anlatıya dahil edilir:

> " İstanbul, yangınları severdi. İstanbul, tarihinde yazan yangınları severdi. İster inanın, ister inanmayın. İstanbul bir zamanlar baştan aşağı yangın demekti. Bir zamanlar ahşap şehir her yeni yangınla önce acıya sarınıp yerle bir olur, sonra sevince bürünüp yeniden dikilirdi. Bir oyun gibi. Acımasız çocukların, vahşi çocukların şuursuz ama bir o kadar da eğlenceli oyunu gibi…"[325]

İstanbul'un ahşap evleriyle yüzyıllar boyunca süregelen yangınlar anlatının içinde vurgulanır. Mimari yapıda oluşan değişim ise insan hayatının da betonlaşması ile bütünleştirilerek aktarılır:

> " Artık yangınlar şehri yıkmıyor. Artık yangınlar insanları yutuyor… Tıpkı şehri yıkmayan, insanları yataklarında uyurken zehirleyip, kavurup öldüren o kalleş bombalar gibi… Yangın çıkınca artık bir mahalle yok olmuyor, binalar küle dönmüyor, sadece insanlar ölüyor…"[326]

---

[324] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Vicdansız Bir Memlekette Öldüm Ben"*, s. 127.
[325] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 120.
[326] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 120.

Mimari betonlaşmanın yapı olarak sağlamlığa işaret etmesinin olumlu sonuçlarının yanında yıkıcılığın devamlılığının vurgulandığı bu bölümde sağlam yapıların altında kalan insanlığa dikkat çekilir. Şehir genelinde kötülük, yangının getirdiği hasarı en aza indirmekle beraber bilinçli bir şekilde savaşa yönelen insanlığın kötülük noktasında değişen formuna yönelir. Apartman dairesinde yalnızlaşan birey, toplum ve iktidar tarafından da kolaylıkla gözden çıkarılabilir bir hâldedir. Samimi'nin İstanbul gibi kalabalık bir şehirde bu kadar yalnız kalması ve bireysel dünyasındaki savaşına yönelmesi modernizmin getirilerine karşı da Don Kişotvari bir karşı çıkışı içerir.

2.4.4. Mezarlık ve Dehlizler

Kırmızı Zaman'da mekân ve kötülük arasındaki bağı incelerken çıkış noktası olarak "öteki" kavramı merkeze alınmalıdır. Toplumda öteki hâline gelen birey mekânsal olarak da kendini izole etmiştir. Toplumsal baskının ve kişisel tercihlerin yalnızlaştırdığı birey, bulunduğu ortamın etkisiyle hayatındaki kötülüğün etken ve edilgen yönlerini görmüştür. Roman içerisinde kişilerin; yaşadıkları, gittikleri, hayal ettikleri yerler bu ötekileşme paralelinde çizilmiştir. *Kırmızı Zaman*'da roman kişilerinin ortak mekânı olarak karşılaşılan mezarlık, kenara atılmışlığın izlerini taşımaktadır:

> "Şehrin ortasında, herkesin varlığını bildiği, istese yolunu kolayca öğrenebileceği kocaman bir mezarlık… Ama herkes orayı bilmezden geliyor… Herkes yolunu görmezden geliyor… Kimse kimsesizler mezarlığına ehemmiyet vermiyor… Sanki… hiç yokmuş gibi, hiç olmamış gibi, mezarlıktan şehir ürker, onu içinde, dışında, kıyısında bile istemezmiş gibi…"[327]

Kimsesizler mezarlığı, toplumun yok saydığı bir mekân olarak tasvir edilir. Bu mezarlığın tuhaf ziyaretçileri ise hayatlarının cinai kan lekelerinden izlerini burada bulur. Travmatik bağlarla örülü olan kimsesizler mezarlığı yüzleşmenin getirdiği huzuru karakterlerin içselleştirmesini sağlar. Bu noktada mezarlığın ilk izlenimi kötücül bir korkuyu bireyin üzerine çekerken daha sonrasında merak ve haza kendini yöneltmiştir. Hüsran; korkarak ilerlediği dehlizlerin ucundaki mezarları görünce onlara renkli yazılar bırakmak istemiştir. Böylece Hüsran'ın kitap okuyarak hayaller kurduğu dünyası yazma eylemiyle hareketlilik kazanmıştır. Botan; babasının katilinden bir intikam alır gibi katıldığı kimsesiz bir kadının cenazesinde Kambur ile tanışarak dostluk kurmuştur. Zaman Dayı; geçmişte işlemiş olduğu cinayetin kanlı iziyle kimsesizler mezarlığında yüzleşmiştir ve sonrasında geçmişiyle barışmıştır. Halat Niyazi; delirmesine sebep olan cellatlık mesleğinin geçmişini

[327] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 217.

ve şimdiyi mezarlıkta bulmaktadır. Olayların gelişimi dikkate alındığında mezarlık, geçmişten gelen kötü unsurların iyiye dönüştürüldüğü bir ortak mekân olarak çizilmiştir. Roman kişilerinin geçmişle olan bağı kimsesizler mezarlığında verilirken mekânın tarihi zemini de dikkat çeken bir noktadır. Hüsran'ın kırmızı kaplı kitapta okuduğu ve Leon anlatısında aktarıldığı düzeyde kimsesizler mezarlığı Osmanlı Dönemi'nde cellat mezarlığıdır. Tarihsel anlamda isim değişikliğine uğrayan bu mekânın temsili ise değişmemiştir: Geçmişte lanetli bir mekân olarak anılan cellat mezarlığı, anlatıda şimdiki zamanın yok sayılan kimsesizlerine ev sahipliği yapmaktadır. Leon'un tesadüfen dehlizlerden geçerek gittiği cellat mezarlığının yorumu babaannesi Ziba'nın bakışıyla şu şekilde aktarılmaktadır:

> "Cellat mezarlığının yerini de kimseler bilmezdi. Büyük bir gizdi bu mezarlık. Çeşitli rivayetler vardı. (…) Cellatlar dışında buranın yolunu bilen yoktu. Zaten olmasındı. Büyük uğursuzluktu cellat mezarlığını görmek."[328]

Leon ve babaannesi Ziba arasında geçen konuşmadan sonra cellat mezarlığına yüklenen uğursuzluk işlevi değişmektedir. Leon, rüyada uğursuzluk getiren cellat mezarlığını gerçek hayatta görmüştür. Bu noktada lanetli olarak atfedilen mekân Leon'un bakışında kutsal bir mekâna evrilmiştir. Leon'un hem huzur bulduğu hem de haz aldığı bu mekân, onun geleceğini belirleyecek olan cellatlık mesleğine yönelmesinde kesişim noktasını oluşturur. Cellat mezarlığının keşfi, genel anlamda kötü bir keşfi temsil ederken Leon için olumlu bir yönelime işaret etmektedir. Bu noktada Leon'un kendini köken olarak "öteki" hissetmesi cellat mezarlığının bilinmezliğiyle özdeşleştirilmiştir. Tarihi bir sır olarak taşınan Osmanlı cellat mezarlığının anlatının şimdiki zamanında kimsesizler mezarlığına dönüşerek yapısöküme uğraması kötücül unsurları da anlaşılır kılmıştır. Kimsesizler mezarlığında isimsiz, numaralı ölüler arasında dolaşan karakterler Hüsran'ın yazılarından yola çıkarak kendi hikâyelerini tamamlamaktadırlar. Zaman Dayı, vicdanını dinleyerek ölmek üzere olan Yadigar'ı öldürmüştür ve yapmış olduğu bu eylemin olumsuz yanını bir sır gibi saklarken mezarlıkta kendine bir işaret bulmuştur. Bu işaret vicdanı ve geçmişini ona hatırlatır. Botan, aklından geçen bütün cinayet hikâyelerini Kambur ile dostluk kurarak bir zehir gibi akıtır. Halat Niyazi, delilik ile üzerini kapattığı geçmişinin örtüsünü mezarlıkta açar. Kötücül olayların aktarıldığı ortak mekân olarak mezarlık şu şekilde tasvir edilmektedir:

---

[328] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 105-106.

> "Bakımsız, karmakarışık bir mezarlıktı burası. Her mezarın başında adam boyu kaba saba taşlar, tahtalar vardı. Onların üzerlerinde de birtakım rakamlar. Mezarların arasında ölü yılanlar gibi uzanan ince patika yollar ısırgan otlarıyla kaplıydı."[329]

Mekânın anlatımında kullanılan "bakımsız" , "karmakarışık", "kaba saba taşlar", "ölü yılanlar gibi patikalar", "ısırgan otlarıyla kaplı" gibi niteleyici kelimeler ve kelime grupları olumsuz özellikleri vurgulaması açısından önemlidir. Kenara atılmışlığın ve korkutucu unsurların vurgulandığı anlatım, mezarlığa giren karakterlerin ilk karşılaştığı manzara olmuştur. Mezarlıkta zaman geçirdikçe ise kendi olumsuzluklarıyla yüzleşip sembolik bir arınma yaşamışlardır. Gündelik hayatta "çeyrek saat, dakika ve saniye hesabı tutmaya"[330] alışan birey için zamanın bittiği ve öldükten sonra kimliğinin mezar taşı ile devam ettirildiği bir mekân olarak mezarlık, zamansızlık üzerine de bir işaret vermektedir. Mezar taşları üzerinde isim olmaması kimliksizlik üzerine vurgu yapmaktadır. Sınırlı hayatın bir sonucu olarak ölüm, belirsizliğe geçişi temsil etmektedir. Bu geçişin ritüelleşmiş bir sembolü olarak mezarlık hem ölülerin anıldığı hem de ürkütücü bir belirsizliğin olduğu mekândır. Kimsesiz ölülerin anıldığı bir mekân olarak karşılaşıldığında ise yaşamın belirsizliği ölümün sınırsızlığıyla desteklenmektedir. Kötülüğün belirgin özelliklerinden olan sınırsızlık ve belirsizlik bu noktada mezarlık ile bütünleşmektedir. *Kırmızı Zaman*'da kişilerin mezarlık ile ilgili ilk izlenimlerinde yaratmış olduğu ürkütücü ve terk edilmişlik hissi hayatlarındaki kötücül unsurlarla bütünleştikçe huzur bulunan bir mekâna evrilmiştir. Bu noktada bireyde içkin hâle gelen kötülük, kötücül mekân sayesinde kendisini dışa vurmuştur.

Kırmızı Zaman'da mezarlığa gidiş yolu olarak karşılaşılan dehlizlerin mekânsal olarak işlevi üç noktada değerlendirilebilmektedir: Bizans Dönemi'nde işkencelerin uygulandığı mekân, roman kişilerinin ucu belirsiz bir maceraya atıldığı mekân ve ayyaşların sırlarını saklamak için kullandığı mekân. Dehlizler, ilk olarak işkence mekânı olarak değerlendirildiği iç anlatıda şu şekilde aktarılmaktadır:

> "Bizans'ın altı baştan sona dehlizlerle doluydu. (…) Papazlar bu gizli geçitlerde entrikalar çevirir, Bizans imparatorları bu dehlizlerdeki kör karanlık hücrelerde düşmanlarını bağırta bağırta işkencelerle öldürürlerdi."[331]

Suçluların kanlarıyla boyanan dehlizler, tarihi bir mekân olarak değerlendirildiğinde bireye yapılan kötülüklerin sır gibi saklandığı bir platformu temsil etmektedir. Bu noktada

[329] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 168.
[330] Jean François Bert, *Foucault*, s. 53.
[331] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 42.

geçit olmaktan daha çok kötücül olayların yaşandığı bir mekândır. Romanın içerisinde yer alan "Kırmızı Zaman" adlı kitapta Bizans dehlizlerini bu kötücül unsurlarla okuyan Hüsran hem korkmaktadır hem de merak etmektedir. Çocukları korkutmak için anlatılan masalların ötesinde tarihi bir kitapta rastladığı dehlizlerin varlığı evin içerisinde hayalleriyle yaşayan çocuğun gerçekleri keşfetmesinin bir geçidini sunacaktır:

> "Tedirgindi ama bir yandan da içinde tarifsiz bir sevinç vardı. Yıllardır tek başına evden dışarı çıkmamıştı. Şimdi de dışarıya çıktığı söylenemezdi gerçi ama öyle bir yol bulmuştu ki, bu yol hem içeriye gidiyordu, hem evin dışına… Yani hem dışarıdaydı hem içerideydi."[332]

Hüsran, hastalığı sebebiyle çıkmadığı evden dışarıya doğru açılan bir geçit bulmuştur. Dehlizler, Hüsran'ın hayatında olan geçit işlevini Zaman Dayı ve Leon'un hayatı için de üstlenmiştir. Tarihi zeminde kötücül bir mekân olarak karşılaşılan dehlizler, kişilerin hayatı bazında ele alındığında kötücül mekân olma işlevinden sıyrılıp arayışı temsil eden bir yol hâline gelmiştir. Dehlizden takip ettikleri yollar mezarlığa çıkmıştır. Mezarlıkta kişilerin kendilerini bulmalarına rağmen ilk izlenimde korku olması dehlizin yol işlevine olumsuz bir yönü de eklemiştir. Modern insanın dışarıda tuttuğu ve tehlikeli olarak gördüğü ayyaş tipinin bir sığınağı olarak da dehlizlerle anlatıda karşılaşılmaktadır:

> "Bazı uçlarda yaşayanlar vardı. Bunlar genelde ayyaşlar, esrarkeşler, eroinmanlar ya da ayyaş, esrarkeş veya eroinman hırsızlardı. Hepsinin ortak özelliği dehlizlerin gün ışığına yakın yerlerinde yaşamalarıydı. Hayattan fazla uzaklaşmıyorlardı. (…) Bu dehlizler onlar için bir yol değil sadece delikti."[333]

Bu deliklerde gizlenen ve çaldıklarını saklayan ayyaşlar için dehlizlerin işlevi tamamen farklıdır. Kötü eylemlerinin getirilerinin ve izlerinin bir mekânı olarak dehlizler, Bizans'ta olduğu gibi bir sır boyutunu üstlenmiştir fakat işkenceden ve kanlı bir kötülükten daha çok bağımlılık ve hırsızlık noktasında bir işleve ev sahipliği yapmıştır. Tarihi zeminden yola çıkarak romanda çizilen dehlizler; kötülüğün fiziksel olarak uygulandığı bir mekân, kötücül mekâna gidilen bir yol olarak ve kötülüğün saklandığı bir mekân olarak aktarılmıştır.

Kırmızı Zaman'da mekân kullanımında genel işlevlerin arka planda devamlılığının yanında ön plana bireyin mekâna yüklediği anlamın izleri çıkarılmıştır. Mezarlığın ürpertici atmosferi verilirken roman kişilerinin huzur bulduğu bir ortak mekân olarak aktarıldığı

---

[332] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 161.
[333] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 200.

görülmektedir. Dehlizler karanlık, belirsiz ve işkencelerin gizli mekânı olarak bilinirken huzur bulunan mezarlığa gidiş yolunu da temsil etmektedir.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde yer alan "Aşkı Hikâye Yapan İmkânsızlık Değil midir Anneanne?" hikâyesinde annesi ve babası olmayan bir çocuğun gözünden ebeveyn eksikliği mezarlık ile bütünleştirilerek aktarılır. Anneannesi ile beraber yaşayan çocuk, ona yönelttiği soruların karşılığında annesini ve babasını bulmaya çalışır. Mezarların insanın hem geçmişi hem de geleceği olduğunu belirten anneanne, çocuğa yol gösteren bir rehber gibidir. Gösterdiği yol ise mezarlığa çıkmaktadır. Mezarlık arayışı hikâyede şu şekilde aktarılır:

> "Şimdi şehrin ortasında modern bir mezarlık arıyoruz. Mesela ölülerini hiç bozulmadan saklayan bir mezarlık. Açsak babamı boynunda ip ve elinde veda mektubuyla bulabileceğimiz. Babamın bıçakladığı annemin uzun kızıl saçlarını doya doya tarayabileceğimiz."[334]

Bu noktada cesedin bilinen mekânı olarak mezarlık, şimdinin içinde arayışı "modern mezarlık" kavramı ile temsil eder. Aile içi cinayetin ardından kalan çocuk ise yaşananların kötücül izini sürmek için mezarlıkta cesetlerin toprak altındaki hâlini hayal ederek yaşar. Mezarların içinde ise yok oluşun temsili "kara delik" benzetmesi ile belirsiz kılınır.

2.4.5. Hastane

Kırmızı Zaman'da geçen bir kurumsal mekân ise hastanelerdir. Anlatı içerisinde detaylı bir hastane tasviri yapılmadan insan hayatı üzerindeki işlevine dikkat çekilmiştir. Hastanelerin acil ve adli tıp bölümleri merkeze alınarak Botan'ın gözünden aktarılmaktadır. Botan, babasının belirsiz ölümüyle yaşamış olduğu acıyı başkalarının acısıyla bastırmak istemektedir. Bunun için Botan'ın kendine seçtiği mekân ise hastanedir. Hasta ve hasta yakınlarının eylemlerini gözlemleyerek kendi hayatından parçalar bulmak istemektedir. Bu noktada mekân olarak hastaneye yaklaşım günlük hayatta karşılaşılan işlevinin dışındadır. Botan, bir hasta değildir veya hasta yakını değildir. Hastanede olma sebebi normal akışın dışında bir sebeptir. Botan için hastane hem bir varoluş hem de bir yok oluş alanıdır:

> "Botan için Adli Tıp ilkokul olmuştu, acilse lise. Adli Tıp'a gelen cesetler ve onların öyküleri Botan'a ölümün temel bilgilerini öğretti. Artık ölüm diliyle yazıp okuyabiliyor, toplama çıkarma yapabiliyordu.

[334] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Aşkı Hikâye Yapan İmkânsızlık Değil midir Anneanne?"*, s. 155.

> Hayatın bütün sırrı ölümdeydi. (…) İnsanoğluysa ölümü yok sayarak hayatı tek gerçekmiş gibi kabul edip hep yanlış yola giriyordu. Botan artık ölmek istiyordu."[335]

Ölümü anlamak ve hayatın içindeki yerini kavramak için hastanenin tercih edilmesi mekânın iyileştirici yönünden daha çok öldürücü, kötücül yönüne dikkat çekmektedir. Bu noktada Nurdan Gürbilek'in hastanelerin kurum olarak ortaya çıkışıyla ilgili; toplumsal hayatın içinde evlerde ölüme koyulan yasak ve insanın ölmek için hastaneye kaldırılmasının ölümün çirkin yüzünün rahatsızlığını ve sıkıntısını kapatmak için tasarladığını belirtmektedir.[336] Evlerde yaşanan ölümün ardından kalan yas tortusu böylece dışarıdaki bir mekâna yüklenmektedir. Botan'ın babasının ölümü gerçekleşmiştir fakat bunun sabit bir mekânı, mezarı oluşmamıştır. Botan bu eksikliği kapatmak için ölümün kokusunun sindiği bir mekân olarak hastane ziyaretlerine bir eğitim alır gibi sıkı sıkıya bağlanmıştır. Leon'un mezarlıkta yaşamış olduğu tutkulu bağlanma, bir süre Botan'da hastane için geçerli olmuştur. Hastane seçimlerinde dikkat ettiği noktalar ise Botan'ın aslında ne aradığına işaret etmektedir:

> "Kalabalık ve yoksul semtlerin hastanelerine gitmeyi severdi Botan. En ağır vakalar oraya gelirdi çünkü. Yoksullar daha gösterişli trajediler yaşarlardı zenginlerden. Daha çok ağlardı yakınları, daha vahşi olurdu katilleri."[337]

Yaşanan acının fazla olduğu hastaneleri tercih etmesi ve tanık olduğu her acıyı kendi babasıyla bütünleştirmesi Botan'da intihar eğilimini doğurmaktadır. Koleksiyoner mantığıyla biriktirdiği bu acıları bir noktada ölüme ve psikolojik olarak kötüleşmeye basamak olmaktadır. Kurum olarak iyileştirme işlevini üstlenen hastane, Botan'ın bireysel hayatı etrafında düşünülünce kötüleştirme işlevini üstlenir. Anlatıda babanın ölümüyle belirsiz bir şekilde evden dışarıya atılan ölüm kavramı, hastane ile birlikte ölüm güdüsünün tekrar uyanmasına etken olmuştur.

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'da hastanenin farklı bir boyutu olarak akıl hastanesi ele alınır. Melih, her cinayet sonrası ortadan kaybolması gereken ikiz kardeşi Salih'i akıl hastanesinin 24. Koğuş olarak adlandırılan bölümünde himaye eder. 24. Koğuş'un tasviri ise anlatıda şu şekilde verilmektedir:

---

[335] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 97.
[336] Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s. 29.
[337] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 97.

> "Hastanenin en ücra köşesindeki 24 numaralı koğuş, aklın ve vicdanın da en ücra köşesindeydi. Burada kimsesiz, unutulmuş, ölüme terk edilmiş deliler yaşardı. (…) Şehir dışarda delirirken, içerdekilerin sayısı ve çaresizliği de artıyordu. Akıl ve vicdan dışarıda nasıl kendi haline terk edilmişse, içeride de deliler kendi hallerine terk edilmişlerdi. Küçücük koğuşta üst üste yığılmış çıplak ve sakat bedenler…"[338]

Akıl sağlığı yerinde olmayan insanların ölüme terk edildiği bir koğuş atmosferinin ardından şehrin geneli ile kıyas yapılması kapalı mekândan açık mekâna doğru geçişteki akıl ve vicdan unsurlarına ortak nokta olarak dikkat çeker. Asayişin ve kontrolün tamamen elden bırakıldığı şehir hayatında sokaklarda ceset görmenin normalleşmesi kadar akıl hastanesinin arka bahçesine ölen kişilerin gömülmesi de normalleşir. Bu noktada akıl hastanesi şehrin kapalı bir mekân hâline dönüştürülmüş şekli olarak değerlendirilebilir.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde yer alan "Balon" hikâyesinde tek mekân olarak hastane odası yer alır. Durumu ağır olan hastanın başında annesi ve sevgilisi vardır. Hastanın içinden geçenlere yer verildiği anlatıda mekândan şu şekilde bahsedilir:

> "Hastalıkların çabuk öldürenini severim. Hastane odasında uzun zaman geçirmek akıl karıştırır. İnsan hastane odasına yerleştikten sonra dış dünyanın gerçeğini bir anda unutur. (…) Hayatın hastalıktan ibaret olduğuna ikna eder insanı hastane zamanları. (…) İlacın o muhteşem aroması, ölümün cazip parfümü, kan kokusunu bastıran o asitli kimya cehennemi…"[339]

İlaç kokusunun tüm hikâye içerisine yayılması ile birlikte hastanede olmanın beklentisi iyileşmek olmaktan çıkar. Anlatı ilerledikçe ölümün varlığı hastane odasına daha da siner. Hastane, iyileştirici fonksiyonunu geri plana atarken hastalığın kötüleşmesi ile ön plana çıkar. Hasta tarafından iyileşme beklentisinin olmaması ve ölümü geciktiren bir bakışla sunulan mekân, annesi ve sevgilisinin bulunması ile gözlemi daha farklı açılardan ekler. Hastaya dışarıdan bakışların da sunulduğu anlatı, onların gözünde umutsuz bir bekleyişi gösterir.

2.4.6. Hapishane

Kırmızı Zaman'da Zaman Dayı ve Baba Veysel anlatıları içerisinde hapishaneye değinilmektedir. Baba Veysel'in ölümü ve Zaman Dayı'nın kaçması üzerine fazla detaya inilmeden çizilen bir hapishane ortamıyla karşılaşılır:

---

[338] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 92.
[339] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Balon"*, s. 147.

"O, hapiste kalmak istiyordu. Hapiste kalmak… ömür boyu… ömrünün o kısacık boyu…"[340]

Baba Veysel'in hapiste kalmak istemesi, hukuk sisteminin üzerinde kendini ilahi bir boyutta cezalandırmak istemesiyle ilişkilidir. Bu noktada kurumsal kapanmanın arka planında psikolojik bir kendini kapatma da söz konusudur. Zaman Dayı, dışarı çıkma umuduyla değil tesadüfen karşısına çıkan bir kapı vasıtasıyla hapishaneden kaçmıştır. Planlı bir kaçış ya da özgürlüğe duyulan bir istenç her iki karakterde de mevcut değildir. Mekân olarak hapishane, cezalandırma işlevi görürken anlatının içinde arınma için bir bekleyiş alanı olarak aktarılmıştır. Baba Veysel ölümle, Zaman Dayı ise kaçarak bu bekleyişi sonlandırmıştır. Mine Söğüt romana işlediği bu bakış açısı ile Foucault'nun da belirttiği gibi "kurumlar tarihini veya fikirler tarihini değil, kurumlarda ve insan davranışlarında işlediği şekliyle rasyonalitenin tarihi"[341] üzerinden mekânı yansıtmıştır. Mekânın genel işlev dışarıda bırakılarak bireyin davranışları üzerinde geçerli kalan işlevi *Kırmızı Zaman*'da kurmaca içerisinde aktarılmıştır.

Beş Sevim Apartmanı'nda ise birinci kata yerleştirilen Oğuz, hapishanede doğup büyümüştür. Annesi tahliye olunca dışarı çıkmaları Oğuz'a bir özgürlük vermemiştir aksine korkularının artmasına sebep olmuştur. Oğuz'a göre; büyüdüğü anda annesi onu öldürecektir. Bu noktada hapishane ve oradaki kadınlar koruyucu bir işlev üstlenir:

> " Oğuz o yüzden cezaevinde doğdu. Yedi yaşına kadar orada büyüdü. Ama annesinin kucağında değil, koğuştaki başka kadınların kucağında. Gülsüm, ona meme vermeyi bile reddetmişti. (…) Oğuz'a ismini koğuştaki öbür kadınlar koydular. Altını onlar değiştirdi, bebeği olan bir başka kadın Oğuz'a süt anneliği yaptı."[342]

Hapishane, bu noktada Oğuz'un hayatını kurtaran bir işlev üstlenir. Annesiyle dışarıda baş başa kalması ise Oğuz için bir tehdit unsurunu doğurur: Büyümek. Böylece evin içinden çıkmayarak kendisine dışarıda bir hapis hayatı kuran Oğuz, kendisine büyüdüğü söylendiği anda cinayete eğilimli bir hâle bürünür. Suçluların ceza ödemelerine endeksli bir oluşum olarak hapishane, tam tersi bir işlev kazanarak anlatının içine konumlandırılır. Oğuz için büyümek bir cezadır ve bunu annesi tahliye olduktan sonra eve kapanarak yaşamıştır. Hapishane ise korunaklı bir yaşam alanı olarak Oğuz'un hayatında yer edinmiştir.

2.4.7. Çöplük

---

[340] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 131.
[341] Jean François Bert, *Foucault*, s. 38.
[342] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 46.

Kırmızı Zaman'da yaşam ve ölüm arasındaki sınıra dikkat çeken diğer bir mekân ise çöplüktür. Hüsran'ın babası Aziz çöpten bulduğu maddi değeri olan eşyaları satarak geçimlerini sağlamaktadır. Hüsran'ın ilgisini çekebilecek ve evde bir oyuna dönüştürebilecek eşyaları ise kızına getirmektedir. Bu noktada çöplük, Hüsran'ın dehliz ve mezarlık macerasına atılmasında gerekli malzemeleri topladığı bir mekân olarak çizilmektedir. Dehlizlerin varlığını öğrendiği "Kırmızı Zaman" isimli kitabı babası çöplükte bulmuştur ve dehlizlerde yolculuğa çıkmayı düşündüğü zaman ona yol gösterecek olan feneri babası çöplükten getirmiştir. Anlatılarda çöplük bir metafor olarak değerlendirildiğinde doğum-ölüm, bireysel-toplumsal, iyilik-kötülük arasındaki sınıra dikkat çekmektedir.[343] *Kırmızı Zaman*'da Aziz'in bakışıyla çöplük şu şekilde aktarılmaktadır:

> "Yaz ortasında, o cehennem sıcağında Aziz sırtında içi tıka basa teneke kutu dolu dev bir torba, aklında Kocanine'nin küçükken köydeki tüm çocukları eteğine toplayıp anlattığı masaldaki cehennem cinleri, Rami'deki dev çöplükte kokuşmuş yemek artıklarına bulaşmış giyeceklere, kırık camlara, keskin teneke parçalarına, kanlı, kusmuklu topaklara ve ne olduğu belirsiz yığınlara bata çıka, kan ter içinde dolaşıyordu."[344]

Çöplük, birçok olumsuz özelliklerin yanında Aziz'in küçükken Kocanine'den dinlediği ölüm masallarını düşünerek yürüdüğü bir mekândır. Bu noktada fiziksel olumsuzluklar psikolojik olarak da olumsuz bir anının canlanmasına sebep olmuştur. Hüsran'dan önce doğan bebeklerin ölümüne sebep olan evde, Hüsran'ın yaşamasına etken olan eşya olarak çekyat bulunmaktadır. Bu çekyat Hüsran'ın doğumundan hemen önce Aziz tarafından çöplükte bulunmuştur. Çöplük, ölüm ve yaşam arasındaki sınırda belirleyici bir mekân olarak çizilmiştir. Hüsran'ın büyümesinde etkili olan çekyatın yanında hayal dünyasını zenginleştiren ve evde sıkılmamasını sağlayan kitaplar da çöplükten babası tarafından getirilmektedir. Romanın üstkurmaca unsuru olarak Hüsran'ın "Kırmızı Zaman" adlı kitabı okuması verilmektedir. Kırmızı Zaman'ın geldiği yer de çöplüktür. Bu bağlamda değerlendirildiğinde toplumun bir atık olarak dışarıya attığı kitap, okurun elinde içeriye doğru giden bir kapıyı aralamıştır. Kitabın bir tüketim nesnesi olması üzerine eleştirel bir bakışı içerisinde taşıyan bu noktada çöplük sınırı oluşturan noktadır. Genelin içerisinde yer bulamayan anlatı, bireyin özelinde anlam kazanmıştır. Çöplük, atıkların toplandığı bir mekân olmaktan çıkarak sınırda yaşayan insanların hayata tutunmasını sağlayan bir yaşam alanı olarak çizilmiştir.

---

[343] Başak Güntekin, *"Sınırdaki Edebiyat: Bellek, Kötülük, Çöplük",* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2011, s. 5.
[344] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 32.

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'da, şuurunu kaybetmiş bir kalabalık; ne yaptığının farkında olmadan birbirinin pisliğini yemekte, bir cesede basıp devam etmekte, uyuşmuş bir vaziyette sonu beklemektedir. Bu noktada silah sesine perde çekilen şehir hayatı ile delilerin şuursuzluğu ortak bir noktada buluşturulur. Kötücül olayları kanıksamanın eleştirisi bu karşılaştırma vasıtası ile anlatıcı tarafından yapılır. Şehirde bir çöplük üzerine verilen tasvir ise ceset görmenin olağanlığının altını çizer:

> "Şahbaz boş bir arsanın ortasında duruyor. Arsanın kenarında dev bir çöp yığını. Üzerinde çeşit çeşit sinek, meyve kabukları, kanlı pamuklar, yemek artıkları, bayat ekmekler, rengini kaybetmiş kusmuklu kumaş parçaları, eti çoktan yenmiş bir tavuğun kemikleri, eti çoktan yenmiş bir kuşun tüyleri, eski bir perde, kırık bir oyuncak araba, tek bir ayakkabı, yarısı yanmış bir lastik leğen ve bir ceset var çöplükte."[345]

Atıklarla başlayan anlatım ilerledikçe hayvan ölümleri sonrasında ise insan ölümüyle son bulur. Şehir çöplüğünde olağan bir atık gibi cesedin bulunması ve bunun saatler sonra görevliler tarafından fark edilmesi ölümün normalleştirilmesi ile paraleldir. Atıkların toplanma yeri olarak çizilen çöplük, insanın da bir atık hâline dönüşmesiyle sistemin bir çarkına dönüşür.

2.4.8. Dükkânlar

Başkalarının Tanrısı'nda anlatının ilk bölümlerinde kimsesiz insanların barınağı olarak yer alan kahve, güvenli bir alan olarak çizilir. Anlatı kişilerinin ortak yaşam alanını oluşturan kahve Adnan Abi'nin çalıştığı yerdir. Gelen diğer insanlardan bağımsız olarak kahvenin bir yaşam alanı olarak aktarıldığı anlatıda aidiyetsizlik mekân bağlamında dikkat çeker. Adnan Abi, Efsun Abla, Şair Musa ve Matruşka hayatla olan bağları kopuk bir şekilde aktarılır. Bu kopukluk, aidiyetsizliği de beraberinde getirir. Yaşam ve ölüm arasında bir bağ kurdukları kahve ise anlatıda şu şekilde tasvir edilir:

> "Kahvedeyiz. Kahve okyanusta bir ıssızlık. Kimseye ait olmayan bir yer. (…) Bu kahve bize bazen bir rahim, bazen de bir mezar. Kuytusunda saklanıyoruz, çürüyoruz, kokuşuyoruz ama bir şekilde yaşıyoruz. Şehir üzerimize geldikçe bu deliğe kaçıyoruz. Bize ne 'gel' diyen var ne 'git'. Yokmuşuz gibi. Ya da hep buradaymışız gibi. Yokluğumuzla varlığımızın birbirine bu kadar yakın olduğu tek yer. Bu kahve her yer."[346]

---

[345] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 107.
[346] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 11-12.

Anlatı içerisinde yapılan kahve tasvirinin burayı bir yaşam alanı olarak gören insanlarla bütünleştiği bu bölümde rahim ve mezar benzerliği dikkat çeker. Bu benzerlik üzerinden doğum ve ölüm arasında kurulan bağlantı ise mekânın yaşatan işlevinin ardından gizleyen işlevine yönlendirir. Ölümle kurulan bağ ise kötülüğün bir unsuru olarak yokluğu içerisinde barındırır. Adnan Abi, Efsun Abla, Şair Musa ve Matruşka bu bağlamda değerlendirildiğinde yokluklarını gizledikleri bir yer olarak kahve ikircikli bir hâle dönüşür. Gizlenmenin kötücül unsurlarını içinde taşımakla beraber koruyucu bir yanı da içinde barındırır. Kahvenin yıkım haberinin gelmesi ile birlikte ise bu ikircikli mekânın geçmişi de anlatıda gün yüzüne çıkarılır:

> "İçinde uyuduğumuz, konuştuğumuz, bir bebek büyütmeye çalıştığımız kahveye son kez bakıyorum. Yüzyıla varan ömründe savaşlar, isyanlar, göçler, yangınlar, işgaller, depremler kadar, bayramlar, doğumlar, şenlikler de gördüğünü biliyorum. Yaşlı bir insanın geçmişinde ne varsa, bu kahvenin geçmişinde de o var. Şehrin dağılışına da tanıklık etmiş, derlenip toparlanışına da. Çok berduş ağırlamış. Çok suça karışmış. Çok canı yanmış. Çok can yakmış."[347]

Tarihin içerisinde iyi ve kötü birçok anıya ev sahipliği yapmış bir şekilde anlatıda yer alan kahvenin bütünleştirici bir işlevine dikkat çekilir. Yaşlı bir insanın hayatı ile özdeşleştirilerek ele alınması ile mekânın kazandığı önem bireyin aidiyetsizliği ile paralel olarak yansıtılır. Bu noktada yıkım öncesinde barındırıcı bir kimliğin yanında geçmiş tortuların da temsilini içeren kahve, hayatın hem kötü hem iyi unsurlarını barındırır. Savaşlar ve isyanlar kadar bayramlara ve doğumlara da ev sahipliği yapan bir mekân olarak mahallenin yıkımı ile birlikte kahvenin taşıyıcı kimliği anlatıda son bulur. Yıkımın kötücül yansıması ise savaş benzerliği ile anlatıda yer alır:

> "Eskiden yaşadığımız mahallenin günbatımında kızıla bürünmüş siluetine artık uzaktan bakıyoruz. Büyük bir ticari telaşın göbeğinde cehenneme dönmüş. Toza, dumana, ateşe, şiddete, dehşete bulanmış. Sanki tam ortasına bombalar atılmış. Yıkılan evlerin molozlarından yükselen dumanlar beklenmedik bir felaketin nişanı gibi, şehrin genzine doluyorlar. Bir savaş meydanını terk etmiş gibiyiz. Terk ettiğimiz bir savaşı uzaktan seyreder gibiyiz."[348]

Mahallenin yıkımı ile birlikte ortaya çıkan görüntünün savaş meydanını andıran biçimde tasvir edilmesi kötülüğün yok edici noktasına işaret etmektedir. Yıkımın yaşanmasının ardından insan hayatındaki değişim ise anlatıda arayış olarak yer alır. Kahvenin ve mahallenin ortadan kalkması ile birlikte aidiyetsizlikleri daha da artan Adnan Abi, Efsun

[347] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 55.
[348] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 90.

Abla, Şair Musa, Matruşka ve Hülya için yaşayacak yer aramak hayatın bir sıradanlığı hâline dönüşür. Bu noktada kötücül unsurları içinde barındıran mahalle, yokluk hâlinde aranan bir yere dönüşür.

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'da Şahbaz'ın hikâyeleri anlattığı mekân olarak Üç Kapılı Han çizilir. Herhangi bir ismi olmayan ve hücrede ölüme terk edilen kadının bulunduğu yer olarak tasvir edilen Üç Kapılı Han, gündüzleri ve geceleri oluşan görüntüsü ile ikircikli bir yapıyı taşır:

> "Hana gün boyu insanlar girip çıkıyor. Normal insanlar. Ellerinde evraklar, gülüşüyorlar. Polisler sanki gerçekten görevlerini asayişi sağlamakmış ve asayiş çoktan sağlanmış gibi mesut görünüyorlar."[349]

Hanın dışarıdan görüntüsü kayıp kızını arayan annenin bakışıyla günlük akışı içerisinde aktarılır. Gece ise bu hanın karanlık odalarında işkence çığlıklarının, bedenlerin ölüme terk edilişlerinin sahne aldığı bir alana dönüşmesi mekâna kötücül bir unsuru ekler. Hücrede ölüme terk edilen kadının gözünden hanın içindeki hücre şu şekilde aktarılır:

> "Kadın hücrede tek başına. Gözleri karanlığa o kadar alıştı ki her şeyi görebiliyor. Duvarda ağır adımlarla yürüyen böcekleri, o içeride yokmuş gibi davranan iri ıslak sıçanı, kör örümceği, taşlara sinmiş eski lekeleri… Rutubet, taş duvarların kat kat sıvasının arasına ustalıkla sızmış."[350]

Dışarıdan görüntündeki dükkânların işleyişinin aksine içeride hakim olan karanlık ölümün mekânla bütünleşerek temsilini içerir. Bu noktada kötülük, ikircikli yapının taşımış olduğu özelliği mekânın zaman noktasına ekler. *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*'da mekân, genel anlamıyla insanın gitmek istediği bir yer olarak ele alınır. Gidilemeyen durumlarda ise ölüm, kaçınılmaz bir son olarak bireyi mekânın içine sıkıştırır.

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey'de bir iç mekân olarak yer alan dükkân, Kedileş adlı roman kişisinin gelir sağlamaktan ziyade kişiliğinin bir temsili olarak aktarılır. Madam Arthur Bey'in geçmişte yaptığı kötülüklerin anlatının şimdiki zamanında açığa çıkmasını sağlayan Kedileş, kendi köşesine çekilmiş bir eskici dükkânı içerisinde şu şekilde aktarılır:

> "Kedileş, şehrin binlerce çıkmazından birinin en dibinde, sıvaları dökülmüş, pencereleri kırık, terk edilmiş, vazgeçilmiş, metruk bir apartmanın bodrum katında saklanan, kara bir dehlizin kadim kralı. (…) Birilerinin hep ağlayan çocukluklarına bulaşmış kolu kırık, gözü oyuk, pembe plastiği kirli, saçları

[349] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 65.
[350] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 112.

tarumar, ürkütücü eski oyuncak bebeklere. Hepsine… dükkânda daha ne madde ve mana varsa, hepsine benziyor. Çöpten çıkmış bir şeye benziyor."[351]

Bir eskici dükkânı içerisinde eskimiş bir adam olarak yer alan Kedileş, yeraltının kötülüğüne yakın bir yerde aktarılır. Bu aktarımın geri dönüşlerle tanık olunan olaylarında ise Madam Arthur Bey'in kötücül olaylarında bir yardımcı olarak Kedileş vardır. Birçok ayak işini sebebini sorgulamadan yapan Kedileş kötücül olayların temsilini geçmişinde taşımaktadır. Geçmişin izlerini ise dükkânın tasvirindeki kötücül, eskimiş unsurlar temsil etmektedir.

2.4.9. Apartman

Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*'nı romanın ismi dahilinde kapalı mekân kullanımının detayları üzerine yoğunlaştırır. Gerçeklerin ve hayallerin birbirine oyunlar oynadığı bireyin zihninde yaşananlara odaklanan anlatıda mekân ağırlıklı olarak Beş Sevim Apartmanı ile sınırlı tutulmuştur. Kapalı mekânın sınırı içinde ise apartmanın pencerelerinden bodrum katına kadar bir hareketlilik olayların akışı içine yerleştirilmiştir. Apartmanın geçmişine yönelik bilinmezliği Beş Sevim isminin nereden geldiği noktasında iç anlatı ile romana dahil edilir. Böylece Samimi'nin apartmandaki cinlerin varlığından bahsetmesinin geçmişte yaşananlarla bağlantısı verilmiş olur. Beş Sevim Apartmanı'nın gerçek hikâyesinin anlatıldığı iç anlatıda Huriye Hanım'ın eşiyle birlikte erkek çocuk istemelerine rağmen beş kız çocuk doğurması ve bu çocukların fazla yaşamadan ölmeleri anlatılır. Çocukların ölmesi ve kocasının evi terk etmesi ile beraber beş kedisine de Sevim ismini veren Huriye Hanım yarı meczup bir hâlde hayvanları besleyen yalnız bir kadın olarak çizilir. Bir gece rüyasında cin görmesi ile birlikte ortadan kaybolmasının ardından apartmandaki ilk tuhaf vaka yaşanmış olur. Bu olaydan sonra çocuklarına ve kedilerine verdiği isimden dolayı apartman "Beş Sevim Apartmanı" olarak anılır. Gerçek ve hikâye kavramlarının bir arada verildiği bölümde tarihi mekânlarda aranan geçmiş kırıntılarının ironik bir anlatımı da söz konusudur. Bu noktada Beş Sevim Apartmanı'nın tuhaf isminin açılımı yapılmış olur. Samimi olağanüstü varlıkların gücünü ise binanın içinde zamanla daha fazla hisseder:

> " Ve dün gece apartmanı istila eden cinperi ordusunu gördüm. Onlar ateşten yaratılmış, ışık hızında hareket edebilen, gaz gibi girdiği maddenin şeklini alabilen tuhaf varlıklar."[352]

---

[351] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.71-72.

Apartmanın içerisindeki Samimi'nin sanrı görmesiyle tuhaflıkların artması, cinlerin birbirine karışması, giderek güçlenmeleri ve kriz anını tetiklemeleri söz konusu olmuştur. Bu noktada Beş Sevim Apartmanı'nın geçmişinden gelen cinler ve Samimi'nin getirmiş olduğu hastaların cinleri birleşmiş daha sonra Samimi'nin cinperileriyle de bütünleşmiştir. Mekân bu bağlamda kötülüğün bir taşıyıcısı olarak çizilen cinlerin etkileşim hâline girmelerinde bağlayıcı bir işlev üstlenmiştir. Apartmanın pencereleri ise farklı bakış açılarının verilmesi açısından romanın ilk bölümünde leitmotiv olarak sürekli vurgulanır. Apartmanın bir cephesindeki pencereler şu şekilde aktarılır:

> " Cihangir'deki, bu sıradan, hiçbir özelliği olmayan apartman dairesinin salonundaki pencerelerden deniz görülür. Boğazın başladığı noktaya bakan pencerelerden Kız Kulesi'ni görebilirsiniz."[353]

Aparmanın başka bir cephesindeki pencereler ise farklı bir manzara ile aktarılır:

> " Aynı dairenin arka odasındaki pencerenin gördükleriyse bambaşkadır. O pencere, kasvete bakar; o pencerenin karşısında bomboş bir apartmanın, bomboş beş penceresi vardır. Yıkık bir sahneyi anımsatır bu boşluk. Başından çok kötü şeyler geçmiş, eski püskü bir tiyatro sahnesini…"[354]

İki farklı bakış açısı üzerinden çizilen apartmanın bir tarafında iç açıcı deniz manzarası aktarılırken diğer tarafında karanlık bir boşluk aktarılır. Hastaların denize bakan pencereleri kullanması iyimser yönün baskınlığını çizmektedir. Fakat anlatının sonuna doğru hastaların artık pencereye çıkmaması kötümser tarafın ağır basmasına ve Samimi'nin cinlerle verdiği savaşın kaybedilmesine işaret etmektedir. Pencere, apartmanın dışarıya açılan yüzüdür ve artık anlatıdaki işlevini kaybetmeye başlamıştır. Samimi'nin evi yakma anıyla beraber mekânın tamamen tahribe uğraması cinlerin, hastaların ve Samimi'nin psikolojik olarak kapanan ve kötü yaratıklar şeklinde tasvir edilen cinlerin hakimiyetine dikkat çeker. Beş Sevim Apartmanı, böylece cinlerin hem ortaya çıkma alanını hem yayılma alanını hem de ortadan kaybolma alanını oluşturan bir mekân olarak olayların geçişine yardımcı bir fonksiyonu da üstlenir.

2.4.10. Türbe

Beş Sevim Apartmanı'nda tuhaf olayların başladığı dönem olarak Huriye Hanım'ın yaşantısı dikkat çeker. Erkek çocuk sahibi olmak isteyen Huriye Hanım ve eşi doğan kız çocuklarına gerekli bakımı yapmazlar ve çocuklar doğumlarından kısa süre sonra ölürler. Bu

---

[352] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 49.
[353] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 7.
[354] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 8.

noktada bir saplantı hâline gelen erkek çocuk arayışı Huriye Hanım'ı türbeden medet ummaya yöneltir. Mahşer kalabalığı gibi insanların belirli günlerde sürekli gittikleri bir yer olarak tasvir edilen Merkez Efendi türbesi ve eşi Rahim Hatun türbesi Huriye Hanım'ın erkek çocuğu olmadıkça sitem ettiği bir yer hâline gelir:

> " Ne anahtarlar sakladım koynumda, ne yemeniler, kalemler, bebek patikleri, mavi küçücük hırkalar, nazar boncukları neler neler… Muradım hiç olmadı. Sakladıklarımı zaman geldi cinnet geçirip heladan içeri attım. Allah affetsin Merkez Efendi'ye ne sitemler ettim. Acılar içinde kıvrandım."[355]

Böylece toplum tarafından kutsal olarak atfedilen ve insanların büyük umutlarla gittikleri türbelerin olumlu işlevi zamanla olumsuz bir işleve dönüşür. Erkek çocuğun beklenmesi ve türbeye adaklar adanması uzun vadede sonuç vermeyince Huriye Hanım'ın kocasının evi terk etmesi ve kız çocuklarının ölümü ile tek başına kalmasına sebep olur. Bir saplantı hâline gelen türbe ziyaretleri iyileştirici ve mucizevi gücünü geri planda bırakırken bireyin ruhsal olarak kötüleşmesine etken bir mekâna dönüşür. Öyle ki Huriye Hanım kaybolduktan sonra ölüsü Merkez Efendi türbesinin yanında beş kediyle birlikte bulunur. Bu durum da insanlar tarafından bir keramet olarak yorumlanır ve kedilere Sevim ismi verilerek bakılır. Bireysel alanda yaşanan olumsuzluk ve kriz anının ardından toplum tarafından kutsallık atfedilen bir noktada Beş Sevim isminin oluşumuna geleneklere ve dine bağlı bir nokta türbe vasıtası ile yüklenir.

2.4.11. Pavyon

Genelev mahalle kültürünün kapalı alana taşınmasının bir yansıması olarak *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*'da pavyon tasvirine yer verilir:

> "Mehtap'ın hayatı geceleri yerin iki kat altında, havasız, ekşi kokulu, dumanlı bir salonda geçiyor. (…) Sabaha karşı mesaisi bitince yerin iki kat altındaki pavyondan, ayakkabılarının topuk sesini çınlata çınlata yukarı tırmanıyor."[356]

Çalıştığı yerin olumsuz şartlarına dikkat çekme noktasında tekrarlanan "yerin iki kat altı" mekânı negatif bir yerde konumlandırır. Aşağı inildikçe hakim olan havasızlık, kötü kokular etrafında çizilen mekânın kötücül bir yansıması Mehtap'ın uğradığı fiziksel şiddetle pekiştirilir. Güvenliğin olmadığı, çalışanın değersiz sayıldığı ve bedenin bir pazar alanına dönüştüğü karanlık bir ortam olarak çizilen pavyon, eğlence ve cinsel ihtiyacın giderilmesi

---

[355] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 29-30.
[356] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 46.

işleviyle anlatıda yer alır. Mekâna bakış ise orada çalışan bir kadın olarak Mehtap'ın hayatı üzerinden aktarılır. Müşteri tarafından uğradığı şiddetin başlangıç ve tanışma noktası olarak sunulan pavyon, bireyin hayatında kötücül olayın oluşmasına böylece zemin hazırlar.

2.4.12. Mekânsızlaşma

Başkalarının Tanrısı'nda düzene bir karşı çıkış noktasında ailesini ve yaşadığı evi terk eden Musa, mekânın reddini de karşı çıkışının içerisinde barındırır. Bu karşı çıkışın ardından ise kendisi gibi aidiyetsiz insanlarla kurmuş olduğu yeni ailede mekânın arayışı ortaya çıkar. Geçmişinde reddettiği unsurların içine tekrar dahil olmaya başlayan Musa, ev arayışını insanın bir döngüsü hâline geldiğini gösterir. Sistemin dışına çıkmaya çalışan birey, kendi kurduğu sistemin içerisinde yine benzer arayışlarını sürdürmeye devam eder. Yeni kurulan aile ile birlikte aidiyet hissinin arayışı anlatıda şu şekilde aktarılır:

> "Eğer biraz para artarsa, kahvenin bir köşesinde duran naylon bir çantam var, hepsini dibinde sakladığım zarfa koyuyorum. Biriksin. Belki bir gün ev tutarız. Ben, Efsun Abla, Adnan Abi. Adnan Abi'yle ben masalara yaslanıp uyumaktan, Efsun Abla tekerlekli sandalyesinde sızmaktan kurtulur. Odalarımız olur. (…) Kendimize ait bir pencereden bakarız dışarı. Kendimize ait bir kapıdan gireriz içeri."[357]

Bu noktada aile mantığının oluşmasının mekânsızlaşma amacıyla yola çıkan Musa'da tekrar bir mekân hayali kurması ortaya çıkar. Böylece reddedilen sistem, içkin bir şekilde yeniden kurulur. Mahallenin yıkımından sonra yaşanacak bir yere olan ihtiyaç ev arayışını daha da arttırır. Anlatı içerisinde kişilerin yaşadıkları yeri terk etmelerinin ardından arayış şu şekilde aktarılır:

> "Şehir terk edilmiş evlerle dolu. Birinin içine girip yerleşelim. Kimse bize ilişemesin. Matruşka penceresinden dışarı baka baka büyüsün."[358]

Bu noktada bir ev kiralama fikrinden terk edilmiş bir eve yerleşme fikrine geçilir. Sokakta yaşamanın zorluğu karşısında güvenli bir mekâna duyulan ihtiyaç anlatıda giderek artar. Mekânsızlığın yaratmış olduğu kötü yaşam şartları bu noktada olumsuz bir yerde konumlanır. Ev arayışı metruk bir evin bulunmasıyla birlikte Musa'nın arayışına dönüşür. Rüya hâlinin sona erdiği anda ulaşılan ev ölüm sessizliğinin hakim olduğu bir atmosfer

[357] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 30.
[358] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 92.

içerisinde çizilir. Böylece kimsesizlik hiçlik ile mekân vasıtasıyla bütünleştirilir. Kimsesizlik ve mekân arasındaki bağlantı Musa'nın bakışıyla anlatıda şu şekilde verilir:

> "Ben ne kadar kendime ait olmayan bir hayat yaşıyorsam o da o kadar kendine ait olmayan bir hayat yaşıyor. İçinde yaşanan bir mekânla, içinde yaşanmayan bir mekân yüz yılı aşkın süredir karşılıklı dimdik duruyorlar. Ben tam ikisinin ortasındayım. Her şeyin tam ortasındayım."[359]

Anlatıda Şair Musa'nın mekân arayışı kendini bulduğu bir uyanışa doğru geçer. Kimsesizlik ve kimliksizliğin son bulduğu noktada bulunan ev, terk ettiği evle benzerliğini fark etmesi Musa için döngünün farkına varmasını sağlar. Bu döngü içerisinde mekânın mekânsızlaştığı bir alan olarak rüyadan uyanış yangın ile sembolize edilir. Mekânın arayışı ardında yer alan bulma ve kaybolma içerisindeki döngüde mekânsızlaşma anlatı kişilerini kötücül olayların içerisine çeken bir durum olarak ortaya konur.

2.5. Kötülük ve Meslek

Bireyin geçimini sağlamak için temel çalışma alanı edindiği sürekli uğraşa meslek denir. İnsan hayatının belirli bir zamanını meslek edindiği işin içerisinde geçirir. Karşılığında belirli bir kazanç sağlanan işin sonuçlarının iyi veya kötü olması ise İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ayrı bir sorgulama alanı oluşturur. İnsanlık, tarih boyunca gereksinimler noktasında çeşitli işlerde çalışmıştır ve *ödev ahlakı* çerçevesinde yapılan işin en iyi yapılması hususuna felsefi olarak Kant açıklık getirmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ise Yahudilerin ölüm kamplarına gönderilmesinin sorumlularından olan Nazi görevlisi Adolf Eichmann'ın Kudüs'te mahkemeye çıkarılmasıyla mesleki sorumluluk kavramı da sorgulanmıştır: Hannah Arendt'e göre Eichmann bir canavar, sadist, anormal biri değildi; sıradan, normal, görevini yapan, üstlerinin emirlerini yerine getiren bir memurdu. Sadece emirlere değil dönemin yasalarına da uygun hareket ediyordu. Bu noktada Arendt daha önce savunduğu Kant'ın radikal kötülük kavramını terk eder ve kötülüğün radikal olmadığını, sadece aşırı olduğunu, derinliğe ve şeytani bir boyuta sahip olmadığını belirtir. Eichmann'a göre onun bireysel istenci genel kanunlarla örtüşmüştü ve o kanunlara uygun bir biçimde görevini yerine getirmişti. Hannah Arendt; bireyleri insanlıktan çıkarıp, onları çarkın dişlileri haline getiren bürokratik otoriter mekanizmayı, onun rutin sıradanlığını pragmatik bireyde yüzeysel bir kötülükle özdeşleştirir.[360] Bu doğrultuda geliştirilen yeni bakış açıları ile mesleğini yapan insanın düşünce becerisinden yoksun bir sistemin parçası olması tartışma konusu oluşturur.

---

[359] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 97.
[360] Yaşar Çabuklu, *Uzam ve Kötülük*, s.154.

Kötülüğün mesleki bir sorumlulukla hayatın içinde tüketilen, sıradan bir kavrama dönüşmesi modern dönemde sisteme yöneltilen önemli bir eleştiridir. Postmodern dönemde ise kurumsal bir halde sinik bir kötülük ile karşılaşılır. Başarı öznesi hedefleriyle işine yoğunlaşan bireyin mesleki anlamda kötülüğü ahlaksızlık ve şeytanilikle tanımlanamaz. Bireyin menfaatlerinin ve insanlardan bağımsız işlemlerinin ürünü olarak kötülük bencillik ve hırstan beslenmektedir. Terry Eagleton'ın vermiş olduğu örnekten yola çıkılırsa: Şu bir gerçektir ki kötü niyetli bazı insanlar günümüzde artık sigara içmenin yasak olduğu odalarda buluşup kötülükler planlamaktadırlar. Öte yandan bu kötülükler belli sistemlerin ürünüdürler.[361] Günümüz bakışıyla geliştirilen görüşler, mesleki sorumluluklar için ayrı bir sorgu alanı açmıştır. Kötülüğün meslek edimi üzerindeki etkinliği birçok alanda devam etmekte ve hayatın bir yansıması olarak kurmacanın içerisinde de yer edinmektedir. Bu doğrultuda Mine Söğüt anlatılarında mesleki yükümlülüklerin ve geçim zorluğunun etkisiyle yaşanan olumsuzluklar kötülük bağlamında değerlendirilecektir.

2.5.1. Hayat Kadınlığı

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey'de hayat kadınlığı farklı roman kişileri ile çoklu bir bakış açısı kazanır. Roman kişilerinin ortak özelliği olarak ise hayata karşı oluşturdukları isyanın sonucu olarak hayat kadınlığına yönelmeleridir. Anlatının ilk bölümlerinde bir falcı ile karşılıklı konuşurken çizilen Nagehan, söylenenin tam tersini yapma konusunda keskin bir çizgide aktarılır:

> "Nagehan hep kaderine isyan ederek yaşadı. Birileri onu edep çukurunda boğmaya kalktı, o kendini edepsizlik uçurumuna attı. Bugüne kadar ona ne yap dendiyse yapmadı, ne yapma dendiyse yaptı."[362]

Bu noktada falcının dediklerinin de tam tersini yapan bir roman kişisi olarak Nagehan, toplum tarafından edepsiz bir iş olarak görülen hayat kadınlığına da bir karşı çıkış ile yönelmiştir. Nagehan'ın itiraz ile yöneldiği hayat kadınlığı, onun için hayatı öğrenmekle ilişkilidir:

> "Bitirmeye tenezzül etmeden terk ettiği okullarda okutulan hiçbir şeye inanmayan, öğrenmek istediği her şeyi, istekle koynuna girdiği müşterilerin çırılçıplak hallerinde bulan ve dünyanın çok büyük,

[361] Terry Eagleton, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, s.127-128.
[362] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.12.

> zamanın çok geniş olduğunu seze seze, hayatın içinde ağır ağır ilerleyen, her gün baktığı pencereden her seferinde tekrar tekrar intihar eden, yorgun ve beklentisiz bir orospu."[363]

Nagehan, hayata karşı yönlendirdiği itirazın mesleki yansımasını hayat kadınlığında bulur. Birçok kişinin baskıyla, zorunlulukla yapmış olduğu mesleği istemesinin sebebi hayat kadınlığının bir öteki olarak toplumda konumlanması ile ilişkilidir. Nagehan da kendisini bir öteki olarak görmektedir. Tüm bunların yanında bir beklentisi kalmamış, intiharı düşünen ruh yapısı ile beraber Nagehan; korkusuz bir öteki olarak çizilir. Yaşının geçmeye başlamasıyla beraber mesleki anlamda beklentilerinin azalması ve yaşadığı otel odasının artık bir çıkış yerini arayan Nagehan, karşı apartmanda oturan adamı pencereden izler. Dışarı ile bağlantısı bu pencere ile çizilen Nagehan, otel odasının içerisinde hayatını düşünür:

> "Nagehan'ın sırtını döndüğü bu odada bir sürü hikâye var. Her gün buraya girip çıkan sayısız adam. Hepsinin bacak aralarında bir silah. O silahı acemi tetik çekişlerle yatağına boşaltıyorlar. Yatak delik deşik. O yatağı bir gün yakacak."[364]

Nagehan'ın intihara eğilimli yapısının bir yansıması olarak görülen mesleğine yaklaşımı isteyerek başladığı hayat kadınlığında bağını ölüme yakınlıkla kurması ile ilişkilendirilir. Bedenin bir ifşası olarak icra edilen hayat kadınlığı Nagehan için bir seçimdir. Ona göre ise beden ifşası müşterilerini gözlemleyerek geçirdiği bir öğrenme sürecidir. Bu noktada Nagehan'ın meslek seçimi, intihar fikrini tetikleyen kötücül bir unsura işaret eder. Nagehan'ın otel odasını terk ettiği anı hayal ederken canlanan bir sahne olarak Olga'ya yer verilir:

> "Yakın geçmişle hesaplaşır gibi görünen ama aslında gelecek için kurnaz hesaplar yapan bir örümceğin ağında çırpınan bu ülkede, erkeklerle sevişiyor. Sevişerek para kazanıyor. Nagehan, Olga'nın güzel vücudunu seyrediyor."[365]

Savaşın ortasında bir hayat kadını olarak çizilen Olga, mekânın zamanın ötesine geçtiği bir bölümde aktarılır. Nagehan ile aynı otel odasında farklı zaman dilimlerinde ve farklı bir ülkede geçişle verilen Olga'nın gençliği ortak bir meslek ile verilir. Hayat kadınlığı, Olga için para kazanmak ve geleceğini planlamakla ilişkilidir. Nagehan için ise para kazanmanın ve itirazın bir sonucudur. Bu noktada çekilen acıların ve ölüme yakın yaşamın

---

[363] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.13.
[364] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.24.
[365] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.14.

bir kenarında konumlanan hayat kadınlığı, kötücül unsurların kendisine yakınlığı ile dikkat çeker.

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey'de dikkat çekici bir nokta olarak hayat kadınlığının kadınadam kimliğindeki icrasından bahsedilir. Ailesinden kaçıp kendi hisleri doğrultusunda bir hayata başlamak isteyen Deniz, istediği kimliği yaşamasına rağmen mesleki anlamda bu kimliği de kullanmak zorunda kalır. Kadınadam kimliğinin toplumsal hayatta bir öteki olarak görülmesi iş alanında da bireyin sınırlanmasına sebep olmaktadır. Toplumsal hayatta yer edinmenin zorluğu ile fuhuş sektörüne yönelimin artması kadınadam kimliğinde sık rastlanan olumsuz bir durumdur. Toplumun cinsiyet kimliğindan dolayı dışarıya ittiği bireylerle ilgili ayrım fuhuş sektöründe de kendini gösterir. Bunun anlatıda önemli bir temsili olarak yer alan roman kişisi olarak Deniz, fuhuşun kadın bedeninden çıkarak kadınadam bedeninde nasıl bir karşılık bulduğunu gösterir. Kadınsı birçok özelliğin yanında erkek vücut yapısına yatkın bir şekilde çizilen Deniz, Şehnaz'ın para karşılığında bir adamla cinsel ilişkiye girmek istemesi ile anlatıya dahil olur. Bu noktada bir kadının cinsel ihtiyaçlarını karşılamak üzere Şehnaz'ın evine giden Deniz, erkek kimliği ile bir birliktelik yaşar. Olmak istediği kadın kimliğinin dışında çizilen bu bölümde, para kazanmak ön plana çıkarılmıştır. Mesleki bir zorunluluk olarak erkeklik kimliğini kullanan Deniz, kadının fuhuş sektöründeki yerinden farklı konumlanmıştır:

> "Kadınadamların temel eksiği sanıldığı gibi rahimleri değildir. Onların kadınsı eğretilemeleri eksiktir. İçe atmaları ve başka yerden çıkartmaları eksiktir. O yüzden sokakta avaz avaz bağıran bir kadın herkese dudak ısırtır. Kadınlar sokaklarda avaz avaz bağırmazlar. Hele bu ülkede. Kadınlar ölürken bile etekleri açılmasın diye uğraşır ve evde yapayalnızken bile sutyen takarlar. Kusursuz bir kadınadamı gerçek bir kadından ayırmanın tek yolu hareketlerindeki rahatlıktır. Orospuluğun bile bir edebi vardır. Kadınadamlığın yoktur."[366]

Bedenin maddi olanak sağlayan bir bakışla ele alındığı fuhuş sektöründe kadın kimliği ve kadınadam kimliği arasındaki farklılık çalışma alanına dahil etki eder. Kadınadamların durduğu ve müşteri beklediği sokaklar ile kadınların durduğu, müşteri beklediği sokaklar aynı değildir. Kadınadamın erkek kimliğinin getirmiş olduğu rahatlık ile hareket etmesi toplumun ötekileştirdiği meslek grubunu aynı zamanda toplum tarafından çekinilen, uzak durulması gerekilen bir noktaya da taşır. Kadının fuhuş sektöründeki konumu ise toplumdan çekinilen bir noktaya konumlanır. Böylece aynı işi yapmalarına rağmen

[366] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s. 108-109.

kendilerine oluşturulan tepki alanı farklılık gösterir. Ortak nokta olarak yer alan kadınlık kimliği ise anlatıda şu şekilde aktarılır:

> "Bir kadınadamı, ait olduğu o dikenli hayattan çıkarıp bir kozanın içine yerleştirmek mümkün mü? O tıpkı vahşi bir hayvan gibi, hep ormana geri dönmek isteyecek. (…) Kadınadamlar acı çekmeyi severler. O yüzden sevişirler. Ağlayarak. Onlara huzur hediye etmek damarlarına zehir enjekte etmekle aynı şey. (…) Eğer bir erkek içindeki kadınla yüzleşmeyi göze alıyorsa ve cinsel organının işlevine hiç aldırış etmeden kendi hemcinslerinin altına yatıyorsa, içindeki kadını cebren diriltiyor demektir. Kadınlık dediğin de külliyen deliliktir."[367]

Bu noktada yapılan işin yanında delilik ortak alana dahil edilir. İnsan bedeninin bir pazar alanı olarak sunulması ile yasal veya yasadışı bir şekilde sürdürülen fuhuş sektörü, bireyin hayatına dışarıdan yapılan kötücül müdahaleleri açık bir hâle getirir. Nagehan, sektöre kendi isteği ile girmesine rağmen bunu bir karşı çıkış olarak yapması ve intihara eğilimli yapısını müşterilerin verdiği zararla kapatması yine olumsuzluklar yaşamasına neden olur. Olga ise, savaşın götürdüğü geçmişinden kurtulmak ve geleceğe gitmek için hayat kadınlığı yapar. Deniz, hissettiği kadın kimliğini özgürce yaşamak için evinden kaçarak şehrin sokaklarına karışır. Ölümden, savaştan ve aileden kaçışın birer temsilini taşıyan roman kişilerinin ortak noktası olarak yer alan fuhuş sektörü, tüm olumsuzlukların bir yansımasını anlatı içerisinde işler. Kaçışlar, yaşamış oldukları birlikteliklerle beraber tekrar karşılarına daha kötücül bir şekilde çıkar.

Başkalarının Tanrısı'nda Musa'nın karşı çıkışla yöneldiği sokaklarda kurduğu yeni ailenin bir üyesi olarak Hülya yer alır. Hülya, mahallenin yıkılmasına başlanması ile birlikte Musa, Efsun Abla ve Adnan Abi ile beraber hareket etmeye başlar. Hülya'nın madde bağımlısı olması ve kriz anlarında paraya ihtiyacı olması onu hayat kadınlığına yönlendiren önemli bir noktadır. Matruşka'yla kimlik üzerinden kurulan bağlarının giderek artması ise Hülya'yı içgüdüsel bir annelik kimliğine yönlendirir. Bu noktada sadece kendisi için değil Matruşka ve arkadaşları için ortak para kazanmaya başlar. Anlatının başında Hülya şu şekilde aktarılır:

> "Kahvenin üzerindeki apartmanın çatı katında yaşıyor. Uyuşturucu alabilmek için önüne gelenle yatıyor. Gencecik, cılız bir şey. Kafasını yerden kaldırmadan yürüyor. Selamları fısıltıyla verip alıyor. Geceleri eve başka başka adamlarla girip çıkıyor."[368]

---

[367] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s. 96.
[368] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 38.

Anlatının ilerleyen bölümlerinde Hülya'nın evsiz kalması ile beraber arabalarda ve otel odalarında müşterileriyle buluşması ise güvenlik açısından yeni bir sorun yaratır. Yaşamak veya ölmek karşısında sessiz, pasif bir noktada çizilen Hülya, evsiz kalmakla beraber kendi güvenli alanından da çıkar. Müşterilerin götürdüğü yerlerle çizilen hayatı ölüme yakın bir yerde konumlanır. Bu noktada ise ihtiyaçlarını karşılama amacıyla yapmış olduğu iş, bedensel anlamda Hülya'yı yıpratmakla beraber madde bağımlığının tetiklemesi bu işin içerisine onu daha çok sıkıştırır. Kazanmış olduğu paranın Musa, Efsun Abla, Adnan Abi ve Matruşka ile ortak bir aile havuzunda birleşmesi ise Hülya'nın yalnızlığını ortadan kaldırmakla beraber hayat kadınlığına devam etmesinde değişiklik meydana getirmez. Kurdukları aile içerisinde sorgulamanın olmaması yapılan işlerin iyilik ve kötülük noktalarının da değerlendirilmemesine etken olur. Böylece Hülya, ailenin bedensel anlamda işe yarayan bir üyesi olarak çizilir. Efsun Abla ise mesleki anlamda kendisini şu şekilde aktarır:

> "Ben Efsun Abla'ya yığınla soru sormuşum. (…) 'Senin işin ne Efsun Abla?' diye sormuşum, 'Emekli orospuyum ben çocuğum,' demiş, sonra da 'Öğrendin rahatladın mı?' diyerek gülmüş."[369]

Bu noktada hayat kadınlığının ilerleyen yaşlarda dilenciliğe geçiş yapmış bir kimliğini sunan Efsun Abla, aşırılık ile dikkat çeker. Efsun Abla, aşırı kahkahalarla ya da aşırı acımasız çıkışmalarıyla diğer roman kişilerinin hayatına sert ve alaylı bir dokunuş yapar. Yıpranmışlığın ve kendi bacaklarını keserek hayat kadınlığından kopmasının ardında yatan aşk ise Efsun Abla'yı büyülügerçekçi bir dünyanın içine çeker. Geçmişinde ölmüş olan birçok kişi ona göre yaşamaktadır ve hayatta karşılıkları vardır. Mesleki anlamda hayat kadınlığından dilenciliğe geçişin bir sembolü olarak Efsun Abla, kendi bacaklarını kesecek noktada acımasız fakat kendini öldürmeyecek noktada da hayata bağlı bir kadındır.

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'da iç anlatılarda yer alan roman kişisi Mehtap, pavyonda çalışarak ve hayat kadınlığı yaparak geçimini sağlayan bir anne kimliğiyle çizilir. Mehtap, madde ve alkol bağımlılığı içinde oğlunun evden kaçmasına mutlu olacak düzeyde gerçeklikten kopuk bir hayalin içinde yaşar. Romanın başında en iyi mekânlarda çıkacağına ve işinde yükseleceğine inanan Mehtap, romanın sonunda hayatını oğluna adayan bir anne kimliğinde çizilir. Bu geçişi yaşamasında ise mesleki olarak başına gelenler oldukça etkili olur. Mehtap, pavyonda şarkı söyleyen ve patronun isteği doğrultusunda müşterilerle

---

[369] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 28.

alakadar olan bir çalışan olarak anlatılır. Fakat patronun görüşmesini istediği yapımcı ile Mehtap'ın hayatına fiziksel şiddet mesleki boyutta dahil olur:

> "(…) Mehtap acıdan bayılacak, yapımcı şoförü çağıracak, 'Götür bunu evine bırak' diyerek yerde yatan çıplak ve baygın Mehtap'ı, ölmemesi gereken bir yerde ölmüş, densiz bir hayvan leşiymiş gibi ayağıyla itekleyecek; şoförün 'Emredersiniz efendim' dediğini bile duymadan kapıyı vurup çıkacak."[370]

Yapımcıyla yaşadığı fiziksel şiddetin cinsel hazla bütünleştiği noktalarda Mehtap, sesini çıkarmadan olanları kabullenen ve işini yapan pasif bir kadın olarak çizilir. Bedenin pazara dönüştüğü bir yerde konumlanan bu bölümde zaman içerisinde Mehtap'ın şiddetli baş ağrıları ve kusma nöbetlerinin tetikleyicisi olarak maruz kaldığı şiddet yer alır. Yapımcının seks filminde oynamasını istemesini kabul etmemesi üzerine kadına uygulanan şiddetin arttığı aktarılır. Bu noktada Mehtap, bedeninin bir ifşasını istememesinin ardında ise oğlunu düşündüğünü belirtir:

> "Mehtap seks filmlerinde oynamak istemiyor. Ölür daha iyi. Belki çok sevmiyor, doğmasını hiç istemedi, bir gün evden çıkıp gitse ve bir daha geri gelmese sevinecek… ama yine de biliyor, oğluna bir pavyonda çalışıyor olmanın hesabını verebilir ama seks filminde oynamanın hesabını veremez."[371]

Mehtap'ın seks filmlerine yönelik aldığı karar, annelik kimliğini ön plana çıkararak oluşturduğu düşünceyle bağlantılıdır. Bu noktada ölesiye dayak yemeye katlanan kadın, oğlunun annesinin yaptığı işten utanacak bir hâle gelmesini istemez. Hayat kadınlığı, pavyonda ses sanatçısı olmakla gizlenebilir fakat bir filmin içinde tamamen çıplak olarak konumlanmanın ifşası hiçbir şekilde gizlenemez. Mehtap, hem patronun isteklerini yerine getirmesi gereken hem de annelik kimliğini düşünmesi gereken bir mesleki zorluk içerisinde çizilir. Yapımcının kendisine yaptığı zorbalığa katlanmak zorunda olan ve insan yerine koyulmamanın verdiği hâli düşünemeyecek kadar baygın olan Mehtap, yaşananlar karşısında hiçbir hak iddia edemez veya şikayette bulunamaz. Hayat kadınlığının, yaşam güvencesinin dışında bir meslek olarak para kazanmak için icra edilmesinin açık bir yansıması anlatının içerisine yerleştirilir. Kendisine yapılan kötücül eyleme karşı pasif bir şekilde konumlanan kadın olarak Mehtap, mesleki bir susmuşluğun izlerini taşır. Zaman içerisinde ise Mehtap, işini yapamayacak bir noktada çizilir:

---

[370] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 55.
[371] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 55.

> "Bu ilk değil. Mehtap son bir aydır beş kez, öpüştüğü müşterinin üzerine kustu. Patron bu gece onu yanına çağırıp kovacak."[372]

Kovulmak, insan hayatında maddi olarak yaşanacak kaybın getirdiği kaygıyı taşır fakat Mehtap için kovulmak özgürlük duygusuyla ilişkilendirilir. Artık yapımcının olmaması, mutsuz şarkılar söylememesi, soğan kokan ağızlardan uzak duması Mehtap'ı sevindirir. Bu noktada manevi olarak yaratılan özgür alan maddi kaygıların önüne geçer. Kötücül mesleğinden kurtulan Mehtap, baş ağrıları ve kusma nöbetlerinin devam etmesi yanında kendi el işlerini pazarda satarak ve oğluna daha sevecen yaklaşarak hayatını idame etmeye çalışır. Mehtap'ın oğlu Burak ise annesini çürük bir hayatın içerisinde yaşayan ve annelik vasfını bulundurmayan bir yaşantının içerisinde görür. Annesinin değişen hayatını ise fark etmez. Bulunduğu çevre ile ideolojik bir oluşumun başladığı bir genç olarak Burak, annesinin hayat kadınlığı yaptığının farkındadır ve bu hayatın içinden çıkmış olması yapmadığı anlamına gelmemektedir. Sürekli anneden intikam hayalleri kurarak geçirdiği zamanında Kartal Abi'sine sorduğu hayat kadınlarının cezalandırılması ile ilgili soruya şöyle bir yanıt alır:

> "Ülkücüler orospuları doğru yola çekmeye çalışır. Ama bazı kadınlar iflah olmaz. Yine bildiklerini okurlar. Onlar iffetsiz, aşağılık kadınlardır. Onlardan uzak durmak gerekir. Her türlü kalleşliği yaparlar adama. Kancık olurlar."[373]

Aile kavramından uzak bir şekilde yoldan çıkmış kadın olarak çizilen hayat kadınlığı, Burak için cezalandırılması gereken bir noktadadır. Annelik ve hayat kadınlığı noktasında yaşanan gerilim farkında olmadığı bir intikamın içine doğru Burak'ı çeker. Melih, Mehtap'ı parçalara ayırır ve bu parçaları şehrin dört bir yanına dağıtan kişi Burak'tır. Taşıdığı ceset parçalarının annesi olduğunu bilmeden verilen görevi yerine getiren Burak, hayat kadınlığı ile bütünleştirdiği annesinden de rüyalarına giren hıncını çıkarmış olur. Kötücül meslek olarak hayat kadınlığı; patron zorbalığı, müşteri zorbalığı ve oğlunun intikam hırsıyla anlatıda yer edinir.

Beş Sevim Apartmanı'nda da Oğuz'un annesi Gülsüm'ün ve Melike'nin annesinin meslekleri olarak anlatıya dahil olan hayat kadınlığı, iki roman kişisi bağlamında iki farklı özelliği de eklemektedir: Oğuz'un annesi Gülsüm için hayat kadınlığı bir sindirilmişlik hâlinde ortaya çıkan bir meslektir. Eşi tarafından başka erkeklere para karşılığında satılan bir

---

[372] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 159.
[373] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 166.

kadın olarak çizilen Gülsüm, bu duruma hamilelik de eklenince eşini öldürür. Kurtuluş yolu olmayan bir kadın olarak Gülsüm, evde gördüğü hapis hayatını sonuna erdirip adam öldürmenin ucundaki hapsi kurtuluş olarak görür. Sonrasında hapisten çıkınca yine hayat kadınlığına devam etmesi ise kadının kötücül bir meslekten öteye geçerek hayatının bir zorunluluğu hâline gelen bedenin pazarlaştığı ortama işaret eder. Bu anlamda kurtulmak istediği kötücül meslek, hayati bir döngüye dönüşür. Babasız bir çocuk olarak dünyaya gelen Melike ise genelevde doğmanın yalnızlığı içindedir. Anneannesi, annesi bir kuşak devamlılığı hâlinde hayat kadınlığı yapmaktadır. Bu noktada Melike, babasını arayan bir çocuk olarak babasızlıktan anneannesini ve annesini sorumlu tutmaktadır. Kuşaktan kuşağa aktarımın son halkası olarak Melike, babasızlığın getirdiği travma ile anneannesi ve annesini öldürmüştür. Bu noktada hayat kadınlığı bir mesleğin ötesinde annelik kavramının da sorgulandığı bir alana çekilmiştir ve çocuk bakışı ile mesleğin kötücül tarafı yansıtılmıştır.

Kırmızı Zaman'da çok kısa bahsi geçen ve kötücül unsurları barındıran bir meslek olarak hayat kadınlığı yer alır. Botan'ın hastane ziyaretlerinde rastladığı bir kadın cesedi şu şekilde aktarılır:

> "Aşırı dozdan ölen yorgun bir hayat kadınını melek annesine benzetecek kadar yaralı ve telaşlı delikanlıya acıdı hastabakıcılar. Onu hoş gördüler… O gün ve sonraki günlerde ölü kadınla ilgili sorduğu her soruya sevecen bir sabırla cevap verdiler. (…) Bir pasajın tuvaletinde bulmuşlar. Çantasında kimlik falan yokmuş."[374]

Kimsenin aramadığı hayat kadınının ölümü araştırılmaz ve kadın kimsesizler mezarlığına gömülür. Botan'ın babasının katilinin yerine koyduğu bu hayat kadını bir oyunlaştırmanın içerisinde hayali birçok kimlik kazanır. Bu noktada yazar, kimliği belirsiz cinayetlere kurban giden kadınlara dikkat çeker ve ironi ile bütünleşen feminist bir eleştiriyi ortaya koyar. Seks işçisi olması ile toplumun dışarısında olumsuzluğun yanında önemsiz bir hayatın içinde yok olan kadınlara özellikle dikkat çekilir:

> "Kadının ismi yoktu. Kadının kimliği yoktu. Kadının varlığı, geçmişi meçhul bir cesetten ibaretti."[375]

Genel anlamda kadın sorununa değinirken çıkış noktası olarak seks işçiliği görülür. Mesleki anlamda bireyin bedeni üzerinden hayatını kazanması hem teşhiri hem de tüketimi içinde barındırır. Maddiyat; çıplaklığın ve tüketimin merkezi hâline getirilir. Yasal veya yasadışı olmanın yanında bir meslek olarak tüm dünyada var olan hayat kadınlarının hakları,

[374] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 126-127.
[375] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 149.

kimlikleri çoğunlukla yok sayılmaktadır. Bu durumun paralel bir yansıması olarak *Kırmızı Zaman*'da hayat kadınının ismi genç bir delikanlı olarak Botan'ın zihin oyunlarına bırakılır. Bedenin maddiyatla bütünleştirildiği bir meslek olarak seks işçiliği, insanın yaşama hakkını dahi tehlikeye sokabilecek bir belirsizliği getirir. Bu noktada kötülük, belirsizlik ve kimliksizlik etrafında şekillenir.

2.5.2. Doktorluk

Beş Sevim Apartmanı'nda mesleki anlamda bir bütünleşme ve adanmışlık hikâyesi olarak ele alınabilecek roman kişisi Samimi'dir. Doktorluk mesleğinin, iyileştirici ve yaşatma işlevselliğinin farklı bir noktaya doğru dönüştüğünü anlatı boyunca incelemek mümkündür. Doktor Samimi, uzman bir psikiyatri olarak devam ettiği iş hayatına şu şekilde son verilir:

> "Sonra uykusuz ve bakımsız görünümünü hovardalığa yoran başhekim, dalgın ve asabi haline tahammül edemeyip onu klinikteki işinden kovdu. İşte böylece Samimi, deli doktoru Samimi, eve kapandı ve yazmaya başladı."[376]

İşinden ayrılması ile birlikte Samimi, mesleki anlamda arayışını farklı bir noktaya doğru çeker: Tüm dünyayı cinlerin ve perilerin olmadığına inandırmak. Bir süre boyunca sürekli araştırmalar yapan, fikirlerini not alan ve nasıl bir yol izleyeceğini kararlaştıran Samimi doktorluk mesleğinin avantajını kullanmak ister. Bu doğrultuda çalıştığı dönem cinlerle bağlantılı vakaların üzerinden geçer, notlarını toparlar ve bunun yetersizliğine dikkat çeker:

> "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 bilme göre, cinperi palavralarıyla açıklanmak istenen olaylar, tamamen psikolojik rahatsızlıklardan kaynaklanıyor. Benim uzmanlık alanlarım olan nöroloji ve psikiyatri, cinlerle perilere dayanan hikâyeleri 'idrak yanılması' olarak yorumluyor."[377]

Bu açıklamaların ardından Samimi tüm bunların bilimsel birer safsata olduğunu belirterek mesleğine ironik bir yaklaşım sergiler. Samimi, doktorların cinlerin oyununa geldiğini ileri sürerek cinleri yok etmenin yolunun öncelikle onlara inanmaktan geçtiğini belirtir. Çocukluğundan beri cinlerle ve perilerle dostluk kuran Samimi, bu alanda doktor olarak yaşadığı yanılsamaların bilimsel anlamda yetersiz kaldığına bir uzman olarak ulaşır. Bu noktada da kaybedecek hiçbir şeyi kalmamış ulvi bir doktor edasıyla cinlerle bir savaş

[376] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 16.
[377] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 18-19.

başlatır. Bilimsel ve dini öğretileri karşılaştırmalı olarak inceleyen Samimi, sonrasında bu savaşın fiziki boyutuna yönelmek ister:

> "Akıl hastanesinde asistanlık yapan bir arkadaşının yardımıyla tespit ettiği, içine cin ve perilerin girdiğine inanan beş hastayı teker teker buraya getirmeyi planlıyordu. Deneklerini özellikle kimi kimsesi olmayan hastalardan seçti. (…) Hiçbir aksilik çıkmadı; planın ilk aşaması saat gibi, tıkır tıkır işledi."[378]

Romanın bu kısmında mesleki anlamda iki kötücül unsur dikkat çeker: Asistanın hastaları kaçırması, Samimi'nin hastaları denek olarak kullanması. Bu noktada iyileştirmeye odaklı olan doktorluk mesleği, belirsiz bir çizgiye doğru çekilir. Hastalar kaçırılmıştır ve denek olarak kullanılacaktır fakat sonunda ne olacağı belirsiz bir yerdedirler. *Beş Sevim Apartmanı*'nın cinlerle ve perilerle yapılacak olan savaşta Samimi'nin gözlem kalesi olarak kullanacağı hastalarına yaklaşımı öncelikle olumludur:

> "Yukarıdakiler ölümü, ölmeyi, öldürmeyi, ne kadar çok seviyorlar. Bense yaşamdan yanayım. Kimseyi öldürmek istemedim henüz."[379]

Samimi, anlatının bu kısmına kadar mesleğinin yaşatma edimini uygulamaya çalışmıştır. Dünyayı cinlerden ve perilerden kurtarmak için giriştiği savaşta kendi inandığı cinleri ve perileri diğer hastaların cinleri ve perileriyle bütünleşince ise yaşatma edimi yerini öldürme edimine bırakmıştır. Beş Sevim Apartmanı'na ne olacağı belirsiz bir şekilde taşınan hastalar, geçmişindeki cinayetlerin ve inandıkları cinlerle perilerin yanındadırlar. Samimi için ise bu durum farklıdır; cinlerle perilerin varlığını kabul etmekle birlikte onlara karşı bir savaş açmıştır, diğer hastalar gibi onlara boyun eğmemiştir. Bu noktada direnişi deneklerini gözlemleyerek bir doktor vasfıyla bütünleştiren Samimi, yanılsamaların vücudunda bir sivilce ile gerçekliğe dönüştüğü görünce savaşı kaybettiğine inanır. Beş Sevim Apartmanı'nın sınırlarını aşan cinlerle periler; ölüm kokusunu yaymakta, ölümü fısıldamakta, ölümü Samimi'nin bedenine karartı olarak işlemektedir. Böylece yenilginin ardında kalan denekler Samimi için anlamını yitirir. Araştırmalarının ve karşı çıkışının bozguna uğradığını gören Samimi, hastaların varlığına da tahammül edemez ve onları öldürür:

> "Kusurlu cinayetlerin ilk adımı böyle atıldı. Beş Sevim Apartmanı'nın beş dairesinde, beş kusurlu insan, hayatlarının en derin uykusuna daldırıldı."[380]

---

[378] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 20-21.
[379] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 80.

Bu noktadan sonra doktorluk mesleğinin yaşatma edimi yanılsamaların etkisi altında kalarak öldürme edimine dönüşür. Hastaları öldürdükten sonra kendini öldürüp cinlerini ve perilerini özgür bırakmak isteyen Samimi, bu durum ile ilgili doktor bakış açısıyla şunları aktarır:

> "Doktorlar, meslektaşım olan, bilimsel yoldan şaşmayan doktorlar, delirdiğimi düşünecekler. Sanacaklar ki, annem yüzünden, sevgisizlik yüzünden, yalnızlık yüzünden, terk edilmişlik yüzünden ruhumda derin yaralar açıldı, aklım karıştı, kişiliğim bölündü…"[381]

Bilimsel açıdan yaşananların kendi bakış açısıyla aktaran Samimi, mesleki yorumu "sanmak" eylemiyle bütünleştirirken yaşananları "inanmak" eylemiyle bütünleştirir. İnandığı cinlerini ve perilerini kendini de öldürerek özgür bırakan Samimi, doktorluk mesleğinin ironik bir yansımasını oluşturur. Yaşatmayı değil öldürmeyi seçen bir doktor olarak cinlerini ve perilerini özgür bırakan Samimi, kendisi ile bir savaşın içinde yönünü intihara çevirir.

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'da mesleğin kötüye kullanımı noktasında çizilen diğer bir roman kişisi akıl hastanesindeki başhekimdir. 24 numaralı koğuşun kendi hâllerinde, düzelme ihtimali bulunmayan hastalarının ölüme terk edildiği atmosferde başhekim şunu planlamaktadır:

> "Başhekim, o koğuştaki son deli de öldüğünde, içerideki her şeyi arka bahçede bir şenlik ateşinde yakacak. Sonra içerisini tuzruhuyla temizletecek. Ardından duvarları kireçletecek. Hafızaları da yakacak, silecek, kireçletecek."[382]

Doktorların müdahale etmediği ve ölüme terk ettiği bir koğuşun varlığını unutmak isteyen başhekim, herhangi bir yaşatma edimi göstermemenin yanında ölümü hızlandırmak için bu koğuştaki hastaların rahatsızlığı arttığında iyileştirmek için bir girişimde bulunulmasını istemez. Bu doğrultuda kötülük, mesleğin gereklerinin yapılmaması üzerinden ölümlerle birlikte gerçekleşir. Hastanenin hademesi ise ölen hastaların cesetlerini bir iş yapma sorumluluğu ile hastanenin arka bahçesine gömer. Sıradan bir iş olarak aktarılan bu bölümde hasta ölümlerinde normalleşme dikkat çeker:

> "Duvar dibinde gelişigüzel bir yere, çok da derin olmayan üşengeç bir çukur kazar. Çukuru kazarken deli deli türkü söyler. Elini sürmeden ayağıyla cesedi yuvarlayıp çukura atar. Ne Allah'ı düşünür o an,

---

[380] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 122.
[381] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 123.
[382] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 94.

ne cenneti, ne cehennemi. Sadece küfreder. Hayata, kadere, yapmak zorunda olduğu işin iğrençliğine…"[383]

Ölünün ardından dua okumak yerine küfredilmesi, cenaze işinin bir işten ibaret görülmesi ile paralel çizilir. Bu iş, öznenin sıradan bir şekilde tiksinirek yaptığı bir rutin olarak aktarılır. Böylece hademe tarafından sorgulama, ölümler üzerine değil; meslek üzerine bireysel çıkarları noktasında yönlendirilir.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde yer alan "İçinde Ateşe Yakın Bir Şey Olan Kadın" hikâyesinde; bir kadının hayatına geçmiş noktasında odaklanan anlatının içerisinde kendisini toplumdan ve hayattan soyutlamış bir şair olarak kasvetli şiirleriyle sürdüğü hayatına odaklanılır. İntiharla sonuçlanacak olan bu soyutlanmanın başlangıcında ise bir doktor tacizinin kalıntısı dikkat çeker:

"(…) doktor denen o yaşlı adam her eve geldiğinde neden kaskatı kesilip bayıldığını anlayamayan annesine, ablasına, babasına anlatamayan, onu bütün iyi niyetiyle doktorun himayesine her bırakışlarında o korkunç şeyleri yeniden yaşayan kadını öptü."[384]

Kendisine güvenilen ve iyileştirici unsurlarıyla ön plana çıkan doktorluk mesleğinin kötücül bir kullanımı olarak çocuk tacizinin işlendiği hikâyede, kadının sonraki hayatında erkeklerden nefret etmesi ve cinsel bir yakınlık kuramamasının zemini olarak bu taciz sunulur. Öyle ki sokakta karşılaştığı çocukla yakınlaştıktan sonra hatırladığı bu anı, ölüme teşvik edici bir yerde de konumlanır. Böylece doktorluk mesleği, kötücül bir olay olarak taciz ile bütünleştirilir.

2.5.3. Falcılık

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey romanda falcılık, gerçeklik ve gelecek üzerine inşa edilir. Anlatının başında Nagehan otel lobisinde fal baktırır. Fal baktırdığı esnada ise falcının tasviri şu şekilde verilir:

"Kadının ellerinin üzerinde dövmeler var. Tuhaf dövmeler. Kayıp bir kavmin büyüleri gibi. Az önce anlattı. O dövmeleri küçükken eline anneannesi yorhan iğnesiyle yapmış. (…) Anneannesi şamanmış. Köyde hastaları, delileri ve kadınları o yatıştırırmış."[385]

---

[383] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 93.
[384] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"İçinde Ateşe Yakın Bir Şey Olan Kadın"*, s. 44.
[385] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s. 9.

Romanın ilk sayfasında yer alan falcılık; kuşak aktarımı ve şamanlıkla bütünleştirilir. Sırtında kanatları olduğuna dair bir inançla çizilen falcı kadın, büyülügerçekçi bir şekilde aktarılır. Sırtındaki yara izlerinin kanat şeklinde olmasının inanılan ve gerçekten olan sebeplerinin yanında falcı kadın, aracı bir işlevi üstlenir. Baktığı falda Nagehan'a lanetli bir ismi asla anmaması gerektiğini söyler ve kuşa dönüşerek lobide kocaman kanatlarıyla sıkışıp kalır.[386] Bu noktada falcının söylediğinin tam tersini yapan Nagehan, karşı çıkışın sabit olduğu karakterini anlatıda ilk kez gösterir. Falcı kadın, kötücül ve lanetli bir ismi Nagehan'a hatırlatma işlevini görerek geleceğe etki eden bir rolü mesleki anlamda üstlenir. Falcı kadının otelden çıkması ile birlikte genele yayılan bir fal yorumu anlatıda yapılır:

> "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… Her siluet bir hayvana benziyor. Her hayvan bir şey demek için dev fincanın bir köşesinde öylece duruyor. Sırtında yüklerle, dertlerle, gözaydınlarıyla, müjdelerle. Hanelere ay doğuyor, hanelerde güneşler batıyor."[387]

Otel özelinden çıkarak genel bir mekâna taşan fal yorumu, zamanın içerisinde savrulan bir şekilde aktarılır. Bu noktada geçmiş, şimdi ve gelecek üzerine yapılan yorumlar ve planlar falcılık mesleği ile özdeşleştirilir. Bir noktada inanç bağlamının etkisi altında kalınarak dinlenen fal yorumlarının gerçekliğin içerisinde günlük hayatın birçok noktasına bağlı olduğuna dikkat çekilir. Olması muhtemel birçok yorum daha önce yaşanılan ya da tanık olunan bir durum ile ilişkilendirilir. *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*'de lanetli bir isim olarak romanın başında aktarılan fal yorumu Madam Arthur Bey'e işaret eder. Kasvetin, hüznün ve yalnızlığın anlatıdaki temsili olarak Madam Arthur, Nagehan'ın uzak durması gereken bir roman kişisidir. Falcının yapmış olduğu uyarı mahiyetindeki fal yorumu Nagehan'ı tam tersine kötücül olanın üzerine gitmeye yönlendirir. Bunun ana sebebi olarak ise Nagehan'ın intihara eğilimli yapısı verilir. Böylece fal, uzak durulması gereken gerçekliği yakın kılan bir işlevi üstlenir. Aynı zamanda geleneksel bir kuşak aktarımın son temsilcisi olarak yer alan falcı kadın, anneannesinin köyde yaptığı iyilikleri hatırlayarak fal bakar. Bu noktada da şamanlığın kötücül unsurları geri plana itilirken iyileştirici unsurları ön plana çıkarılır. Falcı kadının yaptığı yorumda da iyimser öneriler dikkat çeken bir unsurdur. Fakat Nagehan'ın fal yorumunu kendi tersine çevirmesi ile falcının dışında gelişen bir alan

---

[386] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.12.
[387] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.116.

oluşturulur. Böylece geleceğin inşasında kötücül unsurlar romanın başında bakılan fal ile okura sezdirilir.

Kırmızı Zaman'da Leon'un babaannesi olarak çizilen Zibâ, falcılık yapan ve rüya yorumlarıyla tanınan yaşlı ve bilge bir kadın tipi olarak çizilir. Leon'un sevdiği ve onu büyüten manevi bir anne olarak çizilen Zibâ, insanların güvenini kazandığı mahallesinde rüyasında cellat mezarlığı gören bir kadının rüyasını yorumlar. Anlatının bu kısmında Zibâ'nın kadına aslında doğru yorumu söylemediği anlaşılır:

> "Cellatlar dışında buranın yolunu bilen yoktu. Zaten olmasındı. Büyük uğursuzluktu cellat mezarlığı görmek.
> —Peki o zaman o kadına niye öyle dedin Zibâ?
> —Öyle dedim çünkü garibanın küpü sıçanlı. Üç ay sonra doğuracak. Doğruyu söyleyip de korkuta mıydım kırtipili?"[388]

Leon, Zibâ'nın gerçek yorumunu öğrenince cellat mezarlığına gittiğini ona söylemekten vazgeçer ve ertesi gün cellatlarla tanışma kararlılığı ile cellat mezarlığına gider. Bu noktada Zibâ'nın yorumu Leon'u dolaylı yoldan cellatlığa yönlendirir. Sultanahmet Meydanı'nda bakla falı açarak ve rüya yorumları yaparak geçimini sağlayan Zibâ, gerçekleri söylemekten daha çok insanları mutlu edecek şeyleri söyler. Gerçeklik kavramı da burada tartışmaya açılmakla beraber kötülük noktasında odaklanılması gereken unsur; beklentilerin doğru veya yanlış bir biçimde başkasından duyulması ve bunu bir inanç tüketimi hâline getirilmesi ile ilgilidir. Zibâ iyi bir tip olarak çizilmesinin doğrultusunda yaptığı yorumlar ve baktığı fallar da ağırlıklı olarak iyiye yoğunlaşır. Zibâ'nın Leon'a söylediği cellat mezarlığının uğursuzluğu ise tek kötücül yorum olmakla beraber farkında olmadan yapılmış bir yorumdur. Bu noktada falcılık mesleği ile anılan Zibâ, iyinin tüketiminin yanında kötücül olan tüketimin de önüne geçememiştir. Leon'un cellatlığa olan merakı onun yorumu ile birlikte artmıştır.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde yer alan "Annemin O Harikulâde Saçları" hikâyesinde merkeze yerleştirilen anne intiharının nedenine ulaşmada yönlendirici bir ayna işlevi gören meslek olarak falcılık yer alır. Falcılığın geçmiş olaylardan haber verme işlevinin ağır bastığı metinde görülmeyen bir rüyanın yorumu olarak bebeklik döneminde yaşanan kötücül bir olayın gelişimi aktarılır. Anlatıcı öznenin bakışıyla falcının tasviri şu şekilde yapılır:

---

[388] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 106.

> "Falcı bir kadına hiç yakışmayan, küçük, çirkin iki boncuk gibi rengi belirsiz gözleri, yangınlarda tütsülenmiş seyrek kirpikleri ve çok büyük ama çok büyük ve ne tuhaf altışar parmaklı elleri var."[389]

Elinde ayna ile öznenin karşısında oturan tuhaf görünümlü kadın, rüya tabirleri yaparak geçmişi yorumlar. Yaptığı yorumlar rüyadan daha çok geçmişin izlerinin aynadaki bir yansımasıdır. Öznenin bebeklik döneminde yaşamış olduğu babasının amcasını öldürmesi ve annesinin kendisini öldürmesi ardındaki aşk kavramının açığa çıkışı falcının yönlendirmesi ile gerçekleşir. Bu noktada falcılık, geçmişte olanların aktarılmasında bir aracı işlevi görür. Geçmişte olanların kötücül yansımaları ise aynanın içinden öznenin bilincine aktarılır.

2.5.4. Dilencilik

Başkalarının Tanrısı'nda kimsesiz insanların ihtiyaçlarını karşılama noktasında başvurduğu meslek grubu olarak dilencilik yer alır. Musa'nın rutin hayatın akışından dışarı çıkarak sokakta kurduğu aile bağlarına odaklanarak yaşadığı hayatın içerisine giriş gözlemlerinin yönlendirmesi anlatıda verilir. Musa'nın çevreye karşı yönelttiği bakışlarında ise tekerlekli sandalyesi ile mendil satan Efsun Abla şu şekilde aktarılır:

> "Bu noktada daha önce çömelmiş, vapurlara, karşı kıyıya, saraya, köprüye, camilere, martılara ve denizanalarına bakarak tuhaf şeyler düşünmüş, dilenmiş, kendisini acındırmış, dünyayı umursamamış, herkesin utandığı şeylerden utanmamış, herkesin yaşadığı şeyleri yaşamamış bizim gibi insanların ve bizlere bakan ve bizlerin yanından geçip giden ve bizlere karşı acımayla öfke arası duygular besleyen başkalarının varlığının ebedîliği bir bulut gibi tepemizde."[390]

Efsun Abla üzerinden çizilen sokakta yaşayan, kimsesiz insanlara yönelik çizilen bu aktarımla hayatını devam ettirebilmek için toplum kurallarının kıyısındaki hayata dikkat çekilir. Dilencilik ise bir noktada geçim kaynağı sağlayan ve ihtiyaç duyuldukça ortaya çıkan bir meslektir. Sokakta yaşanılan hayatın kötücül bir yansıması olarak ihtiyaçlar doğrultusunda ele alındığında ise dilencilik çaresizlik ve muhtaçlığın ortaya çıktığı bir meslek hâlini alır. Çöpte buldukları bebek Matruşka'nın ihtiyaçlarını ve kendi ihtiyaçlarını karşılamak için dilenen Efsun Abla'nın, Adnan Abi'nin ve Musa'nın dilenciliğin bir sektör hâlini aldığı mahallelerde zorlanmaları ise anlatının ilerleyen bölümlerinde şu şekilde aktarılır:

---

[389] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Annemin O Harikulade Saçları"*, s. 11.
[390] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 9-10.

> "Adnan Abi sabah erkenden Matruşka'yı kucağına alıp sinyale çıkıyor. 'Kızım doğururken öldü, torunumu yurda verememe, kendim bakıyorum, işsizim, n'olur bir bez parası,' diye diye zengin söğüşlüyor. Efsun Abla tekerlekli sandalyeye mahkûm o cılız bedeniyle lokanta kapılarından içeri bakıp, 'Açım,' diye diye envaiçeşit yemek toplayıp getiriyor. İkisinin de dilendiği yerlerde hep başkalarının gözü var. Devamlı kovalanıyorlar, sokak hatta mahalle değiştirmek zorunda kalıyorlar. Geçenlerde Adnan Abi'yi fena dövmüş birileri. Efsun Abla'ya gelen tehditlerin bini bir para."[391]

Dilenciliğin yayılım alanına çekilen dikkatle birlikte sahiplenilen bölgelerin savunulması için şiddete başvurulması bu işin getiri noktasını da yansıtır. Belirli bölgelerde belirli kişilerin dilenmesi ile sınırları çizilmiş bir meslek alanına dönüşen dilencilik, ihtiyaç sahibi olan kimseler kadar birikim yapan kimselerin de alanını oluşturur. Bu noktada kötücül bir hayatın yansıması olarak anlatıda yer alan dilencilik, dışarıdan gelen etkilerle yapılması zor bir iş alanıdır. Rekabetin, acımasızlığın ve çıkarların hiçbir hayat güvencesi olmadan ortak paydada buluştuğu dilencilik, yasal olmamanın yanında olumsuz özellikleri de içinde taşımaktadır. Anlatıda Adnan Abi'nin şiddete uğraması ve Efsun Abla'nın tehdit edilmesi ile vurgulanan olumsuzluk, kimsesiz bireyin görünmezliğini de çizer. Yapılan iş yasal olmadığı için hak aramak yerine karnını doyurmak ön plana çıkar. Bu noktada insanların dilenciliğe bakışı ise anlatıda yer edinir:

> "Ne dediğimi tam olarak duyamayanlar bir bana bakıyorlar, bir kucağımdaki bebeğe. 'Herhalde aç bunlar,' diye üzülüyorlar. Herhalde açız, evet. 'Herhalde işsiz kaldı adam,' diyorlar. İşsiz kaldım, evet. 'Herhalde bebeğin annesi kaçtı gitti,' diyorlar. Annesi kaçtı gitti, evet. Avcuma para bırakıyorlar. Üç lira, beş lira. Bize çok acıyorlar. Üç dakika, beş dakika."[392]

Anlamın acı ile boyut kazanmasının ardından toplanan para artmaktadır. Bu noktada acının artması getiriyi yükselten bir araç konumundadır. Kötücül olayların insanların başına gelmesi sıradan karşılanırken daha kötücül olayların insanların başına gelmesi diğer insanların ve toplumun ilgisini daha çok çekmektedir. Bu noktada acının toplum için bir besin kaynağına dönüşmesi ve acıyla orantılı olarak dilenen kişiye verilen paranın artması ise yardımın arka planında bir sürekliliğin oluşmasına zemin hazırlar. Dilenen kişi için düzenli gelir kaynağına dönüşen bu durum kötücül olayların abartılmasına ve yaşantının içerisinde daha sık rastlanan bir hâle dönüşmesine neden olur.

2.5.5. Cellatlık

[391] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 48.
[392] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 136.

Kırmızı Zaman'da mesleki anlamda bir bütünleşme ile en çok dikkat çeken karakter Leon'dur. Babadan oğula geçen lanetli bir kader olarak görülen cellatlığı Leon evden kaçarak bir zanaat gibi öğrenmek istemiştir. Kendi iradesi ile bu mesleği seçmesinin toplumsal anlamda olumsuz sonuçları olmuştur. Cellatlık toplum tarafından şu şekilde görülmektedir:

> "Dünyanın her yerinde olduğu gibi Osmanlı'da da cellatlık yüz kızartıcı bir işti. Kanunlar saraydan çıkar, buyruklar padişah tarafından verilir ama iş, idamı uygulamaya gelince bunu yapan cellat toplumun en aşağı kesiminden sayılırdı. O yüzden cellatlar vazifelerini yaparken yüzlerini kapatırlardı. Ve -kurabildilerse eğer- aileleriyle birlikte kalabalıktan uzak, kapısı hiç çalınmayan lanetli evlerde yaşarlardı."[393]

Mesleğin getirmiş olduğu toplumda ötekileştirme işlerini yaparken yüzlerini gizleme zorunluluğunu cellatlara yüklemiştir. Anlatıda özellikle kanun, saray, buyruk ve padişah kelimelerinin kullanımı sistem tarafından yapılan yönlendirmeye işaret eder. Deligâvur olarak anılan Leon, işini çok iyi yaparak kısa sürede cellatbaşı olmaya da hak kazanmıştır. Mesleki yükselişin yanında toplum tarafından statü kazanan bir birey değil, evi ücra bir köşede, dışarıda tutulan bir bireydir. Mesleki anlamda Leon, başarı öznesi hâline gelir ve bunun arka planında iki sebep sunulur: Acımasız olması ve adaletli olması. Eğer ki eline düşen mahkûm ağır bir suç işlemişse Leon şu şekilde tasvir edilir:

> "Ama gerçekten suçu büyük birini eline geçirdi mi de, acımasızların acımasızı Deligâvur kesiliyordu. Benim diyen celladın yüreğinin kaldırmayacağı işkenceleri gözünü kırpmadan yapıyordu. Öyle zamanlarda kendisine emredilenleri de aşıyor, suçlunun canını en akla gelmedik işkencelerle, kanırta kanırta çıkarıyordu."[394]

Eline düşen mahkûm haksız yere cezalandırılmış ise Leon'un suçluya yaklaşımı değişir:

> "Kendisine teslim edilen bir suçlunun haksız yere cezalandırıldığından şüpheye düşmeye görsün… Ne sadrazam, ne padişahın kendisi Deligâvur'u durduramıyordu. O, zavallı adamı zindandan çıkarıyor, zincirlerini çözüyor, cebine birkaç altın lira koyup, atının sırtında Belgrat ormanlarına götürüp bırakıyordu."[395]

Leon'un suçluya yaklaşımı aldığı emri sorgulamadan uygulamaya yönelik değildir. Vicdani bir muhasebe yaptıktan sonra kendisini de riske atarak suçluyu kaçırmayı göze alabilmektedir. Anlatıda, modern öncesi toplumsal hayatta mesleki yükümlülüklerin bireysel

---

[393] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 61.
[394] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 205.
[395] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 205.

karara da bağlı olabilmesi kişinin adalet terazisine olan güvene bağlanmıştır. Bu noktada özellikle padişahın bile haberi olmasına rağmen müdahale etmemesi vurgulanmıştır. Cellatlık, mesleki anlamda işini iyi yapan insanı kötücül bir eylem olan öldürme ile sürekli bir etkileşim hâline sokar. Ölümün kötücüllüğünün bir yansıması olarak da celladı toplumda ötekileştirmeye maruz bırakır. Mesleğin getirmiş olduğu kötülük, toplumsal anlamda "yüz kızartıcı bir meslek" olarak dışarıya gönderilir. Bu unsurlar dikkate alındığında emirlerin yanında vicdan noktasının özellikle vurgulandığı bir karakter olarak Leon, işini iyi yapan bir cellat olarak acımasızlığıyla kötücül tarafına dikkat çeker. Adaletli olması ise Leon'un başarısını daha da arttıran bir unsur olarak yansıtılır. Leon'un oğlu Kadir'in vicdandan yoksun acımasız bir cellat olarak çizilmesi ve idamı mesleğin uygulanmasında bireysel özelliklere çekilen dikkattir. Toplumun en aşağı mesleği olarak görülen cellatlık, kendi içerisinde ikircikli bir yapı taşıyan meslektir. Başarılı bir cellat olmak için hem acımasız olmak hem de vicdana sahip olmak gereklidir. Cellatlıkta mesleki anlamda kötülük; öldürme eyleminde ve toplumun dışında kimliksiz bir hayat sürme hâlinde ortaya çıkar.

2.5.6. Polislik

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'da kötücül yönlerinin baskın olarak ele alındığı belirli meslek grupları vardır. İktidar bağlamında romanda konumlanan ve güvenlikten daha çok şiddetin yanı başında bulunan bir meslek grubu olarak polis ve jandarma anlatılarda yer alır. Kontrolden çıkan gruplaşmaların şiddetinin artması ile beraber sorumluluk bilincinin meslek bütünlüğünün yanı sıra bir zorbalık içermeye başlaması romanda sıklıkla vurgulanır. 1979 yılının kaos ortamında hızlı alınan önlemler meslek gruplarının eylemi sorgulamadan yapma hâline yöneltmiştir. Bu durumun yansımaları *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*'da iç anlatılarda ve hücredeki kadının işkence izlerinde özellikle dikkat çekici bir noktaya konumlanır. Rutin bir iş akışının temsili handa bulunan hücrede polislerin arasında geçen konuşmalarla şu şekilde yansıtılır:

> "Yukarıdaki adamlar kendi aralarında tartışıp durdular bütün gece. Arkadaşlarının çöp kamyonuyla cezaevinden kaçmasına yardım eden birini sorgu için buraya getirmişler. 'Tabutluğa koyalım' dedi birisi, öbürü gözlerini bağlayıp kafese kapatmaktan söz etti. 'Ama önce iyice bir dövelim' dedi şişman olan."[396]

Suçlu bulunan bir kişinin ceza hükmü mahkeme aracılığıyla değil, polisin bireysel kararı doğrultusunda verilir. Bu noktada adalet mekanizması bireysel kararlar neticesinde bir

[396] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 51.

sonuca bağlanır. Kişinin inisiyatifinde olan bu durum ile beraber hukuki sistemin bozulması, alınan kararların sorgulanmaması işkencenin ve ölümlerin yaygınlaşmasına ortam hazırlar. Bu doğrultuda iktidarın yaratmış olduğu anayasal boşluk, suçlu veya suçsuz kavramının kişisel görüşler etrafında şekillenmesiyle şiddete olan eğilimi arttırır. Polislik; baskınları, işkenceleri, öldürmeleri ve ölümleri normalleştiren bir meslek olarak sunulur. Kontrolden çıkmış şiddete maruz kalan kişilerin buna karşı çıkma gibi bir ortamları yoktur. Bu noktada hücredeki kadın, duyduğu sesler ve hatırladıkları dolayısıyla ölüme terk edilişini aktarır. Polislik, güvenliğin dışında kayıpların ve işkencelerin sorumlusu bir işlevi üstlenir. Yapılan iş noktasında yüzleşme anı içerisinde verilen şu bölüm işkenceleri ve ölümleri kanıksamanın açık bir örneğini sunar:

> " 'Anneniz sizin yaptığınız işi biliyor mu peki' deriz biz de… 'Anneniz sizin bize yaptıklarınızı bilse, sizle gurur mu duyar sanıyorsunuz. Ya da karılarınız… çocuklarınız bir gün size sormayacak mı, nasıl işkence yaptınız bunca insana diye…' Ağızları köpük dolar birden, 'Anneminkarımınçocuğumun adını sen ağzına alamazsın' diye girişirler yeniden… annemizi de unuturlar, bizi de… sözlerimiz deli eder onları… kötüleşir, kötüleşir, iyice kötüleşirler…"[397]

İşkencelerin bir işin parçası hâline dönüşmesi ve sistemli kötülüğün sıradan hâle gelmesiyle gelinen noktada sadece aşırılık vardır. Bu aşırılık; sıradan insanın düşünme becerisini ortadan kaldırmasıyla beraber sorumluluk bilinciyle hareket etmesiyle bağlantılıdır. Sıradanın aşırıya dönüşmesiyle ise ideolojik çatışmaların belirli bir tarafı "öteki" kabul etmesiyle kötülük, kimlik fark etmeksizin bir kitleye yönelir. 1979 yılının sağ ve sol ideolojilerinde meydana gelen kutuplaşmada siyasi suçlu olmak için yasanın dışına çıkmaya gerek yoktur. Belirli bir kitabı bulundurmak, resmi asmak, arkadaş grubuna dahil olmak gibi günlük hayatın akışında ters bir görüşe rastlanması suçlu sayılmak için yeterlidir. Uygulanan işkenceler ve kaybolan insanlar üzerine çocuğunu arayan anne bakışını romanın iki farklı noktasına yerleştiren Mine Söğüt, siyasi ortamın kimliksiz hâle getirdiği insana kimlik arayışını da sunar. Çocuklarını bulamayan anneler delirir ve ölürler ama arayışları siyasi değildir, manevi bir bağdır. Bu noktada savaşın hatırda kaldığı ortamda kaybolan kimliksiz insanlara ulaşmanın imkansızlığı vurgulanır. Bireysel kimliklerin silindiği ve ideolojik kimliklerin ön plana çıktığı dönemde ise polis ve jandarma bir noktada insanın sindirildiği karanlık tarafın iplerini ellerinde tutar. Karantina mahallesinde nöbet tutan jandarmanın sorgusuz insan vurma yetkisinin olması, polisin işkenceleri kendi kararlarına göre ve belirsiz bir mekân içerisinde öldüresiye yapması baskı rejiminin kötücül bir bakışla,

[397] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 85.

otoriteyle bütünleşmesine zemin hazırlamıştır. Bu noktada insan olarak düşünme yetisinden uzaklaşan meslek gruplarında sorumluluk bilinci yapılan eylemin ne olduğuna yönelik sorgulamayı barındırmamaktadır. Sistemin taşımış olduğu bu kötücül edim topluma korku verme ve kalabalığı sessiz kalmaya zorlama işlevini de üstlenmektedir.

2.5.7. Yazarlık

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey'de kurmacanın içine yerleştirilen bir yazar olarak Olcayto yer alır. Olcayto, anlatının başında hayattan beklentisi kalmamış, tedirgin ve huzursuz bir ruh hâli ile çizilirken kendisine gelen bir telefon düzenini değiştirir. Madam Arthur Bey tarafından kendisine sunulan kitap yazma teklifi hayatta bir amacı olmayan Olcayto için ilgi çekici gelir. Kara Yalı'ya gidip Madam Arthur Bey'le tanışan Olcayto yazılacak olan kitabın içeriğini oluşturması gereken fotoğrafları alır. Fotoğraflarla ilgili kendisine bir bilgi verilmeyen Olcayto, bir yerde Madam Arthur Bey'in hayatını yeniden yazacaktır. Yeni bir hayat arayışıyla başkasının hayaline kendisini emanet eden Madam Arthur Bey, Olcayto'nun hayatında ve yazarlığında bir dönüm noktasını oluşturur. Olcayto, fotoğrafları gördükten sonra ise yazarlık ile ilgili aktarılan tanım tıpkı fotoğraflar gibi kasvetten beslenir:

> "Her basamağı çivili bir merdivenden doruksuz dağa tırmanmaktır yazarlık. Yağlı urganlardan dipsiz kuyulara kaymaktır. Tuzaklarla doludur yazı. Her kelime tek bir harfle, her cümle tek bir kelimeyle bambaşka anlamlara bulanır. Yazarın iradesi ipleri uzun bir kukladır. Heveslerden duvarlarla, zaaflardan hendeklerle çevrili bir adadır yazarlık. O duvarlarla hendekler dışarıdan başkaları gelmesin diye değil… içeriden kimse dışarı çıkamasın diye örülmüş ve kazılmıştır. Bir yazarın iradesine terk edilen doğru, artık doğru değildir; bazen her şeydir; bazen hiçbir bir şey."[398]

Olcayto'nun görmüş olduğu korkunç fotoğrafların ardından yaşadığı kriz anı delirme noktasında çizilir. Sonrasında ise yazarın kurmaca gerçekliği üzerine verilen yukarıdaki bölüm fotoğrafların kasvetini yazarlık mesleğinin icrasına dahil eder. Fotoğrafların çekilme süreciyle ilgili bir bilgisi olmayan Olcayto, kurmacanın özgür alanında sıkıştırılır. Fotoğraflarla istediği kurmaca yaratımı yapabilecektir fakat fotoğrafların yönlendirmesi hüzün ve yalnızlık içinde olduğu kötücül bir yere doğru kendisini çekmektedir. Bu noktada yazarlık, sınırlı bir alan içerisinde kurmacanın oluşturulduğu bir yerdedir. Kurmacanın içerisinde ise fotoğraflardaki ölümler, işkenceler kaçınılmaz bir yönlendirici gerçekliktir. Olcayto, bekleme anında fotoğrafların ona bir şey anlatmasını, yönlendirmesini ister.

---

[398] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.60.

Sonrasında ise fotoğrafları alış hikâyesinde onları sahaftan bulduğuna değinerek yazarın üstkurmacaya etkisini anlatıya dahil eder. Madam Arthur Bey'in Olcayto'ya ulaştığı bölümler kurmaca içerisinde yazarın hayaline doğru çekilirken Olcayto'nun almış olduğu fotoğraf albümüne katmış oldukları yazarın kurmaca gerçekliğine dönüşür. Gerçeği baştan çıkaran bir meslek olarak yazarlık, Olcayto tarafından şu sebeplerle seçilmiştir:

> "Zaafı belki de yazmaya değil, kurgulamaya. Yazmasa sadece düşünse bile bir yazar gibi düşünür. Bir yazar gibi düşünmek, olmamış ve muhtemelen asla olmayacak hayaller kurmaktır. Tanrının kitabını yırtıp atmaktır. Gerçeğe başkaldırmak, kaderle alay etmektir."[399]

Yazarlığı düşünce bağlamında değerlendiren Olcayto, kurduğu hayallerin kurmacada gerçekleşmesini bir karşı çıkış olarak ele alır. Bu noktada "başkaldırmak" ve "alay etmek" ibareleri şeytanın cennetten kovulmadan önce yaptığı eylemleri hatırlatır. Aynı zamanda "Tanrının kitabını yırtıp atmak" karşı çıkışın keskin ve şeytani bir noktasına işaret eder. Böylece yazarlık, metafizik anlamda bir kötülük anlayışıyla benzerlik ilişkisi kurularak iyiden uzaklaştırılır. Fotoğraflar ise Olcayto'nun bir kutsalı hâline gelerek hayal dünyasını yönlendiren bir yerde konumlanır. Kutsal hâline gelen fotoğraflarda ise acının, ölümün, işkencenin, ayrılığın, yalnızlığın farklı varyantları kimliği belirsiz insanlar tarafından yaşanır. Kimliksiz bu insanlara fiziksel ve kişisel özellikler kazandıran ise yazardır. Anlatının ilk bölümlerinde Madam Arthur Bey ile yüz yüze bakan Olcayto, anlatının sonunda kendisini Madam Arthur Bey'in yerinde bulur. Böylece yazarlık, Olcayto ile birlikte diğer roman kişilerinin bir hayal ürünü olmasıyla ortaya çıkar. Kurmacadan üstkurmacaya geçişin ana unsuru olarak fotoğraflar ise kasveti anlatının içerisine kötücül bir unsur olarak yayar. Olcayto'nun hayalleri, Madam Arthur Bey'in kötücül hayalleriyle bütünleşerek gerçeğin baştan çıkarıldığı bir yerde konumlanır. Anlatı içerisinde kötülük, yazarın zihninde şekillenirken dışarının gerçekliği kurmacanın gerçekliğinde bir "başkaldırı" ile değerlendirilir.

2.5.8. Şairlik

Başkalarının Tanrısı romanıyla Mine Söğüt, yazma eyleminin gerçekleşme sürecini anlatıya dahil eder. Anlatının başında Musa, kurulu aile düzeninden üzerinde sadece takım elbise ile çıkıp gider. Karıştığı sokaklarda ise orta sınıf kimliğinden sıyrılarak kimsesizliğe bürünür. Kendini öldürmek üzerine planlar ve hayat üzerine gözlemler yaptığı bir anda Efsun

[399] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.92.

Abla ile iletişime geçmeleri ise Musa'nın hayata devam etmesini sağlar. Yeni hayatının içerisinde ise şairlik kimliği anlatının akışında dilin kullanımı ile kendine yer bulur. Romanda maddi bir getirisi olmayan şairlik, Musa'yı tanımlayan bir kimlik olarak yer edinir. Şiirin hayatla olan bağına çekilen dikkat Musa'nın şair olarak aktarılmasının sebebini de içerir:

> "Susayım artık, çayımı içeyim, şiirimi yazayım. Şiiri sadece yazılır bir şey sanıyor Efsun Abla. Yaşanabileceğinden habersiz. Oysa kendisi bir şiirin içinde yaşıyor. Ama umurunda değil. Ne yaşadığı şey ne de kim olduğu. (…) 'Kimim ben?' (…) Bir sürü şeyim ben. Bazen isimim, bazen şehir. Bazen hayvan, bazen eşya. İsmimin baş harfleri hep başka başka."[400]

Şairliği hayatın içindeki her şeyle bir bütün olarak değerlendiren Musa, şehrin içinde kimsesizliğin özgürlüğü ile şiirini bütünleştirir. Şehri gözlemleyen ve hayatın akışını şiirle yansıtan Musa, şiirde kelimelerin yeniden yaratımını ise bu işin bir büyüsü olarak görür. Şairin gerçeklerle olan bağının kurmaca bir düzleme aktarılması ise geçiş noktasına işaret eder. Musa, gerçek hayatın düzeni içerisinden çıkıp girdiği sokak hayatında bir rüya görmektedir. Rüyanın özgür bıraktığı özne olarak Musa, şairliği şu şekilde görmektedir:

> "Şair her şeyi ama her şeyi yapabilir. Hırsızlık yapabilir, cinayet işleyebilir, yalan söyleyebilir, ailesini terk edebilir, olmayacak insanlara âşık olabilir, sevişilmeyecek insanlarla sevişebilir, gidilmeyecek yerlere gidebilir, dönülmeyecek yerlerden dönebilir, kurulmayacak hayaller kurabilir, görülmeyecek rüyalar görebilir. Bir şairin herhangi bir insandan tek fazlası vardır. Kelimelerle sadece büyü yapmayı değil kara büyü yapmayı da bilir."[401]

Şairliğin kötücül unsurlarla ve olaylarla bağına çekilen dikkat oldukça önemlidir. Sınırların aşılması üzerine etki alanını iyilik ve kötülük üzerinde bir büyü olarak değerlendirildiği şairlik, Musa'nın hayatında olumsuzlukların bir tercih olarak belirmesiyle oluşur. Musa; evini terk etmiş, cinayet işlemiş, hırsızlık yapmış, kendisine çok ters kadınlara aşık olmuş bir anlatı kişisi olarak şairliğin kötücül unsurlarını karakterine eklemiştir. Bu noktada, yazmış olduğu şiirlerde etkileşim alanının olumsuzluklar olması da dikkat çeken kötücül bir unsurdur.

2.5.9. Çöpçülük

Yaşam ve ölüm arasında bir sınır miti olarak *Kırmızı Zaman*'da konumlandırılan çöplük, Hüsran'ın babası Aziz'in mesleği doğrultusunda romana dahil edilir. Aziz, çöplükte bulduğu para eden eşyaları toplayıp satarak geçimlerini sağlar. Babasının çöplükte bulduğu

[400] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 18.
[401] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 120.

eşyalar arasında olan çekyat, kırmızı kaplı kitap ve fener Hüsran'ın hayatında önemli dönüm noktalarına işaret eder. Çekyat, Hüsran'ın doğumundan hemen önce bulunur ve Aziz çekyatı eve taşıdığında doğum çekyatın üzerinde gerçekleşir. Diğer bebeklerin aksine Hüsran, evin olumsuz yaşam koşullarından çekyat sayesinde etkilenmez ve hayata bağlanır. Kırmızı kaplı kitap, tarihi bir kitap olarak evlerinin altındaki dehlizleri ve cellatları Hüsran'ın aklına düşürür ve "Kırmızı Zaman" ismiyle üstkurmacaya işaret eder. Hastalığı dolayısıyla evde hapis gibi yaşayan Hüsran bu sayede içeriye doğru giden dışarıyı merak eder. Babasının çöplükten feneri getirmesiyle ise Hüsran'ın sır dolu yolculuğu başlar. Bu noktada yoksul ailenin küçük, hasta kızlarının eğlenmesi için babası tarafından getirilen eşyalar Hüsran'ı dışarıya yönlendirir. *Kırmızı Zaman*'da insanlar tarafından çöp olarak görülen ve çöplükte çürümeye terk edilen bu eşyaların romanın akışında belirleyici simgelere dönüşmesi çöpçülüğün kurmacada olumlu bir yansımasını çizer. Hüsran tarafından bakıldığında ise babasının mesleği utanılacak bir yerde konumlandırılır:

> "Hüsran, sır kelimesinden ürperdiğini hissetti. Sır neydi ki? Kimselerin bilmemesi gereken şeyler… mesela babasının çöpten bir şeyler toplayıp sattığını keşke kimse bilmeseydi. Annesinin otellere temizliğe gittiğini? Onu bilebilirlerdi. Ama çöp biraz sır olmalıydı. O yüzden babasının ne iş yaptığını soranlara balıkçı derdi."[402]

Babasının çöpçülük yaparak geçimlerini sağlaması Hüsran için utanılacak bir işe karşılık gelir. Bu noktada Zaman Dayı'nın tasvirinde bir balıkçının babası olduğunu söylemeyi seçer. Hüsran'ın çocuk bakışıyla babasının mesleğini soranlardan gizlemek istemesi çocukların üzerinde çok düşünmeden yönelttiği saf kötülük ile ortaya çıkan dalga geçilme durumunu kapatmaya yöneliktir. Toplum tarafından aşağıda bir meslek olarak görülen genel yargıların farkında olan çocuğun yöneltilen bu bakışlardan uzak durmak için yalan söylediği görülür. Etik boyutuna bakıldığında kötücül bir eylem içinde bulunmayan çöpçülük, toplumun dışarıya attığı ve çürümeye yakın olan eşyalara yakınlığından dolayı ötekileştirilen bir meslek olarak yansıtılır. Bilinçsiz bir kesim tarafından yapılan bu ötekileştirme Hüsran'ın babasına karşı bir utanç beslemesine yol açar. Bu anlamda meslek, toplum tarafından kötücül bir uzaklaştırmaya maruz bırakılır.

2.5.10. Tefecilik

Kırmızı Zaman'da Leon'un dedesi olarak çizilen Avram Efendi, tefecilikle nam salmış bir Yahudi olarak aktarılır. Tefecilik, ödünç para verme ediminin bir meslek hâline

[402] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 51.

getirilmiş şeklidir. Avram Efendi'nin toplumda edinmiş olduğu zengin intibaya karşılık bu paranın katlanma kaynağı olarak tefecilik görülmektedir ve romanda şu şekilde aktarılır:

> "Avram Efendi pintiliği ve küstahlığıyla meşhur bir tefeciydi. Dönemin mizah dergilerinde bol bol çizilen Yahudi tefecilerin tıpatıp aynısıydı. (…) İşte kimselerin sevmediği ve soydaşlarının bile sanki ismi yetmiyormuş gibi önüne onu aşağılamak için ekledikleri Yahudi sıfatıyla Yahudi Avram olarak andıkları bu namı şer Yahudi, cellat Deligâvur'un dedesiydi."[403]

Toplum tarafından sevilmemesi ve soydaşları tarafından bile ırki anlamda hakarete maruz kalan bir karakter olarak Avram Efendi, döneminde sık rastlanan bir tip olarak aktarılır. Yasal olmayan bir iş olarak karşılık bulan tefecilik, bireyin kişisel sermayesinden başkasına verdiği borç parayı katlayarak geri alması veya kişinin değerli bir eşyasına el koyması üzerine kuruludur. Bu noktada paraya ihtiyacı olan kişiye geçici olarak yapılan iyilik uzun vadede kötülük olarak geriye döner. Pintilik ve küstahlık gibi olumsuz özellikleri de taşıyan Avram Efendi, toplum tarafından da sevilmeyen, dışarıda tutulan bir tip olarak anlatıda yansıtılır. Mesleki anlamda haksız kazanç üzerine kurulu bir sistemle karşılanan tefecilik, kötücül unsur olarak insanları mağdur etmesi ve zorbalığı içinde barındırmasıyla *Kırmızı Zaman*'da yer alır.

2.5.11. Bekçilik

Deli Kadın Hikâyeleri içerisinde yer alan "Naz Neden Derine Gömmemiş Kediyi?" hikâyesinde Naz'ın çocukluk ve gençlik döneminde şahit olduğu ve işlediği cinayetler üzerine odaklanılır. Naz'ın çocukluk döneminde annesiyle birlikte yaşadığı hurda vagonun yanı başında gar bekçisi yer alır. Garın korunaklı bir şekilde işleyişinden sorumlu olan bekçi, yalnız ve yoksul olan kadına hurda bir vagonu yaşam alanı olarak gösterir. Mesleki ediminin dışında kadın için bir alan oluşturan bekçi, içki içtiği günlerde kadınla cinsel ilişkiye girer. Yardımcı olmak için el uzattığı hayatı kendi çıkarları doğrultusunda yönlendiren bekçinin kadının hamileliği karşısında tutumu ise şu şekilde olur:

> "O deli kadın hurda vagona gelip yerleştiğinde belli ki hamileydi derdi… Mart yorgunu dişi kediler gibi doğuracak bir kuytu peşindeydi derdi… hamile olduğunu bilsem elimi bile sürmezdim derdi… o kadar yalvarmasa kalmasına izin de vermezdim derdi… (…) kıyamazdım ki derdi… insanlığa sığmazdı derdi… Çok sarhoşken vagondaki kadını becermeyi severdi…"[404]

---

[403] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 61-62.
[404] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Naz Neden Derine Gömmemiş Kediyi?"*, s. 86.

İyilik yaptığını ve çocuğun kendisinden olmadığını düşündüğü sarhoşluk hâlinde kadınla cinsel ilişkiye girmesi bekçiyi kadın bedenini kullanma noktasında iyiliğin ötesinde bir kötülüğü yaklaştırır. Ayık olduğu zamanlarda hiç düşünmediği çocuk meselesi bilinç akışı tekniği ile sarhoşken ortaya çıkar. Bu noktada kadınla yaşadıklarını bastırmak isteyen bekçi, hem evli olması hem de mesleki anlamda bu durumu uygun bulmamasına rağmen haz güdüsünü bastıramamıştır ve kadınla yakınlık kurmuştur. Kadının bekçiyle olan cinsel ilişkide hiçbir fikrinin verilmemesi ve çocuğu doğururken ölmesini istemesi onu pasif bir noktaya çekmiştir. Yaşadığı yerde kalabilmek için bekçiyle olan ilişkisi kadına bir noktada güvence olmuştur. Bekçi ise çaresiz olduğunu bildiği kadını delilik sıfatıyla birleştirerek kullanılacak bir obje hâlinde görmüştür. Beden kullanımının kötücül bir çıkarı, mesleğin verdiği gücün ardında yer bulmuştur.

2.5.12. Bakkal Çıraklığı

Beş Sevim Apartmanı'nın başında ve sonunda kısa geçişlerle değinilen bir meslek olarak bakkal çıraklığı geçmektedir. Samimi'nin dışında Beş Sevim Apartmanı'na giren çıkan tek kişi olarak anlatıya dahil olan bakkal çırağının apartman sakinlerine bakışı şu şekildedir:

> "Bakkalın çırağı, bu beş dairedeki beş tuhaf insandan feci şekilde korkardı. Onun dediğine bakarsanız, apartmanın bodrum katında, kimselerin görmediği bir de cin yaşardı. Kızıl suratlı, kısa boylu, toparlak bir cin. Apartmana geceleri girer çıkar, apartmanın beş delisinin iplerini elinde tutardı."[405]

Çırak tarafından apartmana yüklenen cin ve delilerin olması noktası çevredeki insanların aksine burada tuhaf bir durum olduğunun farkında olmasını gösterir. Dışarıdan bir göz olarak apartmana yöneltilen bu bakış olağanüstülükleri kötücül unsurlarla bir arada gösterir. Bu yüzden bakkal çırağı bu apartmandan korkmaktadır fakat işi dolayısıyla da verilen siparişleri götürmektedir. Anlatının sonunda ise verilen siparişler yangını çağrıştırmasına rağmen çırak kendisinden istenilenleri korku ile yapar:

> "Çırak ürperdi. Yangın kokusu aldı. Önce korktu. Sonra 'Bana ne ki' dedi. Depodan boş şişeleri aldı. Gaz bidonunun musluğunun altına dayadı ve doldurdu. Bir top da kibrit kaptı raftan; dükkânın kapısını kilitleyip Beş Sevim Apartmanı'na doğru yürüdü. (…) Çırak, nutku tutulmuş bir şekilde siparişleri uzattı, parayı aldı. Kapı hızla kapandı; çırak hızla koşarak dükkâna kaçtı."[406]

---

[405] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 9.
[406] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 125-126.

Beş Sevim Apartmanı'na karşı korku ile hareket eden bakkal çırağı işini yapma konusuna odaklanır. Bu noktada yangını önlemek üzerine herhangi bir adım atmaz. Samimi'nin cine benzettiği görüntüsü ve diğer apartman sakinlerinin tuhaflığı çırağın üzerinde bir baskı oluşturur. Bu baskının karşılığı olarak ise sadece istenilenleri yapan Beş Sevim Apartmanı'nın dışarı ile olan tek bağlantısı olarak romana yerleştirilir. Kötücül bir olayın gerçekleşeceğini sezmesine rağmen umursamaz bir tavırla işini yapmaya odaklanması çırak için mesleğin yaşanacakların olan kötücül olayın önüne geçtiğini gösterir. Bu noktada korku tetikleyici unsur olmuştur.

2.5.13. Hocalık

Beş Sevim Apartmanı'nda mesleğin kötüye kullanımı olarak değerlendirilebilecek bir roman kişisi olarak Ziya Hoca yer alır. Yeşim'in içindeki cinleri çıkarma vasıtası ile anlatıya dahil olan Ziya Hoca, çeşitli otlar içirip Yeşim'in rahmini gevşeterek cinsel istismarda bulunmuştur. Bu noktada hocanın kendisini iyileştirdiğini düşünen Yeşim, giderek yanılsamalarının etkisinde daha çok kalmıştır ve bir cadı olduğuna inanmıştır. Bu durumla beraber toplumun ruhsal olarak bağlı olduğu iyileştirici bir meslek olarak hocalık, bireyin cinsel çıkarları doğrultusunda hasta olan kişinin inancını kullanmıştır. Roman içerisinde hocalık mesleğinin iyileştirici gücü geri planda kalırken ahlaki anlamda kötülüğe tekabül etmiştir.

2.6. Kötülük ve Gerçeklik

Gerçeklik, iyilik ve kötülük üzerine kurulan temelleri içinde barındırır. Soyut kavramların dil vasıtasıyla olguya dönüşen bir hâlini de temsil eden gerçeklik tarih boyunca farklı bakış açılarıyla yorumlanmıştır. Felsefi düşüncenin ana sorgulama alanlarından birisini oluşturan gerçekçiliğin de çıkış noktası gerçeklik kavramı ile düşünülmektedir. Genel özellikleri doğrultusunda düşünüldüğünde gerçeklik, gerçeğin insan duyularıyla algılanıp, dille ifade edildiği hâline denir. Aristoteles ve Platon'un *mimesis* söyleminden itibaren taklit ve gerçeklik sanat eserlerinin yansıması üzerine farklı görüşlerle açıklanır. Bu noktada Platon, sanatın amacını öğretme kıstasıyla irdeler ve sanatın kötü bir kopya sunduğu için bilgi edinmede son derece sakıncalı olduğunu vurgular. Aristoteles ile bu bakış olumlu bir yöne evrilir ve taklitle öğrenmenin insan doğasına has bir durum olduğuna dikkat çekilir. Böylece edebiyatın doğruyu, olması gerekeni kurallara uyarak öğrettiği sürece faydalı bilişsel bir araç

olduğu öne sürülür.[407] Öğretme işlevinin etkisiyle gerçeklik ve edebiyat arasındaki bağ günümüze kadar süregelir. Postmodernizmin kurmaca algısındaki hem gerçek hem hayal yansımasının çoklu zemininde düşünüldüğünde iç içe geçmiş bir anlatım dikkat çeker. Mine Söğüt anlatılarında belgelere dayalı bir metnin hemen ardından gerçeküstü bir anlatımın oluşması kurmacanın içindeki gerçeklik algısını yansıtır. Yazar, kurmaca içerisinde kötücül olayların aktarımında gerçekliği bir ifşa hâlinde ele alarak anlatıya dahil eder. Kavram olarak soyut bir şekilde karşılaşılan "kötü ve gerçek" olguya dönüşerek "kötülük ve gerçeklik" adlarıyla karşılanır. Kurmacanın içinde kötülük ve gerçeklik gösterilen unsur olarak değerlendirilebilir.

2.6.1. Anlatılarda Gerçeğin Tanımı

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey'de anlatıya dahil edilen yazar kimliği ile Olcayto yer alır. Olcayto'nun Madam Arthur Bey'in hayatı hakkında yeni bir gerçeklik yaratmak üzere bir kitaba başlaması istenmesi ise üstkurmacayı anlatıya dahil eder. Olcayto'ya anlatıyı oluşturması için verilen ise sadece fotoğraflardır. Madam Arthur Bey'in malzeme olarak sunduğu fotoğraflar kötülüğün ölümcül bir temsilini de taşımaktadır. Bu noktada Olcayto, oluşturacağı kurmacanın gerçeklik zeminini oluşturmada kendi içerisinde bir hesaplaşmaya yönelir. Gerçekliğin kavram olarak ne olduğunun tartışmaya açıldığı romanın bu bölümleri şu şekilde aktarılır:

> "Her gerçek her zihinde yeni bir gerçekliğe bürünür. Kimse kimsenin hikâyesini anlatamaz. Herkes herkesin hikâyesini yeniden yazar. Anılar izafi. Tıpkı zaman gibi. Biz nasıl yaşarsak anılarımız da öyle oluşur. Tüm huylarımız bulaşır anılara. Tüm hayallerimiz ve beklentilerimiz. Kinimiz biçimlendirir onları. Öfkemiz kabartır. Kendimize güvensizliğimiz yontar sonra. Kötücül ne varsa bünyemizde, hafızamıza sirayet eder. O yüzden kimse kimsenin gerçek hikâyesini anlatamaz."[408]

Gerçekliğin yeniden oluşturulduğuna yapılan vurguda dikkat çeken bir unsur olarak kötülük yer alır. Gerçeklik aktarımında zihni yönlendiren kötücül unsurlarla oluşturulan yeni gerçeklikle beraber değişim vurgulanır. Şimdinin içerisinde bir kavram olarak ele alınan gerçeklik anın dışına çıktığı zaman kaybolur veya başka bir gerçekliğe bürünür. Bu noktada hatırlanandan giderek uzaklaşan zihin, bireysel ifade alanında gerçekliği şekillendirir. Gerçekliğe verilen yeni biçimde ise kötülük, anlatının içerisinde fotoğraflarla aktarılır. Böylece Olcayto, Madam Arthur Bey'in kasten unuttuğu geçmişinin yeni bir gerçeğini

---

[407] Zekiye Antakyalıoğlu, *Roman Kuramına Giriş*, s.42-43.
[408] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.74-75.

kötücül unsurları taşıyarak farklı bir biçimde ortaya çıkartır. Olcayto'nun Madam Arthur Bey'in yerini almasıyla gerçeklik roman khayatıişileri arasında bir aktarımla sonuçlanır. Başkasının hikâyesi artık Olcayto'nun gerçekliğine dönüşür ve yazar kimliği geri planda bırakılır. *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*'de kötülük, gerçekliğin bireyler arasındaki aktarımı ile süreklilik kazanır.

Gerçeğin hayalle olan bağının kurmacada bütünleştiği *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*'da ölüm anını bekleyen kadına Şahbaz tarafından anlatılan hikâyeler, gerçeği aramanın bir yolunu tanım üzerinden çizer:

> "Gerçek, yolu gösteren en iyi ışıktır. Sadece gerçeği bilerek evrendeki tüm soruların cevabını bulabilirsin. Ama evren kurnazdır. Gerçeği hep saklar. Yaşam denilen şey gerçeğin peşinde alınan yoldur. Kimi zaman bir arpa boyu da olsa, insan gerçeğe baktığında hep ilerler."[409]

Anlatıda iyi ve kötü olanın birlikte yer aldığı gerçeğin içerisinde ileriye dönük olarak yerleştirilen ışık, farkında olmanın getirdiği bilinçle çizilir. Farkındalık boyutuna ayrı bir gerçeklik eklemek isteyen Mine Söğüt, romanın sonunda yer alan gazete haberlerinin ağırlıklı olarak bulunduğu "Almanak" bölümüyle kurmaca gerçekliğini hayatın gerçekliği ile bütünleştirir. Şahbaz, tüm bu gerçekliği ise bir yalanın içine sıkıştırır.

Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*'ın akışında ise masalsı bir anlatımı ve gerçekçi bir anlatımı iç içe geçirerek kullanır. Gazete haberlerine ve tarihi kitap alıntılarına yer vermesi gerçek hayatın izini romana taşır. Aynı zamanda koca nine masallarından, efsaneleşen olaylardan bahsetmesi ise olağanüstülükleri romana dahil eder. Bölüm geçişlerinde yer verilen kelime tanımları ise "nedir" sorusuna verilebilecek cevapları ansiklopedik bilgiden başlayarak hayatın içerisinde bulduğu anlama kadar farklı açıklamalarla aktarır. *Kırmızı Zaman* içerisinde bir tanım olarak karşılaşılan "gerçek" şu şekilde aktarılır:

> "Fiilen varolmuş ya da varolan, gerçeklikte yer alan ve düş ürünü olmayan kimse ya da şey ya da olay. Yalan olmayan şeyler gerçektir. (…) Descartes'a göre, gerçek olumlu bir madde oluşturan şey için kullanılmakla birlikte, o maddeyi belli bir örneğe göre şekillendiren bir biçim için kullanılamaz. (…) Gerçeğe uymayan düşsel şeylere gerçekdışı denir. **Gerçekkaraböcekgiller** koşarkınkanatlıgillerin, **gerçekkertenkelegiller** özkertenkelegillerin diğer adıdır. (…) Gerçek her zaman güvenilir değildir. *Bazen masal gerçeği gölgeler, bazen gerçek masalı.*"[410]

---

[409] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 146.
[410] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 185.

Bir kelime olarak gerçek, temel anlamından ele alınarak terim anlamına kadar birçok farklı kullanımıyla açıklanır. Yığılan bilgi aktarımının sonunda ise gerçeğin masalla olan bağına değinilir. Birçok bilginin çoğulcu bir yapı içerisinde aktarılması postmodern romanda gerçekçiliğin çoğul aktarımıyla da ilişkilidir. Kurmaca gerçeklik, masal ve gerçek arasındaki ayrımı postmodernizm ile birlikte "gölge" etrafında değerlendirmeye açar. Bu noktada gerçeklik, içine doğulan şey olmaktan çıkarak sürekli yeniden üretilen ve altına kolektif bir imza atılan kurgu hâline dönüşür.[411] Gündelik hayatta yaratılan bu kurgu içerisinde birey kendisini "gerçek" hisseder.

2.6.2. Yanılsamalar ve Gerçeklik

Beş Sevim Apartmanı'nda gerçeklik, yanılsamaların ardında kendine yer bulmaktadır. Samimi ve apartmana yerleştirdiği hastaların gerçeklikleri hayatlarının akışından bağımsız hareket etmektedir. Anlatıda idrak yanılması olarak hastalık saptaması yapılan roman kişilerinin gerçekliğe bakışları ve kötülük unsurlarının değerlendirilmesinde yanılsama merkez noktaya işaret eder. Hastalıklı dünya ve gerçek dünya arasındaki paradoksal bağa Foucault şu şekilde dikkat çeker:

> "Hastalıklı öğeler kendi normal ortamlarından kopar ve kendi içlerine kapanıp özgün bir dünya oluştururlar. Bu dünya, hasta nezdinde nesnellik belirtileri barındırır ve gizemlerinden ötürü her türlü araştırmanın önüne set çeken dış güçler tarafından musallat edilir. Gerçekliğe kendini dayatırken, çaba karşısında direnç gösterir. Bu dünyayı dolduran halüsinasyonlar, bu dünyaya gerçeğin duyarlı zenginliğini verir."[412]

Gerçek dünyanın yanına konumlanan halüsinasyon ögeleriyle dolu deliliklerin dünyası bireyin iç dünyasında nesnellik içerir. Bu sebeple *Beş Sevim Apartmanı*'nda gerçeklikten kopuş yaşanır ve olay akışının yorumlanması farklılıklar gösterir. Romana dahil edilen hastaların dosyalarının ve inandıklarının ayrı bölümler altında verilmesi de iki ayrı dünyaya dikkat çeker. Bu doğrultuda Beş Sevim Apartmanı'nın ilk kata yerleştirilen şuurunu yitirmiş hastası Oğuz'un yaşantısına ve inandıklarına bakmak gerekir. Oğuz, cinperi masalları bölümünün içinde yaşadıklarını anlatırken cüce olduğunu bir masalla temellendirmektedir. Annesinin kendisine anlattığı bir masal olarak iç anlatı şeklinde romanda yer alan Cinteke masalına göre Oğuz; çobandan olma, gelincikten doğma, Cinteke

---

[411] Zekiye Antakyalıoğlu, *Roman Kuramına Giriş,* s.212.
[412] Michel Foucault, *Akıl Hastalığı ve Psikoloji*, Ayrıntı Yayınları, 5. bs., İstanbul 2019, s.63.

hilesi tek cücedir.[413] Bu masal ile birlikte kendini cüce sanmasının ona göre gerçekçi bir temelini yanılsamalarına eklemiş olur. Dosyasında yazanlara göre ise Oğuz'un durumu cinayet işleyecek noktada gerçeklerden kopuk bir hâldedir. Oğuz, eşini başkalarıyla para karşılığında ilişkiye girmeye zorlayan babasının annesi tarafından öldürülmesiyle hapishanede doğup büyümüştür. Yaşadıklarından dolayı Oğuz'u sevmeyen annesinin ölüm tehditleri karşısında şunları duyunca farklı bir karaktere bürünür:

> " – Artık büyüdün. Kazık kadar oldun. Sana daha fazla bakamam. Bu evde kalmak istiyorsan, gider kendine bir iş bulur, çalışırsın."[414]

Oğuz için kabullenemeyeceği gerçeklik büyümektir çünkü kendi dünyası içinde Oğuz cüce kalmıştır. Bu şekilde annenin babası gibi kendisini öldürme düşüncesinden kendine korunaklı bir alan oluşturmuştur. Annesi, Oğuz'u öldürmeyecektir çünkü Oğuz hiç büyümeyen bir bebektir. Fakat bu hayali dünyanın içine sızan annesinin Oğuz'a büyüdüğünü söylemesi Cinteke masalıyla kurmuş olduğu temele zarar vermiştir. Annesi eğer ki Oğuz'un büyüdüğünü düşünüyorsa çok yakında Oğuz'u öldürecek demektir. Bu doğrultuda hareket eden Oğuz, hiçbir şeyin farkında olmayan annesini öldürür. Annesinin babasını öldürdüğü gibi onu yedi yerinden bıçaklayarak öldürür ve sonrasında hapishanede tahliye olan kadınlar için yapılan helvadan pişirir. Hayali dünyasındaki uyanışta da bu helva kokusu ortak noktadır:

> "Uyandığımda etrafı tahta çitle çevrili mavi bebek karyolamda yatıyordum. Başucumda bir sürü kadın vardı. Hiçbiri annem değildi ve hepsi ağlaşıyordu. İçerden mis gibi bir helva kokusu geliyordu."[415]

Oğuz bu noktada kendisini içinde bir cüce olarak konumladığı dünyası ile gerçeklikleri içinde barındıran dış dünya arasında ortak noktayı helva üzerinden kurar. Geleneklere göre birisi öldüğünde pişirilen helva, hapishane ortamında tahliye olan kişinin ardından pişirilir. İki farklı sebebin neticesi olarak helva pişirmek gerçeklikle olan bağında annesini öldürmesiyle alakalıdır. Fakat yanılsamaların içinde yaşayan Oğuz için bu bir öldürmek değil, kendini korumaktır. Babasının katili olarak gördüğü annesinden çocuk kalarak kendini güvende hisseden Oğuz, büyümek gerçeği ile alanına müdahale gerçekleştiğinde öldürme eylemine başvurur. Bunu ise tahliyeyi çağrıştıran bir dışarı çıkışla ortak görür. Böylece kötücül bir eylem olarak cinayet, büyülü bir ormanda artık barınamayan

---

[413] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 42.
[414] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 48.
[415] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 42.

çocuğun masalın ortasında gördüğü bir rüyadan ibaret olarak Oğuz'un cinperi masallarında yer alır.

Beş Sevim Apartmanı'nın ikinci katına yerleştirilen hasta ise Yeşim'dir. Dosyasında *nemphomania* teşhisi bulunan Yeşim, cinlerle ilişkiye girdiğine inanmaktadır. Yeşim, kendisini seksen yaşında sanan ve çocukluk yıllarında babası tarafından bir cadıya bırakıldığını düşünen ayrı bir dünyanın büyüleri içinde yaşar. Dosyasında yazanlara göre ise ebeveynleri tarafından ilgisiz bırakılan Yeşim, sürekli aynı rüyaları görmesinin etkisiyle çok erken yaşta kendisine tehlikeli bir ilgi alanı kurar:

> "Cinler önce Yeşim'in memelerini büyütmeye başladılar, sonra ona o kanlı oyunda başrolü verdiler. Sonra ruhunu kabarttılar, okulda üst sınıftaki, bıyığı terlemiş erkeklere, erkek öğretmenlere, okulun önünde bekleşen delikanlılara bir başka bakar olmasını sağladılar. Cinler Yeşim'i kadınlıkla çok erken yaşta tanıştırdılar."[416]

Fiziksel gelişimini cinlerle bağlantı kurarak yorumlayan Yeşim, tam olarak ne olduğunu bilmeden birçok farklı partnerle cinsel ilişki deneyimi yaşamaya başlar. Yeşim'in hayatında bir dönüm noktası olarak ise on dört yaşında yapmış olduğu düşük yer alır. Annesi tarafından apar topar hastaneye kaldırılan Yeşim'in düşük yaptığını öğrenen annesi delirir, babası ise kalp krizi geçirerek ölür. Ardı ardına yaşanan bu travmatik olaylar karşısında Yeşim'in tutumu ise şu şekilde olur:

> "Yeşim iyileşti. Hastaneden çıktı. Babasının ölmüş olması onu ne denli rahatlattıysa, annesinin delirmiş olması da o denli sevindirdi. Artık özgür bir hayat onu bekliyordu."[417]

Anneannesinin yanına yerleşen Yeşim için ebeveyn kayıpları yaşamak üzücü bir durum değildir aksine cinleriyle olan bağını güçlendirip tehlikeli ilişkilerini rahatça yürütmesi için bir fırsattır. Anneannesinden habersiz sürdürdüğü cinsel ilişkileri bir noktada ortaya çıkınca Yeşim yaşanan durumlardan cinlerin sorumlu olduğunu söyler. Bunun üzerine cinlerden kurtulmak için gidilen Ziya hoca ise Yeşim'in gerçeklikle olan bağını daha da koparan bir tip olarak romana dahil edilir. Yeşim'i kendisine bağlı bir hâle getiren Ziya Hoca, farklı otlar içirerek ve Yeşim'i bir cadı olduğu noktasına inandırarak onu iyileştireceğini söyler. Bu noktadan sonra inancın getirdiği geleneksel bir tedavi yöntemi olarak görülen hocalık, Yeşim'in sanrılarını arttıran ve iç dünyasına daha da çekilmesini sağlayan bir hâle

---

[416] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 62.
[417] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 65.

dönüşür. Anneannesini oturdukları evin beşinci katından aşağı ittiğinde Yeşim şunları söylemektedir:

> "Bazen 'O, cinperi kapısından geçip öbür diyara gitti' diye diretiyor, bazen de 'Ben Yeşim'in anneannesiyim zaten' diyordu…"[418]

Yeşim, anneannesini öldürmüştür fakat bu durum kendi kurduğu dünyasının nesnellikleri içerisinde bir geçiş veya yer değiştirmeyi ifade etmektedir. Yeşim'e göre cadıyla birlikte yaşadığı kulübenin bodrum katında cadının başka alemlere gidip geleceği bir kapı vardır. Bu noktada cadıyı hem anneannesi hem de Ziya Hoca'nın bir sentezi gibi düşünmek yerinde olacaktır. Ziya Hoca ile tanışmasına vesile olan anneannesi otlardan değişik büyüler yapabilecek bir vasfı Yeşim'in hayal dünyasında kazanır. Böylece kötülük unsuru olarak ele alınan cinsel istismarın, dini inanç ve ahlaki değerlerin olumsuz bir kullanımı olarak Ziya Hoca tipi çizilir. Ziya Hoca gerçeklikten kopuk olarak yaşayan Yeşim'in cinlerle olan bağını hayali dünyasında arttırarak kızı istediği gibi yönlendirir. Yeşim'de meydana gelen kopukluk ise cinayet işleme noktasına kadar gelir. Bu noktadan sonra ise hayal dünyasının gerçekliği içerisinde yaşamaya devam eder, gerçekten anneannesini öldürdüğünün farkına bile varmaz. Yaşanan idrak yanılması cinsel hayatla birleşerek zihinsel ve psikolojik olarak Yeşim'i kötücül olayların merkezine çeker.

Beş Sevim Apartmanı'nın üçüncü katına yerleştirilen Yusuf ise cinperi cinayetlerinin içinde kendisini cani bir çocuk olarak görmektedir. Yanılsamalardan oluşan dünyasının içinde bir yetimhaneye terk edildiğini ve burada dört cinayet işlediğini kendi içerisinde bir mantıkla kurgulayan Yusuf'un cinayetleri şu şekildedir: Yetimhanenin bakıcısı olan kadını böceklerle zehirlemiştir, üst ranzada uyuyan çocuğu kravatla asmıştır, yetimhanenin en korkak çocuğunu tecavüze uğrayacağını söyleyerek korkudan havale geçirmesine sebep olmuştur, yetimhaneden bir gece kaçıp annesini öldürmüştür.[419] Yusuf'un cinlerle kurduğu arkadaşlığının yönlendirmesi olarak gelişen bu süreç masum bir oyun gibi başlayıp Yusuf büyüdükçe kâbusa dönüşür. Dosyasında yazan gerçek hayata ilişkin bilgilerden ise hayali dünyasındaki cinayetlerinin gerçeğe tek yansıması, annesini öldürmesidir. Yusuf; böceklerle kendisini zehirlemeye çalışmıştır, kravatla kendisini boğmaya çalışmıştır, babasının kendisine tecavüz ettiği yalanını doktoruna söylemiştir ama bunlardan istediği sonucu alamayınca kendini öldürme eylemini başkasını öldürme eylemine dönüştürmüştür. Tüm

---

[418] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 67.
[419] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 75-79.

bunları etrafını üzmek için yapan Yusuf, kimsesiz ve kimliksiz olarak kliniğe kaldırılmıştır. Doktor Samimi'den duyduğu gerçeklik üzerine ise Yusuf'un verdiği tepki şu şekilde olmuştur:

> "-Annemi kim öldürdü doktor?
> -Sen öldürdün. Başına vura vura, uyurken sen öldürdün.
> Bu cevabı beklemeyen Yusuf yerinden fırlayıp Samimi'nin üzerine saldırdı. Ama Samimi onu gece uyurken ayaklarından yatağa zincirlemeyi akıl edecek kadar öngörülüydü."[420]

Samimi tarafından gerçekleri duyunca Yusuf'ta saldırganlık ortaya çıkar. Bu noktada hastanın kurmuş olduğu dünya, dış dünyanın gerçekliği ile yüzleşince kriz anı oluşturur. Gerçeklikle kurulan ortak nokta ise anne cinayetidir fakat Yusuf bu cinayetin işlenmesinde kendisinden çok cinleri sorumlu tutmaktadır. Böylece gerçekleşen kötücül eylem olarak öldürmek yanılsamalarla birlikte sorumluluğu olağanüstü varlık olarak cinlere yükler. Kendini öldürme denemelerini ise birer cinayet olarak aktarır.

Beş Sevim Apartmanı'nın dördüncü katına yerleştirilen Elif, cinperi yalanları içinde kendisine bir ikiz kız kardeş yaratmıştır. Bu kız kardeşin çirkin erkek kardeşi olarak kendine edindiği rolün çıkış noktası ise gerçekliğe dayanmaktadır. Babasının erkek çocuk istemesi üzerine Elif'i sevmemesi ve şiddet uygulamasının önüne geçmek için erkek kıyafetleri giyip Yunus ismini kullanarak babasına hikâyeler anlattığı geceler Elif için artık gerçekçi bir boyuta geçmiştir. Babası öldükten sonra devam ettirdiği bu erkek çocuk oyunu zamanla oyun olmaktan çıkar ve hayal dünyasındaki koruyucu cinleriyle oluşturduğu yeni bir dünya hâline gelir. Böylece gerçeklikle bağı daha da azalan Elif, annesinin yeni evliliğinden bir kardeşinin olmasıyla bir kriz anına sürüklenir. Hayali dünyasında bulunan ikiz kardeşiyle ilişkisi onu isterse öldürebileceği bir noktada konumlanırken artık onun kontrolü dışında bir kardeşi olmuştur. Bu bebeğin varlığı Elif'in oyundan oluşan gerçekliğinin sonu olmuştur. Elif , bu gerçekliğin karşısında yanılsamalarının hayal dünyasına daha sıkı bağlanmıştır ve yaşadığı kopukluk onu cinayete meyilli bir yapıya büründürmüştür. Gerçeklikle yüzleşme yaşadığında ise cinsel kimlik sorunu hastaneye yatırıldığında daha da artmıştır:

> "Kader birkaç kez Elif'i hastanede ziyarete gitti. Her seferinde karşısına erkek giysileriyle çıkan Elif, onu tanımaz gibi davrandı. Doktorlar Elif'in uykusunda yürüdüğünü ve onu kimi zaman uyurgezer bir

[420] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 122.

> haldeyken aynanın karşısına geçip hayali malzemelerle yüzüne makyaj yaparken bulduklarını anlattılar."[421]

Bu noktadan sonra hayal dünyasına terk edilen Elif, evdeki gerçek kardeşinden uzaklaşarak hayali ikiz kardeşinin kimliğiyle birlikte uyurgezer bir hayatın içinde yaşar. Gerçekliğin hayali dünyasına müdahale etmesiyle beraber kriz anına doğru geçen Elif, kötücül bir özellik olarak cinayete meyilli bir yapıya bürünür.

Yanılsamaları ve gerçeklikleri ile birlikte verilen Beş Sevim Apartmanı'nın sakinleri, Samimi tarafından akıl hastanesinden kaçırılarak buraya yerleştirilir. Beş Sevim Apartmanı'na dışarıdan bir göz olarak bakan bakkalın çırağı Samimi için şunlar söylenmektedir:

> "Kızıl suratlı, kısa boylu, toparlak bir cin. Apartmana geceleri girer çıkar, apartmanın beş delisinin iplerini elinde tutar."[422]

Hastaların ortak noktalarının cinleri inanmaları ve cinlerle iyi ilişkiler kurmaları onları denek olarak bu apartmana yerleştirmeye Samimi için yeterli gözükür. Hastaların başından geçenleri onları gözlemleyerek, dinleyerek ve dosyalarını inceleyerek ele alan Samimi'nin günlük notları da romanda ayrı bir başlık olarak değerlendirilir. Günlük bölümlerinde Samimi'nin gerçeklik ile olan bağındaki kopuş dikkat çeker. Anlatının başında Samimi'nin çocukluk yıllarındaki yalnızlığı ve iç dünyasında cinlerle yaşadığı bağa odaklanılırken sevdiği kadınla iletişime geçmesine izin vermeyen cinperiler otuzlu yaşlarından itibaren Samimi için tehdit unsuru hâline dönüşür. Bu noktadan sonra cinperi dostluğu yerini cinperi düşmanlığına bırakır. Samimi Faustvari bir şekilde yaptığı incelemelerle beraber Don Kişotvari bir serüvene atılır:

> "Pürtelaş Sokağı 17 numaradaki beş katlı Beş Sevim Apartmanı'nın içinde, sonu dehşetle bitecek olan bir öykünün yazılmaya başlandığını kimse hissedemedi. Cinlerle perilere karşı açılan kasvetli savaşın, ılık bir hazian gecesi başladığını hiç kimse öğrenmedi. Hiç kimse!"[423]

Samimi, Beş Sevim Apartmanı'nın bodrum katına kendisi yerleşir, diğer katlarına ise hastaneden kaçırdığı kişileri yerleştirir. Gözlemler, incelemeler üzerine başlayan bu süreçte gerçeklik noktasında iki kaynağın üzerinde özellikle durulur:

---

[421] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 101.
[422] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 9.
[423] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 21.

> "Dinsel açıdan bakıldığında cinlerin varlıkları tartışılmaz bir gerçek. Ama pozitif bilim açısından bakıldığında 'saçmalık!' (…) Olduğuna inanmadığınız bir şeyi yok edemezsiniz. Ama bir şeyin varlığını zedelemek istiyorsanız ona olan inancı yok ederek işe başlayabilirsiniz."[424]

Samimi için bilimsellik bir safsata noktasındadır ve idrak yanılması denilen hastalığın asıl tedavisi için öncelikle cinlerin varlığının kabul edilmesi gereklidir. Kur'an-ı Kerim'den ayetlerle kendisine kaynaklar sunduğu anlatının bu bölümünde cinlerin varlığı Samimi için kesin bir yerdedir. Doktorlar ise cinlerin oyununa geldiklerinin farkında bile değillerdir. Cinlerin oynadıkları oyunların farkına varmış biri olarak onlara savaş açan Samimi, böylece cinlerin varlığını gerçeklik boyutuna da getirmiş olur. Cinlerin gerçeklik boyutu ise romanın ilerleyen bölümlerinde giderek psikolojik bir süreçten sıyrılır ve fizyolojik bir süreci de içine alarak devam eder. Samimi'nin varlıklarını kabul ettiği cinler ve periler yok olmak yerine savaş ilerledikçe daha çok var olurlar. Öncelikle cinperi ordusundan bir tanesi Samimi'nin kulağının içinden girerek cinlerin özellikleri ile ilgili Samimi'ye bilgi verir. Samimi, ateşin üzerinde cinlerin dans ettiğini görür.[425] Görme duyusunun yanılsamasına araştırmalarının ilerleyen bölümlerinde koku da dahil olur:

> "Tuhaf. Yukarıdakiler korkunun da tam olarak farkında değiller. Sanki korkuyu ayırt edemiyor gibiler. Oysa her yer korku kokuyor. Cinperi korkusu… Buram buram Cinperi kokusu…"[426]

Koku ve korkunun birlikte işlendiği günlüklerin bu kısmında Samimi artık verdiği savaşın olumsuz gidişatının farkındadır. Kontrolü ele almak istedikçe gerçeklik yanılsamalarla daha da bütünleşir. Böylece cinlerin neye sebep olduğunu, neye sonuç olduğunu kestirememeye başlar. Odasında gördüğü anne yanılsaması ile birlikte kimseyi öldürmemiş ve yaşatmak için mücadele veren Samimi ilk kez annesini öldürmenin hayalini kurar:

> "Kimseyi öldürmek istemedim henüz. Annemi bile. Ki hak ediyordu aslında. Yani cinlere kalsa ateş anneme çok yakışırdı. Kızıl saçları alev alev nasıl da yanardı. 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…"[427]

Cinlerin ve perilerin Samimi'ye hayal olarak gösterdiği annesinin ölümü üçüncü şahıs anlatımından birinci şahıs anlatımına geçerek öldürme eyleminin Samimi ile bütünleşmesine

---

[424] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 18-19.
[425] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 49.
[426] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 60.
[427] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 80.

işaret eder. Varlığını kabul ettiği cinlerden ve perilerden gerçeklik anlamında aldığı işaret olarak ise vücudunda çıkan sivilce gösterilir. Samimi, bu sivilce ile beraber artık bedenini ele geçirmeye çalışan kalabalık bir cinperi ordusuyla karşı karşıya olduğunu düşünür. Fizyolojik belirtinin ten kararması ile devam etmesi cinlerin varlığının gerçeklik noktasında daha da kuvvetlendiğini Samimi'ye gösterir. Bu doğrultuda cinleri ve perileri tamamen ortadan kaldırmak için yola çıkan Samimi, onların varlığını beş duyu organıyla algılamaya ve bedeninde hissetmeye başlar. Böylece gerçeklik boyutu artan cinler ve periler Samimi'nın yanılsamalarını hayatın içinde bir nokta hâline getirir. Samimi için artık gerçeklik ve yanılsama arasındaki ayrım tamamen ortadan kalkmıştır. Günlüğünde de bu durumu şu şekilde yorumlamaktadır:

> "Yenilgi. (…) Artık tüm bedenim simsiyah. (…) İnsanlar, cinlere perilere inanan insanlar, benim onların hakimiyetine girip yoldan çıktığımı zannedecekler. Doktorlar, meslektaşım olan, bilimsel yoldan şaşmayan doktorlar, delirdiğimi düşünecekler. (…) Gerçeği bir tek ben biliyorum. Ben ve o küstah cinperiler…"[428]

Samimi'nin bakış açısı ile gerçeği bilmek cinperilerle arasında oluşan bir sırdan ibarettir. Bu noktadan sonra yapmış olduğu araştırmalar anlamını yitirir ve Samimi savaşın kaybedeni olarak ölümle yüz yüze gelir. Öncelikle apartmana yerleştirdiği akıl hastalarını iğneyle öldürür sonrasında apartmanı yakarak içinde ölümü bekler. Bu noktadan sonra gerçeklik kavramına bakış dışarıdan bir gözle aktarılır:

> "Komşular itfaiyecilere, içeride beş kişi olduğunu söylediler. İçeridekilerin altı kişi olduğunu bilen çıraksa sustu. Hiçbir şey söylemedi. (…) Tüm mahallenin varlığından zerre kadar kuşku duymadığı beş tuhaf insanın izine bile rastlamadılar. 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."[429]

Kötücül varlıklar olarak aktarılan cinler ve periler Samimi'nin intiharına giden süreçte geri planda önemli bir yer tutarlar. Mahalle sakinlerinin apartmana karşı bakışları doğrultusunda verilen bilgilerden hareketle gerçeklik kavramına ayrı bir sorgulama alanı açılır: Beş Sevim Apartmanı'nda gerçekten kim/kimler yaşamıştır? Bu sorgulama alanı hastaların sadece yanılsamadan oluşma ihtimalini de içinde barındırır, Samimi'nin onları gerçekten öldürmeyip apartmandan gönderme ihtimalini de içinde barındırır, cinler ve periler tarafından hastaların kaçırıldığı ihtimalini de içinde barındırır. Anlatının belirsiz bir sonla

[428] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 123.
[429] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 127.

çizilmesi gerçeklik kavramını anlatı içerisinde okur yorumları bazında farklı sonlara da çekmektedir. Rüyaların ve yanılsamanın merkezde olduğu Beş Sevim Apartmanı'nın tarihinde de ölümün kayboluşla karşılandığına rastlanmaktadır. Öyle ki apartmanın eski sahibi Huriye Hanım gördüğü bir rüya sonucu ortalıktan kaybolmuştur. Birkaç gün sonra çıkan gazete haberi ile birlikte türbedeki cesedin ona ait olduğu anlaşılmıştır.[430] Geri dönüş tekniğinin kullanıldığı bu bölümde Beş Sevim Apartmanı'nın gizemine dikkat çekilir. Bu gizem Samimi'nin ve hastaların ölümünde de kendini gösterir. Bir gazete haberi gerçekliğinin eklenmemesi ise postmodern anlatının çoklu okuma ortamına zengin bir gerçeklik alanı açar. Bireysel anlamda okurun zihnine bırakılan bu gerçeklik alanı yanılsamalar ile zenginleştirilerek farklı sonları da beraberinde getirir.

Deli Kadın Hikâyeleri içerisinde yer alan "Maharetli Pembe El" hikâyesinde; adam, kadın ve çocuk etrafında şekillenerek aile kavramının oluşumunu ele alınır. Çekirdek ailenin üyelerinin anlatımında ise kadın, annelik kimliğinin sıkışmışlığı içerisinde verilir. Çocuk, erken doğum neticesinde iyi bakılması gereken bir hassasiyetle doğmuştur. Kadın ise istemediği bir çocuğun bakımını üstlenmenin gerçekliğinden kaçmak istemektedir. Bu kaçışın bir yolu olarak da elinin bir kanca olduğuna inanmasıyla beraber kadının gerçekliği anlatı içerisinde değişir:

> "Kanca elli bir deli. Bu kanca bir erkeğin bileğinin ucunda sallandığında ona güç katabilir ama eğer bir kadının bileğindeyse… herkesi tiksindirir. Eli yerine ucu sivri kara gri bir kanca taşıyan kadınla kimse sevişmek istemez. Kanca elli bir kadına, çocuk anne diyemez…"[431]

Kadının aile kavramından soyutlanması ile birlikte çizilen kancanın varlığı çocuğunu yaralamasına sebep olur. Yaralama anının belirsizliği ile birlikte kancanın varlığı kadının yanılsamasından çıkarak kurmacanın gerçekliğinde bir iz bırakır. Yaşanan bu durum üzerine eşi kadına şunları söyler:

> "Çocuğu yaralama diyor. Korkuyorum diyor. Bir gün istemeden kendi evladını öldüreceksin diyor. Elinde kanca yok ki diyor. El işte diyor. (…) Bak oğlan okula gidecek yakında diyor. Her şeyi anlıyor artık diyor. Annesini deli bilecek diyor. Unut artık unut artık unut artık şu kancayı diyor."[432]

Kadına gerçekliğin içinde kanca olmadığını anlatmaya çalışarak adam, yanılsamanın farkına varmasını istemektedir. Kadın ise sol eline batan kancanın kanına bakmaktadır. Bu

---

[430] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 31-32.
[431] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Maharetli Pembe El"*, s. 57.
[432] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Maharetli Pembe El"*, s. 59.

noktada anlatıda yanılsama olarak karşılanan kancanın varlığı kanatmak ve zarar vermekle ilişkilidir. Kötücül unsur olarak öldürme eylemiyle bağlantılı çizilen yanılsamanın gerçekliği ise anlatının sonunda vurgulanır. Kadın kendisini bileklerine kasap kancaları batırarak öldürmüştür. Bu noktada gerçeklikle olan bağ, intiharın bir aracı hâline gelmiştir.

2.6.3. Kurmaca ve Gerçeklik

Başkalarının Tanrısı'nda anlatının bir rüya zemininde inşa edilmesi gerçekliği hayali bir noktaya taşır. Musa'nın bilinç altında bulunanların yansımasıyla şekillenen anlatıda kurmaca içerisinde rüya sınırların ortadan kalktığı bir alana dönüşür. Böylece özgür hareket alanını elinde bulunduran roman kişileri birbirlerinin hikâyelerini sorgulamadan dinleyen ve kabullenen bir aile kavramını oluşturur. Kimsesizliğin, sokakta yaşamanın, yalnızlığın ortak paydada buluştuğu roman kişilerinde gerçekliğe bakış şu şekilde ele alınır:

> "Hepimizin geçmişinde yarım yamalak bir gerçeklik ve bolca hayal var. Anlattığımız hikâyelerden birbirimizi yarım yamalak tanıyoruz. Hepimiz birbirimizin hikâyelerine, hiç sorgulamadan, olduğu gibi inanıyoruz. Bizi bir arada tutan tek şey bu inanç. Aramızdaki bağ aslında pamuk ipliğine bağlı. Birimiz sussa, anlatmasa, kopar."[433]

Binbir Gece Masalları'nın anlatım özelliklerini barındıran bu yapılanmada herkesin geçmişini sırayla anlatması ve sorgulamadan anlatılanlara inanılması roman kişileri arasındaki bağı güçlü kılar. Efsun Abla'nın geçmişinde annesinin intiharı, sevdiği adamın kendisini terk etmesi vardır. Şair Musa ise Efsun Abla'nın sevdiği adam Devran'dan almak istediği intikamını alarak Devran'ı öldürür. Bu noktada geçmişin bir hayalet gibi hortladığı anlatıda olağanüstülükler baş gösterir. Böylece Efsun Abla'nın hikâyesi anlatıda Musa'yı kötücül unsur olarak öldürme eylemine yönlendiren bir yerde konumlanır. Diğer bir roman kişisi olarak Hülya ise babasının annesini öldürmesini izlemiş bir çocuktur. Annesinin ölümü ardından Hülya, kimsesiz kalmıştır ve sokaklarda madda bağımlılığı ile birlikte bir hayat sürmeye başlamıştır. Adnan Abi'nin ise geçmişi tamamen kayıptır. Birbirlerine vahşi hikâyelerini anlatan roman kişileri dünyanın gerçekliğinden kopukluk ise anlatıda şu şekilde işlenir:

> "Bugün günlerden pazartesi. Bankta unutulmuş bir gazeteden anlıyorum bunu. Artık pazartesilerin de, haberlerin de hiçbir anlamı yok benim için. Hafta ne zaman başlar ne zaman biter, hafta neden başlar

[433] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 13.

> neden biter, seçimler ne zaman, iktidar kimde, kur ne âlemde… Hiçbirinden haberim yok. Başka bir dünyamız var bizim."[434]

Gerçekliğin rüya içerisinde farklı bir boyut kazandığı anlatıda kendi gerçeklerini kabul etmiş roman kişileri için hikâyeleri bir inanışı kapsar. Rüya gerçekliğinin içerisinde hayatın acımasız gerçeklerine yönelik bir karşı duruş isyan boyutunda ele alınır. Bu isyanın gür bir sesle işitildiği roman kişisi olarak ise Efsun Abla kötücül hikâyesinin yanında bebek Matruşka'ya verdiği öğütlerle de hayata karşı bir karşı duruş sergiler:

> "Öyle, anaya babaya hürmet filan yok Matruşka. Bize de hürmet etmeyeceksin. Sonra, zina edeceksin. Bol bol zina edeceksin. Yoksa bok yoluna gidersin. Çalacaksın. Sana verilmeyeni gidip kendin alacaksın. Yalan söyleyeceksin. Ben öğreteceğim sana yalan söylemeyi. Her şeye ama her şeye tamah edeceksin. Sende olmayan ve başkalarında olan her şeye. Tek bir tanrıya bile inanırsan hakkımı helal etmem sana. Senin tanrın yok Matruşka. O başkalarının tanrısı!"[435]

Kutsal kitapların bir parodisi olarak oluşturulan bu bölümde iyiliği öğütleyen anlatılar tam tersine çevrilerek kötücül birer öğüte dönüştürülmüştür. Çöplükte bulunan kimsesiz bir bebeğe karşı söylenen bu sözler, sistemin dışarı attığı hayatın bulduğu yankıya işaret eder. Efsun Abla tarafından sergilenen bu karşı duruş, alışılagelen ahlaki öğretilerin aksine hayatta kalmayı ve mücadele etmeyi sert bir şekilde aktarır. Rüyanın içerisinde oluşturulan bu kurmaca alanda Matruşka'nın kaybı ile beraber Musa'nın uyanışı gerçekleşir ve iç anlatılar bir sonuca bağlanır. Bu noktada *Başkalarının Tanrısı*'nda rüyalar, kişilerin kötücül hikâyelerini anlatmaları için alan açar. Kötücül hikâyelerin içerisindeki kurmaca ise bir hayalet gibi hortlayarak rüyanın içerisinde gezinen unsurlara dönüşür. Musa'yı yüzleşmeye doğru iten Devran'ın ölümü ve Matruşka'nın kaybı ise uyanışı gerekli kılar.

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey'de Olcayto'nun yazar kimliği ile birlikte kurmacanın gerçekle olan bağı irdelenir. Yeni gerçeklik yaratımının roman içerisinde icra edildiği bir anlatı olarak *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, üstkurmacanın roman kişisiyle bütünleşmesi ile son bulur. Bu noktada Madam Arthur Bey'in anlatı içerisinde hayal ettiklerinin gerçekleşmesi ayrı bir boyut kazanarak kendi hayatının bir hayale dönüşmesine evrilir. Bu hayallerin sentezlenmesinde ise kaosun sürekliliği hakimdir:

---

[434] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 80.
[435] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 128.

> "Gerçek insan cehennemde hayatta kalmanın yollarını kollayabilendir. O kadar kötü. O kadar kötüydü. O kadar kötü olacak. Cesaretini yeniden toplayacak. Hayatta kalabilmek için. İçindeki varoluş hırsını başka bir bedene devredebilmek için. Tuzaklar kurdu. Kuruyor. Kuracak. O hep kötü olacak."[436]

Böylece Madam Arthur Bey'in Olcayto ile tanışması bir plana bağlanır. Bu plan, Madam Arthur Bey'in kötülüğün bedensel olarak aktarımını sağlayarak sürekli bir hâle gelmesini içerir. Hayallerinin oluşum noktasını Olcayto'da aksettirmek için onun yazar kimliğini kurmaca bütünlüğü ile kullanır. Benzer bir kimlik kullanımı romanın içerisinde geri dönüş teknikleriyle ayrı bir roman kişisi olarak Keşşaf'ın aracılığıyla da vurgulanır. Keşşaf, bir fotoğrafçı olarak Madam Arthur Bey ile iş görüşmesi yapar. Sonrasında ise Madam Arthur Bey'in hayal ettiği kötülüklerin fotoğrafını çeken bir noktada yer alır. Böylece kurgulanan kötülük bir delil hâline getirilir ve anlatıda kötülüğün aktarımı sağlanır. Keşşaf'ın ölümü ile birlikte kabuğuna çekilen Madam Arthur Bey, yeni bir bedende hayat bulmak için Olcayto ile iletişime geçer. Olcayto ve Madam Arthur'un ortak noktası ise anlatıda gerçeği baştan çıkarma işlevi ile verilir. Madam Arthur; hayal ederek yeni bir gerçek yaratır. Olcayto ise yazarlığın kurmaca alanını kullanarak yeni bir gerçeklik yaratır. Bu noktada Madam Arthur'ın hayalleri kötücül unsurlar taşırken Olcayto'nun yazacağı kitap için kullandığı kaynak fotoğrafları Madam Arthur'un kötücül hayallerine dayanır:

> "Gerçeklerden kaçmaya çalışırken nasıl bir gerçeğin içine düştü! Gerçeğin uzağında bir hayat kurgulamak isterken, gerçeğin imkânsızlığında zaten kurgulanmış bir hayatın tuzağına sıkıştı!"[437]

Olcayto'nun Madam Arthur Bey'e dönüşümünü anlatan bu bölümde "tuzak" kelimesinin kullanılması oldukça önemlidir. Madam Arthur Bey'in planladığı geleceğin içerisinde kendisi yoktur fakat hayalleri vardır. Bunun bir taşıyıcısı olarak romanda bulunan Olcayto, farkında olmadan kasvetli ve kötücül hayallerin bir temsiline dönüşür. Yazar kimliğinin kurmaca alanında fotoğraflar vasıtası ile başlayan bu dönüşüm, Madam Arthur Bey'in kadınadam kimliğini alması ile anlatının sonunda bir bütüne evrilir.

Kırmızı Zaman içerisinde Mine Söğüt, karakterlerin gerçekle olan bağını tarihi kitap, gazete haberleri ve bireysel gerçeklikleri ile birlikte aktarır. Romanda genellikle kötücül olayların yansıması gerçekliğin içerisinde aktarılır. Hüsran, hastalığı dolayısıyla zamanının tamamını evde geçiren bir çocuktur. Babası Aziz, Hüsran'a sıkılmaması için çöplükte bulduğu kitapları okuması için getirir. Okuduğu kitapların ve babasından dinlediği masalların

---

[436] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.42.
[437] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.61.

gerçek olmadığının farkında olan Hüsran eline geçen kırmızı kaplı kitapla tarihi bir gerçekliğin içerisinde kendisini bulur:

> "Ama şimdi durum farklıydı. Kırmızı kitabın içinde evlerinin çevresindeki surlarla ilgili tuhaf, çok tuhaf şeyler anlatılıyordu… Kitabın, dehlizlerden bahseden elli yedinci sayfasını usulca yeniden açtı."[438]

Hüsran, yaşadığı mekânın bir gerçeği olarak gördüğü surların kitapta da bahsedilen bir gerçeklik olarak karşısına çıkmasını günlük hayatıyla bağdaştırır. Bu kitabın ismi "Kırmızı Zaman"dır. Aynı zamanda üstkurmacanın varlığına dikkat çeken ortak isim kullanımı romanın da gerçek hayatla olan bağına işaret eder. Kurmaca gerçeklik, hayatın gerçekliğinin bir parçası olarak işlevini korur. Hüsran'ın okumaya başladığı "Kırmızı Zaman", öğretici bir metin niteliği taşır ve bu yüzden inandırıcılığı daha yüksek bir noktadadır. Bu kitabın anlatmış olduğu dehlizler, saray cinayetleri, işkenceler kötücül unsurları Hüsran'ın gerçeklik algısıyla bütünleştirmesine sebep olur:

> "Hayal kurmak artık eğlenceli bir oyun olmaktan çıkmaya başlamış, hayalleri korkunç gerçeklerin gölgesinde kalmıştı. Yaşadığı mahallenin altını karınca yuvası gibi sardığından emin olduğu korku dehlizlerinin varlığını çok yakınında hissediyor ve geceleri rüyalarında o dehlizlerde kaybolduğunu görüyordu. Bu korku denizinden kurtulmak için babasının masallar hakkında söylediklerini kendine tekrar edip duruyordu. Gerçek hayatta, öyle masallarda anlatılan korkunç şeyler yoktu."[439]

Korkunç anlatıların yaşadığı çevre ile uyumlu özelliklerinin farkına varmasıyla birlikte Hüsran, kurmacanın keyifli tarafından ayrılarak gerçek hayatın korku dolu tarafında kendini bulur. Bu durum, evin içerisinde kendine kitaplardan bir dünya yaratan kızın cellatların dünyasını merak etmeye doğru yöneltir. Evin altındaki dehlizleri kendine yol bilen Hüsran, korku dolu bir maceraya atılmak ister. Okumuş olduğu "Kırmızı Zaman" adlı tarihi kitap, kötücül olayların anlatımını eskiden yaşanmış veya yaşanabilir olmalarından hareketle aktarır. Korkunun tetiklemiş olduğu merak ile birlikte Hüsran, bu sır dolu dehlizlere doğru bir yolculuğa yönelir:

> "Hüsran, kırmızı kitap hayatına girdiğinden beri bir başka olmuştu sanki. (…) İşte rüyasındaki dehlizler tıpkı o kitaptaki lunaparka benziyordu. Dehlizde rengârenk vagonlar vardı ve vagonları palyaço kıyafetli neşeli cellatlar çekiyordu. Onlar Hüsran'a yaptıkları işin aslında kötü bir şey olmadığını, birilerinin suçluları cezalandırmak zorunda olduğunu anlattılar. (…) Evet yeraltındaki lunapark dehlizlerinde yaşayan cellatlar, Hüsran'a bu kitabı özellikle göndermişlerdi.

---

[438] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 50.
[439] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 73.

Belki de…
Belki de bu kitap bir davetiyeydi."[440]

Öncelikle rüyalarında cellatları ve dehlizleri görmeye başlayan Hüsran, yanılsama ile birlikte gerçeğe yönelir. Cellatları anlamaya yönelik bir karakter olarak çizilen Hüsran, onları bulamasa bile mezarlarına ulaşma amacını kendine görev edinir. "Kırmızı Zaman" romanın içerisinde tarihi olaylara yer veren bir kitap olarak işlenir ve bu kitap, Hüsran'ın özelinde rüyalarından başlayarak tüm hayatına yayılan bir gerçeklik hâline dönüşür. Kitabın içerisinde yer alan kötücül olaylar ve kötücül karakterler, Hüsran'ı onları anlama noktasında bir merakla yönlendirir. Bu noktada gerçeklik, korkunç olayların paralelinde bir aktarımla çizilir.

Kırmızı Zaman'da bireysel anlamda kendi gerçekliğini ve kendi kurmacasını aktaran bir karakter olarak Zaman Dayı çizilir. Zaman Dayı, köyünde bir cinayet işlemiştir ve bununla ilgili kimseye bir açıklama yapmamıştır. İç monolog ve iç çözümleme ile aktarılan cinayetin sebebi iki farklı yöne doğru karşılık bulur: Birincisi cinayeti işlemesinin ardında yatan gerçek sebeptir. İkincisi ise olağanüstülüklerle süslediği cinayetin hayali yansımasıdır. Cinayetin anlatıda gerçek sebebi; Yavuz'un Yadigar'a tecavüz etmesi ve kanlar içinde kalan kızı ölüme terk etmesinde gizlidir. Zaman Dayı, kızı bulduğunda kız ölmek üzeredir ve Zaman Dayı'dan son isteği tecavüze uğradığını kimseye söylememesidir. Köyüne gömülmek isteyen Yadigar'ın belinden aşağısını keser ve tecavüzü kimseye söylemeden onu köyüne götürür.[441] Böylece kızın son isteği Zaman Dayı'nın hayatını tümden bir değişimin içine sokar. Yaşanan cinayetin ardında Zaman Dayı'nın bu cinayete hayali noktadan baktığı bölümlerde ise Yadigar bir denizkızı olarak aktarılır:

"Ve denizde ölmek üzere olan kırmızı kuyruklu bir denizkızı bulması… Zaman Dayı'nın hayatı baştan sona bir hayal karnavalı…"[442]

Gördüğü gerçek ve yaşadığı gerçek arasındaki farklılığı bellekteki yanılmasa ile düşünmek mümkündür. Zaman Dayı, aslında Yadigar'ı kötülükle bağlantılı olarak değil, iyilikle bağlantılı olarak öldürmüştür. Bu doğrultuda işlemiş olduğu cinayet bellekte kötücül olan gerçekliğin iyi bir hayale dönüşmesine sebep olmuştur. Bireyin gerçeklik algısında kurulan bu ikircikli durum, cinayetin kötücül yansımalarını uzaklaştırma doğrultusunda gerçekten kaçıp sığınılan bir hayale işaret eder.

---

[440] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 93-94.
[441] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 158.
[442] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 158.

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'da bir hikâye anlatıcısı olarak romanda konumlanan Şahbaz, hücrede ölümü bekleyen kadına birbiriyle ilişkili iç anlatıları ölümü geciktiren bir işlevle anlatır. Tüm anlatıların içinde yer alan ölüm, kadın için bir bekleyişin ötesine geçerek Şahbaz'dan dinlediği bir unsura dönüşür. İç anlatılarda yer alan kötücül unsur olarak ölümün ele alınış boyutu Şahbaz tarafından kadına sürekli gerçekliğin söylenmesi ile genişletilir. İç anlatıların başında ve sonunda leitmotiv olarak bulunan "gerçek bir hikâye anlatma" inandırıcılık boyutunu kurmacaya ironik bir yaklaşımla ekler. Gerçekliğin bir ironisi hâline dönüşen metin, hayali bir arayışın da izini merak unsurlarıyla sürdürür:

> "Tehditlerle dolu hayatı anlatacağım sana. Ama şaşırmak yok. İnanmamak da. Sana biraz gözle görünen, kulakla duyulan gerçekleri, biraz da kimselerin bilmediği tuhaf sezgilerin, tuhaf gerçeğini anlatacağım, hatta bazen olmamışları, olacakları anlatacağım."[443]

Hücredeki kadının sesine ulaşmak için iç monolog ve iç çözümleme tekniklerine başvuran anlatıcı, Şahbaz'ın kim olduğu üzerine iç sorgulamalar yaparken onun iyilik mi yoksa kötülük mü yaptığını da ayırt edemez. Kadının hücrede ölmek üzere olması bir gerçekliktir ve Şahbaz'ın onu iyileştirmek için gösterdiği çabalar meyve yedirmesi ve hikâye anlatması ile sınırlıdır. Kadın bir noktadan sonra Şahbaz'ın anlattıklarını, Şahbaz'ın varlığını kendi gerçekliği ile bütünleştirir:

> "Kadın artık yaşadığı hiçbir şeyi hatırlamıyor. Kafasının içi Şahbaz'ın anlattıklarıyla dolu. Kendi gerçeğini unutalı çok oldu. Sadece Şahbaz'ın gerçekleri… Dışarıda olan biten onca şey. Şahbaz gerçek mi ki anlattıkları gerçek olsun?"[444]

Kendi gerçekliğini kaybetmenin ve Şahbaz'ın gerçekliği içerisinde kaybolmanın krizini yaşayan kadın, çözüme yine Şahbaz'ın varlığı ile ulaşmaktadır. Ölüme bırakılmanın yalnızlığını Şahbaz'ın varlığı ile paylaşan kadın, anlatılan hikâyelerdeki insanları tanıyor gibi hissetmesinin ardından geçmişine yönelik belleği şimdiki zaman içerisinde şekillenir. Şimdiki zamanın içinde Şahbaz, yedirdiği meyveler ve anlattığı hikâyeler vardır. Bu yüzden kadının bilinci de okurun dikkatini anlatıya çeker gibi anlatılacaklara çekilir. Bir yıl içerisinde aylara bölünerek oluşturulan roman kurgusunda Şahbaz'ın planlaması şu şekilde verilir:

---

[443] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 22.
[444] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 89.

> "Şahbaz, bu yıl tuhaf bir şey yapıyor. Bu yıl geçmişi ve geleceği harikulâde bir masal yazıyor. Üç Kapılı Han'ın bodrumunda, öldü ölecek, unutulmuş bir kadına kendi yazdığı harikulâde ve korkunç ve tuhaftır her şeyiyle gerçek bir masalı anlatıyor."[445]

Masal ve gerçeklik kendi içerisinde bir çelişki oluşturmasının yanında anlatılacak olanların korkunçlukla bağı gerçekliğin içindeki kötücül olaylara da işaret eder. Şahbaz'ın anlattığı gerçeklik, kötücül bir unsur olarak ölümün anlatılara sindiği bir alanı içerir. Ölümün gerçeklikle bağı, kadının ölüm anını bekler bir hâlde çizilmesi ile kurmaca içerisinde yer edinirken Şahbaz'ın bir salgın hastalık olarak 1979 senesine yayılan ölümden bahsetmesi bir ortak noktayı kapsar. Ölüm, hem kurmacanın içinde hem de gerçekliğin içinde tüm seneye yayılmıştır. Bu noktadan hareketle kötülük, ölümün sıradanlaştığı ve tedavisi bulunamayan bir hastalık gibi tüm şehre yayılan bir konumdadır.

Postmodernizmin "hem o… hem de bu" tavrından haraketle değerlendirildiğinde, kurmaca içerisinde hem gerçekliği hem de hayali olanı iç içe geçirerek ele almaktadır. Bu aktarım esnasında gerçeklikle sıkı bir bağ içinde olan kötücül olaylar ve kötücül karakterler hayalin getirmiş olduğu iyiliğin içerisinde bir gölge olarak anlatılır. Gerçeklik bazen gün yüzüne çıktığında gölgenin varlığı hissedilirken karanlığın hakim olduğu bölümlerde gölgenin varlığı geri plana itilir. Kurmaca ve gerçek arasındaki yolunu yitiren anlatı kişileri ise gerçekliği bazen bir sığınak haline getirir, bazen de kaçılan bir ev içerisinde konumlandırır.

2.6.4. Rüyalar ve Gerçeklik

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey'de rüyaların iyileştirici ve kötüleştirici gücü bireylerin üzerinden yansıtılır. Anlatının başında yer alan falcı kadının anneannesi ile ilgili bölümde şamanın iyileştirici gücü şu şekilde vurgulanır:

> "Anneannesi bu kadınları (köyün deli kadınları) yatıştırmak için onlara otlardan çaylar yapıp içirirmiş. (…) Rüyalarına girermiş, hem çocukların hem kadınların. Hayaller gördürürmüş onlara. Güzel hayaller. İçinde kayıpların ve korkuların olmadığı. Sakinleşsinler diye. Ağlamasınlar ve kendi içlerinde daha da çok kaybolmasınlar diye. Hiç olmazsa rüyalarında ve hayallerinde mutlu olsunlar diye."[446]

Romanın ilk bölümünde yer alan bu iyi şaman anlatısında rüyalardaki işlevsellik dikkat çekicidir. Anlatının devamında yer alan ve kötü bir şamana benzerliği ile çizilen

---

[445] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 53.
[446] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.9.

Madam Arthur Bey, kötü hayallerin merkezinde çizilir. Gördüğü kötü hayalleri gerçekliğe dönüştüren Madam Arthur Bey, diğer roman kişilerinin hayatını ise siyah bir kuş figürü aracılığıyla girerek rüyalarda etkiler. Olcayto'nun rüyasına giren siyah kuş şunları söyler:

> "Madam Arthur Bey kötü kalpli bir şamandır. Zamanlardan zamanlara geçer. Her geçtiği zamanı yok eder. Onun hayatındaki yalanları uç uca ekleseniz, dünyanın etrafını defalarca dolanan ve onu ve sizi ve bizi ve hepimizi sıkarak boğan dev bir yılan olur."[447]

Kuş tarafından Madam Arthur Bey'in kötücül gerçekliğinin aktarıldığı bu bölümde Olcayto uyandığında bir çöpçünün gece karanlığında sokakta siyah bir kuş ölüsü süpürdüğünü görür. Bu noktada rüya ile gerçeklik arasında bir bağlantı kurulur. Terler içinde kaygıyla uyanan Olcayto ise kuşun söylediği Madam Arthur Bey isminin yazacağı roman için iyi bir isim seçeneği olacağını düşünür. Bu noktada rüya ile beraber anlatının ismine üstkurmaca kurularak bir bağlantı sağlanır. Olcayto'nun bu rüyayı görmesinin ardından sonraki rüyalarında ölü kuşun farklı yerlerde sürekli olarak yer alması fotoğrafların Olcayto'ya gelmesi ile ilişkilendirilir. Sürekli gördüğü ölü kuş rüyalarıyla ilgili Olcayto, hayatında bunun anlamını sorgulamaya başlar:

> "Ölü kuşlar insanların rüyalarına niye girerler? Bu rüyaların o fotoğraflarla bir ilgisi olabilir mi? İçinde bir kuşku. Acaba, acaba Madam Arthur Bey ve kuşlar arasında bir bağlantı var mı? Sahaftan bulunmuş fotoğraflardaki kadınadamın 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. Ama aynı zamanda da o bir yazar."[448]

İç çözümleme tekniği ile aktarılan Olcayto'nun düşünceleri rüyalarının gerçeklik ile bağlantılarını kurmaya yöneliktir. Bu noktada ölü kuşlar, Madam Arthur Bey'in fotoğrafları ile birlikte Olcayto'nun hayatına dahil olmuştur. Sonrasında ise tesadüfler aklını karıştıracak şekilde gelişmiştir. Yazar kimliği ile yaklaştığı gerçeklik, rüyaların yönlendirmesine açık hâle gelmiştir. Böylece ölümün kasvetli yapısı Olcayto'nun rüyalarından hayatına doğru geçmiştir. Rüyasında siyah kuşlar gören diğer bir roman kişisi ise Nagehan'dır. Nagehan, gördüğü rüyaların etkisini gerçekliğin içerisinde yaşayan bir roman kişisi olarak çizilir çünkü rüyalarında ölüm görmektedir. Haberci rüyalarla yaşamaya alışkın bir hâlde çizilen Nagehan ise rüyaları ile ilgili şunları düşünmektedir:

---

[447] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.67.
[448] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.99.

> "Şimdi yine rüya görüyor. Daha önce yüzlercesi gibi haberci bir rüya. Oysa gelecekten değil, geçmişten haberler almak isterdi. Olacakların değil olmuşların şifresini çözmek isterdi. Saklananları değil, kayıpları bulmak isterdi."[449]

Geçmişi kayıp bir roman kişisi olarak Nagehan, rüyalarının gerçekleşmesi ile beraber geçmişinden bir izi bu özellikle taşır. Madam Arthur Bey ile olan akrabalık bağı babalık ile çizilen Nagehan, ırki bir aktarım olarak rüyalarında gerçeklikleri görmektedir. Geçmişinden hiçbir şey bilmemesi ve gelecekten haberlerle çizilmesi ise Nagehan'ı yalnızlık içerisine çeker. Böylece Nagehan'ın görmüş olduğu rüyalar ırki bir aktarımı içinde taşır. Bu aktarımın ölüm haberci rüyaları şeklinde ortaya çıkması ise kötücül bir aktarım olduğuna işaret eder. Siyah kuşun bir karabasan hâlinde rüyada belirdiği roman kişisi olarak ise Olga yer alır. Olcayto ve Nagehan'ın aksine gördüğü tek bir rüya ile aktarılan Olga'nın karabasan hâlini alan kuşla konuşmasının ardından uyanması şu şekilde aktarılır:

> "(…) bir anne hayvan gibi Olga'nın yüzünü yaladı. Olga o an anne olduğunu unuttu. Bir çocuğa dönüştü; karabasanın tam göğsünde beliren kocaman kurmızı uçlu ve içi belli ki süt dolu memeyi iştahla emmeye başladı. Karabasan ondan ne istediğini anlamıştı. Çok iyi anlamıştı. Bu rüyadan uyandığında tüm bedeni terden sırılsıklamdı ve ağzında asitli bir tat vardı."[450]

Annelik kimliğinden sıyırıp bir çocuk kimliğine taşındığı bu rüya ile birlikte Olga, geçmiş kimliğinden sıyrılıp her şeyi unuttuğu bir hayatın içinde kendini bulur. Bu noktada rüyadan uyandığında ağzında asitli bir tat olması rüyanın gerçeklik içerisinde bir iz bırakmasına işaret eder. Böylece Olga'nın rüyası anlatıda roman kişisinin değişimine yön gösterir. Olga, kayıp çocuğundan iz aramayı bırakıp sessiz ve belirli sınırlar içindeki bir hayata geçiş yapar. Bu noktada karabasan, olumsuz özellikleri ile bilinmesinin yanında yönlendirici bir işlevi üstlenir. Roman kişilerinin rüyalarında ortak nokta olarak yer alan siyah kuş, farklı işlevler kazanmakla beraber kötücül unsur taşıyıcılığını devam ettirmiştir. Bu kötücül unsur ise Madam Arthur Bey ile bağlantı kurulmasıyla ilgili kılınmıştır.

Başkalarının Tanrısı'nda anlatının tamamı Musa'nın gördüğü rüyadan oluşmaktadır. Bu noktada rüya, olayların akışında yer alan büyülügerçekçi unsurlara işlev alanı açar. Tüm olanların ise Musa'nın zihninde oluşan bir yaratım olması sis belirsizliği ile anlatının başından sonuna kadar vurgulanır. Şehri saran sis, zaman zaman yoğunlaşmakta veya azalmaktadır. Bu noktada sisin tamamen dağılması ise uyanış ile birlikte gerçekleşir. Rüyanın

---

[449] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.114.
[450] Mine Söğüt, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, s.107.

hakim olduğu bölümlerde ise kötücül unsurların devinimi anlatıda dikkat çeker. Musa rüya içerisinde bir adam öldürmüştür ve cinayetin verdiği hazla kendini tamamladığını hissetmiştir. Bunun yanında hayatta kalmak için hırsızlık yapmış, dilenmiş, yalan söylemiş ve iki farklı kadına duyduğu aşkla kötücül olayları sorgulamadan yapmaya eğilimli bir hâle gelmiştir. İyinin ve kötünün kavramsal olarak farklılaştığı rüyanın içerisinde hayatta kalma gayesi ön plana çıkmıştır. Bu noktada rüya ve yaşam arasındaki bağa anlatıda Musa tarafından şu şekilde dikkat çekilmiştir:

> "Çünküler yok zihnimde. Geçmiş zaman kipi kayıp. Gidiyorum dedim gittim, dönüyorum dedim döndüm, diyerek yeniden katılamayacağım kadar katı kuralları olan bir dünyadan kaçıp geldim ben bu sınırsız boşluğa. Bu boşluk iyi. Bu yokluk muhteşem. Bu hiçlik büyüleyici."[451]

Yaşamın sınırlarının dışında rüya anında kötücül unsurların özelliklerini taşıyan boşluk, yokluk ve hiçlik kavramlarına işaret edilir. Böylece bilinç altında bastırılan dürtüler rüyaya inanışla beraber bir uyanış hâline geçer. Dürtülerin uyanmasıyla beraber ise kötücül olaylar rüya içerisinde yaşanmaya başlar. Musa'nın işlemiş olduğu cinayet ile yüzleşmesi ise rüya içerisinde gördüğü başka bir rüya ile gerçekleşir. Bu noktada konuşma edimini yitirmiş olan Musa'nın aklından şunlar geçmektedir:

> "Ben Musa. Şairim. Evimi, karımı, çocuğumu, işimi, kendi gerçekliğimi terk ettim. Başkalarının gerçekliğine sığındım. Sokaklarda yaşıyorum. Efsun'a aşığım. Onunla birlikte bir cinayet işledim. Ama başka kimseyi öldürmedim."[452]

Rüya içerisinde ayrı bir rüyada günah çıkarma şeklinde Musa'nın aklından geçenler anlatı içerisinde üçüncü bir alanı açar. Açılan bu alanda, yerçekimsiz bir karakolda Efsun Abla'nın geçmişinden insanlarla kimliklerin birbirine girdiği bir yüzleşme sunulur. Musa'nın kendi kimliğindeki belirsizlikte Komutan kendisine evine dönmesi için çağrı yapar. Böylece uyanışa yönelik ilk mesaj Şair Musa'ya iletilmiş olur. Musa'nın sığındığı başkalarının gerçekliği kendi rüyasını oluşturur. Anlatı kişilerinin konuşmalarında Musa'nın yönlendirici bir işlev üstlenmesi de bu anlamda rüya kurgusuna işaret eder. Efsun Abla'yı bacakları kesik, dilenen ve yaşamak dışında beklentisi kalmayan bir kadın olarak çizilmesi Şair Musa'nın hayal gücüne dayanmaktadır. Bu noktada ise anlatı kişilerinin kötücül unsurlarla bitişik, kimsesiz bir hâlde çizilmeleri ve yaşananlar Musa'nın yaratımı olarak anlatıda yer alır.

---

[451] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 64.
[452] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 114.

Matruşka'nın kaybolması ile birlikte yoğunlaşan sisin içerisinde Musa'nın düşüncesi ise şu şekildedir:

> "Sanki sisi gökyüzünden aşağıya indiren benim. Sanki tanrıyım. Sanki sisim. Şimdiye kadar hiç olmadığım kadar kendimim. Aklımda, cevabı kendisinden daha önemsiz yığınla soru. Şu geçtiğim yollar, sokaklar, caddeler kimin? Bu şehir kimin? Bu ülke kimin? Bu dünya kimin? Bu hayat kimin? O bebek kimin? Her şey benim. Ben her şeyim."[453]

Musa, sisin içerisinde Matruşka'yı ararken hayata ve kendisine yönelik yapmış olduğu sorgulama rüyanın bilinciyle hepsini kendi alanına çeker. Bu noktadan sonra sisin dağılmasının ardından ise uyanış gerçekleşir. *Başkalarının Tanrısı*'nda rüya anlatının tamamına yayılırken kötücül unsurların işlevi de yayılım alanı kazanır. Musa'nın sistem içerisinde ait olduğu rutin hayatın dışına çıkan bastırılmış dürtülerinin hareketi rüya ile birlikte kendisine ifade alanı bulur. Kötülük kavramına rüya içerisindeki bakışta hayatta kalma mücadelesi yapılması gerekli işleri anlatıya ekler. Böylece adam öldürmek, hırsızlık yapmak, sokakta yaşam mücadelesi vermek farklı bir bakışla ele alınır.

Beş Sevim Apartmanı'nda beşinci katına yerleştirilen Melike, cinperi gülüşünün ardına sakladığı babasıyla kendisine hayali bir dünya kurmuştur. Melike'nin hayali dünyasında, savaşın ortasında kalan bir genç kız olan anneannesi cinperiler tarafından korunmuştur. Sonrasında yaptığı evlilikten annesi doğmuştur ve bu kuşağın son üyesi olarak da Melike dünyaya gelmiştir. Sadece üçünün bildiği bir sır olarak cinperi gülüşü nesilden nesile aktarılmıştır. Melike rüyasında içtiği şerbet aracılığıyla ölümsüzlükle müjdelenmiştir. Anneannesi ve annesi ise birbirlerini keserek intihar etmişlerdir. Melike'nin hayali dünyasının en büyük destekleyici unsuru rüyalarıdır. Normal hayatın akışından çok rüyalarında hiç görmediği babasıyla yaşayan Melike, zamanla tüm hayatını rüyaların yönlendirmesi ile yaşar hâle gelir. Gerçek hayatta babası sandığı yabancı bir adam tarafından tecavüze uğraması sonucunda rüyalarındaki sevecen baba, yerini korkutucu bir babaya bırakır. Bu noktada gerçek hayatta yaşanan kötücül bir olay hayal dünyasını da etkiler. Rüyasında babasıyla arasında geçen şu konuşma ise Melike'nin olaylara bakışını tamamen değiştirir:

> "Bir gece, ılık bir haziran gecesi nasıl olduysa oldu, bu kara bakışlı adamın karşısında korkuya meydan okudu ve sordu:
> —Neden?

[453] Mine Söğüt, *Başkalarının Tanrısı*, s. 152-153.

> Adam bu soruyu bekler gibiydi rüyada. Bir eli Melike'nin yanağında hemen cevap verdi:
> —Annenle anneannen yüzünden."[454]

Rüyasında babasının suçlu olarak gösterdiği anneannesi ve annesi, Melike için hedef hâline gelir. Babasızlık noktasında suçlu bulduğu annesini ve anneannesini tıraş bıçağı ile keserek öldüren Melike, bu cinayetleri ölümsüzlük şerbetinin kendisine sunulmasına bağlar. Böylece rüyalar, gerçek hayatın tahribatına yol açmış olur. Aynı zamanda gerçek hayatta yaşamış olduğu kötücül olay olarak tecavüz, hayal dünyasında bu duruma Melike'nin sebep aramasına neden olur. Babasızlığın farklı bir karşılığı olarak cinperi gülüşünün sırrını taşımak öldürme eyleminin hayal dünyasındaki karşılığı olur.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde yer alan "Yılan" başlıklı hikâyede kuşaklar arası aktarımı sağlamak üzere rüya motifinden faydalanılır. Kadının anlatıcı olduğu hikâyede annesi ve çocuğu sürekli yılan doğurdukları rüya görmektedirler. Yılanın rüyadan çıkıp konuştuğu bölümde ise söyledikleri şu şekildedir:

> "GECELERİ KADINLARIN RÜYALARINA girmeyi severim. Usulca süzülürüm bacak aralarından. Yassı, soğuk ve ıslak bedenimle, onların çıplak bedenlerine dolanırım. Önce bacaklarına… sonra karınlarına… en son da memelerine."[455]

Kadınların rüyalarında doğum ile bütünleşen yılan, tarih boyunca birçok farklı disiplin tarafından ikircikli bir yapıda değerlendirilmiştir. Hem doğumun hem ölümün döngüsel bir temsilini taşıyan yılan, şeytanın yanında yer almakla beraber evin koruyuculuğunu üstlenen bir işlevi de taşır. Anlatıda yılanın doğumla beraber yer alması iyilik, kadının kızına ettiği beddua ile yer alması ise kötülük üzerine farklı anlamlar katar. Rüyalarda yer alması ise Jung'un *gölge* arketipini oluşturur. Yapmak istediğimiz ve engellediğimiz her şeyi içinde barındıran gölge; bize ait olanın ilkel, denetimsiz ve hayvansal yanımızla bağlantısını taşır. Bireysel bilinçdışını temsil eden gölge, toplumsal standartlara ve bizim ideal kişiliğimize uymayan tüm vahşi istek ve duyguları kapsar. Utanç duyduğumuz ve kendi hakkımızda bilmek istemediğimiz her şeyin rüyalarda gün yüzüne çıkmasını gölge içinde taşır.[456] Bu noktada hikâyede kadının kızının yaşamış olduğu ilişki gölge arketipine örnek olarak değerlendirilebilir:

---

[454] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 117.
[455] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Yılan"*, s. 136.
[456] Frieda Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, Say Yayınları, 10. bs., İstanbul 2019, s. 64-65.

> "Kızım o adama kanmasaydı, bir gece yarısı kapı eşiğinde o adamın, o yaşlı adamın kollarında, hiç bilmediği hazların kışkırtmasıyla, sırtını duvara dayayıp bacaklarını açmasaydı, o adamın, o gri bıyıklı, ışıklı bakışlı, uzun boylu, o uzun, upuzun adamın kokusunu içine çekerek sessiz çığlıklar atmasaydı."[457]

Bu noktada on beş yaşında bir kızın kendisinden yaşça büyük birisiyle yaşamış olduğu cinsel deneyim annesi tarafından lanetlenir. Lanetin üzerine kız da rüyasında tıpkı annesi ve anneannesi gibi yılan doğurduğunu görmeye başlar. Rüyada yılanın doğumu, erginlik düzeyinde olmayan bir kızın cinsel istismara uğramasını, lanetin devamlılık temsilini ve uyarımını içinde taşıyan bir kötülük unsuru olarak yer alır. Böylece rüyada gölge hâlinde ortaya çıkan yılanın, kurmaca gerçekliğinde temsili yaşlı adamla ve cinsel ilişkiyle bütünleştirilir.

2.6.5. Gazete ve Gerçeklik

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'da gerçekliğin gazete haberleri bağlamında yansımasının görüldüğü olayların kötücül sonuçlarla karşılık bulduğuna rastlanılır. Dehşet imgesinin gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinde sıradan bir hâl almasının kurmacaya bir yansıması olarak düşünülebilen *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979,* kurmaca içerisinde de gazete haberlerine yer verir: Yaşar'ın babasının kız kardeşine tecavüz ettiğini öğrenmesi bir gazete vasıtasıyla olur.[458] Bu haberin sonucunda ise Yaşar, babasını öldürür. Salih'in işlediği düşünülen seri cinayetlerin haberi gazete vasıtası ile halk içinde yayılır.[459] Bu haberin sonucunda ise Melih, kardeşini kendi suçlarını kapatmak için saklar. Böylece gazete haberleri roman kişileri üzerinde kötücül olayların yaşanması ve gizlenmesi için bir kaynak özelliğine dönüşür. Dönemin gazete haberlerini bir okur gözünden değerlendirme ise anlatıda Mehtap'ın bakış açısı ile verilir:

> "Sokakta ölen insanlar Mehtap'ın umurunda değil. 'Anarşik olaylar' deyip geçmek artık çok kolay. Öylesine kanıksadı olan biteni. Onun merak ettiği uzak ülkenin şahıyla karısı. Tahtını bırakıp kaçmak zorunda olan o zengin insan, kocasını bu kaçışta yalnız bırakmayan bir cefakâr kadın. Gazeteler onların ölüm haberini verecekler diye aklı gidiyor."[460]

Okurun gazete haberlerine karşı tutumu noktasında değerlendirilebilecek olan bu bölümde kendi çevresindeki ölümleri olağan bir hâlde yorumlayan Mehtap'ın hayalini

---

[457] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Yılan"*, s. 135.
[458] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 49.
[459] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 68-69.
[460] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 126.

kurduğu ideal evliliği yaşayan uzaktaki bir çiftin başına gelenler daha çok ilgisini çeker. Yaşanan ideolojik olayların dışında bir karakter olarak çizilen Mehtap, yaşadığı şehirde sıradanlaşan ölümü hem kanıksamış hem de yabancılaşmıştır. Kurduğu hayal dünyasındaki gerçekliğe yakın hayatların takibi içerisinde olması, hayatın kötücül gerçekliğinden uzaklaşmasını sağlamıştır. Bu uzaklaşma oğlu Burak'ın ideolojik olarak edindiği kimliği de görmezden gelmesine etken olmuştur. Siyasi ve toplumsal atmosferin dışında bir bakışla gazeteyi ele alan Mehtap, kötünün günlük ve sıradan bir olay olarak alışılmış hâlini ortaya koyar. Bu noktada gerçeklik, hayat ve ölüm arasındaki bağa dikkat çekerek kurguya aktarılır. Gerçekliğin dehşet imgesine dikkat çeken anlatımda gazete üçüncü sayfa haberlerinin romanın sonunda "Almanak" bölümüyle yer almasıyla tarihin yapısökümüne dikkat çekilir. 1979 yılında gerçekleşen haberlerin kurmaca içerisinde farklı isimlerle karşılık bulması anlatıcıya bir ifade alanı açmakla beraber anlatının hikâyeleşmesinin ve haber kaynaklarının sentezini sunmuştur. Bu noktada ise bir yalan alanı açılarak gerçekliğin anlatı içerisinde sürekli gidişine ket vurulmuştur:

> "Size tuhaf bir hikâye anlatacağım, demiştim. Bir sürü küçük hikâyeden oluşan, kocaman tek bir hikâye… (…) Bambaşka acılar çekmiş olabilirler, bambaşka şeylere sevinmiş belki… Ama hepsi gerçekti, demiştim değil mi? Yalan söyledim. Ne öyle bir şehir vardı, ne de üç kapılı bir han."[461]

Masalın ve hikâyenin gerçeklik ile sürekli vurgulandığı anlatının sonunda Şahbaz tarafından bir not olarak düşülen bu bölüm ile birlikte kurmacanın bilinmezlik noktası ön plana çıkarılır. Postmodern anlatıda bir oyunun içerisinde ele alınan gerçeklik, hayal dünyasında kurulu bir bulmaca hâline dönüşür. Romanın sonunda yer alan gerçekleşmiş olayların gazete haberleri ile kurmaca içerisinde anlatılan olayların parçalarını bütünleştirmek okura bırakılır. Böylece yazar, gerçekliğin içerisinde sinik vaziyette bulunan kötülüğün, kurmacanın ve gündelik hayatın aracılığıyla toplum tarafından sıradanlaşmış ve kanıksanmış hâlinin eleştirisini oluşturur. Okurun zihninde oluşan iyi ve kötü sorgulama alanı ise farkındalığın getirdiği bir yüzleşmeyi oluşturur.

Kırmızı Zaman'da ise Hüsran'ın roman içerisinde gerçeklik ile bağlantılı olarak kullandığı bir olay olarak babası Aziz'in mesleği yer alır. Babasının çöpçülük yapmasından utanan Hüsran gazete gerçekliğinin ardına saklanarak bir yalanı başvurur:

---

[461] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 225.

> "Ama çöp biraz sır olmalıydı. O yüzden babasının ne iş yaptığını soranlara balıkçı derdi. Oysa hayatında hiç balıkçı görmemişti. 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."[462]

Hüsran, babasının yapmış olduğu mesleğin gerçekliğini bir sır noktasına çekerek gazete gerçekliğinin yansıttığı bir fotoğrafı onun yerine getirir. Buradaki fotoğrafta tasvir edilen balıkçı, romanın diğer bir karakteri olan Zaman Dayı ile benzer özellikler taşımaktadır. Bu doğrultudan hareketle, kurmaca gerçekliğin içinde yer alan bir karakter öğretici ve gündelik özellikleri ön plana çıkan gazetenin bir parçası haline gelmiştir. Kurmaca ve gerçeklik arasındaki bağ anlatı içerisinde iç içe geçirilmiştir. Babasının mesleğini utanılacak, kötü bir noktada konumlayan Hüsran, bunu bir gerçeklik vasıtası olan gazete haberi ile gizli bir hâle getirmiştir. Bireysel alandaki kötücül yansıma böylece hem yalan söylenilerek hem de gerçeklik ile bastırılmış olur.

Kırmızı Zaman'da gazete haberi ile hayatının yönü değişen diğer bir roman kişisi ise Botan'dır. Babasının kaybı ve annesinin deliliği arasında yalnız bir gençlik geçiren Botan, intihar eğilimini bastırmak için başkalarının acılarına sığınmıştır. Botan'ın yalnızlık ve ölüm arasında karamsar bir hayatın içinde ölü arayışı şu gazete haberi ile başlatılır:

> "Kendisinden 10 yaş küçük sevgilisinin ihbarı üzerine iki yıl önce işlediği cinayeti itiraf etmek zorunda kalan A.K. o zamanki sevgilisi Burhan Ardıç'ı zehirleyerek öldürdüğünü ve cesedi parçalara ayırarak İstanbul'un çeşitli yerlerine attığını anlattı. Ancak polis kadının ifadesine göre yaptığı aramalarda hiçbir ceset parçasına rastlayamadı."[463]

Gazetenin üçüncü sayfa haberinde bir gerçeklik olarak babasının ölümüyle karşılaşan Botan, ölüm haberinin yanında cesedin hala olmamasını bir arayış serüveni ile sonuçlandırır. Bu arayış, birçok cesede bakarak babası ve katilini onlarla bütünleştirerek sürekli bir hâl alır. Gazete bu noktada, ölümle yüzleşmeye Botan'ı çeken bir gerçeklik olarak yansıtılır. 1980'lerden itibaren basına uygulanan sansür ile gazetelerde artış gösteren cinnet, cinayet ve intihar sahnelerinin yaygınlaşması kanıksamayı da beraberinde getirmiştir. Ölümün farklı temsillerinin aktarıldığı süreçte "dehşet imgesi" ön plana çıkarılmıştır.[464] Sosyolojik düzlemde hayatın içinde yaşanan bu değişimi roman karakteri olarak Botan bireysel hayatının içinde yaşamıştır. Roman kişisi, babasının ölüm haberi üzerine hastanelerde farklı

[462] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 51.
[463] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 57.
[464] Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s.27-28.

ceset fotoğraflarından katalog yapacak kadar ölümü kanıksamış bir hâle dönüşmüştür. Botan için artık cesetler mide bulandırıcı olmaktan çıkarak keyif veren ve heyecanlandıran oyunlara sürükleyen birer koleksiyon hâline gelmiştir. Bu noktada babasının ölüm gerçekliği Botan'ın hayatında kötücül bir unsur olarak ölüm-ölü arayışını sürekli bir aktiviteye dönüştürmüştür. Bu arayış ise onu hayata bağlayan karakter olarak Kambur'a ulaşmasına etken olmuştur. Botan, cesetlerle birlikte zihninde kurduğu bütün cinayet öykülerini Kambur ile paylaşarak yalnızlığını paylaşılır bir boyuta taşımıştır. Gerçekliğin gazete haberleri aracılığı ile yer aldığı bölümlerde, bir yalanın ortaya çıkması ve yüzleşmekten korkulan baba kaybının kesinleşmesi *Kırmızı Zaman*'da ön plana çıkmıştır.

2.7. Kötülük ve Hastalık

Bedende veya zihinde meydana gelen, yapılması gereken görevin gerektiği gibi yerine getirilememesi durumuna hastalık denir. Hastalık belirli bir fonksiyonun yetersiz kalmasından veya işlevini kaybetmesinden ortaya çıkabilir. İyinin eksilmesi veya yok olması içinde değerlendirilebilen bu durum, hastalık ve kötülük arasındaki bağı kapsamaktadır. Hastalık ve kötülük, dünyayı ve insanlığı kuşatan iki temel olgudur. Bu sebeple dünya üzerinde hastalıkların ve kötülüklerin edebî metinlerin kurucu ögeleri olmaları yadırganmamalıdır. Kurmaca düzyazı türlerine ait metinler hep hastalıklı metinlerdir: Ya bir bireyin ya bir kurumun ya bir sınıfın ya bir devletin ya da bir hayat anlayışının hastalıklı yansımalarıdır okuduklarımız.[465] Mine Söğüt anlatılarında hastalık hem toplumsal hem bireysel boyutlarıyla ele alınır. Bireysel olarak yaşanılan fiziki ve psikolojik hastalıkların sonucu olarak toplumda bir öteki hâline gelerek kenara itilmiş kişilerin yaşantılarına odaklanan Mine Söğüt, anlatılarının genel çevresinde hastalığa yer verir. Bu hastalıklar anlatıda, bazen yıkıcı bazen ise yapıcı unsurların oluşumuna zemin hazırlar.

2.7.1. Psikolojik Hastalıklar

Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*'nın zeminini psikolojik hastalıklara sebep olan yanılsamalar üzerine kurmuştur. Roman kişilerinin inandıkları ve gerçekte olanlar üzerine romanın bölümlere ayrılması özellikle yanılsama noktasına dikkat çeker. Bölüm başlıklarında kişilerin olayların gelişiminde inandıkları unsurlarla ilgili verilen detaylar şu şekilde sıralanabilir: Cinperi masalları, cinperi büyüleri, cinperi cinayetleri, cinperi yalanları ve cinperi gülüşü. Ortak nokta olarak bölüm başlıklarında yer alan "cinperi" kavramı yanılgı

[465] Selçuk Çıkla, *Edebiyat ve Hastalık*, Kapı Yayınları, 1. bs., İstanbul 2016, s. 10-11.

oluşmasının ortak sebebini de vurgular. Romanın ana karakteri olarak çizilen Doktor Samimi akıl hastanesinden kaçırdığı ortak noktası cinperi olan beş hastayı aynı apartmanda toplama sebebini günlüğünde açıklar:

> "İdrak yanılması… Ne güzel bir hastalık. Bulduğum beş kişinin dosyasında da aynı şey yazılıydı. Onların idrakleri yanılıyor. Ne bildiklerini biliyorlar ne bilmediklerini. Her şey bir muamma onlar için ama bunun bile farkında değiller."[466]

Beş Sevim Apartmanı'nı beş hücreli bir akıl hastanesine[467] çeviren roman kişilerinin ortak noktası olarak hastalık, anlatının belkemiğini oluşturan bir hâldedir. Her katta bir kişinin bulunduğu apartmanda kişiler ve hastalıkları arasındaki bağları değerlendirmek gerekir.

Oğuz; Beş Sevim Apartmanı'nın birinci katına yerleştirilen, cüce olduğuna inanan, sürekli sigara içen ve masal gerçekliğinde yaşayan bir karakterdir. Annesinin babasını öldürmesi ve Oğuz'dan nefret etmesi üzerine hapishanede diğer kadınlar tarafından büyütülen Oğuz, dışarıdaki hayatta annesi ile baş başa kalınca büyüme gerçeğini öteler. Eğer büyürse annesi tarafından tıpkı babası gibi öldürüleceğini düşünerek on beş yaşına kadar koltuğun altında saklanır. Oğuz'un annesinden duyduğu şu sözler kriz anını tetikler:

> "Artık büyüdün. Kazık kadar oldun. Sana daha fazla bakamam. Bu evde kalmak istiyorsan, gider kendine bir iş bulur, çalışırsın."[468]

Büyümek, Oğuz tarafından kabul edilemeyecek bir eylemdir çünkü ölümle eşdeğer bir noktadadır. Bu yüzden psişik kriz anı tetiklenir ve on beş yaşında tıpkı annesinin babasını öldürdüğü gibi annesini öldürür. Kulak çınlaması, göz kararması, mide bulantısı ile aktarılan bu kriz anından sonra hapishanede tahliye olanlar için yapılan geleneği devam ettirerek helva kavurur. Oğuz'un gerçek hikâyesinin verildiği bölümde Doktor Samimi'nin notlarıyla şu şekilde aktarılır: Bu olaydan sonra akıl hastanesine kapatılan Oğuz, kendini cüce sanmakta ve kendi gerçeği ile ters düşen bir ifade ile karşılaştığında kriz geçiren, öldürme eğilimi olan, şuursuz bir hastadır.[469] Tek başına geçen çocukluğunda cinlerle oyunlar oynadığını hastanın dosyasında gören Doktor Samimi, metafizik bir davanın ilk hastası olarak Oğuz'u hastaneden kaçırır. Kötülük noktasında değerlendirildiğinde Oğuz'un idrak yanılması yaşadığı nokta,

---

[466] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 22.
[467] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 9.
[468] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 48.
[469] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 45.

cinlerle oynadığı oyunda gizlidir. Bu oyunun bir yönlendirmesi olarak annesinin onu öldüreceğine inanmıştır ve yaşamak için annesini öldürmüştür. Kendi gerçekliğinin dışına çıktığı anda kriz anı öldürme eyleminin olumsuz sonuçlarıyla yüzleşmiştir. Cücelik bir yanılsama sebebi iken gerçeklik cinayet noktasında Oğuz'un inandığı hikâyeyi ve dosyasındaki raporu birbiriyle ilişkilendirmiştir. Olağanüstü bir varlık olarak cinler ise kötüye yönlendirici bir fonksiyonu üstlenmiştir.

Yeşim; Beş Sevim Apartmanı'nın ikinci katına yerleştirilen, seksen yaşında olduğuna inanan, dosyasında *nemphomania* notu bulunan ve cinlerle ilişkiye girdiğine inanan bir karakterdir. Hastalığının tetikleyici unsuru olarak aktarılan sürekli gördüğü aynı rüyalar Yeşim'in hayatında belirleyici bir noktaya yerleşir. Rüyasında babasının ölümünü, annesinin ölümünü ve kendi ölümünü belirli aralıklarla görmek ve yalnız bir çocukluk geçirmek cinlerle arkadaş olduğuna inanmasını sağlar. Çocukluk oyununa eklenen regli kanaması ise oyunun boyutunu cinsel bir eyleme dönüştürür. Erken yaşta yaşadığı cinsel deneyimler on dört yaşında düşük yapmasına sebep olur. Hiçbir şeyden haberi olmayan ebeveynler için bu durum bir kriz anı oluşturur. Yeşim'in düşük yapması haberiyle babası kalp krizi geçirir ve ölür, annesi ise delirir. Yeşim'in gördüğü sürekli rüyalar babasının ölümü ve annesinin delirmesiyle bir noktada gerçekleşmiş olur. Böylece cinlerle olan bağının arttığını düşünen Yeşim, anneannesinin yanına taşındığında da ardı kesilmeyen birliktelikler yaşamaya devam eder. Anneannesinin cinsel hayatını öğrenme ihtimali ortaya çıkınca içine cin girdiğini söyler ve hocaya gitmeleri ile Yeşim'in farklı partnerlerle devam eden cinsel hayatı değişikliğe uğrar:

> "Yeşim'in bundan sonra Ziya Hoca'dan başka kimseyle birlikte olmamaya yemin ettiğini bilmeden, bundan sonra yapacağı düşüklerin babasının Ziya Hoca olacağını hiç hissetmeden, kaynatıp kıza içirecekleri otların rahim gevşetici olduğunu hesap edemeden… Gönül rahatlığıyla çıkıp gittiler Ziya Hoca'nın evinden."[470]

Partner değişikliğinin ortadan kalkması ile birlikte Yeşim'in Ziya Hoca'nın yönlendirmesi ile birçok cinle ilişkisi olduğunu düşünmesi daha da artar. Bir noktadan sonra cadı olduğuna inanmaya başlayan Yeşim, anneannesini pencereden aşağı atar ve bunu inkar eder. Bazen onun başka bir dünyaya geçtiğini bazen ise zaten kendisinin anneannesi olduğunu söyleyince akıl hastanesine sevk edilir. Yeşim'in gerçekliği; bir cadı olduğuna, seksen yaşında olduğuna ve cinlerle cinsel ilişki yaşadığına inanmaktan geçmektedir. Bu

[470] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 66-67.

gerçekliğin doktor dosyasındaki karşılığı ise cinsel yaşamın bir saplantı hâlini aldığı bir noktada konumlanmaktadır. Yalnız geçen çocukluğun sürekli görülen rüyalarla ve olağanüstü varlıklarla kurulan ilişkinin gerçekliğine inanılması üzerine seyreden bu iç anlatıda rüyaların ve cinlerin bireyi yönlendirici fonksiyonu dikkat çekmektedir. Yeşim, anneannesini öldürmüştür fakat kendi gerçekliği içinde yaşamla bu kötülüğün üstünü örtmüştür. Toplum normlarının dışında bir cinsel hayatı vardır ve bunun kötücül yansımalarını cinlerle ilişki kurduğunu söyleyerek bastırmıştır. Bu noktada kötücül yönlendirmenin özellikle cinlerle ilişkiyi Ziya Hoca'nın olumsuz bir karakter olarak eklenmesi Yeşim'in hastalığını tetikleyen unsurdur.

Beş Sevim Apartmanı'nın üçüncü katına yerleştirilen Yusuf; ebeveynlerinden şiddet gördüğüne, cani bir çocuk olduğuna ve cinlerle arkadaşlık kurduğuna inanan bir adam olarak kendi hikâyesi içinde çizilir. Dosyasında yazan hikâyesinde ise sadomazoşist eğilimi olan, sürekli kendini öldürmeyi deneyerek çevresini üzmeye çalışan ve doktor yardımının işe yaramadığı bir çocukluk geçirdiği belirtilir. Yusuf'un psikolojik tedavisi kontrolden çıkınca anne ve babası onu kliniğe yatırmaya karar verirler. Bu durumu öğrenen Yusuf ise kliniğe yatınca anne ve babasına zarar veremeyeceğini düşünerek babasının ayakkabısıyla annesinin başını ezerek öldürür. Yusuf akıl hastanesine kimsesiz ve kimliksiz kaydıyla yatırılırken aklından geçenler ise şu şekilde olmuştur:

> "Yusuf, bu kimsesizliğe ve kimliksizliğe hiç itiraz etmedi. Nasılsa arkadaşları cinler ona dilediği kimliği verecekti!"[471]

Yusuf için babasına bırakmış olduğu üzüntü cinlerle oynadığı oyunun bir parçası olmaktan öte değildir. Annesini öldürmesi bir acıdan daha çok haz veren bir noktaya evrilmiştir. Kendi dünyasında oluşturduğu şiddet gören mutsuz çocukluk hikâyesinde cinler Yusuf'u bir noktada yönlendirir:

> " (…) ama bizim hünerimiz aynı zamanda bin yerde birden olmak, bin aklı birbirine katmak, kafaları karıştırmak, yumrukları çalıştırmak, onu tepelemek, bunu silkelemek, çıngar çıkarmak, felaketlerden felaketler yaratmaktır."[472]

Etkisi altına alan ve korkuyla karışık bir bağlılığı da Yusuf'a yükleyen cinlerle yaşadığı bu ilk karşılaşma rüya vasıtası ile olur. Yalnızlığı ve kendi hâline bırakılmışlığın cezasını ebeveynlerine kesme fikri ile cinlerin kötücül olağanüstü varlıklar olarak

---

[471] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 84.
[472] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 74.

yönlendirmeleri Yusuf'u cinayet işlemeye yaklaştıran unsurlar olmuştur. Yusuf'un hayatında, hayal ve gerçek arasındaki perdenin ortadan kalktığı bir oyun sahasında başlayan acı çekme ve acı çektirme eylemleri içsel bir intikam planının oluşumuna neden olur. Bu noktada kötücül olayların içinde yer alma ve yapma bir haz noktasına evrilir.

Elif; apartmanın dördüncü katına yerleştirilen, kız kardeşi ile oyunlar oynayan ve erkek olduğunu düşünen bir karakter olarak çizilir. Elif kendi dünyasında kız çocuk kimliğini yarattığı hayali kardeşine yükler ve kendisini çirkin bir erkek çocuğu olarak konumlandırır. Bu noktada Elif'i yönlendiren ise gece vakti karşısına dikilen cinlerle peri olur:

> " Karşımda duran, öbür âlemden sırf benim için bu âleme geçen iki cinle bir periydi. Görevleri beni kollamak, varlığımı tüm tersliklere karşın korumaktı. Çünkü ben doğarken, bana ait olan bazı şeyler yanlışlıkla benden alınmış, kız kardeşimin varlığına karışmış. (…) Cinlerle peri bana kardeşimin ölümünde hiçbir kötülük olmadığını uzun uzun anlattılar."[473]

Bu noktada koruyucu bir işlev ile olağanüstü varlıklar çocuğun zihninde ebeveyn rolünü üstlenir. Birçok yönlendirmeye açık bir hâlde bulunan çocuk zihni, iyilik ve kötülüğün saf ayrımını yapmaktan böylece daha da uzaklaşır. Zihinsel olarak yaratılan varlık somutlaştırılma sonucunda iyilik ve kötülük arasındaki ayrımın karar merci dışarıdan bir sese yüklenir. Hastane dosyasında yazan kriz anında Elif'in gerçekten bir kardeşinin olması delirmesine sebep olan ve cinayete meyilli tarafını pekiştiren bir olay olarak sunulur. Böylece erkek çocuk isteyen babasının sevgisizliği ve şiddetiyle sığındığı oyun hayatının bir gerçeğine dönüşür. Babası sarhoş olunca Elif onu eğlendirmek için erkek çocuk kılığına giren ve kısa süreli de olsa onun sevgisini tadan bir kız çocuğudur. Babasının ölümü ile bu oyun sona erince cinsel kimlik sorunu ortaya çıkar. Elif, annesinin yeni evliliği ve yeni doğan kardeşi arasında kendi gerçekliğine yer bulamayınca şiddete eğilimli bir krizin eşiğinde akıl hastanesine gönderilir. Sürekli yanında taşıdığı defterine ise "Bir çocuk öldürüldü."[474] yazması bir sayıklamanın kağıda yansımasını oluşturur. Elif; yalnız geçen çocukluk, sevgi arayışı ve kendini ispatlama arasında gidip gelen çocukluğunun koruyucusu olarak cinlerle perisini görmektedir. Bu doğrultuda da öldürme eylemi dahil olmak üzere iyilik ve kötülük arasındaki tüm bağlantıları onlar arayıcılığıyla kontrol etmektedir. Elif'e göre kardeşinin ölmesi gereklidir çünkü yaşama hakkını onun elinden alan şey hayali kardeşinin gerçeğe dönüşmesi olmuştur.

---

[473] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 89.
[474] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 101.

Doktor Samimi, Beş Sevim Apartmanı'nın en üst katına ise Melike'yi yerleştirir. Anneannesi, annesi ve kendisine cinlerin gülüşünün armağan edildiğini düşünen Melike kendi ismini de Kübra sanmaktadır. Erkeksiz bir hayatın temelinde yaşayan üç kuşak Melike'nin gerçekliğinde gülüşün mirası ile gizlenir. Cinperilerin iyiliğine tamamen güvenen ve rüyalarında babasıyla konuşan genç kızın hayatı aslında rüyalarından ibarettir. Rüyalarının gerçekliği ise yabancı bir adamın evlerinin kapısına gelmesi ile sarsılır. Melike gelen adamı babası sanmıştır ve içeri davet etmiştir. Melike'nin çocuk saflığında kendine yaklaştığını gören adam kıza tecavüz etmiştir ve evden kaçmıştır. Rüyasında babası olarak karşısına çıkmaya devam eden adamdan Melike artık korkmaktadır. Melike, anneannesi ve annesi tarafından babasının kaçırıldığını düşünüp ikisini de öldürür. Melike'nin dosyasında yazan gerçeklik ise Balat'ın bulaşıcı bir hastalık gibi üzerinde taşıdığı genelevlerine işaret eder:

> "Melike dünyaya, Çingene Balat'ın çok kadınlı, çok çocuklu ama hiç erkeksiz bir evinde, çok sıradan bir şeymişçesine geldi. Evdeki kadınlar, ismini koyup sonra onu unuttular. (…) Babasız bir bebek olmak, üç nesildir ailenin tüm çocuklarının değişmez alın yazısıydı."[475]

Olumsuz bir ortamın içinde büyüyen Melike, sığındığı hayal dünyasında kendisine cinperi bir baba bulmuştur. Sürekli gördüğü rüyalarında babasıyla zaman geçirmekte ve yalnızlığını gidermektedir. Tecavüz ise Melike'nin gerçek dünyada yaşadığı krizi açığa çıkarır. Baba figürü, Melike'ye zarar veren bir anlamla bütünleşir. Olağanüstü varlıkların işaret ettiği suçlu olarak anneanne ve anne ise Melike'nin kirlenen masalının sebebini oluşturur. Sorumlu tutulan aile büyüklerinin babasını kaçırdığını düşünerek cinayeti gerçekleştirir. Böylece kötülük, hem cinlerle hem de doğup büyüdüğü ortamın olumsuzluğu ile ilişkili hâle getirilir.

Beş Sevim Apartmanı'nın bodrum katında ise apartmanı bir akıl hastanesi gibi inşa eden ana karakter Doktor Samimi yaşar. Samimi, birlikte yaşadığı halasının ölümü üzerine daha da içine kapanır ve aynı yıl içerisinde işini kaybeder. Bunun üzerine eve kapanıp sürekli cinlerle ilgili araştırmalar yapmaya başlar ve çalışmalarını nasıl devam ettireceğini şu şekilde açıklar:

> " 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,

[475] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 113.

> doktorları da kandırabilirler. (…) Ama bir şeyin varlığını zedelemek istiyorsanız ona olan inancı yok ederek işe başlayabilirsiniz."[476]

Bilimsel araştırmaların sanrılar üzerinde yetersiz kaldığı fikrine ulaşan Samimi, ortak noktası cinleri kabul etmek ve rüyalar olan beş akıl hastasını tek tek akıl hastanesinden kaçırarak bir denek olarak kullanmak üzere Beş Sevim Apartmanı'na yerleştirir. Samimi, dosyada idrak yanılması teşhisine ulaşmak için hastaların sanrılardan oluşan inandıkları gerçekliği ve dosyalarında yazan gerçekliği günlüğünde karşılaştırır ve değerlendirir. Bilimsel metotlarla giriştiği bu çalışmaların amacı ise kendisiyle özdeşleşir:

> "Artık kendi cinperilerinden başka cinperilerle ilişkiye geçmek, onların taktiklerini, çalışma biçimlerini, ruhları esir alışlarını ve tüm kontrolü ellerinde tutuşlarını gözetlemek istiyordu. (…) Cinlerle perilere karşı açılan kasvetli savaşın, ılık bir haziran gecesi başladığını hiç kimse öğrenmedi."[477]

Bu noktada cinlerle iletişimde olmak sadece hastaların ortak noktası değildir, Doktor Samimi de cinlerle iletişim hâlindedir. Samimi, çocukluğundan beri yalnız dünyasında sürekli cinlerle oyun oynayan ve bu oyun arkadaşlığını hayatında karar alma noktasında etkili olabilecek bir noktaya taşıyan karakterdir. Evlilik kararı vermek istediği dönemde cinlerin ona karşı gelmesiyle beraber bu arkadaşlık düşmanlığa evrilir. Hasta ve doktor ilişkisinde bir uygulama olarak doktorun hastanın gördüğü sanrıları kabul etmesi tedavinin bir parçası olarak değerlendirilir. Fakat Doktor Samimi kendi hayatının bir parçası hâline getirdiği cinlerin varlığını kendi özelinde kabul etmiştir. Yapmış olduğu araştırmada asıl amacı cinlerin varlığını sorgulamak değildir, cinlerin varlığına inanıp onları yok edecek bir savaşın içine girmektir. Bir noktada Doktor Samimi gördüğü cinleri neden yok edemediğine dair bir sebep aramaktadır. Böylece idrak yanılması bir hastalık olmaktan çıkıp bir hareket noktasına dönüşür. Romanın sonunda ise belirtilen şu kısım hastalık unsurlarını Samimi üzerine daha çok çeker:

> "Komşular itfaiyecilere, içeride beş kişi olduğunu söylediler. İçerdekilerin altı kişi olduğunu bilen çıraksa sustu. (…) Tüm mahallenin varlığından zerre kadar kuşku duymadığı beş tuhaf insanın izine bile rastlamadılar. (…) Doktor Samimi'nin kızıl kara bedeninden arta kalanları ceset torbasının içine zar zor doldurup dışarı çıkardılar."[478]

---

[476] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 19.
[477] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 20-21.
[478] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 127.

Samimi cinlere açtığı savaşı kaybetmiştir ve getirmiş olduğu hastaların varlığı ise belirsiz kılınmıştır. Böylece anlatı psikolojik hastalığın hangi noktada geçerli olduğunu belirsiz kılmıştır. Beş Sevim Apartmanı'nda Samimi hep tek başınaydı ve şizofreniye giden bir eğilimin içinde miydi, yoksa komşular tarafından bilinen ve apartmanda bulunan hastalar yangın esnasında ortadan kaybolabilmiş miydi? Bu soruya verilebilecek cevap postmodern anlatının belirsizliğinin yanında idrak yanılmasının belirsizliğine de işaret eder. Okuru bir idrak yanılmasının içine doğru çeker. Çocukluğundan beri bir öteki olarak kenarda bekleyen Samimi; annesiz büyümenin, arkadaşsızlığın, halasını kaybetmenin, sevdiği kadından vazgeçmenin arkasında cinperileri sorumlu tutar. Samimi için saygın bir mesleğinin olması, çalışkan olması cinlere karşı savaş açma eğiliminin pekiştireci konumuna gelir. Fiziksel görüntüsünden memnun olmayan, sosyal hayatta öteki olan, evinde yalnız bir hayat süren bir karakter olarak Samimi, okuyarak deliren Don Kişot ile bilginin peşinden koşan Faust'un bir sentezini sunmaktadır. Bu noktada delilik kaçınılmaz bir son olarak anlatının genel akışına yön vermektedir. Hastalık bu bağlamda, psişik boyutun kötücül yönlerini denek olarak kullandığı hastaların öldürülmesi ve yangın çıkarılması ile bir arada ele alınmalıdır. Samimi'yi kötülük noktasına iten yanılsamaların yönlendirmesi ve eylemlerini kendi iradesi dışında yaptığına inanmasıdır. Ortaya çıkan kötülükten sorumlu tutulmama noktasında ise delilik, hukuk bazında da suçu ortadan kaldıran bir kavramdır. Böylece ceza edimi ortadan kalktığı için delilik hep bir tehlike unsuru taşır. Bu tehlike iyi ve kötünün ayrımını yapmama ve sınır kavramının ortadan kalkması ile ilişkilidir. Doktor Samimi ise cinlere karşı kaybettiği savaşın cezasını kendisine ölüm ile kesmiştir.

Psikolojik hastalıklar *Kırmızı Zaman*'da ise; Botan'ın ve Halat Niyazi'nin ön plana çıktığı iç anlatılarda yer alır. Botan, babasının kaybı ve ölüm haberiyle birlikte yalnızlığını cesetlerle bütünleştirir. Botan'ın annesinin delirmesi ise paylaşım alanlarını daraltır. *Kırmızı Zaman*'da delilik üzerine şu açıklama yapılır:

> "Ölüm ve süreklilik paralel olarak yaşamı belirler. İnsan bu paradoks yüzünden deliliğe bu kadar yakın yaşar."[479]

Babasının belirsiz ölümü ardında Botan'ın ruhsal yapısının intihar eğilimi üzerine kurulması ölüm ve süreklilik paradoksuyla bağlantılıdır. Kayıp haldeyken devam eden baba arayışı ölümle birlikte yön değiştirir. Botan artık babasını değil, babasının cesedini

[479] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 53.

aramaktadır. Özel bir alanda başlayan ceset arayışı ölülere aşina oldukça genel anlamda bir arayışa dönüşür. Psikolojik olarak bozulmanın ilk yansımasını sürekli babasının ölümünü gördüğü rüyalarıyla başlar ve bu durum sürekliliği korur:

> " (…) onu deli bir annenin ilgisizliğine ve öldürülüp parçalara ayrılmış bir babanın kabusuna terk edip kendi yenik dünyasına çekildi."[480]

Yalnızlığın özne için bir pekiştireç hâline geldiği bu kısımda sığınılan bir gerçeklik olarak babanın ölümü, rüya yanılsamalarıyla bir süreklilik içerir. Bu sürecin Botan'ın gerçek hayatına yansımalarını ise hastane ziyaretleri ile anlatıya dahil edilir. Öğrenim görür gibi düzenli olarak gittiği hastanelerde gördüğü, incelediği cesetler Botan için hayata bağlanma noktasını oluşturur. Rüyaları ile birlikte başlayan düşünce bozukluğu Botan'ı intihara eğilim noktasına yaklaştırır. Bu zihinsel bir hastalık gibi tüm hayatına yayılırken ölümle yüzleşmek hayata bağlayıcı bir unsura dönüşür. Kendini öldürme eyleminden başkalarını öldürme düşüncesiyle uzaklaşan Botan, zihinsel cinayet oyunlarıyla bakışını farklı bir yöne çevirir. Ümitlerinin yeniden bir paylaşım alanına dönüştüğü mekan olarak mezarlık ve burada Kambur'la kurduğu dostluk ile Botan'ın intihar eğiliminin azalmaya başladığı görülür:

> "Botan ne acil servise gidiyordu ne de morga. Onun artık tek adresi vardı: Kimsesizler mezarlığı. Ölümle barışmıştı bu mezarlıkta. Botan kimsesizler mezarlığının kimsesizliğini zedelememeye özen göstererek Kambur'la arkadaş oldu."[481]

Kambur, Botan için yalnızlığını paylaştığı bir alanı ona açar. Bu yüzden de mezarlık olumlu bir mekan olarak Botan'ın zihinsel bozulmalarını ve sıradanlaştırdığı ölüm hâlini aşmasına, iyileşmesine yardımcı olur. Halat Niyazi için ise durum daha farklıdır. Romanda Halat Niyazi'nin delilik noktasındaki farklılığı şu şekilde vurgulanır:

> "Bu şehirde yaşayan insanlar sokakta kimsesiz deli görmeye alışıklardır. Alışıklardır ama kimsesiz bir delinin gözlerinin içine bakarak hüngür hüngür ağlamasını yadırgarlar. Çünkü bu şehirde deliler kimsenin gözlerinin içine bakmazlar. Halat dışında."[482]

Sokakta yaşayan bir deli olarak tasvir edilen Halat Niyazi, farklılık noktasında değerlendirildiğinde insanlarla bireysel temas hâline de geçmesi noktasıyla aktarılır. Bu temas anları bir kriz anına paralel olarak verilmesi ise delilik, kriz arasındaki bağa dikkat çeker. Belirli bir kurban seçerek bilinçli bir şekilde o kişiye odaklanıp girilen ağlama

---

[480] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 58.
[481] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 193.
[482] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 109.

krizlerinin ardında geçmişin ağırlığı yatar. Halat'ın delirmesine sebep olan kuşaktan kuşağa aktarılan baba mesleği cellatlıktır. Babasının meydanda bir adamı öldürmesine şahit olduktan sonra ortaya çıkan kaçış ve sonrasında geçmişi unutmaya yönelik sokaklarda geçen hayatı Halat Niyazi için bir yok sayışın başlangıcı olur. Halat Niyazi ve Botan'ın psikolojik hastalıklar yaşamasının temelinde baba ve ölüm ortak noktadır. Botan için babasının ölümü bir kırılma noktası oluştururken Halat Niyazi için babasının bir iş olarak öldürmesi bir kırılma noktasını oluşturur. Yaşanan zihinsel kırılmalar sonraki hayatlarında farklı ruhsal hastalıklarla yer bulur. Botan bir gazeteci edasıyla babasının cesedini ve babasının katilini hatta kendi ölümünü aramaya başlar. Halat Niyazi ise bir lakap olarak hayatının geri kalanında cellatlıktan bir malzeme taşır ve tüm barakasını halatlarla örer.

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'da anlatının bir bölümünde psikolojik olarak ağır hastaların ölüme terk edilmiş bir alanı olarak 24 numaralı koğuşa rastlanır. Doktorların ve hemşirelerin ölmelerini bekledikleri, temizlik için bile girilmeyen bu koğuştaki deliler şu şekilde tasvir edilir:

> "Burada kimsesiz, unutulmuş, ölüme terk edilmiş deliler yaşardı. Yaz kış çırılçıplak, onlarca deli. Hepsi altlarına yapıyor ve hiç yıkanmayan kaplarda dağıtılan bulamacı avuçlarıyla yiyorlardı. Yeryüzünde en korkunç koku buradaydı. Dışkı, kusmuk ve kir kokusuna, öldüğü çok geç fark edilen cesetlerin kokusu karıştıkça tahammül sınırı aşağıya iniyordu."[483]

Dışarıda delirenlere paralel olarak çizilen akıl hastanesindeki bu delilerin ortak noktası olarak ölümü beklemeleri verilir. Hapların etkisiyle uyuşmuş bir hâlde üst üste şuursuz bir bilinçle hapsedilen bu insanların kurtulmak veya dışarı çıkmak gibi bir endişeleri yoktur. Şehirde yaşanan fizyolojik rahatsızlık olarak kuduz, insanların uzak durmaya çalıştığı bir yerde konumlanır. Akıl hastanesindeki delilerde ise uzak durmayı gerektirecek bir durum yoktur çünkü yaşama ihtiyacının ötesinde psikolojik hastalığın getirdiği içkinlik bireyi kapalı mekân ile izole edilmiştir. Hastalığın psikolojik ve fizyolojik boyutlarının verildiği bu karşılaştırmada kötülük, kanıksama ve şuursuz bir şekilde hareket etme noktasında etkenleri farklı olmakla beraber aktarılmıştır. Seri cinayetlerin sorumlusu olarak anlatıda yer alan Melih ise, işlediği cinayetlerin üstünü kardeşi Salih'in sürekli unutma hastalığı ile örtmektedir.

---

[483] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 92.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde bulunan "Maharetli Pembe El" hikâyesinde; bir aile içerisinde adam, kadın ve çocuktan oluşan anlatıda annelik kimliğinin getirmiş olduğu sorumlulukların zorunluluğa dönüşmesi aktarılır. Bu noktada istemediği bir çocuğu doğuran kadının psikolojik olarak yaşadığı zorluklar bir noktadan sonra elinin kanca olduğunu söylemesine dönüşür. Delilik hâlinde ortaya çıkan karşı çıkış ölümün aracı olduğu kancaya dikkat çeker. Vücudunun bir uzvu gibi gördüğü kanca yanılsamalarla beraber anlatıda bulunur. Kadının yanılsama olarak hayatına yerleşen kanca, öldürme eylemiyle paralel bir doğrultuda çizilir. Delilik noktasında eşinin kadına farkındalık oluşturmak için yaptığı konuşma şu şekildedir:

> "Elinde kanca yok ki diyor. El işte diyor. Pembe avuçlu, beş parmaklı, maharetli bir el… Ne kancası, ne acısı bu… Seni seviyorum diyor. Ama çocuğu da seviyorum. (…) Annesini deli bilecek diyor. Unut artık unut artık unut artık şu kancayı diyor. Kadının sağ elindeki kanca sol elinin avucuna batıyor."[484]

Kancanın değdiği yerden kan akmasıyla verilmesi kadının yarattığı gerçekliği kurmacanın gerçekliğine taşır. Çocuğun doğumuyla birlikte onu güvende tutmak için kendisinden uzak tuttuğunu belirten kadın, kancanın gerçekliğine daha çok inanarak intihar eder. Bu noktada kötülük, psikolojik rahatsızlığın tetiklenmesi ile kendini öldürme eyleminde karşılık bulur.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde bulunan "Pencereler Kelebek Delileri Sever" hikâyesinde ise; bir apartman dairesinde yaşayan deli bir kadın, hemşire ablası ve ablasının madde bağımlısı oğlu üzerinden aktarılan psikolojik rahatsızlık temele yerleştirilir. İlaçlarla beraber iyileştirici ve kontrol edici işlevleri üstlenen hemşire abla, hem oğlunu hem kardeşini hayata bağlamaya çalışmaktadır. Cinlerin kötülüğün müziğini çaldığı gece saatlerinden korkan deli kadın[485] bu sesleri duymakta oldukça iyidir ve saklanmasını iyi bilir. Anlatı içerisinde kadının deli olarak nitelenmesinin sebebi kelebek ile bağlantılı verilir:

> "Deli kız kardeş istese bu ilaçları bir anda içiverir ve ağzı köpürerek oracıkta o an ölmeyi becerebilir. Ama o ısrarla çok katlı apartmanın en üstten bir alttaki dairesinin penceresinden aşağı atlamak… atlamak... atlamak… atlamak… kendini atmak istiyor… Sanki ölümü kanatlı biliyor…"[486]

İntihara eğilimli bir yapıda çizilen kadın, ölümü uçmakla bütünleştirir ve kendini kelebekle bütünleştirir. Bu noktada defalarca kendini atmayı denediği apartmanın en üst

---

[484] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Maharetli Pembe El"*, s. 59.
[485] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Pencereler Kelebek Delileri Sever"*, s. 95.
[486] Mine Söğüt, Deli Kadın Hikâyeleri, *"Pencereler Kelebek Delileri Sever"*, s. 96.

katının bir altındaki dairede, ablası onu koruyan bir kişi olarak yer alır. Kadının içine kapanık bir hâlde kendini atmayı denemeden odasında beklediği günlerde ise ablasının oğlu uyuşturucu krizine girmiştir. Bu krizlerin korkutucu yanlarından ürken kadın, odada ölmek için sırasını bekler. Bu bekleyişler sırasında rüyasında kelebek olarak odalarda özgürce gezen kadın, uyumadığı bir gece ise pencereden uçtuğunu düşünerek intihar eder. Bu noktada psikolojik hastalığın getirdiği gerçeklikten kopuklukla beraber intihar eylemi gerçekleşir.

2.7.2. Fiziksel Hastalıklar

Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman* içerisinde hastalığı istenilen hayata ulaşma noktasında bir engel olarak konumlandırır. Baba Veysel'in kanser olması ve çocuklarının engelli olması hastalığın ölümle sonuçlanan boyutuna dikkat çeker. Hüsran'ın alerjisi onu evde bir hapis hayatına mahkûm eder. Şirivan'ın sağır ve dilsiz olması Leon'la evliliğine etken olur ama bu evlilik toplumdan dışarıda bir hayatı da sessizliğine ekler. Mezarlık bekçisi olan Kambur, fiziki farklılığının getirmiş olduğu yalnızlık ile izole bir hayat sürer. Karakterlerle beraber çizilen hastalıklar içerdikleri olumsuzluğun yanında kötücül unsurlarla da bağlantı taşır. Baba Veysel'in çocuklarını öldürme sebebi romanda şu şekilde aktarılır:

> "Baba Veysel, yaşlı bir adamdı. Hapishaneye çocuklarını öldürdüğü için girmişti. Kendi çocuklarını… Ömür boyu orada kalacaktı. Zaman Dayı gibi bir gün dışarı çıkma umudu yoktu. Böyle bir umudun peşinde de değildi. Kanserdi ve ölmek üzereydi."[487]

Baba Veysel, hastalığının ölümcül olması sebebiyle kendi sorumluluklarını alamayacak olan engelli çocuklarını öldürür. Bu noktada çocukların doğumdan itibaren süregelen hastalıkları yaşamları önünde bir engel oluşturur. Bunun yanında babalarının ölümcül hastalığı ise çocuklarının hayatlarına son vermesinde önemli bir etkendir. Baba Veysel'e göre çocukların ölürken gülümsemesi bir kurtuluşa işarettir. Bu noktada hastalık, öldürme eyleminin gerçekleşmesinde tetikleyici bir kötücül unsur olarak yansıtılır.

Hüsran, kendisinden önce doğan ve olumsuz ev koşulları sebebiyle yaşamaya fırsat bulamayan kardeşlerinin aksine hayata tutunmuştur. Çocuklarının ölümü sebebiyle aile tarafından katil olarak tanımlanan ev, Hüsran için hem güvenli bir bölge hem de bir hapishanedir. Hüsran'ın hastalığının ortaya çıkmasıyla hayatı değişir:

---

[487] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 131.

> "Hüsran on bir yaşında öksürmeye başladı. (…) Aziz, Hüsran'ın öksürüğünün kesilmediği beşinci günün akşamı eve o güne kadar bir arada görmedikleri kadar çok parayla döndü. Ayşe ona bu parayı ne nereden bulduğunu sordu ne de çalmadığına bin bir yemin ettirdi. Ertesi sabah hemen hastaneye gittiler. (…) Hüsran'ın dış dünyadaki neredeyse her şeye alerjisi vardı. (…) Hüsran artık bir ev kuşu olsa iyi olurdu."[488]

Bu noktada Hüsran'ın hastalığı babasının muhtemelen kötü bir olaya karışarak yüklü miktarda para kazanmasına sebep olmuştur. Çocuğunun durumu kritik olduğu için ise bu paranın kaynağı anne tarafından sorgulanmamıştır. Alerji teşhisi koyulduktan sonra ise Hüsran artık ev ile sınırlı bir hayatın içerisinde yaşamaya başlamıştır. Bu noktada hastalığı onun yaşam alanını olumsuz anlamda etkilemiştir.

Leon'un eşi olarak romanda kısaca bahsedilen Şirivan, sağır ve dilsiz olarak aktarılır. Bu noktada Leon'un toplum tarafından öteye itilen hayatının bir yansıması olarak eşinin hastalığı verilir.

Fiziki anlamda hastalıkla çizilen diğer bir karakter ise Kambur'dur. Kimsesizler mezarlığının bekçisi olan Kambur, mezarlığın "taçsız kralı" olarak aktarılır. Bunun en önemli sebebi romandaki bütün ana karakterlerin ortak gözleminin Kambur tarafından yapılmasıdır. Fiziki görünüşündeki farklılık ise şu şekilde aktarılır:

> "Kavruk vücutlu Kambur küreği kapar aksaya aksaya koşarak denilen her şeyi bir solukta yapardı. Varlığıyla yokluğu birdi. Onu bir kez görenin gözleri alıştı mı, bir daha görünmez olurdu. Sadece ilk bakışlarda meraklı gözler tarafından çırılçıplak soyulduğunu hissederdi. Eciş bücüş vücudu bir sirkte sergilenir gibi sergilenirdi bu kimsesizler mezarlığının yaptığı işten namesut ziyaretçilerine."[489]

Tıpkı kimsesizler mezarlığı gibi Kambur da toplum tarafından kenara atılmış bir yerde kimsesiz bırakılmıştır. İsmiyle onu çağıran kimsenin olmamasını, görevi dahilinde hatırlanması, ilk görüşte dikkat çekip sonra yok sayılması fiziksel hastalığın toplumsal anlamda kötücül bir dönütüdür. Sözlü olarak bir ötekileştirmeye maruz kalmayan Kambur, psikolojik olarak bir öteki hâline gelmiştir.

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'da fiziksel olarak hastalıkla çizilen bir roman kişisi Mehtap'tır. Gördüğü şiddetin etkisiyle sürekli baş ağrısı ve kusma hâli ile çizilen Mehtap, roman ilerledikçe ağrılarının artmasına tanık olunan bir karakterdir.[490] Baş ağrısı şiddetlenen

---

[488] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 34-35.
[489] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 193-194.
[490] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 220.

ve kusma nöbetleri sıklaşan Mehtap, anlatının sonuna doğru ölmeyi bir kurtuluş olarak görmektedir. Şahbaz'ın iç anlatılara geçmeden önce değindiği Rum madam ise hastalığı romanın başından itibaren artmaya başlayan ve ölümle sonuçlanan bir noktada aktarılır.

2.7.3. Salgın Hastalıklar

Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*'da dahil ettiği hastalıkları ağırlıklı olarak bulaşıcı bir salgın benzetmesi içerisinde değerlendirir. Anlatının başında yer alan ve kötülüğün bir meydan gösterisi hâline geldiği sahnenin ardından ölüm, salgın hastalığa dönüşür. Köy meydanında Hacer etrafında çizilen kurbanlık edimi şu şekilde gerçekleşir:

> "Kadınlar öldükçe, erkekler çöktükçe, bebekler büyümedikçe… köy ıssızlığa doğru giderken… bir gece… 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."[491]

Kalabalığın meydanda toplanması ile beraber Hacer'in kardeşi Mustafa kurban kestikleri bıçakla kız kardeşini öldürür.[492] İkiz kardeşi tarafından öldürülen Hacer'in derilme sebebi ise köyün üzerine bir lanet olarak çöker. Hacer, ikiz kardeşi Mustafa'nın kendisine tecavüz etmesi ve bunu kimseyle paylaşamamanın verdiği psikolojik bunalımın içinde kalmıştır. Meydanda özel bir dille söylediği şarkının sözlerinde bunu tekrarlamaktadır. Bu özel dili anlayan tek kişi ise kardeşi Mustafa'dır. Hacer'in kriz anı ile birlikte gerçeklerin ortaya çıkmasından korkan Mustafa, kardeşini delirdiği için öldürerek köy halkının gözünde erenlere karışmıştır. Bu noktada Hacer, uğradığı cinsel istismar sonucu bastırılmış gerçekleri köyün meydanında herkese karşı farklı bir dille söylemiştir. Uğradığı kötülüğün karşılığını canıyla ödemesi, Hacer'in ölümü istemesiyle bağlantılıdır. Fakat toplum içinde deliren kadının olumsuz yansıması olarak ise köyün üstüne uzun vadede lanet yağmıştır. Hacer'in yaşamış olduğu delilik, köyde ölümün salgın bir hastalık gibi yayılmasına dönüşmüştür.[493] Genç kızın uğradığı istismar sonucu delirmesini temele alarak başlayan anlatı, ilerleyen bölümlerde bu lanetin farklı temsillerini gün yüzüne çıkarır. Hücrede ölümü bekleyen kadının annesi kayıp çocuklarını aramaktan delirmiştir:

> "Kadının annesi bir aydır sokaklarda dolaşıyor. Parklarda yatıyor. Şuursuzca… ne aradığını bilmeden bir şeylerin peşinde. Üzerinde delirmişlere özgü ekşi ve tehlikeli koku. Üç Kapılı Han'ın önünden

[491] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 7.
[492] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 8.
[493] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 14.

geçiyor ama artık kafasını kaldırıp hanın kapısına bakmıyor bile. Delirdi. Sokaklarda yaşayan özgür bir deli."[494]

Oğlunun cesedini çöplükte bulması ve kayıp kızının da öldürülmüş olduğunu düşünmesi ile birlikte beklentisi kalmayan bir kadın olarak çizilen anne, gördüğü bir gazete haberindeki Akrep Nalan lakaplı kızı kendi kızı sanarak sokaklarda bir hayat yaşar. Annenin arayışı böylece yollarda şuursuzca dolaşan bir amaçsızlık ile sonuçlanır. Kaybedecek başka bir şeyi kalmamış anne olarak çizilen diğer bir kadın tipi ise Haydar ve Zehra'nın annesidir. Haydar, annesinin gözleri önünde işkence yapılarak öldürülür. Bu durum romanda anlatıcı tarafından da sorgulanır. Sistemin öldürmeyi hedeflediği bireyler işkencelerle öldürülür fakat üçüncü bir şahıs olarak annenin buna tanık gösterilmesi farklı bir noktaya dikkat çeker. Eşini ve çocuklarını kaybeden ve kızı Zehra ile tek başına kalan kadının verdiği kayıplar ayrı bir psikolojik işkenceyi de içinde barındırır. Zehra, ölümlerin ardından belirli bir süre sonra ortadan kaybolur. Tıpkı hücredeki kadının annesi gibi Zehra'nın annesi de kızını aramaya başlar. Kızının cesedini mahallenin kahvesinin önüne atılması ile birlikte kadının arayışı tüm duyularını kapattığı bir karanlığa bürünür:

"Komünist Kaptan kör kadının yanında duruyor ve bunları düşünüyor. Kadın onunla konuşşa, kendi hikâyesini anlatsa belki biraz rahatlayacak. Kendi başına gelenlerden daha kötü şeylerin başkalarının başına gelmesi onu ferahlatacak. Ama kadın konuşmuyor. Duymuyor. Görmüyor. Öylece ayakta zorlukla duruyor."[495]

Bu noktada çocuklarının arayışının ölümle sonuçlanması ile birlikte anneler, sistemin kaos içerisinde yuttuğu insanların belirsizliğinden delirirler. Çocukları belirli bir süre kayıptır ama nerede bulacakları üzerine fikir sahibi olmayacak kadar karışık bir siyasi atmosfer vardır. Annelerin arayışı, çaresizlik üzerine kuruludur. Bir çocuğunun ölümü diğerinin kaybı ile birlikte ise hücredeki kadının annesi, başka birisini kızının yerine koyarak sokaklarda hayata tutunmaya çalışır. Bir çocuğu gözünün önünde işkence ile öldürülen, diğer çocuğu ise kahvenin önünde bir cesede dönüşen anne ise, somut gerçekliğe tamamen sırtını dönerek suskunluk içerisinde sokaklarda dolaşır. Böylece kayıpların giderek arttığı 1979 yılı anlatıcının bakışıyla deliliğin sokaklarda bir yaylım ateşine dönüştüğüne işaret eder. Ölümün salgın hastalık gibi yayıldığı ortamda yaşayan insanlar için delilik bir noktada kaçınılmaz bir gerçekliği barındırır. Bu gerçekliği cinnet ile bağdaşlaştıran Şahbaz, Üç Kapılı Han'da kadına şunları anlatır:

---

[494] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 167.
[495] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 186.

> "Şehir cinnet geçiriyor ve kimse bunun farkında değil. Cinnet kanıksanabilen bir travma artık. İnsanlar birbirlerini kurşuna diziyorlar. (…) Cinnet veba gibi, sobalardan tütüp, yoksul evlere bulaşıyor."[496]

Toplum tarafından yaşanan cinnet, psikolojik boyutu olarak travmayla, fizyolojik boyutu olarak ise vebayla bağlantı kurularak aktarılır. Böylece bireysel travma tetiklemesi vebanın salgın hâlinde yayılmasıyla bütünleşir, kitlesel bir biçime dönüşür. Tüm ölümlerin neden yaşandığına dair aranan cevabın karşılığı hastalık benzetmeleri ile karşılanır. Anlatıda şehrin daha da içine girildiğinde ise kuduz olan bir karantina mahallesine rastlanır. Şahbaz'ın hücredeki kadına anlattığı ilk hikâye olarak romanda yer alan uzak semtteki bu mahallenin her yeri tabelalarla çevrilmiş, girilmesi ve çıkılması yasak bir bölgedir. Ölümlerin olağan bir hâle geldiği mahallede kuduzun tarifi Şahbaz tarafından şu şekilde yapılır:

> "Kuduz nasıl bir hastalıktır bilir misin?
> Vahşi… ölümcül… saldırgan… zapt edilemez… tehditkâr… cüretkâr! Sinsi… çok sinsi… zaman gibi.
> Sevdiğin bir köpeğin küçücük ısırığı… kuyruğuna bastığın kedinin canhıraş tırmığı… uyurken parmağının ucunu dişleyen fare… hatta belki öpüştüğün sevgilin.
> Salyadan bulaşır kuduz. Ilık, ıslak, kaygan, yapışkan salyadan.
> Kuduz olduğunu hemen anlamaz insan; önce yorgunluk hisseder. Sıradan bir yorgunluk. Sonra felaket bir baş ağrısı gelir. Sonra ruh ağrısı. İçi sıkılır; sinirleri bozulur.
> Derken ateşi yükselir. Cayır cayır yanmaya başlar tüm bedeni. Sonra o kramplar… o korkunç kramplar…"[497]

Detaylı bir şekilde belirtileri, hastalık süreci ve ölüm sebebine kadar aktarılan kuduz hastalığı mahalleyi her köşede hayvan ve insan cesedi görecek kadar ölüme alışkın hâle getirmiştir. Bu noktada salgın hastalığın yaratmış olduğu ölü sayısındaki artış kötülük unsuru olarak da yansımıştır: Mahallede ideolojik çatışmaların artması ile birlikte sürekli silah patlayan ve insanların salgından daha çok birbirlerini öldürdüğü bir ortam oluşmuştur. Ölümler ise salgından dolayı sorgulanmamaktadır. Karantinanın giriş ve çıkışları engellediği atmosferde güvenlik güçlerinin zayıflamasının yanında kuduz bir noktada cinayetlerin gizlendiği bir örtüye bürünmüştür. Kuduzun karantina sınırlarını aşıp başka mahallelere ilerlemesi ile birlikte ise kudurarak ölen insanların sayısı şehir tarafından da kanıksanır bir hâle gelir.[498] Kuduran insanların girdikleri tecrit hücrelerinden sadece cesetlerinin çıktığı bir ortamda çığlıklar atılarak yaşanan kramp sancıları olağan bir noktada seyirlik bir alana

[496] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 67.
[497] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 25-26.
[498] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 86.

yerleştirilir. Böylece hastalığın getirmiş olduğu kötücül bir unsur olarak ölüm kanıksamayı doğurur:

> "Kudurarak ölen iki köpek… kudurarak birbirini öldüren binlerce genç… kudurarak birbirlerine saldıran insanlar… kudurarak ölmenin ve öldürmenin sıradanlaşmış hali… kanıksamak kuduz gibi bulaşıcı bir hastalık artık."[499]

Kuduz, bir hastalık olmaktan çıkarak toplumda bireylerin birbirlerine yaklaşım hareketi şeklini alır. Böylece hastalığın öldürücü boyutu geri planda kalırken öldürmenin bulaşıcı boyutu ön plana çıkar. Doğal bir kötülük olarak değerlendirilen hastalık, bireysel ve ideolojik çıkarlar doğrultusunda toplumsal bir kötülük alanının oluşmasına zemin hazırlar. Kuduz yüzünden ölen insan sayısındaki artış, ölme sebeplerinin araştırılmaması ve bir üstünü kapatma alanı oluşturması açısından salgının boyutunu hem maddi hem de manevi olarak arttırır. *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979* içinde hastalık; toplumun bulaşıcı bir kötülüğü taşıması, ölümün salgın olarak yayılması, bireyin öldürme eyleminin üstünü örtmesi, bireyi şuursuzca ölüme yaklaştırması noktalarında değerlendirilmiştir.

2.8. Kötülük ve Oyun

Oyun, genellikle boş vakitleri değerlendirmek için yapılan fiziksel veya psikolojik etkinliklere denir. Yetişkinlerin de iyi zaman geçirmek için oynadıkları oyunlar olmakla beraber ağırlıklı olarak çocukların alanına hitap eden oyunlar toplum tarafından bilinir. Çocukların hayal gücü ve yaratıcılığını etkileyen oyun oynama dönemleri gelişimleri açısından oldukça önemlidir. Bu süreçte oynanan oyunlar aynı zamanda öğretici nitelik taşımaları açısından da önem taşır. Oynanan oyunlar ise her zaman iyinin öğretimi üzerine kurulu olmayabilir. Çocukların anlaşılmazlığı üzerine Terry Eagleton'ın açıklaması şu şekildedir:

> "Çalışmadıkları için, ne işe yararlar bilinmez. Seks yapmazlar, belki yapıyorlardır ama yine bize çaktırmıyorlardır. Sadece belli yönlerden bize benzeyen ama başka yönlerden benzemeyen bir tekinsizlik var. (…) Toplumsal oyuna tamamen karışmadıkları için çocukların masum olduğu düşünülebilir, ama aynı sebeple şeytanın dölü diye de nitelenebilirler."[500]

Tekinsizlik ve anlaşmazlık çocuk tipine ikircikli bir yapıyı yükler. Bir tarafta masumiyetin verdiği bir iyilik diğer tarafta ise bilinmezliğin getirdiği bir kötülük taşırlar. Bu

---

[499] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 139.
[500] Terry Eagleton, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, s. 7-8.

noktada Terry Eagleton'ın vermiş olduğu çocuk tarafından öldürülen bebek davası örneği oldukça yerindedir. Anlamdan uzaklaşan eylem kötülüğe doğru yönelmiştir. Çocukta bulunan bu ikircikli yapıya dikkat çeken diğer bir isim ise Nurdan Gürbilek'tir:

> "Çocuk hem masumiyeti, bozulmamışlığı ve saflığıyla bir özlem nesnesidir; hem de doğumundan başlayarak terbiye edilmesi, bir bilgi ağıyla kuşatılması gerektiğine göre aslında yırtıcı, vahşi ve tehlikeli bir doğaya sahiptir."[501]

Çocuk, toplum içerisinde masumiyeti, acıyı, korkuyu hatta suçluyu içinde barındıran bir imge taşıyıcısı hâline gelmiştir. Bu noktadan bakıldığında çocuğun oynadığı oyunlar onu hangi yönde etkilemektedir? Bu soruya verilebilecek cevaplar kişiden kişiye göre değişmekle beraber ailenin, çevrenin, kültürün ve mizacın etkileri söylenebilir. Kurmaca metnin içine dahil olan oyun da tıpkı çocukların oyunu gibi ikircikli bir zeminde inşa edilir. Postmodernizmin çoklu yapıya uygun hareket etmesi oyunun alanını genişletir. Oyun artık çocuk tipinin içindeki ikircikli yapının bir yansıması olmanın ötesinde metnin gidişatını belirleyen bir yapıya dönüşür. Mine Söğüt anlatılarında oyun, ağırlıklı olarak psikolojik yönüyle ele alınır. Oyun, karakterlerin boş zaman uğraşı hâline gelebileceği gibi kötücül gerçeğin bir ironisi hâline de gelebilmektedir. Bu doğrultuda gerçeğin oyunlaştırılması ve oyunun gerçekleştirilmesi birbiriyle iç içe geçerek anlatılır.

2.8.1. *Kırmızı Zaman*'da Oyun

Kırmızı Zaman'da oyun ve oyunlaştırma çocuklar ve gençler üzerinden aktarılır. Botan'ın yalnız geçen çocukluğu, Hüsran'ın kitaplarla dolu çocukluğu ve Leon'un öteki olarak başlayıp cesur çocuk olarak devam eden çocukluğu romanın farklı bölümlerinde işlenir. Farklı özelliklerle aktarılan bu çocukların oynadığı oyunlar da birbirinden oldukça farklıdır. Leon'un yavru köpekle oynadığı oyun dehliz girişini keşfetmesini sağlar. Sonrasında ise köpeğin peşinden giderek cellat mezarlığına ulaşması Leon'un hayatının değişmesine sebep olur.[502] Leon için oyunla başlayan bir takip merak duygusuna dönüşür. Cellat mezarlığı ise Leon'u cellat olmaya yönlendiren mekân olarak çizilir. Bu doğrultuda oyunla başlayarak atıldığı macera, kötücül unsurları içinde barındıran bir mesleğe doğru geçişe evrilir. Oyun, Leon'un cellatlığı meslek edinmesinde başlangıç noktasında konumlanır.

---

[501] Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s. 48.
[502] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 103.

Hüsran, alerji sebebiyle çocukluk yıllarını evde yalnız geçirir. Bu süreçte babasının getirdiği kitaplarla kendine bir oyun alanı kurar. Hüsran'ın bakışından dışarıda oyun oynayan çocuklar şu şekilde verilir:

> "Dışarıya çıkamadığım için üzülmemin anlamı yok, diye düşündü. Zaten arkadaşım olmazdı ki. Ne o aptal kızlarla ip atlarım ben, ne o terbiyesiz oğlanlarla Pokemon oynarım. Hem bu sıcakta ev daha güzel serin serin. Hatta buz gibi…"[503]

Fiziksel oyun alanından uzaklaşan Hüsran, böylece kendisine kitaplarla kurduğu kurmaca bir oyun alanı oluşturur. Babası kırmızı kaplı kitabı Hüsran'a getirdiğinde büyük bir merakla okumaya başladığı sarayda işlenen cinayet sayfadaki lekeden dolayı yarım kalmıştır. Yarım kalan hikâyeyi mahallesinde gördüğü ve okuduğu gerçekler üzerine tamamlayan Hüsran, böylece tarihi kitabın gerçekliğini kendi gerçekliği ile birleştirerek bir oyun kurar. Hüsran, oynadığı oyundan keyif almasına rağmen zamanla oyunların gerçekle olan bağı arttıkça eğlencenin yerini korku alır:

> "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."[504]

Kitapta anlatılanların gerçekle hatta yaşadıkları evle olan bağı arttıkça Hüsran'ın oynadığı oyun evden kaçışa bir davetiye olmaya başlar. Cellatların sır dolu hayatını keşfetmek için çıktığı dehliz yolculuklarında ise cellat mezarlığına ulaşır. Bu mezarlığın isimsiz ve kimsesiz bırakılan mezar taşları Hüsran'ın üzerinde şu şekilde bir etki bırakır:

> "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."[505]

Hüsran'ın cellat mezarlığını keşfetmesi ile birlikte oynadığı oyunun niteliği de değişir. Artık yarım kalan kitap anlatılarını tamamlamaz ve mezar taşlarını aklına gelen sözlerle sadece kendisi doldurur. Renkli kalemlerle resim yapamamak Hüsran'ı şiir yazmaya teşvik eder. Mezar taşlarına yazdığı şiirler, mezarlığın diğer ziyaretçileriyle ortak payda oluşturur. Her söz, diğer ziyaretçilere geçmişlerinden bir şeyler hatırlatır. Hüsran, oynadığı şiir yazma oyunu ile karakterlerin geçmişine ışık tutar. Bu ışığın içinde ise renkler olduğu kadar gölgeler de vardır. İyi anların hatırlanmasının yanında yaşanan kötü anlar da bir

---

[503] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 42.
[504] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 83.
[505] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 183.

yüzleşmeye uğratılır. Bu doğrultuda Hüsran'ın oynamış olduğu oyunlar, anlatının iki yönüne açıklık getirir: İlk olarak tarihi kitapta tamamlamış olduğu anlatılar anlatının şimdiki zaman gerçekliğini tarihin gerçekliğiyle sentezler, ikinci olarak ise mezar taşlarına yazdığı yazılar romanın diğer karakterlerinin geçmişleriyle yüzleşme noktasını oluşturur. Bu doğrultuda oyun, iyi veya kötü gerçekliğin kurmaca içinde yansımasını sunar.

Kırmızı Zaman'da yalnız bir çocukluk geçiren diğer bir roman kişisi ise Botan'dır. Dışarıda oynayan çocukları pencereden izleyen Botan'ın onlarla ilgili düşünceleri ve hisleri şu şekildedir:

> "Yaşıtlarının yanına inip de oynamamasının tek nedeni vardı: Onları sevmiyordu. Sokaktaki çocukları… Hepsi aptaldı. Hepsi kötüydü. Hepsi düpedüz geri zekâlıydı. Botan kendisinin onlardan farklı olduğunu biliyordu. Bu farklılık onu küskün ve kızgın yapıyordu. Henüz beş yaşında olması hiçbir şeyi değiştirmiyordu."[506]

Botan, kendini farklı hissetmenin hıncı içerisinde yalnızlığa sıkışık bir çocukluk geçirmiştir. Hüsran ve Botan'ın ortak özelliği olarak aktarılan akranlarının oyunlarına dahil olmama durumu iki karakterin de kendilerine ayrı bir hayal dünyası kurmalarının zeminini hazırlamıştır. Babasının kaybolması ve sonrasında ölüm haberinin alınmasıyla beraber Botan, ölüm arayışına girmiştir. Öncelikle hastanelerde gelen kişilerin hastalıklarını ve durumlarının ağırlığı üzerine yapmış olduğu tahminlerle çizdiği zihin oyunları zamanla fotoğraflardan bir ölüm katalogu yapacak kadar ölümü oyunlaştırmıştır. Bu oyunlaştırma Botan için kendini öldürme isteğini bastırmada bir araç olarak kullanılır. Romanın başında intihar fikrini yakın olarak çizilen Botan, oynadığı oyunlar ve Kambur'la edindiği dostluk sayesinde hayata bağlanmıştır. Ölüm kataloğunun ardından babasının katili olduğunu düşündüğü kadın cesediyle ilgili şunları düşünmektedir:

> "Botan ilk gün ismini sordu kadının. Gazete haberinde A.K. olarak geçen isim o zamandan bu zamana tuhaf bir oyun olmuştu onun yaşamında. Kadına kendi kendine isimler yakıştırmıştı. A ile başlayan ne kadar çok isim vardı. Ayla, Ayşe, Aynur, Alev, Aysel, Ahu… K ile başlayan soyadı bulmaksa daha zordu. (…) Peki bu kadının soyadı aynı varsayımsal oyunla ne olabilirdi. Kaltak? Kaçak? Kayıp? Kimliksiz? Kötü? Kadın? Katil? Aylin Kaltak! Arzu Katil! Ayşen Kayıp! Aydan Kimliksiz!"[507]

Bu noktada Botan, kimliği belirsiz bir arayışı oyunlaştırarak kendini öldürme dürtüsünü bastırır. Oyunlarla birlikte hayatında olan kötü olayların hayali sorumlularını

---

[506]Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 45.
[507] Mine Söğüt, *Kırmızı Zaman*, s. 126-127.

oluşturur. Oyunlaştırma belirsiz kalan gerçeğin üstünü örterek yaşamın bir bağını meydana getirir. Kırmızı Zaman'da karakterlerin kötücül unsurlarla yüzleşmeleri veya bundan kaçmaları oyun vasıtası ile olur.

2.8.2. *Beş Sevim Apartmanı*'nda Oyun

Beş Sevim Apartmanı'nda oyun kavramı çocukluk döneminin tehlikeli bir gerçekliği ardına saklanır. Samimi, Oğuz, Yeşim, Yusuf, Elif, Melike anlatı içerisinde akıl sağlığını yanılsamalarla kaybetmiş kişiler olarak çizilir. Yanılsamaların ortaya çıkışında ise cinlerle ve perilerle küçük yaştan itibaren oynadıkları oyunlar ortak bir noktadır. Bu oyunlar başta yalnızlığın paylaşıldığı, mutluluk veren tarafları ile aktarılırken sonrasında korkutucu tehdit unsuruna dönüşen ya da kötücül olayları gerçekleştirmeye teşvik eden kışkırtıcı bir hâle dönüşür. Beş Sevim Apartmanı'nı bir akıl hastanesine çeviren ve burada araştırmalarının yanında hastalar üzerinde gözlem de yapan Samimi'nin cinlerle olan bağı şu şekilde aktarılır:

> "Samimi yıllar boyu terk edilmişliğine sustu. Samimi arkadaşlarının alaylarına sustu. Samimi halasının ilgisizliğine sustu. Sustu, sustu, sustu… Ona bu suskunluk oyununu öğreten rüyalar dolusu cinle periydi. (…) Samimi'nin yıllar boyunca susmasını ve rüyalarda gönlünce oynamasını onlar öğütlediler."[508]

Kimseyle arkadaş olmadan yalnız bir çocukluk geçiren Samimi için cinler ve periler sözünden çıkmadığı en iyi arkadaşlarıdır. Hayali bir dünyaya çekilen çocukluk, Samimi'nin ilerleyen yaşlarında tehdit unsuruna dönüşür:

> "On yaşında bir çocuk gibi kızmıştı cinlerle perilere. On yaşında bir çocuk tavrıyla bağırıp çağırmıştı onlara. Ama ne o bir çocuktu, ne de cinlerle periler sandığı gibi oyuncu arkadaşları. O, otuz yaşında bir psikiyatrdı. Cinlerle perilerse zamansız, mekânsız bir dünyanın kötü kalpli yaratıkları."[509]

Samimi, otuz yaşında bir kadını sevene kadar cinlerle ve perilerle hayali bir dünyanın gerçekliğinde yaşamıştır. Onlarla oyunlar oynamış, gülmüş, eğlenmiştir. Fakat Samimi oyuna dışarıdan bir oyuncu getirmeye çalışınca karşılaştığı ölüm tehditleri üzerine senelerdir süren sıkı dostluk bozulmuştur. Bu noktadan sonra cinlerle oynanan oyun bir şeytan oyununa evrilmiştir. Kötücül yaratıklara karşı bir savaşın kaybedeni olarak Samimi, yanılsamalarının oyunu içinde gerçekliğini tamamen kaybetmiştir. Böylece oyun, çocukluğun eğlendirici ve yalnızlıkla baş edilmesini sağlayan hayali arkadaşları yetişkinlik döneminde kötücül olayların

---

[508] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 13.
[509] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 16.

içine çeken yanılsamalara dönüşmüştür. Beş Sevim Apartmanı'nın diğer sakinlerinde de oyuna bakışta benzer bir yaklaşım söz konusudur:

> "Oğuz, hiç okula gitmedi. Bütün gün evde, pencerenin karşısına oturup annesinin uyanmasını bekledi. Annesi akşam üzerine doğru uyandığında, kaçıp yatağın altına saklandı. Orada hayattaki tek arkadaşı olan cinlerle oynadı."[510]

Oğuz'un cinlerle kurmuş olduğu bağ, hem anneden kaçış hem de arkadaş edinme noktasında çocukluğunun bağlayıcı unsuru olur. Kendini cüce sanan Oğuz, yanılsama gerçeğinin kırılması ile birlikte cinlerinin desteğini de alarak annesini öldürür. Bu noktada oynadığı oyun, kötücül bir gerçeklikle karşılık bulur. Cinlerle olan dostluğunu oyunlara dönüştüren diğer bir roman kişisi ise Yusuf'tur. Hayatının tamamında kendini öldürme oyunları oynayarak çevresini üzmeye çalışan Yusuf, bu oyunların başlangıcında cinlerle masum oyunlar oynamaktadır. Öldürme eyleminin oyunlaştırılması ile birlikte masum oyun yerini korkutucu bir gerçekliğin yaşam alanına müdahalesine dönüşür. Kendisini öldürmeye başaramayan Yusuf, okları annesine yöneltir ve ailesini daha fazla üzmek için annesini öldürür. Oyunun bir parçası olarak ise bunu gerekli görmektedir. Böcekleri ezerek başladığı çocuksu oyunu annesinin kafasını ezmesiyle son bulur. Sonrasında kliniğe kapatılan Yusuf için gerçeklik yanılsamalarla olmayı devam ettirir:

> "Yusuf, bu kimsesizliğe ve kimliksizliğe hiç itiraz etmedi. Nasılsa arkadaşları cinler ona dilediği kimliği verecekti!"[511]

Annesinin ölümü Yusuf için bir oyunun parçası olmayı korur. Böylece cinlerle olan dostluğu bir karşı çıkışı maruz kalmadan devam eder. Öldürmenin bir oyun hâline dönüştüğü Yusuf'un hayal dünyasında kötülük yanılsama unsuru olan cinlerin yönlendirmesinin etkisinde değerlendirilir. Melike ise cinlerin ve perilerin kendisine gülüş armağan ettiği bir hayali dünya içerisinde olan roman karakteridir. Gerçek hayatta babasız olmasını rüyalarında cinler ve perilerin getirdiği babasıyla oynayarak zamanını geçiren Melike, böylece gerçek hayattan kopuk bir hayatın içinde kendini mutlu hisseder. Uğradığı tecavüzün sonrasında ise rüyalarında oynadığı babası artık ona kötü davranan bir adama dönüşür. Oyunların bozulması ile de birlikte Melike, cinayet işlemeye yönelir. Bu noktada oyunun bozulması kötücül eyleme yönlendiren bir fonksiyon üstlenir. Yeşim ise zamanı bir oyuncak olarak gören apartman sakinidir. Kendisini seksen yaşında sanan Yeşim şöyle düşünmektedir:

---

[510] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 47.
[511] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 84.

> "Zaman benim oyuncağım. Onu ince parmaklı, ince kemikli, ince damarlı elimin içine alır, hiçbir avucun sahip olamayacağı sertlikteki avucumun içinde kıvır kıvır çeviririm, ezerim, sindiririm. Zaman benden korkar. Ben zamanı bir hayal ustasının hüneriyle parmaklarımda oynatırım."[512]

Yeşim'in inandığı ve içinde yaşadığı yanılsamalarında zamanla oynayan bir cadı olduğunu düşünerek akışa müdahale ettiğini varsayar. Oynamış olduğu bu oyunun sonunda ise kendisine seksen yaşında ölüme yakın bir yaşlı kadın portresi çizerek olumsuz özelliklerin içinde bir oluşum sunar. Beş Sevim Apartmanı'nın diğer bir sakini olan Elif ise gerçek hayatta oynadığı bir oyunu hayal dünyasına aktarır. Küçük bir kız çocuğu iken erkek çocuk isteyen babasını mutlu etmek için akşamları oynadığı oyun şu şekildedir:

> "Ve oyun başlardı. Haydar, ona o gün neler yaptığını sorar, sokaklarda kavga edip etmediğini öğrenmeye çalışır, Elif de küçük bir oyuncu edasıyla ve kusursuz bir Yunus tavrıyla babasına istediği cevapları verirdi."[513]

Elif, babasının ölümü ile birlikte bu oyunun ortadan kalkmasına fazlasıyla üzülür. Hayali dünyasında devam ettiği bu oyunda artık Elif, çok güzel bir kızın çirkin erkek kardeşidir. Bu noktada gerçekte oynanan oyun hayali bir karakterin yanılsama olarak oluşmasına zemin hazırlamıştır. Elif'in gerçekle kopuk olan bağına hasar verici bir olay olarak annesinin gerçekten bir çocuk doğurması Elif'in hayali kardeşine müdahale olarak algılamasına sebep olur. Böylece gerçeklikle kopuk olan bağ, cinayete meyilli bir karakterin oluşumuna sebep olur.

Beş Sevim Apartmanı'nda genel olarak; oyunların olumlu özelliklerden olumsuz özelliklere evrilmesine doğru bir gidişat söz konusudur. Yalnızlığın paylaşıldığı oyunlar roman kişileri tarafından cinlerden ve perilerden oluşan bir alandır. Arkadaş canlısı eğlenceli bir alan olarak oluşturulan oyun, zaman içerisinde kötücül olaylar olarak değerlendirilen kendini öldürme, başkasını öldürme, zarar verme edimleriye karşılanır. Bunun altındaki önemli etken ise yanılsamaların hakim olduğu oyun alanının gerçekle olan bağı koparmasıyla ilgilidir.

2.8.3. *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*'da Oyun

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979, hücrede ölüme terk edilen bir kadına Şahbaz'ın anlattığı hikâyelerden oluşan bir anlatıdır. Şahbaz'ın kadına anlattığı hikâyelerin ölümle olan

---

[512] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 52.
[513] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, s. 97.

bağı romanda bir "yaşatma oyunu" etkisi yaratır. *Binbir Gece Masalları*'nın yaşamak için anlatılan hikâyelerine ölümü anlatarak yaşatmayı ekleyen *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*'da oyun bağlamına şu bölümde çekilen dikkat oldukça önemlidir:

> "Şahbaz ketum bir varlık. Anlattıklarından fazlasını asla öğrenemeyeceğiz. Anlattıklarını anladığımız bile şüpheli. 1979 onun harikulâde yılı. Kadın onun harikulâde oyuncağı. Biz onun harikulâde dinleyicileriz."[514]

Okura seslenen bir anlatımla karşılanan bu bölümde Şahbaz'ın ölüme yakın olarak anlatılan hücredeki kadını kurtarmak yerine hikâyeler anlatarak bir aldatma oyunu içerisine girmesinin sorgulama alanı kapatılır. Roman, baştan sona Şahbaz'ın kuralları etrafında çizilmiş bir oyun hâline dönüşür. Bu doğrultuda hücredeki kadının Şahbaz'ı fark ettiğinde vermiş olduğu tepki iç monolog tekniğiyle aktarılır:

> "Sen kimsin? Üstelik bu anlattıkların ne? Nereden biliyorsun her şeyi? Şahbaz kim? Sen değil misin? Ondan neden bir başkasıymış gibi bahsediyorsun? Bana nasıl bir oyun oynuyorlar? Bana ne yapmak istiyorlar? Çıldırtmak mı?"[515]

Kadının işkencelerden arta kalan kenara atılmış ve çürümeye yüz tutmuş bedeniyle Şahbaz'ı işkencelerin bir devamı olarak yorumladığı bu bölümde psikolojik şiddetin devamlılığının etkisi vardır. Zihinsel olarak kendisini delirtmeye çalıştıklarını düşünen kadın, Şahbaz'ın kendisine anlattığı hikâyeleri dinleyerek bir noktada ölümü dinlemektedir. Oynadıkları bu oyunun bir parçası Şahbaz'ın 1979 yılı boyunca kadını yaşamda tutmasına bağlıyken diğer taraftan kadın bir bulmaca çözer gibi Şahbaz'ın anlattıklarını birbirine bağlamaya çalışır:

> "Kadın onun kendi hikâyesini başkalarının hayatlarının içine gizlediğini seziyor. Bir bulmaca çözer gibi, anlattığı hayatların içinden Şahbaz'ın hayatını ayıklamaya çalışıyor."[516]

Karşılıklı bir oyun hâlini alan bu tutumla beraber okur da bu oyunun içine dahil edilir. Romanın sonunda yer alan "Almanak" bölümüyle kurmacanın içine yerleştirilen olayların taşıdıkları benzerlik, romanı bulmaca çözer gibi bir okuma eylemine dönüştürür. Bulmacanın sürpriz tarafı ise hayatın gerçekliğinin nerede başlayıp nerede bittiğinin arayışı içerisinde gezilen labirentte gizlenir. Anlatı, kötücül bir noktada ele aldığı ölümü gerçek hayatın üçüncü sayfa haberlerinden koparıp kurmacanın oyun sahasında bir salgına dönüştürür.

---

[514] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 153-154.
[515] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 34.
[516] Mine Söğüt, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, s. 163.

SONUÇ

Kötülük, tarih içerisinde kendisine farklı tanımlar bularak insanlıkla birlikte ilerlemiştir. Eski dönemlerde mitolojik anlatıların içerisinde kötülüğün karşılığı iyinin karşıtı olarak konumlanır. Mısır mitolojisinde Osirus iyiliğin temsilini içerirken kötülüğün temsilini ise Seth içerir. İkizliğin karşıtlık ile bağlantılı kılındığı bu anlatılarda Yunan mitolojisi ile birlikte anlatı kişilerinde hem iyi hem kötü özellikler birlikte ele alınır. Böylece kötülük mitolojik anlatılarda ikircikli bir yapının sembolik yansımasını taşır.

Tek tanrılı dinlerin insan hayatına girmesi ile birlikte mitolojik anlatılarda bulunan kötülük şeytan ile ötekileştirilir. Tanrının kutsal alanı iyilik ile kuşatılırken kötülük uzak durulması gereken bir noktaya çekilir. İnsan hayatının düzenlenmesi işlevini göz önünde bulundurduğumuzda şeytanın uzak durulması gereken tehlikeli yapısı Adem ile Havva'nın cennetten kovulması ile ilişkilendirilir. Orta Çağ sonlarına doğru ise Avrupa'da görülen cadılık faaliyetlerinin artması ve kara ayinlerin düzenlenmesi şeytani inanışı arttırır. Kilisede meydana gelen bozulmalar ise dini bütünlüğe zarar verirken şeytanın insan hayatındaki yeri farklı tarikatlarla bir inanışa dönüşür.

19. yüzyıl itibariyle yaşanmaya başlayan pozitivist gelişmeler kiliseye olan güveni daha da sarsarak *teodise* kavramına bakışın yönünü değiştirir. Felsefi bir alanda sorgulamaya açılan kötülük kavramı Tanrı'nın varlığını hem ispatlar hem de sorgulatır. Kötülük, insanın hayatında öteki konumundayken psikanalitik çalışmalar ile birlikte içkin bir hâle dönüşür. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ise kötülüğün sıradanlığı insanlığa bakışı tamamen değiştirir. Böylece şeytanla bütünleşen, aşkın bir şekilde var olan kötülük bilimsel çalışmalarla içkin bir kötülüğe doğru bireyle bütünleşir. Savaşın getirmiş olduğu yıkımla birlikte ise kötülük, sistem içerisinde yönlendirici bir işlevi üstlenirken insanın düşünme becerisinden uzaklaşmasıyla sıradan bir hâl alır.

Postmodern döneme gelindiğinde ise Baudrillard'in vurgulamış olduğu kötülüğün "bilme ilkesi" ile bütünleşmesi dikkat çeker. Kitlesel hareketlilik içerisinde ben zamirinin kaybı ile ortaya çıkan biz zamiri bireyin zihninde düşünce yoksunluğu yaratan bir kavram olarak kötülüğü doğurur. Bu noktada biz zamiri ile hareket eden özne işlevini kaybeder ve bir nesne olarak hayatın akışında yer alır. Düşünce yoksunluğu içerisinde ortaya çıkan bilme ilkesi ise ötekinin olmadığı bir alanda aşırı üretimin içerisinde bilinçsiz tüketimi ortaya çıkarır. Bilme ilkesinin aynılık ilkesi ile bütünleştiği bu durumda aynadaki yansıma artık bir

öteki değildir, kişinin hapsolduğu kendi yanılsamasıdır. Ötekinin ortadan kalktığı günümüzde iyilik ve kötülük kavramlarının ayırt edici özellikleri kalmamıştır çünkü karşılaştırma yapılacak nesne öznenin yerini almıştır. Şimdinin yıkımında geleceğe yönelik belirsizliğin umudu olarak "yeterince iyi"yi bekleyen insan için kendinin farkına varmak ve bunu anlamlandırmak bir çıkış yolu olarak birçok araştırmacı tarafından kabul görmektedir.

Kötülük tarihi zemin içerisinde farklı karşılıklar bulurken bu durum edebiyatın içerisinde kötülüğün ele alınış biçimini de etkilemiştir. Kurmaca gerçekliğin içerisinde kötülük, insan hayatına paralel olarak ilerlerken şeytanın bir öteki olması ardından ise kişiliğe bürünmesi sonrasında ise insan ile bütünleşmesi kötülüğün anlatılardaki işlevini etkilemiştir. Marquis de Sade ile birlikte kötülük haz noktasına doğru çekilir. Ardından ise kötülüğün estetik bir noktada ele alındığı Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* sanat ve kötülüğün bütünleştiği noktayı oluşturur. Modern dönem içerisinde ise edebiyatın içerisinde kötülük, farklı boyutlarla değerlendirilir. Çok sesli bir yapı ise postmodern dönemde kötülüğün ele alınışında eserlerin yapısını etkiler.

Türk edebiyatında ise uzun bir dönem iyinin karşıtı olarak ele alınan kötülük kavramı Batılılaşma hareketleri ile farklı bir ivme kazanmaya başlar. Uzun bir süre derinlikli bir yapıda işlenmeyen kötülük öteki olmaya devam eder. Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatı içerisinde kötülük; içkin, estetik, aşkın ve sıradan bir hâlde farklı boyutlarla da anlatılarda işlenmeye başlar. Yabancı bireyin kötülüğü zaman içerisinde bireyin kendisine yabancılaşması ile farklı kötülük unsurları kazanır.

Postmodern dönemde kötülüğün kavram olarak ele alınışı çok sesli bir yapı ile bütünleşir. Bu durum Mine Söğüt'ün anlatılarında derin bir işlevsellik kazanır. Kötülük farklı noktalardan yazarın roman ve hikâyelerinin içine dahil olur. Anlatı kişilerinin karakter yapıları, ölüm, şiddet, mekân, meslek, gerçeklik, hastalık ve oyun noktalarında kötülüğün farklı unsurlarına yoğunlaşılır.

Mine Söğüt, ikircikli yapının ele alınışında kötülük kavramında meydana gelen ötekinin ortadan kaldırılması ile de bağlantılı ötekiden arındırılan özneye yüklenen nesne işlevine anlatılarında dikkat çeker. Yazar, roman ve hikâye kişilerini ikircikli karakterlerle çizerek iyinin ve kötünün iç içe geçmiş hâline işaret eder. *Beş Sevim Apartmanı*'nda Doktor Samimi dünyayı cinlerden kurtaracağını umut ederken yanılsamaları içinde yanarak kül olmuştur. *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*'de Madam Arthur Bey cinsel

kimliğinin belirsizliği içerisinde postmodern bir ölüm pornografisini hayallerinde yaşatırken çıkış yolunu kendini öldürmekte bulmuştur. Madam Arthur Bey'in ölümünün ardından bir nesne olarak kişiliğinin anlatıda devam ettirilmesi öznenin kaybına işaret etmiştir. *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*'da iyi bir şaman gibi anlatıda yer alan Şahbaz iyileştirici gücünü hücredeki kadının ölümünü yavaşlatmak için kullanmıştır fakat onu hayata döndürmek üzere bir eylemde bulunmamıştır. Bu noktada da özne pasif bir kurtarıcıya dönüşerek nesne hâline gelmiştir. *Kırmızı Zaman* içerisinde ise farklı kimliklerin temsili roman kişileri ile sembolize edilmiştir. Zaman Dayı, hem evliya hem katil kimliği ile çizilir. Leon, acımasız bir cellat olmakla beraber bağışlayıcı bir cellat olarak da anlatıda yer alır. *Deli Kadın Hikâyeleri*'nde aile ve kadın kavramına yoğunlaşan yazar, karşı tarafa kötülük yaptığının farkında olmayan bireyleri hem içkin hem aşkın bir kötülükle ele almıştır. Mine Söğüt, *Gergedan* hikâye kitabında ise Ionesco'nun *Gergedanlar*'ının ayak izlerini takip eden postmodern Berenger'in intikamını süreklilik kazanmış bir şekilde ele almıştır. Bu noktada intikam kötücül bir unsur olmaktan çıkartılarak kötülük kavramının dışında hak edilmiş bir noktada konumlanmıştır. Bu durum ise postmodern sistem içerisinde "insan hakları"nın yaratımındaki varoluş reklamına dikkat çekmiştir. Yaşamın olağan akışı içerisinde sistem tarafından insana verilen haklar bireyi korumanın ötesinde bir çerçeve içerisine almaktadır. Bu noktada Mine Söğüt, Berenger'i kafesin içine kapatarak ve yazarını defalarca öldürterek "hak edilmiş" bir alanı gergedana sunmuştur. *Başkalarının Tanrısı*'nda kimliğin reddi ile kazanılan kimliksizlik bir rüya alemi içerisinde kavramların yeni karşılıklar bulduğu düzeni okura sunar. Bu yeni düzen içerisinde öteki olarak görülen insanların merkeze yerleştirilmesi ve kimliksiz bir aile içerisinde yapay bir cennette yaşar gibi hayata tutunmaları Şair Musa'nın bilinçdışında oluşturduğu hem ütopik hem distopik bir gelecek umudunu sunar. Postmodern çağda sıkışmış Musa'nın kurduğu bu yeni hayatta sığınılan yapay cennet, gerçekliğin kendilik cehenneminden ve ötekinin yoksunluğundan kaçış yeridir. Musa'nın gerçek hayatındaki mesleği olan muhasebecilikten yapay cennetinde şairliğe geçmesi ise dilin anlamla bütünleşmesine çekilen önemli bir dikkattir. Öznenin benliğini tekrar kazanması için birçok araştırmacı tarafından kabul gören dil ve anlam bağının zihinde kurulması anlatıda rüya hâlinde işlenmiştir. Böylece Musa gerçekliğin içinde ailesine bakmakla yükümlü, sorumlulukları olan nesneleşmiş bireye işaret ederken rüya âleminde kelimelere anlamlar kazandıran ve umut ederek hayata tutunan özneye dönüşmüştür.

Anlatılar içerisinde varoluşun sancılı bir sonucu olarak ise ölüm sıklıkla yer alır. *Kırmızı Zaman* içerisinde roman kişilerinin sıkışıp kaldığı korkunç bir ölüm masalından çıkış

yolu olarak mezarlık sunulur. Mezarlık varoluşun sancılı sürecinin tamamlandığı yer olarak anlatı içerisinde yaşayan kişilerin huzur buldukları ve geçmişin ölmüş hatıralarıyla yüzleşerek iyileşmeye başladıkları alana işaret eder. Ölümle yaşam arasındaki sıkı bağın tanım epigrafları ile de vurgulandığı *Kırmızı Zaman*'da kötülüğün sürekliliği ölümün belirsizliği içerisinde yaşamla bütün olarak çizilir. "Kırmızı" kelimesinin sembolik bir düzlemde tehlikeyi çağrıştırmasının yanında "zaman" kelimesi ise canlıları ölüme hazırlayan bir işlev kazanır. Bu noktada kötücül bir işlev, zaman ve ölüm arasındaki bağlantıyla verilir. *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*'da ise ölümün bir anlatıcısı olarak Şahbaz yer alır. Öldürme eylemine insanları yönlendirme işlevini üstlenen diğer bir roman kişisi olarak ise Madam Arthur Bey yer alır. Farklı romanlarda yer alan Şahbaz ve Madam Arthur Bey öldürme eylemine yönlendirme işlevleri ile dikkat çekerler. Yaşanan olayların geri planında kalan katil kimliğini anlatılarda sürekli olarak üstlenirler. Bu noktada kötücül eylem anlatı kişileriyle aktarılır. *Beş Sevim Apartmanı*'nda ise Doktor Samimi apartmanın diğer sakinlerinin ipini elinde tutan bir cin olarak dışarıdan bir gözle aktarılır. Yanılsamaların içerisinde gerçekliğini kaybeden Samimi, öldürme eylemini hastalarla başlatıp kendisiyle sonlandırır. Mine Söğüt anlatılarında ölüm, hem eylem hem hiçlik boyutlarıyla kötülükle bağlantılı olarak ele alınır.

Ölümle bağlantılı bir şekilde işlenen şiddet ise farklı boyutlarıyla anlatıda yer alır. Mine Söğüt roman ve hikâyelerinde fiziksel şiddet çoğunlukla ölümle sonuçlanmıştır. Bu noktada kötücül bir zarar verme ötekinin ortadan kaldırılmasına kadar giderek aşkın bir kötülüğe dönüşmüştür. Psikolojik ve toplumsal şiddete maruz kalan roman kişileri ise delirme, göç etme ve kendini öldürme ile sonuçlanan bir boyuta doğru geçerek kriz anına tetiklenmiştir. İktidar şiddetinin ele alınışında ise şiddetin boyutunun artmasında ana unsur olarak düşünme eylemini yitirmiş topluluğun sistem içerisinde savrulması vurgulanmıştır. Böylece şiddet tüm boyutları ile kötülüğe zemin hazırlayan bir yerde değerlendirilmiştir.

Mine Söğüt'ün anlatılarında mekâna bakış, güvenilen yerin tedirgin edici bir hâle doğru geçişine odaklanır. Madam Arthur Bey'in evi korkutucu, kasvetli ve labirent bilinmezliği ile anlatılır. *Başkalarının Tanrısı*'nda sığınılan evin tasvirleri ürkütücü bir uyanışı beraberinde getirir. *Beş Sevim Apartmanı*'nın manzaraya bakan pencerelerindeki huzur giderek yerini apartman boşluğuna bakan pencereye bırakır. *Deli Kadın Hikâyeleri* ve *Gergedan* hikâyeleri içerisinde ev, aile kavramı ile insanların hapsedildiği bir hücreye dönüştürülür. *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979* içerisinde ise mekânın kullanımında unutulmuşluk dikkat çeker. Hücredeki kadın ölümü unutulmuş bir yerde, zamansız bir

mekânda beklemektedir. Bu noktada Mine Söğüt, evin ve kapalı mekânın güven veren yapısını yıkarak sıkışılan ve insanın elini kolunu bağlayan kötücül bir kapatılmaya dikkat çeker. Bu kapatılmaya karşı çıkış ise *Başkalarının Tanrısı*'nda Şair Musa'nın mekansızlaşma isteği ile açık bir şekilde vurgulanır. Postmodern dönemde kişinin kendini kapattığı bir yer olarak ele alınan mekânın açık mekânlarda kapatılma korkusuyla tetiklenmesi anlatı içerisinde görülür. Şair Musa bu yüzden gittiği her yerde tutuklanma tehdidini hissetmektedir.

İyi ve kötü kavramlarının iç içe geçtiği bir alan olarak anlatılarda yer alan gerçeklik, bireyin yaşamış olduğu belirsizliği kavrama yansıtır. Sürekli yeniden üretilen ve altına atılan kolektif bir imza ile var olan gerçeklik, yanılsamalar ile iç içe geçerek roman ve hikâyelerde yer edinir. Bu durum nevrotik durumlar ile *Beş Sevim Apartmanı*'nda vurgulanırken *Başkalarının Tanrısı*'nda bir rüya içerisinde sunulur. *Kırmızı Zaman* içerisinde üstkurmaca tekniğine başvuran yazar, tarihi kitap gerçekliği ile kurmaca gerçekliğini kötücül cinayetler üzerinden bağlar. Benzer bir bağlamı Madam Arthur Bey ise kötücül hayallerini gerçeğe dönüştürerek yapar.

Mine Söğüt anlatılarında mesleğin kötücül edimleri farklı kimliklerle yansıtılır. Birçok anlatıda yer alan hayat kadınlığı postmodern dönem içerisinde bedenin bir tüketim nesnesi hâline dönüşmesinin tarihle olan bağına kuşak aktarımı ile dikkat çeker. Bunun yanı sıra hayatta kalmak için yapılan iş, bağımlılık ihtiyaçlarını karşılamak için yapılan iş, keyif için yapılan iş noktasında da sunulan hayat kadınlığı insan haklarının geri planda bırakıldığı düzlemi sunar. Öznenin nesne hâline geldiği bir meslek olarak şiddet ve ölümle sonuçlanan hayatlar anlatıların içerisine dahil edilir. Toplum tarafından kötücül bir meslek olarak görünen diğer bir meslek ise cellatlıktır. Yasalar tarafından idama mahkûm edilen bireyin iktidar kararını uyguladığı bir noktada çizilen cellatlık iyilik ve kötülük noktasında *Kırmızı Zaman* içerisinde ele alınır. Bu noktada kötücül mesleklerin kuşak aktarımı ve toplumsal şiddet boyutu oldukça önemlidir. Toplum tarafından "ötekileştirilen" insan, toplumun kendisini karşılaştırabileceği bir "kötü" noktasına çekilir.

Roman ve hikâyelerde hastalıklar ise fiziksel, psikolojik ve salgın çerçevesinde olayların akışına dahil olur. Hastalığın getirmiş olduğu kötücül yansımalar edebiyatın içindeki yıkıma da işaret eder. Doğal kötülüğün gelişim alanı olarak *Kırmızı Zaman*'da Baba Veysel'in kanser olması verilir. Doğal kötülüğün sonucu olarak ise Baba Veysel'in çocuklarını öldürmesi anlatıda yer alır. Bu noktada Soren Kierkegaard'ın vurgulamış olduğu

kanserin tedavisi bulunabilir fakat cinayetin tedavisi bulanamaz örneği anlatıyı destekler niteliktedir. Hastalıklar, insanın yapabileceği kötülüklerin arkasında anlatılarda yer edinir.

Mine Söğüt anlatılarında oyuna bakış saf kötülük kavramıyla paralel olarak işlenir. *Kırmızı Zaman*'da kötücül bir yolculuğun başlangıcı oyunun yönlendirmesi ile olur. *Beş Sevim Apartmanı'*nda yanılsamalar içerisinde oyun oynadığını düşünen hastalar işledikleri cinayetlerin farkına varmazlar. Anlatı içerisinde çocuk olarak konumlanan kişilerin katil kimliği üstlenmesi ise ayrı bir sorgulama alanı olarak "belirsizlik" içindeki çocuğu ortaya çıkarır. Şahbaz'ın anlatılarında ise ölümün ertelendiği bir oyun olarak hikâye anlatıcılığı yer alır. Bu noktada oyun, yaşatma isteğini *Binbir Gece Masalları*'ndaki gibi üstlenir.

Mine Söğüt, anlatılarında kötülük kavramını postmodern dönemin belirsizliği ile bütünleştirerek aktarır. İkircikli yapının, ölümün, şiddetin, mekânın hapsedici işlevinin, mesleğin kötücül getirilerinin, gerçekliğin yanılsamaya dönüşmesinin, hastalıkların ve oyunların etrafında gezinen kötülük iyiliği de içine alarak karşıtlığı saf dışı bırakmıştır. Romanlarında ve hikâyelerinde yazarın baştan sona bir unsur olarak ele aldığı bu ötekisizleşen kötülük yakın dönem düşünce yapısında yer alan "akışkan kötülük" kavramı ile bütünleşir. Akışkan kötülük kavramı ile birlikte sınırların ortadan kalktığı bir alan açılmıştır. Mine Söğüt, anlatılarında kullandığı keskin dil yapısı ile kötülük ilkesini olayların anlatımında bir karşı çıkışla işler. Anlatılarında tanımlara yer vermesi, tekrarlara yer vermesi, şiirsel bir dil kullanması kötülük ilkesinin hayata sızdığı gerçeklik yapısını kurmaca ile teşhir etmeye yöneliktir. Bu teşhirin ardında ise bireyin tekrar özneye dönüştüğü bir farkındalık kazandırmak ve okuru kötülük kavramı üzerine kasvetli bir yapının içerisinde düşündürmek amaçlanır. Yazar anlatılarında, kötülüğün farklı bakış açılarında farklı unsurlarla ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Anlatılarda süreklilik hâline gelen kötülüğün öteki olarak değil bir bütün olarak işlenmesi ise hazırlanan anlatı zeminini çoklu bir yapıya dönüştürür.

KAYNAKÇA

1. Mine Söğüt'ün (Çalışmada Kullanılan) Roman ve Hikâye Kitapları

Söğüt, Mine, *Başkalarının Tanrısı*, Can Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2022.

Söğüt, Mine, *Beş Sevim Apartmanı*, Yapı Kredi Yayınları, 18. Baskı, İstanbul 2020.

Söğüt, Mine, *Deli Kadın Hikâyeleri*, Yapı Kredi Yayınları, 22. Baskı, İstanbul 2020.

Söğüt, Mine, *Gergedan – Büyük Küfür Kitabı*, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2019.

Söğüt, Mine, *Kırmızı Zaman*, Yapı Kredi Yayınları, 12. Baskı, İstanbul 2020.

Söğüt, Mine, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, Yapı Kredi Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2010.

Söğüt, Mine, *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, Yapı Kredi Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2019.

2. Referans Kaynaklar

2.1.Kitap ve Tezler

Ahmet Mithat Efendi, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, Dergah Yayınları, İstanbul 2020.

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000.

Alain, Badiou, *Etik Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul 2004.

Alt, Peter André, *Aydınlanma ve Psikoloji Şeytanın Yeni Marifetleri*, çev. Sabir Yücesoy, Sel Yayıncılık, İstanbul 2016.

Alt, Peter André, *Edebiyatta Kötünün Yeniden Doğuşu Cehennem Azabı, Şeytan Ayinleri ve Sefahat Alemleri*, çev. Sabir Yücesoy, Sel Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul 2017.

Alt, Peter André, *Her Şeyin Başlangıcı: Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu*, çev. Sabir Yücesoy, Sel Yayıncılık, İstanbul 2016.

Alt, Peter André, *Karanlık Ruhun Arkeolojisi İçimizdeki Kötülük*, çev. Sabir Yücesoy, Sel Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul 2016.

Antakyalıoğlu, Zekiye, *Roman Kuramına Giriş*, Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2016.

Arendt, Hannah, *Kötülüğün Sıradanlığı Adolf Eichmann Kudüs'te*, çev. Özge Çelik, Metis Yayınları, İstanbul 2009.

Armağan, Hatice Kübra, *Yusuf Atılgan Kurmacasında Kötülük*, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2019.

Atay, Oğuz, *Günlük*, İletişim Yayınları, İstanbul 2021.

Atay, Oğuz, *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000.

Aydın, Serdar, *Kötünün Estetiği*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara 2018.
Bademkıran, Ümit, *Ece Ayhan'da Kötülük Problemi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2018.
Badiou, Alain, *Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2019.
Baudelaire, Charles, *Kötülük Çiçekleri*, çev. Sait Maden, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2020.
Baudrillard, Jean, *Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, 9. Baskı, İstanbul 2021.
Bataille, Georges, *Edebiyat ve Kötülük*, çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2016.
Bauman, Zygmunt-Donskis, Leonidas, *Akışkan Kötülük*, çev. Akın Emre Pilgir, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2022.
Bernstein, Richard J., *Radikal Kötülük*, çev. Nil Erdoğan-Filiz Deniztekin, Varlık Yayınları, İstanbul 2010.
Bert, Jean François, *Foucault*, çev. Emrullah Ataseven, Sel Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2020.
Calvino, Italo, *İkiye Bölünen Vikont*, çev. Rekin Teksoy, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019.
Cevizci, Ahmet, "Kötü", *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 1999.
Chul Han, Byung, *Şiddetin Topolojisi*, çev. Dilek Zaptçıoğlu, Metis Yayınları, İstanbul 2016.
Cole, Phillip, *Kötülük Miti*, çev. Reha Kuldaşlı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2022.
Çabuklu, Yaşar, *Uzam ve Kötülük*, Everest Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2006.
Çıkla, Selçuk, *Edebiyat ve Hastalık*, Kapı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2016.
Demirci, Neslihan, *Fyodor Mihayloviç Dostoyevski'nin Eserlerinde Kötülük Problemi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2019.
Eagleton, Terry, *Edebiyat Nasıl Okunur*, çev. Elif Ersavcı, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2015.
Eagleton, Terry, *İyimser Olmayan Umut*, çev. Emine Ayhan, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2020.

Eagleton, Terry, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, çev. Şenol Bezci, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.

Fordham, Frieda, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, Say Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2019.

Foucault, Michel, *Akıl Hastalığı ve Psikoloji*, Ayrıntı Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2019.

Freud, Sigmund, *Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*, çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İzmir 2020.

Fromm, Erich, *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri*, çev. Şükrü Alpagut, Payel Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 1993.

Girard, René, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat (Edebi Yapıda Ben ve Öteki)*, çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2017.

Goethe, Johann Wolfgang ,*Faust* , çev. İclal Cankorel, Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2019.

Güntekin, Başak, *Sınırdaki Edebiyat: Bellek, Kötülük, Çöplük*, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011.

Gürbilek, Nurdan, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2016.

Ionesco, Eugene, *Toplu Oyunlar 4 / Gergedanlar – Bavullu Adam – Şu Kahpe Dünya*, çev. Hasan Anamur, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2000.

Kas, Bilal, *Mine Söğüt'ün Romanlarında Postmodern Unsurlar*, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırşehir 2018.

Kemal, Namık, *İntibah*, Panama Yayıncıları, Ankara 2018.

Kızılgök, Merve, *Mine Söğüt'ün Romanlarında Halk Kültürü Unsurları*, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla 2015.

Klein, Melanie, *Haset ve Şükran*, çev. Orhan Koçak-Yavuz Erten, Metis Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2011.

Mann, Thomas, *Doktor Faustus*, çev. Zehra Kurttekin, Can Yayınları, İstanbul, 2022.

Marlowe, Christopher, *Dr. Faustus*, çev. T. Yılmaz Öğüt, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2018.

May, Rollo, *Psikoterapist ve Mitlere Yolculuk*, çev. Kerem Işık, Okuyanus Yayınları, İstanbul 2016.

Milton, John, *Kayıp Cennet*, çev. Enver Günsel, Pegasus Yayınları, İstanbul 2020.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2002.

Munslow, Alun, *Tarihin Yapısökümü*, çev. Abdullah Yılmaz, Albaraka Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2021.

Nabizade Nazım, *Zehra*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2022.

Nietzsche, Friedrich, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, çev. Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016.
Russell, Jeffrey Burton, *İblis*, çev. Ahmet Fethi, Panama Yayıncılık, 1. Baskı, Ankara 2018.
Russell, Jeffrey Burton, *Lucifer*, çev. Ahmet Fethi, Panama Yayıncılık, 1. Baskı, Ankara 2018.
Russell, Jeffrey Burton, *Mephistopheles Modern Dünyada Şeytan*, çev. Elif Çelik, Panama Yayıncılık, 1. Baskı, Ankara 2019.
Russell, Jeffrey Burton, *Şeytan*, çev. Elif Çelik, Panama Yayıncılık, 1. Baskı, Ankara 2017.
Sade, Marquis de, *Sodom'un 120 Günü*, çev. Birsel Uzma, İthaki Yayınları, İstanbul 2022.
Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt*, Say Yayınları, İstanbul 2019.
Sarı, Betül, *Edebiyatın Deli Kadınları: Mine Söğüt Yazınında Toplumsal Cinsiyet ve Anlatı*, Sabancı Üniversitesi Kültürel Araştırmalar Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2016.
Schelling, F.W.J., *İnsan Özgürlüğünün Özü Üzerine*, çev. Mehmet Barış Albayrak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2017.
Selçuk, Hacer, *Kötülük Estetiği Bağlamında Edebiyatın Üç Kötücül Kahramanı: Mephistopheles, Lord Henry ve Suat,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi , İstanbul 2019.
Sennett, Richard, Karakter Aşınması, çev. Barış Yıldırım, Ayrıntı Yayınları, 18. Baskı, İstanbul 2022.
Shakespeare, William, *Macbeth*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2019.
Şen Sönmez, Ürün, *Türk Romanında Kötülük (Başlangıçtan 1950'ye)*, Yitik Ülke Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2016.
Tolstoy, L.N., *Sanat Nedir?*, çev. Mazlum Beyhan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2015.
Uşaklıgil, Halid Ziya, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul 2019.
Uşaklıgil, Halid Ziya, *Mai ve Siyah*, Can Yayınları, İstanbul, 2022.
Yazıcı, Tuğba, *Hannah Arendt'te Radikal Kötülük Problemi*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2018.

2.2. Makale, Madde ve Bildiriler

Çınar, Aliye, "Leibniz'de Kötülük Problemi ve Teodise", *Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, C. 14, S. 1, 2005, s. 161-177.

Frankfort, Henri, “Myth and Reality”, *The Intellectual Adventure of Ancient Man*, The Universty of Chicago, 1946, S.3, https://oi.uchicago.edu/sites/oi.uchicago.edu/files/uploads/shared/docs/intellectual_adventure.pdf (30.03.2021).

Kartal Güngör, Tülin, “Baudelaire ve Kötülük Çiçekleri”, Kötülük Şarkıları, *Doğu Batı*, S. 70, Ağustos- Eylül-Ekim 2014, s. 251-265.

Kocabıçak, Gülden, “Mine Söğüt”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ahmet Yesevi Üniversitesi, https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/mine-sogut (10.02.2023) .

Oranlı, İmge, “Kötülük ve Terör: Kant’tan Arendt’e ‘Kavranamazlık’ Mefhumu”, Kötülük, *Cogito*, S. 86, Bahar 2017, s.215-227.

Öğük, Emine, "İslâm Düşüncesinde Şer/Kötülük Probleminin İzahına Katkı Sağlayan Etkili Öğreti: Hikmet”, *Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 3 / 1, Haziran 2015, s. 11-38

Öktem, Ülker, “Platon Felsefesinde Kötülük Problemi”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, S.58/1, 2018, s. 656-658.

Özkan, Fatih, “Sokrates’in Entelektüalist Ahlâkı”, *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.4, Ekim 2013, s.44.

Türkoğlu, Sadık, “Baudelaire’in Şiirlerinde Kötülük Üzerine”, Kötülük Şarkıları, *Doğu Batı*, S. 70, Ağustos- Eylül-Ekim 2014, s. 227-250.

Yavuz, Yusuf Şevki, "Şer", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, XXXVIII, s.539, https://islamansiklopedisi.org.tr/ser--kotuluk#1 (28.03.2021).