



**T.C.
RECEP TAYYİP ERDOĞAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**ÖNAY SÖZER'İN ROMAN VE HİKÂYELERİ ÜZERİNE BİR
İNCELEME**

(Yüksek Lisans Tezi)

Yaren SARIHAN

**Danışman
Doç. Dr. Ekrem GÜZEL**

**RİZE
2025**

KABUL VE ONAY

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında, Doç. Dr. Ekrem GÜZEL danışmanlığında, Yaren SARIHAN tarafından hazırlanan *Önay Sözer'in Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme* adlı bu tez çalışması, 26/08/2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliğiyle/~~oy çokluğuyla~~ başarılı bulunarak jürimiz tarafından **Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri	Ünvanı, Adı SOYADI	İmza
Başkan	: Prof. Dr. İhsan SAFİ	
Üye	: Doç. Dr. Ekrem GÜZEL	
Üye	: Doç. Dr. Osman ORUÇ	

ETİK BEYAN

Türk Dili ve Edebiyatı Tezli Yüksek Lisans Programından mezun olmak üzere teslim ettiğim “Önay Sözer’in Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme” adlı tezim, bilim ve araştırma etiği prensiplerine riayet edilerek tarafımdan yazılmıştır.

Tez çalışmamda, başka kaynaklardan aktarılan bütün bilgi ve alıntılar, Enstitünüz Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak açıkça gösterilmiştir. Kaynağı gösterilenler dışında kalan bütün bilgiler uygun araştırma yöntemi kullanılarak tarafımdan edinilmiş ve esere bu şekilde yansıtılmıştır. Şahsıma ait olmayan hiçbir bilgi, kasıt veya kusurlar, şahsıma aitmiş gibi gösterilmemiştir. İnternet kaynakları dâhil, sahibine/kaynağına atıf yapılmaksızın hiçbir bilgi kullanılmamıştır. Aksinin ortaya çıkması halinde doğacak bütün hukuki, idari, akademik ve etik sorumluluk tarafıma ait olacaktır. Eserin tesliminden sonra herhangi bir zamanda, bilim etiğine aykırılık tespit edilmesi ve / veya eserimle ilgili intihal veya intihal şeklinde anlaşılabilecek bir durumun ortaya çıkması halinde; Üniversiteniz ve eğitim kadronuzun hiçbir şekilde sorumlu tutulmayacağını hür irademle kabul, beyan ve taahhüt ederim.

26/08/2025

Yaren SARIHAN

ÖN SÖZ

Edebiyat sınırları olmayan, anlamlarla dolup taşan bir deniz gibidir. Bu denizde yapılan her yolculuk bir arayıştır. Önay Sözer'in bu denizde yaptığı yolculuk da insanın kendi iç dünyasına doğru yaptığı bir varoluşsal arayışı temsil eder. Onun eserlerinde anlatılan insanın kendini, dünyayı ve “öteki”yi anlama çabasıdır. Önay Sözer; eserlerinde kimi zaman geçmişe dair hüznü bir hatırayı, kimi zaman bugünün karmaşasını, kimi zamansa geleceğe dair bir ütopyaı çok katmanlı bir biçimde görünür kılmıştır.

“*Önay Sözer'in Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*” adlı çalışma, yazarın anlatı dünyasını ve bireyin kendini keşfetme sürecini anlamaya yönelik bir üründür. Tezin “*Giriş*” bölümünde Önay Sözer'in hayatı, edebi kişiliği ve eserleri hakkında bilgiler sunulmuştur. Tezin birinci bölümü “*Önay Sözer'in Romanlarında Yapı Ve İzlek*” şeklinde isimlendirilmiştir. Bu bölümde Önay Sözer'in yazmış olduğı altı roman kronolojik olarak ele alınmıştır. Romanlar olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân, şahıs kadrosu ve izleksel kurgu açısından incelenmiştir. Böylelikle hem Sözer'in anlatı dünyasının ana çizgileri saptanmış hem de Türk edebiyatındaki yeri daha açık bir biçimde ortaya konmuştur. Tezin ikinci bölümü olan “*Önay Sözer'in Hikâyelerinde Yapı Ve İzlek*” kısmında ise Önay Sözer'in yazdığı tek hikâye kitabı olan *Çıplak Gülüş*'ün içindeki hikâyeler tek tek ele alınmıştır. Kitaptaki hikâyeler; romanlarda olduğı gibi olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân, şahıs kadrosu ve izleksel kurgu açısından incelenmiştir. Tezin “*Sonuç*” bölümünde genel olarak çalışmanın neticelerine değinilmiştir. Yapılan incelemeler göz önünde bulundurularak Önay Sözer'in edebi kişiliği ve eserleri üzerine genel bir değerlendirme yapılmıştır. Kaynakça bölümünde ise çalışma sürecinde yararlanılan tüm kaynaklara yer verilmiştir.

Bu süreçte her daim yanımda olan ve düşünsel yolculuğuma katkıda bulunan herkese teşekkür ederim. Ayrıca bilgi ve yönlendirmeleriyle bana rehberlik eden değerli danışmanım Doç. Dr. Ekrem GÜZEL'e teşekkürlerimi sunarım.

Yaren SARIHAN
RİZE/2025

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	I
ETİK BEYAN.....	II
ÖN SÖZ	III
İÇİNDEKİLER	IV
ÖZET	IX
ABSTRACT.....	X
KISALTMALAR.....	XI
GİRİŞ	1
1. ÖNAY SÖZER’İN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK.....	21
1.1. Öteki.....	21
1.1.1. Giriş.....	21
1.1.2. Olay Örgüsü	21
1.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	23
1.1.4. Zaman	25
1.1.5. Mekân.....	26
1.1.6. Şahıs Kadrosu.....	28
1.1.6.1. Başkişi	28
1.1.6.2. Norm Karakterler.....	31
1.1.6.3. Fon Karakterler	35
1.1.7. İzleksel Kurgu	35
1.1.7.1. Varoluş Mücadelesi/ Kendini Arayış	35
1.1.7.2. Kadın/Aşk/Cinsellik	38
1.1.7.3. Âdem ile Havva	41
1.2. İsis’in Düğümü.....	43
1.2.1. Giriş	43
1.2.2. Olay Örgüsü	44
1.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	45
1.2.4. Zaman	47
1.2.5. Mekân.....	50
1.2.6. Şahıs Kadrosu.....	53
1.2.6.1. Başkişi	53
1.2.6.2. Norm Karakterler.....	57
1.2.6.3. Kart Karakterler	63

1.2.6.4. Fon Karakterler	64
1.2.7. İzleksel Kurgu	64
1.2.7.1. Mitoloji/İsis	64
1.2.7.2. Varoluş Mücadelesi/ Kendini Arayış	67
1.2.7.3. Aşk/Kadın/Cinsellik	69
1.3. Sonradan Yaşamak	73
1.3.1. Giriş	73
1.3.2. Olay Örgüsü	74
1.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı	77
1.3.4. Zaman	79
1.3.5. Mekân	81
1.3.6. Şahıs Kadrosu	84
1.3.6.1. Başkişi	84
1.3.6.2. Norm Karakterler	87
1.3.6.3. Kart Karakterler	92
1.3.6.4. Fon Karakterler	94
1.3.7. İzleksel Kurgu	96
1.3.7.1. Aşk/Kadın/Cinsellik	96
1.3.7.2. Kimlik Bunalımı/Varoluş Mücadelesi	99
1.3.7.3. Sanat/Canlı Modellik	101
1.3.7.4. Aynanın Gizemi/ Rüyalar	105
1.3.7.5. İntihar/Ölüm	108
1.4. Piri Reis'in Kayıp Adası	111
1.4.1. Giriş	111
1.4.2. Olay Örgüsü	111
1.4.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı	113
1.4.4. Zaman	115
1.4.5. Mekân	116
1.4.6. Şahıs Kadrosu	119
1.4.6.1. Başkişi	119
1.4.6.2. Norm Karakterler	121
1.4.6.3. Kart Karakterler	126
1.4.6.4. Fon Karakterler	126
1.4.7. İzleksel Kurgu	127
1.4.7.1. Piri Reis/ Harita	127
1.4.7.2. Kendini Arayış/Yolculuk	129

1.4.7.3. Mitoloji/Tiyatro	131
1.4.7.4. Aşk.....	135
1.5. Sarsılanlar.....	137
1.5.1. Giriş	137
1.5.2. Olay Örgüsü	137
1.5.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	139
1.5.4. Zaman.....	141
1.5.5. Mekân.....	142
1.5.6. Şahıs Kadrosu.....	143
1.5.6.1. Başkişi	143
1.5.6.2. Norm Karakterler.....	145
1.5.6.3. Fon Karakterler.....	147
1.5.7. İzleksel Kurgu	147
1.5.7.1. Benlik Arayışı /Yeniden Doğum	147
1.5.7.2. Aşk/ Kadın.....	150
1.5.7.3. Yazma/Günce	152
1.6. Dolambaç	153
1.6.1. Giriş	153
1.6.2. Olay Örgüsü	154
1.6.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	155
1.6.4. Zaman.....	157
1.6.5. Mekân.....	159
1.6.6. Şahıs Kadrosu.....	161
1.6.6.1. Başkişi	161
1.6.6.2. Norm Karakterler.....	164
1.6.6.3. Fon Karakterler.....	165
1.6.7. İzleksel Kurgu	166
1.6.7.1. Kimlik Arayışı/Dolambaç – Labirent	166
1.6.7.2. Ayna/Fotoğraf.....	169
1.6.7.3. Yazma/ Yaşamöyküsü	170
1.6.7.4. Geçmiş ve Şimdi/ Zaman Kırılması	172
2. ÖNAY SÖZER'İN HİKÂYELERİNDE YAPI VE İZLEK	175
2.1. Çıplak Gülüş	175
2.1.1. Anna İle Bir Yaz.....	175
2.1.1.1. Olay Örgüsü.....	175
2.1.1.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı	176

2.1.1.3. Zaman	177
2.1.1.4. Mekân	177
2.1.1.5. Şahıs Kadrosu	178
2.1.1.6. İzleksel Kurgu.....	180
2.1.2. Yakup Yakup'un Aşırılıkları.....	181
2.1.2.1. Olay Örgüsü.....	181
2.1.2.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı	182
2.1.2.3. Zaman	183
2.1.2.4. Mekân	184
2.1.2.5. Şahıs Kadrosu	185
2.1.2.6. İzleksel Kurgu.....	187
2.1.3. Harun İle Tekesi –Bir Töre-Öykü–	188
2.1.3.1. Olay Örgüsü.....	189
2.1.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı	189
2.1.3.3. Zaman	190
2.1.3.4. Mekân	190
2.1.3.5. Şahıs Kadrosu	191
2.1.3.6. İzleksel Kurgu.....	192
2.1.4. Kendisi.....	194
2.1.4.1. Olay Örgüsü.....	194
2.1.4.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı	195
2.1.4.3. Zaman	195
2.1.4.4. Mekân	196
2.1.4.5. Şahıs Kadrosu	197
2.1.4.6. İzleksel Kurgu.....	198
2.1.5. Sevgi İçin Başka Bir Ad.....	200
2.1.5.1. Olay Örgüsü.....	200
2.1.5.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı	200
2.1.5.3. Zaman	201
2.1.5.4. Mekân	201
2.1.5.5. Şahıs Kadrosu	202
2.1.5.6. İzleksel Kurgu.....	203
2.1.6. Çıplak Gülüş.....	204
2.1.6.1. Olay Örgüsü.....	204
2.1.6.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı	205

2.1.6.3. Zaman	206
2.1.6.4. Mekân	206
2.1.6.5. Şahıs Kadrosu	207
2.1.6.6. İzleksel Kurgu.....	208
2.1.7. Ağla, Benim Okuyucum!	210
2.1.7.1. Olay Örgüsü.....	210
2.1.7.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı	211
2.1.7.3. Zaman	211
2.1.7.4. Mekân	211
2.1.7.5. Şahıs Kadrosu	212
2.1.7.6. İzleksel Kurgu.....	214
3. SONUÇ.....	216
KAYNAKÇA.....	221

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Tez Türü : Yüksek Lisans Tezi
Danışman : Doç. Dr. Ekrem GÜZEL
Hazırlayan : Yaren SARIHAN
Yıl : 2025
Sayfa Sayısı : 226

ÖZET

ÖNAY SÖZER'İN ROMAN VE HİKÂYELERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Bu tez çalışması Önay Sözer'in "*Öteki*", "*İsis'in Düğümü*", "*Sonradan Yaşamak*", "*Piri Reis'in Kayıp Adası*", "*Sarsılanlar*", "*Dolambaç*" isimli romanlarını ve "*Çıplak Gülüş*" isimli hikâye kitabını yapısal öğeleri ve izleksel kurguları bakımından incelemeyi amaçlamaktadır.

Bu tez çalışmasında yazarın her bir romanı yapı ve izlek başlıkları altında ayrı ayrı tahlil edilmiştir. İzlek incelemesinde ise her romanda ön plana çıkan tema ve izlekler; tarih, psikoloji ve felsefe bilimlerinin ışığında irdelenmiştir. Önay Sözer'in eserleri yalnızca bir kurmaca anlatı değil aynı zamanda kimlik, varoluş, bellek ve sanat üzerine felsefi bir sorgulama alanı sunmaktadır. Romanlarında da zaman, mekân ve karakter kurguları klasik roman anlayışının dışına taşınarak daha çok zihinsel ve varoluşsal düzlemlerde inşa edilmiştir. Yazar bütün bu konuları özgün bir dille ele almaktadır.

Bu tez çalışmasında Önay Sözer'in romanları hem yapısal hem de izleksel açıdan kapsamlı bir biçimde değerlendirilmiştir. Sonuç olarak bu çalışma kapsamında gerçekleştirilen incelemeler, Sözer'in eserlerinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Önay Sözer, yapı, izlek, postmodern roman, kimlik, üstkurmaca, zaman

Recep Tayyip Erdogan University Institute of Graduate Studies

Department : Turkish Language and Literature
Thesis Type : Master Thesis
Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Ekrem GÜZEL
Author : Yaren SARIHAN
Year : 2025
Pages : 226

ABSTRACT

A STUDY ON THE NOVELS AND STORIES OF ÖNAY SÖZER

This thesis aims to examine Önay Sözer's novels *Öteki*, *İsis'in Düğümü*, *Sonradan Yaşamak*, *Piri Reis'in Kayıp Adası*, *Sarsılanlar*, *Dolambaç* and his short story *Çıplak Güllüş* in terms of their structural elements and narrative constructs.

Each of Sözer's works is analyzed individually in terms of structure and theme. In the thematic analysis, the prominent motifs and philosophical concerns in each novel are interpreted through the lenses of history, psychology, and philosophy. Sözer's literary production is not only fictional storytelling but also a field of philosophical inquiry centered on identity, existence, memory, and art. In his novels, the constructions of time, space, and character transcend the conventions of the classical novel, being reconstructed within psychological and existential dimensions. These concepts are explored through a distinct and original literary style.

In this thesis, Önay Sözer's novels have been comprehensively evaluated from both structural and thematic perspectives. In conclusion, the analyses conducted within the scope of this study aim to contribute to a better understanding of Sözer's works.

Keywords: Önay Sözer, structure, theme, postmodern fiction, identity, metafiction, time

KISALTMALAR

b.	:	Baskı
çev.	:	Çeviren
Dü.	:	Düzenleyen
s.	:	Sayfa
vb.	:	Ve benzeri, ve benzerleri, ve bunun gibi



GİRİŞ

Felsefe ve edebiyat arasında kurduğu derin bağlarla dikkat çeken Önay Sözer, düşünsel üretkenliği ve özgün anlatımı ile Türk entelektüel hayatında önemli bir yere sahiptir. O, kurmaca metinlerinde benlik, varoluş ve zaman gibi temel felsefi meseleleri ele almasıyla dikkat çekmektedir. Sözer'in anlatı evreni okuyucuyu sadece bir olay örgüsüne değil çok katmanlı ve sorgulayıcı bir düşünsel alana davet etmektedir. Yazarın yaşam öyküsü, eserlerine yansıyan düşünsel zemin açısından önemlidir. Sözer'in edebi kişiliğini tam olarak anlamlandırabilmek için onun yaşam öyküsüne de yakından bakmak gerekmektedir.

Önay Sözer'in Hayatı

Akademisyen, felsefeci, romancı, denemeci ve çevirmen kimliğiyle tanınan Önay Sözer; 3 Nisan 1936 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Babası bir devlet memuru olan Raif Sözer'dir. Babasının kökeni Midilli Adası'nın Membros köyüne dayanmaktadır. Sözer'in yaşamında doğduğu İstanbul'un yanı sıra ilerleyen yıllarda yaşadığı Paris ve Roma ile birlikte Midilli de önemli bir yere sahiptir. Eşi Gabriella Baptist'in aktardığına göre Önay Sözer, son yıllarında bitmek tükenmek bilmeyen İstanbul özleminin yanında babasının Midillisi'ne karşı da hep bir özlem duymuştur. (Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi (TESAK), 2023) Annesi, Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu olan ressam Fatma Aliye Sözer'dir. Aliye Sözer, çıplak modelle çalışan ilk kadın ressamlar arasında yer almaktadır. Ancak Önay Sözer'in yakın çevresinin anlattığına göre Aliye Sözer, sonradan resim çizmeyi devam ettirmemiştir. Annesinin sahip olduğu sanatçı ruh Önay Sözer'in yaşamında, fikir dünyasında, sanatında ve eserlerinde belirgin etkiler bırakmıştır. Sözer; annesinin estetikle iç içe geçmiş yaşamından ve onun sanata olan ilgisinden her zaman gurur duymuş ve bu gururu çevresindeki dostlarına hissettirmiştir. Ondaki estetiğe olan ilginin annesinden geldiği düşünülmektedir.

Eğitilmiş ve sanatla ilgili olan bir ailenin içinde büyüyen Önay Sözer; lise öğrenimini İstanbul Erkek Lisesinde tamamlamıştır. Lisedeyken Adnan Özyalçın, Kemal Özer, Nurettin Sözen, Cengiz Bektaş, İsmail Beşikçi, Ergin Günce ve Konur Ertop gibi isimlerle aynı dönemde eğitim görmüştür. Felsefeyle tanışması ve ilgilemeye başlaması da lise yıllarına denk gelmektedir. Bu dönemde felsefe öğretmeni Keyise İdalı'nın yakın desteğini görmüştür.

Felsefeye ilgim daha lise yıllarında başladı. Lise yıllarındaki felsefe öğretmenim Keyise İdalı'nın adını burada saygıyla anmak istiyorum. Onun kuşkusuz bende bu ilginin başlamasında belli bir etkisi olmuştur. Bunun da ötesinde daha o yıllardan başlayarak bana verilen ve böylece edindiğim bilgilerin ardında ya da temelinde ne bulunduğu sorusu benim kafamı kurcalıyordu. Bu bilgilerin içine yazım, edebiyatı da katıyorum. İşte felsefeye ilgi böyle başladı bende. (Keskin, 2001, s. 69)

Sözer, verdiği bu röportajda felsefeye olan ilgisinin ne şekilde başladığını ifade etmiştir.

Hayatının ilerleyen dönemlerinde kafasını kurcalayan soruların etkisiyle Önay Sözer için felsefe “benim hayatım” şeklinde nitelendireceği bir alan haline gelmiştir. Öte yandan edebiyat da onun dünyasında derin bir tutkudur. Edebiyata ilk adımını ilkokulda şiir yazarak atan Sözer, lisede de şiirler ve hikâyeler yazarak edebiyata olan ilgisini devam ettirmiştir. Adnan Özyalçiner'in aktardığına göre lisede Önay Sözer; Kemal Özer ve Adnan Özyalçiner ile beraber okulun edebiyat kolunda yer almıştır. Bu dönemlerde okullarda edebiyat meraklıları için Haldun Taner, Attila İlhan, Özdemir Asaf, Behçet Necatigil gibi önemli sanatçıların katıldığı matinelere düzenlenmiştir. Önay Sözer de başta kendi okulu olan İstanbul Erkek Lisesi olmak üzere Galatasaray Lisesi ve Kabataş Lisesi gibi okullarda düzenlenen matinelere katılmıştır. Bu katıldığı matinelere davet edilen sanatçıları ilgiyle dinleyen Sözer, onlardan edebiyat üzerine pek çok şey öğrenmiştir. Önay Sözer bu matinelere sadece katılıp dinleyenler tarafında yer almamış, bu gibi matinelere pek katılım göstermeyen Sait Faik Abasıyanık'ın katıldığı matineyi hazırlayan ekibin arasında da yer almıştır. (Özyalçiner, 2020) Tüm bu etkinlikler Önay Sözer'in lise yıllarının edebiyatla iç içe geçtiğini göstermektedir.

Önay Sözer, her ne kadar hayatının ilerleyen yıllarında edebiyatla ilgilenecek olsa da ailesinin isteği üzerine ilk önce makul bir mesleğe sahip olmak istemiştir. (Yazıcıoğlu, 2022) Bunun üzerine 1954'te İstanbul Erkek Lisesinden mezun olan Sözer, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesini kazanarak eğitimine burada devam etmiştir. Üniversite eğitimine devam ederken aynı zamanda edebiyat ile ilgilemeye de devam etmiştir. Adnan Özyalçiner, Hilmi Yavuz, Doğan Hızlan, Yılmaz Güney ve Onat Kutlar gibi isimlerle her gün Çınaraltı'nda buluşup edebiyat sohbetlerine katılmıştır. O dönemde Çınaraltı adeta bir kitap cenneti ve edebiyat dünyasına açılan bir kapıdır. Önay Sözer, o dönemlerinde yalnızca Çınaraltı sohbetlerine katılmamıştır. Aynı zamanda 50 Kuşağı olarak adlandırılan ekiple birlikte

üniversiteden çıktıktan sonra, akşamüstleri Yenikapı'daki Kemal Bey'in Kahvesinde veya Nil Lokantasında buluşmuş ve bu mekânlarda gerçekleştirilen edebiyat sohbetlerine katılmıştır. Bu sohbetlerde kendi yazdıkları şiirleri okuyan Hilmi Yavuz ve Edip Cansever gibi isimlerle birlikte Önay Sözer de felsefe konferansları vermiştir. (Özyalçiner, 2020) Aynı yıllarda 12 Mart Muhtırası'nın ardından yeniden yayımlanmaya başlayan İkinci "a Dergisi" ile de yazın yaşamına tamamen atılmıştır. Hem edebiyat hem felsefe ile yoğun biçimde ilgilendiği bu süreçte 1959 senesinde üniversiteden mezun olmuştur.

Üniversiteden mezun olduktan sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Tarihi Ana Bilim Dalında araştırma görevlisi olarak akademik kariyerine ilk adımını atmıştır. Burada Macit Gökberk, Bedia Akarsu ve Nermi Uygur gibi değerli akademisyenlerle birlikte çalışma fırsatı bulmuştur. Önay Sözer için düzenlenen anma etkinliğinde en eski dostlarından biri olan Ali Vahit Turhan, bu dönemi "27 Mayıs sonrası gelen özgürlük havasında o zamanın edebiyat fakültesinin babamın yakın dostları olan Macit Beyler, Bedia Hanımlar, Nermi Beylerin yanında genç, simsiyah saçlar, dinamik bir edebiyat tutkunu, bir felsefeci olarak anımsıyorum." (Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi (TESAK), 2023) şeklinde dile getirmiştir. Nermi Uygur'un doktora öğrencisi olan Önay Sözer, felsefe alanında hızla ilerlerken bu durum onun edebi üretkenliğini ara ara kesintiye uğratmıştır. (Yazıcıoğlu, 2022) Felsefe çalışmaları nedeniyle edebiyata istediği kadar ağırlık verememiştir. Ancak bu durum Önay Sözer'in edebiyatla bağlarını bütünüyle koparmamıştır. O, her zaman yazmaya devam etmiştir. Yazdığı denemeleri, eleştirileri ve şiirleri 1955 yılından itibaren *On Üç*, *Yeni Ufuklar*, *Türk Dili*, *Yeni Dergi*, *Çağdaş Eleştiri*, *Varlık* ve *Soyut* gibi dergilerde yayımlanmıştır. Aynı zamanda akademik çalışmalarına da devam eden Önay Sözer, 1966 senesinde "*Berkeley'de Varlık ve Algı Sorunu*" adlı doktora tezini tamamlamıştır. Bu konuda verdiği bir röportajda şöyle söylemiştir:

Doktora tezimi 1966 yılında İstanbul Üniversitesinde verdim. Konusu "Berkeley'de Varlık ve Algı Sorunu" idi. Şunu söylemeliyim ki beni o yıllarda idealizm sorunu ilgilendiriyordu. İdealizm, idealist düşünce beni bir yandan çekiyor bir yandan da bunun bazı tehlikeleri ve sakıncaları olduğunu görebiliyordum. O zaman idealizmle uğraşmam gerekiyordu. Tipik bir idealist filozof olarak Berkeley'i seçtim ve tezimi onun üzerine yazdım... (Keskin, 2001, s. 69-70)

Bu akademik başarısının ardından Almanya Devleti tarafından verilen Alexander von Humboldt Araştırma Bursu Ödülü ile yurt dışına gitme fırsatı elde etmiştir. Uzun yıllar boyunca Köln Üniversitesinde Ludwig Landgrebe, Otto Pöggeler ve Bernhard Waldenfels gibi önemli filozoflarla birlikte çalışmıştır. 70’li yıllarda Köln’deyken Husserl arşivinde çalışmıştır. Önay Sözer, Almanya’daki çalışmalarına Husserl üzerinde başlamıştır. İlerleyen zamanlarda “*Edmund Husserl’de Şeylerin Varlığı*” başlıklı doçentlik tezini yayımlamış ve 1973’te doçent unvanını almıştır. 1980’li yıllarda ise çalışmalarını Bochum kentinde bulunan Hegel arşivinde devam ettirmiştir. Arşiv değiştirdikten sonra Hegel felsefesi üzerine daha fazla yoğunlaşmaya başlamıştır. Ancak Husserl felsefesi üzerine olan ilgisini hiçbir zaman yitirmemiştir. O, Husserl’le Hegel arasında bir köprü kurmaya çalışmıştır. (Keskin, 2001) Bu bağlamda yapısalcılık da ilgi alanları arasında yerini almıştır. Önay Sözer, Alman ve Fransız üniversitelerinde Hegel diyalektiği ve fenomenolojisi, semiyotik, ontoloji gibi alanlarda dersler vermiştir. Yurtdışında dersler vermesini Ali Akay, “1980’li yıllarda darbe sonrasında YÖK’ün kurulması ve üniversitelere baskı yıllarında ‘1402’likler’ arasındaydı. Üniversiteden çıkmıştı. Türkiye’yi terk ederek Almanya’ya gitmiş, yerleşmiş ve dersler vermişti.” (Akay, 2022) şeklinde açıklayarak duruma siyasi açıdan bir açıklama da getirmiştir. Bütün bu olanların ardından Önay Sözer, 1986 senesinde doçentlik unvanını taşımasına rağmen kendi isteğiyle emekliye ayrılmıştır. 1993 tarihinde üniversitedeki görevine geri dönerek İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü Sistematiik Felsefe ve Mantık Anabilim Dalında profesör olmuştur. Daha sonra çalışma hayatına Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümünde devam etmiştir. Bir süre de burada çalıştıktan sonra tekrar İstanbul Üniversitesine geri dönen Önay Sözer, 2003 senesinde ikinci kez emekliye ayrılmıştır.

Önay Sözer, uluslararası üne kavuşmuş bir felsefecidir. Merkezi Roma’da olan Psikanaliz, Hermeneutik ve Fenomenoloji Laboratuvarlarının bir üyesi olarak yaşamının sonuna kadar burada dersler ve seminerler vermeye devam etmiştir. Aynı zamanda Uluslararası Hegel Derneği Yönetim Kurulu üyeliği görevini de yürütmüştür. 29. Uluslararası Hegel Kongresi başta olmak üzere çeşitli uluslararası kongreler organize etmiştir. Türkiye Heidegger Topluluğunun aktif üyesi olan Sözer, önemli bir mazereti olmadıkça bu topluluğun bütün toplantılarına katılmıştır.

İngilizce, Fransızca, Almanca ve İtalyanca gibi dilleri başarıyla konuşan Önay Sözer bu dillerde çok sayıda makale, kitap bölümü ve kitap kaleme almıştır. Aynı zamanda yetkin bir yazar kimliğiyle de öne çıkan Sözer; yazdığı “*Anlayan Tarih*” adlı kitabıyla 1981 Yazko İnceleme Büyük Ödülünü, aynı yıl “*Öteki*” adlı romanıyla da Yazko Roman Özendirme Ödülünü kazanmıştır. Yazko Edebiyat Ödüllerinin ilk ödül töreni Kenter Tiyatrosunda yapılmış ve Roman Özendirme Ödülü olarak “620.000 lira” Önay Sözer tarafından kazanılmıştır. (Depe, 2014) Sözer, aynı zamanda bu derginin yazar kadrosu arasında da yer almıştır. Zamanla hem edebiyat hem felsefe dünyasında son derece kıymetli bir isim olmuştur. 2013 senesinde aralarında Ali Akay, Demir Özlü, Öget Öktem Tanör, Ömer Naci Soykan, Senem Yazıcıoğlu, Komet, Gabriella Baptist, Felix el Duque ve Otto Pöggeler gibi isimlerin bulunduğu otuz altı yazarın katkılarıyla Önay Sözer’e ithafen “Bir Arada Das Zwischen In-Between” adlı kapsamlı bir armağan kitabı yayımlanmıştır. Önay Sözer’e armağan edilen bu kitap onun çeşitli dillerde yazdığı yazılarının evrenselliğini ortaya koymuştur.

Önay Sözer, iki kez evlilik yapmıştır. İlk evliliğinden Can Sözer isimli bir oğlu olmuştur. Sözer; ikinci evliliğini Cagliari Üniversitesi öğretim üyesi, İtalyan felsefeci Gabriella Baptist ile gerçekleştirmiştir. Uzun bir süre eşi Gabriella Baptist ile Roma’da yaşamıştır. Çalışmalarını Roma’dan devam ettirmiştir. Ömrünün son dönemlerini Roma’da geçiren Önay Sözer daima vatan hasreti çekmiştir. Vatanına derin bir sevgi besleyen bir felsefeci olarak özellikle İstanbul onun için her zaman özel ve önemli bir yere sahip olmuştur. Onda bitmek tükenmek bilmeyen bir İstanbul aşkı ve özlemi söz konusudur. Eşi Gabriella Baptist, Önay Sözer’in severek ve isteyerek yaşadığı Roma’dayken bile hep İstanbul’u düşlediğini ifade etmiştir. (Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi (TESAK), 2023) Seyahat etmeyi seven bir tarafı olan Sözer, belli aralıklarla İstanbul’u ve Bodrum’u ziyaret etmiştir. Hatta her yaz Bodrum’a gitmeyi bir gelenek haline getirmiştir. Önay Sözer, on beş yıla yakın bir süre yaşadığı Roma’da seksen altı yaşındayken kalp ritmi bozukluğu teşhisiyle hastaneye kaldırılmıştır. Kaldırıldığı hastanede İtalya saatiyle 3 Aralık 2022, 23.05’te; Türkiye saatiyle 4 Aralık 2022 Pazar günü saat 01.05’te hayatını kaybetmiştir. Cenazesi, 6 Aralık 2022 Salı günü Roma’nın en eski mezarlığı Tempio Egitio del Cimitero Verona di Roma’da düzenlenen bir törenle

yakılmıştır. Eşi Gabriella Babtist'ten alınan bilgiye göre külleri bürokratik işlemlerin ardından İstanbul'a getirilerek Ocak veya Şubat 2023'te Karacaahmet Mezarlığı'nda toprağa verilmiştir. (Tan, 2023)

2022 yılında yaşamını yitiren Önay Sözer, 5 Mayıs 2023 Cuma günü çok sevdiği Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi'nde düzenlenen anma töreninde dostlarının ve öğrencilerinin katılımlarıyla anılmıştır. Önay Sözer'in ardından düzenlenen bu anma törenine Can Sözer, İoanna Kuçuradi, Ali Vahit Turhan, Betül Çotuksöken, Cengiz Çakmak, Selçuk Altun, Gülsen Özaydın, Ahmet Soysal, Taçlı Yazıcıoğlu, Özgür Aktok, Çiğdem Yıldızdöken, Ruken Kızıler, Mukadder Özgeç, Sanem Yazıcıoğlu ve Gabriella Baptist konuşmacı olarak katılmıştır. Gabriella Baptist, eşi Önay Sözer'e bu anma töreninde yaptığı konuşmasının sonunda yer verdiği şiirle veda etmiştir. Söz konusu şiir şu şekildedir:

“Aydın sadece bir deliği vardır

Ve sen oradan mı gittin

Şaşkınlığımın, suskunluğumun sonu yok

Senin kalbinin bende nasıl güçlü attığını dinle

Neyi yanımıza götüreceğiz

Canlı olarak.” (Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi (TESAK), 2023)

Ardından yapılan anma törenindeki konuşmaların yanı sıra öğrencilerinin başka yerlerde anlattığı ve yazdığı anılarından Önay Sözer hakkında pek çok bilgi edinilmiştir. Önay Sözer'in küçük yapılı bedenine karşın sert bir görünümü vardır. Kalın, sert ve beyaz kaşları; arkaya taranmış beyaz saçları ile Yunan tanrısına benzetilen bir dış görünüme sahiptir. İnsanların yanına yaklaşmaya çekinmesine neden olan bir duruşu vardır. (Çelik, 2023) O, her zaman iyi giyimli ve kendisine bakan birisidir. Öğrencileri Önay Sözer'i tanımayı hep bir ayrıcalık, büyük bir şans olarak değerlendirmiştir. O, öğrencileriyle son derece samimi ve titiz bir şekilde ilgilenmiştir. Sadece öğrencilerine karşı değil genel hayatında da titiz, her şeyi en ince ayrıntısına kadar düşünen, sorumluluk sahibi bir sanatçıdır. Sözer, hep kendini geliştirmeye, çalışmalarında tekrara düşmemeye çalışmıştır. Her konuda çok özenli biridir. Öğrencileriyle onlara “dostum” diyecek kadar samimi ilişkiler kurmuştur. O; yaşın insanın hayatına getirebileceği sınırları, kalıpları aşmış bir sanatçıdır. Kendisinden çok daha genç yaştaki nesillerle çalışarak başarılı ilişkiler kurmuş

olması Önay Sözer'in "yaşsız" olduğunu herkese göstermiştir. (Akay, 2022) Öğrencilerine ve dostlarına karşı gösterdiği samimi tavrının yanında son derece disiplinli bir Önay Sözer'in de var olduğundan bahsedilmiştir. Disiplin onun hayatının tam merkezinde olan bir şeydir. Yaşadığı her şehirde disiplinli bir şekilde devam ettirdiği bir düzeni vardır. Önay Sözer bu düzenini katıldığı bir söyleşide; "Her gittiğim yeni kentte, daha önce uzun yaşadığım Köln ve Bochum'da, dersler verdiğim Paris'te, şimdi İstanbul, Bodrum ve Roma'da daima günlük düzenimi kurdum. Sabahları yazı yazma, öğleden sonra okumalar, akşama dostlarım." (Yıldızdöken, 2022) şeklinde ifade etmiştir.

Sözer, son derece güçlü bir hafızaya sahiptir. 80'li yaşlarına rağmen hafızasında herhangi bir zayıflama görülmemiştir. O; hızlı düşünen, çok çalışan birisidir. Tam bir söyleşi adamıdır. Arkadaşlık etmeyi ve karşılıklı konuşmayı çok sever. Ancak geçmiş anılardan söz etmekten pek hoşlanmaz. O, hep anı biriktirmenin yaşlılığa mahsus olduğunu ve geçmişi konuştuğunda gençliğinden feragat edeceğini düşünmüştür. (Yazıcıoğlu, 2022) Çok hoşsohbet bir beyefendidir. Senem Yazıcıoğlu, anma töreninde Önay Sözer'i; "Onunla bir şekilde konuşma herhangi bir konuşma olmazdı. Yani o sıradan, gündelik konuşma olmazdı. Nasıl yapardı bilmiyoruz ama her zaman bir entelektüel konuşmaya dönerdi. Bir felsefe konuşmasına dönerdi." (Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi (TESAK), 2023) şeklinde tanımlamıştır. Sözer; insanları tanıma şekli olarak onlarla sanat, felsefe konuşmayı tercih eden bir aydın olmuştur. O; dostlarıyla ve öğrencileriyle beraberken sürekli düşüncelerden, kitaplardan, sinemadan konuşmayı tercih etmiştir. Dedikodudan, boş vakit geçirmekten hiç hoşlanmamıştır. Edebiyat ve felsefeyle olduğu gibi resim, sinema gibi alanlarla da ilgilenmiş, hayatında onlara da önemli bir yer ayırmıştır. Tüm bu ilgi alanlarına karşı duyduğu çocuksu heyecan onun yaratıcı kişiliğinin bir yansımasıdır. Sözer; öz disiplinli ve yaratıcı bir sanatçıdır. Hayatı boyunca birbirinden farklı pek çok şehirde yaşamış ve İngilizce, Fransızca, Almanca, İtalyanca gibi birçok dili başarıyla konuşmuştur. Gabriella Baptist bu konuda Önay Sözer için "Birçok dil biliyordu... Aynı zamanda dostluğun, uyumun ve barışın diline de aşinaydı." (Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi (TESAK), 2023) şeklinde bir ifade kullanmıştır. Birçok dostunun söylediklerine göre Önay Sözer her zaman neşeli, esprili, güler yüzlü bir karakterdir. Fakat yine de ciddi bir görünüşü vardır. Bu

ciddi duruşunun arkasında mizahi bir gülümseme taşır. (Akay, 2022) Herkese karşı son derece nezaket dolu bir tavrı vardır. Anma töreninde Cengiz Çakmak, Önay Sözer'i "Benim tanıdığın en beyefendi, en kentli, en şehirli insanlardan biriydi." (Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi (TESAK), 2023) sözleriyle anmıştır. Eşi Gabriella'nın söylediği gibi o bir dünya vatandaşıdır. Kendi kültürünü kaybetmeden dünyaya açılıp oralarda var olabilmiş bir isimdir. Evrensel olana erişebilmiş önemli bir felsefecimizdir.

Önay Sözer'in Edebi Kişiliği ve Sanatı

Türk edebiyatında felsefe ile edebiyat arasında köprü kuran isimlerden biri olan Önay Sözer hem akademik hem de edebi üretimiyle kendi adını duyurmuştur. Önay Sözer'in yazı hayatına giriş süreci ailesinden ve çevresinden aldığı kültürel birikimle doğrudan ilişkilidir. Ressam bir anneye sahip olması ve sanatla iç içe büyümüş olması onun estetiğe karşı duyarlı olmasını sağlamıştır. Önay Sözer'in yazı hayatının başlangıcı çocukluk yıllarına kadar dayanmaktadır. O, ilkokul yıllarında şiir yazmaya başlayarak edebiyat dünyasına ilk adımını atmıştır. Ortaokul ve lise yıllarında da bu yazma alışkanlığı devam etmiştir. (Yazıcıoğlu, 2022) Sözer; lise yıllarında edebiyat koluna aktif olarak katılmış ve dönemin edebiyat matinerlerinde Sait Faik, Haldun Taner, Attila İlhan, Özdemir Asaf ve Behçet Necatigil gibi sanatçıları dinleme imkânı bulmuştur. Bu içinde bulunduğu ortamlar onun hem yazarlık yönünü hem de edebiyat algısını şekillendirmiştir. Önay Sözer, aynı yıllarda felsefeye de ilgi duymaya başlamıştır. Bu durum onun yazı hayatını şekillendiren önemli etkenlerden biridir. Bütün bunlar Önay Sözer'in felsefe ve edebiyat arasında derin bir bağ kurmasına yardımcı olmuştur.

Önay Sözer, üniversiteye geçtiğinde önceki yıllarında olduğu gibi edebiyatla ilgilenmeye devam etmiş ve edebiyat çevreleriyle bağını hiçbir zaman koparmamıştır. Çınaraltı sohbetlerine katılarak hem kendini edebiyat çevresine tanıtmış hem de yazma alışkanlıklarını geliştirmiştir. 12 Mart Muhtırası'nın ardından yeniden yayımlanmaya başlayan "a Dergisi"nde yazmaya başlamasıyla birlikte Önay Sözer edebiyat dünyasına kalıcı bir adım atmıştır. Bu süreçte Sözer'in yazı hayatına başlaması yalnızca bireysel bir çabanın ürünü değil aynı zamanda dönemin edebiyat ortamını besleyen sosyal ve kültürel çevrelerin etkisinin de bir sonucudur. Sözer, farklı düşünsel çevrelerle kurduğu bu ilişki sayesinde felsefi arayışlarını edebiyatla

bütünleştirme olanağı bulmuş ve böylece hem sanat hem de düşünce dünyasında özgün bir kimlik geliştirmiştir. Ayrıca gençlik yıllarından itibaren farklı dillerde okumalar yapması ve uluslararası entelektüel çevrelerle temas kurması ilerleyen yıllarda evrensel düzeyde de tanınmasının zeminini hazırlamıştır.

Yazın hayatına “a Dergisi” ile adım atan Önay Sözer edebi üretimini yalnızca bu dergiyle sınırlı tutmamıştır. 1955’ten itibaren On Üç, Yeni Ufuklar, Türk Dili, Yeni Dergi, Çağdaş Eleştiri, Varlık ve Soyut gibi dönemin önemli edebiyat dergilerinde de şiir, deneme, söyleşi ve eleştirileriyle yer almıştır. Sözer, çeşitli dergilerde yayımladığı yazılarıyla edebiyat ve düşünce dünyasında etkin bir isim olmuştur. Bu yazılarına “Sözcükler Edebiyat Dergisi”nde yayımlanan “*Jean-Luc Nancy İle Bir “Ara”da Sardinya Ve İstanbul*”, “*‘Ne Var Ne Yok’ Sanat, Edebiyat Ve Tarihin Temeli Olarak Dil*”, “*Düş ve Yazı*” ve “*Bilinen Ve Bilinmeyen Hakkı Anlı: Adnan Özyalçınar’a Mektup*” örnek verilebilir. Aynı şekilde yazı kadrosunda yer aldığı “Ak Kadın Dergisi”nde sanat ve kadın hakkında yazdığı yazıları “*Kadının Konuşma Sanatı*” ve “*Doğaya Çizilen Yüz*” ile de dikkatleri üzerine çekmiştir. Önay Sözer’in aylık fikir ve sanat dergisi olan “Yapraklar”da da yazmış olması sanata verdiği değerin bir göstergesidir. Bu dergide yayınlanan “*Dostoyevski’den Sartre’a*” yazısı Sözer’in varoluşçuluk geleneğinin felsefi arka planını irdelediği bir yazısıdır. Sözer’in genel olarak sanat anlayışı felsefe ve edebiyatı birbirine yaklaştırmak üzerinden oluşturulmuştur. Bütün bunların yanında Önay Sözer’in yazı hayatında önemli bir yere sahip olan dergilerden biri de “Felsefe Arkivi”dir. Bu dergi, İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümünün yayımladığı akademik bir dergidir. “*Değerler ve Yönelimler*” , “*Yasanın Şiddeti Ve Adaletin Belleği- Atatürk Ve Derriada*” ve “*Berkeley’de Varlık Ve Algı Sorunu*” adlı metinleri bu dergide yayımlanmıştır. Bu dergide yayınlanan “*Berkeley’de Varlık Ve Algı Sorunu*” yazısı Önay Sözer’in 1966’da yayımlanan doktora tezinin bir bölümüdür. Buradan da anlaşılacağı üzere Önay Sözer’in edebi kişiliği akademik birikimiyle paralel biçimde gelişmiştir. Sözer; doktora tezinde George Berkeley, doçentlik tezinde Edmund Husserl’i çalışmış daha sonra da Hegel felsefesi üzerine yoğunlaşmıştır. Akademik hayatında bu kadar derin bir şekilde felsefe ile ilgilenmiş olması Önay Sözer’in edebiyatına da yansımıştır.

Önay Sözer’in edebiyat eserleri, onun uzun yıllara yayılan akademik birikimlerinin doğal bir yansıması olarak felsefi bir sorgulama alanına dönüşmüştür.

Onun edebi kişiliği ve felsefeci kimliği arasında sıkı bir bağ oluşmuş ve bu bağ eserlerinin hem kurgusal yapısına hem de tematik derinliğine yansımıştır. Sözer'in yazdığı metinlerde felsefi görüşlerin etkisi belirgin bir biçimde hissedilmektedir. Kaleme aldığı metinlerde felsefe ve edebiyatı birbirine yaklaştırmış olan Sözer, romanlarında varoluş sorunu ve kimlik arayışı gibi izlekleri işleyerek eserlerine felsefi bir derinlik kazandırmıştır. Onun eserleri yalnızca bireysel hikâyeler değil felsefi düşüncenin kurmacayla buluştuğu alanlardır. Önay Sözer'in bütün romanlarında ortak olarak karakterlerin kendi benliklerini yeniden kurma çabası anlatılmıştır. O, yarattığı karakterlerin içsel dünyasını felsefi sorgulamalarla ortaya koymuştur. Bu durum Sözer'in felsefi düşüncüyü edebi form içerisinde işlevsel bir unsur olarak kullandığını göstermektedir. Sözer'in eserlerinde felsefi sorgulamanın hâkim olması eserlerine düşünsel ve sanatsal boyutlarıyla birbirini besleyen çok katmanlı bir yapı kazandırmıştır.

Önay Sözer, edebiyata ilk büyük adımını “*Öteki*” adlı romanıyla atmıştır. İlk romanı olan bu eser, yazar olma süreci ile kimlik arayışı üzerine kurgulanmış olup felsefi sorgulamalarıyla dikkat çekmiştir. Sözer, bu romanıyla “Yazko Roman Özendirme Ödülü”ne layık görülerek edebiyat dünyasındaki ilk önemli başarısını kazanmıştır. Aynı yıl yayımladığı “*Anlayan Tarih*” adlı inceleme kitabıyla da “Yazko İnceleme Büyük Ödülü”nü almış ve hem edebiyat hem de düşünce dünyasında dikkatleri üzerine çekmiştir. Sözer; uzun bir aradan sonra kaleme aldığı “*İsis'in Düğümü*” romanında ise yine kimlik arayışı izleğini ele almış, ancak bu kez konuyu mitolojik göndermelerle zenginleştirerek eserine yeni bir boyut kazandırmıştır. Ardından yayımlanan “*Sonradan Yaşamak*” ve “*Piri Reis'in Kayıp Adası*” romanlarında da, önceki eserlerinde olduğu gibi postmodern anlatının imkânlarını kullanarak edebiyat anlayışının aynı çerçevede ilerleyeceğini göstermiştir. Bu süreçte yazar, postmodern biçim özelliklerini daha da ustaca kullanmaya başlamış ve bu birikimin sonucunda “*Sarsılanlar*” adlı romanını kaleme almıştır. Önay Sözer'in vefatından önce yayımlanan son romanı “*Dolambaç*”, zaman ve mekân kırılmalarını merkeze alarak deneysel bir anlatı örneği sunmuştur. Sözer'in tek hikâye kitabı olan “*Çıplak Gülüş*” ise kısa formda kaleme alınmış, felsefi derinliğini koruyan ve simgesel göndermelerle zenginleşen özgün hikâyelerden

oluşmaktadır. Bu hikâyeler, onun kısa anlatıda da yoğun düşünsel içerik üretebildiğini göstermektedir.

Roman ve hikâyelerinin yanı sıra, Sözer felsefi düşüncelerini ortaya koyduğu "*Berkeley'de Varlık ve Algı Sorunu*", "*Edmund Husserl'in Fenomenolojisi ve Nesnelerin Varlığı*", "*Anlayan Tarih*", "*Felsefenin ABC'si*" ve "*Sanat: Görünendeki Görünmeyen*" gibi eserleriyle da hem düşünce hem de edebiyat dünyasına katkıda bulunmuştur. Ayrıca Önay Sözer çok sayıda Türkçe, Almanca, Fransızca, İngilizce ve İtalyanca kitap bölümü ile makale yazmıştır. Böylece yalnızca Türk edebiyatı ve felsefesine değil, aynı zamanda uluslararası düşünce dünyasına da seslenmiştir. Özellikle Almanca olarak kaleme aldığı "*Leere und Fülle. Ein Essay in phänomenologischer Semiotik*" gibi eserleri, onun akademik ve edebî üretiminde ayrı bir önem taşımaktadır. Çok dilli üretimi sayesinde düşüncelerini geniş bir okur kitlesine ulaştırmayı başaran Sözer, bu yönüyle hem ulusal hem de uluslararası ölçekte dikkate değer bir yazar ve düşünür olarak konumlanmıştır.

Önay Sözer, eserlerinde felsefi düşünce ile kurmaca arasındaki sınırı sürekli sorgulayan ve postmodern anlatı tekniklerini 1980'lerden itibaren bilinçli ve sistemli bir biçimde kullanan felsefeci yazarlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Postmodernizm, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan bir düşünce akımıdır. Bu akımla beraber anlatım biçimlerinde değişim ve dönüşüm yaşanmıştır. "Postmodernizm, modern yaşamın birey-insandan aldığı değerleri sorgulama, elinden alınanlara uzanma, varoluş kaynaklarına dönme, büyüü bozulan hayatta tutunmaya çalışma projesidir." (Eliuz, 2016) Postmodern metin ile gerçeklik arasında karmaşık bir ilişki kurulmuştur. Bu akımın temelini belirsizlikler oluşturur. Çelişkili bir tutum sergileyen postmodernizm kurgusal dünyayı hem inşa etmiş hem de yıkıma uğratmıştır. Önay Sözer de Türk edebiyatında felsefi derinliği yüksek postmodern anlatı teknikleriyle eser veren yazarlar arasında yer almaktadır. Onun eserleri hem biçimsel yenilikleri hem de düşünsel içeriğiyle Türk romanlarının gelişimine katkıda bulunmuştur. Sözer'in edebi kişiliğinin merkezinde kimlik arayışı yer almaktadır. Kimlik arayışı, varoluş çatışması, zaman kırılması, bellek, modern dünyanın karmaşası, aşk ve sanat gibi izlekler onun romanlarında çok katmanlı bir şekilde işlenmiştir. Sözer, roman karakterlerine çoğu kez yeni bir benlik inşa etmeye çalışmıştır. Bireysel bunalım yaşayan karakterleri üzerinden insanın bireysel

sorunlarına evrensel bir boyut kazandırarak romanlarında felsefi bir sorgulama alanı oluşturmuştur. Roman karakterlerine yeni bir benlik inşa etmeye çalışırken okuyucuyu da varoluşsal çatışmalarla yüzleştirmiştir.

Önay Sözer'in romanlarının imge dünyası geniştir. Eserlerinde ayna, fotoğraf, düğüm ve ada gibi güçlü imgeler kullanmıştır. Aynı zamanda romanlarının hemen hemen hepsinde mitolojik ve kültürel göndermelere yer vermiştir. Bu mitolojik imgeleri, tarihsel belgeleri ve dini öğeleri romanlarında ve hikâyelerinde çok katmanlı anlam oluşturmak için kullanmıştır. Bu izlekler sayesinde romanlarında işlenen varoluş arayışı yeni boyutlar kazanmıştır. Örneğin “Öteki” romanında karşımıza çıkan içe dönük varoluş arayışı “Piri Reis'in Kayıp Adası” romanında tarihsel bir bağlama taşınmıştır. “İsis'in Düğümü” romanında ise mitoloji izleği aracılığıyla varoluş arayışı evrensel bir boyut kazanmıştır. Eserlerinde bireysel sorunların evrensel bir düzleme taşınması onu yalnızca bir romancı olarak değil aynı zamanda bir düşünür-yazar olarak öne çıkarmaktadır. Bütün bunların yanında romanlarında kullandığı biçimsel yenilikler de Önay Sözer'in Türk edebiyatının özgün kalemlerinden biri olarak değerlendirilmesini sağlamaktadır. Önay Sözer; zamanın doğrusal akışının bozulduğu, gerçek ve kurmaca arasındaki sınırların silikleştiği bir anlatı dünyası inşa etmiştir. Bunun yanı sıra romanlarında yer verdiği tiyatro, günlük, mektup gibi türler sayesinde gösterdiği cesaret ve anlatıda kullandığı yenilikçi tavır da dikkat çekici olmuştur. Bu biçimsel yeniliklerin yanında eserlerinde postmodern anlatının temel özelliklerinden olan kurmaca içinde kurmaca tekniği, ironik anlatım, geri dönüş tekniği, iç monolog, çoklu bakış açıları, zaman kırılmaları ve mekân kırılmaları kullanılmıştır. Sözer; doğrusal zaman anlayışının bozulduğu, geçmiş ve şimdinin iç içe geçtiği anlatılar kurmuştur. Kurduğu çok katmanlı anlatılar sayesinde de özgün bir anlatı dünyası yaratmıştır.

Önay Sözer genel anlamda yenilik peşindedir. Dil ve üslup konusunda da yenilikçi bir tavıra sahiptir. “Edebi dili ağdalı olmadan zengin, yeni kelimelerle yarattığı bir oyun alanıdır.” (Yazıcıoğlu, 2022) O, kaleme aldığı eserlerinde kendi türettiği sözcükleri kullanmayı sever. Ana diline edebiyata duyduğu aşk sonucunda eserlerinde her kelimeyi şefkat ve heyecanla kullanmıştır. (Yazıcıoğlu, 2022) Sözer'in eserlerinde kullandığı dil yer yer şiirsel yer yerde akademik nüanslar taşımaktadır. Aynı zamanda Önay Sözer'in felsefe ve edebiyat arasında köprü kuran

bir yazar olmasından ötürü felsefî terimler edebi dile sindirerek eserlerde kullanılmıştır. Kullandığı bu dil, anlaşılacak için sabır isteyen derinlikli bir anlatı dünyası kurmasını sağlamıştır. Sonuç olarak Önay Sözer eserlerinde kullandığı dil, üslup ve anlatım teknikleri ile Türk edebiyatına özgün bir kimlik kazandırmıştır. Onun yazı hayatı ve edebi kişiliği, felsefe ve edebiyat arasındaki güçlü bağı gözler önüne sermektedir. Sözer, bu bağlamda yalnızca bireysel bir yazar olarak değil, aynı zamanda felsefî düşüncüyü edebiyat aracılığıyla görünür kılan bir düşünür-yazar olarak öne çıkmıştır. Önay Sözer, hem düşünsel hem biçimsel anlamda sağladığı katkılar sayesinde Türk edebiyatına kalıcı bir miras bırakmıştır.

Önay Sözer'in Eserleri

Önay Sözer, edebiyat ve felsefe alanında kaleme aldığı eserleriyle hem düşünsel hem de sanatsal bir birikim ortaya koymuştur. Sözer'in eserleri; inceleme, deneme, roman ve hikâye türlerinde çeşitlilik gösterir. Önay Sözer'in felsefî metinleri; varlık, algı ve tarih gibi temel sorunlara odaklanırken edebi eserleri ise bireyin kimlik arayışı, kadın, toplumsal değerler ve varoluş gibi temaları işler. Bu bölümde Sözer'in farklı dönemlerde kaleme aldığı eserleri kronolojik olarak kısaca tanıtılmış ve böylece yazarın düşünsel ve edebi serüveni bütünlüklü bir biçimde ortaya konmuştur.

Berkeley'de Varlık ve Algı Sorunu

"*Berkeley'de Varlık ve Algı Sorunu*" Önay Sözer'in doktora tezidir. Sözer, bu çalışmasını 1966 yılında İstanbul Üniversitesi'nde tamamlamıştır. Bu tez, yazarın George Berkeley felsefesini incelediği kapsamlı bir çalışmasıdır. Sözer, Berkeley'in felsefesini maddeciliğe karşı köklü bir eleştiri olarak değerlendirmiştir. Tezin merkezinde Berkeley'in maddeciliğe yönelttiği eleştiriler ve bu eleştirilerin temel dayanağı olan "Varlık algılamadır." anlayışı yer alır. Tezde varlığın algılama olduğu savının mantıksal kuruluşu anlatılır. Berkeley'e göre maddi bir töz yoktur ve algıladığımız her şey tasarımlardan ibarettir. Sözer de tezinde bu düşüncüyü analiz eder. Bütün bunların yanında Sözer "*Berkeley'de Varlık ve Algı Sorunu*" çalışmasında Berkeley'in düşüncelerini aktarırken aynı zamanda eleştirel bir değerlendirme de yapar. Berkeley'in öne sürdüğü savın mantıksal yapısını tartışır. Berkeley'in felsefesini maddeciliğe karşı bir savaş olarak değerlendirir. Sonuç olarak

Sözer bu çalışmasıyla Berkeley'in felsefesini bir bütünlük içerisinde ortaya koymuş ve bu çalışma ile birlikte modern felsefeye katkıda bulunmuştur.

Edmund Husserl'in Fenomenolojisi ve Nesnelerin Varlığı

Önay Sözer, 1970'li yıllarda Almanya'nın Köln kentinde Husserl Arşivi'nde çalışmalar yapmıştır. Husserl hakkında hazırladığı *"Edmund Husserl'de Şeylerin Varlığı"* başlıklı doçentlik tezini 1973 yılında yayımlamıştır. *"Edmund Husserl'in Fenomenolojisi ve Nesnelerin Varlığı"* adlı eseri ise 1976 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları tarafından basılmıştır. Bu eser, Husserl üzerine ülkemizde yapılmış ilk çalışmalardan biridir. Sözer'in bu kitabı fenomenolojiye adanmıştır. Eser, yalnızca fenomenolojiye giriş niteliği taşımakla kalmayıp fenomenolojide uzmanlaşmayı hedefleyen bir içeriğe sahiptir. Bu yönüyle eser Sözer'in ciddi bir fenomenoloji birikimine sahip olduğunun göstergesidir. Önay Sözer, çalışmasında Husserl'in yayımlanmış eserlerinin yanı sıra yayımlanmamış el yazmalarını da incelemiştir. Bu durum, ülkemizde fenomenolojiye dair yapılan çalışmalar açısından önemli bir gelişme olarak değerlendirilebilir. Çalışmada özellikle duyusallığın fenomenolojiye özgü bir sorun olarak ele alınması üzerinde durulmuştur. Sözer, Husserlci fenomenolojide duyusallık ile kendinde nesnenin birlikte değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Ayrıca, maddesel nesnelerin duyular aracılığıyla verilişi ile onların asıl gerçekliği arasındaki ilişkiyi araştırmıştır. Tüm bunlara ek olarak Husserl'e yöneltilebilecek eleştirilere de eserinde yer vermiştir.

Anlayan Tarih: Dil-Tarih İlişkisi Üzerine Bir İnceleme

"Anlayan Tarih: Dil-Tarih İlişkisi Üzerine Bir İnceleme" kitabı, 1981 yılında Yazko Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Önay Sözer, bu eseriyle aynı yıl Yazko İnceleme Büyük Ödülü'nü kazanmıştır. Eser, üç ana bölüm ve bir sonuç kısmından oluşmuştur. Bu bölümler kendi içinde alt başlıklara ayrılarak sistemli bir biçimde düzenlenmiştir. Sözer, çalışmasında özellikle dil ile tarihin birbirine olan ilişkisini merkeze almış; bu ilişkinin ortaya çıkardığı sorunları ve tartışmaları felsefi bir perspektifle ele almıştır. *"Anlayan Tarih: Dil-Tarih İlişkisi Üzerine Bir İnceleme"* dil ve tarihin iç içe geçmiş yapısını çözümleyen kapsamlı bir felsefi inceleme niteliği taşır. Eserde, dil ile tarihin ayrılmaz bağı özellikle yorumbilgisi çerçevesinde ele alınmıştır. Bununla birlikte yorumbilgisinin ortaya çıkışı ve temel savları da ayrıntılı

biçimde açıklanmıştır. Sözer bu eserinde tarihin yalnızca kronolojik olayların kaydı olarak algılanmaması gerektiğini vurgulamış; tarihin yorumlanması gerektiğini öne sürmüştür. Tarih, dil aracılığıyla kavranabilecek bir olgu olarak değerlendirilmiştir. Aynı zamanda kitapta insanlık tarihinin, dillerin gelişimiyle paralel bir seyir izlediği savunulmuştur. Bu çerçevede Türkçe'nin evrensel ölçekteki yeri ve Türk kültüründe dil-tarih ilişkisinin önemi de felsefi bir derinlikle tartışılmıştır. Sonuç olarak bu eser yalnızca dil ve tarih felsefesi üzerine bir çalışma olmanın ötesinde kültürün anlamlandırılması ve yorumlanması açısından da katkılar sunmuştur.

Felsefenin ABC'si

"Felsefenin Abc'si" 1992 yılında Simavi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Kitap beş ana bölümden oluşur ve bu bölümler kendi içinde alt başlıklara ayrılmıştır. Önay Sözer bu eserinde felsefenin temel meselelerini, felsefi sorgulamanın nasıl başlaması gerektiğini sade ve anlaşılır bir dille ele almıştır. Sözer, eserinde felsefenin temel kavramlarını adım adım açıklayarak okurun içindeki filozofu uyandırmaya çalışmıştır. Yalnızca felsefi teorileri açıklamakla kalmaz, aynı zamanda okuru düşünmeye ve sorgulamaya iter. Sözer verdiği bir röportajda bu kitabının amacının felsefe ile okuma ilişkisini irdelemek olduğunu söylemiştir. (Sözer, 2001) Kitabın başlığından da anlaşıldığı üzere Sözer'in amacı felsefenin okunmasıdır. Eserde felsefenin tarihi, yapısalcılık, metafizik gibi konular üzerinde de durulmuştur. Bunlarla birlikte aklın sınırları, deneyin önemi, bilginin doğası gibi meseleler de eserin merkezinde yer alır. "Felsefenin Abc'si" felsefeye giriş yapmak isteyenler için temel bir kaynak niteliğindedir. Sözer'in bu çalışması, hem felsefeyle tanışacak okurlar için bir başlangıç sunmakta hem de daha derin okumalar yapmak isteyenler için zemin hazırlamaktadır.

Öteki

1981 yılında Yazko Yayınları tarafından yayımlanan "Öteki" Önay Sözer'in ilk romanıdır. Yazar bu eserle aynı yıl düzenlenen "Yazko Edebiyat Ödülleri"nde "roman özendirme ödülü"ne layık görülmüş ve edebiyat dünyasında adını duyurmuştur. Roman üç ana bölümden oluşur : "M.", "Maria-anne'nin Öyküsü" ve "(Meleğin Kitabı yerine) Melek Sofdun'un Kitabı". Özellikle son bölüm elli üç parçadan oluşan ve el yazması taslakları andıran bir yapıdadır. Roman, yazarlık serüveninde kendi kimliğini arayan isimsiz bir anlatıcının içsel yolculuğunu kanu

alır. “Ben bir yazar mıyım?” sorusu etrafında şekillenen metin bir varoluş mücadelesini anlatmaktadır. “Öteki” yazar olmanın aslında var olmak anlamına geldiğini hissettiren bir edebiyat deneyimidir. Felsefi sorgulamalar, dini inanışlar, mitolojik göndermeler ve derin içsel çözümlemeleri ile zenginleşen eser okuyucuyu hem bireysel hem de evrensel bir yolculuğa çıkarır. Hikâye ilerledikçe okuyucu felsefi düşüncelerle beslenen bir arayışın içine çekilir. Bir şiirle başlayan sorgulama, bir kadınla derinleşir ve bir meleğin hikâyesiyle sonsuzluğa açılır. İstanbul sokaklarından insan ruhuna uzanan bu yolculuk, okuru da kendi ötekisini keşfetmeye çağırır.

Çıplak Gülüş

Önay Sözer’in “Çıplak Gülüş” adlı hikâye kitabı yazarın edebiyat yolculuğundaki tek hikâye kitabı olması bakımından özel bir yere sahiptir. Bu kitap 1988 yılında Cem Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Kitapta “Anna İle Bir Yaz”, “Yakup Yakup’un Aşırılıkları”, “Harun İle Tekesi -Bir Töre-Öykü-“, “Kendisi”, “Sevgi İçin Başka Bir Ad”, “Çıplak Gülüş” ve “Ağla, Benim Okuyucum!” adlı hikâyeler yer alır. Bu yedi hikâye Önay Sözer’in hikâyeciliğini bütünüyle temsil eder. Hikâyeler aşk, kadın, kimlik bunalımı, İnsanın Tanrı’yla ilişkisi ve varoluşsal arayış gibi izlekler etrafında şekillenmiştir. Sözer; bu hikâyelerde modern bireyin yalnızlığını, gerçeklik arayışını, toplum karşısındaki yabancılaşmasını ve kimlik arayışını özgün bir biçimde işlemiştir. Önay Sözer’in felsefi bir derinliğe dayandırarak yazdığı hikâyeleri okuyucuyu düşünsel bir yolculuğa çıkarır. Yazar hikâyelerinde yalnızca bireyin içsel çatışmalarını anlatmakla kalmaz aynı zamanda edebiyatın, masalın, kutsal metinlerin ve sanatın dönüştürücü gücünü de sorgular. Dolayısıyla Sözer’in hikâyeleri bireysel olduğu kadar toplumsal ve evrensel bir sorgulamayı da içermektedir. Bütün bu özellikleriyle eser, Önay Sözer’in sanat anlayışını ortaya koyan bir edebi yapıttır.

Kadın ve Benzeri: Bir Kadın Ütopyası

“Kadın ve Benzeri: Bir Kadın Ütopisi” 1993 yılında Varlık Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Eser altı ana bölümden oluşmakta olup bu bölümler kendi içinde alt başlıklara ayrılarak sunulmuştur. Önay Sözer, bu eserinde özellikle kadın ve toplumsal algı üzerinde durmuştur. Eserde kadın, erkek ve toplum arasındaki ilişki farklı boyutlarıyla ele alınmış, kadın imgesi sürekli olarak erkek temelli toplum

yapısı içerisinde sorgulanmıştır. Sözer; kadın-erkek karşıtlığını kültürel, felsefi ve sosyolojik yönden incelemiştir. Bu yönüyle eser; kadının toplumsal konumunu, tarihsel süreçte edindiği rolü ve bu rolün felsefi temellerini sorgulayan bir çalışma olarak okurun karşısına çıkmıştır. Sözer, çalışmasında kadın kimliğinin erkek merkezli kültür tarafından şekillendirildiğini ileri sürmüştür. Kadının toplumsal beklentilerle sürekli baskılandığını, toplum içinde “öteki” olarak konumlandırıldığını ve özgünlüğünden uzaklaştırıldığını vurgulamıştır. Bununla beraber eserde kadının doğası yorumlanır ve kadının farklı kültürlerde kendine benzer olanı araması üzerinde durulur. Eser boyunca “benzerlik” kavramı merkeze alınmıştır. Önay Sözer, kadının özgün bir varlık olarak değil, daima “benzer” olarak tanımlanmasının altını çizmiştir. Eserde kadının “ben”i ve “benzeri” gün ışığına çıkarılmış, kadının tarih boyunca içinde bulunduğu konum eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir.

İsis’in Düğümü

Önay Sözer’in 2004 yılında Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yayımlanan romanı “İsis’in Düğümü” bireyin varoluşsal arayışını kurgulayan bir eserdir. Roman dokuz ana bölümden oluşur: Geçmişin Mezarında, Akıntıya Kapılış, Yeniden Bulunan Vücut, Paramparça, Canlı Ölü, İkinci Yaşam, Oluş Tiyatrosu, Gizemin Doğuşu ve Dönüşüm. “İsis’in Düğümü” mitoloji ve modern hayatın bir buluşmasıdır. Roman adını ve konusunu Mısır mitolojisinde yeniden doğuşu ve gizemi simgeleyen Tanrıça İsis’ten almıştır. Sözer, İsis figürünü yalnızca bir mitolojik gönderme olarak kullanmaz aynı zamanda bireyin yeniden doğuş ve kendini bulma çabasının simgesine dönüştürür. Romanı yazarken İsis mitinden yola çıkan Önay Sözer okuyucuya aşkın, geçmişin ve bireyin kimlik arayışının karmaşık yapısını göstermiştir. Romanda mitoloji ile gerçek, tarih ile bugün ustalıkla iç içe geçirilmiş ve bireyin yolculuğu hem kişisel hem de evrensel bir boyut kazanmıştır. Romana hâkim olan geçmişin sırları, roman karakterleri için çözülmesi gereken bir bilmecedir. Böylelikle bu roman geçmiş ve şimdi arasında gidip gelen felsefi bir sorgulamanın hikâyesidir.

Sonradan Yaşamak

Önay Sözer’in “Sonradan Yaşamak” romanı 2009 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Romanda ressam, yazar ve canlı model etrafında gelişen içsel çatışmalar anlatılmaktadır. Romanın olay örgüsü; sanatın doğasına, yaratım

sürecine ve sanatçı kimliğinin inşasına dair sorgulamalarla derinleştirilmiştir. Her sayfasında sanatın izlerini taşıyan roman okuyucuyu hem düşünsel hem de estetik bir yolculuğa çıkarır. “*Sonradan Yaşamak*” felsefi ve psikolojik tartışmalarla beslenen ama edebiyatı da elden bırakmayan kurgusuyla dikkat çekmektedir. Metin boyunca roman kahramanı, kurmaca ile yaşam arasındaki çizgiyi sorgular ve bu sorgulama onun kendini anlamaya çalışmasının bir parçasıdır. Roman bireyin varoluşsal arayışını, kimlik sorununu ve modern dünyanın yarattığı bunalımları derinlemesine ele almaktadır. Bu romanda yas ve geçmişin gölgeleri ile boğuşan bir yazarın hem kendi benliğini hem de yazarlığını inşa etme mücadelesi işlenmektedir. “*Sonradan Yaşamak*” geçmişle hesaplaşma ve aidiyet sorunlarını merkeze alan bir romandır. Bu roman bireyin aşk, sanat ve kimlik arayışında yaşadığı varoluşsal sorgulamasının derinlikli bir anlatısıdır.

Piri Reis’in Kayıp Adası

“*Piri Reis’in Kayıp Adası*” 2014 yılında Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Bu eser, Önay Sözer’in postmodern tarzda kaleme aldığı romanlarından biridir. Roman, “*Ege’de Kayıp Adalar ve Yeniden Bulunan Ada Üzerine Açık Mektup*” başlıklı bölümle açılır. Bu bölüm, okuyucuyu hem edebî hem de tarihsel bir yolculuğun içine çeker. Asıl olay örgüsünün anlatıldığı bölüm ise “*Text*” başlığını taşır. “*Piri Reis’in Kayıp Adası*”, mektup, tiyatro ve mitoloji göndermelerini harmanlayarak okuyucuyu bir yolculuğa davet eder. Bu şekilde roman yalnızca bir serüven anlatısı değil, aynı zamanda tarih, sanat ve mitoloji arasında kurulmuş bir köprü hâline gelir. Eserde tarihsel gerçeklik ve kurmaca ustalıklı iç içe geçirilmiştir. Önay Sözer, romanın merkezine tarihsel bir kişilik olan Piri Reis’i almıştır. Piri Reis’in kayıp haritası, yalnızca tarihsel bir belge değil, aynı zamanda bireyin kendi kimliğini ve varoluşunu arayışının metaforudur. Karakterlerin kaybolan bir haritanın peşinde çıktıkları yolculuk, sonunda onların kendi iç dünyalarının haritalarını keşfetmeleriyle tamamlanır. Böylece roman, dışsal bir yolculuğu içsel bir arayışla birleştirmiş olur.

Sanat: Görünendeki Görünmeyen

“*Sanat: Görünendeki Görünmeyen*” 2019 yılında İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Eser altı ana bölümden oluşmakta ve her bölüm kendi içinde alt başlıklara ayrılmaktadır. Bu çalışma, Önay Sözer’in sanat eleştirisi

alanındaki birikimlerini bir araya getirdiği bir eserdir. Kitapta yer alan makalelerde yazarın estetik üzerine düşüncelerine yer verilmiştir. Önay Sözer bu kitabıyla okuru Martin Heidegger, Edmund Husserl, Roman Jakobson, Pablo Picasso ve Komet gibi birçok filozof ve sanatçının yapıtlarındaki görünmeyene, bilinmeyene bakmaya davet eder. Ancak bakmasını bilen görebileceğini özellikle vurgular. Görünenin ardındaki görünmeyenin nasıl keşfedileceği konusunda rehber niteliğinde olan eser, okura yalnızca sanat eserine bakmayı değil, aynı zamanda düşünmeyi ve sorgulamayı da öğretir. Yazar, sanata felsefi bağlamda yeni bir perspektiften bakarak ona derinlik ve farklı bir anlam kazandırmıştır. Ayrıca Doğu-Batı estetiği arasında karşılaştırmalara da yer vererek kültürel bakış açılarının sanattaki yansımalarını tartışmıştır. Bu kitap, sanattan felsefeye kadar birçok alana hitap eden bir çalışmadır.

Sarsılanlar

“*Sarsılanlar*”, Önay Sözer’in 2020 yılında Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yayımlanan romanıdır. Roman, günce formunda kaleme alınmıştır. Önay Sözer, bu romanını yalnızca duygusal bir anlatı değil, aynı zamanda varoluşsal sarsıntıyı edebiyat aracılığıyla ifade eden düşünsel bir metin olarak kurgulamıştır. Günce biçimi sayesinde bireyin içsel hesaplaşmaları bütün çıplaklığıyla görünür olur. Romanda geçmişin yükü ve aşkın yaraları arasında verilen varoluş mücadeleleri anlatılır. Romana hâkim olan geçmişin zincirlerinden kurtulma ve kendini yeniden inşa etme temaları, bireyin varoluş mücadelesini felsefi bir düzleme taşır. “*Sarsılanlar*”; aidiyet duygusunu yitirmiş modern bireyin aşk, yazı ve şehirler arasında parçalanan kimliğini arayış ve yeniden inşa etme hikâyesidir. Önay Sözer; bu romanında bireysel bir aşk hikâyesi üzerinden modern insanın içsel kırılmalarını, zamanla ve bellekle olan ilişkisini irdelemektedir. Roman, psikolojik derinliğiyle bireyin duygusal kırılmalarını işlerken felsefi arka planıyla da varoluşsal sorgulamaları besler.

Dolambaç

“*Dolambaç*” Önay Sözer’in vefat etmeden önce yayımladığı son romanıdır. Bu roman 2022 yılında Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Roman; “*Başlangıçlar*”, “*Anne’nin Evinde*”, “*Akıntıya Karşı Kürek*”, “*Ankara Ankara*”, “*Yeni Bir Roman Kuramına Doğru*”, “*Fotoğraf Yerini Arıyor*”, “*Tada Geri Geliyor*”, “*Dolambacın Gizemi*” ve “*Yazarla Söyleşi*” şeklinde

dokuz bölümden oluşmuştur. Roman, adından da anlaşılacağı üzere bireyin kimlik arayışını “dolambaç” metaforu etrafında şekillendirir. Dolambaç, yalnızca karmaşık yolları değil, aynı zamanda hayatın doğrusal olmayan yapısını, bireyin belirsizlikler ve çıkmazlarla örülü serüvenini simgeler. Sözer, bu metaforu kullanarak kimliğin hiçbir zaman sabit ve tamamlanmış bir yapı olmadığını; aksine sürekli değişen, parçalanan ve yeniden kurulan bir oluş süreci olduğunu gösterir. Roman boyunca karakterlerin psikolojik derinliği ve içsel çatışmaları titizlikle işlenmiştir. “*Dolambaç*”, düşünsel ve varoluşsal bir yolculuğa dönüşen, bireyin iç dünyasına ayna tutan bir metindir. Sözer, dolambaç metaforu aracılığıyla kimliğin sonsuz bir arayış olduğunu vurgular. Roman, bireyin kendini bulma çabasını, belleğin ve zamanın karmaşık dokusu içinde ele alırken, aynı zamanda yazarlık, sanat ve edebiyat üzerine de önemli sorgulamalar yapar.

1. ÖNAY SÖZER’İN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

1.1. Öteki

1.1.1. Giriş

“Öteki” Önay Sözer’in ilk romanıdır. Bu roman 1981 yılında Yazko Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Önay Sözer, bu romanı ile 1981 yılında ilk kez düzenlenen “Yazko Edebiyat Ödülleri” yarışmasında kazananlar arasında yer almış ve aldığı “roman özendirme ödülü” ile ismini edebiyat dünyasında duyurmuştur. Altı yüz yirmi bin lira ödülü olan yarışmanın ilk ödül töreni Kenter tiyatrosunda söyleşiler ve konferanslar eşliğinde gerçekleştirilmiştir. (Depe, 2014)

“Öteki” romanı; “M.”, “Maria-anne’nin Öyküsü” ve “(Meleğin Kitabı yerine) Melek Sofdun’un Kitabı” olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Son bölüm olan “(Meleğin Kitabı yerine) Melek Sofdun’un Kitabı” bölümü, Romen rakamlarıyla numaralandırılmış elli üç bölüm şeklinde yapılandırılmıştır. Eserde, olmak istediği yazara ulaşma arzusuyla çabalayan bir yazarın hikâyesi anlatılmaktadır. Sayfalar ilerledikçe okuyucu kendisini bir arayışın, bir varoluş mücadelesinin içinde bulur. Önay Sözer; birçok kez yaptığı gibi bu eserinde de tıpkı kendisi gibi yaşadığı şehrin mimarisinden etkilenen karakterler yaratmıştır. Eser, okuyucuyu zaman zaman felsefi düşüncelere iten bir konu üzerine kurgulanmıştır. Sözer, anlatmak istediklerini roman boyunca samimi bir üslupla ifade etmiştir. Bununla birlikte romanda işlenen konuların kimi zaman felsefeye yaklaşması eserin bazı kısımlarının anlaşılmasını güçleştirmektedir.

1.1.2. Olay Örgüsü

Roman, anlatıcının “Ben bir yazar mıyım?” sorusunu kendisine yöneltmesi ile başlar. Anlatıcı için yazarlık serüveni, M. ile tanışması sonucunda başlamıştır. Anlatıcı, sürekli M.’ye olmak istediği yazardan bahseder. M. ile aralarındaki konuşma ilerledikçe anlatıcı, yazma işinin onda bir bunaltıyı uyandırdığından söz etmeye başlar. Anlatıcı bütün bu duygularını ilk kez M. ile paylaşmaktadır. M.’nin kendi yazdığı ve anlatıcının okumasını istediği bir şiiri vardır. Anlatıcı, şiiri okuduğunda bu şiirin sanki kendisi için yazıldığını hisseder. M.’den şiirin bir örneğini ister, onu incelemeye başlar.

Bir gün M.'nin babasıyla birlikte Ankara'ya gittiğini öğrenir ve içinde oluşan bir boşlukla beraber evine geri döner. M.'nin şiiri ile şimdiye dek susmuş olan içindeki 'öteki'nin birden bire canlandığını düşünür. Aniden aldığı bir kararla M.'ye mektup yazar. Bu mektubunda M.'nin şiirinde anlatılan Âdem ile Havva söylencesinden söz eder. Bu söylencenin kendi zihninde canlanan yeni bir versiyonunu dile getirir. Üç gün sonra M.'den bir mektup gelir. M. mektubunda anlatıcıya onunla eskisi gibi görüşemeyeceğini ifade eder. M.'den ayrı kaldığı bu dönemde anlatıcı, İstanbul sokaklarını dolaşmaya başlar. Aslında o meleği arıyordur. Bir gün eski bir Bizans kilisesinin duvarında gördüğü melek tasvirleri ona doğru yolda olduğunu düşündürür. Adsız Melek'in geçmiş olabileceği yolların birinden geçtiğini hisseder. Bu sırada bilinçaltında Adsız Melek konuşmaya başlar. Anlatıcı artık aradan çekilecek ve o meleğin konuştuğu bir kitap yazacaktır. Anlatıcının zihni tamamen bu kitaba odaklanmıştır.

Sonrasında romanın “Maria-Anne'nin Öyküsü” adlı bölümüne geçilir. Anlatıcı, Maria-anne ile onun temizlik yaptığı bir günde tanışmıştır. Maria-anne, sözlüsüyle gittiği İngiltere tatilinden döndükten sonra anlatıcı ile buluşur. Anlatıcının odasında plak dinlerlerken aralarında beklenmedik bir yakınlaşma olur. Maria-anne, ertesi gün geleceğini söylemesine rağmen gelmez. Anlatıcı, bir sabah odasında Maria-anne'yi onu beklerken bulur. Aralarındaki yakınlaşma tekrar başlar. Anlatıcı ona birkaç kişiyi aynı anda nasıl sevebildiğini sorar. Bunun üzerine Maria-anne de sevgiyi tek bir kişiye yöneltmenin doğru olmadığını belirtir.

Maria-anne ve anlatıcı iki hafta boyunca görüşmezler. Maria-anne, bir gün geri gelince nişanlısı ile oynadıkları bir oyundan söz eder. Oyunda bir hafta görüşmeyip başkalarıyla çıkıp sonra bunları birbirlerine anlatıp eğlenmeye karar vermişlerdir. Anlatıcı bu oyunun sonunda birbirlerini kıskanıp kıskanmadıklarını sorar. Maria-anne, sevginin paylaşılması gerektiğini savunur. Anlatıcı, Maria-anne'ye kendisinden nişanlısına bahsedip bahsetmediğini sorar. O da bahsettiğini ve nişanlısının kıskandığını ifade eder. Ardından tekrar yakınlaşmaya başlarlar. Birkaç gün sonra aralarında evliliğe dair bir konuşma geçer. Maria-anne şu an için evlenmeyi düşünmediğini belirtir. Bu süreçte aralarındaki ilişki zayıflar. Anlatıcı İstanbul'a dönmeye karar verir. Bir şeylerin onu çağırdığını hissediyordur. Anlatıcı yaşamının Maria-anne ile birlikte yazmayı istediği kitaba dönüştüğünü düşünür.

Son bölüm “Melek Sofdun’un Kitabı” ismiyle oluşturulmuş olan elyazması taslaklar şeklinde sunulur. Bu notlar elli üç bölümden oluşur. Bir melek uzmanının bir şeyler yazmak için masaya oturmasıyla anlatı başlar. Anlatıcı, yazarak bambaşka bir melek yaratmayı hedeflemektedir. Bir gün anlatıcının odasına bir melek gelir. Anlatıcıya yaratmak istediği meleğin kendisi olduğunu söyler. Melek anlatıcıya öyküsünü aktarmak ister. Melek anlatır, anlatıcı da onun yazmanı olur. Meleğin adı Sofdun Melek’tir.

Sofdun Melek, ilk önce bir meleklerle birlikte olup çocuk doğuran Naama’nın hikâyesini anlatır. Ardından insanoğulları ve melekler arasında geçen başka hikâyeler anlatır. Anlatıcı, meleğe düşmüş meleklerden olup olmadığını sorar. O da Yehova’nın buyruğuna girmek istemediği için düşenlerden olduğunu belirtir. Düşüşünün ardından bir tapınağa sığınmıştır. Burada yüzyıllar sürecektir bir uykuya dalmıştır. Uyandığında tapınakta birinin soluk alıp verdiğini hisseder. Geceleri ilahiler söyleyen keşişin varlığına iyice alışır. Sonra bir gün keşişin yüzyıllar boyu unutamayacağı yüzünü görür. Melek ve ilahi söyleyen keşiş arasında bir birleşme olmuş ve bunun üzerine melek de görünür olmuştur. Keşiş onu ilk kez o anda görür. Kollarını ona doğru açtığı anda Sofdun Melek’in ışınları keşişe çarpar ve keşiş korkarak tapınaktan kaçır. Melek bir gün onu bulacağına inanarak yaşamını sürdürür. Zamanla Hristiyanlaşır ve logos olur. Bir süre sonra da bir Bizans kalesinde ikon haline gelir.

1.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Anlatmaya bağlı metinlerde olayı aktaran bir anlatıcı ve bakış açısının varlığı kaçınılmazdır. Anlatıcı, yazarın kurduğu itibari âlemin bir parçasıdır. Daha açık bir ifadeyle anlatıcı tamamen kurgusal dünyaya aittir. Dolayısıyla yazarın kendisi ile metnin anlatıcısı birbirine karıştırılmamalıdır. Yazar var olduğumuz dünyanın bir parçasıdır ve yalnızca sözünü anlatıcıya emanet etmektedir. Şerif Aktaş’ın da ifade ettiği üzere sanatkâr bir anlatı oluştururken ifade etmek istediği düşünceye uygun bir bakış açısı seçmek zorundadır. Bu seçilen bakış açısı yazara değil metnin anlatıcısına aittir. (Aktaş, 1991)

Önay Sözer, “Öteki” adlı romanını kahraman bakış açısıyla kurgulamıştır. Kahraman bakış açısında olaylar kahramanlardan biri tarafından aktarılır. Bu bakış

açısında kahraman-anlatıcının beni eserin merkezinde yer alır. Bu romanda da yazarlık yolunda ilerlemeye çalışan kahraman, eserin merkezindedir ve olaylar onun gözünden anlatılır. Romanın anlatıcısının eserin içinde bir yazar olarak kurgulanması onun romanın gerçek yazarı ile karıştırılmasına sebep olabilmektedir. Ancak unutulmamalıdır ki anlatıcı itibari âlemin bir parçasıdır, gerçek değildir.

Bir gün dolaşmalarım sırasında, eski bir Bizans kilisesinin duvarlarında gördüğüm melek tasvirleri bana aradığım şeyin izinde olduğum sanısını verdi, yaptığım bulgu beni bir an için gerçekten coşturdu: «Adsız Melek»in geçmiş olabileceği yolların birinden ben de geçmiş gibi oldum. (Sözer, Öteki, 1981, s. 34)

Bu gibi ifadeler okura bu romanın ben dili ile oluşturulduğunu gösterir. Birinci tekil kişi ağzıyla yazılmış olması da eserde kahraman bakış açısının benimsendiğinin göstergelerinden biridir. Kahraman bakış açısı ile yazılmış eserlerde ben anlatıcı sadece kendi bildiklerini, gördüklerini ve düşüncelerini aktarabilir. “Öteki” romanında da anlatıcı diğer karakterlerin tüm duygu ve düşüncelerine hâkim değildir. Dışarıdan bir göz olarak diğer karakterlerin hayatına dâhil olur. Anlatıcı bazı durumların onda uyandırdığı duygu ve düşüncelere göre yorum yapar. Karşısındaki karakterlerin düşüncelerine tanrısal bir güç kadar hâkim değildir. Aynı şekilde kahraman bakış açısında anlatıcının diğer karakterlerin geçmişte veya gelecekte sahip olduğu ve olacağı bütün özellikleri bilmesi mümkün değildir. Romanda kullanılan “Şiir yazdığını daha yeni öğreniyordum. Sezmeliydim.” (Sözer, Öteki, 1981, s. 18) gibi ifadeler anlatıcının sınırlı bilgiye sahip olduğunu gösterir. Eğer eserde kullanılan ilahi bir bakış açısı olsaydı bunlar zaten anlatıcının hâkim olduğu bilgiler olurdu. Bütün bu kullanımlar romanın kahraman bakış açısıyla kaleme alındığını açıkça ortaya koymaktadır.

Romanın son bölümü olan “Melek Sofdun’un Kitabı”nda da kahraman bakış açısı kullanılmaktadır. Ancak bu bölümde anlatıcının yerini, anlattığı meleğe bırakması söz konusudur. Anlatıcı meleğin söylediklerini yazmaya başlar ve o andan itibaren olaylar meleğin gözünden aktarılır. Burası anlatıcının kendisine meleği yeni bir anlatıcı olarak belirleyip romanın içinde kendi eserini yazmaya başladığı bölümdür.

Bana sen de Sofdun Melek de! Bu adı sonradan Bizans’a göç edişimden bir süre önce aldım. Yoksa İran’daki adım böyle değildi, ama şimdi ilk adımları anımsamıyorum.

Evet, bütün melekler gibi benim de asıl vatanım İran, atalarım oranın dağlık yörelerinin birinden geliyor. (Sözer, Öteki, 1981, s. 95)

Bu bölüm de 1. tekil kişi ağzından anlatımla oluşturulmuştur. Burada meleğin beni ön plandadır. Onun yaşadıkları, eski zamanda şahit oldukları, hisleri, düşünceleri, istekleri ve sözleri metnin merkezine yerleştirilmiştir. Dolayısıyla bu bölümde de kahraman bakış açısı devam etmektedir.

1.1.4. Zaman

Her edebi metin belirli bir zaman bağlamında şekillenir. Metinlerde gerçekleşen vakalar zamandan soyutlanmamıştır, her şey zamanın bir parçasıdır. Çünkü “Evrende zamanın dışında kalan hiçbir şey yoktur.” (Can A. , 2013) Ancak edebi metinlerde söz konusu olan zaman, itibari âleme ait olan kurmaca bir zamandır. Her romanda itibari bir âlem vardır ve bu âlemin zamanı da aynı şekilde itibaridir. (Aktaş, 1991)

Edebi bir eserde anlatılan olayların yaşandığı zaman, vaka zamanı olarak isimlendirilir. Önay Sözer, “Öteki” romanında anlatılan olayların hangi tarihlerde geçtiğini eserin ilk sayfasında;

Ben bir yazar mıyım? Nasılsa yazmaya başladığımdan beri mi? Nereden de...? Bugün 2 Mayıs 1972. Şu anda yazı yazdığım odanın tam karşıma gelen penceresinden doğduğum, ait olduğum kentin vazgeçilmez bir görünüşünü yeniden orada görüyorum. (Sözer, Öteki, 1981, s. 11)

şeklinde belirtmiştir. Roman daha ilk sayfadan okuyucuyu yetmişli yıllara götürür. Gerçek dünyada zaman hep ileriye doğru akan bir unsurdur. Olaylar hep kronolojik bir sırayla gerçekleşir. Ancak söz konusu edebi eserler olduğunda o kronolojik sıra bozulabilir. Bu bozulmalar eserin anlatıcısının olayları sunuş tarzıyla alakalıdır. “Öteki” romanında da bu doğrusal zaman yapısı, geriye dönüşlerle sıkça kesintiye uğrar. Hatta o kadar geriye bir dönüş vardır ki zaman Âdem ile Havva’nın ve bazı meleklerin yaratılışına kadar genişler. Mesela “*Melek Sofdun’un Kitabı*” bölümünde Sofdun Melek’in hikâyesi aktarılırken;

Gökyüzünün yeryüzüne değdiği bu topraklarda benim de ödevim olmalıydı. Ama neydi? İnsanoğlunun sonrada yaptığı takvime göre M.Ö. 6. yüzyıl gelip çatmış olmalıydı: İnsanların yukarda anlattığım nedenlerle tümüyle melekleri karşılarına aldığı, bizleri cin ve şeytanlarla bir tuttuğu böyle bir dönemde, ortaya çıktığım gün

kim olduğumu belgeleyemezsem belki ben de kötücül varlıklardan biri sayılacaktım.
(Sözer, Öteki, 1981, s. 113)

şeklinde bir anlatımla okuyucuyu belli bir tarihsel sürece yönlendirilir. Bir başka yerde de;

Âdem uykusundan uyanınca, kendisinden bir parçayı karşısında ayrı bir varlık olarak görmüştü: Kemik onundu, ama üzeri harika bir et ve deriyle kaplanmış, dolmuştu. Bu yumuşak, pürüzsüz deriyi okşarken varlıklara adlarını verirken duymadığı bir duyguyla sarsılmış... (Sözer, Öteki, 1981, s. 125)

ifadesiyle en eski zamanlardan birine dönülerek anlatım derinleştirmiştir.

Romanın anlatıcısı; hayatı için önemli olayları, hayatına yön verecek önemli isimleri anlatırken geçmişe döner. “*Öteki*”, geçmişin ve anın bir arada anlatılmaya çalışıldığı bir romandır. Romanda art zamanlı bir anlatım tercih edilmiştir. Anlatıcı zaman zaman geçmişte yaşadığı veya öğrendiği olayları dile getirir. Bu duruma anlatıcının ilk insanın yaratılışını anlatması veya hayatında önemli bir rol oynayacak olan M. ile tanıştığı günleri hatırlaması örnek verilebilir. Bu tür anımsamalar, anlatıcının karakter gelişimini okuyucunun daha iyi kavramasına imkân tanımaktadır.

1.1.5. Mekân

Mekân, bir edebi eserin ana unsurlarındandır. Yazarın kurguladığı dünyanın bir parçası olan mekân, tıpkı diğer unsurlar gibi itibaridir. Mekânlar, edebi eserlerdeki vakaların varlık bulduğu sahnelerdir. Gerçek dünyada olduğu gibi romanların dünyasında da insan mekândan bağımsız düşünülemez. Mekân, insanın varoluşunun şekillenmesinde etkin bir rol oynar. Bir mekân insanın varoluş mücadelesinde son derece etkili bir başrol gibidir. İnsan, mekânın hâkimiyeti altındadır. Mekânın roman kahramanına sunduğu şartlar eserin vaka zincirinin şekillenmesine yardımcı olur. Mekânla ilgili verilen her bir ayrıntı, vakanın okuyucunun zihninde daha iyi canlanmasını sağlar. Bu nedenle mekân tasvirleri edebi eserlerde oldukça önemlidir. Kahramanların ruhsal durumu da mekân tasvirleri aracılığıyla sezdirilebilir. Bu bağlamda yapılan tasvirler, anlatının bazı boyutlarını daha anlaşılır hale getirir.

Önay Sözer, “*Öteki*” romanında zengin mekân tasvirine yer vermiştir. Romanda bir tanesi hayali bir şehir olmak üzere birçok mekân ismi geçmektedir.

Anlatıcı üzerinde en belirgin etkiye sahip olan mekân İstanbul'dur. Önay Sözer, kendi yaşantısında da çok değer verdiği, sıkça düşlediği İstanbul'unu “Öteki” romanında ön plana çıkarmıştır. Roman;

Şu anda yazı yazdığım odanın tam karşıma gelen penceresinden doğduğum, ait olduğum kentin vazgeçilmez bir görünüşünü yeniden orada görüyorum. Sağda Sarayburnu ve Akıntıburnu'nun, ilerde Kadıköy'ün ve üzerinde bulunduğum Cihangir sırtlarının oluşturduğu üçlü. Saat beş buçuk olmalı. Uzayan bahar akşamının bu alaca vaktinde denizin üzeri karardıkça şehrin üç kıyısı adeta birbirine yaklaşarak gerçek olmayan bir uzay yaratıyor. Karaköy'den Haydarpaşa, Kadıköy, Harem ve Boğaz'a ve yeniden ters yöne işleyen vapurlar, balığa çıkmış minyatür kayıklar bu uzayda oyuncaklaşıyor... (Sözer, Öteki, 1981, s. 11)

şeklinde uzun bir İstanbul tasviri ile başlar. Bu tasvirin haricinde romanda Beyazıt Meydanı, Kızkulesi, Maçka, Şark Kahvesi, Taksimdeki Opera, Haliç sırtları gibi İstanbul'a ait pek çok mekân ismine de yer verilmiştir. Anlatıcı, ilk sayfadan itibaren uzun uzun tasvir ettiği İstanbul ile ilerleyen bölümlerde daha derin bir bağ kurar. Başka bir şehirde yaşarken İstanbul'un onu çağırdığını hissederek İstanbul'a geri döner. İstanbul; varoluşsal bir arayış içerisinde olan anlatıcı için her zaman bir kaçış, kendini bulmaya en yaklaştığı yer olur. Bu nedenle İstanbul'un anlatıcı açısından açık bir mekân olduğu söylenebilir. Kendine ait bir evin tasvirini bile yapmayan anlatıcı, eser boyunca çeşitli yerlerde İstanbul tasvirine yer vermiştir. Bu da anlatıcının mekân olarak İstanbul'a ait olduğunu gösterir.

İstanbul yalnızca anlatıcı için değil *Melek Sofdun'un Kitabı* bölümündeki yıllardır bir arayış içinde olduğunu anlatan Sofdun Melek içinde bir yuva niteliğindedir. Bu durum şu şekilde aktarılır:

Beri yandan, İstanbul gerçek evim olmuştu. Sahi, bu kent olmasaydı, başka nerede barınabilirdim? Bu kentin büyük dönüşümler kenti olduğunu biliyorum. Ama işte bu dönüşümlerden kalan da kalıyordu bir köşelerde, tutunacak şu ya da bu dal bulabiliyordu; çünkü benim gibi nice yıkımlar atlatan İstanbul'un yüreği genişti, herkese, her nesneye yer vardı onun kucağında, dayanmak koşuluyla. Ben de İstanbul'daki yüzlerce, binlerce tarih kalıntısından biri değilsem, neydim? (Sözer, Öteki, 1981, s. 137)

Mekân olarak İstanbul'daki bazı tarihi yerler de tasvir edilmiştir. Tasvirlerle Süleymaniye Camii'nin anlatıldığı;

Yine de, belki içeriğin serinliği ya da bilmediğim başka bir şey çekti beni, kendimi birden son cemaat yerindeki yazıtların önünden geçerek kürsüleri dolanmaya başladım arkasından. Bir ara, gözlerim yukarıya dikili, kubbenin kendi devinişimle birlikte

değişen görüngelerini izliyordum. Sağa, sola, yere bakmadan böyle ne kadar yürüdüm bilmiyorum, yumuşak halılara gömülen adımlarıma uyarak görünümünü değiştiren Süleymaniye kubbesi, bir an için boşlukta hiçbir şeye dayanmadan duruyormuş gibi geldi bana. Başım mı dönmüştü acaba? Hayır. Ama artık yürümek istemedim. Sütunlardan birinin önüne durdum, daha önceki uğrayışlarımdan o kadar iyi tanıdığım ya da tanıdığımı sandığım iç alana bakıyordum. Çevresindeki oylumlardan ayrılmayan Kubbealtı, ölçülü olarak dağılan çini panolar... (Sözer, Öteki, 1981, s. 37-38)

bu bölüm güzel bir örnektir. Bu gibi tasvirlerin yanında Almanya, Ankara, İngiltere, Mezopotamya, anlatıcının Türkoloji okuduğu Tübingen ve Sofdun Melek'in asıl vatanı olarak tanıtılan İran mekân ismi olarak eserde geçmektedir. Bunların dışında kurmaca dünyanın hayali şehri Kolonya şehrinden de söz edilir. Bütün bu şehirler, mekânlar anlatıcının üzerinde bir iz bırakmıştır. Romanda yer verilen mekân tasvirleri anlatıcının bakış açısına bağlı olarak okura aktarılmıştır. Bir yazma serüveninde kendini arayan anlatıcı için her gittiği şehir zamanla labirentleşmiş ve ruhunu rahat hissedemediği bir yer olmuştur. İstanbul bu şehirlerin dışındadır. Anlatıcı ve hikâyesini yazdığı Sofdun Melek kendini İstanbul'da bulmuşlardır.

1.1.6. Şahıs Kadrosu

Bir eserde anlatılan vakanın meydana gelmesi için gerekli olan insan veya insan hüviyetindeki varlıklar şahıs kadrosunu oluşturur. Bir romanın en önemli yapı taşlarından biri şahıslardır. Eser şahısların etrafında şekillenir. Şahıslar, zaman ve mekândan ayrı düşünülemez. (Aktaş, 1991, s. 48) Bu iki unsur gibi şahıslar da romanın kurmaca dünyasının bir ürünüdür. İtibari âlemin gerçekliğine uygun davranışlar sergilerler. Okurda gerçeklik duygusu uyandırmak amacıyla şahıslar çeşitli yönlerden tanıtılır. Düşüncelerine, duygularına ve fiziki özelliklerine yer verilir. Karakterler romandaki rolüne ve işleniş şekline göre farklı başlıklar altında incelenir. “Öteki” romanı, çok kalabalık bir şahıs kadrosuna sahip değildir.

1.1.6.1. Başkişi

Bir romancının kurmaca dünyasında merkeze aldığı karakter başkişidir. Olaylar onun etrafında gelişir. Sahip oldukları özelliklere göre eserde yaşanan olaylara yön veririler. Temel kurguyu şekillendirirler. “Öteki” romanında başkişi, anlatıcıdır.

Roman boyunca anlatıcı kendisini doğrudan tanıtır. Başından geçenleri, duyguları ve iç çatışmaları derinlikli bir şekilde yansıtılmıştır. Bu romanın her bir

satırı var olma mücadelesi veren bir yazar anlatıcının iç dünyasına açılan bir kapı niteliğindedir. Eser boyunca anlatıcının isminden söz edilmez. O, yalnızca anlattığı hikâyesi ile varlık kazanır. “Öteki” romanı isimsiz bir yazarın benlik arayışıdır.

Bakışlarım mı dedim? Benim bakışlarım mıydı bunlar, yoksa olmak istediğim yazarın mı? Vazgeçilmez bir düşü, kurtulamadığı, kurtulmayı da düşünmediği o saplantıyı izleyen birinin bakışları yani. On yılı aşan bir süreden beri karşımdaki şu görünüme baka baka kendim için düşsel bir uzay yaratmaktan başka bir şey yapmamış olabilir miyim? (Sözer, Öteki, 1981, s. 12)

Bu cümlelerden de anlaşılacağı üzere anlatıcı, olmak istediği yazar ve kendi benliği arasında sıkışmış kalmış bir adamdır. Anlatıcı sürekli kendi gerçekliğini sorgulayan bir karakterdir. İlk sayfadan son sayfaya kadar “Ben bir yazar mıyım?” (Sözer, Öteki, 1981, s. 11) sorusu etrafında kendi benliğini bulmaya çalışmaktadır. Anlatıcı dünyayı, evreni, İstanbul’u gören kendi mi yoksa olmak istediği yazar mı bunu bile fark edemeyecek kadar kendine yabancılaşmıştır. Roman boyunca nasıl yazacağını bilemeyen bir yazar profili çizilmektedir. Yazma mücadelesi verirken yazma eyleminin onda uyandırdığı olumsuz hislerden söz eder. Romanın başında yazma eylemi, onun için huzursuzluk kaynağıdır. İçinde bulunduğu durumu,

–Tam da o sıralarda şu yazma işi bende köklerinin bilinçaltıma kadar indiğini sandığım bir bunalıyı uyandırdı: o, yarı sıkıntılı, yarı korkulu duyguyu masa başına her oturuşumda duymaya başladım, sonunda da, evet, o benim için yazı yazmanın bunalısı olup kaldı. (Sözer, Öteki, 1981, s. 14)

şeklindeki cümleleriyle aktarır. Adeta hasta bir çocuğa dönüşmüştür. Kendini arayışı, bu ruhsal durum sonucunda başlar. O, yazılarında yaşamın kendisini bir türlü bulamaz.

Kalemi her ele alışında, aslında tek gerçek olan yaşama uzak ya da ters düştüğüm duygusu: Yazıyorum diyelim, ama yaşamıyorum artık işte. Hasta bir çocuğun kapalı kaldığı odanın duvarında dışarının gölgelerini seyretmesi gibi bir şey... Evet, hasta bir çocuk! (Sözer, Öteki, 1981, s. 14)

Yaşamı ve yazma eylemini ortak bir noktada buluşturamadıkça da bunalıma girer. Tamamen kararmadan önce bir ışık arar ve bu arayışını okuyucuya aktarmaya çalışır.

M. ile tanışması ile anlatıcının hikâyesi yeni bir soluk kazanır. M.'nin şiir yazması içine garip bir ferahlık verir. M.'nin şiirinin dizeleri arasında olmak istediği yazarı bulur.

Ya da dikkatimin yerini gittikçe artan duyarlılığım alıyordu: Şiirin uyardığı bu duyarlılıkla yeniden şiire dönüyordum ya orada dizeleri kendine katmış, kattıkça da şiirin kendisinden ayırt edilemez olmuş duyarlılığını buluyordum yeniden. Sahiden benim mi olmuştu şiir? Çalmak pahasına da olsa yazmak istediğimi bulmuş muydun? Yazarlık sorunlarımın çözümü bu şiirde miydi? Yoksa beni niçin bu denli etkilemiş olabilirdi? (Sözer, Öteki, 1981, s. 22-23)

Bir şiirle yazarlık sorunlarına çözüm bulunduğunu hisseder. M. anlatıcı için bir aracı niteliğindedir. Onun şiirini yeniden kurması ile yazamayan yazarın yeni serüveni başlar. Mektup yazmaya başlamasıyla kabuğunu kırdığını, gücünün geri geldiğini düşünür. Böylelikle anlatıcı ile M. arasında güçlü bir bağ oluşur. Anlatıcı, M. ile sohbet etmeyi çok sever. Onu göremediğinde bile düşlerinde konuşacak kadar ona bağlanmıştır. M.'nin habersizce Ankara'ya gitmesi ile aralarındaki bağ kopar. Anlatıcının istediklerini yazamadığı huzursuzluk dönemi tekrardan başlar.

Yazabilseydim M. nin bana armağan etmiş olacağı kitabı hâlâ yazamadım. Her şey kafamda hazır gibiydi, ama yazılmadı. M. çoktandır şiir yazmadığını söylemişti son karşılaşmamızda, tasarladığım kitabın asıl yazarı olacak olan «adsız melek» ise içimde susuyordu. (Sözer, Öteki, 1981, s. 47)

Bilinçaltı adeta yazmasına izin vermez. Notlar alır fakat onları bir türlü bütünleyemez. Önce kendini anlamaya sonra da bulmaya çalışır. İlham olarak yorumlayabileceğimiz adsız meleğin kendi içinde olduğu ancak sustuğu görüşündedir. Bu nedenle de bir arayışa çıkmıştır. Adsız meleği bulmak istemektedir. Çünkü anlatıcı yazarak kendini özgürleştirebileceğine inanmaktadır.

Anlatıcının hayatına yön veren karakterlerden biri de Maria-anne'dir. Anlatıcı kitabın bir bölümünde onun öyküsünü anlatır. Bunun sebebini de;

Kitaplarım ve kâğıtlarımla göç ettiğim Kolonya'da kafamdaki konu üzerine almakta olduğum notların bir yerinde ortaya çıkıverdi Maria-anne. Neden bilmem Maria-anne'yi yazmayı istedim. M.'nin şiirinden gizemli bir biçimde bana geçen, geçtiği andan beri de çeşitli kılıklara girip ortada dolanan gücün sanki yeni bir gerçekleşmesi idi Maria-anne. (Sözer, Öteki, 1981, s. 49)

şeklinde açıklar. Aralarında zamanla güçlü bir bağ oluşmuştur. Bu bağ aşk olarak değerlendirilebilir. Anlatıcı ilk defa birine karşı bu tür duygular beslemektedir. Maria-anne'nin hayatında yer edinmesiyle birlikte ilk kez kıskançlık duygusunun peşine düşer. Maria-anne ile yaşadıkları sonrasında büsbütün kendini yitirmeden olmak istediği kişi olur. Maria-anne ile tanıştıktan sonra diğer kadınlardaki kendi yansımasından kurtulur.

İlk kez ben de özgürdüm. İlk kez, bir kadının –evet, senin– vücuduna sahip olma isteği duymadan seviştim. Evet, kadınlardaki kendi yansımdan kurtulmuştum. Ne diyorum, karşı durmadı vücudun, sanki sallandığım bir beşikti. Hayır, gülme! Çünkü ilk kez kadınlarla birlikteyken duyduğum suçluluk duygularından kurtuldum. Yalnız seninle vücudum bana ait oldu bütünüyle... (Sözer, Öteki, 1981, s. 66-67)

İlk kez özgür olduğunu hissetmeye başlar. Düşündüğü kitabı yazabilmek için önce kendini bulmak zorunda olduğunun farkında olan anlatıcı, böylelikle varmak istediği noktaya epeyce yaklaşır. Kendi içinde olmak istediği öteki yazarı yaratır.

Anlatıcı, bütün bunların yanında İstanbul'a âşık bir adamdır. Tarihe, mimariye ilgili biri olarak anlatıcı; İstanbul'da kendini etkileyecek çok şey ile karşılaşır. Örneğin, Süleymaniye'nin uhrevi havasını uzun uzun betimler. Yazmak için ihtiyacı olduğunu düşündüğü, ilham olarak yorumlayabileceğimiz adsız meleğin İstanbul'da olduğu fikrindedir. İstanbul sokaklarında yalnız başına gezinerek yaratıcı gücün kendisini yani adsız meleği arar. İstanbul ile arasında derin bir bağ vardır.

Bilmiyorum, bir şeyler beni çağırıyor. Burada bir takım olaylar oldu. Eğer gecikmeden dönersem, bunlar istediğim gibi birer anıya dönüşecek. Tuhaf gelebilir ama, İstanbul'un ruhuna sunmak istiyorum onları: Çünkü belki de yaşadıklarım oranın buradaki sürgünleri, yani aslında oraya ait. Uzun bir yolculuktan sonra (gerçekten de öyle oldu) kendime kalacak şeyler istiyorum artık! (Sözer, Öteki, 1981, s. 71)

İstanbul'da bir şeylerin onu çağırdığını düşünür. Bu düşüncesinin peşinden giderek arayışına İstanbul'da devam eder. Anlatıcı, kendini bulma azminden hiçbir zaman vazgeçmez. Bu mücadelesini de kitap boyunca samimi bir dille aktarır.

1.1.6.2. Norm Karakterler

Norm karakterler, roman için yardımcı karakterlerdir. Başkişiden sonra en derinlikli şekilde işlenen şahıslardır. Norm karakterler; başkişinin eksiklerini tamamlayan, ona yol gösteren kişilerdir. Genelde başkişinin kendini bulmasına

yardımcı olurlar. “Öteki” romanında M., Maria-anne ve Sofdun Melek norm karakter olarak karşımıza çıkar.

M.

Romanda anlatıcıya yol gösteren, arayışında ona yardımcı olan ilk karakter M.’dir. Anlatıcı;

–Gerçi henüz istediğimi yazamadım ama... Ne oluyordu? Ne diye kendimle ilgili bu açıklamayı gereksemiştim? Aynı anda M.’nin yüzünde bir ilgi ışığının yandığını, küçük burnunun, düzgün ince dudaklarının yuvarlak yüzünü saran bir anlam ayçasıyla aydınlandığını görüyordum. (Sözer, Öteki, 1981, s. 12)

şeklinde M.’yi betimleyerek okura tanıtır. M., anlatıcıyı yazdığı şiir aracılığıyla bir arayışa çıkması gerektiği konusunda uyandırır. Anlatıcının yazar olma ve kendini bulma serüveni M. ile tanışmasıyla başlar. M. de şiirler yazan bir yazar olarak değerlendirilebilir. Yazdığı Âdem İle Havva şiiri romanın merkezinde yer almaktadır. Bu şiiri Kariye Camiinde gördüğü bir freskten etkilenerek yazmıştır. Buradan anlaşılacağı üzere M. de anlatıcı gibi tarih, mimari ve sanat ile ilgilidir. Anlatıcının hayatında zamanla son derece önemli bir rol oynamaya başlar. Sadece varlığı ile anlatıcının yanında olan biri değil düşlerinde bile olan birine dönüşür.

M. benim için gösterişsiz birlikteliği, söylediklerime ayrıca karşılık vermesini gerektirmeyen anlayışıyla vardı o günlerde. Zaman zaman bu ilişkiyi çok büyütüyordum gözümde. Onunla değilsem bu kez ona düşümde bir şeyler anlatmaya başlıyordum. Bu imgesel konuşma beni günlük yaşamdan çekerek dalgınlıştırıyor, dikkatsiz ve sersem yapıyordu. (Sözer, Öteki, 1981, s. 13)

Anlatıcı sürekli ona bir şeyler anlatma arzusu içindedir. Onunla sohbet etmeyi çok sever. M., sessiz bir dinleyici, iyi bir yol arkadaşıdır. M. yazdığı şiirle anlatıcının kendini bulmasını sağlamıştır. Anlatıcının kendi benini bulmasına yardımcı olan bu şiir aynı zamanda M.nin de kendini tanıtmaya yardımcı olmuştur.

Kuşkusuz M. ve ben o filmdeki gibi iki sevgili değildik, ama yine de M. nin şiirini okumaya çalıştığım o sırada, gördüğüm ve çoktan unuttuğum bu filmi anımsatan bir şeyler oluyordu bana: şu adeta ağırlıksız maddesini elimde evirip çevirdiğim şiirin M. nin en derin yalnızlığından başka bir şey olmadığını duyuyordum. M. yi başka hiçbir şeyin yapamayacağı biçimde, aracısız, kendi kendine özdeşleyen yalnızlığı. Şiirle kaynaştıkça onun en özlü yalnızlığı benim oluyordu. Şimdi benden geçmekte olan bu yol ona varıyordu. (Sözer, Öteki, 1981, s. 21)

Bu şiir M. ile de anlatıcı ile de özdeşleşmiştir. Anlatıcı, M.'yi ilham olarak görür. Ankara'ya gitmesi ile anlatıcının hayatında bir boşluk oluşmuştur.

Maria-anne

Maria-anne, M. değildir. Ancak anlatıcı M.'de bulduğu birçok özelliği Maria-anne'de de görür. Anlatıcı bu durumu,

Neden bilmem Maria-anne'yi yazmayı istedim. M.'nin şiirinde gizemli bir biçimde bana geçen, geçtiği andan beri de çeşitli kılıklara girip ortada dolanan gücün sanki yeni bir gerçekleşmesiydi Maria-anne. Geçmiş olayları ve artık orada olmayan biçimleri hâlâ kendimle birlikte sürüklemenin verdiği mutlu bir boşluk duygusuyla yabancı kentin tekdüze caddelerini dolaşırken kendi kendime soruyordum: Niçin? Kimdi Maria-anne? (Sözer, Öteki, 1981, s. 49)

şeklinde açıklar. M. için sorduğu soruları Maria-anne için de sorar ve aynı şekilde bu sorulara da cevap arar. Maria-anne, yıllardır Almanya'da çalışan Yugoslavyalı bir babanın kızıdır. Nişanlıdır. Anlatıcının arkadaşı K.'nın odasına temizlik için gelir. Bir gün o odada karşılaşmaları sonucunda anlatıcı ve Maria-anne tanışmış olur. Böylelikle de anlatıcının hayatına M.'den sonra yeni bir yol arkadaşı girmiş olur. Maria-anne farklı bir dünyanın içinde yaşıyor gibidir. Özellikle sevgi üzerine;

–Evet, dedi Maria-anne uysallıkla, sevgi o kadar büyük ki onu başkalarıyla paylaşmamak yalnız bir tek kişiye ayırmak çok yazık. Ama zamanda birçok kişiyi sevebiliyorsam, niye kendimi kısıtlayayım, ya da sevmiyorum diye aldatayım?

Yeniden:

– Sevgi çok büyük... diye yinelerken çarşafa sarılı olarak doğruldu yanımda. (Sözer, Öteki, 1981, s. 53)

şeklinde farklı düşüncelere sahiptir. Sevginin birçok kişiye aynı anda hissedilebileceğine inanmaktadır. Nişanlısı ile de alışılmışın dışında bir bağ kurmuşlardır. Aralarında başka insanlarla görüşmeyi bir oyun olarak nitelendirebilecek sıradışılıkta bir bağ söz konusudur. Maria-anne, tek bir kişiye bağlanmayı özgürlüğünün elinden alınması olarak yorumlamaktadır.

Yalnız bir tek kişiyi seversem, o sevginin baskılı egemenliği altında ezilir giderim, kendim olamam, yok olurum. Ulli'yi ya da bir başkasını sevmek, ama kendim kalarak sevmek için, aynı zamanda başkalarını da sevmeliyim. Vazgeçilmez bir şey bu benim için, kendimi sevginin içinde de, dışında da özgür olarak bulmam, anlıyor musun, baskısız sevebilmek, gerçekten verebilmek, vereceğim bir şeyin olması için... (Sözer, Öteki, 1981, s. 59)

Bu ifadeler, Maria-anne'nin sevgi konusundaki farklı düşüncelerinin aslında kendi varlığını ortaya koyma ve kendini yok olmaktan koruma çabası olduğunu düşündürmektedir.

Maria-anne'nin gizli isteği şuydu: İçerden dışarıya, yine dışardan içeriye kavuşan bir içgüç döngüsü olarak varolmak. Tıpkı eski kitaplarda anlatılan melekler gibi, bir Fravaşi gibi. Ne kadar çok dağıtırsa o kadar çok kendisinde kalacağına inanmıştı «sevgi»nin. Başarabilecek miydi? (Sözer, Öteki, 1981, s. 78)

Ancak bütün bu isteklerine ve çabalarına rağmen Maria-anne herhangi bir yere ait olamayan ve toplumdan ayrılmış bir karakterdir. Bu sebeple de çevresindekilerden farklı bir yapıdadır. Bu farklı yapısı bir yandan onun varlığını kanıtlanmasına yardımcı olurken bir yandan da yok olmasına sebebiyet vermiştir.

Sofdun Melek

Sofdun Melek, benzersiz bir göksel varlık olarak karşımıza çıkar. O, “Öteki” romanının içinde yazılan başka bir kitabın kahramanıdır. Sofdun Melek, “*Melek Sofdun'un Kitabı*” bölümünde kendi yaşıyan öyküsünü anlatır. Melekler ordusunun benzersiz bir üyesidir.

Bu sözleri söylerken bir yandan da kanatlarım ağır ağır çarparak tavana doğru yükseliyordu. Yağlıymış gibi parlıyordu derisi ışıktaki, beli incecikti. Abajura çarpmasıyla yükselişi durdu, yukardan aşağı bir toz bulutu indi, Sonra yeniden yukardan aşağı inmeye başladı. Bu çıkışı inişi niçin gereksemişti? Solumasıyla birlikte inip kalkan bembeyaz karnını göstermek için mi? Tüylerinin gölgeleri karnının üzerine vuruyordu, esmer, mora kaçan gölgeler. Karın derisinde kenarlara doğru yayılan kırışıklar, bir el ayasının kırışıkları gibi, ama daha sık. Kimbilir kaç bin yüz yılın oyduğu bu kupkuru çizgi, çizgiler... (Sözer, Öteki, 1981, s. 93-94)

Bu şekilde dış görünüşü tasvir edilmiştir. Sofdun Melek de gökten düşen meleklerdendir. Asıl vatanı İran'dır. Ancak kendini daha çok Bizanslı, İstanbullu sayar. Çünkü onu şimdi olduğu şey yapan yüzyıllar bu şehirlerde geçmiştir.

Beri yandan, İstanbul gerçek evim olmuştu. Sahi, bu kent olmasaydı, başka nerede barınabilirdim? Bu kentin büyük dönüşümler kenti olduğunu biliyorum. Ama işte bu dönüşümlerden kalan da kalıyordu bir köşelerde, tutunacak şu ya da bu dal bulabiliyordu; çünkü benim gibi nice yıkımlar atlatan İstanbul'un yüreği genişti, herkese, her nesneye yer vardı onun kucağında, dayanmak koşuluyla. Ben de İstanbuldaki yüzlerce, binlerce tarih kalıntısından biri değilsem, neydim? (Sözer, Öteki, 1981, s. 137)

İstanbul ile arasında derin bir bağ vardır. Kendini İstanbul ile bütünleştirmiştir.

Keşiş ile karşılaşması Sofdun Melek'in hikâyesindeki kapıları aralar. Keşiş sayesinde kendi arayışına bir anlam bulur.

Geçmişimle, öz benliğimle ilgili bir özelliğimi, yeni yeni anımsıyordum o sırada: Mayamda susuşun, sessizliğin bulunduğunu. Evet, hiç kuşkusuz susan bir varlıktım, ama susarak yaratan, kendisi sessizlik ve sessizliğin doğurduğu bir varlık. Az önce, henüz söyleyemediği o gecenin ilahisi bir ok gibi saplanmıştı gırtlığına. (Sözer, Öteki, 1981, s. 122)

Kendini susan bir varlık olarak nitelendiren Sofdun Melek, sessizliğin içinden gelen ses ile kendi varlığını keşfetmiştir. O ses, keşişin söylediği ilahidir ve bu ilahi ile Sofdun Melek, yüzyıllardır süren uykusundan uyanmıştır. Bu uyanış, M.'nin şiirini okuduktan sonra kendini aramaya başlayan anlatıcıyı hatırlatır. Anlatıcı gibi Sofdun Melek de uzunca bir süre kendi benin arar. Derinlemesine bir inceleme yapıldığında Sofdun Melek üzerinden anlatıcının içsel yolculuğunun yeniden vurgulandığı söylenebilir.

1.1.6.3. Fon Karakterler

Fon karakterler eserde geri planda kalan şahıslardır. Derinliğe sahip değildirler. Bu karakterler hakkında ayrıntıya inilmez. Ancak eserin devam etmesine çeşitli noktalarda yardımcı olurlar. K., Maria-anne'nin nişanlısı Ulli, Tanrı Yehova, Naama, Melek Şamdan, Asmodeos ve Keşiş bu roman için fon karakterlerdir. Farklı açılardan her biri romana katkı sağlamıştır.

1.1.7. İzleksel Kurgu

1.1.7.1. Varoluş Mücadelesi/ Kendini Arayış

“Öteki”, kendini ve içinde olması gereken yaratıcı gücü arayışa çıkan bir yazarın yaşam serüvenini konu edinmektedir. Bu romanda bir var olma mücadelesi okuyucuya aktarılmaktadır. Romanın merkezinde, olmak istediği yazara ulaşmaya çalışan, varoluş mücadelesi veren isimsiz bir anlatıcı yer alır. Bu karakter roman boyunca hem yazma eylemiyle hem de kendi benliğiyle hesaplaşır. Hikâye ilerledikçe okur, felsefi düşüncelerle beslenen bir arayışın içine çekilir. “Öteki” romanı için temel izlek varoluş mücadelesidir. Bir insan için doğmak ve var olmak birbirinden farklı şeylerdir. Her insan doğar fakat her biri var olamaz. Bu romanın

başkişisi olan anlatıcı, kendi için var olmayı istemektedir. Bir insanın kendi istediği şekilde var olabilmesine izin verilmelidir. Anlatıcının tüm mücadelesi de bu yöndedir.

Varoluşsal kaygıların beraberinde getirdiği genel bir karamsarlık eserin tamamında hâkim duygudur. Çünkü varoluşsal kaygı koca bir huzursuzluk duygusunu beraberinde getirir. Bu huzursuzluk anlatıcının cümlelerinde açık biçimde hissedilmektedir. Bu romanda olmak istenilen yazar ile mevcut yazar arasındaki gerilim bir kimlik açmazına dönüşmüştür.

Ben bir yazar mıyım? Nasılsa yazmaya başladığımdan beri mi? Nereden de...? Bugün 2 Mayıs 1972. Şu anda yazı yazdığım odanın tam karşıma gelen penceresinden doğduğum, ait olduğum kentin vazgeçilmez bir görünüşünü yeniden orada görüyorum. (Sözer, Öteki, 1981, s. 11)

Her şey “Ben bir yazar mıyım?” sorusu ile başlar. Daha ilk cümleden romanda anlatılanın kendini tanımaya çalışan bir karakterin hikâyesi olduğu anlaşılır. Anlatıcı bir sorgulama süreci içindedir. Kendine sorduğu sorular sonucunda bir boşluğa düşer ve sorduğu sorulara yeterli cevabı bulamadıkça da sıkıntılarla, umutsuzlukla dolu düşünceler etrafını sarar. Anlatıcı sürekli kendi gerçekliğini sorgulamaktadır.

Bakışlarım mı dedim? Benim bakışlarım mıydı bunlar, yoksa olmak istediğim yazarın mı? Vazgeçilmez bir düşü, kurtulamadığı, kurtulmayı da düşünmediği o saplantıyı izleyen birinin bakışları yani. On yılı aşan bir süreden beri karşımdaki şu görünüme baka baka kendim için düşsel bir uzay yaratmaktan başka bir şey yapmamış olabilir miyim? (Sözer, Öteki, 1981, s. 12)

Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere anlatıcı, olmak istediği yazar ve kendi benliği arasında sıkışmış kalmış bir adamdır. O, dünyayı gören kendi mi yoksa olmak istediği yazar mı bunu bile fark edemeyecek kadar kendine yabancılaşmıştır.

Varoluş felsefesi, insanın kendi benini aramasını ve yaşamı boyunca kendini inşa etmesini esas alır. “Öteki”nde bu düşünce doğrultusunda kendini arayışa çıkan bir karakter anlatılır. İnsan, yaratıldığı andan itibaren bir yolculukta fakat her insan bu yolculuğu fark edemez. Romanın başkişisi olan anlatıcı yolculuğunun farkındadır. Olmak istediği yazarı bulduğunda huzura erişeceğini düşünür. Yazmanın onu özgürlüğüne kavuşturacağına inanan anlatıcı; yazabilmek için, olmak istediği yazara ulaşmak için çabalar. Olmak istediği yazarı bazen bir şiirin dizeleri arasında

bazen de bir kadınla arasında geçen sohbette arar. O aradığı yazar aslında anlatıcının içinde saklıdır. Yazamadığı her an kaygısı artar.

–İlk kez sana anlatıyorum bütün bunları, M. Yazılarımda bir türlü yaşamın kendisini bulamadım, bulamayınca da <yaşam>la, kuşkusuz benim yaşamımla yazmak arasında bölünüp kaldım işte! Bir yandan, yazmadan yaşamak benim için hemen hemen olmayacak bir şeydi, öbür yandan da yazmaktan kaçıyordum, kaçmak istiyordum. (Sözer, Öteki, 1981, s. 15)

Yazamadıkça kendi beninden uzaklaşır ve sıkıntılı, boğuk bir karaktere dönüşür. Bu noktada ona yardımcı olan M. ve Maria-anne hayatına girer. O, bu arayışında tek başına değildir. Ona yol gösterenler vardır. Mesela M. yazdığı şiirle anlatıcıya ilham verir ve onun arayışını başlatır. Maria-anne ise aşk, özgürlük ve kıskançlık üzerine farklı bakış açılarıyla onun varoluş yolculuğuna ışık tutar. Aslında anlatıcı kendi varoluşunu başkaları sayesinde keşfeder. Sonunda da olmak istediği yazara ulaşır.

Romanda kendini arayış içerisinde bulan bir diğer karakter Sofdun Melek'tir. Eserin son bölümünde anlatıcı, söz hakkını Sofdun Melek'e bırakır ve böylece melek, kendi geçmişini ve arayışını dile getirir. Anlatıcı ile meleğin birbirine eklenen bu hikâyeleri, “yazar olmak” ile “var olmak” arasındaki bağı görünür kılar. Sofdun Melek, anlatıcının içsel yolculuğunu sembolik düzlemde yansıtan göksel bir figür olarak romanda yer alır. Bununla birlikte, göksel bir varlık olmasına rağmen insanî yönelimleri ve varoluşsal sorgulamaları dikkat çekicidir. Sofdun Melek'in uyanışı, anlatıcının uyanışını sembolik biçimde yansıtır. Her iki figür de arayışın özdeş yüzleri olarak kurgulanmıştır. Bu bağlamda Sofdun Melek, romanın mitolojik boyutunu güçlendiren bir unsur hâline gelmiştir. Melek figürü, Tanrı'nın buyruklarına karşı çıktığı için gökten düşen bir varlık olarak kimlik arayışını ve varoluş mücadelesini temsil eder. Düşüşünün ardından bir tapınağa sığınarak uzun bir uykuya dalan melek, burada ilahi söyleyen bir keşişle karşılaşır. Keşişin ilahisiyle uyanması, onun yeniden görünür olmasına vesile olur. Keşiş ile yaşanan bu karşılaşma, meleğin hikâyesindeki yeni kapıları açar ve arayışına yön verir.

Keşişin söylediği ilahinin herbir dizesini saran, herbir sözü biçimlendiren yaratıcı sessizliktim. Şimdi dizeler yitip gittikleri yerden geliyordu dolu dolu: Daha doğrusu onları ben alıyor, sonra da veriyordum. Sesinin ırlayıp durduğu sürenin özdeş anlarını paylaşıyordum onunla: Başka hiçbir varlığın birleşmeyeceği biçimde birleşmiştik. Ayrı ayrı zamanlarda, biraz önce, biraz sonra değil, özdeş zamanda istiyorduk: Sesin sessizliği, sessizliğin sesi... (Sözer, Öteki, 1981, s. 123)

Bu durum, anlatıcının M.'nin şiirini okuduktan sonra kendini sorgulamaya başlamasını çağrıştırır. Eserde bir şiirle başlayan sorgulama, bir kadın figürü aracılığıyla derinleşen arayış ve bir meleğin hikâyesiyle sonsuzluğa açılan kapı biçiminde yapılandırılmıştır. Böylece felsefi sorgulamalar, mitolojik göndermeler ve derin içsel çözümlemelerle zenginleşen roman, okuyucuyu hem bireysel hem de evrensel düzlemde bir yolculuğa çıkarmaktadır.

1.1.7.2. Kadın/Aşk/Cinsellik

Kadın, aşk ve cinsellik Önay Sözer'in "*Öteki*" romanında değindiği bir diğer noktadır. Kadın imgesi bu kitapta yol gösteren olarak kullanılmıştır. Romanda okuyucunun karşısına anlatıcının hayatına dokunan iki kadın karakter çıkar. Her iki kadın da anlatıcıya farklı biçimlerde yol göstermiştir. M. ilham kaynağı olurken, Maria-anne anlatıcının duygusal ve düşünsel gelişiminde dönüm noktasıdır. Romanda kadın figürleri yalnızca aşkın ya da arzunun nesnesi değil; aynı zamanda başkişinin içsel dönüşümünde işlevsel bir rol üstlenen rehberler olarak konumlandırılmıştır. Bu bağlamda roman, kadını yol gösterici bir özne olarak işlemiştir.

Romanda anlatıcı kendini huzursuzluğa, bunalıma sürükleyen sorularına M. ve Maria-anne aracılığıyla cevap bulur. Bazı noktalarda bu ilişki tam anlaşılamamış olsa da romanda güzel bir kadın-erkek işbirliği örnek olarak sunulmuştur. Kadın ve erkek, insanlığın birbirini tamamlayan iki farklı yüzüdür. Romandaki tamamlama direkt gözle görülür şekilde olmasa da kadın karakterler yazdıkları bir şiirle veya yaptıkları bir tavırla anlatıcıyı tamamlamıştır. M. anlatıcının yazar olma serüveninde hem ilham kaynağı hem de ayna işlevi gören bir karakterdir. Anlatıcı, M.'nin üretkenliğinde ve şiirindeki derinlikte, kendi ulaşmak istediği yazarı bulur.

M. «bizim şiirimiz» diyordu, ama bu mektupla birlikte birçok şey de şimdilik burada kesiliyordu. Bana geriye kalan, yazdığım mektupla anlatmayı denediğim düşüncelerdi, « adsız melek»in, M. ile aramıza giren o üçüncünün bu yana yolladığı bildiri. M. nin şiirini çalmak, kendi şiirim yapmak istemiştin başlangıçta: ama bu şiir sanki büyülüydü, ona yeniden uzandığım anda ellerimden kaçarak karşıma dikilmişti. Ve birden o şiirin, ama aynı zamanda kendim için düşünebileceğim bütün şiirlerin asıl sahibi çıkagelmışti şiirin içinden: adsız bir melek. (Sözer, *Öteki*, 1981, s. 32-33)

M. “bizim şiirimiz” diyerek, şiiri yalnız kendine ait görmez; anlatıcıyla ortak bir payda olarak sunar. M.’nin şiiri anlatıcıya büyüğü gelir. M. o yazdığı şiirle anlatıcı için ihamın kaynağı hâline gelir. M. ve Maria-anne'nin çok fazla ortak noktası vardır. İkisi de anlatıcı için ilham kaynağıdır. M. şiiriyle, Maria-anne ise yaşamıyla anlatıcının yazarlık sancılarını görünür kılmıştır.

Neden bilmem Maria-anne'yi yazmayı istedim. M. nin şiirinden gizemli bir biçimde bana geçen, geçtiği andan beri de çeşitli kılıklara girip ortada dolanan gücün sanki yeni bir gerçekleşmesiydi Maria-anne. Geçmiş olayları ve artık orada olmayan biçimleri hâlâ kendimle birlikte sürüklemenin verdiği mutlu bir boşluk duygusuyla yabancı kentin tekdüze caddelerini dolaşırken kendi kendime soruyordum: Niçin? Kimdi Maria-anne? (Sözer, Öteki, 1981, s. 49)

Yani Maria-anne, M.’nin şiirinin hayatta vücut bulmuş hâli, ete kemiğe bürünmüş simgesidir. Anlatıcı için M.’nin şiirinde sezilen soyut ilham, Maria-anne’de somut ve yaşanabilir bir gerçekliğe dönüşür. İkisi birlikte, anlatıcının yazar olmak ve var olmak sürecinin temel simgesel dayanaklarını oluşturur. Bütün bunların yanında Maria-anne üzerinden direkt olarak dile getirilmeyen fakat içten içe verilen bir kadın başkaldırısı işlenmiştir. O, özgürlüğüne düşkün bir kadındır.

– Evet, dedi Maria-anne uysallıkla, sevgi o kadar büyük ki, onu başkalarıyla paylaşmamak yalnız bir tek kişiye ayırmak çok yazık. Ama zamanda birçok kişiyi sevebiliyorsam, niye kendimi kısıtlıyayım, ya da sevmiyorum diye aldatayım?

Yeniden:

– Sevgi çok büyük... diye yinelerken çarşafa sarılı olarak doğruldu yanımda (Sözer, Öteki, 1981, s. 53)

Onun sevgi ile ilgili olan bu görüşleri ve bazı davranışları toplumun bir kadından beklentilerinin tersidir. Maria-anne’nin norm dışı tavırları onun bir kadın başkaldırısı olarak romanda yer aldığı bir göstergesidir. Fakat Önay Sözer’in de söylediği gibi, “Kadın, kadın-erkek (toplum) ilişkisinin dışında artık kadın değildir, başka bir şeydir, en genel anlamında ‘insan’dır.” (Sözer, 1993, s. 12)

Edebiyatımızın en temel izleklerinden biri olan aşk, bu romanda da karşımıza çıkar. Ancak açık açık itiraf edilen ve yaşanan bir aşk söz konusu değildir. Bu romanda aşk önce M. ile sonra da Maria-anne’yle anlatıcı arasında yaşanmıştır. Söylemlerden, davranışlardan, peşine düşülen kıskançlık duygusundan aslında ortada bir aşkın olduğu anlaşılmaktadır.

Bakıyordum: Sanki benim ruhumun vücudu oydu. Daha doğrusu benim kendime seçtiğim vücut oydu; şu benim ruhsallığım diye bir şey varsa, onun vücuduyla başlıyordu. Ona doğru, onun orada bulunuşuna doğru bir yükselme duygusu benliğimin her yanını sarıyordu: Hem onunla birlikte olmak, hem de ona doğru gitmek. (Sözer, Öteki, 1981, s. 70)

Bu ifade de görüldüğü gibi aşk, kendi benini karşıdakinden bulmaktır. Bu durum anlatıcının hem M. ile hem de Maria-anne ile yaşadığı deneyimlerinde gözlemlenir. Romanda başlangıçta hayranlık boyutunda ortaya çıkan duygu, zamanla derinleşerek aşka dönüşen bir süreç olarak kurgulanmıştır. Aşk, bu romanda anlatıcının ilk önce kendi yazamadığı şiiri yazan kadına ve sonrada içindeki yaratıcı güce onu kavuşturan diğer kadına karşı duyduğu hisler olarak okuyucunun karşısına çıkar. Doğrudan itiraf edilmeyen davranış ve kıskançlıktan okunan bir duygu olarak aşk, iki kadına yönelen hayranlık ile anlatıcıyı olmak istediği yazara taşımıştır. M. ile olan ilişkisi, şiirin uyandırdığı hayranlık ve zihinsel yakınlık üzerinden ilerler. Maria-anne ile yaşadığı ilişki ise kıskançlık, özgürlük ve bağlılık gibi duyguların iç içe geçtiği daha karmaşık bir aşk deneyimidir. Bu aşk deneyimleri, anlatıcı için sadece duygusal bir yaşantı değil, aynı zamanda yazarlık kimliğine ulaşmasında harekete geçirici bir unsur olarak işlev görür. Aşk sayesinde anlatıcı, içindeki yaratıcı gücü fark eder ve yazıya yönelir. Dolayısıyla romanda aşk, bireyin kendini gerçekleştirmesinde dönüştürücü bir etki taşır. Aşk, insanın kendini tanımasını ve gerçekleştirmesini sağlar. Anlatıcı da önce M. ile yaşadıkları sonucunda olmak istediği şeyi fark eder. Maria-anne ile yaşadıkları sonucunda da olmak istediği yazar olur. Aşk duygusu sayesinde içindeki yaratıcı gücü keşfeder.

Son olarak cinsellik de romanda değinilen bir diğer izleksel unsurdur. Antik Yunan’da ve çeşitli dini inanışlarda kadın arzusunun nesnesi olarak görülür. Bu konudaki bastırılmış duyguların dışavurumu da “*Öteki*” romanının birkaç sahnesinde karşımıza çıkar:

İlk kez ben de özgürdüm. İlk kez, bir kadının –evet, senin- vücuduna sahip olma isteği duymadan seviştim. Evet, kadınlardaki kendi yansımdan kurtulmuştum. Ne diyorum, karşı durmadı vücudun, sanki salladığım bir beşikti. Hayır, gülme! Çünkü ilk kez kadınlarla birlikteyken duyduğum suçluluk duygularından kurtuldum. Yalnız seninle vücudum bana ait oldu bütünyle... (Sözer, Öteki, 1981, s. 66-67)

Cinsellik, zevk almak ve neslin devamlılığını sağlamak için kadın ve erkekte var olan dürtü olarak tanımlanabilir. Ancak Önay Sözer, bu romanında cinselliği bir fantezi

olarak haz duygusu ile değil bilinçaltındaki saklı gerçekleri ortaya koymak için kullanmıştır. Anlatıcı için cinsellik, kadın bedeni aracılığıyla kendi yansımasından kurtulma deneyimine dönüşmüştür. Bu durum cinselliğin yalnızca biyolojik bir dürtü değil, aynı zamanda bireyin içsel özgürleşmesini sağlayan bir süreç olarak kurgulandığını gösterir. Maria-anne ile yaşanan sahnelerde özellikle özgürlük ve aidiyet ikilemi vurgulanır.

–Evet, benim için açık. Yalnız bir tek kişiyi seversem, o sevginin baskılı egemenliği altında ezilir giderim, kendim olamam, yok olurum. Ulli’yi ya da bir başkasını sevmek, ama kendim kalarak sevmek için, aynı zamanda başkalarını da sevmeliyim. Vazgeçilmez bir şey bu benim için, kendimi sevginin içinde de, dışında da özgür olarak bulmam, anlıyor musun, baskısız sevebilmek, gerçekten verebilmek, vereceğim bir şeyin olması için... (Sözer, Öteki, 1981, s. 59)

Maria-anne’nin sevgi anlayışı ve cinselliğe yaklaşımı, toplumsal kalıpları aşan bir perspektif sunar. Bu yaklaşım, romanın kadın karakteri üzerinden dile getirilen örtük bir kadın başkaldırısının da işareti olarak okunabilir.

1.1.7.3. Âdem ile Havva

“Öteki” romanının en belirgin izleklerinden biri, Âdem ile Havva mitinin romana taşınmasıdır. Bu izlek doğrudan olay örgüsüne konu edilmez ancak M.’nin yazdığı şiir aracılığıyla romana dâhil olur. Geleneksel kutsal anlatılarda insanlığın cennetten düşüşü ile özdeşleşen bu motif, romanda hem olay örgüsüne yön veren hem de varoluş felsefesi çerçevesinde yeniden yorumlanan bir unsur hâline gelmiştir. Kutsal kitaplarda Âdem ile Havva, Tanrı’nın yarattığı ilk insan çifti olarak cennette yaşar. Onlara iyiyi ve kötüyü bilme ağacının meyvesinden yemeleri yasaklanır. Ancak şeytanın kandırmasıyla yasağı çiğnerler ve cennetten kovulurlar. Bu anlatı, insanlığın ilk günahı ve düşüşünün başlangıcı olarak görülür. Bu mit; romanın olay akışına şekil veren, anlatıcıyı harekete geçiren şiirin konusudur. Ancak M.’nin şiirinde Âdem ile Havva’nın bilinen hikâyesinin yerine yeni bir hikâye kurgulanmıştır.

“Âdem uyandı
ilk uykusundaydı Havva
göğü yerden ayırık gördü,
ağaç neredeydi ki, yerinde

büyümüş yabancı defneler?” (Sözer, Öteki, 1981, s. 82)

Bu şiir, Âdem’in uyanışıyla başlar ve geleneksel anlatıya başka bir ağaç etrafında kurgulanan yeni bir yorum getirir. Şiirde Âdem, her şeyi yeniden yaşamak üzere uyanır. Araf Suresi’nde bahsedilen Âdem ile Havva’ya yasaklanmış olan ağaçtan burada da söz edilir. Fakat burada bahsedilen ağaç, anlatıcının kendi yorumunu kattığı bir ağaçtır.

...şeytan, Âdem ile Havva’yı, bilgi ağacının meyvalarından yiyince «iyi» ile «kötü»nün bilgisine erişip Tanrı gibi olacaklarını söyleyerek kandırdı. Onlara bir ben anlatabilirdim «bilgi ağacı»nın bir tuzak olduğunu, «yaşam»dan ayrı tanrısal «bilgi»nin onlara yıkım getireceğini, «yaşam»ın ise «bilgisiz» içi boş bir görünüşe dönüştüğünü, çünkü yalnız bendim bilen ağaçların aslını... (Sözer, Öteki, 1981, s. 28)

Bu gibi cümleler Tevrat’ta geçen iyilik ve kötülük ağacını akıllara getirir. Romanda yasaklı meyve ağacı, klasik anlamıyla itaatsizliğin değil, istek ile yasağın özdeşliğinin simgesi hâline gelmiştir.

Böyle düşünürken ünlü öykünün kendisine döndüm ve bir özelliğini yakaladım: cenneteki ağacın meyvalarından yememe yasağı, Âdem ile Havva’nın birbirleri için duydukları istekten önce konmuştu, yasak istekten önce geliyordu, yoksa ilkin eylem yapılıyor, sonra yasaklanıyor değildi. Yasağın gücünü, belki de kaldırılamazlığını, ama aynı zamanda bütün yasakladığı eylemleri içine almasındaki kuşatıcılığı gösteriyordu bu. Ama işte öykünün bu özelliği üzerinde düşündükçe şiirdeki işlenişle yapılmak ya da verilmek istenenin daha iyi anlamaya başlıyordum: asıl öyküdekinin tersine yasakla isteğin zamandası ve hatta özdeş olduğunu anlatmak... Nasıl yeryüzünden başka yerde cennet olamayacaksa, ağaç da başka değildi, biz ona başka gözle bakmazsak. Özdeş ağaçtı, yani yasakla istek ta başlangıçtan beri birdi. Daha doğrusu bir kâğıdın iki yüzü gibiydiler ve biz bir kâğıdı çevirir gibi yasağın yerine isteği koyabiliydik. (Sözer, Öteki, 1981, s. 84)

Anlatıcı, yasağın aslında isteğin kaynağı olduğunu, arzu ile yasak arasındaki gerilimin birbirinden ayrılmaz bir bütün oluşturduğunu dile getirir. Yasağın olmadığı yerde istek de olmayacaktır; dolayısıyla “özdeş ağaç” kavramı doğar. “Özdeş ağaç” kavramı, yasağın ve isteğin başlangıçtan beri bir bütün olduğunu vurgular. Yani istek, yasaktan ayrı bir şey değildir, onunla aynı kökten gelir. Metinde bu ilişki “bir kâğıdın iki yüzü” metaforuyla açıklanır. Bu, klasik anlatıdaki gibi yasak ile arzunun birbirine karşıt olması yerine iki yüzü olan tek bir kâğıt gibi birbirine bağlı olduklarını gösterir. Nasıl kâğıdın iki yüzü birbirinden ayrılamazsa, yasak ve arzu da aynı bütünün parçalarıdır. Âdem ile Havva izleği, yalnızca teolojik bir gönderme değil; anlatıcının içsel arayışına da ayna tutar. Anlatıcının yazma arzusu, tıpkı Âdem

ile Havva'nın yasak meyveye duyduğu çekim gibi, yasaklı bir arzu olarak sunulur. Yazma eylemi onda hem korku hem de özgürleşme isteği uyandırır. Bu durum, “yasak ile istek özdeşirç” fikrinin edebi karşılığıdır.

Önay Sözer; romanında Âdem–Havva–Lilith üçgenini modern bir bağlamda yeniden kurarak, kadının hem ilham kaynağı hem de başkaldırının öznesi olduğu bir anlatı dünyası yaratmıştır. “Öteki” romanında doğrudan Lilith anılmasa da, Âdem ile Havva miti yeniden yorumlanırken aynı zamanda Lilith figürünün çağrışımlarına da rastlamak mümkündür. Lilith, Yahudi mitolojisinde Âdem'in Havva'dan önceki eşi olarak bilinir. Âdem'e eşit yaratıldığı için onun üstünlüğünü kabul etmez, özgürlüğünü seçer ve cenneti terk eder. Bu nedenle özgürlük arayan kadın ya da başkaldırının simgesi olarak yorumlanır. Bu noktada romanda kadın karakterlerin tavırları Lilith mitinin çağrışımlarını uyandırır. Maria-anne, tek kişiye bağlanmayı reddeden, özgürlüğünü ve bağımsızlığını öne çıkaran tavırla Lilith'i anımsatır. Onun sevgi ve sadakat anlayışı; toplumsal normların dışında, özgürlük odaklıdır. Cinsellik sahnelerinde kadın bedeni, yalnızca arzusun nesnesi değil; özgürleşmenin ve bireysel bilincin alanı olarak sunulur. Bu yaklaşım, Lilith'in kadın bedenini başkaldırının sembolü hâline getiren rolüyle örtüşür. M. karakteri ise Havva'yı çağrıştıran yönler taşır. Onun şiiri aracılığıyla anlatıcının içsel yolculuğu tetiklenir; böylece M., Havva gibi bilginin ve yazma arzusunun kaynağı olur.

1.2. İsis'in Düğümü

1.2.1. Giriş

Önay Sözer'in romanı olan “İsis'in Düğümü” 2004 yılında Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Yazar uzun bir aradan sonra bu romanı ile okurunun karşısına çıkmıştır. Önay Sözer romanını Mısır mitolojisinin en önemli simgelerinden biri olan tanrıça İsis ve onun gizeminden hareketle yazmıştır. Mitolojinin kendi karmaşasının yanında felsefi düşüncelerin yarattığı karmaşaya da romanda yer verilmesi sonucunda anlaşılması güç bir roman meydana getirilmiştir.

Roman; *Geçmişin Mezarında, Akıntıya Kapılış, Yeniden Bulunan Vücut, Paramparça, Canlı Ölü, İkinci Yaşam, Oluş Tiyatrosu, Gizemin Doğuşu ve Dönüşüm* olmak üzere dokuz ana bölümden oluşur. Bu bölümler de kendi içinde sayısı beş ile on beş arasında değişecek şekilde alt başlıklara ayrılmıştır. Başlıklara bakıldığında

romanda geçmişe dönüş, kimlik arayışı, başka bir ben olma gibi konuların ele alındığı görülmektedir. Bu roman Kahire'den Bergama'ya uzanan bir yolculuktur. Gerçek kimliğini bulmaya çalışan bir adamın tamamlanamamış yaşam öyküsüdür. Geçmişin ve mitolojinin sırları arasında karakterlerini dolaştıran yazar, okuyucuya çağdaş bir aşk hikâyesi sunmuştur. Bu romandaki tüm karmaşaların nedeni olarak görülen İsis'in düğümünü çözecek olan unsur aşktır.

1.2.2. Olay Örgüsü

Roman, Mısırbilimci Duran'ın gazetede tefrika halinde yayımlanan bir romanı okumasıyla başlar. Okuduğu romanda arkeolog Duran Erman'ın Kahire'deki son akşamı anlatılmaktadır. Duran Erman, Keops Piramidi'ne doğru yola çıkar, piramidin içinde mumya olduğu düşünülen odanın kapısına ulaşmaya çalışır. Burada karşılaştığı esrarengiz bir kadın ona bir noktayı işaret eder. Duran Erman o noktaya baktığında, kendi gölgesinin bedeninden ayrılmışçasına yuvarlanıp düştüğünü görür ve o esnada bayılır. Bu sırada dış dünyada kapının çalınmasıyla Duran kitabı bırakır. Gelen kişi, Duran'ın hayatını kaleme almak üzere ilanına başvuran genç bir kadın olan İzi'dir. Duran ile İzi arasında yapılan anlaşma sonucunda İzi, onun arşivinde çalışmaya başlar.

Duran romanı okumaya devam eder. Baygınlıktan sonra otelde uyanan Duran Erman'ın başucunda yine aynı gizemli kadın vardır ancak kadın kimliğini açıklamaz. Duran Erman uyandığında kadın kaybolmuş, geride ise bir zarf bırakmıştır. Zarfın içinde bulunan papirüs, onun araştırma isteğini artırır ve Kahire'de kalmasına neden olur. Ertesi gün Duran Erman, papirüsün kendisi ve yakınları için büyük bir tehlike taşıdığını söyleyen bir adamla karşılaşır. Ancak konuşma sırasında adam öldürülür. Bunun üzerine Duran Erman, Kahire'den ayrılarak Roma'ya gider. Roma'da, gizemli kadının bu defa Fiamma adıyla moda dünyasında yaşamakta olduğunu öğrenir.

İzi, bu süreçte Duran'ın bıraktığı teyp kayıtlarını dinlemektedir. Bu kayıtlar aracılığıyla Duran'ın yaşamına dair önemli ayrıntılar ortaya çıkar: İngiltere'de aldığı mimarlık eğitimi, babasıyla geçirdiği trafik kazası sonrası hakkında çıkan ölüm haberleri, ardından Mısır'da arkeoloji eğitimine başlaması ve dedesinden kalan Münir Paşa'nın Tercüme-i Hayat adlı eserini çevirmesi bu kayıtlar yoluyla öğrenilir. Ayrıca, Duran bu kayıtlarda papirüsün kökenine dair de bilgi verir. Papirüsün önce

Fahime'nin anneannesi Safiye Hanım tarafından Kahire'ye getirildiği, ardından Fahime'ye, daha sonra da Duran'a geçtiği anlaşılır.

Duran ile İzi arasındaki ilişki zamanla daha da yakınlaşır. Ancak bu yakınlık tam anlamıyla karşılıklı bir aşka dönüşmez. Duran, tefrika romanda kendi ölümüne dair haberleri okur; gazetelerde onun cinayete kurban gittiği ve cesedinin parçalanarak Nil kıyısında bulunduğu yazmaktadır. Daha sonra Duran, Ebu Halid ile karşılaşır. Ebu Halid ondan papirüsü istemez, fakat Bergama'daki İsis Tapınağı'nda çalışma yapmasını talep eder. Duran bu teklifi kabul eder. Bergama'ya giden Duran, burada Defide adında bir kadınla tanışır ve onunla uzun sohbetler gerçekleştirir. Aynı dönemde Belediye Başkanı, İsis Tapınağı'nın halka açılmasını planlamakta ve buradaki kazılarda altın bulmayı hedeflemektedir. Belediye Başkanı, kazı sonucunda elde edilen tabletlerin açılış törenine kadar okunmasını ister. Tabletlerdeki eksik kısımları inceleyen Duran, bu boşlukların bir aşk mektubuna ait olabileceğini öne sürer. Bu sırada İzi ile Duran arasındaki duygusal yakınlık artar ve ikili birlikte bulmacanın bir bölümünü çözmeyi başarır.

Duran, tabletin aslında İsis'e değil, onun rahibelerinden Dionysia'ya ait olduğunu açıklar. Belediye Başkanının konuşması sırasında siyanür karşıtı pankartlar açılır ve halkın dikkati tapınağa yönelir. O esnada kalabalığın karşısına çıkan bir İsis figürü büyüleyici bir etki yaratır. Tüm bu olayların ortasında Duran ile İzi, papirüsün özünde bir aşk hikâyesi barındırdığını fark eder ve kendi ilişkilerini bu hikâye üzerinden yeniden tanımlarlar. Ancak İzi, kısa süre sonra ayrılmak zorunda kalır. İzi, Duran'a yazdığı mektupta, evliliği ve yaşadığı sorunlara değinerek bir anlamda veda eder. Ardından Defide, İzi'nin kıyafetleriyle Duran'ın karşısına çıkar ve onunla birlikte olur. Roman, ertesi gün kimseye haber vermeden İzmir'e doğru yola çıkan Duran ile son bulur.

1.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Her anlatının mutlaka bir anlatıcısı vardır. Bu anlatıcılar, romandaki diğer unsurlar gibi yazarın kurduğu itibari âlemin bir parçasıdır. Önay Sözer; "*İsis'in Düğümü*" adlı romanında olayları, her şeyi bilen bir anlatıcı tarafından üçüncü tekil şahıs ağzıyla ve hâkim bakış açısıyla okuyucuya aktarmıştır. Anlatıcı; romanın olay örgüsü içinde yer alan kahramanların iç dünyalarına, arzularına, yaptıkları planlara

roman boyunca hâkimdir. Onlar hakkında her şeyi bilir. Çünkü hâkim bakış açısında anlatıcı her şeyi bilen ve gören bir anlatıcıdır. Ancak bu anlatıcı anlattığı olayların dışındadır. Dışardan bir Tanrı edasıyla her şeyi gözlemler, her ayrıntıya hâkim olur ve aktarır. “Hâkim bakış açısından hareketle yaratılmış bir anlatıcı, eserin veya metnin kâinatı içinde her şeye hâkimdir. O, bir sırrı sessizce ifşa eder gibi itibarı âleme has görünüşleri fısıldar.” (Aktaş, 1991) “İsis’in Düğümü”nde de kahramanların özellikle de başkişi Duran Erman’ın duygu ve düşünceleri anlatıcı tarafından okuyucuya aktarılmıştır.

Duran o sırada içinde şeytansı ve güçlü bir çağrı, kendisini tehdit eden bir yalvarış, yol gösteren bir sızlanma duyuyordu: “Ver ve kurtul! Papirüsü ver ve kurtul! Papirüsü ona ver! Yaşamımı böylece bitir. Onu senden çalmaya gelene armağan et! Et, et, et! Bit bit ve bitir! Onunla suç ortağı ol! Ona seslen: Ortağım, zaniyem, gel beni bu papirüsle aldat! Yaşamınla yaşamımı aldat! Yaşamımı öyle bitir ki artık ölmeme gerek kalmasın! Sonra gel, sonunda gel ve al! Al, aldat, bitir!” (Sözer, İsis’in Düğümü, s. 159)

Bu gibi kahramanın duygularını aktaran iç konuşmalar dışardan gözlemlenemeyecek nitelikte olduklarından bu kitapta hâkim bakış açısı kullanıldığı açıkça görülmektedir. Hâkim bakış açısında aynı zamanda anlatıcı için zaman ve mekân konusunda da herhangi bir sınırlama yoktur. Örneğin bu romanda anlatıcı Kahire’de yaşananları da, Bergama’da yaşananları da bilir. Aynı zamanda karakterlerin bütün geçmişlerine de hâkimdir. Hatta “İsis’in Düğümü”nün anlatıcısının o kadar sınırı yoktur ki Duran’ın rüyalarına bile hâkimdir.

Duran odasında çalışmaya başlamadan uzandığı yatakta sıcaktan ve yorgunluğunun etkisiyle dalmış ve daldığı anda bir düş görmeye başlamıştı bile. Şişli’de, Etfal Hastanesi tarafından gelerek, bir zamanlar oturdukları ve bütün çocukluğunun geçtiği eski konağı arıyordu. Okula giderken her zaman geçtiği caddenin ortası yapılan kazı çalışmaları nedeniyle tümsek olmuştu. Kendi sokağına yaklaştıkça atılan topraklar büyüdü ve toprağın altından geniş ve boş bir zemin gözüktü ... (Sözer, İsis'in Düğümü, s. 255)

Buradan da anlaşılacağı üzere hâkim bakış açısı ile yazılmış bu romanda anlatıcı; romanın kâinatı içinde yaşanan, düşünülen, hissedilen her şeyi bilir ve okura aktarır. Bunlarla birlikte “İsis’in Düğümü”nün kurgusu içinde karakterler tarafından ara ara okunan roman da hâkim bakış açısı kullanılarak kurgulanmıştır. Bu bölümlerde anlatıcı roman karakterlerinin duygu ve düşüncelerine hâkimdir. Aynı şekilde

romanın içinde yer alan romanda da geçmişte ve farklı şehirlerde yaşanan olayları bilen bir anlatıcı yer almaktadır.

Önay Sözer, bu romanının tamamını hâkim bakış açısı ile yazmamıştır. “Akıntıya Kapılış” adlı ikinci bölümde farklı bir bakış açısı kullanılmıştır. Sözü geçen bu bölüm romanın başkışisi Duran Erman’ın teyp kayıtları defterinden oluşmaktadır. Duran, hayatının önemli olaylarını teybe kaydettiği sonra da bu kayıtlar yazıya geçirildiği için bu bölümde konuşan Duran’ın kendisidir. Bu nedenle bu bölüm birinci tekil şahıs ağzıyla ve kahraman bakış açısı ile kurgulanmıştır.

Yaşamımı baştan sona anlatacak değilim. Onun yerine önceyi ve sonrayı bir çevrinti gibi içine alıp karıştıran ve döndüren, hem her şeyi su yüzüne çıkarıp, çıkarınca da yerinde saydıran, sonra da yeniden batıran bir olaydan başlayacağım. Yaşamımın yirmi üçüncü baharında şimdiki adımları taşımakla birlikte başka birisiydim. (Sözer, *İsis’in Düğümü*, s. 51)

Bu gibi ifadelerle kahraman anlatıcı olarak karşımıza çıkan Duran bu bölüm boyunca kendi geçmişinden söz etmiştir. Kahraman bakış açısının bir özelliği olarak bu bölümde anlatıcı hâkim bakış açısında olduğu gibi her şeye hâkim değildir. Anlatıcının tamamen hâkim olduğu tek şey kendi yaşantısı ve duygularıdır. Kahraman bakış açısında olaylar direkt olarak olayı yaşayanın ağzından aktardığı için daha samimi bir ortam oluşturmaktadır. Bu açıdan da romanın “Akıntıya Kapılış” adlı ikinci bölümü diğerlerinden farklılık gösterir. Bütün bunlarla beraber “*İsis’in Düğümü*”nde çok fazla diyaloga yer verilmiştir. Bu tekniğin uygulandığı noktalarda anlatıcı dışarda kalmıştır. Olay örgüsü çoğu kez yaşananlar üzerine konuşan iki kişinin diyalogları aracılığıyla okuyucuya aktarılmıştır. Okuyucunun olay akışını doğrudan kahramanlardan dinlemesi ve ara ara hâkim anlatıcıdan uzaklaşılması metnin akıcılığını arttırmıştır.

1.2.4. Zaman

Her kurmaca metin bir zamana bağlı olarak şekillenir. Yaşanmış veya yaşanabilecek olaylar zamandan soyutlanamaz. Her olayın gerçekleştiği bir zaman mutlaka vardır. “*İsis’in Düğümü*” kurgulanırken de romanın itibari âlemine ait bir zaman belirlenmiştir. Önay Sözer, “*İsis’in Düğümü*”nde zaman unsurunu şimdi ve geçmişi bir arada kullanarak okuyucusunun karşısına çıkarmıştır. “*İsis’in Düğümü*” şimdinin ve geçmişin iç içe geçtiği bir romandır. Romanda zaman zaman geriye

dönüş tekniği kullanılarak şimdide yaşanan olayların arka planı geçmişin ışığı ile aydınlatılmaya çalışılmıştır. Bu teknik sayesinde, romanda anlatılan olayların zaman aralığı genişlemiştir. “İsis’in Düğümü”nün ana kurgusu büyük oranda kronolojik bir sıra ile oluşturulmuştur. Ancak romanın içerisinde yazılan ve karakterlerin gazeteden okuduğu romanda anlatılanların Duran’ın geçmiş yaşantısı ile uyuşuyor olması romanın belli bir kronolojiye uyulmadan aktarılıyor gibi durmasına neden olmuştur. Bu durum romanda geçmiş ve şimdi arasında sürekli bir geçiş yapılmış hissinin doğurmaktadır.

“İsis’in Düğümü” ve gazetede tefrika edilen romanın zamanları aslında birbirinden farklıdır. Çünkü her itibari âlemin kendine özgü bir zamanı vardır. “İsis’in Düğümü”, gazetede tefrika edilen romandan yapılan alıntılar ile başlar.

1993 yılı Mayıs ayının son günü akşamüzeri, Kahire’de kaldığı otelin odasından çıkan arkeolog Duran Erman kararlı adımlarla asansöre yöneldi. Asansörden indiğinde kazı arkadaşlarını sağdaki bara her zamankinden daha erken olarak tünemiş bulacağını biliyordu. Çünkü ekibin Kahire’deki son akşamıydı. (Sözer, İsis’in Düğümü, s. 9)

Bu alıntıda kesin bir tarih verilerek Duran Erman’ın kitap boyunca anlatılacak olan hikâyesinin ve geçmişinin aşağı yukarı hangi zaman aralığında geçeceği belirtilmiştir. Gazetede tefrika edilen ve “İsis’in Düğümü” boyunca kahramanlar tarafından ara ara okunacak olan bu romanda Duran Erman’ın geçmişi ve meşhur papirüsün onun eline ulaşma süreci anlatılır. Bunlar geçmişten birer kesittir. Zamansal anlamda bu romanın bölümleri kıymetlidir. Geçmişin izleri bu roman alıntılarında ve ara ara yapılan geriye dönüşlerle takip edilir. Romanın başkışı Duran, okuduğu romanda anlatılanları kendi geçmişinin gölgesine benzettiği için okurken adeta geçmişin mezarında dolanır. Bu roman Duran’ın geçmişine bir anlam yüklemesini sağlamıştır. Duran Erman geçmiş zaman üzerine çok düşünür. Geçmiş bu kadar bağlı olması ve çıktığı her yolun geçmişe uzamasının bir nedeni de geçmişle ilgilenen bir arkeolog olmasıdır.

Romanın ilerleyen sayfalarında gerçek tarihe ışık tutacak bölümlere de yer verilmiştir. Romanda geçen tarihi bilgilerin büyük bir çoğunluğu Duran’ın büyükbabasının kaleminden çıkan ve Münir Paşa’ya ait olan eserin anlatıldığı “Tercüme-i Hayat’tan Sayfalar” adlı bölümde verilmiştir. Bu bölümde anlatılanlar

Duran'ın hayatından, Duran'ın yaşadığı zamandan bağımsızdır. Onun yaşadığı dönemden çok daha geçmiş bir tarih anlatılmıştır.

Mehmet Ali Paşa Hüsrev Paşa'dan sonra Mısır'a vali olur –Hüsrev Paşa İstanbul'da bulunmaktadır– tekrar Mısır'a vali olmak için –Sultan nezdinde daima – Mehmet Ali Paşa aleyhine maruzatta bulunarak– nihayet Sultan Mahmut Han'ın -Mehmet Ali Paşa'yla arasının açılmasına sebep olur- bir de rivayet odur ki mühimmat ve askeri sevki memuriyetiyle- evvelce Mısır'a gönderilmiş -Mısır Kapı Kethüdası Necip Efendi'nin haznedarı Behram Ağa'ya -Mehmet Ali Paşa'nın- ben devlete bu kadar hizmet ettim, bilinmedi -Osmanlı donanmasıyla İngiliz donanması bilittifak üzerime yürüyor -ve artık düvel ve akran yanında itibarım kalmadı. (Sözer, *İsis'in Düğümü*, s. 56)

Bu paragrafta da görüldüğü üzere romanın bir bölümünde Sultan Mahmut Han dönemi ve değişen Mısır Valileri anlatılmıştır. Romanda yapılan bu tarihi yolculuk papirüsün Duran'a ulaşma hikâyesi konusunda okuyucuyu aydınlattığı için romanın ana kurgusuna hizmet etmektedir. Ayrıca romanın ilerleyen sayfalarında kazı tarihine ilişkin ayrıntılı anlatımlar da yer almaktadır.

1932-1933 yıllarına dönüyoruz. Alman arkeologu, klasik filolog ve tarihçi Otfried Deubner ve dostu mimar Oskar Ziegenaus bu yıllarda bir Akdeniz Uygarlığı gezisine çıkarlar. İkinci Dünya Savaşı'nın patlamasından önceki yıllardır. Ama yaklaşmakta olan bu tehdit, arkeologların bilim aşkına 1.934'te Bergama'ya kadar uzanmalarını ve orada 1.938'e kadar, yani tam dört yıl kalıp kazı yapmalarını engellemez... (Sözer, *İsis'in Düğümü*, s. 193)

Bu gibi bilimsel ifadelerle kazı tarihi okuyucuya aktarılmıştır. Bu bölümlerde verilen tarihi bilgiler romanın ana kurgusundan bağımsızdır. Ancak anlatılanlar bir arkeoloğun yaşamöyküsünün anlatıldığı bir roman için önemli bilgilerdir.

Papirüsün geçmişte Duran'ın dedesine verilmiş olması, onun yaşamının şekillenmesi açısından çok kıymetlidir. Kendi deyimiyle Duran'ın yaşamöyküsü doğumuyla değil, Münir Paşa'ya malum papirüsün verilmesi ile başlar. Bu papirüs onun hayatına bir anlam katar. Duran'ın hayatının merkezindeki en belirgin izler geçmişe aittir. Bu geçmiş sadece kendi ömrü ile de sınırlı değildir. Onun hayatının üzerinde Münir Paşa'ya kadar dayanan bir geçmişin izi vardır. "*İsis'in Düğümü*" her bir sayfasında geçmişin sesini duyduğumuz bir romandır. Geçmiş zaman ve romanın şahıs kadrosu arasında derin bir bağ vardır. Romanda sadece Duran'ın değil İzi ve Fahime gibi karakterlerin de geçmişlerine yaptıkları yolculuklar mevcuttur. Bu roman, birbirlerinin geçmişlerinde var olan karakterlerin bunu hatırladıkları ve

geçmişlerinin hayatları üzerlerindeki izlerini kovaladıkları bir yaşamın öyküsüdür. Bütün bunlar düşünüldüğünde “*İsis’in Düğümü*”, zaman kurgusu açısından karmaşık fakat başarılı bir romandır.

1.2.5. Mekân

Mekân, romanlardaki vaka zincirinin sahasıdır. İnsan yaşamı, mekândan bağımsız düşünülemez. Bu nedenle her romanda mutlaka bir mekân mevcuttur. İnsanın yolculuğunu konu etmek isteyen “...bir romanda mekân, çeşitli şekillerde ortaya çıkar ve eserin varoluş nedeni anlaşılınca kadar çeşitli anlamlar kazanır. ” (Bourneur & Quellet, 1989, s. 91) Önay Sözer, “*İsis’in Düğümü*”nde kahramanını çok fazla mekânda gezdirir. Duran Erman; birçok mekânda geçmişinin izlerini, kendi benliğini ve yaşamöyküsünü arar. Bu romanda anlatılan Bergama’dan Kahire’ye uzanan bir yolculuktur. Bir mekânın şahıslar üzerindeki etkisi tahmin edilemeyecek kadar fazladır. “*İsis’in Düğümü*”nde de okuyucu bu etkiyi adım adım gözlemleyebilir.

Kahire, Roma, İstanbul ve Bergama romanın olay örgüsüne şekil veren dört ana mekân olarak karşımıza çıkar. Mısırbilimi üzerine kurgulanmış olan bu romanda;

Keops vedalaşmaya geldiğini bilen eski bir dost gibi kendisini bekliyordu. Yakınına geldiğinde bu muazzam taş cismin önünde her şey, insanlar, arabalar ve hatta develer bile küçülmüştü. Bu taş kitlesi tek gerçektir, onun önünde her şey, bütün görüntüler önemsizleşerek titreşiyor, çıkardıkları sesler rüzgârda varacakları yere varamadan dağılıyordu. (Sözer, *İsis’in Düğümü*, 2004, s. 11)

şeklinde tasvirlerle piramitler, tapınaklar, kazı evleri okuyucuya ayrıntıyla aktarılır. Roman için Özellikle Bergama’da yapılan Kızıl Avlu kazısı sonucu bulunan İsis Tapınağı çok kıymetlidir. Farklı hiyeroglifik işaretlerle süslü olan tapınak,

Duran İseum Pergamenum’a vardığında yağmur toprağı kızıl kahverengi bir çamura dönüştürmüştü. Küçük tapınak yerli yerindeydi. Kafasındaki az önceki karışıklığın nedenini ancak şimdi anlıyordu. Alışılmış tapınakların tersine, burada hypostylos Avludan İsis tapınağına geçiş çok birdenbireydi. Bu da yalnızca tapınağın boyutlarıyla ilgili olarak mimarın yer kazanma isteğine bağlanamazdı. Gidip sağ duvardaki böcek motiflerine dokundu. Yaradılışın toprağının kendine sınırlar koyarak ve onları aşarak kabardığı ve kabarmaya doyamadığı yer. Tapınak böylece büyük yaratılışın küçük evreniydi. (Sözer, *İsis’in Düğümü*, 2004, s. 221)

şeklindeki ifadelerle okura aktarılmıştır. İsis Tapınağı, romanın olay örgüsünü etkilemesinin yanı sıra karakterlerin ruhsal dünyası üzerinde de en çok etkiye sahip olan mekândır. Önay Sözer, romanında anlattıklarının etkisini arttırmak için sık sık mekân tasvirlerine yer vermiştir. Bu tasvirler okuyucunun romanın içine daha çok çekilmesini sağlamıştır.

Kitabın ilk sayfalarında Kahire’de son akşamı olması sebebiyle Duran bir veda yolculuğuna çıkar. Piramitlere varmak isteyen Duran; Tahrir Meydanı, Şeria el-Ehram yolu, Gize gibi mekânlardan geçer.

Dışarıda, bütün gün kenti çölleştiren güneşin yavaş yavaş çekilişiyle birlikte Levanten mahallenin cadde ve sokakları İstanbul’un Beyoğlu ya da Karaköy’ünü buraya taşıyan bir serapla canlanıyor gibiydi. Fakat hava hâlâ çok sıcaktı. Nil yönünden esen meltemin getirdiği ot ve çamur kokusu! Bir anda üzerine gökyüzünden bir çevrintinin getirdiği kumlar yağdı, buna hiçbir zaman alışamamıştı. Bazı Araplar onun şaşkınlığına bakarak güldüler. (Sözer, İsis’in Düğümü, 2004, s. 9-10)

Bu veda yolculuğunun yanında aslında Kahire onun için bir başlangıç yeridir. Çünkü Duran, asıl yaşamöyküsünün o gizemli papirüsün Kahire’de Münir Paşa’ya verilmesi ile başladığına inanmaktadır. Bu nedenle de Kahire roman için en önemli mekânlardandır. İlerleyen sayfalarda Kahire’den bahsedilirken Nil Nehri’ne de çok fazla değinilmiştir.

Daha karanlık yerlerde sanki Nil de yolunu ve başlangıcını arıyor. Makine stop etti ve Nil’in karanlığı dalga dalga oldu. Kahire yarılmıştı ve o şimdi onun atardamarındaki siyah kana girdi. Uzaklardan bir yerden En-hem’in çok belirgin sesi geliyor. Latife’yi tercih ederdi, çünkü bu ses şimdi ona nedense acı şeyler anımsatıyor. Yalnız o kadim papirüsü değil, başlangıcını da burada aradı. (Sözer, İsis’in Düğümü, 2004, s. 189)

Şeklinde ifadelerle Nil Nehri’ne derin anlamlar yüklenmiştir. Duran sadece Kahire’ye değil Roma’ya da geçmişin izlerini arayan gözlerle bakar. O, Roma’da da İstanbul’da da tarihin izlerini bulmak ister. Geçmişe duyduğu merak sayesinde gittiği her mekândaki tarih kokusu her şeyden önce dikkatini çeker.

Mekânlar arasında Duran’ın evi de onun karakter özellikleri, aile yapısı ve geçmişi hakkında okura ipuçları verir.

Salonda Duran Erman’a aileden kalan eski, fakat bakım görmüş mobilyalar. Osmanlı Mısır obje ve mücevherlerin bulunduğu bu vitrinin önünde durdular. Makdaları, hokka karıştırıcı, kırmızı mühür mumu da eksik olmayan abanoz yazı takımı göz alırken,

Fenni Usta'nın elinden çıkma çeşitli biçimlerdeki fildişi ya da mercan saplı kalemtraşlar oyuncak etkisi yapıyordu... (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 17)

İfadesinden de anlaşılacağı üzere Duran'ın evi küçük bir arşiv gibidir. Bu ev romanın tarihten izler taşıyan havasını son derece başarılı yansıtan mekânlardan biridir. Aynı zamanda bu evin bir parçası olan Duran'ın çalışma odası da romanın kurgusunun şekil almasında önemli rol oynar. Bu çalışma odası, Duran ile İzi ilişkisi ve bu iki şahsın karakter gelişimi açısından kıymetlidir. Çalışma odasında bulunan cam bölmeye ise sembolik anlamlar yüklenmiştir. Cam bölme ile Duran ve İzi'nin yaşamları arasında adeta bir sınır konmuştur. Bu sınırı aşmak zaman alacaktır. Sınırı aşmanın formülü gizemli papirüste ve Duran'ın geçmişinde saklıdır. Duran Erman kendi ağzıyla anlattığı bölümde cam bölmeden,

Cam bölmenin iki yanına yerleşeli ancak birkaç gün olmasına karşın bana çok eskiden beri bu durumdayız gibi geliyor. Cam bölme? Bu bir uyarı mı, önlem mi? Neye karşı? Yoksa, yoksa hepsi bir eğretilene mi, şimdi gerçek olsa bile? Ayrıyken birleştirilmiş sonra yeniden bölünmüş bu apartman uzayının öbür bölümünde birisinin benim yaşamımdan bir örgü yaptığı izleniminden kurtulamıyorum... (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 49)

şeklinde bahseder. Duran'ın beyni cam bölmeye karşı birçok soru işareti ile doludur. Bu soru işaretleri Duran'ın İzi ile ilişkisi ilerledikçe daha da artacaktır.

Cam bölme (bir kez daha) – Belki de yazılacak, yazılası ve henüz yazılamayan yaşamöyküsünün ta kendisiydi bu cam bölme. Yaşamının öyküsü Duran'ın yaşamını bölüyordu. Yoksa evin içindeki saydam bir anıt mıydı, yaşamın hiçbir zaman ona ait olmamış yanını karşısına diken? Bulunmayışın bulunandaki saydamlığı? Bu bir son pişmanlık anıtı mıydı Mısırlıların yalnız ölümlerin geçmesi için mezarlara yaptıkları 'sahte kapı'nın çağdaş bir yorumuna benziyordu. Çünkü biliyordu, camın öbür yanına yalnız ölüsü geçebilirdi. Fakat bütün bunlar bile anlamını yitirmeye başlıyordu. İzi uzun zamandır orada yoktu. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 147)

İfadelerinden de anlaşılacağı üzere ilerleyen sayfalarda cam bölmeye daha da derin anlamlar yüklenmiştir. Son sayfalara doğru İzi'nin yazdığı veda mektubundan önce cam bölmenin yerle bir olması bu bölmenin onların ilişkisinde bir şeyleri simgelediğinin bir kanıtı gibidir. Önay Sözer'in roman boyunca mekânlara yüklediği bu gibi derin anlamlar romanı okuyucu için daha etkileyici kılmıştır.

1.2.6. Şahıs Kadrosu

Bir romanın olay örgüsü şahıslar etrafında şekil alır. Romanda geçen bir karakterin mutlaka romanın hikâyesine bir katkısı vardır. “Bir romanda, aksiyon için gereksiz görülen veya özel bir anlamı olmayan bir kahraman vardır demek mümkün değildir.” (Bourneur & Quellet, 1989, s. 150) “İsis’in Düğümü” kalabalık bir şahıs kadrosuna sahiptir fakat belli başlı isimler daha fazla ön plana çıkmaktadır. Önay Sözer, “İsis’in Düğümü”nü kurgularken karakterler arasında derin bağlar kurmuştur. Romanın şahısları birbirinden bağımsız değildir. Geçmişten şimdiye uzanan bir bağ vardır aralarında ve bu bağ roman boyuncailmekilmek işlenmiştir.

1.2.6.1. Başkişi

“İsis’in Düğümü”nde kurulan kurmaca dünyanın merkezindeki başkişi Duran Erman’dır. Olaylar onun etrafında gerçekleşir. Duran, romanın başından sonuna kadar bütün derinlikleri ile işlenir. “İsis’in Düğümü”nün içinde yazılıp gazetede tefrika edilen “Esrarlı Papirüs” romanında anlatılan karakterin ismi de Duran Erman’dır. Her karakter kendi itibari dünyasına ait olsa da bu iki karakterin hayat hikâyesinin kesiştiği noktalar çok fazladır. Romanın ilerleyen sayfalarında İzi karakteri de bu romanın Duran’ın hikâyesini anlattığını ima etmiştir. Romanda anlatılanların Duran’ın hikâyesi ile benzediğini bir noktada Duran da kabul etmiştir.

Duran, bu romanda okuduklarını ister istemez kendi yaşamında olan şeylerin gölgelerine benzetiyordu. Yaşamı sürerken, roman bir gölge gibi bu yaşamın içindeki olayları izliyordu. Hayır, hayır, bu kadar yalın değildi. Bu bölgeler daha çok anılarının gölgeleriydi ve anıları ölü bir vücudun anıları... (Sözer, İsis’in Düğümü, 2004, s. 44-45)

Bu benzerliklerden dolayı Duran’ın karakter özellikleri ele alınırken bu çalışmada bir ayrıma gidilmemiştir.

Duran; tanınmış bir Mısırbilimci, bir arkeologdur. O hayatını hiyerogliflere adanmıştır. Bu roman onun arayış ve değişim macerasıdır. Roman boyunca Duran’ın fiziksel özelliklerinden bahsedilmez. Bu özellikler okuyucunun hayal gücüne bırakılmıştır. Duran daha çok iç dünyası ve psikolojik derinliği işlenerek okura tanıtılmıştır. Kitabın ikinci bölümü “Akıntıya Kapılış”ta Duran, yaptığı teyp kayıtları ile arkeolog olmadan önceki eğitim hayatını ve geçirdiği feci kazayı anlatmıştır. Özellikle de ailesi ve aldığı eğitim üzerinde ayrıntıyla durulmuştur.

Yaşamımın yirmi üçüncü baharında şimdiki adımları taşımakla birlikte başka birisiydim. Mimarlık okumak üzere ailesi tarafından İngiltere'ye gönderilmişti o sırada Duran Erman. Orada kalışının geçici olduğuna inanıyor, yarıyıl tatilinde (o sırada 4. yarıyıldaydı), bayramlarda aile ocağına dönüyor, o zaman kendini aile yaşamının sıcaklığına bırakıyordu. Kimliğinin sınırları ailesiydi. Eski bir Osmanlı ailesinden gelmenin, dedesinin de önemli bir 'nazır' olmasının verdiği boş bir gururla ortada dolaşıyordu... (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 51)

Burada anlatılanlardan da anlaşılacağı üzere o ailesine, ailesinin değerlerine bağlı bir gençtir. Geçmiş zaman ile olan bağı ailesinden gelmektedir. Aynı zamanda bu bölümde anlatılan kaza da onun hayatının şekillenmesinde önemli bir etkiye sahiptir.

Sonra o kaza oldu ve ben kendimi hastanede buldum. Başımdayanılmaz bir ağırlık, alımda dikişler! Kendime gelip yataktayken biraz doğrulunca kucağımda bir gazete bulduğumu ve müthiş olayın ayrıntılarını hemen orada okuduğumu anmsıyorum. Bu, belleğimin sonradan gördüğü bir düş de olabilir, belki ilk kendime gelişimde değil, sonraki bir ayılamda bir hastabakıcının yatağımdan üstüne hemen bulabileceğim biçimde koyduğu o gazeteyle karşılaştım. Belki de birçok kez aynı gazete. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 51)

Duran, ailecek geçirdikleri bu kaza sonucunda bugünkü benini bulmuştur. Anlatılan bu kaza sonrasında hastanede uyanan Duran, bir gazetede kendi ölüm haberini görür.

Beyaz yüzeylerin sert geometrik çizgilerle bölündüğü ve birbiri üzerine yansıdığı o hastane odasında bir gazetenin siyah beyaz sayfaları birdenbire açılıyor, anımsıyor muyum, yoksa hâlâ okuyor muyum, bilmiyorum: "Feci Kaza. Mikrobiyoloji uzmanı Selim Erman'ın Konya yolunda yaptığı kaza dün saat 14:00 sularında oldu: Sağdaki bir yoldan anayola dönmekte olan bir kamyonun römorkunu gözleri kamaştığı için göremeyen Erman'ın arabası römorkun altına girdi. Erman kazada annesini ve oğlunu kaybetti..." (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 51)

Duran'ın bu olay sırasında kurduğu "Benden öldüğümü saklamayın!" (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 52) cümlesiyle yaşadığı korkunç psikoloji okuyucuya başarıyla yansıtılmıştır. Bu cümlenin altında derin anlamlar saklıdır. Duran, haberi okuduktan sonra ölümüne dair bir kabulleniş yaşar. Kendine başka bir ben bulur. Mimarlığı bırakıp Mısır arkeolojisine yönelir. Ailesinin geçmişi, gizemli papirüs ve İsis Tapınağı düşünüldüğünde bütün bu yaşananlar onu olması gereken yere sürüklemiştir. Böylelikle çıkacağı yolculuğun kapısı onun için aralanmıştır. Duran hayatında sürekli geçmişin izlerini arar. Onun yolculuğu durduğu yerden geçmişi düşleyerek yaptığı bir yolculuk değildir. Duran; Kahire'den İstanbul'a, Roma'dan Bergama'ya uzanan bir yolun yolcusudur. Yaptığı yolculuklar onu hep derin düşüncelere itmiştir.

Duran, kökenini ve kimliğini arayan birisidir. Koca bir düğümden kurtulup var olma çabasındadır. Kendini bir düğümün içinde bulmasına neden olan şey geçmişin ona sunduğu papirüstür. “İsis’in Düğümü”nün içinde yazılan “*Esrarlı Papirüs*” romanında anlatıldığına göre papirüs Duran’ın eline Kahire’deki son gecesinde geçer. O gece Keops Piramidi’ne yaptığı ziyarette taşların üzerinden yuvarlanan kendi vücudunu gören Duran kendini kaybeder. Uyandığında artık başka bir Duran olmuştur. Bu olay sonrası Fahime ona papirüsü emanet eder. Papirüsün ona emanet edilmesi ile yaşamına ilk düğüm atılır. Hayatı yeni derin anlamlar kazanır. Roman boyunca peşinden koşacağı, sürekli düşüneceği papirüs Duran’ın adeta kendi yaşamıdır. Hayatı da papirüs de çözülmesi gereken onlarca sırda doludur. Papirüsü ile arasında çok güçlü bir bağ kurar. Bu bağ Duran’a “Yaşamöyküm doğumumla değil, Münir Paşa’ya filan tarihinde Kahire’de malum papirüsün verilmesiyle başlıyormuş meğer.” (Sözer, İsis’in Düğümü, 2004, s. 64) dedirtecek kadar zamanın sınırlarını aşmıştır.

Duran’ın yaşamöyküsü boşluklarla doludur ve ona göre o yaşamöyküsünü bu boşluklara borçludur.

Fakat, hayır, Duran itiraf etmeliydi ki!.. Bakışları şimdi aile andacı çekmeceye daha da derinlemesine saplanmıştı ve sonunda orada onu asıl tedirgin eden şeyi görüyordu, yani hiç bir şeyin dolduramadığı ve dolduramayacağı boşluğu. 30 yıllık Türkiye boşluğu. Duran Erman “yaşamöyküsü”nü bu boşluğa borçluydu. Ama şimdi aynı boşluk (döndüğünden beri dışarıyla bağlarını yavaş yavaş çözerken ve bu bağları hâlâ elin de tutarken) ondan bu borcu ödemesini istiyordu. Aynı zaman da o bunu hiçbir zaman ödeyemeyeceğini anlıyordu. Çünkü yaşamöyküsünün yazılmasıyla bu borç asla ödenmiş olmayacaktı. Giderek, yaşamöyküsü bu boşluğun ta kendisiydi ve şimdi belki İzi de bu boşluğun bir parçası oluyordu. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 24-25)

Duran anlattığı bu boşluklara karşı bir kabulleniş içindedir. Fakat aynı zamanda o boşlukları doldurmanın da hep bir yolunu arar. Yaşamöyküsüyle bir derdi vardır. Çektiği varoluşsal sancılar bunun bir kanıtıdır. O kendi yaşamını kendi yazmak istemez. Duran kendi yaşam öyküsünün yazarı değil okuru olmanın peşindedir.

Çünkü ben son zamanlarda genel olarak arkeolojide ve bu arada kendimin bu alanda yaptıklarında daha çok başarısızlıklar, karanlıklar, sürekli sapmalar, belirsizlikler... hatta olanaksızlıklar görmeye başladım. Bu bende yılların getirdiği bir yorgunluk da olabilir. Sonunda böyle bir yaşamöyküsünü kendim yazamayacağıma karar verdim. Benim yerime bir başkası yazarsa, kendi başarı ve başarısızlıklarımı ciddi olarak görebilirdim. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 16)

O, yaşamöyküsünün yazılabilmesi için farklı bir gözün bakışına ihtiyaç duyar. Bu kişi de İzi'dir. Duran otobiyografisini İzi'ye yazdırarak adeta kendisinin yeniden yaratılmasını istemektedir. Duran ve İzi bu olay ile tanışmaz. Onların hikâyesi geçmişe dayanmaktadır. Uzunca bir süre birbirlerini tanımayı reddettikleri bir ilişkileri vardır. Duran'ın İzi'ye yüklediği anlam çok karmaşıktır. Bütün bu karmaşanın içinde İzi onun için çok kıymetlidir. İzi'ye göre Duran üç ayrı kimliğe sahiptir.

- İlk yirmi yaşında geçirdiği bir trafik kazasının sonucu ortaya o zamankinden ayrı bir Duran Erman çıkıyor. Kazaya kadar yüzeysel bir kişiliği olan, mimarlık okuyan ve romantik aile bağları içinde yüzen gencin yerine yavaş yavaş bugünkü bildiğimiz arkeolog, hiyeroglif uzmanı alıyor. Bu Duran Erman ailesinin geçmişini sorgularken Paşa Dede'sine verilmiş, ama sonradan nedense kaybolmuş bir papirüsün varlığını öğreniyor. Kendi alanındaki bütün başarılarını bu papirüs yönlendiriyor. Fakat, bütün bunları tekrarlamaya gerek yok. Bir de Esrarlı Papirüs'ün kahramanı macera adamı bir Duran Erman var, bir Egyptiana Jones. Onun öbürü gibi sakın bir kişiliği yok. O, Kahire'de birdenbire kendini içinde bulduğu garip olaylar sonucu kadim papirüsü gerçekte yeniden buluyor. Papirüsün başından geçenleri öğreniyor, öyküler iç içe geçiyor, o da romanın devamında yeni bir maceraya atılıyor. Son olarak bir de... Şimdiki Duran Erman var. Onun da elinde hiyerogliflerini çözemediği bir papirüs var, ama yeni maceralara atılacağına şimdiye kadar yaşamıyla hesaplaşmayı yeğliyor ve... (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 120)

İzi bu ifadeleri ile Duran'ın üç kimliğini ayrıntılı bir biçimde ortaya koyar. İzi'nin Duran hakkında yaptığı bu tespitlerin nedeni aslında onun da Duran gibi gerçek Duran'ı bulmaya çalışıyor olmasındandır. Bir arayış içinde olan Duran geçmişin derinliklerinde sürekli kendini savrulurken bulur. İzi de onun bu arayışına yardımcı olmaktadır.

Duran'ın ölüme karşı son hilesi yaşamöyküsünün bitmemiş olmasıydı. Eksikti yaşamı, çünkü ilkin ailesinin geçmişinin tek simgesi olan papirüs onun eline geçmemiştir henüz, sonra eline geçmişti, fakat okuyamamıştı, yine eksikti yaşamı. Bütün bu anlamını yitiren, amacına ulaşamayan yaşam onun için yavaş bir ölüm demektir. Bir mezara girer gibi bittiğini sandığı kendi "yaşamöyküsü" içine girmek, İzi'nin yazacağı bu öykünün içinde sonunda yıllardır süren ölümünü de tamamlamak istemiştir. Ama İzi bu öyküyü yazamamıştı, çünkü yaşam devam ediyordu. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 354)

Bu ifadeler, Duran'ın kimlik arayışını simgesel bir biçimde ortaya koyar. İzi'nin Duran hakkındaki yazma çabası, aslında onun da Duran gibi gerçek bir arayış içinde olduğunu ve geçmişin derinliklerinde sürekli onun kimliğini yeniden kurmaya çalıştığını gösterir. Zamanla Duran'ın kimlik bulma arayışı yerini birbirlerinde kimliklerini kaybetme hayaline bırakır. Aralarındaki bağ sayesinde sırlar ve

düğümler çözülür. Yaşamöyküsünün üzerindeki fırtınalar dağılır. Böylelikle Bergama'yı terk etme zamanı gelir. Kitabın sonunda Duran, varış noktasının neresi olduğunu bilmediği bir yolculuğa çıkar. Bavulunu kafasını toparladığı bir yerde açacaktır.

1.2.6.2. Norm Karakterler

Başkişiden sonra en fazla derinliğine inilerek işlenenler norm karakterlerdir. Bu kişiler başkişinin tamamlayıcısıdır. “*İsis'in Düğümü*” romanında Duran karakterinin kendini bulmasını sağlayan ve ona yol göstericilik yapan norm karakterler; İzi, Fahime ve Defide'dir. Duran bu üç karakterde de birbirinin izlerini arar. Her birini de birbirine benzetir.

İzi

İzi; koyu mavi gözlü, buğday tenli genç bir kadındır. Bu gizemli kadın Amerika'da bir süre yaşamış, Oxford'daki Lincoln College'dan diplomasını almıştır. Duran gibi antikalara, Mısır bilimine o da meraklıdır. Romana daha ilk sayfalarda Duran'ın yaşamöyküsünü yazacak olan yazar olarak dâhil olmuştur. İzi hayal gücü geniş fakat yazarlık konusunda büyük bir deneyimi olmayan bir yazardır. Duran'ı sıkı takip eden ve onun yazdığı hemen hemen tüm kitapları okumuş bir kadındır. Ona soracak çok sorusu vardır. Bu merakından dolayı da Duran'ın yaşamöyküsünü yazmaya talip olmuştur. Bu yazma sürecinde Duran ile birlikte aynı evde çalışırlar. Fakat pek konuşmaz hatta bazen birbirlerini aynı evin içinde bulamazlar. Duran hayatını teyplere anlatıp kaydeder ve İzi ile paylaşır. İzi ise onları dinleyerek kitabını yazmaya çalışır. Aralarındaki iletişimi sağlayan yalnızca bu kayıtlar vardır. Bütün bu sessizliğe rağmen aralarında derin bir bağ oluştuğu da ortadadır.

Yoksa... yoksa o kendi evine gömülmüş bir cesedin ruhu, İzi ise bu mezarı bulgulamaya gelmiş bir arkeolog muydu? Ne de çabuk rolleri değiştirmişlerdi: O gelmiş, Duran'ı evindeki, anıtmezarındaki yalnızlığından etmiş; gömütleriyle, ruhunun üzerine bir toz gibi sindiği kitaplarıyla, kabrinde boy atış en güzel hiyerogliflerle arasına girmişti. Kendisi hancı, o yolcuyken, o onu yolcu etmişti.”(Sözer, *İsis'in Düğümü*, 2004, s. 45)

Bu paragraftan da anlaşılacağı üzere İzi, Duran'ın geçmişi içinde dolaşan bir misafirdir. İzi, geçmişin derinliklerinde Duran'ı ararken geçmişinin sırları içinde

sıkışıp kalmıştır. Geçmişin sırlarının çözülmesinde Duran'ın en büyük yardımcısı İzi'dir. Düğümün çözülmesini Duran, İzi'ye borçludur.

İlerleyen sayfalarda İzi, Duran ile tanışıklıklarının yıllar önceye dayandığını okura itiraf etmiştir.

Ama lütfen, bana söyleyin, beni hala hatırlamıyor musunuz? Bir ay önce size geldiğimde... emin değilim, belki beni hatırlamadınız ya da en azından tanımamazlıktan geldiniz. Aramızda geçmişle ilgili tek bir söz bile geçmedi. Sizde bir anı bırakacak gücüm hiç mi olmadı acaba? (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 114-115)

Onlar uzunca bir süre birbirlerini tanımayı reddetmişlerdir. Ortak bir geçmişleri yokmuş gibi davranmışlardır. İzi'nin böyle davranmasının sebebi eski ve olumsuz olayların üstüne yeni bir şey kurmak istememesidir. Bu noktada yazar, Duran'ın yaşadıklarını bir yolculuk metaforu üzerinden de ifade eder.

Bu trenin içinde İzi var şimdi. Bomboş vagona yalnız ikimiziz, bitişik kompartımanlarımızdan çıkarak koridorda pencerenin önünde buluşuyoruz. Ben ona bu eski, her yeri biraz yıpranmış vagona yolculuğa çıktığımdan beri geçtiğim yerleri ve benimle birlikte olmuş başka yolcuları anlatmaya çalışıyorum. Fakat boşuna. O zaten bu trenin içinde nedense dikkat etmediğim bir yolcu değil miydi? (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 65)

Bu alıntı, İzi'nin Duran'ın geçmişindeki görünmezliğini ve Duran'ın aslında yanında olmasına rağmen onu fark edemeyişini sembolik biçimde ortaya koyar. Yolculuk imgesi, onların hem geçmişle hem de birbirleriyle kurdukları bağı anlamlandırmada önemli bir işlev üstlenir. Bu noktadan sonra anlatıda Duran'ın zihnini meşgul eden temel soru, İzi'nin kim olduğudur. Yazar bu sorgulamayı şu sözlerle dile getirir:

İzi kimdi ve hâlâ kimdir? Garip bir soru gibi görünüyor bu. İzi'nin geçmişte şimdi olandan daha başka bir kimliği olabilirmiş gibi. Ama bu soru yine de haklı olabilir. Çünkü aralarında bir şey değişmişti ve bu değişiklik İzi yıllar sonra Duran'a başka türlü görünmüştü. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 141)

Böylece tren yolculuğu imgesiyle başlayan belirsizlik, İzi'nin kimliğine dair doğrudan bir sorgulamayla derinleşmiştir.

Duran ve İzi yıllar önce uluslararası bir kongrede ilk kez karşılaşmışlardır. O zamanlar İzi hayalperest bir öğrencidir. Duran o andan itibaren İzi için farklı bir şeyler ifade etmeye başlamıştır. Fakat yıllar sonra Sakkara'daki bir kazıda tekrar

karşılaşınca dek Duran'ı görmez. Bu süreçte Zozo isimli bir adamla evlenmiştir. İzi, Duran'a yazdığı mektubunda eşinde her an Duran'a ait bir şeyler aradığını itiraf etmiştir.

Sana Zozo'nun adını hiçbir zaman anmadım, bunun aslında bir anlamı da yoktu. Çünkü Zozo'da aradığım ve bulmaya çalıştığım, sendin. Hani yabancı bir kente gidersin de, orada tanıdığın ve özlediğin başka bir kenti yeniden bulmaya çalışırsın ya, tıpkı onun gibi. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 359)

Eşinin zamanla artan takıntıları sonucunda İzi'nin psikolojik ve fiziksel şiddete maruz kaldığı ortaya çıkar. Eşinde her an Duran'dan bir parça arayan İzi eşinin ölümü ile derin düşüncelere dalar. Eşinin ölümü adeta Duran'ın İzi'nin içindeki ölümüne bir gerçeklik kazandırır. Tam vazgeçmek zorunda kaldığı noktada Duran'ı yeniden bulur. Fakat yeni bir başlangıç yapamazlar. Çünkü İzi buna hazır değildir. Zaman zaman aralarında yakınlaşmalar yaşansa da İzi, o yaşamöyküsünün kalıcı bir parçası olmaz. Aralarındaki bağın aşk olduğu açıkça konuşulmaz. Onlar sürekli geçmişte olamayışlarının zorluğu altında ezilirler. Duran'ı görünce gözleri parlayan, onun için papirüsün peşinde maceradan maceraya koşan İzi yine de bu hikâyeye bir mutlu son yazamamıştır. Bir mektup ile Duran'a veda eder. İzi'nin gidişi ve cam bölmenin parçalanması aynı döneme denk gelir. Bu, gerçek bir yol ayrımında olduklarının işareti gibidir.

Fahime

Fahime; “*İsis'in Düğümü*”nın içinde yazılan “*Esrarlı Papirüs*” romanının bir karakteridir. Duran'ın hayatına yön vermiş isimlerden birisidir. Papirüsü Duran'a ulaştıran, ona yol gösteren bir yol arkadaşıdır. Her ne kadar “*Esrarlı Papirüs*”ün bir karakteri olarak işlense de Duran'ın hayatında gerçekten var olduğuna okuyucu inandırır. Çünkü roman Duran'ın geçmiş anılarını anlatıyor izlenimi verir.

Fahime uzun boylu genç bir kadındır. Düzgün fakat Arapça vurgulu bir Türkçesi vardır. Yıllar evvel Mısır'ı terk etmiş şu an Roma'da yaşamaktadır. Mısır'daki İslamiyet öncesine ait bütün geçmişi ortadan kaldırmak isteyen terörist bir gruba karşıt görüşlü olan bir grubun içindedir. Mısır'ı terk etme sebebi de o karşıt görüşteki gruptan kaçmasıdır. Karşıt grubun onu bulduğundan kuşkulandığı anda adres değiştirmeye devam etmektedir.

Fahime ve Duran ilk kez Kahire de karşılaşmıştır. Piramitlere tırmanan Duran'ı bir süre takip etmiştir.

Aşağı yukarı yarı yolda bir mola verip görünümü seyrederken, taşların üzerinden yukarıya tek başına tırmanmakta olan bir karaltıyı fark etti. Hayret, fakat yanılmıyordu. Kahire'de caddede yolunu kesen, sonra da kaçarcasına uzaklaşan genç kadındı bu. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 12)

Bu yabancı kadın Duran'ın kendini kaybettiği o gece ona yardım etmiş ve sabahında da papirüsü ona emanet ettiğini belirttiği bir not bırakarak gitmiştir. Bu olayın üzerine Duran, Fahime'nin peşinden Roma'ya gider. Orada gerçek Fahime'yi tanıma fırsatı bulur. Fahime, Roma'da tanınmış bir mankendir. Moda pistlerinde Fiamma olarak tanınmaktadır.

Kahire'de gizemli kadın, Roma'da Fiamma olmuşken, anlatmaya başladığında yeniden Fahime oldu. Şimdi Duran onun İstanbul Osmanlıcasından kalmış, kulağa güzel gelen, yine de işitilmemiş deyimlerle garip etki ve izler brakan Türkçesini şaşkın bir memnurlukla izliyor ve anlatırken içine girdiği samimi havayı bozmaktan korkarak her türlü sorudan vazgeçiyordu: (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 76)

İfadesinde de vurgulandığı gibi Duran ile papirüs hakkında konuşmaya başladığı anda o yine Fahime olur. Duran Roma'ya kadar papirüsün Fahime'nin eline nasıl geçtiğini öğrenmek için gelmiştir. Papirüsü Fahime'ye anneannesi Safiye Hanım vermiştir. Fahime uzun uzun bu papirüsü Safiye Hanım'ın eline nasıl geçtiğini Duran'a anlatır. Papirüs, Duran ve Fahime'yi ortak bir geçmişte buluşturur. Böylelikle aralarına bir bağ oluşur. Fahime papirüsü eşi Necip'ten ve peşinde olan örgütten korumak için çok mücadeleler vermiştir. Kimsenin aklına gelemeyecek bir yöntemle bunu başarmıştır.

–Peki nereye saklayabilmiştin ki papirüsü?
–Söyleyeyim mi? Ta içime. Tehditler gelince İtalya'da yaptırdığım bir mekanizma ile onu iyice katlayarak bir fitile benzeyen silikon bir torba içinde insanlığın geldiği yerde saklı tutmayı başarmıştım . (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 78)

Bütün bu ifadeler ile Fahime'nin papirüse ne kadar değer verdiği ve onun için ne tür zorluklara katlandığı okuyucuya gösterilmiştir. Duran bütün bunları öğrendikçe Fahime ile arasındaki bağ güçlenir.

Tıpkı İzi gibi Fahime de Duran'ı tuzaklardan korumanın ve ona geçmişe yaptığı yolculuklarda yardım etmenin peşindedir. Duran'a göre İzi ve Fahime'nin hayatı paraleldir. Hikâyeleri birbirlerinin devamı veya başı gibidir. Kitabın son sayfalarına doğru Duran, Fahime'nin yerinin onda ayrı olduğunu fark eder. Bunu okuyucuya şu şekilde aktarır:

Bir başkasının anlattığı, fakat aynı öykü. Fahime ve İzi? O kadar ayrı yerlerden gelip ayrı yerlere giden bu iki kadının yaşamında asla rastlantısal bir biçimde bir araya gelmediğini anlıyor, onları bir arada tutan o incecik ilmiği ilk kez şimdi bu kadar açıklıkla görüyordu. Tam da Fahime'yi kaybetme korkusunun göklere tırmandığı anda birdenbire İzi ile ilişkisindeki bütün enerjisinin Fahime ile ilişkisinden taşan bir şey olduğunu, Fahime olmasa kendisi için İzi'nin de olmayacağını şaşarak kavırıyordu. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 345)

Bu iki karakter birbirlerini tamamlayan kadınlardır. Fahime İzi'nin, İzi ise Fahime'nin içinde yaşar. Fahime papirüs ile Duran'ın bugünkü benini bulmasını sağlamıştır. İzi ise Duran'ı yaşamöyküsündeki sırların çözümüne götürmüştür. Duran romanın sonunda Fahime olmasa İzi'nin zaten olamayacağını düşünmeye başladığı için Fahime'nin yerinin onda farklı olduğunu söylemek mümkündür. Roman boyunca “*Esrarlı Papirüs*”ün bir kahramanı olarak işlenen Fahime'nin “*İsis'in Düğümü*”nün sonunda Duran tarafında İzi ile karşılaştırılması aslında bu romanın gerçekten Duran'ın anılarından oluştuğunun ve Fahime'nin gerçekten var olduğunun bir kanıtı gibidir.

Defide

Defide, olay örgüsüne romanın sonlarına doğru dâhil olur. Defide, altı yaşına kadar Bergama'nın Sindel köyünde yaşamıştır. Sonrasında ise Bremen'e taşınmıştır. Almanya'da yaşarken üniversiteye ailesinin baskıları altında başlar. Kültür-Bilimleri bölümüne devam eder. Üniversitedeki Defide ile evdeki Defide arasında dağlar kadar fark vardır.

Bu gözlerin kirpikleri yoktu, hiç kıpırdamadan sessiz bana bakıyorlardı. Binlerce göz, en uzaktakileri bile durmadan anlamsız bir biçimde beni izliyordu ve yaptığım her şey o gözlerde bir kusur, bir kabahat, hatta suç haline geliyordu. Sabahleyin babam beni güç bela uyandırıyor: “Kendin istedin, haydi git bakalım!” Kendimi zorlukla toparlıyordum, makyaj yapmamı istemedikleri için her sabah küçük bir kavga kopuyordu, oysa uykusuzluğun yüzümde açtığı çukurları ancak pudralarla düzleyebilirdim. “Bu yaşta orospu gibi oldun!” Annemin sesiydi bu. Üniversitede bütün bu zavallılığımı unutuyor, sonra derslerde öğrendiğim şeyleri zihnimden geçirerek eve dönüyordum. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 260)

Ailesinden sürekli korkan bir genç kızdır. Bir gün Defide'nin kim olduğunu bile hatırlamadığı üniversiteden bir erkek arkadaşı ile fotoğrafını gören abileri çıldırmıştır. Bu olaydan sonra uyguladıkları fiziksel şiddetin yanında Defide'yi bekâret kontrolüne getirerek aynı zamanda psikoloji bir şiddet de uygulamış olurlar. O günden sonra Defide kadın olmakla ilgili derin düşüncelere dalmıştır. Hz. Meryem'in hayatına bir merak uyanır içinde. Okuduğu kitaplar sonucunda düşüncelerini Hz. Meryem'in kişiliğinde toplar. Kendini onunla özdeşleştirir. Bu özdeşleşme, onun kadınlık ve erdenlik arasındaki gerilimi kendi bedeni üzerinde sorgulamasına da yol açar.

Erden kalabilmem için ilkin hiçbir yabancı erkeğin eli bana değmemeliydi, baş koşul buydu, ama aynı zamanda vücudum bir kadının vücuduna dönüşmeliydi. İşte sonunda çözümü resimli romanda değil, kendimde buldum. Evde kimsenin olmadığı bir saati seçtim, kullandığım şeyler, kabuğunu soyduğum sertçe bir muz ve bir prezervatiften ibaretti. Nedense kan gelmedi. Kendime daha önceden en çok sevdiğim yemek olan patates salatası hazırlamıştım. Onu yerken çay içtim. Sonra da bir sigara yaktım. Yabancı eli değmemiştii bana, beni kadın yapmak için bundan böyle de değmeyecekti. Artık kend mi sonsuz olarak erden kalmaya mahkûm olmuş duyuyordum. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 262)

Bu düşünceleri ilerleyen sayfalarda Duran ile olan ilişkisine de şekil verecektir.

Defide, Almanya'dan yeni gelmiş bir kazı asistanıdır. Yarı köylü kızı kılığına karşın son derece düzgün konuşur. Defide, Duran hakkında yazılan “*Esrarlı Papirüs*” romanını okuyan ve onunla tanışmak isteyen bir gençtir. Zeki bir kadındır. Duran ile Bergama'daki kazıda tanışır. Defide'nin Duran'a karşı oluşan hisleri basit bir hayranlık değildir. Defide Duran ile birlikte olmaya hazırdır. Onu uzaktan kollar, kapı arkalarından dinler. Bütün bunlar ona karşı derin hisler taşıdığının göstergesidir. Fakat Defide Duran'a karşı böyle hisleri içinde büyütürken Duran'ın yanında her daim İzi vardır. Zamanla Defide İzi'nin yerine geçmek ister. Aslında gizliden gizliye içinde büyüttüğü bir İzi hayranlığı da vardır. Duran'ın İsis figürü üzerine verdiği mücadelede hep yanındadır. Adeta İzi gibi ona yol arkadaşlığı yapıyordur. Uzunca bir süre kendine itiraf etmese de Duran bütün bunlardan etkileniyor gibidir. İzi'nin vedasının ardından İzi'nin kıyafetlerini giyinip Duran'ın yanına gider.

Gözlerinin önünde gerçekten bir benzerlik tablosu açılıyor ve kendini bu izlenime bıraktığı anda Defide'nin yüzünde İzi'nin yüz çizgileri, burnuyla dudaklarının

oluşturduğu tapınma üçgeni yeniden belirliyordu. Aynı zamanda Defide'nin yüzünü İzi'nin yüzünde yitiriyor, ama bu yitirmenin çizgilerini Defide'nin yüzünde yeniden buluyordu. Yüzler birbirine yazılıyordu. Defide'nin yüzünde İzi'nin yüz hayaleti, Defide'nin bulunuşunda İzi'nin bulunmayışı... (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 365)

Cümleleri ile Defide ve İzi'nin zamanla birbiri içinde kaybolan iki kadın oldukları okuyucuya aktarılır. İzi olarak karşısına çıktığı Duran, Defide ile sadece onu düşünerek birlikte olmak istediğini söyler. Defide, İzi'ye benzemeyi başarabildiği için değil kendi olduğu için Duran'ın gözünde değerlidir. Fakat Duran Defide ile de olduramaz. Bu hikâyeye de bir mutlu son yazılmaz. O gecenin sabahında bu hikâye de biter ve Duran o şehri, geçmişini terk etme kararı ile yola çıkar.

1.2.6.3. Kart Karakterler

Kart karakterler; hikâyenin değişmeyen, tipleşmiş olan kişileridir. Tek boyutludurlar. Belli başlı birkaç özellikleri ön plana çıkar. Yeniliğe kapalıdırlar. Genelde belli bir sınıfı temsil ederler.

“İsis'in Düğümü” için kart karakter Belediye Başkanı Tayfun Güçlü'dür. Bu adam asıl Belediye Başkanına vekâlet etmektedir.

Belediye Başkanı Tayfun Güçlü, başkanlık odasında biraz sinirli bir ileri bir geri gidip geliyordu. Boşalan yağmurun susturamadığı sloganlar hâlâ kulaklarındaydı. Kısa boyu, boyuna göre kocaman kafası, iki yanında sarkan büyük elleri, göğsünü öne fırlatan kaburga sakatlığıyla özellikle hantal bacaklarının üstünde yürüdüğü zaman, dört ayaklı, fakat şimdiye kadar bilinmeyen bir hayvan türünden geldiği izlenimini yaratıyordu. Gözleri gözlük ise camlarının ardında bir şeytan zekâsıyla parlıyordu. Ağır hasta olan asıl Belediye Başkanına vekâlet etmek üzere getirildiği bu makamda bir yıldır gücünü artırarak kalmayı başarmıştı. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 216)

Başkişi olan Duran'ın karşısında yer alan bir karakterdir. Bu iki karakterin birbirine zıt davaları vardır. Kitabın son sayfalarına doğru olay örgüsüne dâhil olan Belediye Başkanı ile Duran arasındaki çatışma Duran'ın başarıya ulaşması ile son bulur. Belediye Başkanı kişisel çıkarlarını düşünen ve halkın isteklerini önemsemeyen birisidir. Şeytani bir zekâyâ sahiptir. Yaptığı konuşmalarla göz boyamayı seven bir yöneticidir. Kurnazdır. Halkı kendi tarafına nasıl çekeceğini bilir. Meydan okuyormuşçasına konuşan, gözlerinden tehditler fişkıran birisidir. Bu nedenlerle de bir kesimin gözünde güvenilmez bir imaj çizmiştir. Siyanür konusunda ne kadar ikna edilmeye çalışılsa da kendi görüşünden vazgeçmez. İnatçıdır ve görüşlerine sıkı

sıkıya bağlıdır. Romana dâhil olduğu andan itibaren görüşlerinde hiçbir değişim olmamıştır. Yeniliğe ve farklı görüşlere son derece kapalıdır.

1.2.6.4. Fon Karakterler

Fon karakterler eserlerdeki dekoratif unsurlardır. Genelde hiçbir derinliğe sahip değildirler. Bu roman geçmiş ve şimdi arasında yapılan bir yolculuğu anlattığı için Duran çok fazla isimle tanışmış ve onlardan etkilenmiştir. Yani *İsis'in Düğümü*'nde çok fazla fon karaktere yer verilmiştir. Bunlar; ölüm haberi gelen Duran'ın dostu Yusuf, Kahire müzesi müdürü Mahmut Nafiz, Fahime'nin kuzeni Enver, Duran'ın Paşa Dedesi, Tercüme-i Hayat'ın yazarı Münir Paşa, Fahime'ye papirüsü veren anneanesi Safiye Hanım, Beşeret Bey, kazı evi asistanı Tan Temir, Duran'ın babası Selim Erman, Duran'ı örgütten kurtaran Ebu Halid, Mısır bilimi için önemli olan Deubner ve Bay Bromm'dur.

1.2.7. İzleksel Kurgu

1.2.7.1. Mitoloji/İsis

Mitoloji; belirli bir kültürün inançlarını, mitlerini, o mitlerin doğuşlarını ve anlamlarını inceleyen bir disiplindir. Edebi metinlerde yazarların zaman zaman başvurduğu önemli bir kaynak konumundadır. Romanlarda mitolojinin yansımaları, çoğunlukla benzetmeler ve çağrışımlar aracılığıyla kendini gösterir. Metinlerde gizli olarak yer alan mitolojik imgeler eserlere derin anlamlar kazandırmaktadır. Bu gibi nedenlerden ötürü mitoloji ve edebiyat arasındaki ilişki göz ardı edilemez bir seviyededir.

“*İsis'in Düğümü*”nde Önay Sözer mitolojik ögeyi doğrudan eserin başlığında kullanarak romana en başından itibaren derin bir anlam yüklemiştir. Romana ismini veren İsis, Antik Mısır inanışındaki en önemli tanrıçalardan biridir. İsis, Gökyüzü Tanrısı Geb ile Yeryüzü Tanrısı Nut'un kızları, Osiris'in karısı, Güneş Tanrısı Horus'un annesidir. (Erhat, 1996, s. 160) O Mısır kültürü için ailenin, kadının, doğurganlığın ve büyüünün tanrıçasıdır. İdeal kadının temsilidir. Ona bu sıfatı kazandıran ise eşi Osiris'u hayata döndürmek için verdiği çabadır. Bu noktada İsis ve İzi arasındaki benzerlikler dikkat çekmektedir. İzi'nin de Duran'ın yaşam

öyküsünü yazarken temel amacı hep gerçek Duran'a ulaşmak, onu hayata döndürebilmek olmuştur. İsis anlatısı romanda şu şekilde aktarılır:

...Barbarlara karşı uygarlığı savunan, ülkesine tarımı ve şarabı getiren Osiris'in İktidar kavgasında kardeşi Tifon tarafından öldürülmesi ve cesedinin kurşun bir sandık içinde Nil sularına atılması üzerine, İsis, onun cesedinin ardına düştü. Onu buldu ve aşklarının gücüyle seviştiler, bu sevişmeden güneş gibi yeniden doğa bilen Tanrı Horus dünyaya gelecekti. Fakat Osiris'in cesedini çalan Tifon onu parçalara ayırarak bu parçaları çeşitli yer ve bölgelere dağıttı. Papirüsten kayığına atlayan İsis bu parçaları topladı. Kız kardeşi ve ayrıca onun gibi Osiris'e âşık Neftis'in yardımıyla büyük bir yas töreni düzenleyerek bu parçaları bir araya topladı. Bundan amacı, Osiris'e vücut ve yaşamının tamliğini iade ederek onu sonsuz bir yaşam için diriltmekti. Biri dışında Osiris'in bütün parçaları bulunmuştu: Erkeklik organı. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 339)

Romandan alınan bu alıntıda da görüldüğü üzere parçalara ayrılan bir Osiris'ten söz edilir. Osiris ölümsüz yaşamın ve dirilişin tanrısıdır. Ona ölümden sonra yaşamı vadeden ise İsis'tir. Bu durum, okuyucuya Duran'ın kendini ölmüş gibi kabul edip İzi'den yaşam öyküsünü bütünleştirerek yazması için yardım istemesini hatırlatır.

Roller değişmişti. İzi'nin Duran'ın yaşamöyküsünü yazmak için bu evi arşiv, kitaplık vb. olarak kullanmaya başladığından beri aynı zamanda orada bir çeşit arkeolojik kazı yaptığını şimdi daha iyi anlıyordu. Altını kazdığı şey Duran'ın yaşamıydı. Bir arkeolog olarak Duran aynı zamanda bu kazının konusuydu. Buluntu yeri: Duran Erman'ın mezarı ya da evi, aynı şey. İlk bulgu: Ölü bir geçmiş, ya da hâlâ ölürek, süren bir geçmiş. Kazma ve çekiç yerine bu kazıda kalem ve makas kullanılmakta olsa bile sonuç değişmeyecektir: Her kazı gibi bu da bir tahriptir, bir parçalamadır ve Duran'ın parçaları evin içine dağılmıştır. İzi'nin gelip bu parçaları toplaması gerekir, bu parçaları bir araya getirişi (işte "a"dan sonra "b") bir öyküye göre olacaktır -bu öykü Duran'ın yaşamöyküsüdür- tıpkı Osiris'in parçalarını İsis'in yeryüzünde dağıldığı her yerde, bataklıkta ve daha bilmem nerelerde bulup bir araya getirmesi gibi. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 143)

Duran'ın parçalara ayrılmış yaşamını bütünleştiren İzi olmuştur. Duran, cevabını aradığı bulmacayı İzi sayesinde çözmüş olsa da eserin sonunda bir aidiyet hissine ulaşamaz ve oradan ayrılır. Bu Osiris'in canlandıktan sonra eksik kaldığını ve bu şekilde yaşayanların ülkesinde hüküm süremeyeceğini anlayıp yeraltı dünyasına inmesini akıllara getirir. Tamamlanamadığı için âlem değiştiren Osiris gibi Duran da romanın sonunda bavulunu toplar ve Bergama'yı terk eder. Sonları da benzerliklerdir. Bu benzerlikler, romanda şu gazete haberi ile daha da belirgin hale getirilir:

Bir gün önce Hanü'l Halili Çarşısındaki bir kahvede bir cinayete kurban gittiğini bildirdiğimiz Mısırbilimi uzmanı Duran Erman'ın cesedi morgdan alındı ve kısa bir araştırmadan sonra Nil kıyısındaki bir terasta tanınmayacak biçimde parçalanmış olarak bulundu. Polis şüpheli iki kişiyi yakaladı. Tahkikat halen devam ediyor... (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 177)

Bu haber Osiris ve Duran arasındaki ilişkiyi bir kez daha ortaya çıkarır.

Hakkında çıkan ölüm ve cesedinin parçalanması haberleri asılsız olsa da başka anlamda doğrudur. Kadim papirüsün bulunuşuyla, daima onu bulmaya yönelmiş yaşamı bir sona gelmişti. Artık isteyeceği bir şey kalmadığı için ölmüş sayılabildi kendini. Cesedinin parçalarının ise İstanbul'a, buraya, Roma'ya, şimdi de Bergama'ya dağılmaya başlamış olduğunu görüyordu. Evsiz, evi olsa bile yurtsuz ve daima yazıların izinde paramparça olmuştu ... (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 189-190)

Bu alıntıda görüldüğü üzere Duran fiziksel olarak parçalanmamış olsa da ruhsal anlamda dağılmışlık hissini derinden yaşamaktadır.

Mitolojinin kendi metni incelendiğinde İsis ve Osiris arasındaki diyalogların tek taraflı olduğu görülür. Çünkü Osiris aslında ölmüştür. (Bommas, 2022) Bu noktada Duran ve İzi arasındaki ilişki de benzer bir çerçevede değerlendirilebilir. Her ne kadar iletişimleri tamamen tek taraflı olmasa da sağlıklı bir iletişim kuramadıkları açıktır. Duran'ın yaşamını doğrudan İzi'ye anlatmak yerine teyp kayıtları ile anlatmayı tercih etmesi bunun kanıtıdır. Bunun sebebi Duran'ın aslında içinde bir yerlerde ölmüş olduğunu düşünüyor olmasıdır.

Mısır inancına göre, İsis'in rahminin simgesi tat denilen tılsımlı bir düğümdü. Böylece Osiris'in organının yitmesi nedeniyle tehdit altında olan birlik ve bütünlüğünü İsis'in güçlü düğümü yeniden kurdu. Mısırlılar, yitirilmiş birliğin kurulmasını bu büyülü düğümün genişlikte dolambaçlı yapısına borçlu olduğumuzu, onun Osiris'in birbirinden ayrılan ismiyle cismini yeniden bir araya getirip bağladığını düşünürler. İsis'in aşkı böylece Osiris'le sonsuz olarak buluştu ve bu düğüm sayesinde onu dağılıp çözülmekten kurtararak sonsuz yaşamına teslim etti. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 339-340)

Esere ismini veren düğümden romanda uzun uzun söz edilir. Osiris, sonsuz yaşama İsis'in ilk önce onu yaşamından eden düğümü çözüp sonra aşk düğümü ile tekrardan bağlaması sonucunda ulaşır. Duran da uzun süre üzerinde düşündüğü karmaşık bulmacayı İzi'nin yardımı ile çözer. Tam düğüm çözülmüş, üzerine aydınlık vurmuş derken aralarındaki aşk ile Duran'ın yaşamına yeni bir düğüm atılır. İzi de tıpkı İsis gibi Duran'ın yaşamına bir düğüm atarak onu yaşama bağlamıştır. Bu noktada

onların yaşadıkları İsis ve Osiris'in hikâyesine fazlasıyla benzemektedir. Roman da bu benzerlik üzerine kurgulanmıştır.

1.2.7.2. Varoluş Mücadelesi/ Kendini Arayış

Önay Sözer'in "*İsis'in Düğümü*" romanında işlediği izleklerden biri de varoluş mücadelesidir. Romanın başkışısı Duran geçmiş ve şimdi arasında sıkışmış kalmış bir karakterdir. Geçmişinin sırları onu varoluşsal anlamda yutmuştur. Huzursuzluk içindedir. Hayatının koca bir boşluktan ibaret olduğu fikrine kapılmıştır. Bu boşluğu oluşturan şey ailesinden ona kalan papirüsün ve geçmişin sırlarıdır. Her ne kadar bu boşluk Duran'da varoluşsal sancılara sebep olsa da o bu boşluğu inkâr etmeyi tercih etmez, aksine onu yaşam öyküsünün bir parçası haline getirir.

Duran Erman 'yaşamöyküsü'nü bu boşluğa borçludur. Ama şimdi aynı boşluk (döndüğünden beri dışarıyla bağlarını yavaş yavaş çözerken ve bu bağları hala elinde tutarken) ondan bu borcu ödemesini istiyordu. Aynı zamanda o bunu hiçbir zaman ödeyemeyeceğini anlıyordu. Çünkü yaşamöyküsünün yazılmasıyla bu borç asla ödenmiş olmayacaktı. Giderek, yaşamöyküsü bu boşluğun ta kendisiydi ve şimdi belki İzi de bu boşluğun bir parçası oluyordu. (Sözer, *İsis'in Düğümü*, 2004, s. 24-25)

Duran, papirüsün ve geçmişinin hayatına kattığı bu boşluğa kitap boyunca anlam arar. Duran'ın zihnindeki varoluşsal soru işaretleri ailesiyle birlikte geçirdiği kaza sonucunda oluşmuştur. Duran'ın o kaza sonrasında gazetede kendi ölüm haberini görmesi benliğini kaybettiği ilk andır. Ölmüş olduğu fikrini çok çabuk kabullenir. Herkesin ondan öldüğünü sakladığı fikrine kapılmıştır. O günden sonra Duran içten içe kendi yasını tutmaya başlar. Ölümü o kadar kabullenmiştir ki yaşadığı evi bir mezarlık olarak algılar.

Bu ev aslında kendi mezarı mıydı? Bunu soruyordu şimdi kendine. Bu evin karanlık açılırları, birbirine geçen odaları ve daima kendine kapanışı buradan dışarıya bir mezardan bakılır gibi bakılmasını sağlıyordu. Ama bu ev kendi mezarını oysa izinin burada işi neydi? Tarih öncesi mezarlarına ölen erkeklerle birlikte dövülen kadını mı oynamak için o buradaydı? Eski Mısır'da 'mezar' ve 'ev' aynı sözcük değil miydi? Ama İzi ona hiç yabancı gibi gelmese de o bu eve sonradan girmişti. Yoksa... yoksa o kendi evine gömülmüş bir cesedin ruhu, İzi ise bu mezarı bulgulamaya gelmiş bir arkeolog muydu? (Sözer, *İsis'in Düğümü*, 2004, s. 45)

Bu cümleler kendi benini kaybetmiş olan karakterin ruhundaki bunaltıların kanıtıdır. Bu roman yaşadığı halde öldüğü düşüncesini hayatının merkezine yerleştiren bir adamın geçmişine ve kendine doğru yaptığı bir yolculuktur.

Duran, varoluş mücadelesini tek başına verme fikrine meydan okur. Kendini bulmak için İzi'den yardım ister. Yaşamına baktığında sadece derin bir boşluk ve başarısızlıklar ile karşılaşan Duran yaşam öyküsünü yazdırmaya karar verir. Yaşam öyküsünü, onu dışarıdan gözlemleyebilen birine yazdırarak gerçek benine ulaşabileceğini düşünür. O; yaşam öyküsünün yazarı değil, okuyucusu olmak istemektedir. Bu öykünün yazarı olarak seçilen kişi İzi'dir. İzi bir anda kendini bir varoluş sancısının içinde bulur. Fakat bunun üstesinden başarıyla gelip Duran'ın yolculuğunda ona iyi bir yol arkadaşı olur. Yazacağı yaşam öyküsünü ile Duran'a ikinci bir yaşam, yeni bir ben vadetmiştir. Duran İzi'den onu baştan yaratmasını istemektedir ve bunu Duran'ın yaşamöyküsünü yazarak başarabileceğini düşünmektedir. İzi'ye göre henüz sonlanmamış bir yaşamın öyküsünü yazmak çok zordur. Nitekim eserde zaman, geçmiş ve gelecek arasındaki gelgitlerle de sorgulanır. Duran'ın kendi yaşamını yazma çabası, aslında bu zamansal belirsizliğin içinde anlam kazanır. Romanın bir başka bölümünde anlatıcı, teyp kayıtları üzerinden zamanın akışını sorgular:

Sesimi açtığı yollarda izliyor, isterse yeniden ve yeniden dolaşılıyor. Geçmiş ve gelecek gibiyiz cam bölmenin iki yanında, gelecekte ne beklediğini bilmeyen bir geçmiş, çünkü o belki de hiç gelmeyecek. Zaman bastırıyor ve bağırarak sormak istiyorum: Bu geçmişin bir geleceği var mı? İzi'ye teslim ettiğim bu yaşam teslim edilmiş bir ruhtan ayrı mı? Bütün bu kayıtlar ruhumun terk etmeye yüz tuttuğu bir vücudun tek başına gördüğü düşler değilse nedir? Şimdi o ipini koparmış, sınırsız geçmişin içinde oradan oraya sürüklenmiyor mu? (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 50)

Bu paragraf, yaşam öyküsünü yazma arzusunun neden güç olduğunu göstermektedir. Çünkü geçmiş ile gelecek arasında sıkışan Duran, kendi varoluşunu sabitleyememekte, zamanı ve kendini sürekli yeniden sorgulamaktadır.

Duran her ne kadar "...benim yaşamımı çeşitli nedenlerle bitmiş sayabilirsiniz." (Sözer, 2004, s. 119) dese de İzi'nin karşısında üç ayrı kimliğe sahip Duran vardır. Romanda bu üçlü kimlik farklı zamanlarda farklı biçimlerde somutlaştırılır. Duran'ın yaşam öyküsüne yön veren kırılmalar, özellikle gençlik dönemindeki bir trafik kazası sonrası belirginleşir.

- İlk yirmi yaşında geçirdiği bir trafik kazasının sonucu ortaya o zamankinden ayrı bir Duran Erman çıkıyor. Kazaya kadar yüzeysel bir kişiliği olan, mimarlık okuyan ve romantik aile bağları içinde yüzen gencin yerine yavaş yavaş bugünkü bildiğimiz arkeolog, hiyeroglif uzmanı alıyor. Bu Duran Erman ailesinin geçmişini sorgularken Paşa Dede'sine verilmiş, ama sonradan nedense kaybolmuş bir papirüsün varlığını öğreniyor. Kendi alanındaki bütün başarılarını bu papirüs yönlendiriyor. Fakat, bütün bunları tekrarlamaya gerek yok. Bir de Esrarlı Papirüs'ün kahramanı macera adamı bir Duran Erman var, bir Egyptiana Jones. Onun öbürü gibi sakın bir kişiliği yok. O, Kahire'de birdenbire kendini içinde bulduğu garip olaylar sonucu kadim papirüsü gerçekte yeniden buluyor. Papirüsün başından geçenleri öğreniyor, öyküler iç içe geçiyor, o da romanın devamında yeni bir maceraya atılıyor. Son olarak bir de... Şimdiki Duran Erman var. (Sözer, İsis'in Dügümü, 2004, s. 120)

Bu çok katmanlı kimlik yapısı, Duran'ın varoluşsal sancılarını derinleştirmekte ve İzi ile birlikte çıktıkları yolculukta yeni arayışlara zemin hazırlamaktadır. Dolayısıyla romanda karşımıza çıkan bu çoklu kimlikler, Duran'ın kendi varoluşunu sabitleyememesinin bir göstergesidir. Varoluşsal kaygıyla sordukları “Yaşamı biten hangi Duran?” gibi sorulara cevap bulamadıkça ikisi de daha derin bir arayışa ve huzursuzluğa sürüklenmiştir. Artık huzursuzluk içinde olan tek kişi Duran değildir. İzi de o huzursuzluğun, o boşluğun bir parçasıdır. Bu yolculukta birlikte yol almaları onları papirüsün Duran'ın hayatında açtığı boşluktan kurtarsa da aşkın açtığı yeni bir boşluğa sürüklemiştir. Varoluşsal sancıların tam biteceği noktada hayatlarına yeni bir düğüm atılmıştır.

Düğüm ya da labirent. Hayır, hayır, daha çok yaşam düğümünün ipini elinde tutarak ilerlemeye çalışan bir ölüydü o. İtiraf ediyordu: Labirentin nereye çıktığını bilmediği geçitlerinde ilerlerken, buradan çıkarak yeniden yaşama, ama şimdikinden başka bir yaşama kavuşmayı ummuştı. (Sözer, İsis'in Dügümü, 2004, s. 362)

Duran tüm arayışlarına rağmen iç huzursuzluğuna bir çare bulamaz. Her ne kadar çözüm bulduğunu düşünse de anlatı düzeyinde onun varoluş sancılarının gittiği yeni mekânlarda da süreceği sezdirilir. Onun yaşamöyküsündeki düğümler çözülebilecek gibi değildir. Her çözülen düğümün yerine yeni bir düğüm atılmaktadır. Bu nedenle de onun kendini arayışı bir türlü sonuç bulamamıştır.

1.2.7.3. Aşk/Kadın/Cinsellik

Önay Sözer'in “İsis'in Dügümü”nde kullandığı diğer izlekler; kadın, aşk ve cinselliktir. Aşk edebiyat dünyası için en çok işlenen izleklerden biridir. Söz konusu

romanda ise aşk, karakterlerin uzun süre kendilerinden dahi gizledikleri bir duygu olarak yer almaktadır. Duran ve İzi, Duran'ın gerçek kimliğini ararken onun yaşam öyküsünde bir olurlar. İzi, Duran'ın otobiyografisini ancak onun yerinde kendini hayal ederek yazabileceğine inanmaktadır.

Kendi vücudunu benim vücudum gibi düşünmene yardım mı ediyordum? Çünkü ben de hiç değilse otobiyografini yazarken kendimi senmişim gibi düşünüyordum. Harikaydı, değil mi? Senin benimle ilgili hayalin gerçektir, çünkü bana erişiyordu, çünkü ben de kendimi “sen” olarak hayal ediyordum. İki kişiye tek bir Narsis ruh. Kadın erkek kadın. Eğer aşk yapabilseydik, ben ben olarak sen sen olarak değil, sanki sendeki ben bendeki senle sevişecektik. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 244)

İzi'nin en büyük hayali, kendini Duran olarak hayal edebilmektir. O, kendini Duran'ın öyküsünün içinde, Duran'ı da kendi içinde var etmiştir. İzi isteyerek veya istemeyerek yaptığı eylemlerle, tavırlarla Duran ile aralarında oluşacak olan aşka sağlam bir zemin hazırlamıştır. İzi'nin aşkı her zaman Duran'ın aşkına göre daha açık ve anlaşılır olmuştur. Onların tanışıklığı geçmişe dayanmaktadır fakat geçmişle ilgili tek bir kelime bile konuşmazlar.

Aramızda geçmişle ilgili tek bir söz bile geçmedi. Sizde bir anı bırakacak gücüm hiç mi olmadı acaba? Belki de yaşamöyküsü projesiyle o kadar dolu duydunuz ki... sonuç olarak bu öyküde benim yerim son derece az ve neredeyse hiç yok gibiydi. Ben de geçmişi silmiş gibi yaptım. Şu cam bölmenin ardında çekildim. Ama, lütfen artık söyleyin: Beni hatırlamıyor musunuz? Yoksa hala hatırlamak istemiyor musunuz? (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 115)

İzi'nin bunun üzerine kurduğu cümleler onun kalbinde taşıdığı yaslı aşkını ve bu aşkın neden olduğu kırgınlıkları okuyucuya açıkça göstermektedir. Duran'ın karşısında âşık ve hatırlanmadığı için kırılmış bir kadın vardır. Duran, kendi benini arayışının ruhunda yarattığı huzursuzluklara İzi'yle çare bulmuştur. Böylelikle aralarında oluşan düğüm, aşkın düğümü olmuştur.

Aşk genellikle başkasında uyandırmak isterken bilmeden engellediğimiz bir duygudur. İzi ile Duran bu duyguyu tersine karşılıklı engellemek isterken uyandırdılar ve birbirini ters yönde çeken iki ip ucu gibi birbirlerine böyle dolandılar. Hâlâ çözülmek istemiyorlardı ve Duran İzi'nin organını gevşemiş ama yerinde kalmış bir düğüm gibi duymaya devam ediyordu. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 332)

İzi'nin varlığı, Duran'ın yaşamındaki onu çıkmaza sokan düğümleri çözerken bir yandan da aşk ile yeni bir düğüm atar. Duran'ı sonsuzluğa götürecek olan aşktır.

Duran aralarında yeni bir başlangıcın yapılabileceğini düşünmektedir. İzi ise onunla aynı fikirde değildir. Duran her ne kadar güzel bir müziğin başlangıcında olduklarını düşünse de İzi'ye göre o müziği güzel yapan bitiyor oluşudur. Duran, yazdığı aşk pusulalarıyla yeni bir geçmiş yaratıp İzi'yi bu karamsar fikirlerinden döndürmenin peşine düşer. Kitabın “*Sen(siz)leyim*” bölümünde bu pusulalara yer verilmiştir. Aşk üzerine düşüncelerin en etkileyici şekilde ifade edildiği bölümlerden biri de budur.

Artık bir şeyi kesin olarak biliyorum: aramızdaki aşk gerçekte hiçbir zaman başlamadı. Bu, böyle bir aşk asla olmadı, demek değil. Bizim öykümüzün başı olmadı. Başlayabilirdi, bir işaret, bir söz, rastlantısal gibi görünse de bir yaklaşıma ile başlamış olabilirdi. Ama hiçbir zaman olmadı bu. Başlamadı ve kendimizi sonradan nasılsa devam eden bir şeyin içinde bulduk. ‘Bir şey?’ Bunun ne olduğunu söyleyebilsem! Ah, ne güzel olabilirdi her şey, birinin avucuna sığan ötekinin eli, birbirini anlayan bakışlar, konuşma sırasında birbirine uzun uzun dokunan omuzlar; görsel, doğal, duysal her şeyin sonsuz açılan cenneti bizim için de olsaydı... (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 129)

Hislerini bu şekilde ifade eden Duran'a göre aralarındaki aşk başlangıcını bilmedikleri için daha şiddetli ve delidir. Bu bilinmezlik Duran'ı daha da fazla etkilemiştir. Bir şey Duran'ı İzi'ye doğru çağırır hatta fırlatır. Geçmişte hiç olmamış bir şeyin bu kadar inanılmaz bir güce sahip olması şaşırtıcıdır. Duran, aşklarına her ne kadar derin anlamlar yüklese de söz konusu olan yaslı bir aşktır.

Dionysia'nın aşkı, bilmezlikten çıkaran tabletini okuyarak, İzi ile Duran birbirlerine kaybettikleri şeylerin yerlerine başka bir şey verdiler. Biri kimliğini yitirdi, öbürü başka bir yaşam için ölü geçmişini ardında bıraktı ve onunla birlikte bildiği yaşamöyküsünü. O zaman bir an için bile olsa, en eski bir şeyi anımsadılar. Ölümle yapılan bir alışverişti bu ve sözlüklerdeki adı ‘aşk’tı. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 340)

Gözyaşı olup İzi'nin gözünden akıp giden bir aşktır. Duran ve İzi, yüz yüze bakarak yitirdikleri şeylerin yasını kitap boyunca tutmuşlardır.

Romanda aşk ile birlikte işlenen bir diğer izlek cinselliktir. Cinsellik, aşkın tensel arzuya dönüştüğü fiziksel ilişkidir. “*İsis'in Düğümü*”nde aşk, sadece kadın ve erkek arasındaki duygusal düğümler üzerinden anlatılmaz. Tüm direnişlere rağmen İzi ve Duran'ın birbirlerine teslim oluşları, arzuları ve birbirlerine çekilişleri üzerinden anlatılır. İzi'nin sevişme anında kurduğu düşsel imgelerden bahsedilir. Örneğin, bir bölümde kendini bir uçurtma olarak hayal etmektedir.

Ama işte bir yere yaklaşıp yeniden yükselişlerin birinde artık bir daha yükselemedi, çünkü bir dala takılmıştı. Artık; rüzgârla takıldığı yerde parçalanmaya mahkûmdu. Kurtulmaya çalışıyorsa da, saplandığı dal gitgide deliğini büyütüyor gibiydi. Sanki saplanan şey bütün gövdesine dokunuyordu. Artık dokunacağı şey, tek saptama noktası içine giren bu çıplak daldı, ama ona da tutunamıyordu ve bu olanaksızlık ona beklenmedik bir haz vermeye başlamıştı. Yarılmıştı, isteyen bir acıyla... (Sözer, İsis'in Dügümü, 2004, s. 331)

Kitabın bu bölümünde uçurtma, rüzgâr ve dal gibi düşsel imgeler aracılığıyla cinsel deneyimler aktarılmıştır. Romanın belli bölümlerinde karşımıza çıkan cinsellik izleği genelde bu örnekteki gibi imgeler üzerinden anlatılmıştır.

–İzi Duran'ın vücudunu kendi vücudu üzerinde bir çalgı üzerindeki yay gibi dolaştırdı, çaldı, çıldırttı ve bıraktı. –Yayın kırılmasında belliydi. –Duran İzi'nin göğüsleri üzerinde sonsuzluğu tadarken, aynı zamanda kafası kesildi. –Kan yerine ersuyu fişkırdı. (Sözer, İsis'in Dügümü, 2004, s. 161)

Önay Sözer bu gibi imgelerle cinselliği kendine has bir şekilde romanında işlemiştir. Kullandığı imgeler anlamı karmaşıkleştırmamıştır. Yazarın okurun zihninde canlandırmak istediği tasvirleri oluşturabilmek için kullandığı yeterince açık bir anlatımı vardır.

Son olarak da İsis ve Hz. Meryem benzerlikleri üzerinden kadın izleği anlatılmıştır. Romanda anlatılan İsis'in hikâyesi akıllara Hz. Meryem'i getirir. İsis, kocası Osiris'in ölümünden sonra ondan hamile kalmayı başarmıştır. İsis ile Hz. Meryem'in hayatı, bakire doğum teması noktasında kesişir. İkisi de bakire doğumlarıyla Tanrısal bir varlık olduklarını insanlığa göstermiştir. “İsis de Meryem de, özü itibarıyla aynı Tanrıça olduğu gibi Tanrısal ananın aynı bedenleşmiş görünümüdür.” (Akalin, 2016, s. 82) Kutsal bakire olarak tapılan İsis figürü bu benzerlikler sebebiyle yerini zamanla Hz. Meryem'e bırakmıştır. İsis tasvirleri, Meryem Ana ikonların dönüşmüştür. Bazı inanışlara göre İsis ve oğlu Horus ile Meryem Ana ve oğlu İsa özdeşleşmiştir. Kutsal bakirelik mevzusu romanda Defide'nin hikâyesi içerisinde de okura sunulmuştur. Bu konudaki düşüncelerini Defide doğrudan kendisi aktarır.

Okurken o sırada Meryem'in yaşamıyla ilgili daha çok ev kadınları için hazırlanmış resimli bir roman elime geçti. Bütün düşüncelerimi Meryem'in kişiliğinde topladım, kendimi onun resim ve sözleriyle olabildiğince özdeşleştirdim. Belki de onun öyküsünü, yani bir erden olarak yine de kadın ve anne olabilmesini, İsa'ya gebe

kalmasını anlamının, buradaki gizi çözebilmenin tek yolu, kendimi onun yerine koymaktır. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 261-262)

Defide, Hz. Meryem'in bakire bir şekilde çocuk doğurmasının gizini kendini onun yerine koyarak çözmeye çalışır. Ailesinin baskıları ve ona attıkları iftiralar sonucunda “nasıl Meryem olunur?” sorusuna yanıt arar.

Aynı zamanda İzi ve İsis arasında roman boyunca bariz bir benzerlik ilgisi kurulmuştur. İsis, ideal kadın imgesidir. Kocasını Osiris'in kurtarıcısı olan tanrıçadır. Kocasına bağlı iyi bir eştir. İzi de tıpkı İsis'in Osiris'i hayata geri döndürdüğü gibi Duran'ı hayata geri döndürmüştür.

Bu, herkese tanıdık geldi: Kaderin saptırılması. Bir çeşit oyun içinde oyun. Her şey daha ortaya çıkarken iplikler çekildi, uzadı, sonu bilinmeyen öykü orada sarmaya başladı. İzi ile Duran, diriye ölü, ölüye diri düğümü çözeceklerine birbirlerine bir düğüm daha attılar. İşte tutkulu bir aşk, bitmiş sanılan bir yaşamı böyle uzattı. (Sözer, İsis'in Düğümü, 2004, s. 362-363)

Bu sebeple İzi de işleri yoluna koyan, yol gösteren kadının sembolüdür. Roman boyunca kadın imgesi genelde güçlü yapıları ön plana çıkarılacak şekilde işlenmiştir. Tüm zorluklara rağmen kendi yolunu çizen ve başkalarına ışık olup onlara yol gösteren kadınlar, İsis'in Düğümü'nün kurgusuna asıl şeklini vermiştir. Romana ismini veren ve romanın tüm karmaşasını çözen düğüm, bir kadın tarafından atılmıştır. Bu sebeple roman için kadın karakterler fazlasıyla kıymetlidir.

1.3. Sonradan Yaşamak

1.3.1. Giriş

Önay Sözer'in “*Sonradan Yaşamak*” adlı romanı 2009 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Eser, Önay Sözer'in roman türünde yazdığı üçüncü kitabıdır. Roman yirmi üç bölümden oluşur. Bölümlerin her birine ayrı bir isim verilmemiştir. “*Sonradan Yaşamak*”, geçmişinin izlerinden kurtulmak isteyen Nazire ve onun yoğun ısrarlar sonucu canlı modellik yaparak hayatlarına dâhil olduğu Ressam Zefir ve Yazar Sermet ile beraber yaşadıkları olaylar etrafında kurgulanmıştır. Romanda resim ve edebiyat sanatı üzerine pek çok ayrıntıya değinilmiştir. Her sayfasında sanata dair ayrı bir iz saklıdır. Bu sebeple roman konusu bakımından farklı ve dikkat çekici bir eser olmuştur.

1.3.2. Olay Örgüsü

Yazar Sermet Eser'in annesi ölür. Ressam olan annesinden geriye kalan bir "nü" tablo Sermet'in başına gelecek olan olayların başlangıcı olur. Annesinin ölümünden sonra eve tadilat yaptırıp orada yaşamaya karar verir. Fakat tadilat yapılırken başka yerde kalması gerektiği için bundan vazgeçer. Onu eve bağlayan bir şeyler vardır bu sebeple evden ayrılmak istememektedir. Evdeki bir "nü" tablo dikkatin çeker. Bu tabloda Sermet'in çözemediği bir sır saklı gibidir. Tabloyu değerlendirmesi için sanat eleştirmeni arkadaşı Naci Zihin'i evine davet eder. Naci, beraberinde bir yabancıyla birlikte gelir. Bu yabancı, ressam Zefir'dir. Zefir tabloyu uzun süre inceler.

O gece Sermet ev ile ilgili yaşadığı sıkıntılarını anlatınca Zefir, ona şu an kendisinin de kaldığı Beyoğlu'ndaki Bizans Oteli'nde kalmasını önerir. Sonraki gün Sermet Bizans Oteli'ne taşınır. Sermet taşındıktan sonra Zefir, ona çizdiği son fantomunu göstermek ister. Bu fantom, Sermet'in gözlerine inanamayacağı bir benzerlik taşımaktadır. Çünkü Zefir'in çizdiği fantom, annesinin çizdiği tablonun neredeyse aynısıdır. Yalnızca annesinin tablosundaki belirsiz yüz yerine belirgin bir kadın yüzü çizilmiştir. Zefir daha önceki bir zamanda çizdiği yüze uygun vücudu Sermet'in o gece gösterdiği tabloda bulduğunu söyler. Bir gece otelde gördüğü bir kadının yüzünü çizmeye başladığını ancak kadın ortadan bir anda kaybolduğu için çizimin yarım kaldığını anlatır. Anlattıklarına Sermet'in pek inanmadığını düşünen Zefir, kadının adresini Sermet'e verir. Kadının adı Nazire'dir. Zefir kadına duygularını anlatan bir mektup yazması için Sermet'ten yardım ister. Sermet, ilk başta bu teklifi reddeder; ancak sonra Zefir'e yardım etmeye karar verir.

Ertesi sabah Sermet, Zefir adına ilk mektubu yazar. Böylelikle mektuplaşmalar başlamış olur. Sermet, zamanla Zefir'in Nazire'ye dürüst davranmamasından ve Nazire'nin özel hayatını kendisinin öğreniyor oluşundan rahatsızlık duymaya başlar. Buna rağmen mektuplaşmalar devam eder. Nazire'nin anlattıkları zamanla Zefir'den çok Sermet'i ilgilendirmeye başlamıştır. Mektuplarda geçmişini anlatmaya devam eden Nazire, K. diye söz ettiği üvey dayısının yaptıklarını anlatmaya başlar. Bütün bunlar Sermet'i derinden etkilemiştir. Ona göre artık mektuplaşacak bir şey kalmamıştır. Nazire'nin artık gelmesini istemektedir. Bir haftalığına İzmir'e kitap fuarına giden Sermet, geri döndüğünde Nazire'nin orada

olduğunu öğrenir. Zefir, Nazire ile çok güzel zaman geçirdiklerini fakat şu an Nazire'nin oteli terk etmek üzere olduğunu Sermet'e açıklar. Nazire'nin öfkesinin sebebi Zefir'in her şeyi ona itiraf etmiş olmasıdır. Sermet suçluluk duygusu içinde Nazire ile konuşmaya gider. Sermet, yaşanan her şeyi Nazire'ye anlatır. Ona gitmesini istemediğini söyler ve Zefir'e birlikte bir oyun oynamayı teklif eder. Oyun dediği şey Nazire'nin Zefir ile bir ilişkiye devam etmesi ve Zefir'i tüm ayrıntılarıyla Sermet'e anlatmasıdır. Aslında Nazire'ye yeni yazacağı romana modellik etmesini teklif etmektedir. Nazire bu teklifi kabul eder.

Nazire Sermet'e gördüğü kâbusları ve geçmişinde yaşadığı travmaları anlatmaya başlar. Nazire'nin anlattığı hikâyeler bir noktadan sonra hep K.'ya bağlanmaya başlar. Onların aralarındaki konuşmalar böyle devam ederken aynı zamanda Nazire, Zefir'e çıplak modellik de yapmaya başlamıştır. Sermet, son zamanlarda Nazire ve Zefir arasında özel bir yakınlaşma sezmeye başlar. Bir gün Nazire, Zefir'in tavrının ona karşı değiştiğini ve onunla yakınlaşmak istediğini Sermet'e anlatır. Sermet, Nazire'den bu teklifi kabul etmesini ve sonrasında yaşananları gelip ona anlatmasını teklif eder. Nazire, bu fikre bozulur ama bunu belli etmez. O gecenin ilerleyen saatlerinde Sermet Nazire'nin odasına gider. Zefir'in teklifini kabul edip etmediğini öğrenmek hatta yaşananları bizzat görmek için buraya gelmiştir. Nazire, Sermet'in bu davranışına fazlasıyla kırılır. Sermet'e bu gece orada olsaydı neler görebileceğini bizzat göstermek için soyunmaya başlar. Çıplak kalan Nazire, aynanın karşısında durarak eski anılarını anlatmaya başlar. Bir gece uyandığında kendini K. ile aynı yatakta bulduğunu ve tecavüze uğradığını itiraf eder. Gecenin devamında kapı çalar ve gelen Zefir'dir. Korkmuş ve kaygılı bir haldedir. Sermet'e bir şey göstermek için onu atölyesine götürür. Göstereceği kişi orada değildir. Nazire'ye çok benzeyen gölgeler gördüğünden söz eder. Zefir o gece gördüğü şeylerden sonra bir türlü kendine gelememiştir.

Bu süreçte Sermet evine dönmek için son hazırlıklarını yapmaya başlamıştır. Tam evine döneceği gün Nazire gelir ve konuşmak için birlikte Sermet'in evine giderler. Nazire, Sermet'e not bırakmak için otele geldiği gün Zefir'in ısrarla onunla çalışmak istediğini ve sonrasında da onu arkası dönük bir şekilde oturtup çizdiğini anlatır. Nazire, çizimin ne zaman biteceğini sorduğu için Zefir ile kavga ettiklerini de anlatır. Çalışmanın ikinci gününde Zefir'in Nazire'den ona tecavüz etmesini istemesi

sonrasında Nazire oradan kaçmıştır. Onlar bu konu hakkında konuşurken Zefir'in kalp krizi geçirdiği haberini alırlar. Bu olay Nazire odayı terk ettikten sonra yaşanmıştır. Sermet hastaneye varınca Zefir'in kalp spazmı geçirdiğini şu anda ise psikiyatri servisinde olduğunu öğrenir. Sermet'e bir not ulaştıran Zefir, notunda bir süre burada kalacağını ve atölyesini Sermet'e emanet ettiğini yazmıştır.

Nazire, Sermet'in tavsiyesi üzerine K.'yı görmeye gider. K. ölüm döşegindedir. Nazire, K.'ya ona resmini çizmeyi teklif ettiği günde neler hissettiğini, o resmini çizerken aynada kendini değil de Naz'ın yansımasını görmüş olduğunu ve sonrasında yaşadıklarını anlatır. Hissettiklerini anlatırken bir ses duyar Nazire ve o ses ile konuşmaya başlar. Bu duyduğu Naz'ın sesidir. Aralarında bir hesaplaşma başlar. Bu konuşmalar esnasında Nazire'nin anlattığı hikâyedeki tecavüze uğrayan kızın aslında Nazire değil, Naz olduğu anlaşılır. Konuşma sonrasında da K. ölür. Sonrasında Nazire olanları Sermet'e anlatır. Sermet'e oyunun artık bittiğini söyler. Sermet ise romanın henüz bitmemiş olduğunu hatırlatır. Sermet'e göre romanın sonunu yazabilmesi için Nazire ile birlikte olması gerekmektedir. Nazire ise onunla birlikte olup bunu romanında anlatmak istemesine kırılır.

Bir gün sonra Zefir'in sergisi vardır. Sermet oraya gider, Nazire de oradadır. Daha sonra roman üzerinde çalışmak için oradan çıkarlar. Sermet, ince bir kâğıt tomarını Nazire'ye uzatır. Kâğıtlarda romanın sonu yazılıdır. Nazire romanın sonunu okumaya başlar. Sayfalarda Sermet'in Nazire ile nasıl sevişmek istediği yazılıdır. Nazire okumayı bitirince Sermet'e hala bunu isteyip istemediğini sorar. Sermet başını sallayarak soruyu onaylar ve birlikte olurlar. Bunun sonrasında Sermet az önce Nazire'ye okuttuğu finali atar. Bu kez hayallerini değil gerçekten yaşadıklarını yazar. Bir süre görüşemezler ama sık sık telefonlaşırlar. Birlikte Nazire'nin çocukluğunun geçtiği yere gitmeye karar verirler. Nazire'nin isteği ile yolculuklarını cumartesine ertelerler. O sabah otelde buluşacaklardır. Sermet sabah erkenden otele gider ve kitap okuyarak beklemeye başlar. Orada Nazire ve Zefir'i görür. Roman asıl şimdi bitmiştir. Fakat bu gördüklerinin üstüne Sermet, saatine bakar ve eğer Nazire gelirse uçağa yetişeceklerini düşünür. Konuyu kendi içinde kapatır ve kitap okumaya devam eder.

1.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Her yazar, kendi kurgusal dünyasında yaşanan olayları okura aktarabilmek için bir anlatıcı ve bakış açısı belirlemelidir. Anlatıcı, bir roman için temel unsurdur. Romanın kurgusal dünyasında yaşanan olaylar anlatıcının bakış açısına göre şekillenir ve onun cümleleriyle okura aktarılır. Romanda konuşan yazar değil anlatıcıdır. Kimi anlatıcı romanındaki olaylara ilahi bir bakış ile şahit olurken kimi de kahramanların arasından seçilir. Önay Sözer “*Sonradan Yaşamak*” romanının anlatıcısını kahramanların arasından seçmiştir. Anlatıcı, romanın başkışisi yazar Sermet Eser’dir. Sermet anlattığı hikâyenin bizzat içindedir.

Geçen sonbahar uzun bir süredir yaşlılık hastalıklarıyla mücadele eden annem tam da doksan dokuzuncu yaş gününde öldü. Bu kaybın getirdiği kederli düşünceler daha dağılmadan kendimi beklemediğim bir dizi garip olayların içinde buldum. Annemin ölümüyle doğrudan ilgili olsun ya da olmasın bu olayları hatırladıkça şu anda bile şaşmamak elimden gelmiyor . (Sözer, *Sonradan Yaşamak*, 2009, s. 7)

Bu paragrafta da görüldüğü gibi romanda yaşananlar birinci tekil kişi ağzıyla ve kahraman bakış açısıyla aktarılmıştır. Kahraman bakış açısıyla yazılmış her romanda olduğu gibi “*Sonradan Yaşamak*”ta da anlatıcı sınırlı bir bakış açısına sahiptir. Diğer karakterlerin düşünceleri ve hissettikleri hakkında onların izin verdiği kadar ayrıntıya hâkim olabilmektedir. Romanın kurgusuna şekil veren ben anlatıcının gördükleri, duydukları ve bildikleridir. Anlatıcı ancak gözlemleyebildiği kadarını okuyucuya aktarır.

Naci konuşmasını sürdürürken hiç sesi çıkmayan Zefir, Picasso adının geçmesiyle araya girip bilmediğim bir nedenle itiraz edecek gibi oldu. Kendisini tutmasına karşın tavrı o kadar belirgindi ki Naci de konuşurken yavaşlayarak ona bakmak zorunda kaldı... (Sözer, *Sonradan Yaşamak*, 2009, s. 17)

Örneğin, bu paragrafta görüldüğü gibi Sermet’in Zefir’in davranışlarında bilmediği bazı ayrıntılar, iç dünyasına hâkim olamadığı anlar vardır. Roman dünyasındaki her şeyi bilememe, önceden sezememe ve düşünceleri okuyamama kahraman bakış açısının en belirgin özelliklerinden biridir.

Romandaki olayların bizzat o olayı yaşayanlardan biri tarafından anlatılıyor oluşu romanın gerçeklik algısını artırır. Okuyucuda uyandırılan bu gerçeklik duygusu ile roman ve okuyucu arasında güçlü bir bağ kurulmuş olur. Aynı zamanda

anlatıcının okuyucu ile konuşuyor gibi oluşu romana samimi bir hava katmıştır. “Roman türü için gerekli olan lirik sıcaklığı sağlamak konusunda, ‘Ben’ anlatıcı, anlatı dünyasının içindedir ve bu durum, onun için adeta bir kaderdir.” (Tekin, 2016, s. 39) Bu romanda o sıcaklığı, samimiyeti sağlayan romanın “Nedense evden ayrılmayı istemiyordum. Bu evde bir şey beni tutuyor ve bırakmıyordu. Neydi bu? Çok geçmeden bir gün, evden çıkmamı bana ertelettiği gibi kendisini asla terk etmememi isteyen ‘evin ruhu’yla yüzleştim.” (Sözer, 2009, s. 9) şeklinde okuyucuyla sohbet havasında yazılan kısımlarıdır. Anlatıcı bu şekilde hislerini paylaşarak ve karşısında biri varmış gibi sorular sorarak okuyucu ile bir bağ kurmuştur. Kahraman bakış açısının sınırlarını aşip anlatıcı haricindeki diğer karakterlerin de duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarabilmesi için romanda diyalog ve mektup tekniği kullanılmıştır. Diyalog, romanlarda karşımıza sıkça çıkan bir tekniktir. Bu teknik karakterler arasındaki çatışmaları, duygu ve bilgi aktarımlarını okuyucuya gösterebilmenin en basit yoludur.

–Yıllardır aynaya bakamıyordum, dedi, beni bekleyen korkutucu bir boşluk vardı sanki. Zefir yaptığı resimlerimle bana ayna tuttu. O resimlere baktım ve yıllar sonra kendimi görmeye başladım. Fakat artık...

–O resimlerin hepsi geçmişin resimleriydi. Oysa ben senin bir geleceğin olmasını isterdim. Şimdi artık özgürsün. İstedğin bir şey özgür olarak yeniden başlayabilirsin: belki modellğe ya da asıl sanata. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 201-202)

Bu gibi diyaloglarla romanın pek çok yerinde Sermet haricindeki diğer karakterlerin de duyguları ve düşünceleri doğrudan okuyucuya aktarılmıştır. Romanda kullanılan bir diğer teknik de mektuptur. Sermet ve Nazire arasındaki mektuplaşmalar roman kurgusu açısından önemlidir. Mektuplar ile kahramanların duygu ve düşünceleri aracısız olarak okuyucuya aktarılmıştır. Mektuplar birinci tekil kişi ağzıyla yazılan metinlerdir. Yazarlarının duygu dünyalarını yansıtır.

Dolu Dolu bir Merhaba!

Mektuplarımız ne yazık ki birbirine teğet geçti. Çalışmanıza artık engel olmadığımı sevindim. Aşkın bastırılmış bir korku olduğunu düşünmemiştim. Aşk yerindeki bir yaranın kabuğu olsa bile, bende bu yara belki hiçbir zaman kabuk bağlamadı, çünkü yaranın varlığını asla tam olarak kabul edemedim. Yokmuş ya da benim değilmiş gibi davranırken o da içime işlemeye devam etti. Anlaşılan, düşünemediğim çok şey vardı ... (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 62)

Bu şekilde yazılmış on dört mektup ile romanın kahramanlarının iç dünyaları aydınlatılmıştır. Bu teknik sayesinde yeni bir bakış açısı ve anlatıcı romana dâhil edilmiştir. (Tekin, 2016) Mektuplarda samimi itiraflara yer verilmesi romanın sahip olduğu samimi havayı daha da arttırmıştır.

Önay Sözer, romanın genelinde kullandığı kahraman bakış açısının yanında romanın yirminci bölümünde farklı bir anlatıcı ve bakış açısı kullanmıştır.

Sırtında hala bu soğuk ürpermeyle yatağın ayakucunu dönerek hastaya önlenemez bir biçimde çok fazla yaklaşmış olduğunu şimdi fark ediyordu. Aynı zamanda bu durumda bile K.nın yattığı yerden aynaya bakamayacağını, ondan tamamıyla yoksun kaldığını bir çocuk gibi düşünmekten kendini alamadı. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 178)

Bu paragrafta görüldüğü gibi bu bölümde ilahi bakış açısı kullanılmıştır. Bölüm boyunca üçüncü tekil kişi ağzıyla Nazire'nin başından geçenler ve geçmişiyile yüzleşmesi anlatılır. Bu bölümde okuyucunun karşısına Tanrı gibi her şeyi bilen, sınırsız güce sahip olan bir anlatıcı çıkar. İlahi anlatıcı; kahramanların geçmişinde yaşananları, kimseyle paylaşmadıkları ama sahip oldukları düşünceleri ve iç dünyalarında yaşadıkları buhranları bilir. Nazire'nin ve ikizi Naz'ın geçmişindeki gerçekler bu bakış açısı sayesinde romanın yirminci bölümünde tamamen açıklığa kavuşur.

1.3.4. Zaman

Her romanda mutlaka belirli veya belirsiz bir zaman vardır. Romanlarda karşımıza çıkan zaman kurgusaldır. Yazar her ne kadar gerçek hayattaki zaman ölçülerini roman dünyasına taşısa da eserin zamanı itibari âlemin sınırları içindedir. Yapay bir dünya olan itibari âlem, gerçek dünyaya öykünmeyle kurulmuştur. Bu itibari âlemin zamanı da romanın ilk cümlesi ile başlar ve son noktasıyla biter. (Tekin, 2016)

Önay Sözer “*Sonradan Yaşamak*” romanının zaman akışını “Geçen sonbahar” diyerek başlatır. Okuyucuyu yılın belli bir zaman dilimine ve Sermet'in annesinin vefat ettiği o güne götürür. Sonbahar mevsimi, insana bir şeyleri kaybetmeyi ve ölümü hatırlatan bir zamansal kavramdır. Önay Sözer de daha ilk cümleden bu romanda hüznün ve bunalımın hâkim olduğu bir zaman aralığından bahsedeceğinin mesajını vermiştir. İlerleyen sayfalarda Sermet, soğuk bir ekim

akşamında Bizans Otelı'ne taşınır. Böylelikle roman kahramanlarının yolculuğu başlamış olur. Roman boyunca belli aralıklarla karşımıza çıkan mektuplara atılan tarihler sayesinde olay örgüsünün 2004 yılında geçtiği tespit edilebilmektedir.

Nazire,
Size böyle doğrudan doğruya en çok alışkın olduğunuz ilk adınızla hitap ederek tepeden inme bir mektup yazmak zorunda kaldığım için beni bağışlayın. Fakat biraz sonra açıklayacağım nedenlerle başka bir şey yapacak durumda değilim. Beni yine de en iyi siz anlayabilirsiniz. Sizi daha fazla merakta bırakmamak için en baştan anlatayim... (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 45)

Bu mektup romanda karşımıza çıkan ilk mektuptur. Sonrasında mektuplara atılan 30 Ekim 2004, 3 Kasım 2004, 9 Aralık 2005 gibi tarihler ile Önay Sözer; okuyucuya romanın zaman akışıyla ilgili bilgi vermiştir. Son mektup 13 Aralık tarihli dir. Mektuplaşmalar bittikten sonra olayların yaşandığı tarihi tam olarak kestirebilmek zorlaşmıştır. Fakat ilerleyen sayfalarda “Yılbaşına üç gün vardı.” , “Annemin evine yeni taşınma tarihi 5 Ocak Çarşamba günüydü.” ve “Klasik kutlama sahnesiyle 2005’e girmiştik.” gibi ifadelerle olay örgüsünün zamanı ile ilgili bilgi verilmeye devam edilmiştir.

Bir yazar, olay örgüsünü kurgularken kronolojik bir sıra kullanmak zorunda değildir. Romanlarda geçmiş, şimdi ve gelecek arasında geçişler yapılarak eserin zaman aralığı genişletilebilmektedir. “*Sonradan Yaşamak*” romanında da Önay Sözer geriye dönüş tekniğini sık sık kullanmıştır. Örneğin, Sermet ve arkadaşı Psikiyatri Dr. Atalay arasında geçen diyaloglar ile Sermet’in çocukluk anılarına dönülür. Böylece kısa bir terapi sahnesi ile geçmişin derinliklerine inilmiş olur. Bu sahne sayesinde Sermet’in on yaşlarında ilk öyküsünü yazmasından, yazdığı ilk şiirinden, annesinin tablosunun onun çocukluk anılarındaki yerinden söz edilmiş olur. Roman da yalnızca Sermet’in çocukluk anılarına dönülmez. Nazire’nin geçmişte yaşadıklarını anlattığı mektupları da adeta onun çocukluğuna açılan birer penceredir.

14 yaşındaydım o zaman. Belleğimden sildiğim bu sahneler Naz’ın cenazesinde K. ile karşılaşmamdan sonraki günlerde yeniden canlandı. Bütün bunları, yani bana kendi zayıflığım ve sakatlanmam gibi gelen her şeyi belleğimden bütünüyle silmek, üzerlerine uzun çizgiler çizmek, unutmak ve unuttuklarımın içinde kendim de yok olmak için neler yapmış olmalıyım. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 67)

Bu cümlede görüldüğü gibi romanda Nazire’nin geçmişi daha derin işlenmiştir. Nazire’nin geçmişine sadece mektuplar aracılığıyla değinilmez. Kitabın yirminci

bölümünde de Nazire'nin geçmişine dair ayrıntılara yer verilmiştir. Bu bölümde son nefesini vermek üzere olan K. ile yüzleşmeye giden Nazire'nin o evde yaşadığı hesaplaşmalar, geçmişin onun üzerindeki etkisini gözler önüne sermiştir.

Ama ben 14 yaşında da K.nın atölyesinde aynaya baktığımda orada hâlâ Naz'ı görüyorum. Demek kendime bir başkası gibi bakamıyorum. Naz benim hayallerim, yumuşak dokum, kendi hücremden bir hücre, ana rahminde yalnızlıklarımızı paylaştık, dünyaya geldiğimizde ilk ve en eski ölümümüzü birlikte yaşadık. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 184)

Geçmişin Nazire'de bıraktığı izlerin derinliği bu cümlelerle açıkça hissedilmektedir. Bütün bunlardan anlaşılacağı üzere geçmişin Nazire üzerinde ağır bir baskısı vardır. Mektubunda “Dünün özleminden bile medet umabilirdim, ama benim dünüm beni içine çeken o geçmiş.” (Sözer, 2009, s. 63) yazan Nazire; bu cümlesi ile geçmiş zamana sıkıştığını, bu yükün ona ağır geldiğini anlatmış olur. Zamana sıkışmış hisseden tek kişi Nazire değildir. “Sabah sabah yeniden akşam oluyor gibiydi ve sanki geçirdiğimiz gece hiç bitmeyecekti, oraya, aramızdaki bir yere yeniden çökmeye hazırlanıyordu.” (Sözer, 2009, s. 194) şeklindeki ifadeleriyle Sermet de o sıkışmaya dâhil olmuştur. Sonbahar ile başlayan romana genel hatlarıyla sonbaharın hüznü hâkimdir. Bu hüznün, yarım kalmış bir geçmişin hüznüdür. Bu açıdan geçmiş, romanın kurgusunu en fazla etkileyen zaman dilimi olmuştur.

1.3.5. Mekân

Mekân, bir roman âlemi için olmazsa olmaz unsurlardan biridir. Tasvirlerle okurun gözünde canlandırılan mekân, romanı daha gerçekçi kılmaya yardımcı olur. Mekân, romanın ayağının yere basmasını sağlayan yapı taşıdır. (Tekin, 2016) Bu nedenle mekân tasvirleri okuyucu için oldukça önemlidir. Önay Sözer'in “*Sonradan Yaşamak*” romanında da mekân tasvirlerine fazlasıyla yer verilmiştir.

İnsan, içinde var olduğu mekânın bir parçasıdır. Bu nedenle de insan ve mekân karşılıklı olarak birbirlerine anlam kazandırır. “*Sonradan Yaşamak*” romanında karşımıza çıkan ilk mekân, Sermet'in Teşvikiye'de bulunan anne evidir. Burası Sermet'in annesinin yaptığı yağlı boya peyzaj, portre vb. çalışmalarıyla dolu, galeriye benzeyen küçük bir evdir.

Hastalığından sonra dışarı çıkmadığı için artık giyemediği mantoları ve şapkaları da ondan kalan son hüznü gölgeler gibi evi terk ettiler. Sonunda geçen yüzyılın stil ve havasını taşıyan, üzerlerinde çocukluğunun geçtiği mobilyaların sessizliğinin hâkim olduğu evde onun gelinliğinden beri topladığı süsleri ve her odada asılı yağlıboya tablolarıyla baş başa kaldım. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 7)

Yukarıda tasvir edilen ev, Sermet'in çocukluğunu simgeler. Ancak ev hasar görmüş duvarlarıyla, yenilenmesi gereken parkeleriyle bir tadilata ihtiyaç duymaktadır. Romanın asıl olay örgüsü de bu tadilat nedeniyle Sermet'in anne evini terk etmesiyle başlar. Bu ayrılığı Sermet çok fazla istememiştir. Romanda “Nedense evden ayrılmayı istemiyordum. Bu evde bir şey beni tutuyor ve bırakmıyordu. Neydi bu? Çok geçmeden bir gün, evden çıkmamı bana ertelettiği gibi kendisini asla terk etmememi isteyen ‘evin ruhu’yla yüzleştim.” (Sözer, 2009, s. 9) şeklindeki bir ifadeyle insan ve mekân arasındaki bağ gözler önüne serilmiştir. Ev; insanın düşünceleri, anıları, düşleri için bütünleştirici bir güçtür. (Bachelard, 2014) “*Sonradan Yaşamak*” romanı da önce annesini kaybeden, sonra evinden uzaklaşan, evin o bütünleştirici gücünü yitiren ve sonucunda da savrulan Sermet'in yaşam öyküsüdür.

Aynı şehirde, fakat evden başka bir yerde, üstelik uzun süre kalmak üzere bulunuşumun bana beklemediğim bir bakış açısı sağladığını duyuyordum. Sanki ben yer değiştirmemişim de mekân kaymış gibiydi. Bu açının içine yerleşerek ve şimdiden benden uzaklaştığını duyduğum, yaşamımdaki son olayları anımsayarak bardan ilkin tek başıma bir içki içeceğimi sanmıştım. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 22)

Buradan da anlaşıldığı üzere evden ayrılığı, Sermet'i derin düşüncelere sürüklemiştir. Bu içine düştüğü ruh hali, roman boyunca yaşanan olayların da etkisiyle uzunca bir süre devam etmiştir. Romanın son sayfalarına doğru evinin tadilatı biten Sermet evine geri döner. Böylece başından geçen olayların ana sebebi olan annesinin yaptığı nü tablo ve diğer çocukluk hatıraları ile aynı eve geri dönmüş olur.

Romanda karşımıza çıkan ikinci mekân; Sermet ve Zefir'in kaldığı, Beyoğlu'nda Postacılar Sokağı ile Nuruziya Sokağı arasında bir yerde yeniden faaliyete geçirilen Bizans Otelidir. Bu otel roman kahramanlarının başından geçecek olan çoğu olaya tanıklık eden ana mekândır. Sermet'in oteldeki odası;

1880'lerin comfortable yastıklı koltuk taklidi bir koltuğa kendimi atarak odama ilk kez alıcı gözle bakıyorum: bütün mobilyalar o dönemin mobilyaları ama hepsi yine de

ayrı stillerden seçilerek taklit edilmişler. Hangi stil olduğunu anlamadığım ceviz yazı masası tam istediğim gibi biraz yüksek... (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 37)

şeklinde tasvir edilmiştir. Sermet otelin puslu Haliç manzarası karşısında etkilenmiş ve buraya taşınmakla iyi ettiğini düşünmeye başlamıştır. Otelin naif ve anonim havası Sermet'i içine düştüğü buhrandan bir nebze de olsa uzaklaştırmıştır. Sermet'i bu otele gelmesi için ikna eden ve onu zamanla türlü olaylar içine çekecek olan Zefir'in atölyesi de roman için önemlidir. Zefir, otele yerleşirken iki oda tutmuş ve birini atölye yapmıştır.

Atölye mekânı aşağı yukarı benim odamın büyüklüğündeydi. Farkı, yerde düzenli bir biçimde oraya konmuş boya tüpleri, paçavralar ve serili bir muşamba. Ortadaki resim sehpası odayı bölüyor. Sağdaki duvarın üstünde uzanan tahta bir levhaya, ölüm maskları, balmumu uzuvlar asılmış. Öndeki bir sehpanın üstünde bronzdan yapılmış, yıkanma pozu içindeki Knidos Afroditi her zamanki gibi bir eliyle gücünün kaynağını mı örtüyor, yoksa ona işaret mi ediyor belli değil. Bir yandan da sanki dönüp, onu dikizlediği izlenimini verecek bir biçimde oraya konmuş olan Meryem ikonasına bakıyor. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 25)

Bu şekilde tasvir edilen ve her köşesinden sanat fışkıran bu oda, otelin en anlamlı ve yaşam dolu yeridir. Adeta geçmişten bir sahne gibidir. Romanın ilerleyen sayfalarında karakterlerin burada duyacağı garip sesler ve bu seslerin kahramanları bir bilinmeze sürükleyişi atölyeyi romanın en önemli mekânlarından biri yapmıştır.

Romanın olay örgüsü içinde Nazire'nin geçmişi önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle onun çocukken yaşadığı Ankara'nın Beypazarı'ndaki baba evi de mekân olarak önemlidir. Nazire bu evi, duvarları ahşaptan olan eski bir konak artığı olarak nitelendirir. Nazire'nin çocukluk travmaları hep bu evde oluşmuştur. Nazire'nin çocukluğundaki kötü anılarının asıl kaynağı olan K.'nın atölyesi de bu evin müştemilatındadır. Kötü anılarıyla bütünleştiği bu ev Nazire için kapalı bir mekândır. Eve ve o evde yaşadıklarına dair bir şeyleri hatırlamak Nazire'ye kendini kötü hissettirmektedir. Nazire'nin çocukluğundaki kötü anılarıyla yüzleştiği ve geçmişiyse vedalaştığı mekân ise K.'nın ölmek üzere olduğu hasta odasıdır. Odanın buhran dolu bir havası vardır. Odanın ölümün yanı sıra geçmişin de yükünü taşıyan bir havası vardır.

Bütün bu mekânların yanı sıra; romanda Nazire'nin kaldığı İstanbul'daki yatılı okul, kitap fuarının yapıldığı İzmir, İstiklal Caddesi, Taksim Tünel, Sarnıç

Kafe, sanatçı ve yazarların buluştuğu Cafe Not Again, Beyoğlu'nun meşhur pastanesi Markiz gibi mekânların da ismi geçmektedir.

1.3.6. Şahıs Kadrosu

Bir romanın en önemli yapı taşlarından biri şahıslardır. Romanların ana kurgusu şahıslar etrafında şekillenir. Olay örgüsüne canlılık kazandıran şahıslar, roman âleminin ilgi odağıdır. Romandaki diğer öğeler şahıslar için vardır ve onların yaşamına hizmet ederler. Aynı zamanda şahısların varlığı ile kendi anlamlarını kazanırlar. (Tekin, 2016)

1.3.6.1. Başkişi

Bir romanda bütün yönleriyle anlatılan karakter başkişidir. Başkişi adeta romanın oluşturulma sebebidir. Romanda yaşanan olaylar onun etrafında şekillenir. “*Sonradan Yaşamak*” romanının başkişisi, hayatının buhran dolu bir döneminde olan yazar Sermet Eser’dir. Onun hikâyesi annesinin ölümü ile başlar. Annesinin ölümü onu derinden etkilemiş ve bir arayışa sürüklemiştir.

Çok yaşlı annemin bu sonbaharda vefatından beri hem yaşama tarzımla, hem de az önce sözünü ettiğimiz yazarlığım ile ilgili olarak büyük bir bunalım içine girdim. Annemin uzayan ömrü benim yaşamımı içine almıştı: Oysa şimdi açık pencere ansızın kapanmış ve oradan içeriye uzanan dal dışarıda kalmıştı. Annem yaşarken ben de kendi yaşamımı ona göre düzenleyip kurmuştum. Sonunda anneme adanmış günlerim, onun ömrünün içinde boy attığı kendi yaşamım da bana anlamsız gelmeye başladı: Bilirsiniz belki o feci boşluk duygusunu... (Sözer, *Sonradan Yaşamak*, 2009, s. 87)

Sermet içine düştüğü boşluğu bu cümlelerle ifade eder. Annesinin ölümüyle birlikte onun için geçmiş adeta yok olmuş ve tüm anlamını yitirmiştir. Yaşadığı bu kayıptan yaklaşık bir yıl önce boşanmış olması da mevcut ruh halinin oluşumunda etkili olmuştur. Sermet boşandıktan sonra çocukluğunun geçtiği eve, annesinin yanına dönmüştür. Bu eve geri döndüğünde içinde bulunduğu huzursuzluktan kurtulmanın ve uzun süredir yarım kalmış durumda olan son romanını bitirmenin umudu içindedir. Fakat annesinin ölümüyle bu umudunun yerini korkuları alır. Bu korkusunu “Annemin ölümünden beri hiçbir şey yazamıyorum. Ayrıca verdiği ilaçları da almak istemiyorum. Beni yapay bir mutluluk içine sokarsa artık hiçbir şey yazamamaktan korkuyorum.” (Sözer, 2009, s. 19-20) şeklinde ifade eder.

Yazamamaya başlayan Sermet, bir daha hiçbir şey yapamamaktan korkmaya başlar. Bu nedenle de çaresizlik ve umutsuzluk içindedir.

Sermet, destek aldığı psikiyatri arkadaşı ile yaptığı görüşmeler sayesinde çocukluğu ile yüzleşir. Anlattığı hatıralarına göre annesiyle sorunlu bir ilişkisi vardır. Sermet, annesinin başına gelen felaketlerden kendini sorumlu tutan bir çocukluk geçirmiştir.

–Onun kurtarıcısı olmayı düşlerdim. Nedense o benim için başına bir sürü felaket gelmiş biriydi. Onun kendi ailesi karşısındaki ezilmişliğini, bütün iç sorunlarımızı burada anlatmak istemiyorum. Edison’un yarı kör olan annesinin biraz daha iyi görmesini sağlamak için elektriği bulduğunu bir yerde okumuştum. Ben de böyle anneme iyi gelecek bir şey icat etmek isterdim. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 13)

Annesinin kurtarıcısı olmayı düşleyen Sermet, konuşmasının devamında bunu başaramadığını da itiraf eder. Bu itirafı Sermet’in kendini işe yaramaz hissetmesinin nedenini açıklar. Psikiyatri olan arkadaşı ile yaptığı görüşmelerinde anlattıklarından anlaşılacağı üzere kendini ailesine beğendirmeye ve yeteneklerini kabul ettirmeye çalıştığı bir çocukluğu olmuştur. Sermet, çocukluk anılarında yalnız bir çocuk olarak karşımıza çıkar. Mesela onun için önemli olan yazarlığı konusunda ailesinden hiçbir teşvik görmediğini söyler. İlk öyküsünü 10-11 yaşında yazmış olan Sermet ailesinin tepkisiyle karşılaşmıştır. Bu nedenle de bir süre öykü yazmamıştır. Buradan da anlaşılacağı üzere Sermet’i yazmaktan uzaklaştıran ilk olay annesinin ölümü değildir. Sermet daha öncesinde de yine annesinin etkisiyle yazmaktan uzaklaşmıştır. Bütün bunlar annesinin onun hayatının şekillenmesinde ne kadar önemli bir figür olduğunu gösterir. Çocukluğuna dair hatırladığı bir başka şey de yine annesine ait olan nü tablolarıdır. Sermet’in tüm çocukluğu bu tablolar önünde geçmiştir. O zamanlarda fark edemese de bu nü tablolar Sermet’in hayatının merkezine oturmuştur. Onu roman boyunca anlatılacak olan olaylar zinciri içine sürükleyen annesinden kalan nü tablolarından biridir.

Ressam Zefir’in Sermet’in annesinin çizdiği nü tablodan esinlenerek çizdiği fantom, ikisi arasında ilk önce garip bir bağ kurarken sonra onları hayatlarını değiştirecek olan Nazire’ye doğru sürüklemiştir. Zefir’in Sermet’ten kendi adına Nazire ile mektuplaşmasını istemesini Sermet bir hakaret olarak algılar. En kıymet verdiği özelliklerinden olan yazarlığının hiçe sayıldığını hisseden Sermet bir süre bu

teklifi kabul etmez. Ancak zamanla o fantomda çizilmiş olan kadını Zefir kadar tanımak istediğini fark eder. Yaşayacakları tüm olayların temelinde bu merak yatar. Mektuplaşmalar sırasında Sermet ve Nazire arasında bir gönül bağı oluşmaya başlar.

Belki de Nazire'nin mektuplarının bende yarattığı ilgi ve duygu yoğunluğu bana yetiyordu. Yoğunluk, fakat aynı zamanda içine girdiğim başka bir dünyaydı bu ve ne tuhaf ki mektuplaşmada Zefir'e yalnızca aracılık etmeyi amaçladığım halde orada Zefir'e yer kalmamış gibiydi. Olay tersine dönüyordu sanki, araçlar amaç oluyordu. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 70)

Mektuplaşmalar hızla devam ederken Sermet adeta Zefir adına mektuplaştığını unuttur. Hatta bir süre sonra Zefir için Nazire'yi tavlama çabasına geçmeye başlar. Bu farkındalığa eriştikten sonra Sermet, artık sadece yazar kimliğiyle değil hiç görmediği ama hikâyesini bildiği bir kadına âşık olmaya başlayan bir karakter olarak işlenmeye başlar.

Nazire'nin İstanbul'a gelip tüm gerçekleri öğrenmesiyle hikâyeleri farklı bir boyut kazanır. Sermet içinde bulunduğu aşağılık duygusuyla tüm suçun kendinde olduğunu ve en büyük cezayı hak ettiğini düşünmektedir. Nazire ile yaşadığı yüzleşme sonrasında Sermet uzun zamandır kaybetmiş olduğu yazar kimliğini bulur. Roman sanatına yenilikler getirmeye karar verir. O yaşananları yazmak değil yazmak üzere bir olay yaratmak ister. Bu Sermet'in sıradan bir yazar olmadığını, yeniliği arayan bir yazar olduğunu okuyucuya gösterir. Nazire'nin romanına canlı kahraman olmasını ister. Nazire'nin bu teklifi kabul etmesiyle de annesinin ölümüyle ortadan kaybolan yazar Sermet kimliği tamamen geri dönmüş olur. Sermet zamanla hayatıyla romanına modellik eden, kaleminin ucundaki kadına derin duygular hissetmeye başlar. “Nazire'yle yavaş yavaş garip bir ‘biz’ oluşturuyorduk...” (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 119) diyen Sermet Nazire'yi hayatının merkezine yerleştirir. Sermet kaybettiği yazar kimliğine ulaşmaya çalıştığı yolda aşkı, aşkın içinde de yeni yazar kimliğini keşfeder. “*Sonradan Yaşamak*” romanı anlatılan geçmişe ait onca olayın yanında Sermet'in kendini ve aşkı buluş hikâyesidir. Fakat Sermet'in hikâyesinin sonu koca bir bilinmezlik ile biter. Nazire ve Zefir'i kol kola otelin kapısından çıkarırken gören Sermet, içine düşen tüm şüphelere rağmen Nazire'yi buluşma yerlerinde beklemeye devam eder. Bu ona büyük bir aşka bağlı olduğunun bir göstergesidir. Romanı belki de kendi yazdığı gibi iki aşkın sevişmeleri ile değil de bir ayrılık ile bitmiştir. Fakat ne Sermet ne de okuyucu bunu bilmemektedir.

1.3.6.2. Norm Karakterler

Norm karakterler başkişiden sonra romanda en fazla derinliğe sahip olan ve olay örgüsüne en fazla etkisi gözlemlenen karakterlerdir. Norm karakterler, başkişinin eksiklerini tamamlar. Başkişinin hayatında adeta bir ayna görevi görürler. Onların sahip oldukları özellikleri ve eksiklikleri yansıtarak kendilerini görmelerine ve asıl benlerini bulmalarına yardımcı olurlar. “*Sonradan Yaşamak*” romanında Nazire ve Zefir norm karakterler olarak karşımıza çıkar.

Nazire

Nazire, Sermet ve Zefir’in hayatına dâhil olduğu andan itibaren onların hayatına derinlik kazandırmıştır. İkisinin de kendi kimlik arayışlarına yardımcı olurken aynı zamanda kendi gerçek kimliğini de bulmuştur. Nazire, Sermet’in hayatına ilk önce Zefir’in çizdiği fantom ile dâhil olmuştur. Zefir bu fantomu Sermet’in annesinin çizdiği nü tablodaki vücut ile önceden gördüğü ve çizdiği Nazire’nin yüzünü birleştirerek oluşturmuştur. Sermet’in bir anlam yüklemeye çalıştığı bu nü tabloya Nazire adeta ruh vermiştir. Zefir’in bir akşamüstü yan masada gördüğü ve kendini çizmesi için olduğu yerden ona poz veren bu kadına karşı içinde zaaf dolu bir tutku uyanmıştır. Bu nedenle de Nazire’nin peşine düşen Zefir’in Sermet’i de bu yolda sürüklemesi ile hikâyeleri başlamış olur. Sermet ile Nazire’nin iletişimleri mektuplar sayesinde başlar. Tanımadığı biriyle mektuplaşıyor olmak psikolojik açıdan Nazire’ye iyi gelir.

Ama bu ressam kimdir, işte onu bilmiyorum. Hikâyemin arkasına gelince! Aşağıda anlatacaklarımı ancak tanımadığım ve beni de tanımayan bir kişiye anlatabileceğimi duyuyorum. Bir maskeli baloda karşılaşan iki kişinin anonimliği içinde kalarak. Bir unutmanın ve sonra her şey için çok geç olduğu zaman hatırlamanın öyküsü bu. Son mektubunuzda “bana da unutmayı öğretin!” diyorsunuz ama ben unutmayı bilmiyorum ve hiçbir zaman bilmedim ki! (Sözer, *Sonradan Yaşamak*, 2009, s. 55)

Nazire mektuplaştığı kişiyi Zefir zannediyor olsa da tüm cümleleriyle, ona karşı duyduğu merakıyla Nazire ile mektuplaşan aslında Sermet’tir. Mektuplaşmalar esnasında Sermet’in ona fantomu göndermesi aralarındaki ilişkiye yeni bir boyut kazandırır. Nazire, o resme bakınca on altı yaşındaki halini görür ve böylelikle geçmişin kapısı aralanır. Geçmiş yaşantısını ve travmalarını Sermet ile paylaşmaya başlar.

Nazire, bal sarısı saçları ve yeşil gözleri olan bir kızdır. Onun çocukluğu Ankara Beypazarı'nda geçmiştir. Naz isimli intihar etmiş olan bir ikizi vardır. Anne ve babası ile çok sağlıklı bir ilişkiye sahip değildir.

Belki de bu nedenle babam bir dönem Naz'a daha çok ilgi gösterir, bazı akşamlar onu kucağına alıp severken beni neredeyse unuttur, hatırlayınca da kıskanmayayım diye beni de öteki dizine oturtmakla yetinirdi. Çoğunlukla da babamın Naz'ı kucağına almasına pek dayanamaz, yatak odamıza gidip oradan Naz'a seslenerek yatma saatimizin geldiğini hatırlatırdım. Bunda da haklıydım galiba, çünkü Naz bana göre daha çocuksu ve daha yaramazdı. Bundan olacak annem ona "Deli Naz", bana da "Akıllı Naz" derdi. Ona karşı ablalık rolü bana düşerdi, ben de belki bu rolü abartılı bir biçimde oynardım. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 57)

Ailesinin her zaman Naz'ı daha çok sevdiği ve onu şımarttığını düşünmektedir. Babasına karşı içindeki kırgınlığın sebebi budur. Babası ile olan bu yetersiz iletişimi ileride onun erkeklerle olan ilişkisi üzerinde de olumsuz etkisini göstermiştir. Annesine karşı içinde babasına duyduğu sevgiye oranla daha fazla bir sevgi olsa da bu yine de yeterli değildir. Nazire, ailesi konusunda yaralı bir karakterdir. Ruhundaki boşlukların sebeplerinden biri budur. Bu boşluğun oluşmasında en büyük etkiye sahip kişilerden bir diğeri de Naz'dır. Birbirinden çok farklı fakat Naz'ın ölümü ile bütünleşmiş iki karakterdirler. İkizi Naz'ın cesedinin toprağa verilmesiyle Nazire onun ruhunu kendi bedenine gömmüştür. İlerleyen sayfalarda geçmişine dair anlattığı olaylarda da görüldüğü üzere Naz'ı içinde yaşatmak, kendi ruhunu onunla paylaşmak Nazire'yi içinde bulunduğu kimlik karmaşasına sürüklemiştir. Nazire bir bunalım içindedir. Düzelebilmesi için Naz'ın ve geçmişin izlerinden kurtulması gerekmektedir. Naz'ın Nazire üzerinde bıraktığı izler çocukluklarına dayanır. Nazire, Naz ve K.'nin ortak geçmişi onları bulundukları noktalara sürüklemiştir. İstanbul'da yatılı bir okula giden Nazire'ye bu ayrılık iyi gelse de Naz geride kalmış olmanın öfkesi içindedir. Bu durum da iki kardeş arasındaki ilişkiyi olumsuz etkilemiş hatta bağları tamamen koparmıştır.

Ama dediğim gibi duygularım o yıllarda o kadar karıştı ki bu uzaklık içinde yalnız bağlarından kurtulmakla kalmadığımı, aynı zamanda aramızda bir şeyin noktaladığını, bir öykünün tamamlandığını ya da tamamlanmakta olduğunu seziyordum. Meğerse yalnız aramızdaki öykü değil, onun yaşam öyküsü de bu yoldan tamamlanacakmış. Kısacası onun beklenmedik ölümü sanki içimdeki bir süreci bitirdi. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 56)

Naz adeta ikisi yerine de intihar etmiş gibidir. Nazire'nin böyle hissetmesinin sebebi çocukluğundan beri aynaya baktığında kendi yüzünü değil Naz'ı görüyor oluşudur. Bu Nazire'nin kendi benliğini çok önceden kaybetmeye başladığının bir göstergesidir.

Naz'ın cenazesi; Nazire, Naz ve ikisinin de travmalarının sebebi olan K.'nın karşılaştığı yerdir. Bu cenaze geride kalanlar için bir yüzleşme gibidir. Artık geçmişin yükünü Nazire'nin tek başına taşıyacağı hayatın başlangıcıdır. Bu üç ruhu yıllar sonra tekrardan bir araya getirecek olan yine bir ölümdür: K.'nın ölümü. Bu ölüm, Nazire'nin geçmişin karanlığından tamamen kurtuluşu olmuştur. Nazire'nin travmaları ressam dayısı K.'nın ona on dört yaşındayken “Haydi soyun!” diyerek kendine modellik etmesini istemesiyle başlar ve bir yaz akşamı ona tecavüz etmesiyle devam eder. Bu olay Nazire'nin ruhunda derin yaralar açmıştır. Kendinden ve bedeninden nefret eden hatta aynada dahi kendini görmek istemeyen birine dönüşmüştür. Nazire, kendi bedeni içinde yaşamadığını düşünmektedir. O, kendi benliğini zihninde öldürmüş durumdadır. Nazire romanın sonlarına doğru onu bu ruh haline sürükleyen bütün olayları asıl yaşayanın ikizi Naz olduğunu öğrenir.

–Kendimle konuşarak kendim diye birisi olmadığını öğrendim, hepsi bir hayalmiş. Geçmiş bir hiçtir derler, benimki o hiçin de hiçi ve hiçliği...
Söyleyeceklerini not etmek için kaleme sarıldığımı görünce yavaşladı:
–Çünkü bir geçmişim olmadı ve olmayacak. Geçmişim sandığım şey bir başkasınınmış; şimdi o da elimden alındı. O bir delinin anlattığı bir masalmış. Ben zamanın öksüzüyüm, bunu düşünebiliyor musun? (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 200)

Bu aydınlanma iki ruhun birbirinden ayrılışıdır. Nazire sonunda kendi olabilmıştır. Fakat bu kez de geçmişi sandığı şeyin başkasına ait oluşunun ağırlığı altında ezilmeye başlamıştır. Sermet'e göre Nazire yarım kalmıştır. Onu tamamlayacak olan Sermet'tir. Sermet, Nazire'yi sıkıştığı dünyadan çıkaracak olan aşkın penceresini aralamıştır. O, Nazire'ye farklı bir âlemi tanıtır. O âlemde Nazire kendini bulur. Sermet, kendi yaşadığı hayatın başrolü olamayan Nazire'yi canlı bir roman kahramanına dönüştürür. Nazire Sermet'in hem kalemini oynatan hem de o kalemin ucundaki kadındır. Yaşadıklarını yazması için Sermet'e anlattıkça aralarında ki bağ güçlenir. Zamanla birbirlerini seven iki aşğa dönüşürler. Fakat roman Nazire ve Zefir'in gizli buluşmaları ile kafalarda soru işaretleri bırakarak biter. Bunca zaman

zihninde Zefir'i K. ile bütünleştiren Nazire belki de geçmişin izlerinden tamamen kurtulunca asıl benini Zefir'in yanında bulmuştur.

Zefir

Sermet'in hayatında etkili olan karakterlerden biri de Zefir'dir. İsmi, Yunan mitolojisindeki batı rüzgârı tanrısı Zephyrus'tan gelmektedir. Bu tanrı, mitolojide baharın simgesi olarak anılır. Anlatılan bazı mitolojik hikâyelerde Zephyrus'un, aşk tanrısı Eros'a yardım ettiği söylenmektedir. Bu noktada Zephyrus ve romanın karakterlerinden olan Zefir arasında bir ilişki kurulabilmektedir. Çünkü Zefir de Sermet'in aşk ve sanat hayatında ona varlığı ile yardımcı olmuştur. Zefir, uzun yıllar Paris'te yaşamış olan bir ressamdır. Sermet'in hayatına onun annesinden kalmış olan nü tablosunu yorumlamak için evine gelmesiyle dâhil olur. Sonrasında da bu tablodan esinlenerek yaptığı fantomu ile ikisinin de hayatı değişmeye başlar.

Zefir, kısa boylu fakat dolgun vücudu sayesinde güçlü gözükten bir adamdır. Kısa saçlarının çevrelediği yüksek parlak bir alnı vardır. Yüzündeki vakitsiz karışıklıkları ve her şeyi dikkatle tartan bakışlarıyla kendine has bir karakterdir. O sürekli uzaklara dalıp giden ve derin düşünceleri olan biridir. Çok fazla konuşmayan sessiz ve sakin bir yapısı vardır. Onun geçmiş yaşantısına dair en ayrıntılı bilgiyi Sermet 23 Ekim 2004 tarihli mektupta vermiştir. Aslen Mardinlidir. Çerkez bir annesi ve Süryani bir babası vardır. İstanbul'da Güzel Sanatları bitirip Paris'e burslu bir şekilde gitmiştir. Devlet bursunun yetmediği noktada bisiklet üstünde gazete dağıtmaktan garsonluğa kadar bir sürü iş yapmıştır. Bütün bunları ressam olarak ayakta kalabilmek için yaptığını söyleyen Zefir, hayatı iyi bilen güçlü bir karakter olarak okuyucunun karşısına çıkar. Paris'te uzun yıllar yaşadktan sonra İstanbul'a dönmüştür. Böylelikle de önce Nazire sonra da Sermet ile yolları kesişmiş ve hikâyeleri başlamıştır. Paris'ten döndüğünde arkadaşının oteli olan Bizans Otele yerleşir. İlk zamanlarda otelde karşısına çıkan her yüze bir ressam gözüyle bakar ve çizilecek bir yüz arar. Aradığını bir gece otelin lobisinde oturan Nazire'de bulur.

Oturdıkları masada ortada tavandan süzülen bir ışık vardı, ama kadın loş bir köşedeydi; benim bakışına uzayan bir bakışla yanıt verdi. Gözlerimi zorlukla onun gözlerinden alabildiğimi hatırlıyorum. Bloknotuma bir şeyler çizer gibi yaptığım kısa bir sürenin sonunda, o kadar beklenmedik bir biçimde cereyan eden bu bakışmanın devamını bekler gibi o yana yeniden baktığımda birden sahneyi değişmiş buldum. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 29)

Zefir'in bu şekilde tasvir ettiği Nazire'ye karşı içinde bir tutku uyanır. Onun devamlı modeli olmasını ister ve bu uğurda Sermet'i de peşinden sürükleyeceği o yola çıkar. Tutku ve istek her ne kadar Zefir'e ait olsa da bu yolda asıl ter dökmüş olan kişi Sermet'tir. Zefir, küçük bir çocuk gibi önce istediği şey için herkesi harekete geçirmiş sonra da kenara çekilmiştir. Nazire'ye yazılan mektuplara karşı zamanla ilgisizleşmiştir. Fakat her ne kadar bu süreçte ilgisizleşse de Nazire geldikten sonraki tavırları onun saplantılı bir karakter olduğunu gösterir. Özellikle de işin içinde sanatı varsa her şeyi kendi içinde daha da saplantılı hale getirmektedir.

Sermet'e göre Zefir'in karanlıklar doğuran bir hayal gücü vardır. Kendini, Sermet'i ve Nazire'yi en başta bu olayların içine sokan da bu özelliğidir. Nazire'nin ona canlı modellik yaptığı dönemlerde başta çok kibar biri olsa da sonralara doğru sinirli ve Nazire'yi bunaltan birine dönüşmüştür. Zamanla saplantılı düşünceleri ortaya dökülmüştür.

O bir adım daha yaklaştı, yerimde bir başkasını görüyormuş gibi uzun uzun ve dalgın bir süre baktıktan sonra kararlı bir ses tonuyla: "Bana.. tecavüz etmeni istiyorum" dedi. Aynen böyle söyledi. Nedense hâlâ poz vermeye devam edivordum; sanki poz beni bir tehlikeden koruyacaktı. Hâlâ sırtım ona dönük ve geriye bakarak: "Niçin bunu istiyorsun?" dedim. Ayn dalgınlık içinde: "Bu bana lazım". "Niçin lazım?", dedim, "bununla ne elde edeceğini düşünüyorsun?" Artık pozu bırakmışım, birbirimizin karşısında çırılçıplak, hiçbir şey saklamadan dikiliyor, sanki uzaktan bir pazarlığa girişiyorduk. Şimdi gözleri acayip parlayarak konuşuyordu: "Bu tabloda şiddete gereksinimim var. Bedenini bedenime geçirmeni, beni zorla içine almanı istiyorum, ancak bunu yaşarsam aynı şiddeti tuvale aktarabilirim." Buna benzer şeyler söyledi. Konuşurken bazen ellerini çaresiz bir biçimde iki yanna açıyordu. Aramızdaki her şey başka türlü olmuş, küçülmüş ve daralmış, dışardaki dünya da o anda küçülerek içeriye girmiş, bu atölye uzayına sığmış gibiydi. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 161-162)

Mesela bu paragrafta da görüldüğü üzere Zefir anlatmak istediği sert duyguları tablosunda daha iyi yansıtabilmek için Nazire'nin kendisine tecavüz etmesini isteyecek kadar ileri gitmiştir. Sanat uğruna zamanla kendini kaybetmeye başlayan Zefir iyice yalnızlaşmıştır. Psikolojik sıkıntılar yaşamaya başladığı ortadadır. Kendisinin de bunu fark etmeye başladığı noktada,

Dostum!

Hayaleti kovmak için ilkin onu çağırمام gerekti. O cadının niyeti bana tecavüz etmekmiş, ben de bunu kabul edersem gidecek sandım. Fakat o gitmeden ben gittim, yani buraya hastaneye geldim. İçine düştüğüm bu kuyudan çıkmam biraz vakit alacağa benziyor. Senden bir ricam olacak. Atölyeyi nasıl bıraktığımı hatırlamıyorum.

Lütfen, her şeyi kontrol eder misin? Anahtar şimdilik sende kalsın. Selam. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 165)

notunu Sermet'e bırakarak hastanede tedavi görmeye başlar. Üç aydır üzerine düşündüğü resmi, iki günde bitirmesinden anlaşılacağı üzere bu yaşadığı farkındalık onun ruhundaki boşlukları tamamlamasını sağlamıştır. Kendini bulabilmesi için önce kaybettiğini fark etmiş olması gereken Zefir, bunu başarmıştır.

1.3.6.3. Kart Karakterler

Romanlardaki kart karakterler tek bir özelliğin sembolüdür. Değişime kapalıdırlar ve romanın başındaki karakter özellikleri nasıl ise sonunda da öyledir. Romanlardaki çatışmayı sağlayan karakterlerdir. “*Sonradan Yaşamak*” romanındaki kart karakterler K. ve Naz’dır.

K.

Nazire, yazdığı mektuplar ile Sermet’e K.’yı tanıtır. K. Nazire’nin dedesinin ilk evliliğinden olan oğludur. Bu nedenle de öz dayısı değildir. Ancak annesi bu konunun açıkça konuşulmasından hoşlanmaz. Nazire’nin babası dahi herkes ona iyi davranır. Bir tek Nazire ona karşı öfke doludur. Genel olarak çok iyi giyinen, kibarlık kurallarına yapay biçimde uyan ve başkalarına da kurallara uymaları konusunda baskı uygulayan biridir. Çoğu zaman hizmet edilmeye alışkın, içe kapanık, zaman zaman alkol kullanan ve sürekli bahtsızlığından dem vuran bir karakterdir. Bütün bunların yanında sanatçı bir kimliğe sahip olan ve kafası müthiş ansiklopedik bilgilerle dolu olan eğitimli biridir. K. Siyasal Bilgilerden mezun olarak kaymakam olmuştur. Herkesin onunla gurur duyduğu zamanlarda ismi yolsuzluğa karışmış ve 6 ay süreyle hapis cezasına çarptırılmıştır. Her ne kadar kendisi masum olduğunu iddia etse de bu yaşanan olay onun görüldüğü kadar iyi biri olmadığının bir göstergesidir. Nazire ve Naz’a geçmişte yaşattıkları da bunun kanıtı olmuştur.

Kamu görevinden çıkarıldıktan sonra hiç çalışmayan K. kısa bir süre sonra Nazirelerin evine yerleşmiştir. Bu evde yaşanan olaylar Naz’ı intihara Nazire’yi de kendi kimliğini kaybetmeye sürüklemiştir. Çatı katındaki odasında resimler çizen K.’nın Nazire’den kendine çıplak modellik yapmasını istemesi ile her şey başlar. Bu olaylardan da anlaşılacağı üzere K. sapkın düşünceleri olan ve bunu sanatın arkasına sığınarak yapan birisidir. Bu sapkın düşünceleri sadece Nazire’den modellik

yapmasını istemekle sınırlı kalmaz tecavüze kadar gider. O, iki kız çocuğunun hayatını çalmış bir karakterdir. Tüm evi onlar için bir cehenneme dönüştürmüştür. Naz'ın cenazesinde yıllar sonra karşılaştığı Nazire'ye "Artık, ikimiz kaldık." (Sözer, 2009, s. 61) diyebilecek kadar kötü bir karakterdir. İyilik yönünde hiçbir gelişim göstermemiştir. Tüm varlığıyla Nazire ile çatışmaktadır. Nazire'nin ruhundaki yaraların sorumlusudur. Bütün bu yaşattıklarının cezası olarak romanın sonunda ölür. K.'nın ölümü ile Nazire tamamen geçmişin karanlığından kurtulmuş olur.

Naz

Naz, Nazire'nin korkunç bir şekilde intihar etmiş olan ikizidir. Nazire'nin zihninde tamamen kendini bütünleştirdiği ve geçmişin ikisi üzerindeki karanlık baskısı nedeniyle de sürekli çatıştığı bir karakterdir. Nazire babasının Naz'a daha çok ilgi gösterdiği ve onu şımarttığı düşüncesindedir. Nazire'ye göre Naz daha çocuksu ve yaramazdır. Ona karşı ablalık rolü hep Nazire'ye düşmüştür.

Belki de bu nedenle babam bir dönem Naz'a daha çok ilgi gösterir, bazı akşamlar onu kucağına alıp severken beni neredeyse unuttur, hatırlayınca da kıskanmayayım diye beni de öteki dizine oturtmakla yetinirdi. Çoğunlukla da babamın Naz'ı kucağına almasına pek dayanamaz, yatak odamıza gidip oradan Naz'a seslenerek yatma saatimizin geldiğini hatırlatırdım. Bunda da haklıydım galiba, çünkü Naz bana göre daha çocuksu ve daha yaramazdı. Bundan olacak annem ona "Deli Naz", bana da "Akıllı Naz" derdi. Ona karşı ablalık rolü bana düşerdi, ben de belki bu rolü abartılı bir biçimde oynardım. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 57)

İki kardeş arasındaki bu çekişmeler kıskançlığa yol açmıştır. Nazire, Naz kadar güzel olmadığını düşünmektedir. Bu gibi düşünceleri Nazire'nin zamanla kendini Naz gibi düşlemesine neden olmuştur. Bu düşler o kadar ileri bir boyut kazanmıştır ki aynaya baktığında dahi Naz'ın yüzünü görecektir seviyeye gelmiştir. Nazire onunla kendini tamamen bütünleştirmiştir. Naz adeta Nazire'nin hayatında bir gölge gibidir. Onu sürekli takip eder. Annesi, Nazire'ye içinde bulunduğu bu durumu, "Çünkü kardeşini çok seviyorsun. Onun gibi olmak istiyorsun. Ama zaten onun gibisin. Kendine bakıp orada Naz'ı görmek istiyorsun." (Sözer, 2009, s. 184) şeklinde açıklar. Belki de annesi haklıdır. Nazire kardeşini sevdiği ve onun acılarına ortak olup onu rahatlatmak istediği için bu gölge oyununa izin vermiştir. Çocukluk anılarında dahi Naz gölge gibi Nazire'nin arkasındadır.

Nazire, çocukluk anılarına Naz'ın karıştığı fikrindedir. Çünkü zamanla hangi anıyı kimin yaşadığını ayırt edemez olmuştur. Hatta Naz'ın yaşadığı korkunç olayları

bile üstlenmiştir. Bu nedenle de kendi asıl benini bir türlü hatırlayamayan, kendi olamayan bir karaktere dönüşmüştür. Nazire İstanbul'a yatılı okula gittiğinde Naz ile ilk ayrılığını yaşar. Naz'a karşı olan tarifsiz bağlılığından kurtulmuştur. Ancak bu olayla birlikte sadece aralarındaki bağ değil Naz'ın yaşamı da noktalanmıştır. Derdini kimseye anlatmadan intihar eden Naz'ın ölümü Nazire'yi derinden etkilemiştir. Nazire onun ruhunu kendi bedenine gömer ve iki ruh tekrardan bir bütünleşme yaşar. Böylelikle Nazire tam kendini bulabilecek derken Naz tekrardan gölge olarak onun hayatına dâhil olmuş olur. Bu bütünleşmeler nedeniyle Nazire'nin zihninde tüm geçmiş karışmış haldedir. Nazire'nin kendini kurban zannettiği hikâyenin asıl kurbanı Naz'dır. Nazire'nin bilinçaltı da aslında bunun farkındadır. K. ile yüzleşmeye gittiğinde Naz'ın hayaleti orada yanlarında olması bu farkındalığının göstergesidir. Çünkü Nazire oraya aslında Naz'ın yaşadıklarının hesabını sormaya gitmiştir. Bedenen orada olan Nazire olsa da K. ile yüzleşen Naz'dır. Bunca yıl geçmişin yükünü omuzlarında taşıyan Nazire orada Naz ile de yüzleşir.

“Sana bir şey sormuştum”, diyor ses, “beni hâlâ yanıtsız bırakıyorsun: niçin benim yerime geçtin, benim bildiğin öykümü kendi öykün haline getirerek üstelik bunu başkalarına anlattın ve kurban senmişsin gibi kendini acındırarak dikkat ve ilgi dilenmeye koyuldun?”

“Çünkü, çünkü.. bana yüklediğin gizin altında hep ezildim, aslında suçlu mu suçlu duydum kendimi. Evet, itiraf ediyorum, senin geçmişini çaldım, çünkü senin gibi sorumsuz olmak benim için senden sorumlu olmaya göre daha az bir felaketti. Fakat sen, hayalet ya da ses! Sen benim karanlığımı yıllarca benimle paylaştıktan sonra şimdi benim karşıma çıkıyorsun”. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 190-191)

Nazire kendi yaşamadığı geçmişin yükünü taşımış olmaktan, Naz ise Nazire'nin kendini onun yerine koyarak aslında onu yok etmiş olmasından şikâyetçidir. İkisinin de tek derdi bu dünyada kendileri olarak var olabilmiş olmaktır. K.'nın ölümü sonrasında Nazire teyzesinden Naz'a zamanında tipik olmayan psikoz tanısı konmuş olduğunu öğrenir. Teyzesinin anlattıklarına göre ikisinin de hayatını altüst eden olaylar bir hayaldir. Öğrendiği bu bilgiyle birlikte Nazire geçmişine arkasını dönmüş ve kendi yoluna devam etmiştir.

1.3.6.4. Fon Karakterler

Fon karakterler, olay örgüsü üzerinde derin etkiler bırakmayan dekoratif unsurlardır. Genelde hiçbir derinliğe sahip olmazlar. Eser boyunca sadece birkaç

yerde isimleri geçer. “*Sonradan Yaşamak*” romanında da Sermet’in annesi, Naci Zihin, Psikiyatri Dr. Atalay, Alis, Hayal Sılay, Nazire’nin annesi, babası ve teyzesi fon karakterlerdir.

Roman Sermet’in annesinin ölümü üzerine ondan geriye kalan nü tabloların gizemini çözmeye çalışması ile başlar. Sermet’in annesi bir zamanki Sanayi-i Nefis Mekteb-i Alisi’nin 1926 yılı mezunlarından. Ondan geriye kalan tablolar onun ilk ve son eserleridir. O, mezun olduktan sonra ne resim öğretmenliği yapabilmiş ne de özel yaşamında resme devam edebilmiştir. İlk başlarda ağabeylerinin onun çalışmasını yasaklaması ile sanatından kopmaya başlamıştır. Sonrasında da evliliği, ölü doğan ilk oğlu ve Sermet’in dünyaya gelişi ile resimden tamamen uzaklaşmıştır. Sadece resimle ilgilenmez o piyona çalmayı bilen, Fransızca konuşabilen kültürlü bir kadındır. Hayatının son dönemlerinde Rus bir bakıcı ile birlikte yaşayan annesinin yanına yerleşen Sermet, onun için elinden geleni yapsa da ölüm kaçınılmaz olmuştur. Bu ölüm Sermet’i bir buhrana sürüklemiştir. Sermet’in annesi ölümü ile hikâyeye hizmet etmiştir.

Bir diğer fon karakter de annesinin ölümü üzerine Sermet’in psikolojik destek aldığı arkadaşı psikiyatr Dr. Atalay’dır. Aralarında geçen konuşmalar okuyucuya Sermet’i daha iyi tanıma fırsatı vermiştir. Sermet’e evden biraz da olsa uzaklaşmasını öneren Dr. Atalay’dır. Evden uzaklaşması ile Sermet’in yeni hikâyesi tamamen başlamış olur.

Sermet’in yeni hikâyesine yön verecek olan Zefir ile tanışmasını sağlayan kişi ise Naci Zihin’dır. Naci Zihin, Sermet’in sanat eleştirmeni bir arkadaşıdır. Sermet, annesinden kalan nü tabloyla ilgili izlenimlerini paylaşması için onu evine davet etmiştir. Naci; resim sanatı üzerine şaşırtıcı bilgileri olan, konuya heyecanla yaklaşan, bazen saldırgan tavırlar sergileyebilen ve doğrucu Davutluğu ile tanınan bir karakterdir. Sermet’in tabloyu yorumlaması için onu tercih etmesinin sebebi de bunlardır. Naci Zihin’in yalnız başına hiçbir yere gitmeme alışkanlığı nedeniyle Sermet’in evine giderken yanında getirdiği Zefir, Sermet’in tüm hikâyesini değiştirmiştir.

1.3.7. İzleksen Kurgu

1.3.7.1. Aşk/Kadın/Cinsellik

Aşk büyüü bir öyküdür. İnsana verilmiş olan yüce bir armağandır. Kendini bir başkasında var etmek olarak tanımlanan aşk karmaşık bir yapıdır. Tanımı insandan insana değişebilen bu duygu sağladığı konu çeşitliliği nedeniyle asla tükenmez. Bu nedenle de edebi eserlerde en fazla işlenen konuların başında gelir. İlk çağlardan günümüze pek çok eserde karşılaştığımız aşk, dünyanın en çok övülen ve bir o kadar da yerilen duygusudur.

Önay Sözer'in "*Sonradan Yaşamak*" romanındaki olay örgüsü aşk, kadın ve cinsellik izlekleri etrafında şekillenmiştir. Aşk, bu romanda karakterlerin kendi benliklerini bulmalarını sağlayan bir duygu olarak okuyucunun karşısına çıkar. "*Sonradan Yaşamak*", ilmek ilmek işlenen bir aşkın hikâyesidir. Bu romanda işlenen aşkın kahramanları Sermet ve Nazire'dir. Onlar birbirlerinin hayatlarındaki eksiklikleri tamamlarlar. Nazire, Sermet'in hayatındaki boşlukları doldurup onu yazarlığa geri döndürürken Sermet de Nazire'nin hayatından geçmişinin izlerini temizleyerek ona kendi benliğini bulma fırsatı sunar. Hayatına giren aşk ile birlikte Nazire'nin korkuları ortadan kalkar. Sermet, Nazire'ye yazdığı 26 Kasım tarihli mektupta aşk ve korku felsefesinden şöyle bahseder:

Beni 'romantik' bulmanızı göze alarak yine de diyeceğim ki, hiçbir korku unutulmaz, fakat yalnızca başka bir duygu, yani 'aşk' onu bastırabilir ve zaten aşkın kendisi belki de bastırılmış bir korkudur. Aşk başlayınca korku gizlenir. Gelgelelim, aşkın sonu bastırılmanın kalkması ve korkunun yeniden ortaya çıkmasıdır. İşte kısa bir 'aşk ve korku' felsefesi. (Sözer, *Sonradan Yaşamak*, 2009, s. 61)

Sermet'in bu cümlesi adeta romanın özeti gibidir. Sermet Nazire'nin hayatına girdiği andan itibaren Nazire'nin içindeki korku yerini yavaş yavaş aşka bırakmaya başlamıştır. Kendinden kaçış halinde olan Nazire, adeta sığınacak bir liman bulmuştur. Sermet, onu yargılamadan sadece dinleyerek geçmişin karanlığından çekip çıkartmıştır. Nazire'nin mektuplaşma sürecinde belli bir zamandan sonra tamamen teslim olmuşçasına geçmişini anlatmaya başlaması Sermet'in ona olan ilgisini arttırmıştır. Sermet, bir kere bile görmediği bir kadına daha yolun başındayken âşık olmaya başlamıştır. Ancak bunu kendine açıkça itiraf edememiştir. Sermet'in zamanla Nazire'ye karşı artan duygu yoğunluğu onu yabancıısı olduğu

farklı bir dünyaya sokar. Nazire'ye karşı Zefir rolü oynayarak çıktığı yolda artık Nazire'nin geçmiş anılarını dahi Zefir ile paylaşmak istemeyen birine dönüşür. Kendisinin itiraf edemediği bu âşık oluş, okuyucuya hissettirmektedir.

Sermet ve Nazire'nin yüzleşmesi adeta iki sevgilinin ayrılık sahnesi gibidir. O anı Sermet, “Ne olursa olsun ok yaydan çıkmıştı ve içine düştüğümüz durumda, bu ok Eros'un atabileceği son oklardan biri olabilirdi ancak, bunu iyice seziyordum.” (Sözer, 2009, s. 81) şeklinde anlatır. Eros, aşk tanrısıdır. Önay Sözer bundan önceki romanlarında da olduğu gibi “*Sonradan Yaşamak*” romanında da mitolojik öğelere yer vermiştir. İnanılana göre Eros âşıkların kalplerini alevlendirmek için oklarını kullanır. (Zegers, 2009) Sermet de bu cümlesinde o oklara gönderme yaparak Nazire'ye âşık olduğunu kabul etmiştir. Aşk, istemsizce meydana gelen karşı konulamaz bir güçtür. Bu karşı konulamaz gücün romanda etkisi altına aldığı tek kişi Sermet değildir. Nazire de bu aşkın etkisi altındadır. Zefir'e oynadıkları oyun devam ettikçe Sermet'le aralarındaki bağ artmaya devam etmiştir. Nazire, içinde bulunduğu bunalım nedeniyle yazamayan ve kendi benliğini kaybetmiş olan Sermet'in kaleminin ucundaki kadın olmuştur. Nazire'ye duyduğu aşk ve ona dair her şeyi merak ediyor oluşu sayesinde Sermet kalemi tekrardan eline almıştır.

Nazire'yle yavaş yavaş garip bir 'biz' oluşturuyorduk: biz konuşuyorduk, biz istiyorduk, biz öyle yapıyorduk, biz zaten öyle düşünmüş oluyorduk ve bu böyle sürüp gidiyordu. Aramızda bilmediğimiz sezgiler vardı. Gün boyu bir şarkı mırıldanıyordum, o günkü buluşmamızda daha ben bir şey demeden o aynı şarkıyı bana söylüyordu. Bazen onun yaptığı her şeyin bir dans gibi olduğu izlenimine yakalanıyordum ... (Sözer, *Sonradan Yaşamak*, 2009, s. 119)

Sermet, usulca içinde büyüyen aşkı ve Nazire ile aralarındaki bağın güzelliğini bu cümlelerle ifade eder. Aşk, tamamlanmayı istemektir. Sermet ve Nazire bir olarak yarım kalmışlıklarını tamamlamaya çalışırlar. “Yaşam ve olay sen neredeyse orada devam ediyor.” (Sözer, 2009, s. 171) diyen Sermet, Nazire ile birlikte yaşamı birbirlerinde bulduklarını okuyucuya hissettirmiştir.

Romanda karşımıza çıkan tek aşk Sermet ve Nazire'nin aşkı değildir. Romanın başında Sermet'in “*Siyah Gül*” isimli şiirini yazdığı ilk aşkından da Nazire'nin “Birbirimizi yaralarımızdan tanıdık sonra da savaşılmaya başladık.” (Sözer, 2009, s. 106) dediği sevgilisi Zafer'den de bahsedilmiştir. Fakat bu aşklar romanın olay örgüsü üzerinde çok etkili olmamıştır. Bütün bunların yanında roman

için önemli olan bir diğer aşk, Zefir'in Nazire'ye karşı duyduğu aşktır. Zefir'in yaşadığı duygu yoğunluğunun aşk mı yoksa sadece bir hayranlık mı olduğu konusunda okuyucunun zihninde zamanla soru işaretleri oluşur. Zefir, olayların en başında uzaktan gördüğü ve tanımadığı bir kadına ilgi duyar. Loş ışığın altında görüp hayran kaldığı bu kadının portresini çizmesi ile tüm olaylar başlamış olur.

–İtiraf ediyorum, dedi, içimde bu yabancı kadına karşı zaaf dolu bir tutku uyandı daha o anda başlayarak. Söylemişim ya insan ruhunun yüze bastığı damga beni ilgilendirir. Ama bu genç kadının yüzüne sanki başka birinin ruhu damgasını basmıştı. İlk kez böyle bir şey görüyordum. Onun devamlı modelim olmasını isterdim. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 31)

Bu gibi cümleler ile içinde bulunduğu durumu nitelendiren Zefir'in hislerinin aşktan çok hayranlık ve bedensel bir tutku olduğu zamanla ortaya çıkmıştır.

Aşk, derin bir tutkudur. İki âşık arasında sadece ruhsal bir çekim olmaz. Aşk tanrısı Eros, insanı yoldan çıkarıp şehvet bataklığına ve uçurumuna çekebilir. (Paz, 2016) Aşkın meydana getirdiği bedensel tutkular “*Sonradan Yaşamak*” romanında da karşımıza çıkar. Buradan da anlaşılacağı üzere kadın ve cinsellik izleği bu romanda işlenmiştir. Öncelikle Sermet'in annesinden kalan nü tablolar ile kadın bedeni ön plana çıkartılır. Sonrasında bu beden Zefir tarafından Nazire'nin portresi ile bütünleştirilerek kadın bedeni tamamen objeleştirilmiş olur. Bedeninden nefret eden Nazire'nin çıplak bedenini Sermet'in önüne attığı ilk anda Sermet, kendini boşluğa atılmış gibi hisseder. O anda gördüğü vücut adeta cinselliğin değil ölümün müstehcen görüntüsü gibidir. Bu anlamda yaşadıkları ilk yakınlaşmada kendini geri planda tutan Sermet, sonrasında yazdığı romanına gerçek anlamda bir son yazabilmek için Nazire ile bir birliktelik yaşamak istemiştir. Sermet'in,

Nazire seni duymalıyım, kokunu, sıcaklığını almalıyım, sırtındaki ameliyat izini görmeli, iç organlarının sesini işitmeliyim, Nazire, seni sevmek, okşama istiyorum. Bir devrim olacak bu, çünkü ayaklarımız başımızın, başımız da ayaklarımızın yerine gelecek (söylerken kendi sözlerimden etkilenecek bunu bir mecaz değil, bir gerçek olarak düşünüyorum ve Nazire'nin ayaklarını düşünüyordum). Bu roman böyle bir devrimle bitmeli, eğer bitecekse! (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 202)

şeklinde anlattığı arzusu Nazire'nin kırgınlıkları geçene kadar gerçekleşmemiştir. Sermet'in “Önce yaz sonra yaşa” görüşü ile gönlünü aldığı Nazire de bir birliktelik yaşamaya hazır hale gelmiştir.

İçindeki çılgın küçük kız ortalığa fırlamış, heyecanla bedeninin her bir köşesini bana sunuyor, yalnız isteklerime boyun eğmeye değil, bana yeni istekler de vermeye çalışıyordu. Gerçi onu tanımaya, vücudunu en saklı yerlerine kadar bulgulamaya doyamıyordum, ama aynı zamanda sevişirken ki abartılı hareketliliği beni şaşırtıyordu, onun vücuduna bir türlü hâkim olamıyor, bana benim isteklerim olarak yansıttığı şeylere kendimi kaptırıp gidiyordum: ilkin kendini bir bulmaca gibi sunmuştu, şimdi de bana tam olarak teslim olmadığı için bu bulmacayı çözmeme engel oluyor, durmadan isteklerimi öne alarak onları başka şeylere çeviriyor gibiydi. Sanki onunla doğru dürüst sevişmek için onun benimle sevişmesine engel olmalıydım... (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 220)

Cinsellik izleği roman boyunca pek çok yerde hissettirilse de ilk defa bu kadar açık bir şekilde bu sahnede anlatılmıştır. Bu anlatılan sahnede iki karakter arasındaki yakınlık yalnızca fiziksel bir deneyim olarak kalmamış, aynı zamanda ruhsal ve duygusal bir paylaşımın da göstergesi olmuştur. Karakterlerin birbirine sunduğu arzular, heyecanlar ve keşifler, onları sıradan bir ilişki anlayışının ötesine taşımış; cinsellik, kendini ve karşısındakini tanımanın, sınırları zorlamanın ve varoluşsal bir tatmin arayışının aracı hâline gelmiştir. Bu yönüyle sahne, bireyin hem kendi bedenini hem de karşısındakini yeniden keşfetme çabasını ortaya koyarken, aynı zamanda romanın kimlik bunalımı ve varoluşsal sorgulama izleğiyle de doğrudan ilişkilendirilmiştir.

1.3.7.2. Kimlik Bunalımı/Varoluş Mücadelesi

Önay Sözer “*Sonradan Yaşamak*” romanında varoluş mücadelesi ve kimlik bunalımı izleklerine yer vermiştir. Önceki romanlarında olduğu gibi bu romanında da varoluş mücadelesi veren karakterler vardır. Kendine yabancılaşmış ve iç dünyalarında bir bunalım yaşayan karakterler, bunu fark ettikleri noktada varlık ve kimliklerini sorgulamaya başlamıştır.

Annesinin ölümü üzerine ruhsal bir boşluğun içine düşen Sermet, romanda karşımıza çıkan ilk karakterdir. Çocukluğunun en büyük korkusu olarak nitelendirdiği annesinin ölümü onu sancılı bir döneme sokmuştur.

O ölecek ve beni de ölüm dünyasına götürecekti. Çünkü o öldükten sonra nasıl yaşamayı sürdüreceğimi pratik ve gerçek olarak bilmiyor, asla düşünemiyordum. Çocukluğumun en büyük korkularından biri annemden ayrılmaktı, eve en ufak bir gecikmesinde bile çocuk beynim onu işte sonunda ve sonsuz olarak yitirdiğim saplantısından kurtulamıyor, döktüğüm yapmacık ya da sahici gözyaşlarında onun benden uzaklaşan hayalinin titrediğini görüyordum. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 205)

Çaresizlik, umutsuzluk ve hiçbir işe yaramama duygusu içinde olan Sermet açık bir şekilde kimlik bunalımı yaşamaktadır. Annesinin ölümünden sonra hiçbir şey yazamamaya başlayan Sermet, bir yazar olarak sahip olduğu gerçek benliğini yitirme korkusu içindedir. Adeta dünyaya karşı yenilmiş ve kendine yabancılaşmaya başlamıştır. Verdiği varoluş mücadelesini tekrardan yazmaya başlarsa kazanacağına inanan Sermet, kalemi uzun süre sonra eline ilk kez Zefir için aldığından bunu başaramamıştır. Nazire'ye karşı oynadığı Zefir rolüyle kurtarmaya çalıştığı kimliğini aslında tamamen kaybetmiştir. Öncesinde de bir kimlik bunalımı yaşayan Sermet, bir başkasının yerine düşünerek ve yazarak kendine tamamen yabancılaşmış olur. Sermet yazdığı mektupların asıl sahibi değildir, o sadece “öteki”dir. Bu “öteki”nin varlığı da yaşadığı yabancılaşmaya bağlıdır. Sermet, Nazire ile birlikte Zefir'e oynadıkları oyun sayesinde kendine yeniden yaratılma fırsatı sunulduğuna inanır. Bunu “Kimliklerimizi de oyunla birlikte yeniden yaratılmaya ve dönüşmeye bırakmıyor muyduk?” (Sözer, 2009, s. 115) şeklinde sorduğu soru ile ifade eder. Söylediği gibi de olur. Nazire'yi canlı model yaparak yazdığı romanı sayesinde yazar kimliğine tekrardan kavuşmuş olur. Sadece yazı yazmaya geri dönmesi değil Nazire'ye duyduğu aşk da Sermet'in kendini bulmasına katkı sağlamıştır.

“*Sonradan Yaşamak*” romanında kimlik bunalımı yaşayan bir diğer karakter de ressam Zefir'dir. O da kendisine ve çevresine karşı yabancılaşmış bir karakter olarak işlenmiştir. Zefir'in kendine has ayrı bir dünyası vardır. Ruhsal bir boşluk içinde olan Zefir yalnızdır. Zaten “Yalnızlık ve boşluk her zaman yan yanadır.” (May, 1997, s. 28) Bir boşluğa düşen insan etrafında olan kişilerden uzaklaşır. Zefir de kendi yaptığı resim tablolarını kullanarak kendisi ve çevresi arasına bir duvar örmüş ve tablolarının arasında yaşamaya başlamıştır. Sanatla ilgilenip kendi asıl benliğine ulaşacağına inanan Zefir, aksine derin bir kuyunun içine düştüğünü sonradan fark etmiştir. Bunu fark ettiği anda hastaneye yatan Zefir böylece iyileşme sürecine girmiştir. En sonunda da yaşadığı varoluş mücadelesinin galibi olmuştur.

Sermet ve Zefir'in haricinde romanda en derin kimlik bunalımı yaşayan karakter Nazire'dir. Nazire'nin gerçek benliğini farkına varma yolculuğu romanda uzun uzun anlatılmıştır. Nazire, çocukluğundan itibaren kimlik bunalımı yaşayan ve varoluş mücadelesi veren bir karakterdir. Onun varoluş mücadelesi iki kişiliktir. Çünkü Nazire, ikizi Naz'ın ölümü ile birlikte onun ruhunu kendi bedenine gömerek

Naz için de yaşamaya başlamıştır. Tek bir bedende iki ruhu yaşatmaya çalışmak Nazire'ye kendi benliğini kaybettirmiştir. Kendine yabancılaşmaya başlayan Nazire, zamanla aynaya baktığında bile kendini değil de ikizini gören birine dönüşmüştür. O, ikizini pek çok yerde taklit ettiğinin farkındadır. Nazire'nin yaptığı ikizini taklit etmekten öte bir şeydir. Adeta onun hayatına ortak olmuştur. Nazire'nin içinde de bir "öteki" vardır. Fakat onun "öteki"si bir yabancı değil ikizidir. Nazire kendi geçmişi zannettiği öykünün yabancısıdır. "...kendimi Naz'mışım gibi düşlerdim." diyen Nazire ikizinin geçmişini, yaşantısını ve acılarını kendisininmiş gibi sahiplenmiştir. Zamanla geçmişin derinliklerinde kimin Naz kimin Nazire olduğu karışmıştır. Yıllarca acısını yaşadığı geçmişin kurbanının kendisi değil de ikizi Naz olduğunu fark eden Nazire bir aydınlanma yaşar. Böylelikle Nazire kendi benliğini fark etmeye başlamıştır. "BEN NAZ DEĞİLİM, NAZİRE'YİM." (Sözer, 2009, s. 193) diye haykıran Nazire'ye kendi sesini duymak iyi gelmiştir.

–Kendimle konuşarak kendim diye birisi olmadığını öğrendim, hepsi bir hayalmiş. Geçmiş bir hiçtir derler, benimki o hiçin de hiçi ve hiçliği...
Söyleyeceklerini not etmek için kaleme sarıldığımı görünce yavaşladı:
–Çünkü bir geçmişim olmadı ve olmayacak. Geçmişim sandığım şey bir başkasınınmış; şimdi o da elimden alındı. O bir delinin anlattığı bir masalmış. Ben zamanın öksüzüyüm, bunu düşünebiliyor musun? (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 200)

Bunca zaman kendi olamayışı onun içine düştüğü bunalımın asıl sebebidir. Nazire, Sermet'e göre yarım kalmıştır. Onun bu görüşüne hak veren Nazire kendini tamamlayabilmek için Sermet'in romanının kahramanı olmayı kabul eder. Kendi benliğine ulaşmak umuduyla çıktığı yolda bu sefer de üstüne başka bir kimlik giyer. Sadece Sermet'in romanının kahramanı olarak yaşamaya başlar. Naz'ın gölgesinden kurtulmaya çalışırken başka bir gölge ile karşılaşmıştır. Onu içine düştüğü bu durumdan kurtaran Zefir'in tablosu ve Sermet'in aşkı olmuştur. Nazire'ye kendini görmesi için ayna tutan bu iki karakter sayesinde Nazire verdiği varoluş mücadelesini kazanmıştır.

1.3.7.3. Sanat/Canlı Modellik

"Sonradan Yaşamak" romanında karşımıza çıkan diğer izlekler, sanat ve canlı modelliktir. Sanat; duygu, tasavvur ve fikirleri etkili bir biçimde ve göze gönle hitap

edecek şekilde söz, yazı, resim, heykel vb. ile ifade etme hususundaki yaratıcılıktır. (Kubbealtı Lugatı) Sanat, güzelliğin ifadesidir ve sanat güzelliği filminden doğmuş olan bir güzelliştir. (Hegel, 2020) Bu romandaki sanat izleği resim ve edebiyat sanat dalları üzerinden işlenmiştir.

Romanın kahramanlarından Zefir, Sermet'in annesi Fatma Aliye ve K. ressamdır. Üçünün de ortak özelliği nü tablolar üzerine çalışmalarındır. Nü, kelime anlamı olarak çıplak insan betimlemesidir. Nü tablolarda karşımıza çıkan çıplaklık sıradan bir çıplaklık değildir. Çünkü nü, çıplaklığın sanatsal bir ifadesidir. Resim sanatında çıplaklık genelde kadın bedeni üzerinden kurulmuştur. (Rüstemoğlu, 2012) Bu romanda da nü tabloların canlı modelleri olarak kadınlar seçilmiştir. Romanın olay örgüsünde çıplak modelliğin Nazire ve Naz üzerinde bıraktığı etkiler ayrıntıyla işlenmiştir. Daha ilk sayfalardan karşımıza Sermet'in annesi Ressam Fatma Aliye'den kalan nü tablolar çıkar. Bu tablolardan bir tanesi ötekilerden daha değerlidir. 83x45 cm boyutlarındaki bir tuval üzerine yapılmış olan yağlı boya tablo Sermet'in hayatında yeni pencereler açmıştır.

Yeşilin çeşitli tonlarının, açık ve parlak sarıların egemen olduğu tabloda, üzerinde yalnızca çok dar, bugünkü sliplere benzeyen koyu yeşil bir külot, kolları arkada ve başını hafifçe sağa doğru eğmiş olarak ayakta duran bir kadın vardı. Bu herhalde modellerin ayaktaki klasik pozlarından biriydi. Vücudun dağılan dış çizgileri koyu yeşilde ve her şey ilkin karakalem bir taslak yapılmış da sonra bu taslaktaki karalamalar taslak izlenimi büsbütün ortadan kaldırılmadan buraya yağlıboya olarak aktarılmış gibiydi .” (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 10)

Evini küçük bir galeriye benzetmiş olan Sermet'in annesi nü tabloları, yağlıboya peyzaj ve portre çalışmalarıyla Sermet'in sanatla ilgilenen biri olmasını sağlamıştır. Eve ruh katan bu tablolar, 1926 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nden mezun olan Fatma Aliye Hanım'ın ilk ve son yapıtlarıdır. Sanayi-i Nefise Mektebi, güzel sanatlar eğitimi açısından çok kıymetlidir. Bu okul ülkedeki güzel sanatların geliştirilmesini ve medeniyetin ilerlemesini sağlamak amacıyla kurulmuştur. 3 Mart 1883 yılında 2. Abdülhamit devrinde açılmıştır. Müdürü Osman Hamdi Bey'dir. İlk senesinde okul mevcudu yirmi iken 1895'te bu sayı yüz doksan beşlere kadar yükselmiştir. Okulda resim, oymacılık (heykeltıraş), fenn-i mimari ve hakkanlık (gravür) gibi dersler verilmiştir. Resim bölümünde ilk başta yalnızca desen çalışmaları yapılırken sonraki dönemlerde karakalem, yağlıboya ve hatta nü resimler

üzerine çalışılmaya başlanmıştır. Başta yalnızca erkekleri kabul eden okul çok zaman sonra İnas Sanayi-i Nefise Mektebi adıyla kız öğrenciler için de bir bölüm açmıştır. Bu öğrenciler arasında yer alan Mihri Hanım sonrasında bu okulda göreve başlar ve kız öğrencilerine kaliteli bir eğitim sunmak için gayret gösterir. Mihri Hanım, ilk kez çıplak canlı modelle çalışarak kadın sanatçıların önünü açar. “Sonradan Yaşamak” romanındaki Ressam Fatma Aliye de bu kadın sanatçılardan biri olarak kurgulanmıştır. Romanda Sermet’in annesinin okul zamanlarında arkadaşlarıyla yaptıkları nü çalışmalar,

Bu fotoğraf, 1920’li yılların başlarında, duvarlarında kadın erkek ‘nü’ çalışmaları asılı olan, orada burada resim sehpararının, yan yatırılmış tuvalerin göze çarptığı resim atölyesinde çekilmişti. Grup, bir bölümü ayakta, bazıları oturmuş, ötekiler yere çökmüş olarak ortadaki yüksekçe bir kaidenin üstünde duran çıplak bir modelin çevresinde hocalarıyla birlikte toplanmıştı... (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 10)

şeklinde anlatılmıştır.

Sermet’in anlamını çözmeye çalıştığı annesinden kalma nü tablo sayesinde ressam Zefir romana dâhil olmuş olur. Zefir, Sermet’in annesinin çizdiği nüyü kopya etmiştir. Zefir’in “fantom” dediği çizimi, Sermet’in evinde gördüğü nü tablonun birebir kopyası değildir. O, nü tablodaki belirsiz çizilmiş olan yarı gölgeli yüzün yerine belirgin bir kadın yüzü eklemiştir. Bu olayla beraber romanda nü sanatının yanında portre sanatı da kendine yer bulmuştur. Zefir’in “fantom”u kendi çizdiği portre ile Fatma Aliye Hanım’ın orijinal nü tablosunun birleşmesinden oluşmaktadır. Kendi çizdiği portreye bir vücut gerektiğini düşünen Zefir, o vücudu Sermet’in evindeki tabloda bulmuştur. Zefir’in tamamlamaya çalıştığı bu portredeki unutamadığı yüz Nazire’ye aittir. Romandaki bir diğer izlek olan canlı modellik Nazire’nin hikâyesi üzerinden anlatılmıştır. Zefir’in “...bana modellik etmezse mahvolacağımı biliyor, bunu anladı o.” (Sözer, 2009, s. 79) dediği Nazire, kendini bir anda bir oyunun içinde canlı çıplak modellik yaparken bulmuştur. Sanatın tarihsel sürecinde kadın figürleri hep önemli olmuştur. Nazire Zefir’in tablosu için çok kıymetlidir. Nazire, Zefir’in sanat çalışmaları sürecinde saatlerce hareketsiz ve çıplak kalır. Zefir; Van Gogh’un çalıştığı gibi hiçbir eskiz, taslak yapmaya gerek görmeden direk yağlıboya tabloya başlamıştır. Tablodaki çıplak kadın figürü ve o figürün canlı modeli insan zihninde bir arzu oluşturur. Nü, bir bakıma bedeni nesneleştiren bir

sanattır. Kadının cinselliğin bir nesnesi olarak görüldüğü bir düzende Zefir de romanın ilerleyen sayfalarında “Bana tecavüz etmeni istiyorum.” (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 161) şeklinde taleplerde bulunmaya başlamıştır. Bu sapkın isteğinin sebebini ise yaptığı sanatın gereksinimi olarak açıklamıştır. Zefir’in bütün bu yaşananların sonunda Avrupa’da Rönesans ile birlikte canlanan duvar resmi tekniğini yeni bir yorumla birlikte kullanarak yaptığı 130 x 150 boyutlarındaki yağlıboya tablonun ismi “Profil Perdu”dur. Fransızca da kayıp profil anlamına gelmektedir.

Resmin daha küçük sol yarısında görülen ve normal olarak poz veren modelin oturması gereken taburenin üstünde elinde paleti ve fırçasıyla, yüzünde derin bir melankoli anlatımıyla ressamın kendisi oturuyordu; büyük sağ yarıyı kaplayan çuha yeşili tuvalin önünde ayakta duran çıplak model ise dönmüş, tuvale, daha doğrusu tuvaldeki kendisine bakıyordu, çünkü bu figürün bir bölümü aynı zamanda tuvalin üzerinde kalmıştı. Gerçekten de kendisiyle tuval arasında olağandışı ve biricik bir olay cereyan ediyordu ... (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 210)

Tabloya bakıldığında görülen profilini yitirmekte olan bir kadındır. Nazire’nin çıplak canlı modellik yaptığı ilk ressam Zefir değildir. Üvey dayısı ressam K.’ya ikiziyle birlikte yaptığı canlı modellik, çocukluk hatıralarını anlattığı bölümlerde karşımıza çıkmıştır. K.’ya karşı yaptığı çıplak canlı modellik onun ruhunda derin yaralar açmıştır. Çünkü çıplaklık bir tabudur. Çıplaklık insanın bedeninin tüm sırlarıyla erişilebilir olmasıdır. Bireysel olarak hissettirdiklerinin yanında toplum için de çıplaklık hoş karşılanan bir durum değildir. Bu sebeplerle Nazire kendisinin ve Naz’ın yaptığı canlı modellikten rahatsızlık duymuştur. K.’nın ağzından “Haydi soyun.” lafını duyduğu andan itibaren tüm hayatı değişmiştir. K.’nın onları aynanın karşısına geçirip aynadaki görüntülerini çizdiği farklı bir teknik denediği görülmektedir.

Bütün bunların yanında romanın başkahramanı Sermet’in yazar annesinin ise ressam olması Önay Sözer’in kendi hayatına ve annesine bir gönderme yaptığı şeklinde yorumlanabilmektedir. Önay Sözer’in annesi Sanayi-i Nefise Mektebi’nden mezun olmuş olan Fatma Aliye Sözer’dir. Yazar romanında karakter ismi olarak bile doğrudan kendi annesinin ismini kullanmıştır. Annesinin çizdiği nü tabloların önünde fotoğrafları olan Önay Sözer, Sermet ve annesi üzerinden adeta kendi yaşantılarını anlatmış gibi durmaktadır. Sermet’in düşünceleri, yazar oluşu, annesinin

ismi ve ressam oluşu “*Sonradan Yaşamak*” romanına otobiyografik bir karakter kazandırmıştır.

Romanda sanat izleğinin işlenmesini sağlayan bir diğer sanat dalı ise edebiyattır. Romanın olay örgüsüne yön veren sanatçılardan biri de yazar Sermet’tir. Sermet, eserinde farklı bir yöntem denemenin peşindedir. O, hayatı romanında yazmaz. Onun yaptığı romanı hayata yazmaktır. Nazire bir kez de edebiyat sanatı için canlı modellik yapmaya başlar. Hayatıyla Sermet’in romanına modellik eder. Nazire artık sadece tuvalin karşısındaki canlı model değil kalemin ucundaki canlı bir roman kahramanıdır. Nazire’yi romanı için canlı model haline getiren Sermet aslında Zefir’in işine bir nazire yapmaktadır. Ona göre bir ressama karşı yapılan canlı modellikte hayat dururken bir yazarın canlı modeli, roman kahramanı olmak yaşamın içine atılmaktadır. Nazire yaşayarak Sermet’in kalemini oynatmaktadır. Oysa Zefir’in fırçasının oynayabilmesi için modelin durması gerekmektedir. Burada da görülüşü üzere romanda ara ara resim ve edebiyat sanatı arasında bir karşılaştırma yapılmıştır.

1.3.7.4. Aynanın Gizemi/ Rüya

“*Sonradan Yaşamak*” romanında dikkat çeken izleklerden biri de aynadır. Nazire’nin ruhsal dünyasına yön veren metaforlardan biri olan ayna, roman boyunca pek çok sahnede okurun karşısına çıkar. Sözlükte “Karşısındaki şeylerin görüntüsünü aksettiren, özellikle insanların kendilerini görmek için kullandıkları, arkası sırlanmış cam veya madenden levha, gözgü” (Kubbealtı Lugatı) şeklinde tanımlanan ayna, tarih boyunca insana eşlik etmiş en önemli nesnelerden biridir. Özellikle edebiyat ve resim sanatında karşımıza çıkan ayna, farklı bir dünyaya açılan kapıdır. Ayna imgesinin kullanıldığı sanat eserlerinden “Aynaya yansıyan ile yansıtılanın bire bir aynı olup olmadığı sorgulanır.” (Çolak, 2020) Bu romanda da Nazire, aynaya baktığında kendini göremeyen bir karakter olarak okuyucunun karşısına çıkar. Çocukluğundan itibaren aynaya baktığında kendini değil de ikizi Naz’ı gören Nazire, zamanla aynaya bakmaktan bile çekinen bir kadına dönüşmüştür. Nazire’nin aynalar karşısında yaşadığı şey aslında bir benlik kaybıdır. Aynaya baktığında kendisini görememesi kendinden kaçtığıının bir göstergesidir. Kendi görüntüsünden kaçan Nazire adeta Naz’ın aynadaki görüntüsünü çalmıştır.

Bir an yandan bedenimin görülebileceğini unutarak aynaya yaklaşıyorum. Ayna yüzeyi sanki bütün bakış açılarını birbirine geçirerek, gösterdiği her şeyle birlikte leğendeki bir su gibi çalkalanıyor ve orada mekânın iyice delirdiği o aynanın içinde kendiminkileri değil, Naz'ın pembe pembe kabaran ahret kardeşi göğüslerini görüyorum. Evet, Naz bu. Aynanın dibinden yüzünde alaycı, pişkin, utanmayı bir yana bırakmış bir anlatımla, kayıtsız bana bakıyor, aman Yarabbi, nasıl böyle durabiliyor karşımda? Gözlerimi açıp kapıyorum, hiçbir şey değişmiyor. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 66-67)

Nazire'nin aynada gördüğü aslında kendi düşüdür. Ayna, edebiyatta kadının ötekileştirilmesini simgeleyen bir nesne olarak kullanılmıştır. Bu romanda da Nazire kendi olmaktan uzaklaşmış, “öteki” olmuş bir kadındır. Yalnız onun olduğu “öteki” yabancı değildir, ikizi Naz'dır.

Ayna imgesi, romanda en çok Naz ve Nazire'nin çocukluk anılarında ortaya çıkar. Ayna sırlarla dolu, bilinmeyen bir nesne gibidir. Naz ve Nazire'nin çocukken sık sık oynadığı oyun da bu bilinmezlik ile ilgilidir. Oyunları;

Zamanla annem o oda da dikiş dikmeği saatlerde de orası bizim için oyun alanı haline gelmişti: özellikle aynanın önü ve arkası. Birimiz aynanın arkasına geçer, öbürümüz ise aynaya bakardı. Aynanın önündekinin aynaya uzun uzun bakıp ta içinden dilerse kendi yüzü yerine arkada saklanan yüzünü göreceğine inanırdık. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 57-58)

şeklinde anlatılmıştır. Bu, çocukların dünyası ve aynanın sırlarının kesişmesi sonucunda ortaya çıkmış bir oyundur. Nazire'nin çocukken karşısında oyunlar oynadığı ayna zamanla karşısına geçmeye bile çekindiği bir nesneye dönüşmüştür. Çünkü ayna bastırılmış duyguların, gözlerdeki yorgunluğun ve geçmişin izlerinin bir yansıtıcısıdır. Geçmişin fısıltısını içinde barındıran ayna Nazire'ye her seferinde Naz'ın görüntüsünü sunarak onu bir boşluğa çekmiştir. Onu bu boşluktan çekip çıkartan ise Zefir ve Sermet'in sanatlarının ona tuttuğu aynadır. Ona kendi benliğini hatırlatmışlardır. Aynaların gizemi hakkında yapılan en derin açıklamalar Nazire'nin K. ile yüzleşmeye gittiği sahnede ortaya çıkar. Odada Nazire, K. ve bir de ayna vardır.

Daha fazla yürümeden aynaya acele bir göz attı. Orada kendisini göremedi, belki de bunun için uygun yerde değildi. Fakat aynada garip bir şey olduğunun da farkındaydı: Sanki görünmeyen, fakat bir zamandır orada bulunan bir şey aynayı kendine yer edinmiş, sırların döküldüğü küçük alandan kendisine bakana doğrudan o bakıyor olabilirdi. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 178)

Ayna insanın ruhunda soğuk bir ürperti yaratır. Nazire, K. ile yüzleşmeye gittiği o odada aynaya baktığında hiç kimsenin görüntüsü olmadığını görür. Aynanın yansıttığı geçmişin izleri yok olmaya başlamıştır. Nazire için bu bir kurtuluşun işaretidir.

Romanda işlenen bir diğer izlek rüyalarlardır. Rüyalar, romanlarda karakterlerin iç çatışmalarını, bastırdıkları duygu ve korkuları yansıtmak için kullanılmıştır. Rüyalar, sembolik anlatımlarıyla okuyucunun dikkatini çeker ve romana farklı bir boyut kazandırır. Rüya “Uyku sırasında zihinde beliren görüntülerin bütünü, görülen hayaller dizisi, düş.” (Kubbealtı Lugatı) şeklinde tanımlanır. Rüyalar, aklın istemsiz ürünleridir. Mantık kurallarına uymazlar. Rüyaları anlamlandırmak oldukça güçtür. Psikologlar, rüyaları insan psikolojisinin gizemlerinin çözülmesi bakımından önemli görürler. Rüyaların insanın psikolojik derinliklerine dair mesaj veren bir veri olduğuna inanılmıştır. Rüyaların yorumlanması üzerine çalışan Freud, rüyaları bilinç dışı arzuların yansımaları olarak görür. (Fromm, 1992) Rüya yorumu yapılırken rüyayı görenin kişiliği, koşulları, geçmişi ve çocukluk yaşantıları üzerinde durulur. “*Sonradan Yaşamak*” romanında da Nazire’nin gördüğü rüyalar bize onun karmaşık bilinçaltına dair mesajlar verir. O uzun yıllar boyunca çıplaklık ve cinsellik temalı uzun ve korkunç rüyalar görmüştür ve görmeye de devam etmektedir. Nazire, bu rüyalarını Sermet’e anlatmaktadır.

“Caddede çıplak olarak yürüyor, aynı zamanda bunu kendimden gizlemeye çalışıyorum. Bir telefon kulübesine giriyorum. Numaraya karşılık olan tuşlardan biri basmıyor.”

“Eski erkek arkadaşım ile arabadayız. Arabayı o kullanıyor ben yanında oturuyorum ve çıplağım. Bir kaza oluyor. Buna aldırmiyorum, fakat kazadan sonra beni çıplak bulacaklar, ondan korkuyorum.”

“Eski sevgilimle yatakta birlikteyiz. Birden K.nin orada olduğunu duyuyorum; odanın gediklerinden sürünerek içeri girmeye çalışıyor.” (Sözer, *Sonradan Yaşamak*, 2009, s. 109)

Nazire’nin Sermet’e anlattığı bu rüyalar incelendiğinde annesi ve babası ile arasındaki ilişkinin, K.’nın ona ve ikizi Naz’ın hayatında bıraktığı izlerin Nazire’nin rüyalarının arka planın oluşturduğu anlaşılmaktadır. Rüyalarının içinde kişisel duyguları ve korkuları saklıdır. Nazire’nin psikolojisinde gördüğü ölüm temalı konu rüyalar da çok etkilidir. Bu rüyaların kaynağının Naz’ın intiharı olduğu çok açıktır. Çünkü Naz’ın intiharı Nazire’de derin yaralar açmıştır.

Geceleyin bir cenaze kaldırılıyor. Bunun Naz'ın cenazesi olduğu ortaya çıkıyor. Yüksek sesle kendi kendime 'Niçin gece kaldırıyorlar?' diye soruyorum. Biri: 'Senin görünmemen için' diyor. Bakıyorum ve birden çıplak olduğumu görüyorum. Koşup bir telefon kulübesinden telefon etmek istiyorum fakat cenazeden ayrılamıyorum. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 111)

Nazire bunun gibi bir sürü rüya görmüştür. Sermet, bu rüyaların gizli bir öfkenin yanında büyük bir suçluluk duygusunun anlatımı olduğunu düşünmektedir. Nazire ikizinin sıkıntılarını anlayamamış olmaktan ve onun bir kaçış yolu olarak ölümü seçmek zorunda kalmış olmasından ötürü çok büyük bir pişmanlık duymaktadır. Gördüğü bütün bu rüyalar buna işaretler. Nazire'nin en büyük travması olan kendini Naz olarak görme, rüyalarında da karşımıza çıkmaktadır.

Naz'a benzeyen birçok çocuk arasında onu arıyorum. Çocukların hepsi çıplak, ben Naz'a bir ilaç verecektim. Fakat birden anlıyorum, çocukların arasından Naz yok ve Naz benmişim. Aynı zamanda çıplak gördüğüm bütün kız çocuklarının cesetlerden ibaret olduğunu fark ediyorum. (Sözer, Sonradan Yaşamak, 2009, s. 111)

Nazire'nin yaşadığı benlik karmaşası ve kimlik sorgulamaları rüyalarında da devam etmektedir. Onun rüyaları iç dünyasındaki kimlik çatışmalarını, bastırılmış duygularını, korkularını ve arayışlarını karmaşık ama başarılı bir şekilde anlatmaktadır. Rüyalar, Nazire'nin karakter analizine katkı sağladığı için romanda önemli bir izlek olarak işlenmiştir.

1.3.7.5. İntihar/Ölüm

Ölüm, yaşamın kaçınılmaz bir gerçeğidir. Bu gerçek, vakti geldiğinde her insanın kapısını çalacaktır. Ölüm, tarih boyunca her insana kendine özgü bir son yazmıştır. "Her bir ölüm başkadır." (Canetti, 2007, s. 37) Bu nedenle de ölüm insanlık tarihi boyunca üzerine düşünülmüş ve hakkında eserler yazılmış bir izlek olmuştur. Romanlarda ölüm izleğinin sıkça işlenmiş olmasının sebebi ölümün her hayata farklı bir şekilde dokunmuş olmasıdır. Yaşamın anlamını sorgulayan ve varoluşuna bir anlam arayan insan için ölüm önemli bir izlektir. Önay Sözer de "Sonradan Yaşamak" romanında ölüm izleğine yer vermiştir.

Romanda işlenen ilk ölüm, doğal bir son olarak değerlendirilebilecek Sermet'in doksan dokuz yaşında ölen annesine aittir. Sermet'in annesi yaşlılık hastalıkları ile mücadele eden bir kadındır. Yaşı göz önünde bulundurulduğunda

zamanı geldiğinde dünyaya ve sevdiklerine veda etmiştir denilebilir. Ancak ölüme hiçbir zaman tam olarak hazır olunmaz. Ölümün vakitlisi yoktur. Her ölüm ardında bir yarım kalmışlık bırakır. “*Sonradan Yaşamak*” romanında da annesinin ölümü sonrasında Sermet annesinin eşyalarının ve çocukluk anılarının arasında tek başına kalmıştır.

Gerçekten de onun yaşamını uzatmak için elimden geleni yaptığım halde ölümünün kaçınılmaz bir biçimde yakın olduğunu duymamın nereden geldiğini bilmediğim suçluluk duygularımı uyandırdığını ve belki de asıl bunun güçlerimi tükettiğini görüyordum.

Sonunda annem ben evde olmadığım bir sırada ansızın öldü. Yanında bakıcısı vardı. Bu acı sahneye dayanamayacağını bilerek sanki ölüm anını benim yokluğuma denk getirmişti. (Sözer, *Sonradan Yaşamak*, 2009, s. 9)

Küçükken annesini kurtarıcısı olmayı düşleyen Sermet için çaresizce ölümü beklemek yaralayıcı olmuştur. Bir insanın hayatında yaşayabileceği en sarsıcı kayıplardan biri olan anne kaybını yaşayan Sermet, hiçbir şey yazamamaya başlar. Adeta kendi benliğini kaybeder. İçine düştüğü ruh hali, yasın en derin halidir.

Çok yaşlı annemin bu sonbaharda vefatından beri hem yaşama tarzımla, hem de az önce sözünü ettiğimiz yazarlığım ile ilgili olarak büyük bir bunalım içine girdim. Annemin uzayan ömrü benim yaşamımı içine almıştı: Oysa şimdi açık pencere ansızın kapanmış ve oradan içeriye uzanan dal dışarıda kalmıştı. Annem yaşarken ben de kendi yaşamımı ona göre düzenleyip kurmuştum. Sonunda anneme adanmış günlerim, onun ömrünün içinde boy attığı kendi yaşamım da bana anlamsız gelmeye başladı: Bilirsiniz belki o feci boşluk duygusunu. (Sözer, *Sonradan Yaşamak*, 2009, s. 87)

Yas, bir nevi unutmak için çabalamaktır. Sermet bu boşluk duygusundan kurtulmak için annesinin romanını yazmaya karar verir. Aslında onu unutmamak için çabalar. Zamanla fark eder ki annesinin ölümü ile tüm geçmiş anlamını yitirmiştir. “...bir annenin ölümünden sonra yaşamı sürdürmek için, onu yeniden icat etmek gerekir, yoksa...” (Sözer, 2009, s. 87) cümlesi, ölümün bir evladın hayatında ne kadar derin yaralar açabileceğinin ve onu karanlık bir boşluğa sürükleyebileceğinin göstergesidir. Romanda ölüm izleğinin işlendiği bir diğer yer de K.’nın ölüm sahnesidir. Onunki de doğal bir ölümdür. Çünkü hasta yatağındaki bir adamın ölümü beklendiktir. Nazire’nin hayatına bir kâbus gibi çökmüş olan K.’nın ölümü Nazire’yi içinde bulunduğu çukurdan çıkarır. K.’nın ölümü ile her şeyin üstüne toprak atılmış olur.

Romanda karşımıza çıkan bir diğer ölüm Nazire’nin korkunç bir biçimde intihar etmiş olan ikizi Naz’a aittir. Bu şekilde Önay Sözer bu romanında Naz

üzerinden intihar izleğini de işlemiştir. İntihar, doğal bir ölüm şekli değildir. Büyük ölçüde hastalıklı bir ruhsal duruma sahip olanların başvurduğu bir yoldur. “Nasıl bir sonuç vereceği bilinen, kurbanın kendisi tarafından gerçekleştirilen, olumlu ya da olumsuz bir edimin dolaysız ya da dolaylı sonucu olan her ölüm edimine intihar denir.” (Durkheim, 2013, s. 5) İntihar; yaşamla bütünleşemeyen ve yalnızlaşan kimselerin çözüm yolu olarak kendini ölüme mahkûm etmesidir. İntihar o kişilere göre bir kaçıştır. Psikolojik vakalar olan intiharlar aynı zamanda bireylerin topluma yönelttiği bir suçlamadır. “*Sonradan Yaşamak*” romanında da Naz, içinde bulunduğu ruhsal durum ve yaşadığı travmatik olaylar sonucunda intihar etmiştir. Derdini kimsenin bilemediği Naz, birdenbire intihar eder. Bu ailesinin anlamlandıramadığı bir ölümdür. Aile, intihara karşı koruyucu olabilecekken Naz’ın yaşam öyküsünde onu intihara sürükleyen nedenlerden biri olmuştur. Romanın sonlarına doğru anlaşıldığı üzere Naz’ı intihara sürükleyen en önemli sebeplerden biri de hastalığıdır. Ona “tipik olmayan psikoz” tanısı konmuştur.

Atipik psikoz; hezeyanlar, varsanılar, çağrışımların gevşemesi, bariz bir şekilde mantık dışına düşen düşünce veya ileri derecede dağılmış bir davranış veya katatonik bir davranış semptomlarının çizdiği ve herhangi bir özgül akıl bozukluğu tanı ölçütlerine sığmayan vakalar için düşünülmüş bir alt sınıftır. (Sayita, 1990, s. 59)

Psikoz gerçeklikten kopma durumudur. Kişinin halüsinasyonlar ve sanrılar yaşamasıdır. Nazire’nin teyzesinin söylediğine göre Naz’ın bu hastalığı onun K.’nin kendisine tecavüz ettiğini zannetmesine neden olmuştur. Psikoz tanısı koyulan bireylerin gerçek olmayan şeyleri gördüğü, duyduğu ve gerçeklikten koptuğu bilindiği için Naz hakkında böyle düşünülmektedir. Bu hastalık, kişinin hayatını her yönüyle etkiler. İnsanı depresyon, umutsuzluk ve hatta intihara kadar sürükler. İntihar eden kişi, ardında bıraktıklarının hayatında derin yaralar açar. Onlar da suçluluk duygusu ve cevapsız kalan sorular ile bir boşlukta süzölmeye başlar. İntihar sadece bir kişinin değil birçok kişinin hayatını sarsan bir depremdir. Bu romanda da Naz’ın intiharı sonrasında en çok sarsılan karakterlerden biri Nazire olmuştur. Naz’a karşı tarifsiz bir bağı olan Nazire, bu intihar sonrasında oyun arkadaşını yitirmiştir. Naz’ın yaşam öyküsü ve aralarındaki öykü son bulmuştur. Naz ölmüş, Nazire ise ağır bir yara almıştır. O; keşkelerle, pişmanlıklarla veda ettiği ikizinin ruhunu kendi içine gömmüştür.

1.4. Piri Reis'in Kayıp Adası

1.4.1. Giriş

Önay Sözer'in "*Piri Reis'in Kayıp Adası*" adlı romanı 2014 yılında Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Eser, Önay Sözer'in roman türünde yazdığı dördüncü kitabıdır. Roman "*Ege'de Kayıp Adalar ve Yeniden Bulunan Ada Üzerine Açık Mektup*" bölümü ile başlar. Bu bölümün içinde kime yazıldığı bilinmeyen bir mektup yer almaktadır. Sonrasında romanın asıl olay örgüsünün anlatıldığı "*Text*" bölümü başlar. Bu bölüm kendi içinde "*Yaşam Yolunun Başında*", "*Ütopik Tiyatro Adası*", "*Başka Bir Dünya*", "*Gizemli Kütüphane*", "*Serpeta'ya Nasıl Âşık Oldum?*", "*Geriden Dönüş*", "*Sahne Devam Eden Yaşam*", "*Dionysos'un Gülüşü (Oyun)*" ve "*Haritada Ölüm*" şeklinde alt başlıklara ayrılmıştır. En sonunda ise "*Yayımcının Sonsözü*" adlı bir bölüm yer almaktadır. Bu bölümde romanın yayımlanma sürecine nasıl geldiği anlatılmaktadır. Bu bölümde anlatılanlardan anlaşılacağı üzere roman postmodern tarzda kaleme alınmış bir eserdir. Üstkurmaca tekniğinin yansımalarına birçok bölümünde rastlamak mümkündür.

1.4.2. Olay Örgüsü

Roman herkese ve hiç kimseye yazılmış açık bir mektup ile başlar. Anlatıcının ismi Adsız'dır. Adsız, mektupta Kaloyeros Adasına yapılmak istenen bir yolculuktan bahseder. Bir gece önce buldukları adayı bir sonraki gün aynı yerde bulamamış olmalarını anlatır. Sis bulutu içinde kaybolabilen Kaloyeros Adası'ndan söz ederken Piri Reis'in bu adalar hakkında çizdiği haritalara da değinir. Anlatıcı bir gün yeniden böyle bir yolculuğa çıkacağını söyleyerek mektubu bitirir ve mektup çeşitli adreslere gönderilir. Sonrasında da anlatıcının bu yolculukta yaşanan olayları anlattığı bölüme geçilir.

Adsız, çocukken babaannesinden dedesinin babasının bir gemici olduğunu ve bir gün geri dönmek istediğinde asıl memleketi olan adayı yerinde bulamadığı için geri dönemediğini öğrenir. Bu ailede büyüyen anlatıcı zamanla denize, adalara ve Türk korsanlarının maceralarına ilgi duyan biri olmuştur. Adayla ilgili bir roman karalamaya başlar ancak bir türlü bitiremez. Adayla ilgili eskizler de çizen Adsız, bir gün Piri Reis'in kitabının elyazması nüshasını incelerken onun çizimleri arasında

rüyalarında gördüğü ve eskizlerini çizdiği kaybolabilen Kaloyeros Adası'nı görür. Arşivlerde bu haritalar üzerine araştırmalar yapmak için Sardinya'ya doğru harekete geçer. Piri Reis'in orijinal bir el yazmasını arıyordur. Ona verilen adrese gittiğinde orda bir tiyatronun olduğunu görür. Orada tiyatronun sahibinin kızı Sterpeta ile tanışır. Bulunduğu yer bir tiyatro adası olarak nitelendirilmektedir. Diğer gün Sterpeta, Adsız'ı kaldığı otelde bulur. Adsız; sohbet ederlerken Sterpeta'ya kökenini aramakta olduğunu itiraf eder. Açık açık söylemese de aslında Sterpeta'nın ona yardım etmesini ister fakat o babasına ihanet edemeyeceğini söyleyerek oradan uzaklaşır.

Adsız birkaç gün sonra tekrardan tiyatro binasına gider. Orada Adsız, Barba'ya koleksiyonundaki Piri Reis'e ait olan “Adalar Arası Beyanı” el yazması ve içindeki haritalar ile ilgilendiğini söyler. Barba, ona bu el yazması ile değiş tokuş edebileceği değerli bir şeyinin olup olmadığını sorar. Adsız bu soruya kendisinden başka bir şeyinin olmadığını söyleyerek cevap verir. Bunun üzerine Barba, Adsız'a kütüphanede kütüphaneci olarak çalışmasını teklif eder. Kalması için ona orada bir oda verilir. Sterpeta sabahları Adsız'a kütüphaneyi tanıtarak rehberlik eder. Kütüphaneye açılan kapıların gizleri üzerine konuşurlar. Bir gece Sterpeta Adsız'ın odasına gelir. Tam uyanık değildir ve ne söylediği belli olmuyordur. Sadece odanın içindeki bir kapıyı göstererek “Orada” dediği anlaşılır. Bir sonraki gece tekrar gelir ve o kapıdan içeri girer. Adsız, bu durum karşısında çok şaşırılmıştır. Birkaç gün sonra bu olayı Sterpeta'ya anlatır. Sterpeta, elyazması konusunda Adsız'a yardım etmek istediğini ancak elyazmasının olması gereken yerde olmadığını söyler. Elyazmasını bulamayınca geceleyin uyurgezer gibi onu aradığından bahseder. Birlikte elyazmasının olması gerektiği odaya giderler. Elyazmasının kimde veya nerede olduğunu anlamak için fantoma bakan Adsız kâğıtta yalnızca “k. d. v.” harfleri ile karşılaşır. Sonrasında Adsız ve Sterpeta birbirlerine yaklaşır. Birbirlerine delicesine âşıktırlar. Adsız, Sterpeta'ya kaçmayı teklif eder. Sterpeta, kaçmasının mümkün olmadığını çünkü kendinin bu düzenin bir parçası olduğunu düşünmektedir.

Bir gün arşivden bir arkadaşı Fazıl Terkivatan'ın Sardinya Adasında olduğunu Adsız'a haber verir. Adsız, Fazıl ile görüşmeye gider. Fazıl'ı göremeyen Adsız, geç saatte tiyatroya geri döner. Girişteki doğaçlama tiyatro afişi dikkatini çeker. Fakat üzerine çok fazla düşünmeden odasına gider. Ancak sonrasında

Sterpeta'ya doğaçlama tiyatro yapmak istediğini açıklar. Barba'dan izin alırlar. Adsız bu oyun sayesinde k. d. v. şifresini çözeceğini düşünmektedir. Oyun günü gelir. Oyun konusunu eski Yunan söylencelerinden alan "Dionysos'un Gülüşü" adlı bir oyundur. Tiyatro oyunu esnasında k. d. v. şifresinin kadavrayı simgelediğini bulurlar. Piri Reis'in haritasını kurtların yemiş olduğunu şu anda ise restorasyon bölümünde olduğunu anlarlar. Haritayı bulurlar. Onlar haritayı incelerken Barba gelir. Haritayı Adsız'a verir. Fakat harita silinmiştir. Sterpeta bütün bu yaşananların üzerine Adsız'ın bir şeyler yazmasını ister. Bu yolculuk onun yazdıkları ile devam etsin ister. Adsız, yaşam yolculuğunu sahici bir kurgu ile yazar. Başına da Fazlî Terkivatan'ın imzası ile bir mektup ekler.

Son bölüm, romanın başında Adsız'ın Fazlî Terkivatan imzası ile yazdığı mektubun birkaç adresi dolaştıktan sonra Topkapı Sarayı Arşivine ulaşması ile başlar. Mektupta anlatılan Piri Reis'in elyazmasını gidip incelemesi için Güneş Bey görevlendirilir. Güneş, verilen adres sayesinde Fazlî Terkivatan'a ulaşır. Fazlî, Güneş'e uzun uzun kültür, sanat, tarih, arşivdeki belgeler ve Piri Reis'in haritası hakkındaki görüşlerini anlatır. Fazlî Terkivatan, arşivde çalışırken oraya gelen Adsız'dan söz eder. Adsız, Terkivatan'ın Piri Reis hakkında konuştuğu öğrencilerdendir. O zamanlarda Fazlî Terkivatan, Piri Reis hakkında hayalperest dediği ve öğrencileri etkilediği gerekçesi ile suçlanır. Bunun üstüne Saray Arşivi'nden ayrılır. Güneş ona kendilerine gelen mektubu gösterir. Mektubu Fazlî Terkivatan'ın göndermediği ortaya çıkar. Güneş, onun evinden çıkar gider ve bir daha Fazlî Terkivatan ile karşılaşmazlar. Sonraki günlerde Fazlî Terkivatan'ın karısı Anna, Güneş'i ziyarete gelir. Bir zamanlar eşine bir dosya gönderilmiş olduğundan ve bu dosyanın dün konuştukları konularla ilgili olduğundan bahseder. Sonrasında da dosyayı Güneş'e teslim eder. Dosyada bir yaşam öyküsü kurgusu vardır. Güneş, bu metnin asıl yazarını bulmak ister ancak bulamaz. Konu aydınlanana kadar yazarın kim olduğu sorusunun yanıtını okuyucuya bırakır. "*Piri Reis'in Kayıp Adası*" metnini de hiçbir değişiklik yapmadan yayımlar.

1.4.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Anlatıcı bir romanın ana unsurlarındandır. Roman onun etrafında kurgulanır. Kurgusal dünyada olup bitenleri okuyucuya aktarma görevi ona aittir. Anlatıcı,

kurmaca metnin sesidir. O, tamamen anlatı dünyasının içindedir. Okuyucu, anlatıcının zihin ve bakış açısının izin verdiği ölçüde olaylara, durumlara ve duygulara hâkim olur. (Tekin, 2016)

Önay Sözer “*Piri Reis’in Kayıp Adası*” adlı romanında anlatıcıyı birinci tekil kişi olarak belirlemiştir. Vaka zincirini okuyucuya aktaran ben anlatıcıdır. Romanın olay örgüsü Adsız isimli karakter tarafından anlatılmaktadır. Kahramanlar arasından seçilen anlatıcı romana samimiyet ve inandırıcılık katmıştır. Bu “*Piri Reis’in Kayıp Adası*” romanında da kullanılan kahraman bakış açısının en önemli özelliklerinden biridir.

Sonunda otuz üçüncü yaş günümde akşamüstü herhangi bir kutlama isteği duymadan çalışma masama çöktüm. Masanın üstüne bir fal açar gibi çeşitli diplomalarını koymuştum. Fakat bu fal bir türlü açılmıyor ve bana geleceğimi söylemiyordu. Çekmecesinden henüz bitiremediğim roman taslağımı çıkardım. Evet, bu diplomaları almak için ders çalışıp dururken değişiklik olsun diye ve biraz da hayal kurmak için bir roman karalamaya başlamıştım. (Sözer, *Piri Reis'in Kayıp Adası*, 2021, s. 40)

Kahraman bakış açısı, özü gereği anlatıcıya dar ve sınırlı imkânlar sunar. Kendi duygu ve düşüncelerini son derece başarılı bir şekilde aktaran ben anlatıcı diğer karakterlerin duygu ve düşüncelerinin izin verdikleri kadarını aktarabilir. Romanda diğer karakterlerin de kendilerini ifade edebilmeleri için diyalog tekniği kullanılmıştır. Bu şekilde anlatıcının tam olarak bilemeyeceği duygu ve düşünceler bizzat diğer karakterler konuşturularak aktarılmıştır. Bu tekniğin yanında mektup tekniği de kullanılmıştır. Mektup bireysel düşünce ve duyguların ifadesinde kullanılır.

İşte şimdi sizlere sesleniyorum, bu mektubu alanlar, bulanlar, herhangi bir biçimde ele geçirip okuyanlar, kaybolmadan önce ilk ve belki de son kez okuyanlar, aldığını saklayanlar ya da iade edecek bir adres arayanlar, kim olursanız olun sözüm size, bu mektup bir çağrıdır. Belki de hiç bitmeyecek olan bir yolculuğa yapılan çağrı. (Sözer, *Piri Reis'in Kayıp Adası*, 2021, s. 1-2)

Genellikle mektuplarda kullanılan ben dili bu romandaki mektupta da karşımıza çıkar. Mektubun yazarı romanın anlatıcısı Adsız’dır. Ancak mektubu Fazıl Terkivatan imzasıyla yayımlar ve mektubu adeta onun yerine yazmış olur. Romanın ilk sayfalarında karşımıza çıkan mektup romana doğal ve samimi bir hava katar. Bütün bunların yanında romanın son bölümü olan “*Yayımcının Sonsözü*”nde eserin

anlatıcısı değişir. Artık anlatıcı Adsız değil, Güneş Bey'dir. Güneş Bey romanda yaşananları kendi bakış açısı ile ve ben diliyle anlattığı için romanın son bölümünde de kahraman bakış açısının kullanıldığı gözlemlenmektedir.

“*Piri Reis'in Kayıp Adası*” romanı başından sonuna kadar kahraman bakış açısıyla yazılmıştır. Anlatıcılar son bölümde değişmiş olsa da romandaki olaylar her bölümde ben diliyle aktarılmıştır. Bu eser, kurmacanın kurmacasının anlatıldığı bir romandır. Adsız aslında Güneş Bey'in kurguladığı romanın anlatıcısıdır. Roman postmodern kurallar çerçevesinde yazılmıştır.

1.4.4. Zaman

Bir romanda zaman olayların gerçekleştiği süreyi belirleyen temel unsurdur. Her romanda mutlaka belirli veya belirsiz bir zaman vardır. Zaman, okuyucunun romanı daha kolayca anlamlandırmasını sağlayan bir ögedir. Romanlara ruh katan zaman da birçok diğer öge gibi kurmacadır. Anlatı da zaman da bir kurgudur. Romanın kurgusal dünyasında yaşanan vakalar kronolojik bir sırayla verilebileceği gibi bazı durumlarda bu sıra geriye dönüş gibi teknikler ile birlikte bozulabilir. Özellikle postmodern romanlarda zaman bir labirent gibidir. Geçmiş ve şimdi iç içe geçmiş durumdadır. Zaman yaşadığı bükülmeler, bozulmalar ve yeniden kurulmalar sayesinde adeta bir oyunun temsili gibidir.

Önay Sözer'in “*Piri Reis'in Kayıp Adası*” romanında geçmiş ve şimdi iç içe geçmiştir. Adeta geçmiş ve şimdi arasında bir oyun oynanmaktadır. Roman boyunca anlatılan zaman dışı bir yolculuktur. Geriye dönüşlerle zamanın sınırları aşılmış, geçmiş ve şimdi arasında derin bir bağ kurulmuştur. İlerleyen sayfalarda insandaki zaman algısıyla ilgili postmodern izler taşıyan sahneler yer verilmiştir. Zamanla ilgili en dikkat çekici yorumlardan biri genel prova gününün anlatıldığı sahnede yapılır.

Genel prova günü yaklaşıyordu. Son konuşmamızdan beri sahne hazırlıklarına dalan Sterpeta'yı görmemiştım. Onun bana söylediği şeyleri kafamda evirip çeviriyor ve bir sonuca varamıyordum. 1 Mayıs: Bu tarihten başlayarak günler benim için önem kazanır oldu. Herhalde çoktandır yaşamakta olduğum zaman duygusunun kaybıyla tam bir çelişki oluşturdıkları ya da zamanla başka türlü bir kaybolmaya yol açtıkları için. (Sözer, *Piri Reis'in Kayıp Adası*, 2021, s. 141)

Romanın kahramanı Adsız'ın zaman duygusuna dair bir kayıp yaşamasının sebebi Piri Reis'in kaptanlığında yaptıklarını düşündüğü yolculuktur. Zamanın sisi, onları adalar arasında yapılan bu yolculukta bilinmezlerle sürüklemiştir. Romanın zaman aralığı çok geniştir. Çünkü romanda Piri Reis'in 1513'te çizdiği harita sayesinde tarihte çok gerilere gidilir. Romanda karşımıza çıkan geriye dönüşler sadece Piri Reis ve çizdiği haritalar ile ilgili değildir. Adsız'ın ailesinin geçmişine ve kendi çocukluk yıllarına da dönülmüştür.

Geçmişime baktığımda belleğimde her zaman birbiriyle ilgili ve neredeyse hep aynı yeri aydınlatan birtakım çakış ve parlamalar oluyor: Güçlü bir ışık bir tiyatro sahnesi gibi hep o adayı, orada ya da oraya yakın denizlerde geçen olayları aydınlatıyor. Ergenlik çağıma yakın, nedense en çok Türk korsanlarının maceralarını okuyor, Oruç Reis'in, Hızır Reis'in, Turgut Reis'in öykülerini senaryolaştırarak tek başıma oynuyorum. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 33-34)

Çocukken babaannesinin ona anlattığı masallardan, babaannesinin evinde yaşadıklarından, ergenlik çağında okuduğu Türk korsanlarının maceralarından, anne babasının emekli olduğu dönemden ve babasının ölüm kaydını yaptırırken yaşanan aksiliklerden de söz edilmiştir. Otuz üçüncü yaş gününden birkaç gün sonra Adsız, kendini roman boyunca anlatılacak olan olaylar içinde bulmuştur.

Son olarak romanın başında karşımıza çıkan mektupta aylar ve ayların evrendeki düzene etkileri üzerinde durulmuştur.

Hele şu ocak, şubat fırtınaları verecekleri dersi versin, biz çaylak ve kırlangıçların ardına düşeceğiz. Mayısta güvertemizi şiddetli rüzgârın karadan getirdiği çiçekler, kırılmış filizler, kokulyalar, hazıranda yeşil yapraklar kaplayacak, temmuz sonunda kıvılcık erik toplayacağız. Sonra yine kuşlar geçecek fırtınalarla birlikte üstümüzden: Yalnız çaylaklar değil, bıldırcınlar, turnalar... Ekim sonu geldi mi bütün deniz diliyle birlikte çeşit çeşit balıklar vuracak güverteye. Fakat biz en çok gündönümü fırtınalarını seveceğiz. Hazıranda henüz olmamış, vahşi yaz, yeni çiçeğe durmuş meyvelerini koparıp getirecek. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 26)

Burada bahsedilen evren düzeni, zamanın akışını sağlar. Zaman, ayların geçişiyle anlam kazanır.

1.4.5. Mekân

Mekân bir romanın yapı taşlarından biridir. Vaka zincirinin sahnesi olan mekânlar romanlara derinlik kazandırır. Romanın kurgusal dünyasının sınırları içinde okurun karşısına çıkan mekânlar da kurgusaldır. İnsan ve mekân birbirinden bağımsız

değildir. Karşılıklı olarak birbirlerini etkilerler. Mekânlar okuyucunun zihninde olay örgüsüne dair bir atmosfer oluşturur. Yapılan mekân tasvirleriyle de bu atmosfer daha anlamlı kılınır. Yapılan tasvirlerde ayrıntı arttıkça anlatılanlar okuyucunun zihninde daha iyi canlanır ve böylece anlatının inandırıcılığı artar.

Önay Sözer'in "*Piri Reis'in Kayıp Adası*" romanı için mekân önemli bir unsurdur. Açık denizlerden ve Ege Adalarından bahseden roman okuyucusunu Piri Reis'in izinde bir yolculuğa çıkarır. Karakterlerin aradığı ada, bir yokadadır. Var olduğuna inanılan ama bulunamayan bir yokada... Roman boyunca adalara derin anlamlar yüklenir. Adalar, koca evrende varoluş mücadelesi veren insanlar gibidir.

Eğer ada balıksa ya da balık gibiyse denize aittir, ondan korkmak gerek, ona da güvenilmez; ıssız ada nitekim kara uygarlığına ait değildir, denizin eline geçmiş bir kara parçasıdır. Adada denizlerde olduğu gibi hayat ve ölüm bir bıçak sırtında gibi birleşir. Ne olursa olsun deniz bir tutkuysa ada bu tutkunun vatanıdır. (Sözer, *Piri Reis'in Kayıp Adası*, 2021, s. 7)

Denizin ortasında nereye ait olduğunu bilmeden öylece durur adalar. Romanda Sakız, Dodekanesa, Psara, Tenedos, Susam, Kaloyeros, Midilli, Kos, Nisyros, Kefalos gibi pek çok ada ve adalardaki yerleşim yerlerinden söz edilmiştir. Mektupta bahsedilen yolculuğun başlangıç noktası Gelibolu'dur. İlk Sakız Adası'na doğru rota tutsalar da sonrasında en çok söz edecekleri ada Kaloyeros'tur. Burası gemicilerin bir türlü bulamadıkları, ulaşamadıkları bir adadır. Bu adanın denizin bir bölümünü kaplayan sisin ardında olduğu düşünülmektedir.

İşte Tenedos ve Susam arasını sis kaplamış. Belki de Kaloyeros buradaydı. Ama hayır, onların arasında silinerek tanınmayacak hale gelmiş Midilli var. Babamın memleketi. Zamanın sisi içinde Kaloyeros görünmez, Midilli ise tanınmaz hale gelmiş. Bana anlattılar, içinde ailemin bağ bahçesi de bulunan Moluva bugün silinmiş. Kaloyeros ve Midilli başka biçimlerde de olsa aynı kaderi yaşayan adalardan yalnızca ikisi. Belki de kendi sislerinin içinden hiçbir zaman çıkmayacaklar. (Sözer, *Piri Reis'in Kayıp Adası*, 2021, s. 21)

Kaloyeros, tepesinde bir manastır yıkıntısı olan terk edilmiş bir adadır. Burası gemicilerin hayallerinde yaşayan ve öteki adalara benzemeyen bir yerdir. Çevresinde sivri kayalar yoktur. Yusuvarlak bir adadır. Çevresinde unutulmuş irili ufaklı adalar vardır. Bu ada, Rum keşişlerin yaşadığı ve dünya ile bağlarını kopardıkları bir yerdir. Bu adayı bulduğunu düşünen yolcular aslında asıl Kaloyeros'u hiç bulamazlar. Bulsalar dahi bulduklarını anlayamazlar. Orası benzersiz bir var oğlu yokadadır.

Mekân tasvirleri sadece adalar üzerinden mektupta yapılanlar değildir. Adsız'ın çocukluğuna ait mekân tasvirlerine de yer verilmiştir. Babası Midilli Adası'ndan geldiği için çocukluğundan itibaren adalar onun hayatında kendilerine bir yer bulmuştur. Kendileri Laleli de otursa da babaannesinin Kumkapı'daki üç katlı dar ve cumbalı evinden daha çok söz etmiştir. Çünkü bu ev başka bir dünyaya ait gibidir.

Babaannemin bu evin içinde başka bir dünyadan gelmiş gibi yaşamakta olması beni etkilerdi. Bana sık sık Moluva'daki yerlerini anlattığını anımsıyorum: Bağ bahçe içinde yokuş üstü kocaman bir ev. “Ah, şimdi orada olsaydık, ne güzel koşardın bahçede evlat,” derdi. Ben de onu dinlerken hayal kurardım: Bahçe duvarını bir boydan bir boya kaplayan kümese ben bakıyorum, paçalı tavuklarımız, ispenç ve hinthorozlarımız var, her sabah sıcak sıcak yumurtaları ben topluyorum. Limon, zeytin, incir ağaçlarının üstünden kimse beni aşağıya indiremiyor. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 32)

Bahçesinde oynadığı oyunlar, babaannesinden dinlediği hikâyeler ve orada kurduğu hayaller Adsız'ın hayatında önemli bir yere sahiptir. Bir insanın çocukluk anılarında yer alan mekânlar onun hayatını muhakkak etkilemiştir. Ailesinin bir adadan gelmiş olması ve ada hikâyeleriyle büyümüş olması Adsız'daki ada merakını ortaya çıkartmıştır.

Sardinya'ya doğru hareket ederek “Piri Reis'in Adalar Arası Beyanı” peşindeki yolculuğunu başlatan Adsız, orada kendini bir kütüphanede bulur. Kütüphane Ütopik Tiyatro Adası denilen bir yerin içindedir. Bu tiyatro kendine has bir görüntüye sahiptir. Ana kapıya gösterişli geçitlerden geçilerek varılır. Koridorun duvarlarına eski fotoğraflar asılmıştır.

Şimdi burada her şey daha da etkileyiciydi: Altıgen biçiminde kocaman bir tiyatro salonu. Sahne çizgisi altıgen mekânı öyle bir yerde bölmüş ki, sahne, seyirci salonuna göre daha çok yer kaplamış gibi görünüyor. Aynı zamanda sahne, neye yarayacağı ilk bakışta (ve hatta daha sonra da) anlaşılmayan bir derinlik kazanmış; kulisler boyunca bir camera obscura gibi uzuyor. Hani içinde yer, zaman ve işleve göre çelişkiler olan resimli bulmacalar vardır ya, bu tiyatro salonu da cisimleşmiş böyle bir bulmaca gibiydi. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 58)

Burası altıgen biçiminde kocaman bir tiyatro salonudur. Sahne, seyirci salonuna göre daha çok yer kaplar. Sahnede nedeni anlaşılamayan bir derinlik vardır. Adeta bir bulmaca gibidir bu salon. Buradaki her parça birbiriyle ilişkilidir.

Bu dünyanın (eliyle çevreyi gösteren bir işaret yaptı) her bir parçasını ellerimle, başka parçalarıyla ilişkilendirerek ben yerleştirdim. Tiyatro adası, aynı zamanda bir gemi gibidir, onda işlevi olmayan en küçük bir parça bile yoktur. Ancak bu küçük dünyada, büyük evrende olduğu gibi bazı bunalım dönemleri de olmuyor değil. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 96)

Tiyatronun kendi içine dönük bir havası vardır. Bu tiyatronun içinde yer alan kütüphane de sayfaları hiç açılmamış büyük bir kitap gibidir. Adsız bu kitabı okur ve aradığını bulur. Bu tiyatro ve kütüphane Adsız'ın kendi yolunu bulduğu mekân olarak romanda işlenmiştir. Onun hayatı için önemli bir yere sahiptirler.

1.4.6. Şahıs Kadrosu

Bir romanın en önemli öğelerinden biri kişi kadrosudur. Olay örgüsü karakterlerin etrafında şekillenir. Karakterlerin derinliği romana güç katar. İyi kurgulanmış bir kişi kadrosu okuyucu ile daha kolay bağ kurar ve romanın inandırıcılığını artırır. “Romancının muhayyile gücü ve yazma yeteneğiyle aslına benzer yaratılan bu dünyada başlıca ilgi odağı, kişidir. İlgi odağıdır çünkü diğer öğeler onun için vardır ve söz konusu dünya onunla bir anlam ve işlev kazanmaktadır.” (Tekin, 2016, s. 61)

1.4.6.1. Başkişi

Postmodern tarzda yazılmış bir roman olan “*Piri Reis'in Kayıp Adası*”nda olup bitenleri okura aktaran kişi olması nedeniyle Adsız hiç şüphesiz başkişidir. Bazı romanlarda karakterlere isim verilmez. Bu durum yabancılaşma, kimliksizlik ve varoluş mücadelesi gibi temaların romana yansımalarıdır. Bu romanda da bu durumla karşılaşmaktadır. Adsız, tamamen isimsiz bir karakter olarak işlenmesi ve isminin adı yok anlamına geliyor oluşu onun bulunduğu dünyadan silinmiş bir karakter olduğunu gösterir. Piri Reis'in haritası peşinde bir yolculuğa çıkan karakter fark etmeden kendi benliğini ve hayattaki yerini bulmaya çalışır.

Adsız, Midilli Adası'ndan gelmiş bir babanın oğludur. Adalar ile bağlantısı ailesinin geçmişine dayanmaktadır. Babaannesinin anlattığı Varada ve Yokada masalları ile büyümüştür. Dedesi gemici olan Adsız'ın geçmişinde bir sürü açık deniz ve ada hikâyeleri vardır. Bu hikâyeler ile büyüyen Adsız ergenlik çağında da bu konuda yazılmış kitaplara ilgi duyar. Türk korsanların maceralarını okur. Oruç Reis'in, Hızır Reis'in ve Turgut Reis'in hikâyelerini senaryolaştırarak oynar. Ondaki

kitap sevgisi on iki yaşlarındayken başlar. Özellikle ansiklopedilere çok meraklıdır. Bu merakını babasına borçludur. Çocukluğundan beri etkisinde kaldığı ansiklopediler sayesinde pek çok konuya ilgilidir. Aklındaki sorulara cevap bulmak için de Türkoloji, sosyoloji, coğrafya, harita bilim, klasik diller, matematik, geometri, kütüphanecilik ve sualtı arkeolojisi gibi birçok bölümü okumuştur.

Üniversiteye girerken bileğime “altın bilezik” takacak hukuk ya da mühendislik gibi bir dalı seçmem istenmişti (kimin tarafından olduğunu soylememe gerek yok). Ben de ilkin bu altın bileziği taktım, sonra çıkarıp attım. Çocukluğumdan beri beni büyüleyen ansiklopedilerin etkisi altında olacak, içimde büyümüş olan merak ya da merakların karşılığını arar buldum kendimi. Birinden ötekine geçerek okumaya başladığım dallar arasında Türkoloji, sosyoloji, coğrafya, haritabilim, klasik diller, matematik, geometri, kütüphanecilik, sualtı arkeolojisi en başta geliyordu. Bu arada gizlice tiyatroya da merak sardığımı, amatör bir tiyatrodaki salt bu sanatı öğrenmek için gönüllü olarak bir süre çalıştığım söylemeyi unuttum. Böylece kendime kurduğum bu yaşama, daha doğrusu okuma ve öğrenme düzenine yetişmek için geceleri pek az uyuyordum. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 39)

Bütün bu özelliklerinin yanında yazmaya da meraklıdır. Bitiremediği bir roman taslağı vardır. Bu roman taslağı şu an okumakta olduğumuz romana aittir. Okuyucu bunu ancak romanın son bölümlerinde öğrenecektir.

Adalara karşı çok fazla ilgili olan Adsız, babasının adasına içinden gelmediği için hiç gitmemiştir. Bu onun için biraz da kökenlerinden kaçış gibidir. Zaten sonrasında Adsız, babasının ölümüyle tamamen köksüz kalır. Babasının ölüm kaydı yaptırılırken memur bir hata yapmış ve babasının doğum yerini yanlış yazmıştır.

Bu kadar basit, fakat aynı zamanda değil. Sonradan şöyle düşündüm: Elimdeki belgeye son yıllarında Mevleviliğe yakınlık duyan babamın geldiği yer değil, gittiği yer olarak, Mevla'nın ve dolayısıyla Mevlana'nın yanı yazılmıştı. Fakat bana da olan olmuştu: Böylece yalnız babamın kökeni değil, benim kökenim de silinmişti. İşin tuhafı ne o sırada ne de daha sonra itiraz etmişim. Sanki silinen kayıt beni de oracıkta silmişti. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 35)

Kaydın silinmesi ile Adsız tamamen kendi benliğini kaybeder. Yolunu kaybeden Adsız ona yol gösterecek birisine ihtiyaç duyar.

Yıllardır süren yalnızlığımın bir çıldırması olan sahte kimliğimle, sahte nişanlılarla, sahte arkadaşlarla ortada dolaşmaktan bıkmaya başlıyordum. Onlara ne olduklarını, benim de ne olmadığımı gösteremiyordum. Yeniden kendime döndüğümde bana yol gösterecek bir kimseye, ikinci bir babaya gereksinimim olduğunu birdenbire anladım. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 44)

Bu kişi Fazıl Terkivatan olacaktır. Topkapı Sarayı Arşivi'nde Piri Reis hakkında çalışmalar yapan Adsız, Fazıl'ın da yönlendirmesi sonucunda Piri Reis'in 1513 tarihli Dünya Haritasını bulmak için yola çıkmaya karar verir.

Onu İstanbul'a bağlayan bir şey kalmadığını düşünen Adsız adeta kaar gibi Sardinya'ya doğru yola çıkar. Oradayken yolu topik Tiyatro Adası'na düşer. topik Tiyatro Adası'nda tiyatro hayatla bir tutulmaktadır. Orada tanıştığı Sterpeta'dan aradığı haritayı bulmak için yardım ister. Harita onun için çok kıymetlidir. Çünkü onu ararken aynı zamanda kökenini de aramaktadır. Haritayı bulana kadar kkensiz olduğuna inanır. O, karşılaştığı tüm zorluklara rağmen kökenini bulma istencini yitirmez. Ama bulduktan sonra karşılaştığı manzara sonrasında kendini boş bir haritaya benzetir.

Ben bu içi boş haritaydım. Onun boşluğu benim boşluğunu doğruluyordu. Onun boşluğu benim üzerimden, bende yarattığı boşluk üzerinden kendine dönüyordu. Böylece sonunda olabileceğim tek şey olmuştum: İçi boş bir zihin. Ya da belki tam tersi asıl içi boşalan bendim ve harita bir ayna gibi bana yalnızca kendi boşluğumu gösteriyordu. Hepsı bu. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 250)

Adsız'ın tüm çabası içindeki bu boşluğu doldurmak içindir. Tiyatroya geldikten sonra "Kendini sahnede bulan sahnede kendini bulur." düşüncesi doğrultusunda sahneye çıkan Adsız, gerçekten de oyun sonrasında kendi benini bulmuştur. Yaşamakta olduğu kapalı dünyadan kurtulmuştur. En sonunda da bütün bu yaşananları yazmaya karar vermiştir. Bu kararının sonucunda ise Adsız'ın bu romanın yazar-anlatıcısı olduğu anlaşılmıştır.

1.4.6.2. Norm Karakterler

Norm karakterler, olay örgüsünün merkezinde olmayan ama başkişiye yol gösterip onun gelişimlerini ön plana çıkaran karakterlerdir. st kurmaca tekniğinin kullanıldığı romanların kurmaca ve gerçeklik arasındaki sınırları içinde genelde gerçekliğe yakın olan karakterlerdir. Bu romanda karşımıza çıkan norm karakterlerden biri olan Güneş romanın son haline gelmesini sağlayan kişidir. O okuyucunun dünyasına en yakın olan karakterdir.

Güneş Duhan

Güneş, romanın son bölümünde karşımıza çıkan bir karakterdir. Adsız'ın kaleme almış olduğu roman taslağını, eser olarak yayımlayan kişi olarak tanıtılır.

Adsız'ın taslaklarına ulaşma süreci ve onları roman olarak yayımlama kararı alması anlatılmaktadır. Tüm bu unsurlar, üstkurmaca tekniğinin romana yansımalarıdır. Güneş'in anlatıcı konumunda yer aldığı bu bölümde kurmacanın kurmacası anlatılmaktadır.

Güneş Duhan, Topkapı Sarayı Arşivi'nde Osmanlı elyazmaları üzerine çalışan uzman görevlidir. Fazıl Terkivatan'ın görevden ayrılması sonrasında onun yerine arşivde çalışmaya başlamıştır. Romanın başındaki Terkivatan imzalı Adsız'ın yazdığı mektubun onların adresine de gönderilmesi ile Güneş hikâyeye dâhil olmuş olur. O işten kaçan bir çalışan değildir. Ancak gereğinden fazla iş de almayan net bir tavrı vardır. Bir işi reddetmek için bahaneler bulmak yerine hayır diyebilmeyi çok doğal bulur.

Genellikle işten kaçan birisi değilimdir. Fakat kaç yıldır çalıştığım bu arşivde tavrım, ne olursa olsun üzerime aptalca fazla iş almamaktı. Kendimi göstermem, fakat arka planda kalarak kabul ettiririm, böylece daha fazla saygı kazanır ve kendi dümenime bakarım. Ama bunun da çok planlı bir şey olduğu sanılmasın, bana bir iş önerisi geldiğinde reddetmek üzere çeşitli bahaneler bulmak, mırın kırın etmek, hatta ilkin şöyle bir "hayır" demek bana çok doğal gelir, hatta bu, o işi kendime yakıştırsan, istesem bile böyledir. İlkin red, sonra belki evet! (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 272)

Bu onun hem gizli hem de açık bir tavrıdır. Ancak Terkivatan imzasıyla gelen mektubun peşine düşülmesi konusundaki göreve karşı bu net tavrını koruyamaz. İş kabul ederek Sardinya'ya Terkivatan'ı bulmaya gider. Zorlu bir arayışın sonunda bulunduğu Terkivatan'la yaptığı konuşmalar sonucunda ada ile arasında bir bağ oluşur.

Buraya gelişim bile böyle bir şey. Resmen bürokrasinin kurbanı seçiliyorum: Yolculuktan hoşlanmadığımı bilen kişi, bana bir yolculuk görevi çıkartıyor. Bense ne yapıyorum? İçimde büyüyen "red"di belli etmiyorum, geri çekilince dokunulmazlığımı koruduğumu sanıyorum. "Gel," diyorum -zaten hep bana gelinmesini bekliyorum- ve katlanıyorum. Bu ada ve ben, biz ikiz kardeşleriz. Fakat tam da bu yüzden kendimden kaçarcasına buradan kaçmak istiyorum. Kolay değilim ben, bu ada da kolay değil. Teslim olmak ve ele geçirilme sırasında içe kapanış kulesi olarak kalmak kolay değil. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 315)

Adayı kendisinin de şaşıracağı seviyede iyi anlamaya başlar. Romanın sonlarına doğru Terkivatan'a postayla gönderilmiş olan roman taslağı, Terkivatan'ın eşi sayesinde Güneş'in eline ulaşır. Güneş, bu taslakları roman olarak bastırmaya karar verir. Ancak kafasında soru işaretleri vardır.

Yine de kafamın içinde şu düşüncenin kesilmesini engelleyemiyorum: Belki asıl yazar diye bir kimse yoktu. Eğer yazar Adsız ise, ustası ve modeli Fazıl Terkivatan'dı, nitekim yazdığı mektubu onun imzasını atmıştı. Yok, eğer yazar Terkivatan'sa Adsız adına ilkin bir kurgu yaratmış, sonra kendini de gerçek bir kişi olarak bu kurgunun içine koymuştu. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 323)

Bütün bu düşünceler okuyucunun da kafasında soru işaretleri bırakır. Roman bu sorulara cevap bulamadan bitmektedir.

Sterpeta

Adsız'ın hayatında ona yol gösteren en önemli karakter Sterpeta'dır. Sterpeta onu hem aradığı haritaya yaklaştırır hem de birlikte sahnede canlandırdıkları tiyatro sayesinde Adsız'ın kendini bulmasını sağlar. Sterpeta, Ütopik Tiyatro Adası'nın sahibi Barba'nın kızıdır. Çok seyrek duyulan bir isme sahiptir. Assız'ın kısaca ona Teta demesine izin vermiştir. Kumral uzun saçları olan Sterpeta sanatçı havası olan bir kadındır. Garip bir sevecenliğe sahiptir. Adsız ile uzun uzun tiyatro hakkında konuşurlar. Sterpeta, tiyatrodan doğmuş büyümüş bir kızıdır. Annesi aktris, babası ise bir sanat dehasıdır. Sterpeta adeta sanatın içine doğmuştur. Bu durumu kendisi şu sözlerle dile getirir:

Ben tiyatrodan doğdum ve orada büyüdüm. Annem Scala Tiyatrosu'nda aktris olma şerefine ulaşmışken babamın sanat dehasına inanarak buraya gelmiş ve birlikte çalışmaya başlamışlar. Ne güzel değil mi, birlikte ürün vermek? Annemin Tiyatro Adası'nın sahnesine çıktığı yıl ben dünyaya gelmişim. Fakat annem beş yıl sonra lösemiden öldü. Tiyatro bana annelik etti, gerçekten de, zaten babam asıl evliliğini tiyatroyla yapmış gibiydi, bütün oyuncular bana bir aile olup baktılar, hiç yalnızlık duymadım. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 69)

Sterpeta annesini lösemiden kaybettikten sonra babası tiyatroya iyice bağlanmış. Bütün oyuncular bir aile gibi olup Sterpeta'yı birlikte büyütmüşlerdir. O, sayısız kitap ve ansiklopedi arasında büyümüştür. Ancak okula gönderilmemiş, eğitimi babası vermiştir. Barba ona kitaplığı bir okul, sahneyi de dünya olarak öğretmiştir. Bütün bunları da kendisi şöyle açıklar.

Babam bana “okul” olarak bu kitaplığı, “dünya” olarak da sahneyi gösterdi. Yaşımı başımı aşan, ilkin anlamadığım sonra yeniden okuyunca anladığımı sandığım, ama çoğunlukla bir düş görür gibi okuduğum sayısız kitapların, inceli kalınlı kitapların, ansiklopedilerin, ciltten cilde uzanan macera romanlarının sayfalarını babamla birlikte çevirirdik. Kütüphane, yani benim için lise, üniversite... olan bu büyük okul aynı zamanda tiyatronun hizmetindeydi. Tiyatro için yetiştirildim: Ben bir oyuncuyum. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 70)

Hep sanatın içinde olduğu bir hayat sürmüştür. Bütün oyuncular arasında büyüyen Sterpeta, sanatın içinde şekillenen bir kişilik kazanmıştır. Onun dünyasında tiyatro yalnızca bir meslek alanı değil, aynı zamanda bir yaşam biçimi, bir okul ve bir aile işlevi görmüştür. Bu nedenle Sterpeta'nın kimliği, bireysel gelişimi ve düşünce dünyası sahneyle, sanatla ve tiyatro kültürüyle iç içe oluşmuştur. Sterpeta, aynı zamanda bale ile de ilgilenmiştir.

Tekrar birkaç basamak çıkıp ses geçirmemesi için muflonla kaplanmış bir kapının önünde durduk. Barba:

– Sterpeta'nın annesi de balerindi, dedi. Gariptir Sterpeta annesi öldüğünde beş yaşındaydı ve birdenbire bale yapmaya başladı; meğerse annesini dikkatle izlemiş. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 92)

Sterpeta'nın sadece babasından değil annesinden de sanat konusunda etkilendiği ortadadır. O, gerçekten de tam olarak sanatın içine doğmuş bir çocuktur.

Birbirlerine âşık olan Sterpeta ve Adsız, bu aşk sayesinde yollarını bulmuşlardır. Aşk konusunda Sterpeta kendini cesaretsiz olarak nitelendirse de Adsız onun her şeyine hayrandır. Sterpeta'yı bilge kadın olarak nitelendirir. Onun bilge ve sanatçı bir kadın oluşuna delice âşıktır. Sterpeta, kayıp elyazmasının Adsız ile onu birbirine yaklaştırdığına inandığı için elyazması haritaya derin anlamlar yüklemiştir. Bütün yaşananların sonrasında silinmiş halde olan haritanın yerine Adsız'ın yeni bir hikâye yazmasını önerir. Böylelikle bu okuduğumuz romanın ilk adımları Sterpeta sayesinde atılmıştır.

Fazıl Terkivatan

Adsız babasının ölümünden sonra ona yol gösterecek birilerine ihtiyaç duyar. Fazıl Terkivatan tam aradığı kişidir. Norm karakterin başkişiyeye doğru yolu gösterme, onu yönlendirme özellikleri romanda Fazıl Terkivatan üzerinden yansıtılmıştır. Adsız Terkivatan'ın onun yol göstericisi olmasını şu cümlelerle açıklamıştır:

Yıllardır süren yalnızlığımın bir çıldırması olan sahte kimliğimle, sahte nişanlılarla, sahte arkadaşlarla ortada dolaşmaktan bıkmaya başlıyordum. Onlara ne olduklarını, benim de ne olmadığımı gösteremiyordum. Yeniden kendime döndüğümde bana yol gösterecek bir kimseye, ikinci bir babaya gereksinimim olduğunu birdenbire anladım. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 44)

Kendine yol gösterecek birine ihtiyaç duyan Adsız, aradığını Terkivatan'da bulmuştur.

Fazıl Terkivatan, Topkapı Sarayı Arşivi'nde görevlidir. Kafası alışılmadık düşüncelerle dolu birisidir. Kendine has bir dünyası vardır. Adsız'ı Piri Reis'in 1513 Dünya Haritasına yönlendiren kişidir. Arşivde gençlerle fazla çene çaldığı ve onların çalışmalarına engel olduğu gerekçesiyle denetlenmiştir. Bu süreç sonucunda Fazıl Terkivatan, Nazım Hikmet'in Piri Reis üzerine yazdığı bir şiiri öğrencilere okuduğu için komünizm propagandası yapmakla suçlanır. Birkaç gün sonra işe gelmez. İstifa ettiği veya istifaya zorlandığı konuşulur. Böylece Fazıl Bey'in terk ettiği vatanlardan biri bu arşiv olur. Zaten ardından da ülkeyi terk eder. Onun bu vedası sonrasında Adsız adeta kaçır gibi Sardinya'ya gider, haritanın peşine düşer. Arşivden 2003 yılında atılan Fazıl Terkivatan'ın vatanı ilk terk edişi bu değildir.

–Atıldıktan sonra Türkiye'yi terk ettim. Bu da benim Türkiye'yi ikinci terk edişim oldu. İlki 1980'de. O zaman içerde sol rüzgârlar esiyordu. Lise ikideydim. Av fişğini kolayca bulup barutunu ampulün içine koyuyorduk, sonra da maytap fitiliyle birlikte sinema duvarındaki briketlerin aralarına... Daha çocuktuk, fakat dünyadan biz sorumluyduk. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 95)

Sol rüzgârların estiği zamanlarda Fazıl kendini dünyadan sorumlu hisseden biri olarak kendine ağır gelecek işlere karışır ve sonrasında da vatanı terk eder. Fakat sonrasında vatan aşkıyla geri dönmüştür. Sonrasında ise ikinci büyük yorgunluğum diye nitelendirdiği arşivden ayrılma olayını yaşamıştır.

Adsız'ın Terkivatan imzasını kullanarak pek çok yere mektup göndermesi onun kendi kimliğini kaybettiğinin ve Fazıl'ın arkasına sığındığının, aralarında bir bağ kurduğunun göstergesidir. Fazıl Terkivatan'a mektuplarla ilgili soru sormaya giden Güneş onu kolayca bulamaz. Çünkü Fazıl Terkivatan bulunduğu yerleri soy isminden de anlaşılabacağı üzere sıklıkla terk eden birisidir. Güneş bunun esaslı bir huzursuzluk belirtisi olduğunu düşünür. Terkivatan'ın soyadına yakışır bir hayatı vardır. Aslında o da kendini aramaktadır. Şimdi ise vatanı terk edişinin üzerinden iki buçuk yıl geçmiştir. “Beni bir ada paklar.” düşüncesiyle Sardinya'ya taşınmıştır. Ada ile onun da arasında bir bağ vardır. Bu nedenle mektubun yazarının Adsız mı Fazıl Terkivatan mı olduğu düşüncesi ortaya çıkmıştır. Adsız gibi kendi benliğini arayan bir karakter olan Fazıl da romanın sahibi olup olmadığını bilmemektedir. Roman bütün bu soru işaretlerinin gölgesinde biter.

1.4.6.3. Kart Karakterler

Romanlarda karşımıza çıkan kart karakterler çok boyutlu olmayan ve değişim göstermeyen karakterlerdir. Bu karakterler genelde belli bir görüşü sembolik olarak yansıtmak için kurgulanmışlardır.

Barba

Tam adı Barbakis'tir. Sterpeta'nın babasıdır. Ütopik Tiyatro Adası'nın sahibidir. Kıvrak bir zekâya ve müthiş bir bilgi birikimine sahiptir. Adsız için Barba'da bir yol gösterici olmuştur. Barba sınırlarını sanatla çizen ve kendine has dünyası olan bir karakterdir. Romanın başından sonuna kadar görüşleri değişmez. Çevresindekilere göre farklı görüşleri olan bir sanatçıdır. Sahip olduğu düşüncelerini romanın sonuna kadar korur. Tiyatro hayatında çok önemli bir yere sahiptir. Kızına kitaplığı okul, sahneyi dünya olarak öğretmiştir. Eğitimde kendine has bir tarz denemiş ve kızını okula göndermeyip sanatı yaşamına adapte ederek onu eğitmiştir. O sanattan ayrılmayan bir yaşamın peşindedir. Kendini sahnede bulanın sahnede kendini bulacağına inanmaktadır.

1.4.6.4. Fon Karakterler

Fon karakterler derinlemesine işlenmeyen yüzeysel karakterlerdir. Başkişinin gelişimini ve olayların ilerleyişini dolaylı yoldan desteklerler. Olayların merkezinde yer almaz ve sınırlı sayıda sahnede okuyucunun karşısına çıkarlar.

Fon karakterlerden ilki Adsız'ın babaannesidir. Adsız'ın ada hikâyeleriyle büyümesini sağlayan ve çocukluk yıllarında onun hayatını etkileyen bir karakterdir. Ancak sadece romanın ilk sayfalarında okurun karşısına çıkar. Kumkapı'da üç katlı dar, cumbalı bir evi olan kadın bu evin içinde başka bir dünyadan gelmiş gibi yaşar. Adsız'a sürekli gemici dedesinin hikâyeleri ve Moluva'daki evlerini anlatan babaanne, torununda açık deniz ve ada bilincini oluşturmuştur.

Bir diğer fon karakteri ise Fazıl Terkivatan'nın eşi Anna'dır. Yabancıdır fakat Türkçe konuşmayı öğrenmiştir. Romanın sonunda Anna Terkivatan'a posta ile gelmiş olan bir dosyayı Güneş'e teslim eder. Güneş'in yayımlamaya karar verdiği ve şu an okuduğumuz roman Anna sayesinde meydana çıkmıştır. Son olarak Topkapı Sarayı Arşivinin müdürü Hilmi Derin ve arşiv çalışanlarından İclal Hanım da romanın fon karakterlerindendir.

1.4.7. İzleksel Kurgu

1.4.7.1. Piri Reis/ Harita

Önay Sözer'in "*Piri Reis'in Kayıp Adası*" adlı romanı 16. yüzyılın önemli denizcisi ve haritacısı olan Piri Reis'in tarihe katkıları üzerine kurgulanmıştır. Romanda genel olarak Piri Reis'in düşünsel dünyasına ve bilinmeyen yönlerine ışık tutulmuştur. Özgün bir anlatıma sahip olan roman, "Piri Reis'le birlikte şu hoş ve boş derya üzere bir yolculuğa çıkacağız." (Sözer, *Piri Reis'in Kayıp Adası*, 2021, s. 2) diyerek okuyucusunu Piri Reis'in izinde bir yolculuğa davet eder. Piri Reis romanda önemli bir izlek olarak karşımıza çıkar.

Piri Reis, büyük bir denizci ve aynı zamanda büyük bir coğrafyacıdır. Asıl adı Muhiddin Piri olan Piri Reis, ünlü Osmanlı denizcisi Kemal Reis'in yeğenidir. Doğum tarihi kesin olarak bilinmese de 1465-1470 yılları arasında doğmuş olabileceği tahmin edilmektedir. Denizciliğe amcası sayesinde başlamıştır. On iki yaşından itibaren amcasının yanında gemilerde bulunmuş ve 1481 yılından sonra da korsanlığa atılmıştır. Korsanlıktan yetişmiş olan Piri Reis kazandığı tecrübeler sonucunda Osmanlı Devleti adına sayısız seferlere katılmış ve Kaptan-ı Derya mertebesine kadar yükselmiştir. (Soylu, 2006) (Piri Reis, 1988)

Romanın başındaki mektupta geçen "Piri'min vatanı olan Gelibolu'dan bembeyaz bir tekneyle çıktık yola." (Sözer, *Piri Reis'in Kayıp Adası*, 2021, s. 15) cümlesi ile Piri Reis'in memleketinin Gelibolu olduğu romanda belirtilmiştir. Osmanlı'nın önemli deniz üslerinden olan Gelibolu'da doğan Piri Reis bizzat denizin ve denizcilerin arasında büyümüştür. Çıktığı deniz seferleri onun kaderine doğduğu gün yazılmış gibidir.

Amcasının 16 Ocak 1511 tarihinde Sen-Jan Şövalyelerine karşı girdiği bir muharebede şehit olduğunu öğrenen Piri Reis'in adeta dünyası yıkılmış, bu gelişme üzerine kendisini bir anlamda Gelibolu'ya hapsederek hem 'Kitab-ı Bahriye' adlı eserini hazırlamış, hem de bir 'Dünya Haritası' çizmiştir. (Soylu, 2006, s. 13-14)

Böylece denizcilik tarihinde önemli izler bırakan Piri Reis'in kartograf ve deniz bilimci tarafı da ön plana çıkmıştır. Yazdığı kitap ve çizdiği haritalar, denizcilerin arasında büyüyen Piri Reis'in iyi bir gözlemci olduğunun kanıtıdır. Denizcilik tecrübelerini ve şahit olduğu tarihi olayları Kitab-ı Bahriye'sinde başarıyla

anlatmıştır. Gelibolu’da yaptığı bir diğer eseri olan Dünya Haritası “*Piri Reis’in Kayıp Adası*” romanı için çok kıymetlidir. Çünkü bu harita romanın olay örgüsünün başlangıcından itibaren yer almış ve karakterlerin yolculuğuna yön vermiştir. Haritanın bulunuşu roman karakterlerinden olan Terkivatan tarafından;

–Arşiv, arşiv, diyorsunuz, Piri Reis’in 1513 Dünya Haritası, Harem Dairesi’nde sehpa örtüsü olarak kullanılıyormuş, tabii bir yarısıyla. Öteki yarısınınsa, Sultan Selim’e verildiğinde, onun eliyle ikiye parçalanıp kendi dünya imparatorluğu projesini ilgilendirmedeği için atıldığı söylenir. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 295)

şeklinde anlatılmıştır. Gerçekten de 1929 yılında Topkapı Sarayı’nda Harem Dairesinde bulunan harita parçasının yapılan araştırmalar sonucunda Piri Reis’in 1513’te çizdiği ve Mısır’da Sultan Selim’e sunduğu haritanın bir parçası olduğu anlaşılmıştır. Topkapı Sarayı Müzeler Müdürlüğü başuzmanı Filiz Çağman’ın harita bulunduğu üzerinde örtü olarak kullanıldığına işaret eden yemek kırıntılarının olduğunu belirtmesi romanda anlatılanlarla gerçeklerin örtüştüğünü göstermektedir. (Soylu, 2006, s. 19) Bütün bu unsurlar romanın inandırıcılığını arttırmıştır.

Haritanın boyu 87 cm, üst kısmının genişliği 63 cm ve alt kısmının genişliği 41 cm’dir. Harita dokuz renk kullanılarak oluşturulmuştur. Parşömen üzerine çizilmiş olan harita çeşitli bölgelere ayrılmıştır. Her bölgeye kendi özellikleriyle ilgili çeşitli bilgiler yazılmıştır. Piri Reis, haritasını çizerken hangi haritalardan faydalandığını da belirtmiştir. Kolomb’un haritası da dâhil olmak üzere otuz üç haritadan yararlanmıştır. (Topdemir, 2013) Amerika’yı ayrıntılı gösteren en eski harita olan 1513 Haritası romanda,

–Piri Reis’in Amerika haritasının ortaya çıkması o zamana kadarki bilgilerimizi altüst eden bir olaydır. Piri Reis haritasının bir Kolomb haritasından özgün olarak kopya edildiğine bugün kesin gözüyle bakıyoruz. Fakat bu haritanın çizilme koşulları nelerdi, bunun üzerinde durmuyoruz. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 45)

şeklinde işlenmiştir. Piri Reis’in öncesinde seyahat etmediği bölgeleri nasıl bu kadar detaylı çizibildiğine dair merak edilen soruların üzerinde romanda da durulmuştur. Bilinmeyen yerlerin çizilmiş olması dikkat çekicidir.

Son olarak romanda Piri Reis’in ölümüne de değinilmiştir. Romanda bu konu Terkivatan’ın Piri Reis’in katli ile ilgili arşivde belgeler araması üzerinden anlatılmıştır. Romanda Kanuni’nin bilinmedik kişiler tarafından Piri Reis’e karşı

doldurulması sonucunda onun ölümüne karar vermesi vurgulanmıştır. Gerçekten de Piri Reis, 1554 yılında Kanuni'nin kışkırtılması sonucunda Mısır'da idam edilmiştir. Türk tarihçiler arasında Piri Reis'in idamı konusunda bir fikir birliği yoktur. Piri Reis kimi iddialara göre Portekizlilerden rüşvet aldığı için kimi iddialara göre ise Maskat ve Hürmüz'deki Müslüman halkı yağmaladığı için idam edilmiştir. Bu görüşlerin yanında Piri Reis'in siyasi bir komploya kurban gittiğine inananlar da vardır. Bu komplonun Piri Reis'in Basra'ya büyük bir ganimetle geldiğini görüp bu ganimetten pay isteyen Kubad Paşa tarafından düzenlendiği düşünülmektedir. (Önalp, 2010) İdam edildiği zamanda Hint Donanması komutanı olan Piri Reis hayatının en büyük haksızlığına uğrayarak öldürülmüştür. Denizcilik tarihi açısından önemli bir figür olan Piri Reis'in haritaları roman boyunca hep ön planda tutulmuş ve bu haritalar romanın hikâyesinde yol gösterici olmuştur.

1.4.7.2. Kendini Arayış/Yolculuk

“Piri Reis'in Kayıp Adası” romanında karşımıza çıkan ana izlek kendini arayış ve yolculuktur. Hayat, başlangıcı ve sonu belli olmayan bir yoldur. İnsan daima bir yolculuktadır. Yol ve yolculuk, insanlık tarihinin önemli meselelerinden biridir. Bu nedenle de edebi eserlerin pek çoğunda tema olarak işlenmiştir. Yolculuk sadece bir yerden bir yere gitmek ve mesafeleri kat etmek değildir. Yolculuğa çıkmak sembolik niteliklere sahip bir olgudur. Yolculuğa yüklenen anlam herkes için farklıdır. Dışa dönük yapılan ve macera olarak nitelendiren bir yolculuk kişinin benlik sancısı olarak da yorumlanabilmektedir. (Şimşek, 2018) Sıkıntılarla boğuşan insan yolculuk fikrine sığınır. Bu yolculuk edebi eserlerle genelde karakterlerin kendini bulması ile noktanır.

Bu romanda Adsız karakteri kayıp bir haritayı ve adayı bulmak için çıktığı yolculukta aslında kayıp benliğini arar. Bu, zaman dışı bir yolculuktur. Hem fiziksel bir hareket hem de içsel bir dönüşümdür. Yolculuğa çıkmadan önce muhakkak zihinde bir niyet tasarlanır. “Yolculuğun başında bir düş, bir tasarı, bir niyet vardır. İmgeleme kırbaçlayan adlar, yolun, ormanın, çölün çağrısı, sıradan olandan ve basitlikte kaçarak, birkaç saatlik ya da birkaç yıllık bir kurtuluş.” (Breton, 2008, s. 19) Yolculuk kimi zaman bir kaçış kimi zaman ise bir arayıştır. Adsız romanın başından beri heyecanla bahsettiği yolculuğunun sebebini;

Bu yazma elime geçerse o gün bir gemiye binip Ege Denizi'nde ailemin geldiği adayı aramaya çıkacağım. Bunu yapacağıma inan! İşte o zaman elimdeki haritanın yardımıyla kayıp ve bilinmeyen adanın önündeki perde açılacak ve gözlerimin önünde kökenim, vatanım, memleketim bir tiyatro sahnesi gibi ışıyacak. İşte bu: Ben kökenimi arıyorum ve onu bulana kadar kökensizim. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 73)

şeklinde açıklar. Bu yolculuk Adsız'ın kim olduğunu, kökenini, ne istediğini ve neye inandığını anlamaya çalıştığı bir süreçtir. O, kökenini bulma isteğini hiç yitirmez. Adsız'ın bilinmeyene ve hayal edilene doğru yaptığı bu yolculukta ilk durağı kendi iç dünyası olur. Çıktığı bu yolda aslında kendine doğru yürür. Yıllardır süren yalnızlığın bir çıldırması olarak kendine sahte bir kimlik yarattığını kabul eden Adsız bu durumdan sıkılmaya başlamıştır. Yeniden kendine dönmek istemektedir. Kendini bulmak için hiç bilmediği bir yola çıkarak kaybolmayı bile göze alır. Bu, nerede sona ereceği bilinmeyen bir yolculuktur. Ancak sonucu ne olursa olsun yolda olmak var olmaktır. Bu romanın sonunda Adsız, aradığı haritaya ulaşamaz ama zaten önemli olan çıkılan yolculukta varılan yer değil o yolda insanın neler öğrendiğidir.

Adsız, Ütopik Tiyatro Adası'nda tanıştığı Sterpeta ve onun babası Barba sayesinde çıktığı bu yolculuğun sonucunda kendi benliğini bulmuştur. Yolda olmak, insanı varoluşunu sürdürmeye yönlendirir. Yolculuk, pozitif değişim ve bir yenilenmedir. İnsana yeni bakış açıları kazandıran yolculuk bu romanda da Adsız'a tiyatro ile yeni bir benlik kazandırır. “Kendini sahnede bulan, sahnede kendini bulur.” görüşü ile sahneye çıkan Adsız kendi asıl benini ile tanışır. Barba bu durumu;

İnsan ancak yaratıcılıkta kendi özünü bulabilir: Yaratıcılık dışında her şey, nevrozdur, psikozdur, deliliktir. Yani günümüz toplumunda normal karşılanan her şey. Artık saat acı acı çalışıyor: İnsanın değişmesi gerek. İnsan dikenli kabuğundan çıkmalı ve yepyeni bir yaşama başlamalı. Öyle mi, değil mi? (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 84)

şeklinde aktarır. Romanda tiyatro sahnesinde yaşanan bir dönüşüm anlatılır.

Adsız'ı yaşadığı kapalı dünyadan çıkaran tek şey tiyatro değildir. Sterpeta'ya duyduğu aşk da Adsız'a kimliğini bulmasında yardımcı olmuştur. Sterpeta'nın varlığı ile kafasında dönüp duran sorular ortadan kalkar. Adsız'da içsel bir huzursuzluğa sebep olan bu sorular roman boyunca işlenen varoluş sancılarının sebebidir. Varoluşçuluk akımına göre insan kendi hayatını kendi çabasıyla yaratır. İnsanın özü sonradan var olur. Dünyaya atılan insan yavaş yavaş kendini belirler.

(Sartre, Varoluşçuluk, 1985) Adsız'ın da kendi benliğini belirlemesi kolay olmaz. Yavaş yavaş ilerler bu yolda. Kendini bulma yolculuğunda atılan her adım insanı biraz daha kendine yaklaştırır. Kendini bulabilen insan gerçek huzura erişir. Adsız'ın yolculuğa davet mektubunda “Bir gün yeniden çıkacağız bu yolculuğa sevgilim!” (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 25) demesi çıktığı bu yolculuktan memnun kaldığının ve huzura eriştiğinin göstergesidir. Adsız içindeki huzursuzluğu yatıştırmak için yola çıkmış ve kendime yeni bir ben inşa etmiştir.

Son olarak “*Piri Reis'in Kayıp Adası*” romanında başkişinin bir yolculuğa çıkıp kendi benliğini araması ve içsel bir dönüşüm yaşaması akıllara Nietzsche'nin “*Böyle Buyurdu Zerdüşt*” adlı romanını getirir. Adsız'ın yazdığı yolculuğa davet mektubunun başında geçen “ Herkese ve hiç kimseye yazılmış bir mektuptur bu.” cümlesi “*Böyle Buyurdu Zerdüşt*”ün alt başlığı olan “Herkes için ve hiç kimse için bir kitap” açıklamasına bir gönderme gibidir. “*Böyle Buyurdu Zerdüşt*” herkese hitap eden ancak herkesin anlayamayacağı bir kitaptır. Mektup da bu niteliktedir. İkisinin de anlamını okuyucusu kendi yaratır. Bireylerin kendi yollarını bulmaları hedeflenir. Bu cümlelerde hiç kimse denilerek nitelendirilen sıradan kalabalıklardır ve bu metinler onlara hitap etmez. Kendini arayan, kendini aydınlatma yolculuğuna çıkan bireylere hitap eder.

1.4.7.3. Mitoloji/Tiyatro

“*Piri Reis'in Kayıp Adası*” romanında başkişi olan Adsız'ın kendi benini bulmasını sağlayan en önemli unsurlardan biri tiyatrodur. Ütopik Tiyatro Adası'nın sahibi Barba'nın tiyatroyla ilgili verdiği bilgiler, romanda tiyatroya karşı olumlu bir bakış açısı oluşturmuştur. Bunlarla birlikte romanın içinde kısa bir tiyatro metnine yer verilmiş olması da tiyatronun bu roman için öylesine bir konu olmadığını kanıtlar niteliktedir. Tiyatro, romanın olay örgüsüne şekil veren önemli izleklerden biridir.

“Tiyatro canlı gölgelerin bir oyunudur...” (Sözer, 2021, s. 144) Güzel sanatların en renklisidir. Bu romanda da olduğu gibi tiyatronun birey üzerinde olumlu etkileri çok fazladır. İnsanları birbirine yaklaştıran bir oyundur. “İnsanı insana insanla ve insanca anlatan bir sanat dalıdır.” (Ülger, 2019, s. 22) İnsan yaşamının derinliklerine inerek oyuncuya ve izleyiciye yeni bakış açıları kazandırır.

Çünkü tiyatro bir ütöpidir ve ütöpi bir sınır-ötesidir. Şimdi biz bir yolculuk yapmanızı ve bu sınırı geçmenizi istiyoruz. Yolculuk, yolcu için dünyayı bir tiyatro haline getirir. Tiyatro ise seyredenlere dünyayı gösterir. Seyircinin seyri onun kendisinin seyir halidir. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 67)

Gerçek hayatla iç içe geçmiş olan tiyatro, insanı gerçeklere doğru bir yolculuğa çıkarır. Bu yolculuk insanın iç dünyasına doğrudur. Tiyatro sayesinde kendinden farklı bir karakteri canlandıran oyuncu kendi sınırlarını keşfeder. Bu da benlik arayışına birçok yönden katkı sağlamaktadır. (Ülger, 2019) Roman karakteri Adsız da sahneye çıktığı andan itibaren kendisi ile yüzleşmeye başlar. Sahnedeiken iç dünyasına tuttuğu ayna sayesinde kendi asıl beni görür.

Tiyatro sürekli değişim ve dönüşümün yeridir. Karakter yaratmak yüze bir maske, sonra bir maske daha takmak demek değildir. Belki kendi maskesini, başkasınıkiyle değiştirmektir. Yeni karakteri yaratan oyuncu, kendisindeki dönüşüme ve 'başkası' olma gücünü harekete geçirmiştir: Karşısındaki oyuncuyla el ele. Tiyatro sahnesinde dönüşüm ruhun derinliklerinde cereyan eder ve hayata yön verir. İşte güzel yeni dünya! (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 87)

Bu görüşler ışığında Adsız maskenin ardındaki asıl benini bulmuştur. Ütopik Tiyatro Adası'nın sloganı gibi olmuş olan "Kendini sahnede bulan, sahnede kendini bulur." bu durumu en net şekilde açıklayan cümledir.

Tiyatrolarda oyuncuların hayal gücü çok önemlidir. Romanda Barba'nın da söylediği gibi oyuncunun hayal gücü oyunun temelini oluşturur. Romanda oyuncunun hayal gücünün yanında provaların da önemi üzerinde durulmuştur. Ütopik Tiyatro Adası'nda provalara karşı bakış açısı biraz farklıdır. Burada asıl oyun provalardır. Prova ve oyun arasında büyük bir ayrım yapmazlar. Provalara her oyuncunun katılmasına izin vererek kendilerini geliştirmelerini sağlamaktadırlar. Bu provalarda izleyiciler de oyuna dâhil edilir ve onlar da aslında tiyatro izleyicisini canlandırarak birer oyuncu olur.

Provada nasıl oyuncular kendi kendilerinin ve başka oyuncuların izleyicileri ise izleyiciler de oyuncular gibidir, çünkü temsilin henüz bitmediğini, değişime, oluşa açık olduğunu bilirler. Şunu iddia ediyoruz: Prova sanatsal açılımın doruk noktasıdır. Çünkü oyuncular burada birbirlerinin esin perileri gibidir. Bu yoldan provada hazır bulunan izleyici de sanatsal yaratma olayına katılırlar. Anlarlar ki yaşamın kendisi bir provadır. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 65)

Bu provalar sayesinde oyuncu kendine bir adım daha yaklaşır. Asıl oyun günü geldiğinde de yanan sahne ışıkları altında yeni bir benlik doğar. Tiyatro bir yolculuktur. Adsız'a kendini bulduran bir yolculuk...

Romanın içinde yer alan tiyatro metni mitolojik bir konu üzerine yazılmıştır. Bu sebeple romanda işlenen izleklerden biri de mitolojidir. "Mitoloji; çok eski zamanlarda gelmiş ve yaşamış olan ulusların inandıkları Tanrıların, kahramanların, perilerin, devlerin hayat ve maceralarından bahseden 'Mit' ve 'Mythe'ler ve hikâyelerdir." (Can Ş. , 1994, s. 1) Her milletin kendine ait bir mitolojisi vardır fakat üzerinde en çok durulan ve incelenen Yunan mitolojisidir. Bu romanda da karşımıza Yunan mitolojisine ait karakterler çıkar. Bu karakterler; Artemis, Dionysos, Ariadne ve Glaukos'tur.

Artemis, Tanrıların babası olan Zeus'un kızı ve Apollon'un kardeşidir. Avcılık tanrıçasıdır. Yay ve oklarla teçhiz edilmiştir. Ona okçu tanrıça da denilmektedir. İnsanları oklarıyla vurup öldürür. "Apollon ya da Artemis'in okuyla ölmek ansızın tatlı bir ölüme kavuşmak anlamına gelir." (Erhat, 1996) Artemis annesinin çektiği acılar sonrasında evlilikten iğrenmiştir. Babasından daima lekesiz kalmayı ve evlenmesine müsaade etmemesini istemiştir. Bakire tanrıça olarak tanınmıştır. Zaten ismi de "dokunulmamış, bozulmamış" anlamına gelen "artemes" kelimesinden türetilmiştir.

Romanda okurun karşısına çıkan bir diğer karakter Dionysos'tur. Zeus ve kral kızı Semele'nin oğludur. O hem bir insan hem de bir tanrıdır. Bu konu romanda,

Babam Zeus, annem Semele'nin yanan bedeninden kurtardı beni, kendi kalçasında tamamlayıp dünyaya getirdi. Hiç kendim olmadım annemden, babamla çoktan başkasıydım. Tanrıyla insan arasında kaldım. Tanrılığım bana gülümserken, insanlığım verdi keder . (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 236)

şeklinde işlenmiştir. Dionysos üzüm ve şarabın tanrısıdır. Üzüm suyunun vereceği neşeyi insanlarla paylaşmıştır. Dionysos Antik dünyanın gizemli tanrısıdır. Dionysos namına yapılan şenliklerde Yunan tragediyaları ortaya çıkmıştır. Tiyatronun da tanrısı olarak anılan Dionysos, maskeyi sahnede yaşanan kimlik değişimi ve insanın gizeminin sembolü olarak kullanır. "Dionysos törenlerinde tanrı doğrudan maskenin içinde belirir. Bu törenler sırasında, maske, artık yalnızca tanrıyı simgeler. Tanrı maske ya da maske tanrı olmuştur. Bu Antik tanrılar arasında Dionysos'a özgü bir

haldir.” (İndirkaş , 2012) Maske sembolü ile insanın farklı rollere bürünmesi ve kendi benliğinden sıyrılması anlatılmak istenmiştir.

Dionysos ile bir aşk hikâyesi olan Ariadne’ye de bu romanda yer verilmiştir. Ariadne, Girit kralı Minos’un kızıdır. Görenleri şaşırtacak kadar güzeldir. Yiğitliğine hayran kaldığı Theseus’a gönlünü kaptırır. Ariadne onun hayatını kurtardığı halde bir süre sonra Naksos Adası’nda Theseus tarafından terk edilir. (Can Ş. , 1994) Bu ihanet romanda ayrıntıyla işlenir. Ariadne bu ihanete çok fazla üzülmeyen Tanrı Dionysos adaya gelir ve ona âşık olur. Dionysos, Ariadne’ye ölümsüzlük verir. Bu olaylarla birlikte ilahi bir sevgi ile yeniden doğuş simgelenir. Roman karakterlerinden Sterpeta, sahnelenen tiyatrodaki Ariadne’yi canlandırmaktadır. İkisinin de hayatları incelendiğinde Sterpeta romanda Ariadne’nin sembolü olarak yer almakta gibidir.

Romanın başkışısı Adsız ise tiyatrodaki Glaukos’u canlandırır. Mitolojide aynı ada sahip fakat farklı hikâyeleri olan Glaukoslar vardır. Bu romanda işlenen Glaukos, yoksul bir balıktır. Balık tutarken yediği bir ot sayesinde içinde denize karşı bir sevgi ve hasret oluşan Glaukos dayanamayıp kendini denize atar. Deniz tanrıları onun ölümsüzler arasına karıştırılmasını ister ve fakir balıkçı bir deniz tanrısı olur. Bu hikâye romanda,

Bu oyunda ben Glaukos’um. Babam kendi adıyla anılan kentinin kurucusu Antedon, annemse Alkione. Ölümlü geldim dünyaya. Kentin balıkçısıydım. Ne olduysa oldu, bir gün yediğim bir otla bir deniz tanrısına dönüştüm. Ben istemeden, bilmeden oldu her şey. Apollon ve Afrodite için törenle kurbanlar kestirerek memleketimi terk ettiğimde tehlikelerle dolu bir deniz yolculuğuna çıktığımı biliyordum. Çok dolaştım macera arayarak Ege sularında, garip, bilinmeyen adalar ardından... (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 182)

şeklinde anlatılır. O denizler ve adalar kahramanı olmuştur. Adaya gelme sebebini “Ama ben belki de kendi söylencemi bitirmek, kendi kaderimi çözmek istiyorum. Buraya bunun için gelmiş olmalıyım.” (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 198) şeklinde açıklayan Glaukos, romanın başkışısı olan Adsız’ın çıktığı yolculuğu akıllara getirir. Adsız, tiyatrodaki canlandırdığı Glaukos ile adeta bütünleşmiştir. Oynadığı bu karakter Adsız’ın kendi benini bulmasına yardımcı olmuştur.

1.4.7.4. Aşk

Aşk, insanın en eski ve en güçlü duygularından biridir. Evrensel bir duygu olan aşk neredeyse herkes için ilgi çekici bir konudur. İnsanın üzerinde her zaman derin izler bırakan aşk, edebi eserlerde de izlek olarak çok fazla işlenir. “*Piri Reis'in Kayıp Adası*” romanında da temel izlek olmasa da önemli izleklerden biri olarak karşımıza çıkar. Çıktığı yolculukta kendi varoluşuna bir anlam bulmaya çalışan Adsız, iç dünyasında bir boşlukla karşılaşır. Bu boşluğu doldurmasını sağlayan şeylerden biri de Sterpeta'ya karşı duyduğu aşktır. Aşk da bir yolculuktur. Ruhun ve kalbin bir yolculuğu... İnsanın eksik yanlarını tamamlayan ve insana yol gösteren bir duygudur. Aşk yalnızca iki insan arasındaki his değildir. Aynı zamanda insanın kendini bulma biçimidir. İnsanın kendini arayışı aşkın varlığıyla daha derin anlamlar kazanır. Adsız'ın yaşadığı durumda budur. Bir haritayı bulmak için başladığı yolculuğu bir anda kendi iç yolculuğuna dönüşmüştür.

Adsız, Sterpeta'yı ilk gördüğü anda onun garip bir sevecenliğe sahip olduğunu düşünür. İlk tanıştıkları anda bir yakınlık hissederler. Birlikte kitaplar ve tiyatrolar hakkında sohbet eden Adsız ve Sterpeta yavaş yavaş birbirlerinden etkilenmeye başlar. Ancak Adsız'ın haritaya ulaşma arzusu ve Sterpeta'nın babasına karşı kendini her konuda sorumlu hissetmesi bir engel olarak durur aralarında. Sterpeta ile yaşadıkları ve yaptıkları sohbetler zamanla Adsız'ın düşüncelerini ve beklentilerini altüst eder. Onun için yeni bir yolculuk başlamıştır. O, bu süreçte kendi yolunu bulur. Adsız, Sterpeta'nın bilge ve sanatçı bir kadın oluşuna hayrandır. Beyaz bale elbiseleri içinde kuğu bedenine girmiş gibi yaptığı bale Adsız'ı fazlasıyla etkilemiştir.

O da tiyatroya adanmış hayatında babasının her istediğini yerine getiriyordu. Ne olursa olsun Sterpeta bambaşkaydı. Onu kuğu dansında gördüğünden beri avuçlarımın içine sanki ondan kopan bir tüy parçası düşmüş ve orada kalmıştı. Bir aşkın hayali gibiydi ve onun yeniden uçup gitmesinden korkuyordum. Bu düşüncelerle uyumuşum. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 100)

Sterpeta da yaşadığı bu duygu da Adsız için bir hayal kadar güzeldir. Ancak soru işaretleriyle dolu bir ilişkileri vardır.

Bu bir başlangıç olabilirdi. Fakat aslında neyin başlangıcı olduğunu bilmediğim bir sürü şey aynı anda birlikte başlamıştı. Kısacası ortada çözüm bekleyen birçok konu vardı: İlk Sterpeta'yla ilişkim. İkimiz de birbirimize karşı takındığımız maskeler

altında söylediklerimizden başka şeyler düşünüyör ve duyuyorduk. Ben Sterpeta'nın bana başlangıçtaki yakınlığını düşlüyör ve özlüyordum. Onun kafasıysa kim bilir nelerle, ne türlü çekinceler ve sakıncalarla doluydu: Ne olursa olsun duygularını dondurduğunu duyuyordum. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 107)

Bütün bunlara rağmen Adsız, Sterpeta'ya delice âşıktır. Hayatın büyük bir sanat olarak algılandığı bu yerde Adsız aşkın da bir sanat olduğunun artık farkındadır. Birlikte bir tiyatronun provasını yaparken canlandırdıkları karakterler üzerinden birbirlerine aşklarını ilan etmişlerdir. Zamanla duygusal arzularla birlikte fiziksel arzular da işin içine girmiştir.

Şimdi bedenlerimiz yalnız birbiri üzerinden değil, birbirine doğru da kayıyordu. Dokunmaktan, fakat ayn zamanda dokunmaya ara vermekten sonsuz, zevk alıyor, birbirimize yeniden yeniden yaklaşırken bir an öncekinin taze anısı hayal gücümüzü kışkırtıyor, yineleme ve geçişler başımızı döndürüyor ve istekler şimdiye kadar esiri oldukları anı ve hayalleri sonunda eline geçiriyordu. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 127)

Artık aralarında ilişki yaşamın, aşkın ve arzunun kesiştiği bir noktaya taşınmıştır. Bir süre sonra bu yakınlaşmalar daha da ileriye gitmiştir. Arzular bu iki karakterin dört bir yanını sarmıştır.

Kuşu Gölü Balesi'nden Sterpeta'nın canlandırdığı sahneler, özellikle kollarını kanat gibi açarak sahnede gerçek bir kuğuya dönüşmesi belleğimde hâlâ canlıydı. Yatağa çırılçıplak uzandığında bilerek ya da bilmeyerek aynen o sahnedeki gibi koltuk altlarını açtı. Benim için en derinimde duyduğum bir heyecan ânydı bu: Köşe yapan, sonra ufak, pembe memelere kavuşan aynı deri. Bana açılan kollarıyla birlikte o âna kadar kapalı duran bir şey açılmamıştı, hayır, baş döndüren bir etkiyle kapanmanın kendisi açılmıştı. Gözlerimi kapadım ve açtım. Onunla sevişirken bu kez de bale sırasındaki kuğu kanatlarının yerine açılmış beyaz üçgen bir yelken düşü kurdum. (Sözer, Piri Reis'in Kayıp Adası, 2021, s. 173-174)

Adsız'ın bu anı Kuğu Gölü Balesi ile bağdaştırarak anlatması onların hayatlarında sanat ve aşkın tamamen iç içe olduğunun bir göstergesidir. Sonrasında yine birlikte oynadıkları tiyatro sonucunda Adsız'ın kendi benini bulmuş olması da bunun bir göstergesidir. Adsız, aşk sayesinde iç yolculuğunu tamamlamış ve Sterpeta ile hayatları adeta tamamen birbirine dolanmıştır.

1.5. Sarsılanlar

1.5.1. Giriş

Önay Sözer'in "*Sarsılanlar*" romanı 2020 yılında Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Eser, Önay Sözer'in roman türünde yazdığı beşinci kitabıdır. Önay Sözer bu romanını yazarken anlatım biçimi olarak günce formunu tercih etmiştir. Bu form, roman karakterinin içsel dünyasının okuyucuya doğrudan ulaştırılmasını sağlamıştır. Roman boyunca devam eden günce formu sayesinde okurla özel bir yakınlık kurulmuştur. Roman "*Birinci Defter*" bölümü ile başlar ve sırasıyla "*On Üçüncü Defter*" bölümüne kadar gider. Bazı bölümler kendi içinde alt başlıklara bölünmüş olsa da genel olarak roman on üç bölümden oluşmuştur.

"*Sarsılanlar*" romanına içsel çatışmalar ve benlik arayışları hâkimdir. Romanda bireylerin benliklerini kaybetmeleri, bulmaları ve yeniden kurmaları anlatılmıştır. Önay Sözer, karakterin duygu dünyasını okuyucuya derinlikli bir biçimde aktarmıştır. Roman Türk edebiyatında benlik arayışı temasını işleyen ilginç ve önemli eserlerden biri olmuştur.

1.5.2. Olay Örgüsü

Roman, Sarp Ener'in güncesi üzerine kurgulanmıştır. Roman boyunca okuyucuya bu günceden kesitler sunulmaktadır. Sarp, Roma'da bir evde dışarıya çıkmadan günlerini geçirmektedir. Bunu fark edince kendini sokaklara atar. Bir gün aklına birkaç gün önce kapısının altından bırakılan zarf gelir. Zarfın içinde bir öykü ve bir not vardır. Birkaç yıl önce aynı ortamda bulunduğu Alben isimli bir kadın, kendi yazdığı hikâyeyi değerlendirmesi için Sarp'a göndermiştir. Sarp bu hikâyeye biraz göz attıktan sonra onu okumayı ertelemeye karar vermiştir. Fakat sonrasında hikâyede yer alan ve aklına bir anda gelen "Bütün sevgililerimi terk ettim." cümlesi onu hikâyeyi okumaya itmiştir.

Bir gece rüyasında uzun zamandır düşünmediği eski sevgilisi İlge'yi görür. İlge'yle üniversitede tanışmışlardır. Sarp, zamanla İlge'nin ona karşı olan aşkının bittiğini fark eder. Buna rağmen nişanlanırlar. Sarp, İlge'den ayrılıp onu da iyileştireceği halde ayrılmayıp kendini de hasta etmeye başladığını fark ettiği anda İlge'yi terk eder. Tüm bu yaşananların sonrasında psikiyatri bölümünden de ayrılma

kararı alır. Kısa bir zaman sonra Köln Üniversitesi'nde Edebiyat ve Çevrimbilim bölümüne kabul edildiğini öğrenir ve onun için yeni bir yolculuk başlar.

Sarp bir gün Alben ile karşılaşır. Alben öyküsünü okuyup okumadığını merak eder fakat Sarp henüz okumaya başlamadığını söyler. Birkaç gün sonra bir kafede hikâyeyi okumaya başlar. Hikâyede yazarlık üzerine düşüncelerden bahsedilmektedir. Hikâyenin anlatıcısı, karşılaştığı bir kadına yazarlık maceralarını ve başarısızlıklarını anlatmaya başlar. Sonrasında sıra kadına geçer ve o da kendi hikâyesini anlatmaya başlar. Bir süre sonra Alben son bölümünü yeniden yazmak için öyküyü Sarp'tan geri alır. Bir süre sonra tekrar buluşmaya karar verirler. Fakat Alben hikâyeye son bölüm yazmamış ve yeni bir hikâyeye başlamıştır.

Alben başka bir metnini okuması ve düzenlemesi için Sarp'a gönderir fakat Sarp asıl ilk verdiği öykünün sonunu bekliyordur. Sarp, bir gün bilgisayarında bütün sevgililerini terk eden kızın öyküsünün son bölümünü gönderilmiş olarak bulur. Hikâyenin sonunda anlatıcının onu terk etmesi sonucunda kadının intiharı anlatılmaktadır. Bu son Sarp'ın hayatında bir boşluk oluşturur. Bunlar yaşanırken İlge'den bir mektup gelir. Mektubunda Sarp'tan uzun süredir yayımlamayı düşündüğü mektuplarını tekrar okumak için geri ister. Sarp'ın bu mektuplar üzerinde çalışma fırsatı hiç olmamıştır. Mektupları geri vermeyi kabul ettiğini yazar.

Sarp, İstanbul'a dönmeye karar verir ve son gecesinde Alben ile karşılaşır. Ona İstanbul'a gideceğini söyler. Alben de annesi hasta olduğu için İstanbul'a gelme ihtimali olduğundan bahseder. Sarp İstanbul'a gidince İlge ile görüşür. Bu görüşmelerinde İlge Sarp'ı hayatlarının romanını yazmaya ikna etmeye çalışır fakat başarılı olamaz. Birkaç gün sonra Alben Sarp'ı arar. Annesini kaybettiğini ve İstanbul'da olduğunu söyler. Alben ayın 16'sında Roma'ya geri döneceğini söyleyince Sarp da aynı gün döneceğini söyler. Aslında böyle bir durum yoktur. Geri dönmeden önce Perizat ile tekrardan buluşur ve bir günce tuttuğunu onunla paylaşır. Bu Perizat'ı heyecanlandırır. Adeta şimdiden yayımlanacağı günü bekliyor gibidir.

Sarp havalimanında bir kafede Alben'i bekler. Sarp onu gördüğünde farklı şeyler hissetmeye başladığını fark eder. Sarp çıktığı bu yeni yolda hayatını yazmak değil yeniden yaşamak istemektedir. Sarp hayatında Alben'i istediğinin farkına varır ve İlge'ye bütün bunları itiraf ettiği bir mektup yazar. Alben'e bunu söylediğinde

istediği tepkiyi alamaz. Alben'in kafasında kendi beniyle ilgili soru işaretleri olduğu için Sarp'ın onu gerçekten isteyip istemediğine emin olamamaktadır.

Sarp, Perizat ile beraber Bologna'ya bir kongreye gider. Orada Perizat'la Alben'in artık yazamıyor oluşu üzerine konuşurlar. Perizat'a göre Alben'in yazamamasının sebebi yine yazdıklarının bir yerinde saklı olmalıdır. Bu görüş üzerine Sarp, Alben'in yazılarını incelemeye başlar. Alben'in hayatındaki yerini sorgulamaya başlar. Sarp'ın daveti üzerine Perizat gelir. Bir gün Perizat, Sarp'ın güncelerini okumak istediğini söyler. Günceller üzerine konuştukları gece birlikte olurlar. Perizat, İstanbul'a döndükten sonra da birkaç kez mektuplaşırlar. Bir süre sonra Sarp İstanbul'a geri dönmeye karar verir. İlge, Perizat ve Alben arasında sıkışıp kalmıştır. Birkaç gün sonra Alben Sarp'ı arar ve İstanbul'da olduğunu söyler. Buluşmaya karar verirler. Alben altı aylık hamiledir. Alben'in kendini bulma ve bebeğini aldirmama kararı üzerine konuşurlar. Alben yazarlığa geri dönmek istediğini açıklar. Birlikte bir hayat yaşamak konusunda anlaşır. Sarp kısa bir süre sonra Roma'ya geri döner. Birkaç ay sonra da Alben bebeği ile birlikte Sarp'ın yanına gelir. Sarp onları karşılamaya gittiğinde havalimanında Perizat ile karşılaşır. Alben ve Perizat orada tanışır. Sarp'ın zihnindeki sorularla birlikte oradan uzaklaşırlar.

1.5.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Her anlatılan şeyin olduğu gibi romanın da bir anlatıcısı vardır. Anlatıcı, anlatı işini gerçekleştiren ve hikâyeyi okuyucuya sunan kişidir. Romanda sesini duyduğumuz ilk kişi olarak nitelendirilir. “Romanın kurmaca (fiktif) dünyasında yer alan anlatıcının görevi, okuyucu ile eser arasında alışverişi sağlamak, olaylara ve kişilere tanıklık etmek, olan biteni anlatmak veya nakletmek, nihayet açıklama ve yorum yapmaktır.” (Tekin, 2016, s. 26)

Önay Sözer'in “*Sarsılanlar*” romanı günlük biçiminde kurgulanmıştır. “Günlük; duygu, düşünce ve yaşantıların günü gününe yazılmasıyla ortaya çıkan bir yazı türüdür. İnsanın kendine veya dış dünyaya dönük konuları yazma ihtiyacından doğmuştur.” (Fıstıkçıoğlu, 2021, s. 1) Günlük, anlatıcının kendi kendisiyle konuşmasıdır. Günlükler birinci şahsa dayalı öznel yargılardan oluşur. Günlük türünün özelliklerinden de anlaşılacağı üzere “*Sarsılanlar*” romanında birinci tekil

şahıs anlatıcı ve kahraman bakış açısı kullanılmıştır. Romanın anlatıcısı günlükleri kaleme alan Sarp Ener'dir. Kendi yaşadıklarını, hissettiklerini ve düşündüklerini doğrudan yazmıştır.

Bütün günümü boş geçirdim. Aslında bu deftere yıllar önce başımdan geçen bazı olayların kayıp güncesi yerine geçecek bazı notlar yazmak istiyordum. Fakat deftere buradaki günlük yaşamımla başlamak daha kolay ve çekici geldi. Ama belki bu ikisi aynı kapıya çıkıyor. Çünkü bana öyle geliyor ki yazmak istediğim geçmiş şimdiki hayatımda onun bir parçası olarak yaşıyor. (Sözer, Sarsılanlar, 2020, s. 7)

Bu alıntıda da görüldüğü üzere anlatıcı kendi kendisiyle iletişim kuruyor gibidir. Kendisiyle konuşurken aynı zamanda okuru da bilgilendirmektedir. Bu sohbet havası romana içtenlik katmıştır. Okuyucu bu sayede anlatıcının duygu ve düşüncelerini tüm gerçekliğiyle öğrenmiş olur. Anlatıcının sevinçlerini ve hüznlerini doğrudan aktarıyor oluşu romana samimiyet kazandırmıştır. Böylece okur ile daha derin bir bağ kurulmuştur.

Ben hayatımı tekrar etmek değil, onu baştan almak istiyorum. Şimdiye kadar durumum değişmemiş olsa da, kafamın içinde başka bir şey var. Kafamın içinde ve dışında, ayaklarımı yerden kesen, bana mekânda değil de ayaklarımın ucuna basarak zamanda yürüdüğümü hissettiren başka bir şey var. Bildiğim şeylerin ortasında bambaşka bir şey beni yakalıyor. Bana 'Hah, işte bu odur' dedirten şey. (Sözer, Sarsılanlar, 2020, s. 119)

Bu gibi ifadelerle anlatıcı roman boyunca iç dünyasını gözler önüne sermiştir. Bu samimi itiraflar aracılığıyla anlatıcı okuyucuyu etkisi altına almıştır. Duygular üzerinden ikisi arasında kolaylıkla yakınlık kurulmuştur.

Romanda kullanılan kahraman bakış açısı sayesinde okuyucu olaylara doğrudan Sarp Ener'in gözünden tanıklık etmiştir. Bu bakış açısı, anlatıcının iç dünyasını yakından tanıma fırsatı sunarken diğer karakterlere karşı belli bir sınır oluşturmuştur. Anlatıcı diğer karakterlerin yaşadıklarını ve hissettiklerini tüm yönleriyle yansıtamaz. Onların iç dünyası kendilerini ifade ettikleri kadarıyla bilinmektedir. Romanda diğer karakterlerin duygu ve düşünceleri kurdukları diyaloglar veya yazdıkları notlar sayesinde aktarılmıştır.

1.5.4. Zaman

Zaman, bir romanın kurgulanışında rol oynayan temel öğelerden biridir. Her kurgusal roman dünyasının bir de kurgusal bir zamanı vardır. “Roman bir zaman sanatıdır ve geniş bir zamana yayılan olay, durum, olgu, yaşantı, duygu, hayal ve düşünce unsurlarının sergilenmesidir.” (Çetin, 2012, s. 126)

“*Sarsılanlar*” romanında zaman tarihsel olarak 27 Ekim’den birkaç gün öncesinden başlar. Sarp Ener’in günlüklerinin her sayfasına attığı tarihler sayesinde romanın zaman akışı kolaylıkla takip edilmektedir. Romanda günlük sayfalarının tarihsiz bırakıldığı veya zamanı bildirmek için sayfalara “sonraki”, “saat 24.00” ve “akşam” gibi zamansal ifadelerin kullanıldığı da olmuştur. Romanda okura verilen son tarih bir yıl sonraki 26 Aralık’tır. Roman boyunca yaklaşık bir yıllık bir süreç anlatılmıştır. Ancak romanda karşımıza yalnızca kronolojik bir zaman akışı çıkmaz. “*Sarsılanlar*” romanında zamanın katmanlı yapısından da faydalanılmıştır. Geri dönüş tekniği ile romandaki kronolojik akış kırılmıştır. “Aramızda her şey karşılıklı olarak benim bir âşık, onun ise bu aşka ‘evet’ derken ‘hayır’ diyen sevgili rollerini başarısız bir şekilde oynadığımız 80’li yılların başlarında cereyan ediyordu.” (Sözer, 2020, s. 19) şeklindeki ifadelerle gençlik dönemlerine dönen Sarp, geçmişten bilgiler vermiştir. Romanın birçok yerinde karşımıza çıkan bu gibi geri dönüşler romana daha derinlikli bir yapı kazandırmıştır.

Sarp Ener’in zamanla ilgili hislerini en güzel ifade ettiği yerlerden biri, 1 Aralık tarihli günce sayfasındadır.

Kasım ayının bittiğine seviniyorum. En sevmediğim ay odur. Benim için yılın asıl son ayı kasımdır. Günler ağırlaşır; tam bilincinde olunmadan kararlar verilmiştir, farkında olunmadan bir şeyler bitmiştir. Yeni yılın karşıtı olan eski yılı o simgeler. Aralık ise bir geçiş, bir aradır. (Sözer, *Sarsılanlar*, 2020, s. 46)

Sarp’ın zamana yüklediği felsefi anlamlar vardır. Zaman hakkında yazdığı derin ifadeler roman boyunca birçok yerde karşımıza çıkar. Sarp; güncesinde özellikle geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçmiş olması üzerinde çok durmuştur.

Geçmiş anımsamaya başladığım anda o an ikiye bölünüyor: Gelmekte olan, şimdiki anlarda, yalnız anlarda geçmiş hatırlıyorum, fakat bu anlar aynı zamanda geçmişimden ayrılma anlarım, çünkü onlar artık hatırlattıkları şey değiller. Geçmiş bir yanılsama çünkü o geçerek geliyor. Ben de zaman gibi bölünüyorum, başım dönüyor. (Sözer, *Sarsılanlar*, 2020, s. 34-35)

Sarp geçmişte sıkışıp kalmıştır. Bu durum onu zamansal olarak bunaltmaktadır. O, şimdi de var olmaya çalıştıkça sürekli karşısına yeni engeller çıkmaktadır. Fakat o hiç vazgeçmemiştir. Hep umutludur geleceğe dair. Onun için geçmiş sadece olup bitmemiştir. İçinde geleceğin izlenimini de taşımaktadır. Onun için geçmiş, geleceği biçimlendiren bir şeydir. Bu görüş, romanda kurulan çeşitli cümleler sayesinde okuyucuya fazlasıyla yansıtılmıştır.

1.5.5. Mekân

Her romanda çeşitli şekillerde ortaya çıkan bir mekân mutlaka vardır. Mekân yalnızca olayların geçtiği fiziksel çevre değildir. Romanın ruhunu da oluşturur. Mekân kapsamlı bir kavramdır. İçinde maddi ve manevi değerler barındırır. Bütün bu değerler sayesinde de romana derinlik kazandırır.

“*Sarsılanlar*” romanında karşımıza çıkan iki önemli mekân: Roma ve İstanbul’dur. Sarp, bu iki şehir arasında sürekli gidip gelmektedir. Roman boyunca karşımıza çıkan bu mekân değişiklikleri yalnızca fiziksel bir hareketlilik değildir. İçsel bir dönüşümün ve arayışın yansımalarıdır. Bu mekân değişiklikleri anlatının ritmini belirlemiştir. Tüm hareketliliğin içinde Sarp’ın psikolojisinden kaynaklı derin bir durgunluk hâkimdir romana. Sarp; benlik arayışına başlamadan önce çevresine, bulunduğu mekâna yabancılaşmaya başlamıştır. O, bulunduğu mekâna kendine ait hissedemeyen bir karakterdir. Bunu fark etmeye başladığı anda varoluşuna dair arayışı yavaştan başlamıştır.

Bense kendi evime değil (o şimdi en uzakta) daima başka bir eve dönüyorum ve benim için artık fark etmiyor. Birkaç yıldır (böyle ne kadar zaman geçirdiğimi şimdi hatırlamak bile istemiyorum), oradan oraya yolculuklarım sırasında kaldığım evler gözümün önünden kayıtsızlıkla geçiyor. Besbelli ben yuvamı sırtımda taşıyorum... (Sözer, *Sarsılanlar*, 2020, s. 3)

Yuva mekânların en anlamlısıdır. Hiçbir mekân yuva kadar sıcak ve anlamlı değildir. Dışarı ne kadar soğuk ve karmaşıksa yuva da bir o kadar huzur doludur. İnsanın kendini “kendi” gibi hissettiği yerdir. Sarp’ın bir türlü evine varamayışı kendine dair bir arayışta olduğunun göstergesidir. O, kendini bir yere ait hissetmez. İstanbul-Roma arasında yaptığı mekân değişikliklerinin de sebebi budur. O, gittiği her yerde farklı bir yanını deneyimler fakat hiçbir yere ait olamaz. Özellikle İstanbul, geçmişine şahitlik etmiş olan şehir olduğundan Sarp’ın yok oluşunda daha çok paya

sahiptir. Anılarının bu şehirde yok edildiğini düşündüğü için İstanbul'a karşı olumsuz ifadeler kullanmıştır. Roma ise Sarp için bir kaçış olmuştur.

Bütün gece sanki içimden Alben'le konuşmaya devam ettim ve bu yüzden de uyumadım. Ani bir karar: Yarın Roma'ya dönmek istiyorum. Roma benim İstanbul'dan sürgün yerim. Fakat İstanbul'dan zamanla başka bir sürgün yerim haline geldi: İstanbul'dan artık İstanbul değil. Dolayısıyla bütün yollar Roma'ya çıkar. (Sözer, Sarsılanlar, 2020, s. 229)

Sarp, İstanbul'dan uzaklaşarak yorgun yanını geride bırakmıştır. Roman bu mekânlar arası kaçışı çok başarılı bir şekilde anlatmıştır.

1.5.6. Şahıs Kadrosu

Bir roman için yalnızca olay örgüsü değil olayları yaşayan karakterler de çok önemlidir. Roman kahramanları anlatının iskeletidir. Okuyucular bu karakterler aracılığıyla hikâyeye bağlanır. Romanlar yalnızca olayları değil insanların iç dünyasını da anlatır. “*Sarsılanlar*” romanında da karakterlerin iç dünyasına doğru çıkılan bir yolculuk anlatılmıştır.

1.5.6.1. Başkişi

Romanın ruhunu oluşturan ve olayların merkezinde duran kahraman başkişidir. Roman boyunca başkişinin yolculuğu ve geçirdiği dönüşümler anlatılır. “*Sarsılanlar*” romanı için başkişi anlatıcı olarak da karşımıza çıkan Sarp Ener'dir. Romanda onun yalnızca başından geçen olaylar değil iç dünyası da anlatılmıştır. O, güncelerini kendini arayıp bulmak için yazmıştır. Bu roman onun kim olduğunu ve hayattaki yerini sorguladığı bir yolculuk hikâyesinden oluşmaktadır.

Sarp, ruhundaki boşluğu doldurma çabasındadır. O kendinden memnun olamayan ve sürekli içindeki sıkıntıları ile yaşayan bir karakterdir. Bu ruh halinin onu zaman zaman hayatında çıkmazlara soktuğu olmuştur. Sürekli bir içsel çatışma halinde olan Sarp, kendini bir yere ait hissedemez. Onun için hiçbir mekân tam anlamıyla bir yuva değildir. Yuvasını sırtında taşıyan bir ruh olan Sarp; mekânsızlık, yabancılık, yalnızlık ve kimlik arayışı içindedir. Onun için asıl mesele bir yerde olmak değil bir yerde anlamlı olabilmektir. Sarp, yaşadıklarını anlamsız gören ve olduğu yere bir türlü kök salamayan bir karakterdir. Bu sebeple de sürekli hareket halindedir. Kök salabileceği bir yer aramaktadır. Her mekân değiştirdiğinde kendine

yeni bir ayna tutmuş olur ve defalarca kez kendi benliği ile tanışır. O derin bir yalnızlık ve bunalım içindedir.

Yeni uyandım. Hala uykumu alamamış gibiyim. Ama yalnız bu değil. Kendimi denizden kıyıya vurmuş bir ceset gibi duyuyorum. Daha önce bu ceset hiç değilse yüzüyordu, dalgalarla bile olsa bacaklarını, kollarını kıpırdatıyordu. Şimdi sanki karada ölümün mutlak durgunluğuna terk edildi. (Sözer, Sarsılanlar, 2020, s. 82)

Sarp çıktığı yola büyük umutlarla başlamış olsa da umutsuz düşüncelere kapılmaktan geri duramamıştır. Bunun sebebi de aslında davetsiz gelen anılarıdır. Onun geçmiş ve şimdisi birbirine karışmış haldedir. Kendini sıkışmış hissetmektedir. Geçmiş ve şimdi arasında gidip gelen Sarp “Ben hayatımı tekrar etmek değil, onu baştan almak istiyorum.” (Sözer, 2020, s. 119) görüşü ile tercihini şimdinden yana kullanmıştır. Bu görüş çerçevesinde kendine bir yol çizmeye çalışmıştır.

Romanda geçmiş olarak karşımıza çıkan Sarp’ın eski nişanlısı İlge’dir. İlge’ye duyduğu aşk ve ayrılık sonrası düştüğü boşluk sebebiyle Sarp geçmişe hapsolmuş gibidir. Alben ise Sarp’ın hayatına İlge’nin bıraktığı boşluğu dolduracak biri olarak dâhil olmuştur. O, geleceğin temsilidir. Sarp ve Alben’in yolları Alben’in yazdığı öykü sayesinde kesişmiştir. Onları birbirine edebiyat yaklaştırır. Sarp, uzunca bir süre Alben’in tamamlamadığı öyküsüne karşı duyduğu merak ve Alben’i görmediği zaman hissettiği yokluk duygusuyla yaşar. Sarp kendini ararken Alben’e ait olan benliği de aramaya çalıştığını fark eder. Bu yeni bir yolun, yeni bir aşkın habercisidir. Sarp artık hayatında Alben’i istemektedir. Ancak kendi zihninde kurguladığı ve yazarlığını ön plana çıkarttığı Alben ile Alben’in kendini hissettiği kişinin özellikleri birbirinden farklıdır.

Artık anladım iki Alben var: Biri benim ortaya çıkarmaya çalıştığım ve bunu hak ettiğine inandığım o yazar, öbürüyse üzerine aldığı toplumsal rollerle kendini özdeşleştiren, her bir rolü bir maske gibi kendine yakıştıran Alben. Ben bunları aynı sanıyorum ve tek bir kişiyle bir çeşit yarış içinde olduğuma inanıyorum. Oysa aslında Alben gidip gelmiyor, ben, bu iki Alben arasında koşturup duruyordum. (Sözer, Sarsılanlar, 2020, s. 123)

Bu durum, Sarp’ın kendi zihninde kurguladığı Alben’e âşık olduğunun bir göstergesidir. O, geçmiş ve geleceği Alben’de birleştirmiştir. Alben’in varlığı ile kendi benliğine de şekil vermiştir.

1.5.6.2. Norm Karakterler

Bir romanda gözler çoğu zaman başkişinin üzerinde olsa da norm karakterler de romanın olay örgüsü için çok kıymetlidir. Norm karakterler başkişiyi tamamlayan karakterlerdir. Başkişinin değişimine ve dönüşümüne yardımcı olurlar. “*Sarsılanlar*” romanında da Sarp’ın hayatına dokunan İlge, Alben ve Perizat norm karakterler olarak karşımıza çıkmıştır.

İlge

İlge, Sarp’ın üniversitede tanıştığı ve 5 yıl nişanlı kaldığı eski sevgilisidir. Romanda geçmişi temsil eden karakter olarak işlenmiştir. Varlığı ile geçmişte de şimdide de Sarp’ın hayatına şekil vermiştir. Sarp’ı geçmişe sıkıştıran şey, İlge’ye karşı zamanında duyduğu derin aşktır.

İlge’nin sesinde gerçekten sıradışı, çekici, insanı hem alıp götüren, hem de iki arada, sürekli çıkmaza bir şey vardı. Alnına döktüğü perçeminin arkasına saklanır gibi yüzüme bakmadan konuşurken, kendimi kaçınılmaz bir biçimde bu sesin etkisine kapılmış buluyordum. (Sözer, *Sarsılanlar*, 2020, s. 19-20)

İlge’nin sessiz ve kapalı bir dünyası vardır. Sarp gibi o da hiçbir yere tutunamayan bir varoluşa sahiptir. Kendi sınırlarını aşmaya çalışmaktadır. O da kendi benliğini aramaktadır. Çocukluk travmaları olan İlge, annesinin ona dayattığı kimliği yaşamaktadır. İlge bölünmüş bir kimliktir. O olmak istediği ve olduğuna inandığı benlik arasında sıkışıp kalmıştır. Annesinin ölümü ile sıkışıp kaldığı yerden kurtulacağı düşünülse de bu öyle olmamıştır.

Annem ölünce ben artık annemin yerine geçmiştim. Böylece anne ve çocuk ebediyen bir olmuştu. Bunun anlamı: Artık kendime cinselliği, aşkı, hayatı, geleceği yasaklayan annem değil, bendim. Bunu sen de biliyorsun. Fakat aynı zamanda başka bir şey daha olmuştu: Evet, ben yalnızca anne yerine geçmemiştim, aynı zamanda babama karşı annemin görevlerini yüklenmiştim. (Sözer, *Sarsılanlar*, 2020, s. 81)

Babası ile de arasında garip bir ilişki ve bağ vardır. Babası ile olan bu ilişkisi hayatında derin izler bırakmıştır. Bu izler sonucunda İlge, Sarp’ta babasını aramıştır. Sarp ile ilişkilerinin bitmesi sonucunda ikisi de derin yaralara almıştır. İlge, Sarp’ın hayatında ömürlük izler bırakmış bir karakter olmuştur.

Alben

Alben, Sarp'ın hayatına şimdinin temsili olarak dâhil olmuştur. Sarp'ı geçmişten kurtarmak için ona varlığıyla yol göstermeye çalışmıştır. Roman boyunca pek çok kez İlge ile karşılaştırılmıştır.

İlge'yle Alben'i benim için bir araya getiren şey, onların ne benzerlikleri ne de birbirine benzememeleriydi. Hayır, benzersiz olandı. Benzersizliğe, biricik olmaya sıradan insanlardan çok daha fazla yaklaşmış olmalarıydı. Benzersiz olan, her gün yaşadığımız sıradan şeylerin içindedir; bu sıradan şeyler genellikle geçmişimizi meydana getiriyor, gelecekte ise olağandışı bir şey bekliyoruz: gelecek henüz gelmemiş olandır. (Sözer, Sarsılanlar, 2020, s. 233)

Bu iki karakter Sarp'ın hayatında fazlasıyla önemli bir yere sahiptir. Sarp'ın Alben ile tanışması Alben'in yazarlığı sayesinde olmuştur. Alben'in öyküsüne uzunca bir süre son yazmaması Sarp'ın ruhsal dünyasında derin izler bırakmıştır. Sarp onun yazdıklarına önem vermektedir. Alben ve Alben'in yazdıkları sayesinde hayatındaki boşlukları doldurmaya başlamıştır. İlge'nin hayatında bıraktığı boşluğu Sarp, Alben ile doldurmaya çalışmaktadır.

Sarp Alben'in en çok yazarlığına hayranlık duymaktadır. Sarp'ın onu yazar olarak görmek istemesi ve yazılarını tamamlaması konusunda yaptığı baskılar Alben'e kendini kötü hissettirmiştir. Sarp'ın kendisini değil kafasında kurguladığı kişiyi istediğini düşünmektedir. Alben'in bu sebeple yazarlıktan uzaklaşması da onun kendi benlik yolculuğunun bir parçasıdır. Alben de Sarp ve İlge gibi ruhunda bir boşlukla yaşamakta ve kendi varoluşunu aramaktadır. Sarp'ın onda yaratmaya çalıştığı Alben'i uzunca bir süre reddetmiş ancak romanın sonlarına doğru yazarlığına geri dönmek istemiştir. Varoluş sorunlarına yazarlığa geri dönerek çözüm bulacağını düşünen Alben'in zihninde hamilelik haberiyle yeni boşluklar oluşmuştur. Kendine yeni anlamlar yüklemesi gerekmektedir. Sarp'a kendini bulduran Alben için farklı bir hayat yolculuğunun zamanı gelmiştir.

Perizat

Perizat, Sarp'ın İstanbul'daki yayıncılık derneğinde tanıştığı eski bir arkadaşıdır. Ancak aralarında arkadaşlıktan öte bir bağ vardır. Eskisi gibi görüşemedikleri için şikâyetçidirler. Uzun bir zaman sonra görüşmüşler ve aralarındaki bağ daha da derinleşmiştir. Cinsel bir yakınlaşma yaşayacak kadar

ilişkilerini ileri bir boyuta taşımışlardır. Ancak bu sonrasında ikisinin de suçluluk duyduğu bir durum olmuştur.

Perizat da diğer iki kadın gibi Sarp'ın kimlik arayışındaki yol göstericilerden olmuştur. Sarp'ı çok iyi tanımaktadır. Sarp'ın benliğine ulaşması için ona ihtiyacı olduğunu düşünmektedir. O kendini Sarp ile özdeşleştirilmiştir.

Ben şimdiye kadar Perizat'a hep şunu söylemeye çalıştım: 'Sen benim kendi başkamsın, ama ben başka kendimi arıyorum.' Dile kolaydı bunu söylemek. Ama aynı zamanda bunun tersi de doğrudu ve bu söylediğimle aşık atıyordu: 'Kendi başkanı tanımadan başka kendini bulamazsın.' Perizat'ın bana demek istediği bu. (Sözer, Sarsılanlar, 2020, s. 240)

Sadece Perizat değil Sarp da kendini Perizat ile bütünleştirmiştir. Bu cümlelerle içinde bulunduğu ruh halini ifade etmiştir. Sarp uzunca bir süre Perizat'a karşı dirense de bir zaman sonra Perizat'ın ona psikolojik anlamda ne kadar fayda sağladığını kabullenmiştir.

1.5.6.3. Fon Karakterler

Fon karakterler, romanda olayların merkezinde yer almayan ve genellikle kısa ve sınırlı bir biçimde işlenen karakterlerdir. Derinlemesine tanıtılmazlar. Ana karakterlerle birebir etkileşim içinde olmak zorunda değildirler. Ancak varlıklarıyla romanın kurgusal dünyasına katkı sağlar ve olay örgüsünü desteklerler. “*Sarsılanlar*” romanında da sadece 1-2 sahnede karşımıza çıkan ve ayrıntıyla işlenmeyen ancak başkişinin gelişimine bir şekilde katkı sağlamış olan fon karakterler vardır. Bunlar; Sarp ve İlge'nin ortak arkadaşı S., İlge'nin anne ve babası, Alben'in eski eşi, Sarp'ın arkadaşları Charles ile Lea ve Alben'in bebeği Safiye'dir.

1.5.7. İzleksel Kurgu

1.5.7.1. Benlik Arayışı /Yeniden Doğum

İnsanoğlu binlerce yıldır kendine bir anlam bulmaya çalışmaktadır. “Ben kimim?” sorusuna cevap arayan insan zaman zaman çeşitli bunalımlarla mücadele etmek zorunda kalmıştır. İçsel huzursuzluk yaşayan bireylerin benlik arayışına çıkması beklendik bir durumdur. Benlik arayışı pek çok romanda izlek olarak işlenmiştir. Bu romanlardan biri de Önay Sözer'in “*Sarsılanlar*” romanıdır.

“Sarsılanlar” Sarp Ener’in kişisel ve içsel yolculuğunun anlatıldığı bir romandır. Romana güçlü bir benlik arayışı ve yeniden doğuş izleği hâkimdir. Uzun uzun anlatılan benlik arayışının merkezinde Sarp vardır ancak o bu arayışta tek başına değildir. İlge, Alben ve Perizat’ın da bir arayış içinde olduğu çok açıktır. Bu karakterler kendi benliklerini bulurken aynı zamanda Sarp’ın benliğini bulmasına da yardımcı olmuşlardır. Sarp’ın kendini bulma ve hayatını yeniden anlamlandırma süreci günlükleri sayesinde derinlemesine işlenmiştir. Romanın günlük biçiminde olması anlatıcının iç dünyasını doğrudan okuyucuya iletmesine yardımcı olmuştur. Günlükleri Sarp’ın içsel yolculuğunun kaydı gibidir. Günlük sayfalarında yazılanlardan da anlaşılacağı üzere Sarp geçmişin izlerini hala ruhunda taşıyan ve yaşama dair umutsuzlukları ortaya dökülmüş bir karakterdir. Kendini ve çevresini uyandırılmış ölümlere benzetir. Bütün bu olumsuz hisler onu varoluş sancıları çekmeye ve kendini hiçbir yere ait hissetmemeye sürüklemiştir.

Sarp, yuvaya karşı bir yabancılaşma içindedir. Dünya üzerinde kendi olabileceği bir yer aramaktadır. Sarp’ın Roma ile İstanbul arasında mekânsal hareketliliği aslında onun benlik arayışının dışavurumudur. “Heidegger’e göre modern insan yersiz yurtsuz bir insandır, kendine yer ve yurt aramaktadır. Heidegger’in anladığı gibi (insan) sürekli olarak iskân etmenin özünü; yani kendi yurdunu aramaktadır.” (Topakkaya, 2018, s. 67) Kendini evinde hissetmeyen insan; iç sıkıntı, anlamsızlık, başarısızlık ve köksüzleşme gibi durumların içine düşer. Bütün bunlardan kurtulmak için de yer değiştirir. Sarp yer değiştirdikçe kendini yeniden tamamlamaya çalışmıştır.

Sarp’ın benlik arayışı geçmişin etkisi altındadır. Yeniden doğuş yalnızca yeni bir başlangıç değil geçmişle de yüzleşmektir. Sarp, tüm olay örgüsü boyunca geçmişin zincirlerinden kurtulmaya çalışmıştır. İlge ve Perizat Sarp’ın hayatında geçmişin temsili olarak yer almaktadır. Özellikle İlge ile olan ilişkisi Sarp’ın şu anda yaşadığı varoluş sancılarının en büyük sebeplerindendir. İlge ile birlikte her şeyi mahvettikleri fikrindedirler.

Geç de olsa bir gün şunu anladım ki: Aslında ben İlge’yi terk etmeden çok önce herhalde o beni terk etmişti. Benim onu terk etmem onun beni örtük ve hayatlarımızın içine her şeyi çürüten bir rutubet gibi sinsice sızan terkinin beklenmedik bir uygulaması ve infazıydı. Çoktan olmuş bitmişti, epey eskiydi, fakat anı yeni dikiliyordu, hem de bu anı dikmek benim görevimdi. (Sözer, Sarsılanlar, 2020, s. 18)

İlge'yle ayrılığı onu bir boşluğa sürüklemiştir. İlge Sarp'ın kapanmamış yarasıdır. İlge'yle ilişkisinde önce arkadaş, sonra âşık, en sonunda da nişanlı rolünü kaybetmiştir. Bu, Sarp'ın yaşadığı benlik kaybıdır. Ayrılık sonrasında sıfırdan başlaması gerekmiştir. Çevresine yabancılaşmış ve yalnızlaşmış olan Sarp, Alben ile yeni bir başlangıç yapmaya çalışmıştır. O, geçmişine takılı kalmak istememektedir. Varoluş yolculuğunun yönü hep geleceğe doğru olsun ister. “Ben hayatımı tekrar etmek değil, onu baştan almak istiyorum.” (Sözer, Sarsılanlar, 2020, s. 119) Bu cümle onun benlik arayışının somut ifadelerinden biridir. Sarp, geleceği için geçmişi yeniden yazmak ister. Uzunca bir süre geçmişine sıkışıp kalmış olan Sarp bunu fark ettiği noktada sınırlarını aşmayı dener. Onun içsel gelişimini tamamlamasına yardımcı olan karakterlerden biri de Perizat'tır.

–Ben seni tanıyorum Sarp. Sen büsbütün yuvasız biri değilsin, ama bir kaplumbağa gibi evini oradan oraya sırtında taşımaya çalışıyorsun. Senin buna ihtiyacın var. Ne kadar sıradan konuştuğumu görüyorsun. Senin de kendin olman için ilkin benliğine ihtiyacın var, yemek yemeye, yazmaya, uyumaya, kalkmaya. (Sözer, Sarsılanlar, 2020, s. 197)

Perizat Sarp'ı çok iyi tanımaktadır. Bu sebeple de onun kendi benliğiyle yüzleşmesinde aracı olmuştur.

“*Sarsılanlar*” romanında benlik arayışında olan tek kişi Sarp değildir. Mesela Alben de kendini keşfetme çabasıdadır. Alben varlığı ile Sarp'ın ruhundaki boşlukları doldururken aynı zamanda kendi benliğine de ulaşmaya çalışmaktadır. Alben, benliğin yeniden doğumunu ertelenmiş asıl doğum olarak görmektedir. Ona göre insan çeşitli sebeplerle psikolojik olarak ölebiliyorsa yeniden doğmasını da bilmelidir. O kendi benliğini bebeği sayesinde bulur. Ancak Alben bütün boşluklarını tamamlayamaz.

Hiçbir zaman tam olamayacağımı artık anladım. Biraz eksik, biraz yolda çabalar durumda kalmak benim özgürlüğümün bir parçası oldu. Yani kapalı olmamak, açık olmak. Roma'dayken katıldığım restorasyon çalışmalarında öğrendiğim ilkeyi burada hatırladım: Hayatı onarmak, yeni ortaya çıkan parçayı yerine koymak, fakat hiçbir zaman eski, belki de hiç olmayan bütünlüğü vermeye çalışmak değil. İşte bu! Eksikliğe övgü! (Sözer, Sarsılanlar, 2020, s. 237)

Buradan da anlaşılacağı üzere benliğini bulmak için tamamıyla tamamlanmak zorunda olmadığını fark etmiştir. Çünkü bazıları için de o eksiklikler benliği

oluşturmaktadır. Romandaki varoluş sancısı çeken bir diğer karakter de İlge'dir. Sarp gibi o da bir boşluğun içindedir. İlge ve Sarp birbiriyle bütünleşmiş ve birbirlerinde kendi benliklerini kaybetmişlerdir. İlge geçmişi yüzünden ikiye bölünmüş bir kimliğe sahiptir. O annesinin ona dayattığı kimlik ve asıl kimliği arasında yaşayıp gitmektedir. Sarp ile birlikte yaptıkları pislikanalizler sonucunda nevrotik bir kişiliğe sahip olduğuna karar vermişlerdir. Perizat da aynı şekilde kendi benliğini Sarp'ın benliğinde kaybetmiştir.

–Doğrusu anlatılması zor; senin bütün benliğini kendimde duyuyorum, varoluşunu, yaşamını, karakterini, üstelik bir imkân, bir olasılık olarak değil, yaptığın her şey benim üzerimden geçiyor, her eyleminden doğrudan doğruya etkileniyorum. Senin kendin ben oluyorum. (Sözer, Sarsılanlar, 2020, s. 143)

Roman boyunca karakterlerin yaşadığı iç huzursuzluklar, bunalımlarilmekilmek işlenmiştir. Her biri için yeni hayatlarına açılan pencerelerden söz edilmiştir. Sonuç olarak romanda çağdaş bireyin varoluşsal sancıları, benlik arayışları ve yeniden doğumları başarıyla yansıtılmıştır.

1.5.7.2. Aşk/ Kadın

Aşk, edebiyatın en eski izleklerinden biridir. Modern insanın aşkı yabancılaşmayı, kayboluşu, arayışı ve yeniden doğuşu içinde barındırır. Kadınlar ise yalnızca aşkın nesnesi değil sevgilinin aynası ve yol göstericidir. Aşk varoluşsal sorgulamaya yardımcı olabilecek bir duygudur. “Sarsılanlar” romanı da basit bir aşk hikâyesi üzerine kurgulanmamıştır. Romanda aşk aracılığıyla bir varoluş mücadelesi anlatılmıştır.

İçinde bulunduğu aşk ilişkileri sayesinde hayatını anlamlandıran ve benliğini yeniden kurmaya çalışan Sarp'tır. Sarp bir arayış içindedir. Onun kadınlarla olan ilişkisi daima eksiktir. Eksiklik ve yarım kalma denilince akla ilk gelen isim İlge'dir. O, Sarp'ın en derin aşkıdır.

İlge'nin sesinde gerçekten sıradışı, çekici, insanı hem alıp götüren, hem de iki arada, sürekli çıkmaza bir şey vardı. Alnına döktüğü perçeminin arkasına saklanır gibi yüzüme bakmadan konuşurken, kendimi kaçınılmaz bir biçimde bu sesin etkisine kapılmış buluyordum. (Sözer, Sarsılanlar, 2020, s. 19-20)

İlge'yle yaşadığı aşk Sarp için çok kıymetlidir. Ancak Sarp İlge'yle yaşadığı aşkla aşkın tedavi edici yanını değil hasta edici yanını deneyimlemiştir. İlge'nin yaşadığı duygusal gelgitleri Sarp'ı da içsel huzursuzluklara sürüklemiştir. İlge'nin aşkı Sarp'ın omuzlarındaki bir yüküdür. O, geçmişteki bir hayalet gibi sürekli kendini Sarp'a hatırlatmaktadır. Bu da kendine yeni bir yol çizmeye çalışan Sarp'ın ruhsal çöküşüne neden olmaktadır. Sarp ve İlge zamanında aşklarının bittiğini hissettikleri bir noktada nişanlanmıştır. İki âşık rolünden sadece iki nişanlı rolüne geçmeleri onların ruhundaki boşlukları derinleştirmiştir. Aşk, bu karmaşık ortamdan kurtulabildiği ilk anda kaçıp gitmiş ve bu iki sevgiliden uzaklaşmıştır. Sarp, İlge'nin hayallerinde başköşede oturmadığını hissettiği anda onu terk etmiştir. Ayrılışları her ne kadar ikisinin psikolojisi için gerekli olsa da bir yıkım olmuştur.

Sarp yarım kalmış aşkının ardından yeni bir aşkın izine düşmüştür. Alben ile aralarındaki yazınsal alışveriş zamanla duygusal bir yakınlaşmaya yol açmıştır.

Bu nedir? Sanki onu görmemle birlikte düşünme ve eyleme gücümü kaybediyorum. Aniden çarpılıyorum. Oysa bir an önce, onu bütün dikkatim ve enerjimle karşılamaya hazır bekliyordum. Alben'in bende bırakmış olduğu bir izlenim, onun bende ki imgesi, onunla ilgili beklentim henüz oradaydı. (Sözer, Sarsılanlar, 2020, s. 97)

Alben varlığı ile Sarp'ın hayatındaki geçmişin karanlığını aydınlatmıştır. Sarp ve Alben'in yaşadığı, geçmişin gölgesinde var olmaya çalışan bir aşktır. Alben'in yazarlığı Sarp'ın ona tutkulu bağlanmasına yardımcı olmuştur. Özellikle Alben'in hikâyesinde yazdığı “Bütün sevgililerimi terk ettim.” cümlesi Sarp'ı çok etkilemiştir. Sarp sevgilileriyle kendini bütünleştirmiş ve benliğini onlardaki boşlukta arayan biri olduğu için bu cümleye derin anlamlar yüklemiştir. Sevgililerini terk etmek Sarp için kendini de terk etmek gibidir. İlge'den ayrıldıktan sonra boşluğa düşmesinin sebebi de budur. O kendini sadece İlge'den değil kendi benliğinden de uzaklaşmış gibi hissetmiştir. Alben ile olan ilişkisi de dört dörtlük ilerlememiştir. Sarp'ın Alben'i kendi zihninde kurguladığı kalıplara sokmaya çalışması onların ilişkisini de çıkmaza sokmuştur. Sarp'ın Perizat ile olan ilişkisi ise diğerlerine göre daha dengelidir. Ancak onunla da mutlu sona erişemez. Zaten onunla olan ilişkisi aşktan ziyade bir arkadaşlık ilişkisi gibidir. Perizat, Sarp'ın hayatına iyi bir yoldaş olarak dâhil olmuştur. Birbirlerine ayna olmuşlardır. İlişkilerinin cinsellik ile sınanması

aralarında suçluluk duygusunun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu da onları olumsuz etkilemiştir.

“*Sarsılanlar*” romanında kadın karakterler çok boyutlu bir şekilde işlenmiştir. Kadınlar sadece Sarp’ın hayatına şekil veren tek yönlü birer figür değildir. Onların da kendi geçmişleri, hüznüleri ve arzuları vardır. Ruhsal çözülmeleri olan üç kadın karakterin benlik arayışları başarılı bir şekilde aktarılmıştır. Bu benlik arayışları sonucunda yaşanan varoluş sancıları, ilişkilerde sorunların yaşanmasına sebep olmuştur. Bütün bunlardan anlaşıldığı üzere bu romanda aşk ve kadın idealize edilmemiştir.

1.5.7.3. Yazma/Günce

“*Sarsılanlar*” romanında yazma izleği bireyin iç dünyasını yansıtan günlük biçimini merkeze alarak işlenmiştir. Roman boyunca okur, hem bir metnin yazım sürecine tanıklık etmiş hem de bireyin iç dünyası ile yüzleşmiştir. “Günlük; duygu, düşünce ve yaşantıların günü gününe yazılmasıyla ortaya çıkan bir yazı türüdür. İnsanın kendine veya dış dünyaya dönük konuları yazma ihtiyacından doğmuştur.” (Fıstıkçıoğlu, 2021) Günlük yaşananları kaydeden gerçekçi bir hafıza gibidir. Bu romanda da Sarp’ın geçmişi ile yüzleşmesini sağlamıştır.

Günceleri Sarp için başını soktuğu bir yerdir. Günce türü, yazarına duygu ve düşüncelerini istendiği gibi ifade etme imkânı sunmaktadır. Bu sebeple de Sarp için adeta bir sığınaktır. Onun günce tutması geçmişiyle yüzleşmesine ve yaşadığı varoluş sancılarına bir anlam bulmasına yardımcı olmuştur. Sarp’ın günce yazma sebebi de kendini aramak ve bulmaktır. Günce sayfalarında geçmiş ile hesaplaşan Sarp ruhsal bir arınma yaşamıştır.

Bu romanda kimlik arayışı yazı ile iç içedir. Yazarlık sayesinde kendi benliği ile yüzleşen tek karakter Sarp değildir. Alben de yazar kimliği ile kendi içsel dönüşümünü tamamlamaya çalışmıştır. Yazdığı öyküler sayesinde Sarp ile yazıya bağlı bir ilişki kurmuştur. Sarp Alben’in içinde sakladığına inandığı yazarı ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bütün bu baskılar sonucunda Alben’in yazmaktan uzaklaştığı bir dönem olmuştur. Onun yazmayı bırakması benliğini kaybettiğinin bir göstergesidir.

–Onları yazan ben olduğum için artık yazamıyorum. Kalem tutan elim kasıldı, öyle kaldım, kendimi zorlayarak, atlayarak bir paragraf daha yazdım. Daha önce yazdığım her şey bir olup sanki beni arkamdan vurmaya geldi. Artık her şey bitti: Ben yazamıyorum. Zaten ben yazar değilim ki! Yazar olmanın çok gerisindeyim. Yazamıyorum, kırık bir kalemle yazmaya çalışıyordum, fakat bunlar son. (Sözer, Sarsılanlar, 2020, s. 134-135)

Kendi benini bulamamış olması onu böyle bir ruhsal çöküntüye sürüklemiştir. Asıl benliğini ve kendini ait hissettiği yeri bir türlü bulamamıştır. Oysa Sarp’a göre “Yazarın evi, yapıtıdır.” (Sözer, 2020, s. 113) O, Alben’in kendini yazdıklarında bulabileceğini düşünmektedir. Zaten Alben de bir süre sonra yazarlığa geri dönmek istemiştir. Alben’in romanın sonunda yazarlığa geri dönüşü bir tür yeniden doğuştur.

Sarp’ın varoluşsal yolculuğunda yazının rolünün gösterildiği tek yer günceleri değildir. Onun yazmayla ilgili derin düşünceleri vardır. Sarp her şeyden önce kendinde bir yazar yaratıcılığının olmadığı fikrindedir. O kendini okuduklarını yazmaya mahkûm olmuş gibi hissetmektedir. Bunun sahte bir yazarlık olduğunu söyleyen Sarp, gerçek bir yazar olmak için okuduğu yazarların etkisinden kurtulmalıdır. Okuduklarını kendi yazmış gibi hisseden, yazmadan yazan Sarp bu durumdan rahatsız olsa da kendi bir kitap yazmak istemez. “Çünkü hiçbir yazı bitmez, hayat yaşanılabilir olduğu ölçüde, o da hâlâ yazılabilir.” (Sözer, 2020, s. 105) görüşünü savunmaktadır. O, hayatını yazmak değil yeniden yaşamak istemektedir. Yazmak kıymetlidir fakat yaşamak daima daha derindir ona göre. Sarp için yazmak geçmişin izlerini taşıyan bir teselli gibidir. Ancak o teselli bulma değil yaşayarak kendine yeni bir ben bulma arzusundadır.

1.6. Dolambaç

1.6.1. Giriş

Önay Sözer’in “*Dolambaç*” romanı 2022 yılında Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Eser, Önay Sözer’in roman türünde yazdığı altıncı ve son kitabıdır. Roman “*Başlangıçlar*”, “*Anne’nin Evinde*”, “*Akıntıya Karşı Kürek*”, “*Ankara Ankara*”, “*Yeni Bir Roman Kuramına Doğru*”, “*Fotoğraf Yerini Arıyor*”, “*Tada Geri Geliyor*”, “*Dolambacın Gizemi*” ve “*Yazarla Söyleşi*” şeklinde dokuz bölümden oluşmaktadır. Her bölüm kendi içinde alt başlıklara ayrılarak yazılmıştır.

“*Dolambaç*” romanı postmodern anlatının özelliklerini okuyucuya sunan bir metindir. Çünkü o kurgunun kurgusunun anlatıldığı bir romandır. Anlatıcı, okura romanın yazılış sürecini ve kendi benlik arayışını başarılı bir şekilde aktarmıştır. Hayatın her yerinde insanın karşısına çıkan dolambaçlar romanda derin bir şekilde yansıtılmıştır. Bu romanda anlatılan basit bir yaşam öyküsü değildir. Yazının ve benliğin dolambaçlı bir yolculuk sonucunda yaratımının anlatılmasıdır.

1.6.2. Olay Örgüsü

Yada’nın çocukluğundan beri yazdığı öyküleri çevresi tarafından eleştirilmiştir. Bir gün bir türlü yazılamayarak yazılan bir romanı kaleme almaya başlamıştır. Okuduğumuz roman bu romandır. “*Dolambaç*” romancının romanın kahramanı olduğu bir eserdir.

Roman Tada’nın uçakla Roma’ya gelmesiyle başlar. Onu havalimanında Yada ve karısı Loredana karşılar. Sonraki günlerde Roma sokaklarında Tada ve Yada birlikte dolaşırlar. Tada’nın Roma’daki son gününde bir antikacının önünde güzel işlemeli bir ayna dikkatlerini çeker. Tada aynayla beraber ikisine de fotoğraflar çeker. Özellikle Tada’nın aynanın yansımasından gözüktüğü Yada’nın ise sırtı kameraya dönük bir şekilde aynayı incelediği fotoğraf çok etkileyicidir. Sonraki gün Tada geri döner. Tada gitmeden önce çektiği fotoğrafları Yada’nın çantasına koymuştur. Yada aynalı fotoğrafı uzun uzun inceler. Bir süre sonra bu aynalı fotoğraf hakkında Tada’yla mektuplaşırlar.

Aynalı fotoğraf ikisinin de içinde bir boşluk yaratmıştır. Bu fotoğraf sonrasında aralarında bir şeyler eksilmiştir. Buna bir çözüm bulmak için bir araya gelmeye karar verirler. Yada, Tada’nın yanına İstanbul’a gider. Uzun uzun aynalı fotoğraf üzerine konuşurlar. Tada bir anda Yada’nın yaşamöyküsünü yazmak istediğini söyler. Yada’ya göre onun bir yaşamöyküsü yoktur. Tada, kitabını bir ırmak söyleşi şeklinde yazmaya karar verdiğini açıklar. Yada ne kadar karşı çıkarsa çıksın Tada bu söyleşiye çoktan başladıklarını düşünmektedir. Yada, yaşamaya devam ettiği için yaşamöyküsünün istendiği gibi yazılamayacağı fikrindedir. Ama sonra Tada’nın teklifini kabul eder. Ancak bir süre Tada’yı aramaz. Yada Ankara’da dans ve yaşamöyküsü üzerine bir konuşma yapacaktır. Tada da onunla beraber gelmeye karar verir. Ancak Yada Ankara’ya gittiği gün Tada’ya ulaşamamıştır.

Ankara günlerinin ardından Yada, Roma'ya geri döner. Roma'ya dönüşünden bir hafta sonra aralarında hiçbir şey geçmemiş gibi Tada'dan bir e-posta gelir. Yada bu e-postaya yanıt vermez. Aralarındaki bu durum bir süre devam eder. Sonra bir anda Tada'dan söyleşilerinin ilk sorusu olabilecek nitelikte bir soru gelir. İlk soru doğumuyla, ilk anısıyla ve bugünle dün arasındaki farklarla ilgilidir. Yada, Tada'ya bir yanıt yazmaz. Tada sorduğu ilk sorunun Yada'yı bunalttığını düşünerek bir süre söyleşi çalışmasını kendi haline bırakmayı teklif eder. Yada bu e-postaya da bir cevap vermemiştir. Yada, ilk uçakla İstanbul'a gider. Orada arkadaşlarına *Dolambaç* adında bir roman yazmayı planladığını açıklar. Romanında Yada'nın bir türlü yazılamayan yaşamöyküsü anlatılacaktır. Tada da İstanbul'dadır. Diğer gün buluşmaya karar verirler. Tada ırmak söyleşi için gönderdiği soruya Yada'nın cevap vermemiş oluşundan duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Bu konu üzerine sohbet ederler.

Yada onda kalmış olan aynalı fotoğrafı Tada'ya iade etmek ister. Tada fotoğrafları Yada'nın çalışmalarında istediği gibi kullanması için ona bırakır. Yada'ya göre Tada onun kadar bu fotoğrafa anlam yüklememiştir. Tada, ırmak söyleşi fikrinden vazgeçtiğini açıklar. Aralarındaki konuşma adeta bir tartışmaya döner. İkisi de ırmak söyleşiyi yapmak istememeleri noktasında birbirlerini suçlar. Tada yalnız kalıp düşünmeye ihtiyaç duyduğu için kalkıp gider. Yada da kendi düşünceleriyle orada baş başa kalır. Bir ay boyunca görüşmezler. Tada bu süreçte Singapur'a görevli olarak gider. Geri döndükten sonra Mayıs-Haziran aylarını ırmak söyleşiye ayırmak en azından bir taslak hazırlamak istemektedir. Yada "*Dolambaç*" romanını yazmaya devam etmektedir. "*Dolambaç*" onun öz yaşam kurgusudur. Romanın sonunda da Yada ve Tada'nın hikâyesinin anlatıldığı bu romanı yazan yazarla bir söyleşiye yer verilmiştir.

1.6.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Anlatıcı ve bakış açısı bir romanın kurgusal dünyasını şekillendirmekte önemli rol oynayan öğelerdir. Postmodern romanlarda anlatıcı etkin bir rol üstlenmiştir. Anlatı dünyasının merkezinde yer alırlar. Yalnızca olayları aktaran bir figür değildirler. "Postmodern romanların birçoğunda metin birden çok anlatıcı, çoğul anlatıcı tarafından anlatılır." (Özot G. S., 2012, s. 2282) "*Dolambaç*"

romanında da postmodern romanın bu özelliğine uygun şekilde iki farklı anlatıcı kullanılmıştır. Bu durum romanda yapısal bir karmaşaya sebebiyet verse de aynı zamanda romana derinlik kazandırmıştır. Romanı tekdüze anlatımdan kurtarmıştır.

“*Dolambaç*” romanının başında birinci tekil şahıs anlatıcı ve kahraman bakış açısı kullanılmıştır. Bu anlatıcı, yaşananları kendi gözünden aktarmıştır. Anlatıcı roman karakterlerinden biri olan Yada’dır. Yada, aynı zamanda okuduğumuz romanın da yazarı olarak kurgulanmıştır. Yani romanda bir yazar-anlatıcı vardır. Bu durum üstkurmaca tekniğinin romandaki yansımasıdır. Üstkurmaca, bir romanın oluşumunun anlatılmasına izin verildiği bir anlatı biçimidir. Bu romanda da anlatıcı, kurmaca bir yazar olduğundan kurmacanın içindeki bir kurmacadan söz eder. Gerçek yazar olan Önay Sözer ile onun yarattığı romanın kurmaca yazarı birbiriyle karıştırılmamalıdır. Romanda karşımıza çıkan “Bu maceraya tanık olan romanda, bu romanda, yazarın kendisi, karanlığa itileni ortaya çıkarmak için kahramanları arasında dolaşmaya başladı: Hem anlatıcı hem kahraman oldu: Yalnız Yada değil, Tada da benim.” (Sözer, 2022, s. 117-118) gibi ifadeler yazar anlatıcıları birbirine karıştırmaya neden olmaktadır. Çünkü romanın içindeki kurmaca yazar kendi yazdığı romandaki anlatıcıdan bahsetmektedir. Bunu anlamlandırmanın okuyucu için zor olduğu noktalar vardır. Okuyucuya anlatıcıyı anlamlandırma noktasında önemli görevler düşmektedir.

Ancak postmodern romanda konu birçok kişi tarafından anlatılabileceği gibi kimi zaman konuyu kimin anlattığını bulmak okuyucuya düşer. Okuyucu ‘olayı çözdüm’ dediği anda yanıldığını fark edebilir. Sözü’nün kısıtlı postmodern romanda okuyucu edilgen değildir, hazır bilgiye ya da çözümlemelere ulaşamaz; daima yazarla bir çekişme içerisinde, ‘oyun’un bir parçasıdır. (Özot G. S., 2012, s. 2281)

Postmodern romanın anlatıcısı bu cümlelerde ifade edildiği gibi okurunu sürekli düşünmeye itmektir.

Romanın başında birinci tekil kişi olarak başlayan anlatıcı, “*Romanın Başlangıcı (Bir)*” bölümünde üçüncü tekil kişiye dönüşmüştür. Bu bölümde olaylar ilahi bakış açısıyla anlatılmaya başlanmıştır.

19 Kasım Pazar. Tada’nın uçağı gecikmesiz saat tam 12.25’te Roma Fiumicino’ya indi. Bavul vermemiştir. Kocaman hantal çantasını yanında sürüklüyor; onun için çıkışı çok kısa sürdü. Yada’nın gözleri onu arıyor, yanında Tada’nın daha tanışmadığı karısı

Loredana olacak. Fakat kimse yok. Daha iyi, biraz dinlenmeye gereksinimi var.
(Sözer, Dolambaç, 2022, s. 3)

Bu cümlede de görüldüğü üzere ilahi bakış açısının bütün karakterlerin duygu ve düşüncelerine hâkim olma özelliği bu romanda gözlemlenebilmektedir. Bu bakış açısı bu bölümden sonra “*Akşam Yemeği*” bölümünün tamamında ve “*Düşünce Aktarımı*” bölümünün bir kısmında da kullanılmıştır. Sonrasında ise “*Düşünce Aktarımı*” bölümünün ortasında anlatıcı bir anda birinci tekil kişiye dönüşmüştür.

O konuşurken ben anlatıyorum. O sırada Campidoglio’nun meydanına varmış olduğumuzu fark ediyorum. O birden dans adımlarıyla meydanın ortasına doğru yürüyor. Sonra geri dönerken hafifçe topalladığını fark ediyorum. ‘Sağ dizim biraz ağrıyor’ diyor. Aramızdaki yaş farkına karşın benim dizimin ağrımadığına sevinmeli miyim? (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 8)

Bu bir anda gerçekleşen değişim “*Dolambaç*” romanının postmodern roman olma özelliklerini başarılı bir şekilde taşıdığının bir göstergesidir. Romanda birinci tekil anlatıcı ve kahraman bakış açısının kullanıldığı bölümlerde olaylara sınırlı bir perspektiften yaklaşılmıştır. Anlatıcı, kendi iç dünyasını derinlikli bir şekilde aktarmış olsa da diğer karakterlerin iç dünyaları onların kendilerini ifade ettiği kadarıyla yansıtılabilmektedir.

1.6.4. Zaman

Zaman, bir eylemin gerçekleştiği veya gerçekleşeceği süredir. Hayatta zamanın dışında olduğu iddia edilebilecek hiçbir şey yoktur. Her şey belli bir zamanla temellendirilmiştir. “*Dolambaç*” romanında da anlatıcı olayları 19 Kasım 2017 Pazar tarihiyle başlatır.

19 Kasım Pazar. Tada’nın uçağı gecikmesiz saat tam 12.25’te Roma Fiumicino’ya indi. Bavul vermemişti. Kocaman hantal çantasını yanında sürüklüyor; onun için çıkışı çok kısa sürdü. Yada’nın gözleri onu arıyor, yanında Tada’nın daha tanışmadığı karısı Loredana olacak. Fakat kimse yok. Daha iyi, biraz dinlenmeye gereksinimi var.
(Sözer, Dolambaç, 2022, s. 3)

Roman boyunca bazı tarihler verilerek okuyucunun romanın zaman akışını takip etmesi kolaylaştırılmaya çalışılmıştır. Mesela “*21 Kasım 2017*” , “*2 Nisan Pazartesi (Boşluğun Kanaması)*” ve “*4 Nisan: Roma’ya Dönüş*” gibi bölüm başlıkları buna

örnek olarak gösterilebilir. Tarihlerle başlık atılan bölümlerde karakterlerin o gün içinde neler yaptıkları anlatılmıştır.

“Zaman, pek çok bakımdan insanın ve insanlığın ‘meselesi’ olmuş bir kavramdır. İnsan zihni zamanı tanımlamak, anlamak ve ona hükmetmek için sürekli bir çaba içerisinde olmuştur. İlk çağlardan günümüze kadar hemen hemen her asırda zaman algısı değişmiş ve bu değişik algılar da insanî bir üretim olan sanatta kendini göstermiştir.” (Karaburgu, 2008, s. 363) Özellikle romanlar için çok önemli bir yere sahiptir. Romanı oluşturan ana unsurlardandır. Roman yazarı, zamanı farklı tekniklerle işleyerek romanın içine yerleştirir. Bazı romanlarda zaman kronolojik bir şekilde gerçek zamanlı işlenirken bazılarında ise bu doğrusallık kırılmıştır. Bu duruma örnek olarak verilebilecek çok sayıda postmodern roman vardır. Çünkü postmodern romanlarda zaman genellikle döngüsel ya da kırılmış bir biçimde işlenmiştir. “*Dolambaç*” da bu özelliği taşıyan bir romandır. Romanda kronoloji altüst edilmiştir. Doğrusal olmayan bir zaman anlayışı ile yazılmıştır. Geriye dönüş tekniği kullanılarak şimdi ve geçmiş arasında geçişler yapılmıştır.

10-11 yaşlarına geldiğimde bizim okulun nedense dağıttılar. Bunun nedeni sanıyorum yönetimle ilgili birtakım dedikodulardı. Dördüncü sınıfta yine eve yakın, yeni yapılmış binası ve kız lisesi ile ortak bahçesi olan başka bir ilkokula gitmeye başladım. Daha önce de yine kısa süreli bir okul değişikliği geçirmiştım. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 112)

Anlatıcının çocukluk hatıralarına döndüğü anlar buna örnek gösterilebilir. Anılar arasında dolaşma, birden geçmişe sürüklenme romanı dolambaçlı bir yapı haline getirmiştir. Okurdan bu karmaşık zaman algısını çözmesi beklenmiştir. Zamanın bütünlüğünün bozulması romana derinlik katarken bir yandan da güç anlaşılmasına neden olmuştur.

Postmodern romanda zaman oyunun bir parçasıdır. Bu romanlarda zamanın altı çizilerek okurun dikkati çekilmeye çalışılır. “*Dolambaç*” romanında da geçmiş ve şimdi iç içe geçmiş durumdadır. Romanda zamanın bütün tuşları olarak ifade edilen geçmiş, gelecek ve şimdi hakkında derin anlamlar taşıyan ifadeler yer verilmiştir.

Yani geçmiş burada şimdinin bir parçasıdır, gerçekliğini buradan kazanır, anlatımını orada bulur. Şimdi ise durmadan değişmektedir. Geçmiş anlatıyor görünecektir, ama şimdinin maskesi altında, ya da tersi, şimdi anlatmaktadır geçmişin maskesi altında.

Ne olursa olsun, şimdi yaşanırken anlatılamaz, anlatıldıysa artık o şimdi değildir. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 37)

Bu cümlede de vurgulandığı gibi geçmiş ve gelecek şimdinin içinde yer almakta ve onu şekillendirmektedir.

Ben şunu söylüyorum: Geçmiş ve gelecek, zamanın bir türlü bir araya getiremediğimiz iki yakası. Geçmiş geleceğe sırt çeviriyor, oysa biz ille de geçmişte geleceğin başlangıç ya da tohumlarını bulmak istiyoruz. Fakat bu çok zor. Çünkü bunların ilişkisi şimdiki zaman üzerinden birbirine dolanıyor. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 39)

Bu cümle felsefi yönü ağır basan bir cümledir. Zamanın doğrusal olmadığını, geçmişin içinde geleceğin saklı olduğunu ve döngüsel bir şekilde var olmaya devam ettiklerini anlatır. Bu romanın genelinde de vurgulandığı gibi yaşanmış olan anılarda henüz yaşanmamış olanlar saklıdır.

1.6.5. Mekân

Mekân, roman atmosferini güçlendiren ve karakterlerin gelişimine katkı sağlayan unsurlardan biridir. Romanlarda karşımıza çıkan mekânlar yalnızca bir arka plan değildir. Karakterlerin iç dünyalarını da yansıtır. “*Dolambaç*” romanında da mekân kurgusal dünyaya derinlik kazandırmıştır. Postmodern romanlarda görülen mekânların değişken ve kabına sığmaz yapısı bu romanda da kullanılmıştır.

Roman, mekân olarak karakterlerin Roma’da buluşması ile başlar. Kalabalık bir kentte kendilerini bir başına hisseden ve çevreye yabancılaşmış olan karakterler, bu mekânda uzunca bir süre sabit kalmaz. Roman boyunca sık sık mekân değiştirirler. Bu kendini bir yere ait hissedememenin bir yansımasıdır. Basit bir fiziksel hareketlilik değildir. Bunlar bir benlik arayışıdır. Tada, Beyrut-Roma-İstanbul; Yada ise Roma-Ankara-İstanbul arasında sürekli mekân değişikliği yapmıştır. Yürüdükleri yollar, gittikleri şehirler dolambaçlı bir yapıdadır. Psikolojik olarak öyle hissettirirler. Karakterler hep bir arayış içindedir.

Bir fotoğrafçı ve yazarın dolaştığı sokaklar, onların dünyayı ayrıntılı incelemesine yakışır bir şekilde tasvir edilmiştir.

Bir zamanlar bu mahalleyi keşfede ede bitirememiştim: Değişmezliği içinde her zaman fark edilmemiş yeni köşeler sunuyor. Tarih yok olabilir, soysuzlaşabilir,

saklanabilir vs. ama burada öyle değil, eskiyerek kalmış. Ortaçağ ve belki de temeli daha önce atılmış sarı boyalı evlerin önünden, birbirine açılan daracık sokaklardan geçiyoruz. Evlerin arasında tonoz köprüler. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 9)

Okuyucunun zihninde canlanacak şekilde ayrıntılı anlatılmışlardır. Romanda karakterlerin çok kısa bir süre bulunduğu fakat olay örgüsünün şekillenmesinde büyük payı olan aynayı gördükleri sokak da çok kıymetlidir.

Sağda beyaz badanalı bir duvarda üstünde No. 94 yazılı kapalı bir kapının yanında güzel, siyah sac işlemeli çerçevesi olan bir ayna asılıydı. İnsanın bu sokaktaki evlerin, mahfuz içe kapalı duvarlarının önünden geçerken bu parıltıya çekilmemesi ve belki de durup aynaya bakmaması imkânsızdır. (Sözer, Dolambaç, 2022)

Daracık bir sokaktır burası ama ayna sayesinde Yada ve Tada'ya yeni bir dünya açmıştır. Aynanın olduğu bu sokakta sabit mekân algısı yıkılmıştır. Çünkü mekân da zaman gibi bükülebilir bir yapıdadır. Geçmiş, şimdi ve gelecek hepsi aynı anda oradadır. Zaman ve mekân algısının birleştiği tek mekân burası değildir. Yada'nın çocukluğunun geçtiği yerler ve annesiyle yaşadığı ev hatıralarıyla örülü, geçmişin izlerini taşıyan mekânlardır. Yada'nın annesinin evinin taşıdığı izleri Tada,

Bu ev aslında annenin evi, ama bana söylemiştin, aynı zamanda senin bunalım dönemlerinde, boşanma ve ayrılıklar içinde sığındığın, giderek kitaplarınla yerleştiğine ev. Böyle bir ev çok nadirdir: Senin evin değil, ama senin evin gibi olan ev. Yani yaşamın iniş çıkışlarında ara verdiğin, aradaki ev. Bu ara ev senin hiçbir yere yerleşmemenin, yazarlığının yarattığı tedirginliğin simgesi olacak. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 33)

şeklinde ifade etmiştir. Bu mekân yalnızlıkla doludur ve bireyin iç dünyasını çok başarılı bir şekilde yansıttığı ortadadır. Bu ev, Tada'ya göre Yada'nın kendini bir yere ait hissedememesinin ve onu benlik arayışına sürükleyen gerçeklerin somut bir göstergesidir.

Romanda sık sık ismi geçen mekânlardan biri de İstanbul Gezi Pastanesidir. Ana mekânlardan biri diyebileceğimiz Gezi Pastanesi de yalnızlıkla dolu bir mekândır.

Kuşkusuz Gezi Pastanesi benim 'işte bugün yalnızlığımın tadını çıkarayım' diye tek başıma gittiğim, ama aynı zamanda kim olursa olsun randevu verebileceğim, bütün amaçlarına uygun belki de tek yerd. Herhalde birçok başka kişi için de böyle bir yerd. Anonimliğinin getirdiği şeyler benim burada bulduğum ya da duyduğum

kişiselliğin keyfini kaçırmamalıydı. Tam tersine belki de herkes için iyiydi kişiselleştirmeyi olanaklı kılan. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 81)

Hayatın dolambaçlı yapısından uzaklaşmak için sığınılan bir yerdir. Karakterlerin benlik arayışına çıktıkları yolda birbirleriyle yüzleştikleri mekândır. Bu nedenle de olay örgüsü açısından kıymetlidir.

Bütün bunların yanında Yada'nın hiçbir zaman kendininmiş gibi hissedemediği ve başkent taşralığını üzerinde taşıdığını düşündüğü Ankara, çocukluk anılarında yer edinmiş Karaköy, Tada'nın durmadan fotoğrafını çektiği Pirene Denizi mekân olarak ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiştir. Aynı zamanda Fiumicino, Santa Severa, Pyrgi Kalesi, Floransa, Unkapanı caddesi ve Taksim Meydanı vb. isim olarak romanda geçirilen mekânlardır.

1.6.6. Şahıs Kadrosu

Olay örgüsünün merkezinde yer alan kişi kadrosu romanın en temel unsurlarındandır. “Romancının muhayyile gücü ve yazma yeteneğiyle aslına benzer yaratılan bu dünyada başlıca ilgi odağı, kişidir. İlgi odağıdır; çünkü diğer öğeler onun için vardır ve söz konusu dünya onunla bir anlam ve işlev kazanmaktadır.” (Tekin, 2016, s. 61) Kişi kadrosu adeta romanın yazılma sebebidir.

1.6.6.1. Başkişi

Romanlarda bütün yönüyle anlatılan kişi, başkişidir. “*Dolambaç*” romanında başkişi diyeceğimiz karakter romanın anlatıcısı ve kurmaca yazarı olan Yada’dır. O bir kimlik krizinin, dolambaçlı bir yolun tam ortasındadır. Kendine bile yabancılaşmış bir karakterdir. Çevresi tarafından anlaşılmama noktasında korkuları vardır.

Yaşamımın en büyük sorunlarından biri anlaşılmamak ya da yanlış anlaşılmak olmuştur. Bu ikisinin aynı olmadığını biliyorum. Doğrusu ben hiç değilse belli durumlarda yanlış anlaşılmayı yeğlerdim. Çünkü o zaman sonradan da olsa bu yanlış düzeltebilirim. Aslında hayatım hiç anlaşılmamanın ve giderek söylediklerimden ötürü suçlu kılınmamın, hatta cezalandırılmanın tehdidi altında geçmiştir. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 1)

İnsanların onu bir kalıba sokmaya çalışması sonucunda iyice yalnızlaşmıştır. Yalnızlık belli bir yaştan sonra içine düştüğü bir ruh durumu değildir. Yalnızlık ile çok erken yaşlarda tanıştığı çocukluk anılarından anlaşılmaktadır.

Gidiş o gidişti ki masalın anlatılması sürekli ertelenecekti. Ama oyun da ancak bu ertelenme yüzünden devam ediyordu. Eğer ertelemelere ‘dur’ dersem çocukken süregelen yalnızlığımın içinde benimle oynamayı kabul eden bu ablayı da kaybedecek ve bir odada tek başıma oynadığım hayali oyunlarıma büsbütün mahkûm olacaktım. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 2)

Yalnızlık içinde büyüyen bir çocuk olarak Yada büyüdükçe yaşadığı ayrılıklar, boşanmalar ve başka bir sürü sıkıntı sonucunda daha derin bunalımların içine sürüklenmiştir. Roman boyunca kendi benliğini aramıştır. Çocukluk travmalarından kaynaklı onu birilerinin anladığı noktada benliğine kavuşacağını düşünmektedir. Bu düşüncesini de “Ben kendim olmak istiyordum. Fakat biliyordum ki ancak bir başkası (bu durumda buna aday olan kişi Tada’ydı) beni anlarsa ben de kendimi anlayabilirdim.” (Sözer, 2022, s. 61) şeklinde ifade etmiştir. Çevresine yabancılaşmış bir karakter olarak Yada’nın sembolik bir isimle okurun karşısına çıkması da kendini bir yere ait hissedememesinin bir yansımasıdır.

Yada’nın Tada ile yollarının kesişmesi sonucunda Yada içsel yolculuğunda yalnız kalmamaya başlar. Kendini Tada’da görmeye başlamıştır. Onunla kendini bütünleştirmiştir. Romanın sonundaki “*Yazarla Söyleşi*” bölümünde yazar, Tada ve Yada’nın benzerlikleri hakkında,

Fazla ileri gitmek istemiyorum. Ancak Yada ile Tada’nın birbirlerine belli bir benzerlikleri var. Bu noktayı ‘benzerlik’ üzerine bazı paragraflar yazarak vurgulamaya çalıştım. Onun için tekrar değinmeyeceğim. Birbirlerini çağırıyorlar, aynı zamanda itiyorlar. Her ikisi de kendi öykülerinin başlangıç ve sonlarını ellerinde tutmak istiyor. Sahte fotoğraf onları ortak bir kader gibi birleştiriyor, fakat aynı zamanda ayırıyor. Bütün bu durumlarda olumlu veya olumsuz bir biçimde onları birleştiren bir şey var. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 127)

şeklinde yorum yapmıştır. Gerçekten de onlar birbirlerini tamamlayan iki karakterdir. Birlikte bir yolculuğa çıkarlar veya ayrı ayrı başladıkları yolculukları bir noktada kesişir. Şehirler, insanlar ve anılar arasında yaptıkları yolculuklar ile kendi benliklerini aramaktadırlar. Bu sık sık gerçekleştirdikleri mekân değişiklikleri yaşadıkları ruhsal parçalanmanın bir yansımasıdır.

Yada sık sık geçmişin gölgesinde bugünü anlamlandırmaya çalışan bir karakterdir. O, bir türlü şimdiki zamanın dolambacından kurtulamaz. Özellikle Tada'nın çektiği aynalı fotoğraf sonrasında kendi varlığını, Tada ile olan geçmişini ve şimdisini sorgulamaya başlar. Bu fotoğrafa Yada'nın derin anlamlar yüklemesi sebebiyle Tada ile pek çok kez ters düştükleri olmuştur. Bunun yanında Yada'nın yaşamöyküsünün yazılması konusunda isteksiz tavırları da aralarındaki çatışmayı alevlendirmiştir. Aralarında yaşanan iletişim kopuklukları romanın temel çatışmasını oluşturmuştur.

Romanın kurmaca yazarı olarak karşımıza çıkan Yada'nın yazarlık hikâyeleri çocukluğuna dayanmaktadır. Yazdıkları çocukken ailesi tarafından tam anlaşılamamıştır. İlk aşkına yazdığı şiir sonucunda annesinden çok büyük tepkiler almıştır. Annesinin bu olay sonucunda uyguladığı yasaklayıcı müdahaleler Yada'nın duygusal yaşamı ve yazarlığıyla ilgili ağır sonuçlar doğurmuştur. Ancak romanın sonunda bu ruh halinden kurtulmuştur. Okuyucunun içinde dolaştığı bir roman yazmaya karar vermiştir. Zaten en sonunda da okumakta olduğumuz romanı yazmıştır.

Yada'nın yazdıklarının ailesi tarafından anlaşılmaması ve ilk aşkına yazdığı şiire annesinin verdiği tepki, Önay Sözer'in yazdığı "*Sonradan Yaşamak*" romanındaki Sermet karakterine bir göndermedir. Oradaki karakter de bu olayların aynısını yaşamış ve çevresinden aynı tepkileri almıştır. Aynı şekilde Yada'nın annesinin evinde nü tabloların oluşu ve annesi için tuttuğu yasa bir roman yazmış olması da akıllara "*Sonradan Yaşamak*" romanına getirmektedir. Bu durum postmodern romanlarda karşımıza çıkan metinlerarasılık tekniğine bir örnektir. Metinlerarasılık, bir metinden başka bir metinlerden izlere yer vermektir. "Üstkurmaca ve metinlerarasılık, romanı postmodern roman yapan özelliklerdir denilebilir. Yazar üstkurmaca sayesinde o anda yazılan metne odaklı, okuyucuyu çoğu zaman ikilemde bırakan tekinsiz bir dünya oluşturur. Daha sonra roman kişileriyle birlikte okuyucuyu 'anlatı ormanları'nın içine salıverir. Metinlerarasılığın hâkim olduğu postmodern metinlerde roman kişileri başka metinlerden getirilmiş olabileceği gibi okuyucu ya da roman kişileri başka metinlere götürülebilir." (Özot G. S., 2012, s. 2278) Bu durum metne derinlik ve zenginlik kazandırmıştır. Okurun belleğini harekete geçirilmiştir.

1.6.6.2. Norm Karakterler

Norm karakterler başkışının dünyasında önemli bir yere sahip olan kimselerdir. Genellikle başkışının içsel yolculuğuna eşlik ederler.

Tada

“*Dolambaç*” romanındaki norm karakter Tada’dır. Yada’ya varlığıyla ve fikirleriyle yol gösteren ve benlik arayışında onunla beraber yolculuk eden karakterdir. Aynı zamanda Tada da kendi varoluşsal mücadelesini vermektedir. “Var olmak sıra dışı bir yetenektir.” ona göre. Hayatın tüm dolambaçlarına rağmen var olmaya çalışmaktadır. Yada gibi o da topluma yabancılaşmış ve yalnızlaşmış bir karakterdir. Toplumun dayattığı kalıpları ikisi de reddeder. Bunun bir yansıması olarak ikisinin de ismi sembolik ifadelerden seçilmiştir. Bu sebeple romanın başında Tada’nın cinsiyetini tespit edilemez. “Buraları 6 yıl öncesinde kocasıyla gelişlerinden çok iyi hatırlıyordu.” (Sözer, 2022, s. 6) ifadesinden sonra bir kadın olduğu anlaşılmıştır.

Hassas ve kırılgan bir kimliğe sahiptir. Bulunduğu yere kendini bir türlü ait hissedememektedir. Sürekli bir yolculuktur. Yada, onu kalmayı bilmemekle suçlar.

–Hep, hep bir daha bir daha geri dönerek, anne-baba ya da çok yakın birinin evine geri dönercesine. Kısa kısa kalabiliyorum seninle. Anla beni: Ben kendi kendimin taşralısıyım, belki de köylüsüyüm. Geri döndüğüm yeri, o merkezi hep yeniden kaybediyorum. Sonra geri dönüp biraz kalıyorum. Yatıya hiç kalamıyorum bu sadakatiyle bile. Onun için de sahte, derme çatma bir geleceğim var. Kendime bir gelecek tasarlayamıyorum, gelecek için kalmak, geleceğe kalmak gerekir. (Sözer, *Dolambaç*, 2022, s. 103)

Hayat Tada’yı sürekli dönüp dönüp en başa götürmektedir. İki karakterde de görülen farklı şehirlere gidip gelmeler, aidiyet duygusunu zayıflığından ve kendilerine yer bulamamalarından kaynaklıdır.

Tada, fotoğraf çekmeyi seven biridir. Fotoğraf, onu farklı duygu ve düşüncelere sürükleyen bir sanattır. Roman karakterlerinin düşünce dünyasına yeni bir pencere açan aynalı fotoğrafı çeken kişidir. Bunun yanında Yada Tada için romanlarına hayranlık duyduğu bir yazardır. Tada onun yaşamöyküsünü yazmayı çok istemiştir. Bu konuda oldukça ısrarcıdır. Ancak Yada’nın bunu çok fazla istememesi romanın temel çatışmasını meydana getirmiştir. Tada, bu durumu şu şekilde açıklamıştır:

–Bu bizim ilişkimiz için de geçerli. Başlangıçta romanların okuyup belli bir hayranlık duyduğum yazarı daha yakından tanımak istedim. Roma günleri benim için çok etkileyiciydi, kendi bunalımlı hayatımdan bir kaçıştı: Bu kaçış aynalı fotoğrafla noktalandı ve aramızdaki ilişki yeni bir boyut kazandı. Evet, atlayacak değilim: Seninle bir ırmak söyleşi yapma düşüncesi, senin gibi kendini kabul ettirmiş bir yazarın doğru dürüst bir yaşamöyküsünün şimdiye kadar yazılmamış olması, bunun da arkasında senin böyle bir özyaşamöyküsü konusunda kuramsal ve pratik çekince ve kaygılarını neredeyse bir ilke haline getirmen, ama aslında kendini böylece senin tarafından yaratılan bir engelin kurbanı haline sokman beni etkiledi. Sana karşı şefkatle dolu olarak birlikte çalışma önerisi yaptım. İşte ne olduysa o zamandan başladı. Senin bendeki bu duyguyu istismar ederek her tavrıyla bir üstad olarak benim üzerimde egemenlik kurmaya başladığını hissedince artık sen benim için eski sen değildin. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 92)

Roman boyunca bir çatışma yaşayarak ikisi de birbirini etkilemiş ve birbirlerinin yanında şekillenmişlerdir. Romanın sonunda “*Yazarla Söyleşi*” bölümünde Ö.S’nin,

Fazla ileri gitmek istemiyorum. Ancak Yada ile Tada’nın birbirlerine belli bir benzerlikleri var. Bu noktayı: “benzerlik” üzerine bazı paragraflar yazarak vurgulamaya çalıştım. Onun için tekrar değinmeyeceğim. Birbirlerini çağırıyorlar, aynı zamanda da itiyorlar. Her ikisi de kendi öykülerinin başlangıç ve sonlarını ellerinde tutmak istiyor. Sahte fotoğraf onları ortak bir kader gibi birleştiriyor, fakat aynı zamanda ayırıyor. Zaman zaman rolleri değiştirebiliyorlar. Bütün bu durumlarda olumlu veya olumsuz bir biçimde onları birleştiren bir şey var. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 127)

şeklindeki açıklaması Yada ve Tada arasındaki ilişkiyi açıkça ortaya koymuştur.

1.6.6.3. Fon Karakterler

Fon karakterler anlatının arka planında yer alırlar. Haklarında fazla bilgi verilmez ve romanda sınırlı yer kaplarlar. Ama yine de varlıklarıyla anlatının atmosferini güçlendirirler.

“*Dolambaç*” romanında da fon karakterlere yer verilmiştir. Bunlara Yada’nın çocukluk dönemlerini anlatırken okurun karşısına çıkan Yada’nın anne-babası, onunla oyun oynayan ablalar ve ilk aşkı E. örnek verilebilir. Bu karakterler mutlaka Yada’nın sahip olduğu özelliklerinin oluşmasında etkili olmuştur. Fakat haklarında fazla ayrıntı verilmemiştir. Bunlarla beraber Yada’nın eşi Loredana, arkadaşları A.A., Muka, Şuka ve Tada ile Yada tartışırken onlara yeni bakış açısı kazandırmaya çalışan O. M. fon karakter olarak işlenmiştir.

1.6.7. İzleksen Kurgu

1.6.7.1. Kimlik Arayışı/Dolambaç – Labirent

Kimlik arayışı, çağdaş romanın temel izleklerinden biridir. Önay Sözer, “*Dolambaç*” romanında bu izleği kendine has tavrıyla başarılı bir şekilde kullanmıştır. Romanın olay örgüsü kendi varlıklarını anlamlandırmaya çalışan iki karakter çevresinde kurgulanmıştır. Yaşamın ve iç dünyalarının dolambaçlı yapısı karakterleri kimlik arayışına sürüklemiştir.

Karakterlerin iç dünyasının karmaşası dolambaç imgesiyle roman boyunca yansıtılmıştır. Romanın hem adı hem yapısı dolambaç imgesi üzerine kurulmuştur.

Ne olursa olsun, dolambaç amaçsızlık değildir, ayrıca dolambaçsız bir amaç ya da tasarı yoktur. Dolambaç bir bulmaca ya da bir labirent değildir; o bir yoldur fakat uzayan ve kıvrılan bir yol. Bundan çıkıp da eski yola dönme şansımız olursa, o bizim için yeni ve başka bir yoldur. Dolambaç bir gizemdir. (Sözer, *Dolambaç*, 2022, s. 109-110)

“*Dolambaç*” bir benlik çözümlemesidir. Yada ve Tada’nın eksik parçalarını arayışı dolambaç olarak nitelendirilir. Çünkü kimlik sabit değildir, değişken bir yapıya sahiptir. Yada ve Tada bir türlü kimliklerine ulaşamazlar. Her seferinde tüm gerçekler birbirine dolanır. Onların arayışı zaman zaman çıkmaz sokaklara çıkan, bazen başa dönen, sona bir türlü varılmayan bir yolculuktur. Bu da onları bunalıma sürüklemiştir.

Kimlik, geçmişin izlerini taşımaktadır. Bu sebeple Yada’nın çocukluğunda yaşadığı yalnızlık onun iç dünyasındaki çatışmaları meydana getirmiştir. Yada çevresi tarafından anlaşılmamış ve bir türlü var olamamış bir karakterdir.

Yaşamımın en büyük sorunlarından biri anlaşılmamak ya da yanlış anlaşılmak olmuştur. Bu ikisinin aynı olmadığını biliyorum. Doğrusu ben hiç değilse belli durumlarda yanlış anlaşılmayı yeğlerdim. Çünkü o zaman sonradan da olsa bu yanlış düzeltebilirim. Aslında hayatım hiç anlaşılmamanın ve giderek söylediklerimden ötürü suçlu kılınmamın, hatta cezalandırılmanın tehdidi altında geçmiştir. (Sözer, *Dolambaç*, 2022, s. 1)

Yada, anlaşılmaması sebebiyle eksik benlik hissine kapılmış ve kendine dair bir sorgulama başlatmıştır. O, kendi olabilmek istemektedir.

Ben kendim olmak istiyordum. Fakat biliyordum ki ancak bir başkası (bu durumda buna aday olan kişi Tada'ydı) beni anlarsa ben de kendimi anlayabilirdim. Kendimi anlamam da kendim olmam demektir. Benim için her şey bu kadar kilit altında ve açıktı. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 61)

Yada'ya göre dünyaya gelmiş olmak var olmuş olmak için yeterli değildir. Kendi olmak için önce kendinin sonra bir başkasının onu anlaması gerektiğine inanmaktadır. Çünkü insan ancak farkındalık sayesinde gerçek benliğine ulaşabilmektedir. Hiç olma deneyimi ile dünyaya gelen birey, kendilik dediğimiz ruhsal oluşuma erişmek ister. Amacı hep budur. (Çalak, 2012) Kendilik “Ben kimim?” sorusuna verilen yanıtlardır. Yada, bu sorunun peşinden koşar durur. Varoluşu sorgulayan tek kişi Yada değildir. Tada da aynı yolda yürüyen bir yolcudur. “Var olmak sıra dışı bir yetenektir.” (Sözer, 2022, s. 4) Tada'ya göre. İnsan var olmayı başarabilirse gerçekten vardır. Dünya kocaman bir dolambaç olduğu için var olmayı başarmak Tada'ya sıra dışı gelmektedir. Varoluş, oldukça zorlu bir sürecin sonunda ulaşılabilecek bir noktadır.

Hiçbir yere ait olamama duygusu ile mücadele eden Yada ve Tada sürekli mekân değiştirirler. Bu onların benlik arayışlarının sembolik bir yansımasıdır. Mekan değiştirme ve yolculuk yapma insanın kendinden kaçarken aynı zamanda kendine yönelme şeklidir. Bu yolculukta atılan her adım kendine yaklaşımdır. Dünyayı koca bir dolambaç gibi algılayan Yada ve Tada, attıkları her adımda karmaşanın içinde kaybolacak gibi dursa da o dolambacın bir parçası olarak kendi özlerine ulaşmışlardır.

Geçmişimizden geliyor, geleceğe yöneliyor, hem de kendimize bir gelecek yaratmak istiyoruz. Fakat hiçbir zaman tam hâkim olamayacağımız bir şimdide yaşıyoruz. İşte burada bir de bakıyoruz, geçmişin ucuyla geleceğin ucu birbirine dolanmış bulunuyor. Zaman yürümüyor ya da durmadan sapıyor. “Şimdi” “tek yol” işaretiyle geçmiş ile geleceğin karşısına çıkıyor. Geçmişimizi bir kez daha kaybederken, beklediğimiz geleceğin gelmediğini ya da onu çoktan kaçırmış olduğumuzu görüyoruz. Bu, geçmişteki kendimizi gelecekteki kendimize doladığımız bir dolambaçtır. Geçmişten geleceğe şimdi üzerinden geçilir. Gelecek de şimdinin ana yolunu izleyerek bize gelir: Kısacası, dolambaç bizim geçmiş ile geleceğin arasında gözüken sıradan yaşamımızdır. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 39)

Bu noktada aynalı fotoğraf onlar için bir dönüm noktası olmuştur. Ayna edebiyatta kendini tanıma ve yüzleşme imgesi ile bütünleştirilmiş bir nesnedir. Bu romanda da karakterlerin hiç beklemedikleri bir anda karşılaştıkları ayna, kendilerine dışarıdan bakmalarını sağlamıştır. Kim olduklarını sorgulama süreçleri böylelikle resmen

başlamıştır. Hatta onlar sadece kendilerinin değil birbirlerinin de varlığını sorgular noktaya gelmişlerdir. “Senin bu fotoğrafta olmadığın söylenemez, ama varlığın da iddia edilemez. O zaman sen neredesin, aramaya çıkmalıyım. Yoksa sen de mi kendini aramaya çıktın? Haksız mıyım?” (Sözer, 2022, s. 21) bu şekilde ifade ettileri sorgulamanın sebebi benlik sınırlarını aşıp bütünleşmiş olmalarıdır. Bu romanda her şey birbirine dolanmıştır. Dolambaç imgesi, romanın her noktasında kendini göstermektedir. Örneğin geçmiş ve şimdi de iç içe geçmiştir. Geçmiş ve şimdi arasında sıkışıp kalmak karakterlerin içsel karmaşasını arttırmıştır.

Dünya, Yada ve Tada’ya göre bir ufuktur.

–Oysa dünya bizim küçük noktamıza sığacak bir şey değil...

–Dünya bir ufuk, biz onu çevrelemiyoruz, o bizi çevreliyor, fakat bizi tersine inandıyorlar. Neredeyse dünya dönmüyor, biz onun etrafında dönüyoruz. Ben ufkumu kaybettim, hem de... (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 7)

Dünya’nın insanın küçük noktasına sığacak bir şey olmadığını söylerler. Dünyayı anlamlandırmak güçtür. Çünkü dünya her şeyin birbirine dolandığı koca bir bütündür. Dünyanın bir dolambaç olduğu noktasında Yada ve Tada hemfikirdir. İnsan dolambaca karşı direnmemelidir. Dolambaca teslim olmaktır doğru olan. Çünkü dolambaç bir engel değil yolun kendisidir. İnsanı bir yerlere sürükleyecektir belki ama doğruya da ulaştıracaktır. Herkesin dolambaca teslim olma şekli farklıdır. Örneğin Yada bunu yazarak yapmıştır.

Özyaşamöyküsü ona tam yaklaştığımız sırada özsüz kaldı. Onun yerine Dolambaç’ı yazdım ve hâlâ da yazryo-rum. Dolambaç benim özyaşam kurgumdur. Dolambaç yaşam ile kurgu arasında cereyan eden bir romandır. Yaşam kurguya dolanır, kurgu ise ancak böyle yazılır. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 121)

Yada için yazmak kendini inşa etmektir. O, yaşadıkça var olacağına ve var oldukça yaşamaya ve yazmaya devam edeceğine inanmaktadır. Bu sebeple yazdığı yaşamöyküsü bir türlü tamamlanmaz. Bu da sonsuz bir döngü, dolambaç hissi yaratır. Asla sonuca ulaşamayan ama daima ilerleyen bir yoldadır. Zaten kimlik arayışı da böyle bir şeydir. Asla bitmeyen bir yoldur.

1.6.7.2. Ayna/Fotoğraf

Postmodern romanlarda ayna ve fotoğraf gibi görsel imgeler sembolik anlamda kullanılarak kurgusal dünyaya derinlik kazandırmıştır. Ayna ve fotoğraf sadece birer nesne gibi gözüke de “*Dolambaç*” romanı için derin anlamlar taşır. Bu iki imge romandaki kimlik arayışı izleğini desteklemiş ve biçimlendirilmiştir. Çünkü bir anda sokakta karşılarına çıkan aynada çekildikleri fotoğraf Yada ve Tada’nın hayata bakışını değiştirmiştir. “Biz aynalı fotoğrafımızdan beri varız.” (Sözer, 2022, s. 91) diyen Yada’ya göre onlar varlıklarını o fotoğraf sayesinde keşfetmeye başlamıştır. Aynalı fotoğraf sayesinde kendi iç dünyalarına dönmüş ve birbirleriyle bir ilişki kurmuşlardır.

Tada için fotoğraf yalnızca bir uğraş değil hayatı anlamlandırmanın bir yoludur. Susan Sontag’ın dediği gibi fotoğraf toplamak, dünyayı biriktirmektir. (Sontag, 2008) Tada da dünyayı hem anlamaya hem biriktirmeye çalışır. “Ben fotoğrafta yakınlığı yaşamak isterim, dedi, fotoğrafı çekerken burada değil oradayım.” (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 10) diyen Tada o çektiği aynalı fotoğrafta da bunu yapmıştır. Kameraya sırtı dönük bir şekilde duran Yada’ya aynaya baktığı bir poz verdimiş ve sonra kendini ayna imgesini kullanarak Yada’nın yanına ışınlamıştır. Yani fotoğraftaki kişi Yada’dır ancak aynada yüzü gözüken Tada’dır. Ayna bir illüzyon unsurudur ve Tada bunu başarılı bir şekilde kullanmıştır.

Ayna dolambaçlı bir dünyaya açılan kapıdır. Aynadaki yansıma ile çekilen fotoğraf sayesinde karakterlerin benlikleri birbirine dolanmış ve bütünleşmiştir. Ayna aracılığıyla yüzleşme yaşamışlardır. Başka birinin gözünden varlığının algılanmasının önemini fark etmişlerdir. Ayna, insanın kendini sorgulamasının ve “Ben kimim?” sorusuna cevap aramasının bir sembolüdür. Yada ve Tada da ayna sayesinde kimlik arayışına başlamışlardır. Başta onları birbirine yaklaştıran aynalı fotoğraf sonra aralarındaki mesafeyi açmıştır. Çünkü fotoğraf bazen de bir kopuşun temsidir. “Fotoğraflar bazen zihnimizde var olan boşlukları doldurmaya yararken bazen de zihnimizde büyük boşluklar açabilmektedir.” (Şahin, 2018, s. 882) “*Dolambaç*” romanında da okuyucu fotoğrafın zihinde açtığı boşluklar ile karşılaşır.

Aynalı fotoğrafın bende yarattığı boşluk izlenimi, orada benim fotoğraf imgemle senin imgen arasındaki ayırmadan ileri geliyor. Bu fotoğraftaki Yada ben’im. Bu fotoğrafta ben doğrudan doğruya bedenimle, eskilerin dedikleri gibi ‘hazır ve nazır’ım. Oysa sen öyle değilsin, senin buraya monte edilen imgen ayna imgesi. Daha kesinlikle

söylendikte, senin fotoğrafın kendi ayna imgenin fotoğrafı. Söylenmesi garip ama böylece senin fotoğraf imgen orada olmamanın ‘resm’i. Bu fotoğraf bir yoksunluğu, mahremiyeti, ‘senin yokluğunu’ hissettiriyor. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 21)

Yada bu aynalı fotoğrafa daha derin anlamlar yüklemiş ve kendi kimliğinin yanında Tada’yı da sorgulamaya başlamıştır. “Aynalı fotoğrafta da Tada orada bulunmayan bulunuşuyla tekrar yaşamın içine dönüyor, fakat hangi yaşamın? Ve ne pahasına? Ya fotoğrafta onun yanında görünen ben?” (Sözer, 2022, s. 15) şeklinde Tada’nın fotoğrafta aslında bulunmadığını söyleyen ve onun varlığını sorgulayan Yada’ya uzunca bir zaman sonra Tada cevap vermiştir.

–Fotoğrafta yanında değildim. Hep bunu söylemek istiyorsun. Fakat fotoğrafın kendisine bir bulunmayış var. Roland Barthes’ın ‘öyleydi’ siyle ‘fotoğraf bir bulunamayışın anlatımıdır’ diyen Susan Sontag’ın kaçmış bir varlığın anlatımından söz ettiği ‘kaçmışlık’ burada birleşiyor. Her ikisi de yoksunluğu anlatıyor. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 99)

Bu cevap aslında Tada’nın da kendi varlığından yoksun olduğunu kabul etmesidir. Aynada görülen görüntü gerçek benlik değil bir yansımadır. Ayna, gerçek ve yansıma arasındaki bir eşiktir. Aynadan çekilen fotoğraf ise yansımaya çekilen bir görüntü olduğundan gerçek benliğe bir adım daha uzaklaşmış ve yabancılaşmıştır. Bu sebeple fotoğrafta bir yoksunluğun olduğundan söz edilmesi normaldir.

Fotoğraf geçmişe sabitlenmiş bir yapıdır. Her şeyin aslında geçmişe ait olduğunun bir sembolüdür. “Fotoğraf çektiğimiz zaman aslında yakaladığımız şey bir olayın fotoğrafladığı anki zaman akışıdır ve fotoğraflara baktığımız zaman geçmişe ait anlar hiçbir zaman bugüne ulaşamaz.” (Şahin, 2018, s. 878) Tada fotoğrafın geçmişi yansıttığı konusunda ısrarcıdır. Yada’ya göre ise geçmiş ve şimdi aynı fotoğrafta iç içe geçmiştir. Fotoğraf sabit bir geçmiş anı sunarken fotoğraftaki ayna ise sürüp giden hayatın yansımasıdır.

1.6.7.3. Yazma/ Yaşamöyküsü

Postmodern romanlarda yazma izleği çok fazla kullanılmıştır. “*Dolambaç*” da o romanlardan biridir. Kurmacanın kurmacası şeklinde yazılmış bir roman olarak “*Dolambaç*” yazma eylemini anlatı kurgusunun merkezine yerleştirmiştir.

Çocukluğundan beri yazarlık ile uğraşan Yada için yazmak bir varoluş biçimidir. Bunun yansımalarını romanın birçok yerinde görebiliriz. O okuduğumuz

romanın yazarı olarak kurgulanmıştır. Bu sebeple de romanda kurmaca ve yaşam iç içe geçmiş durumdadır. Bu üstkurmacanın romandaki izleridir. “Kurgu içinde kurgu hakkındaki kurgu olarak formülize edilebilecek olan bu anlatım tekniği, anlatılan gerçekliğin yanılsama olduğunu göstererek okurun algısını kırmayı hedefler. Böylece postmodern metin, kendi kurgusal yapısını kendi içinde sorgulayan çok katmanlı bir yapıya dönüşür.” (Eliuz, 2016, s. 115) Okurun algısı kırılmaya çalışılırken aynı zamanda bu tarz romanlarda okur yazma eyleminin tanığı olur. Yada bir türlü yazılamayacak yazılan bir roman kaleme almaktadır. Roman sayfalar ilerledikçe kendini keşfedip tamamlamış ve en sonunda da okuduğumuz roman olarak karşımıza çıkmıştır. Bu bir romanın kendi yazılış sürecinin bir parçası oluşunun postmodern romanda işleniş şeklidir.

Yada’ya göre roman basit bir kurgu değildir. O, kurgunun adeta kendine dönen bir şey olduğunu savunur ve yazdığı romanda da kurgu bir kurguya dönerek dolambaç oluşturmuştur. Bir yazar olarak Yada’nın roman türüyle ilgili görüşleri de dikkat çekicidir.

Romanda beklediklerimiz olmaz, ertelenir, geciktirilir, uzar ve sonra olmuş olarak karşımıza konur ya da olmamış olarak. Çünkü artık bu önemini yitirmiştir. Okur bu gecikmeyi, bu dolanmayı estetik olarak yaşayan kişidir. Romanda ‘son’ denilen şey, bir varsayımdır, çünkü roman bir de sondan başa doğru okunabilir. Çünkü asıl roman aralarda bir şey sırasında başka bir şey olarak geçer. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 73)

Roman ona göre bir erteleme ve ömür uzatmadır. Bunu yapmaya çalışırken aynı zamanda Yada’nın asıl hedefi okuyucunun içinde dolanabileceği bir roman yazmaktır. Bu istek postmodern romanın üstkurmaca tekniğine bir göndermedir. Üstkurmaca, okuru romanın içinde yarattığı oyuna her zaman dâhil etmektedir. Böylece ona kurgusal dünyanın içindeki kurguyu sorgulatabilmektedir.

“*Dolambaç*” romanında yazarlık izleğine yaşamöyküsü anlatısı eşlik eder. Romanda yazarın yazarlık serüveni ve yaşam öyküsü iç içe geçmiştir. Tada, Yada’nın yaşamöyküsünü yazmak istemektedir. Yada ise yaşam devam ettikçe yaşamöyküsünün yazılamayacağı fikrindedir. Ona göre yaşam yazıya dökülmeye çalışıldıkça her şey daha dolambaçlı bir hal alacak ve en sonunda hiçbir şey tamamlanamayacaktır.

Anlatılacak bir şey yoktu, çünkü yaşıyordu. Yaşamakta olan şey ise anlatılmazdı. Ben aslında kocaman bir sivrisinekten ve doğallıkla, apaçık olarak yapmakta olduğum şeyi anlatmayı reddedecektim. Yoksa oyun biterdi. Yaşamımı bir masal gibi anlatmayı reddederek insanları şaşırtmaya, tedirgin etmeye devam etmeliydim. Benim yaşamımda bir işlevim varsa o da buydu. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 36)

Yaşamöyküsü sabit ve tamamlanmış bir şey değildir. Yaşayan ve dönüşen bir kurgudur. Sürekli değişmeye devam eden sonu gelmemiş bir şeye son yazmak yaşamı ve yazıyı anlamsızlaştıracaktır. Bu görüşün yanında yaşamöyküsünü yazmak istememesinin bir sebebi de,

–Boşuna çaba! Benim yaşamöyküm yok. Yaşamöyküsü yaşamın özüdür. Benim yaşamımda böyle bir öz yok, belli bir amaca doğru güvenli adımlarla, haydi güvenli olmayı bir yana bırakalım, zikzaklar yapmadan bir yürüyüş yok. Tam tersine, hayatımın birtakım sınır noktalarında benim için dayanılmaz hale gelmesi yüzünden ne pahasına olursa olsun kalın sınır aşmalar var. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 33)

şeklinde açıklanmıştır. Ona göre yaşamöyküsünün içinde içi boş öyküler vardır. Yaşadığı varoluşsal sancılar sebebiyle yaşamöyküsünü eksik hissetmesi onun yaşamöyküsünü yazmak istemesine neden olmuştur.

“Dolambaç” romanında yaşamöyküsünün doğası üzerine derin bir sorgulama vardır. Yaşamöyküsünü yazmak sadece geçmişini kayıt altına almak değildir.

Ne olursa olsun özyaşamöyküsü geleceğe yönelmeliydi. Oysa o şimdinin dolambacına dolanıp kalıyor. Özyaşamöyküsü geçmişe yönelmez (her ne kadar yanlışlıkla geçmişe yöneldiği sanılsa da). Maddesel olarak geçmiş olaylardan söz etse de bu olaylar özyaşamöyküsü yazarının şimdi yazmakta olduğu metnin süzgecinden geçmektedir. Yani geçmiş burada şimdinin bir parçasıdır, gerçekliğini buradan kazanır, anlatımını orada bulur. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 36-37)

Yaşamöyküsü bir tür gelecek inşasıdır. Geçmişini anlatırken aslında geleceği kurar. Yaşamöyküsü yazarı sadece yaşadıklarını değil yaşadıklarının neye dönüştüğünü de yazmalıdır. Çünkü geçmiş gelecekte anlam bulmaktadır. Bu romanda da görüldüğü gibi yaşamöyküsü bir arayıştır.

1.6.7.4. Geçmiş ve Şimdi/ Zaman Kırılması

Postmodern romanlarda zaman doğrusal değildir. Düz bir çizgide ilerlemez adeta bir dolambaç şeklini almıştır. “Dolambaç” romanında da postmodernizmin

etkisiyle zaman oyunlaştırılmış ve kırılmıştır. Geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki sınırlar silikleşmiştir.

Yani geçmiş burada şimdinin bir parçasıdır, gerçekliğini buradan kazanır, anlatımını orada bulur. Şimdi ise durmadan değişmektedir. Geçmiş anlatıyor görünecektir, ama şimdinin maskesi altında, ya da tersi, şimdiyi anlatmaktadır geçmişin maskesi altında. Ne olursa olsun, şimdi yaşanırken anlatılamaz, anlatıldıysa artık o şimdi değildir. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 37)

Bu cümle zamanın basit bir gerçeklik olmadığına bir yanılsama olduğunun göstergesidir. Zaman, yaşamın dolambacında kaybolan bir unsurdur. “Zamanın varlığı yoktur, çünkü gelecek henüz gelmemiştir, geçmişin artık varlığı kalmamıştır, şimdiki zaman da ortalıkta değildir. Oysa bizler zamandan sanki varmış gibi söz ederiz.” (Ricoeur, 2007, s. 31) Zaman herhangi bir şeye bağlı değildir. Zaman durağan değildir. Bu sebeple roman karakterleri onu anlamlandırmaya çalışırken derin boşluklarda kendilerini bulmuşlardır.

Romanda zaman kırılmasının en belirgin işlendiği sahne aynalı fotoğrafın çekildiği andır. Aynalı fotoğraf yalnızca bir görüntü değil zamanı kıran bir illüzyondur. Romanda geçmiş ve gelecek, şimdinin içinde kendine varlık bulmaya çalışmaktadır. Zaman dilimleri iç içe geçmiş ve bir dolambaç oluşturmuştur. Zamanın bütün tuşları olarak nitelendirilen geçmiş, şimdi ve geleceğe ansızın dokunmuştur.

Geçmişimizden geliyor, geleceğe yöneliyor, hem de kendimize bir gelecek yaratmak istiyoruz. Fakat hiçbir zaman tam hâkim olamayacağımız bir şimdide yaşıyoruz. İşte burada bir de bakıyoruz, geçmişin ucuyla geleceğin ucu birbirine dolanmış bulunuyor. Zaman yürümüyor ya da durmadan sapıyor. ‘Şimdi’ ‘tek yol’ işaretiyle geçmiş ile geleceğin karşısına çıkıyor. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 39)

Yada insanın zamanı tam olarak anlamlandıramıyor oluşunu ve şimdiki zamanın dolambacından kurtulamamasını sürekli sorgulamaktadır.

Ben şunu söylüyorum: Geçmiş ve gelecek, zamanın bir türlü bir araya getiremediğimiz iki yakası. Geçmiş geleceğe sırt çeviriyor, oysa biz ille de geçmişte geleceğin başlangıç ya da tohumlarını bulmak istiyoruz. Fakat bu çok zor. Çünkü bunların ilişkisi şimdiki zaman üzerinden birbirine dolanıyor. (Sözer, Dolambaç, 2022, s. 39)

Geçmiş ve gelecek, şimdiyi anlamlandırırken kendi anlamını şimdide kaybetmektedir. Geçmiş bir anımsayış, gelecek bir bekleyiş, şimdiki zaman ise doğrudan görüştür. (Ricœur, 2007, s. 39) Bu sebeple insan şimdiki zamana daha sıkı sıkıya bağlıdır. Geçmiş tamamlanmamış bir hikâye, gelecek ise bir türlü gelemeyen bir zaman dilimidir. İnsan algısında bu her ne kadar böyle olsa da aslında üç zaman dilimi de tek bir anın içinde gizlidir. Her an başka bir anın içinde mutlaka yaşamaya devam etmektedir.



2. ÖNAY SÖZER'İN HİKÂYELERİNDE YAPI VE İZLEK

2.1. Çıplak Gülüş

Önay Sözer'in yayımladığı ilk ve tek hikâye kitabı “Çıplak Gülüş”tür. Kitap 1988 yılında Cem Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Kitap; “*Anna İle Bir Yaz*”, “*Yakup Yakup'un Aşırılıkları*”, “*Harun İle Tekesi -Bir Töre-Öykü-*”, “*Kendisi*”, “*Sevgi İçin Başka Bir Ad*”, “*Çıplak Gülüş*” ve “*Ağla, Benim Okuyucum!*” adlı yedi öyküden oluşmaktadır. “*Yakup Yakup'un Aşırılıkları*”, “*Çıplak Gülüş*” ve “*Ağla, Benim Okuyucum!*” adlı öyküler haricindeki diğer dört öykü çeşitli dergilerde yayımlanmıştır.

“Çıplak Gülüş” bireyin içsel çözümlerine odaklanan özgün bir hikâye kitabıdır. Bu kitap bireyin varoluşsal sorgulamalarını postmodern anlatının sağladığı olanaklar çerçevesinde ortaya koyar. Önay Sözer'in felsefi bir derinliğe dayandırarak yazdığı hikâyeleri okuyucuyu duygusal ve zihinsel bir yolculuğa çıkarır. Sözer'in hikâye anlatımı klasik olay örgüsünün kalıplarının dışındadır. O hikâyelerinde varoluşsal arayışlara odaklanmıştır. Bütün bu yönleriyle “Çıplak Gülüş” postmodern anlatı tekniklerinin izlerini taşıyan hikâyelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur.

2.1.1. Anna İle Bir Yaz

“*Anna İle Bir Yaz*” Önay Sözer'in “Çıplak Gülüş” kitabında yer alan ilk hikâyesidir. Bu hikâyede bir yaz mevsiminde filizlenen tutkulu bir aşk anlatılmaktadır. Hikâyede anlatıcı Anna'yla yaşadığı duygusal ve fiziksel yakınlığı samimi bir dille aktarmıştır. Aşkın yalnızca romantik değil aynı zamanda bedensel bir deneyim olarak da ele alındığı bir anlatı olan hikâyede aynı zamanda anlatıcının kimlik arayışına da yer verilmiştir.

2.1.1.1. Olay Örgüsü

Anlatıcı, bir süredir Anna'yı sevmektedir. Anna, bir gün anlatıcıya nişanlısı Ömer'e karşı olan hislerinin azaldığından bahseder. Anlatıcı bunu öğrendikten sonra Anna'ya karşı daha cesurca davranmaya başlar. Bir gün sahilde Anna'nın elini

tutmaya çalışır. Anna, onun bu davranışına sert bir tepki vermemiştir ancak elini geri çekmiştir.

Bir gece anlatıcı Anna'ya duygularını açar. O gecenin sonunda ilk kez öpüşürler. Fakat o akşamdan sonra bir ay kadar hiç görüşmezler. Bu sürede anlatıcı bir yandan sınavlarına çalışırken bir yandan da Anna'yla geçirdikleri güzel anıları düşünür durur. Bir gün Anna anlatıcıyla konuşmak için fakülteye gelir. Birbirlerini neden uzunca bir süredir aramadıkları hakkında sohbet ederler. Sonunda da bu konuyu uzatmadan kapatırlar. Bu konuşmanın sonunda anlatıcının evine giderler. Anlatıcı Anna'yla birlikte olmak istese de Anna korkmaktadır. Gecenin devamında o korkuyu bir kenara bırakıp yakınlaşırlar. Anna evine gittikten sonra anlatıcı, Anna ile yaşadıklarını düşünür.

2.1.1.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

“*Anna İle Bir Yaz*” hikâyesi birinci tekil şahıs anlatıcı ve kahraman bakış açısıyla yazılmıştır. Anlatıcı, kendi yaşadığı olayları doğrudan aktardığı için hikâyenin merkezinde yer almaktadır. Olaylar ben diliyle aktarıldığından anlatıcı ile okuyucu arasında bir bağ kurulmuştur.

Kahraman bakış açısının bir özelliği olarak anlatıcı olayları kendi duygusal penceresinden bakarak öznel bir şekilde anlatmıştır.

Bir süredir gizliden seviyordum Anna'yı. Hafifçe kıvrık, duygun dudaklarında, güneşte her gün biraz daha esmerleşen teninin çabuk bozulabilir, dayanıksız dokusunda, çok çekici bir şey vardı. Önüne dökülen sarı saçlarının ardından,, hareli açık mavi gözlerinin ucuyla, oynar gibi ama sıcak bakışını ansıyorum. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 7)

Bu cümlede de görüldüğü gibi anlatıcı kendi iç dünyasını ayrıntılı bir şekilde sunmaktadır. Yalnızca kendi bildiklerini ve hissettiklerini aktarabilen anlatıcı diğer karakterlerin iç dünyalarına doğrudan ulaşamamaktadır. Bu sınırlılık kahraman bakış açısının genel bir sorunudur. Bu sorun hikâyede diyalog tekniği kullanılarak aşılmaya çalışılmıştır.

Anna birden susunca:

—Sonra ne oldu? diye sordum ilgiyle.

—Anımsamıyorum, dedi Anna, ama org konseri öyle güzeldi ki... Mutlu bir duygu vardı içimde. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 17)

Bu gibi diyaloglar sayesinde diğer karakterlerin duygu ve düşünceleri de aktarılmıştır.

2.1.1.3. Zaman

Anlatı dünyasının temel öğelerinden biri zamandır. Her hikâyenin ayrıntılı bir şekilde belirtilmesi de mutlaka bir zamanı vardır. “*Anna İle Bir Yaz*” hikâyesinin zamanı metne ismini de veren yaz mevsimidir. Olaylar yaz mevsiminde geçmektedir.

Yaz sonuna doğru dalgakırana gidip orada denize girmeğe başladık. Eylül başlarında deniz eskisi gibi akıyordu, ama henüz parlaktı. Günler de kısalmıştı, fakat bizim için yaz sürüyordu. Eylülün ortasına doğru bir gün öğle üstü, Mühürdar’da, yol Moda’ya kıvrılmadan önce soldak gazinoda buluştuk. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 11-12)

Vaka zamanıyla ilgili kesin bir tarih verilmese de hikâyede geçen ifadelerden haziran-ekim arası bir zaman diliminin anlatıldığı anlaşılmaktadır. Hikâyede bir yılın belli bir kesiti kronolojik bir zaman akışı ile anlatılmıştır. Geçmişe dair birkaç şeyin hatırlanması haricinde hikâyede zaman doğrusal ilerlemiştir.

Yaz başı başlayan arkadaşlık hikâyesi ekim ayında tekrar karşılaşp bir gece geçirmeleri ile son bulur. Yaz; sıcaklık ve günlerin uzunluğu sebebiyle insana zamanın yavaş aktığını hissettiren bir mevsimdir. Bunu karakterlerin beş aylık kısa bir zaman diliminde yaşadıkları yoğun duygulardan anlamak mümkündür.

2.1.1.4. Mekân

Mekân, vaka zincirinin varlık bulduğu bir yerdir. Romanlarda olduğu gibi hikâyelerde de mekân ana unsurdur. Mekân yalnızca olayların geçtiği yeri belirtmez anlatının atmosferini de oluşturur. Güçlü bir atmosfer oluşturmak için ayrıntılı mekân tasvirlerine başvurulur. Bu tasvirler okuru hikâyeye çeker. “*Anna İle Bir Yaz*” hikâyesinde karşımıza çıkan ilk mekân plajdır. Kızgın beyaz güneş, ılık ve dalgasız denizin anlatıldığı huzur dolu bir mekân anlatılmıştır.

Demirli kontralarla iskele arasındaki kayamıza doğru denizi kulaçladık. Az sonra kayanın üstüne çıkıp oturduğumuzda, plaj tam karşımızdaydı: mavi gökyüzü altında yeşil tenteler, sallanan renkli, küçük bayraklar, duvarı baştan başa kaplayan beyaz badana üzerine siyah PURO yazısı. Havada yanık ot kokusu vardı. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 9)

Burası açık bir mekândır. Mekânlar karakterlerin iç dünyalarını yansıtan psikolojik bir düzlemdir. Bu alıntıda bahsedilen mekân, karakterin âşık olduğu ve kendini mutlu hissettiği bir yerdir. Doğa ile iç içe olmak, denizi izlemek ve gökyüzüne bakmak karakteri içsel yolculuğunda olumlu hislerle karşılaştırmıştır. Anlatıcının tek başına kaldığı anlarda ise daha kasvetli mekân tasvirlerine yer verilmiştir.

Akşam saatlerinde tek başıma Laleli'den Aksaray'a, oradan da bulvarın aşağısından sola, Yenikapı'ya yürüdüğüm zamanlar, dağınık şeyler geçiyordu içimden. Pek bir şey anlamadan, perdesiz aşağı kat pencerelerinden içleri gözükken ahşap evlere, kırık şahnişlere, dökülen tahtaların yerine konulan teneke parçalarına bakıyordum. Park için ayrılan arsanın karşısında kağıtlanmış bir ev vardı, yarısı yıkılmış, yıkık kesitinden içi gözüküyordu, tonozları, tuğlaları hep meydandaydı. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 14-15)

Bu tasvir karakterin yaşadığı ruhsal sıkışmanın mekâna yansımasıdır. Burası gibi evi de karakterin yalnız kalıp kendi ile yüzleştiği kapalı bir mekândır. Ev, anlatıcının dış dünya ile bağlarını kopardığı ve dört duvar arasında sıkıştığı yerdir.

Hikâyede en genel anlamda mekân İstanbul'dur. Hikâyede Kadıköy, Mühürdar, Moda, Yenikapı, Aksaray ve Laleli gibi yerlere mekân olarak yer verilmektedir.

Laleli'ye doğru yürüdük. Cadde bu saatte o kadar kalabalık değildi: genç, bıyıklı, sakallı, öğrenci yüzleri. Dükkânların önlerinde, duraklarda konuşup oyalanan küçük topluluklar. Bulutun altından çıkan güneş, caddeyi aydınlattı ve esen rüzgârla bir toz bulutu kalktı. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 17)

Bunların yanında anlatıcının ailesinin yaşadığı Ankara, Anna'nın nişanlısının çalışmaya gittiği İskenderun ve Anna'nın annesiyle birlikte gittiği kilise de hikâyede mekân olarak geçmiştir.

2.1.1.5. Şahıs Kadrosu

Karakter, hikâyede olayları yaşayan veya olaylardan etkilenen kişidir. Anlatıların omurgasını oluştururlar. Olayların merkezinde yer alan kişi ise başkişidir. “*Anna İle Bir Yaz*” hikâyesinde başkişi anlatıcıdır. Olaylar onun bakış açısıyla anlatılır. Anlatıcı, İstanbul'da tek başına yaşamaktadır ve üniversite okumaktadır. Anne ve babası beş yıl önce boşanmıştır ve Ankara'da yaşamaya devam etmektedir.

Anlatıcı, Anna'ya âşıktır. Onu izlemeye ve onunla sohbet etmeye bayılır.

Biliyordum Anna'dan ne istediğimi: duygularımı uyandırmak ve tatmin olduğunu görmek. Yine de bu istek, gün sona erip de ayrıldığımız zaman, Anna'yı güneşle birlikte ta içlerimde bir yere işlemiş, bütün gün ışınlarından yandığımız güneşin içime sindirdiği bir varlık olarak duymama engel değildi. Bu imge hoşuma giderdi. Bir budalaydım bu yüzden. Anna da içimden geçeni anlar, plajda birlikte oynadığımız, kumlardan bir çember içine kendini hapsedme oyununun ortasında, ya da ılık yağın yağmurun altında yüzerken gülmeğe başlar: (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 11)

Tek hayali onunla birlikte olmaktır. O, boşanmış bir anne babanın çocuğu olduğundan sağlıklı bir aşk ilişkisinin içinde büyümemiştir. Bu sebeple kendi aşk dünyasında da çok başarılı olamamıştır. İlk öpüşmelerinden sonra Anna'yı uzunca bir süre aramamış olması bunun bir göstergesidir. Anlatıcı, Anna'ya duyduğu gizli tutkuyla aşkın hem duygusal hem bedensel yönünü deneyimlemiştir. Anlatıcı ve Anna birbirini anlayan iki yabancı gibidir. Her ne kadar Anna'nın yanında kendini mutlu hissetse de ona karşı yabancılaşmış durumdadır. Bu noktada hikâyede anlatıcının ismine yer verilmemiş olmasına dikkat çekilebilir. İsmine yer verilmemiş olması onun kimlik arayışı içinde olduğuna bir işarettir. İsimsizliği topluma yabancılaşmasının ve iç dünyasında bir boşlukta yaşamasının hikâyeye yansımalarıdır.

Norm karakter; başkışının kimliğini, aykırılığını ve dönüşümünü görünür kılan kişidir. “*Anna İle Bir Yaz*” hikâyesinde işlenen norm karakter Anna'dır. Anna varlığı ile anlatıcının iç dünyasının derinliğini ortaya çıkartmıştır. Anna; buğdayımsı esmer tenli, sarı saçlı ve hareli açık mavi gözlü güzel bir kızdır.

Bir süredir gizliden seviyordum Anna'yı. Hafifçe kıvrık, duygun dudaklarında, güneşte her gün biraz daha esmerleşen teninin çabuk bozulabilir, dayanıksız dokusunda, çok çekici birşey vardı. Önüne dökülen sarı saçlarının ardından, hareli açık mavi gözlerinin ucuyla, oynar gibi ama sıcak bakışını ansıyorum. Denize doğru yürürken, denizden çıkmış, ıslak vücuduyla yanıma gelirken ya da kıvgın beyaz güneş altında, rengi matlaşıp, ısıdan titrer gibi gözükten kumların üstünde yataarken.. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 7)

Anlatıcı onu çok çekici bulmaktadır. Anna'nın bütün bu güzelliği bir de sıcak bakışlarıyla birleşince anlatıcı ona âşık olmuştur. Ancak Anna Ömer isimli biriyle nişanlıdır. Yüzük bile takmayan Anna bu ilişkiye çok da bağılı değildir. Zaten nişanlısına karşı eskisi gibi hissetmediğini anlatıcıya da itiraf etmiştir.

Nişanlısı ile aralarının açılmasının sebeplerinden biri nişanlısının annesinin Müslüman bir gelin istiyor oluşudur. Anna Müslüman değildir.

Katolik doğmuş, kutsal şaraba batırılmış ekmekten yemiş, belli yaşa gelince de sarı saçlarını arkasında topuz yaparak her pazar annesiyle kiliseye gitmeye başlamış olan Anna'yı, 18'ine bastığı yıl, pazar günlerinin dinsel, ölgün havasından çekip almaya gelen kurtarıcı Ömer'di. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 7-8)

Yaşananlar sonucu artık kiliseye de gitmemektedir. Onun değişimi de başlamıştır. Artık yaşama dışarıdan bir tablo gibi bakmaya ve bir imge kurup onunla yaşamaya karar vermiştir.

2.1.1.6. İzleksel Kurgu

“*Anna İle Bir Yaz*” hikâyesinde işlenen ana izlek aşk, kadın ve cinselliktir. Aşk, özgürlüktür. Öznenin kendini bulduğu yerdir. Coşkun bir tutkudur. Aşk, cinsellik ve sevgi aşamaları üzerinden kendi varlığını sürdürür. (Veysal, 2010) Bireysel kimliğin oluşumunda önemli bir yere sahip olan aşk, kadın ve cinsellik unsurları anlatı dünyasında da kendine yer bulmuştur.

Bu hikâyenin anlatıcısı Anna'ya derin bir tutku ile bağlanmıştır. Ona kendi söylemiyle yavaş yavaş ve gizlice tutkunlaşmıştır. Aşk ve gizem birbirine bağlıdır. Anna'nın anlatıcı ile gizemlerini paylaşması anlatıcıya zevk vermiştir.

Gizlerini açması, gururla karışık bir zevk, ona sahip olmaya yakın düşsü bir duygu veriyordu bana. Güneşte her gün biraz daha esmerleşen tenine, duygun bir incelikteki istekli yüz çizgilerine bakarak onu dinlerken, anlattığı öyküyü ben de yaşıyor gibiydim. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 8)

Anlatıcı, Anna ile daha da yakınlaşmak istemektedir. Anna'da duygular uyandırmak ve onun tatmin olduğunu görmek en büyük hayallerinden biridir. Anna her ne kadar bir başkasıyla nişanlı olsa da o da bu aşkın içindedir.

Sanki sözümü doğrulamak istiyordu ya da kendisinin de mutlu olduğunu anlatıyordu böylece. Bu mutluluğun değişmemesini isterdim, ama böyle söylemenin de pek gereği yoktu. Devam ettim. Adı ne olursa olsun, Anna'yla bundan sonra birlikte olmak istiyordum. Elimi tuttu Anna, avucunun içi terliydi. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 12)

Anlatıcının onunla yan yanayken heyecanlanıyor oluşu hoşuna gitmiştir. Anlatıcının elini tuttuğunda Anna'nın da ellerinin terlemiş olması onun da anlatıcıya karşı hislerinin olduğunu göstermektedir.

İlk öpüşmelerine kadar her şey güzel ilerlerken bu olaydan sonra bir ay kadar görüşmemeleri kafalarda soru işaretleri oluşturmuştur. Ancak tekrar görüştükleri gün

o bir ayı resmen yok sayarak anlatıcının evine giderler. Anlatıcının tek hayali Anna ile birlikte olmaktır. Ancak Anna korktuğu için anlatıcı bir sürü geri durmak zorunda kalmıştır. O gece ipler tamamen Anna'nın elindedir.

Anna, korkusu ve elleriydi, kimi uyaran, kimi de devinimleri engelleyen elleri. Daima dışarıdan, daima dışarıdan. Yan yatmış, dudaklarımı boynunda dolaştırırken, dolgunca, becerikli parmaklar, karnımın üzerinde birkaç kez çevrindi, ürperdim, yumuşak ve uzayarak çevrindi, aşağıya kaydı. Sımsıkı ve sıcak kavradı parmakları. Elektriklendiler ve şimdi daha sert. Ritimle inip çıktılar, inip çıktılar. Sanki vücudumun orası, Anna'nın bir ucundan tuttuğu bir ipti. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 19)

Bu gecenin sonrasında anlatıcı yaşadıklarını “Işığı söndürdüm. Soyunup yatağa girdim. Anna'nın kullandığı koku, yorgan ve yastıklara sinmişti. Birden midem bulanır gibi oldu. Işığı yaktım, kalktım yataktan.” (Sözer, 1988, s. 21) şeklinde anlatır. Bu cümleler hikâyenin sonu gelirken aşkın da sonunun gelmiş olduğunu düşündürür. “Aşkı, bir tutku bağlamında incelemek, onun sona eren bir yanı olduğunu, yani tutkuya ulaşmakla sonlandırmak anlamı içerdiğini de vurgular.” (Veysal, 2010, s. 68) Bu hikâyede de aşk duygusal bağlamdan çok tutkular üzerinden anlatılmıştır. Anlatıcının Anna ile yaşadığı yakınlığın ardından hissettiği boşluk ise aşkın tüketici doğasını açığa çıkarmıştır. Midesinin bulandığını söylemesi üzerinden romanda aşkın tutkuyla başlayıp yabancılaşmaya biten yönü vurgulanmıştır.

2.1.2. Yakup Yakup'un Aşırılıkları

“Çıplak Gülüş” hikâye kitabında yer alan “Yakup Yakup'un Aşırılıkları” adlı hikâye kimlik arayışı, benlik krizi ve yabancılaşma izlekleri üzerine kurgulanmıştır. Hikâyenin başkişisi olan Yakup Yakup, toplumun beklentileri ve kendi içsel arzuları arasında sıkışıp kalmış bir bireydir. Hikâyede çocuklukta dinlediği bir masalın etkisinde büyüyen Yakup Yakup'un varoluş mücadelesi gözler önüne serilmiştir. Önay Sözer, bu hikâyesi ile bireyin içsel karmaşasını edebi bir derinlikle yansıtarak başarılı bir metin ortaya koymuştur.

2.1.2.1. Olay Örgüsü

Altı yaşlarındayken annesi Yakup Yakup'a sümüklü böcek ve kurbağanın evliliğinin anlatıldığı bir masal anlatır. Masalda kurbağanın yaptığı şaka sonrasında

sümüklü böceğin kalbinin kırılması ve bu sebeple de kurbağanın onu sudan kurtarmasına izin vermediği için boğulması anlatılmaktadır. O masal uzunca bir süre Yakup Yakup'un zihninde yer edinmiştir.

Yakup Yakup küçük yaşlarında ailesi almadığı için teyzesinin kızının tebeşirlerini çalacak ve şaka yaparken inatlaşıp teyzesinin kızının bileğini kesecek kadar yaramaz bir çocuktur. Ortaokul yıllarında ise kendini spora vermiştir. Derslerde başarılı olmasa da sporda çok başarılıdır. Yaşı büyüdükçe mahalledeki kulüpte boks kursuna da gitmek ister. Okuldan tamamen uzaklaşır. Mahalledeki spor kulübünde akşamları iskambil oynamaya ve şarap içmeye başlar. Annesi bu durumdan çok rahatsızdır. Bir gün oğlu aile dostlarından etkilenir ve bulunduğu durumdan kurtulur düşüncesiyle onlarla beraber Akdeniz'de bir tekne gezintisine katılmak ister. Yakup Yakup başta kabul etmese de sonra bu geziye katılırlar.

Gemide yirmi yedi yaşlarında Yeşim adlı bir kız vardır. Yakup Yakup zamanla ondan hoşlanır. Baş başa geçirdikleri vakitlerin çokluğu gemidekilerin dikkatini çeker. Birlikte güzel vakit geçirmektedirler. Gezi sonrasında da görüşmeye devam ederler.

Bazı geceler Yeşim, Yakup Yakup'u evinden alır, birlikte içer ve eğlenirler. Yakup Yakup sarhoş olduğu bir gece Yeşim'e aşkını itiraf eder. Yeşim ise ona karşı böyle bir şey hissetmediğini ve arkadaş olduklarını söyler. Yakup Yakup sabah uyandığında defalarca kez Yeşim'i arar ama ona ulaşamaz. Sonrasında derdinden içki içip sarhoş olduğu bir gece denize düşer. Kurtarılmak için hiç çabalamaz ama arkadaşları onu bir şekilde kurtarır. Ayıldığında bütün bu yaşananları düşünür ve kendi yaşamını çocukluğundan beri anımsadığı sümüklü böcek ve kurbağa masalı ile özdeşleştirir.

2.1.2.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kurgusal bir metinde olayların kimin ağzından ve kimin bakışından okuyucuya ulaştırıldığı sorusunun cevabı bakış açısı ve anlatıcıdır. Her anlatı mutlaka bir anlatıcıya sahiptir. "*Yakup Yakup'un Aşırılıkları*" hikâyesi üçüncü tekil kişi anlatıcı ve ilahi bakış açısıyla yazılmıştır.

Altısına bastığı yıl, annesi Yakup Yakup'a kara kaplı bir kitaptan masal okumaya başladı. Kadının ezberinde olan masallar tükenmişti, neyse ki kitapta bir sürü masal

vardı, her birinin ilk sayfasında da konuyla ilgili bir resim. Bu masallar içinden nedense yalnızca bir tanesi Yakup Yakup'un belleğine oyulmuş gibi kaldı... (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 25)

Bu hikâyenin anlatıcısı olayları dışarıdan izler. Olayları bizzat yaşamasa da olup biten her şeyi bilir. Bu ilahi bakış açısının bir özelliğidir. İlahi bakış açısı her yerde ve her zaman da olup bitenlerin şahididir.

Bu hikâyede zamansal ve mekânsal sınırlar aşılmıştır. Anlatıcı, Yakup Yakup'un altı yaşındayken yaşadıklarını da ortaokuldayken yaşadıklarını da evde de gemide de başından geçenleri bilir. Bunların yanında anlatıcı olayları ve kişileri ilahi bir bakışla incelediğinde sadece karakterlerin ifade ettiklerini değil tüm duygu ve düşüncelerine de hâkimdir.

Pişmanlığı aşan bir acı gittikçe yayılarak, bulanarak bütün varlığını kaplamaya başlıyordu. Yok, pişmanlık da değildi bu: istencinin nasılsa yok olması karşısında gittikçe derinliğine duyduğu o boğunç. Bu duygu, istenci karanlık bir hiç olmaya yaklaştıkça kendi üzerine katlanarak büyüyordu. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 51)

Hikâyede tüm yaşananlar ve hissedilenler okuyucuya filtresiz bir şekilde aktarılmaktadır.

2.1.2.3. Zaman

Her hikâyenin olay akışı belli bir zaman diliminde gerçekleşir. Ancak bu zaman dilimiyle ilgili ayrıntı verip vermemek yazara kalmıştır. “*Yakup Yakup'un Aşırılıkları*” hikâyesinde Önay Sözer kesin bir tarihten söz etmez. Yakup Yakup'un altı yaş ile on sekiz-on dokuz yaş aralığından söz edilmiştir.

Altısına bastığı yıl, annesi Yakup Yakup'a kara kaplı bir kitaptan masal okumaya başladı. Kadının ezberinde olan masallar tükenmişti, neyse ki kitapta bir sürü masal vardı, her birinin ilk sayfasında da konuyla ilgili bir resim. Bu masallar içinden nedense yalnızca bir tanesi Yakup Yakup'un belleğine oyulmuş gibi kaldı... (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 25)

Yakup Yakup'un altısına bastığı yıl ile hikâyenin zaman akışı başlatılmıştır.

Hikâyede zamanda özetleme tekniği kullanılarak zamanda atlamalar yapılmıştır. Özetleme, anlatı süresinin kısaltılarak olayın gerçekleştiği süreden daha hızlı bir şekilde okuyucuya aktarılmasıdır. Örneğin Yakup Yakup'un ortaokula geçme süresi, oradan üniversiteye gidecek yaşa gelmesi çok hızlı bir şekilde

gerçekleşmiş gibi aktarılmıştır. Bu teknik, hikâyenin tempolu ilerlemesini sağlamıştır. Zaman geçişleri uzun uzun anlatılmadığı için hikâyenin sıkıcılaşması önlenmiştir. Bunun yanında hikâyede asıl olayların yaşandığı zaman dilimi yaz sonudur. Yazın aşk ile bütünleşen bir mevsim olmasının izlerini hikâyede görmek mümkündür. Yakup Yakup bir yaz gecesinde âşık olur Yeşim’e. Yaz mevsiminde zamanın ritmi insanın kalp ritmiyle bütünleşir. Yaz, sıradan bir zaman değil aşka açılan bir kapıdır. Önay Sözer, bu hikâyenin temasını oluştururken hikâyeye zamansal anlamda derinlik kazandırmıştır.

2.1.2.4. Mekân

Mekân, itibari âlemin yaratılmasında rol oynayan esas unsurlardan biridir. Hikâyelerde yer verilen mekân tasvirleri kurgusal dünyaya derinlik kazandırmaktadır. Anlatıya somutluk kazandıran mekân tasvirleri hikâyenin inandırıcılığını da artırmaktadır. “*Yakup Yakup’un Aşırılıkları*” hikâyesinde de yazar pek çok yerde mekân tasvirine yer vermiştir. Denizin, kıyının, limanların anlatıldığı mekân olan tekne hikâyenin olay örgüsünü şekillendiren en önemli olayların yaşandığı yerlerden biridir.

İki öğrenci, Yakup Yakup ve kimi Yeşim de geceleyin ılık deniz suyunun içine girerek orada kadeh kaldırıyorlardı. Kıyıda gelen cırcır böceklerinin sesi, damarlarındaki alkolle deniz suyunun karşılıklı basıncı, parlak yıldızların gündüze çevirdiği sıcak geceler!.. Galiba kimse yolculuğun bitmesini istemiyordu, ama bir gün hiç beklenmedik birşey gibi sona eriverdi. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 45)

Açık bir mekân olarak Yakup Yakup’un kendini huzurlu hissettiği, kendi benliğini bulduğu ve âşık olduğu bir mekândır.

Hikâyede Çengelköy’deki meyhaneden ve Yakup Yakup’un arkadaşlarıyla ile buluştuğu Şişli’den bahsedildiği noktada hikâyenin genel mekânının İstanbul olduğu anlaşılmaktadır.

Tramvayda annesinin yanında, pencere kenarına oturdu, dışarısını görmek için. Tramvay yolu bir sur kalıntısının önünden geçiyordu. Surun önünde sonradan eklenmiş duvarların böldüğü çiçekli alanlara bakarak her zamanki oyununu oynamaya başladı. Her alan bir çiçekçi dükkânıydı. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 31)

Bu, İstanbul'a bir tramvay penceresinden ve bir çocuğun gözünden bakılarak yapılan mekân tasviridir. Mekân tasvirleri yalnızca dışsal dünyayı yansıtmaz aynı zamanda içsel dünyaya tutulan bir ayna görevi görürler.

Divanın üzerine uzanmış yatan, burnu siyah ipten üç ilmek, gözleri kara ponpon, sarı bir ayı: hemen 'O'nun büyüklüğünde. Karalı yeşilli etekliği, beyaz bluzu, al al yanakları olan bir bebek (Alman oyuncuğı). Kurulunca trampet çalarak ilerleyen tenekeden bir asker. Yine tenekeden bir deniz feneri, dalgaların üzerine Yakup Yakup'a doğru yaklaşan sonra geri dönen gemisiyle. Karanlık odada lambası kırmızı kırmızı yanıp sönüyor. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 31)

Burada mekân oyuncaklar merkeze alınarak tasvir edilmiştir. Bu çocuk psikolojisinin mekâna yansımasıdır. Bu hikâyede de olduğu gibi mekân ruhsal durumları somutlaştırmak için kullanılmaktadır.

2.1.2.5. Şahıs Kadrosu

Kişî kadrosu hikâyenin olay örgüsünü şekillendirir ve anlam dünyasını inşa eder. “*Yakup Yakup'un Aşırılıkları*” hikâyesi kalabalık bir kişî kadrosuna sahip değildir. Hikâyenin başkişisi Yakup Yakup'tur. Karakterin isminin kelime tekrarından oluşması son derece dikkat çekicidir. Bu ismin tercih edilmesi karakterin benlik arayışına bir göndermedir. Kader döngüsünün isme yansımasıdır. Yazar böyle bir isim tercih ederek aynı zamanda okuyucunun dikkatini çekmiş ve metnin kurmacasını ifşa etmiştir. Aynı zamanda başkişinin isminin tekrardan oluşması herkesin birbirini tekrar ettiği ve her şeyin birbirinin kopyası olduğu toplum yapısına bir eleştiridir. Romanda toplumdaki tekrara gizli bir gönderme vardır. Bu tekrar karakterin benlik arayışında bir döngünün tekrarı içinde sıkıştığını gösterir.

Hikâyede Yakup Yakup'un altı yaşından itibaren yaşadıkları anlatılmıştır. Yakup Yakup, oyun oynarken tahta atıp annesinin başını yaracak, teyzesinin kızının kolunu kesecek ve tebeşir çalacak kadar yaramaz bir çocuktur. Ancak bunların yanında annesiyle oyun oynamayı, ondan masal dinlemeyi seven bir yanı da vardır. Sümüklü böcek ve kurbağa masalını annesine defalarca kez anlattırılmıştır. Bu masal onun belleğinde yer edinmiştir. Kendini bu masal karakterlerinin yerine koyarak bir hayat yaşamıştır. “Yakup Yakup kurbağa ile sümüklü böceği birbirine karıştırdı. Annesini anlattığı masaldaki kurbağanın belki de ta kendisi iken sümüklü böcek

olmaya özendi, ama işte beceremedi.” (Sözer, 1988, s. 53) Bilinçaltında bu masalla yaşayıp ona göre ilişkilerine şekil vermiştir.

Hayal gücü gelişmiş bir çocuk olan Yakup Yakup, okula başladığında zorlanır. Derslerde başarılı olmasa da sporla ilgilenmiş ve bu alanda parlamıştır.

Ortaokul yıllarından başlayarak, Yakup Yakup kendini spor etkinliklerine verdi. Artık delikanlı olmuştu. Atletizmde okulun birincisiydi. Lise birinci ve ikinci sınıflarda okul izci takımının oymak başkanlığını yaptı, yüzme çalışmaya ve boksa başladı. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 36)

Büyüdükçe farklı şeylere ilgisi artan Yakup Yakup, mahalledeki boks kursuna gitmeye başlayınca değişmeye başlar. Arkadaşlarının etkisiyle içki içmeye başlamıştır. Bu onun dış etkenlere ne kadar açık ve korumasız bir karakter olduğunu gösterir. Yanlış yollara sapması kimlik bunalımında olduğunu ve kendi benliğini bulamadığının bir göstergesidir. Aşk ile tanıştığı tekne gezisi onun için kendini fark ediş ve kimlik dönüşümü olur. Yeşim’e âşık olmuştur ve çok iyi anlaşıyorlardır. Yeşim sayesinde kendi benliğini bulan Yakup Yakup onun yokluğunda ne yapacağını bilemez.

Suların içine battı çıktı. Su ılıktı, herşeyin şimdi çok güzel olduğunu düşündü. Suyla şişen giysileri ağırlaşmıştı. Battı ve yeniden çıktı. Kıyıda toplananlar olduğunu bir düşte gibi ayırmıladı, kendisine uzanan eller. Aynı zamanda kahkaha sesleri geliyordu. Ama öyle güzeldi ki suyun içi, tıpkı Yeşim’le birlikte girdikleri denizler gibi. Kurtulmak için hiçbir şey yapmadı ve suların içine son bir kez daha gömüldü... (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 52-53)

Adeta her şeyden, hayata karşı direnmekten vazgeçer. Fakat bu teslimiyeti çok uzun sürmez. Yeşim’in onu reddetmesi sonucunda kendini hikâyesinin sümüklü böceği olarak görmesinin yanlış olduğunu fark eder. Kendi benliğini böylece bulmuş olur ve yoluna devam eder.

“*Yakup Yakup’un Aşırılıkları*” hikâyesinde Yakup Yakup’un değişim ve dönüşümünde parmağı olan norm karakterler annesi ve Yeşim’dir. Annesi anlattığı masallar ile Yakup Yakup’un kimlik oluşumuna yön vermiştir. O, oğlu ile çok ilgili ve onun iyiliğini düşünen bir kadındır. Ev işleri kocası ve oğlu arasında bölünmüştür. Oğluna karşı hep umut dolu olan kadın oğlunun yanlış yollara sapması ile hayal kırıklıkları yaşamıştır. Onu düzeltmek için başvurduğu yol Yakup Yakup’un hayatına şekil verecek olan diğer karakter Yeşim ile tanışmasını sağlamıştır. Yeşim

hikâyenin ikinci norm karakteridir. Aşkı ile Yakup Yakup'un kimlik arayışına yön vermiştir. En sonunda da Yeşim yokluğu ile Yakup Yakup'un asıl kimliğini fark etmesini sağlamıştır. Yeşim gemidekilerin tanrıça idealine uyacak kadar güzel bir kadındır.

Yeşim. Gemidekilerin tanrıça idealine uyacak bir kız da oradaydı. Profesörün zaman zaman açıkça <Artemis> diye çağırmaktan çekinmediği bu kız akşamları rakı masasına hayranlarıyla birlikte oturuyordu. Yirmiyedi yaşındaydı, yürürken güneşin kararttığı vücudu belini döven uzun saçlarının altında alımlı bir gerginlikle kıpırdıyordu. Dudaklarında bazan tuzlu denizin gözlerine verdiği kızartının renginde bir ruj izi oluyordu. Yüzünün kalemle çizilmiş gibi düzgün çizgileri dudaklarının üstündeki ince ince tüyler, kimi alnında beliren bir damarın doğallığıyla karıştılaşıyordu. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 42)

Bu güzelliği ve iyi anlaşmaları sonucunda Yakup Yakup'u etkilemiştir. Herkesten ayrı kendine ait bir dünyası var gibidir. Bu da onu daha çekici kılmaktadır. Bütün bu karakterlerin yanında hikâye de fon karakteri olarak; Yakup Yakup'un babası, teyzesi ve teyzesinin kızı İclal abla, arkadaşları Civa İsmail ve baba Ahmet, gezi başkanı profesör, mirasyedi ozan gibi isimler hikâyede geçmiştir.

2.1.2.6. İzleksenel Kurgu

“*Yakup Yakup'un Aşırılıkları*” hikâyesinde izlek olarak kimlik krizi ve benlik arayışı işlenmiştir. Bu izleklerin izlerini gördüğümüz ilk yer karakterin ismidir. Yakup Yakup'un isminin tekrar eden kelimelerden oluşması ironik bir etki yaratmıştır. Bu kullanım karakterin önemsizleştirildiğini ve toplum içinde kaybolduğunu gösterir. Herkesin birbirini tekrar ettiği ve her şeyin birbirinin kopyası olduğu toplum yapısına bir eleştiridir. İsimde tekrarın kullanılması toplumdaki tekrara bir göndermedir. Bu tekrar karakterin benlik arayışında bir döngünün tekrarı içinde sıkıştığını gösterir. Tek tiplleşme ve bireyin toplum içinden silinmesi sadece isim üzerinden bile çok başarılı bir şekilde aktarılmıştır.

Kimlik krizi ve benlik arayışı izlekleri, annesinin Yakup Yakup'a anlattığı masal ve sonrasında bu masalın onun hayatındaki etkisi sayesinde görülür. Sümüklü böcek ve kurbağa masalı Yakup Yakup'un zihninde kendine yer edinmiştir. O, kendini masal kahramanlarının ikisinin de yerine koyar. Bu iki kahraman bireyin parçası olduğu topluma karşı gösterdiği davranışın sembolüdür. Sümüklü böcek; terk edilen, kırılan, anlaşılmayan insandır. O kendi benliğine ulaşmak isterken yok

olmuştur. Masaldan çıkartılan anlama göre sümüklü böcek olmak modern dünyaya ayak uyduramamaktır.

Yakup Yakup uzunca bir süre kendini sümüklü böcek gibi hisseder. Denizde boğulmayı bile kabullenir. Ancak arkadaşlarının onu dünyaya geri döndürdüğünü gördüğünde aslında kendi hikâyesinin sümüklü böceği olmadığını fark eder. Bu fark edişini de “Yakup Yakup kurbağa ile sümüklü böceği birbirine karıştırdı. Annesini anlattığı masaldaki kurbağanın belki de ta kendisi iken sümüklü böcek olmaya özendi, ama işte beceremedi.” (Sözer, 1988, s. 53) cümlesiyle açıklar.

Zihnindeki masalın sonunu değiştirir ve masala kurbağanın vicdan azabı çekmediği mutlu bir son yazar. Hikâyenin sonunda Yakup Yakup, sümüklü böcek olarak bu modern dünyaya ayak uyduramayacağını fark etmiştir. Ya dönüşecektir ya da yok olacaktır. O da dönüşmeyi seçer. Kurbağalaşmak bu dünyaya ayak uydurmaktır. Hiçbir şey olmamış gibi yaşama devam etmek ait olduğu topluma yabancılaşmaktır. Yabancılaşma da zaten modern toplumun karakteristik bir özelliğidir. Kurbağanın karakterinde; sorumluluk almamak, duyarsızlaşma ve özbenlikten uzaklaşma gözlemlenir. Kurbağa masaldaki toplumdan yabancılaşan insan temsilidir. Yabancılaşan insan, duygularını ve değerlerini yitirmiş insandır. Yakup Yakup da hikâyenin sonunda bunu seçer. Yakup Yakup’un kurbağalaşarak hayata tutunması, modern bireyin hayatta kalabilmek için yabancılaşmaya razı olmasının bir simgesidir.

2.1.3. Harun İle Tekesi –Bir Töre-Öykü–

“Çıplak Gülüş” kitabında yer alan “*Harun İle Tekesi –Bir Töre-Öykü–*” hikâyesi kutsal metinlerden esinlenerek oluşturulmuş alegorik bir anlatıdır. Yahudi inancındaki günah keçisi ritüellerinden yola çıkılarak yazılan bu hikâye, günahların tanrıya sunulan bir hayvan aracılığıyla affettirilmek istenmesini konu edinir. Hikâyede kullanılan semboller ve dini göndermeler üzerinden insanın Tanrı’yla olan ilişkisi sorgulanır. Önay Sözer, bu hikâyesinde yalnızca bir inanç ritüelini değil aynı zamanda insanın içsel çatışmalarını da gözler önüne sermiştir.

2.1.3.1. Olay Örgüsü

Harun, sürüsünü satıp Samiria'dan toprak almak için Hebron'a yerleşmiştir. Sürüsüne kıran girmiş ve sadece bir tekesi kalmıştır. Hayvanlardan hastalık kapın karısı da günlerdir ağır hastadır. Harun, karısının ve kendi günahlarının affedilmesi için tekesini tanrı Yehova'ya kurban etmeye karar vermiştir.

Toplanma çadırının olduğu yerde onu rahip karşılar. Kutsama işi bitince Harun, tekeyi Tanrı adına serbest bırakmak için çöle gitmeye başlar. Çöle vardıklarında Harun son kalan tekesini kurban ettiğini belirterek onu bağışlaması için Tanrı'ya dualar eder. Tekeyi çöle doğru salar fakat teke bir türlü onun peşini bırakmaz. Harun bir şekilde tekeden kurtulup çadırına geri döner. Gece gördüğü garip rüyalar sonrasında sabah uyanınca Yehova'ya tekesini ona geri vermesi için dua etmeye başlar. Yollara vurur kendini. İçinden gelen sesi dinleyerek uzunca bir süre ilerler. Tepede tekenin ayak izleri ile karşılaşır ve izleri takip eder. En sonunda teke ile karşılaşır. Teke bu kez de ona karşı direnir. Uzun uğraşlar sonucunda Harun tekeyi yakalar. Sonrasında debelenirlerken tekenin ağzından kan gelir ve teke orada ölür.

2.1.3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

“*Harun İle Tekesi*” hikâyesinde üçüncü tekil şahıs anlatıcı ve ilahi bakış açısı kullanılmıştır. Üçüncü tekil anlatıcı olayları o zamiri ile anlatan bir dış sestir. İlahi bakış açısı sayesinde de kurgusal dünyadaki her şeyi bilmektedir. Hikâyedeki anlatıcı her yerde ve her zamanda yaşanan bütün olaylara hâkim olduğu gibi karakterlerin duygu ve düşüncelerine de hâkimdir. Harun'un kendi kendine konuşmalarını da gördüğü rüyaları da bilmektedir.

Ay sararıp birdenbire yittiği zaman, horoz yeniden öttü, bir başkası pna karşılık verdi ve çadırın aralığından giren ilk sabah ışığında bir düş gördü Harun. Düşünde, yamacın arkasındaki bodur üç ağacın bulunduğu düzlükte görüyor kendini ve yamaç her zamanki yamaç değil, üzerinde sayısız, ufak, siyah çadırlar. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 65)

Kahramanın iç dünyasına da girebilen ilahi bakış açısı hikâyedeki sınırları aşmış ve hikâyeye derinlik kazandırmıştır.

2.1.3.3. Zaman

Edebi bir metinde zaman, olayların geçtiği süreyi belirten bir unsurdur. Bazı metinlerde zamana dair fazla ayrıntı verilmez. Zamanın kesin ifadelerle belirtilmemesi hikâyeyi belli bir çağ, belli bir dönem ile sınırlamaz. “*Harun ile Tekesi*” hikâyesi de içinde dini imgeler barındıran bir metin olduğundan belli bir zaman dilimine sığdırılmaya çalışılmamıştır. Bu durum hikâyeye evrensel nitelik kazandırmıştır.

Hikâyede okuyucunun karşısına en net tarih,

“Temmuz ayının üçüncü günü, akşamüzeri kıl çadırının içinde upuzun yatmış, sol elinin yelpaze gibi açılan küt parmaklarına öbür elinin işaret parmağıyla dokunarak eşyalarını sayıyor çoban Harun: demirden bodur bir orak. Gilead’da toprağı işlediği günlerden günlerden kalma ve küpler. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 57)

ifadesinde çıkmaktadır. Herhangi bir yıl belirtilmemiştir. Zamanın belirsizliği anlatıya çağlar ötesi bir yorum alanı açmıştır.

2.1.3.4. Mekân

“*Harun ile Tekesi*” kaynağını dini metinlerden alan bir hikâyedir. Burada Yahudilerin ayinlerinde yaratıcıya kurban sunmaları kurgulanmıştır. Hikâyenin gerçeklerle uyumlu ilerlemesini ve inandırıcılığının artmasını sağlamak için mekân olarak Yahudilerin kutsal kitaplarında ismi geçen ve yaşadıkları topraklar seçilmiştir.

Ana mekân, Harun’un yaşadığı Samiria’dır. Günümüzde ismi Samarya olarak geçen şehir Filistin’de yer alan Nablus şehrinin yakınlarındaki antik bir şehirdir. Uzunca yıllar İsrail burada krallık yapmıştır. Bu bölgede sahilde Akdeniz iklimi, iç kısımlarda çöl iklimi görülmektedir. (Deniz, 2009) Bu bölge hikâyede,

«Herkes Hebron’dan buraya geliyor.»
«Samiria’da toprak bereketlidir» dedi Rahip. «Ebal dağına yakınız burada: herkes uzaktan dağı görür ve yerleşir. Surların içini bölüştüler, Samirialılar paylaştı, kendilerine fazla gelen toprakları satmaya başladılar zamanla.» (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 59-60)

şeklinde anlatılmıştır. Bu şehirle beraber hikâyede ismi geçen ve Yahudiler için kutsal olan bir diğer mekân da Hebron’dur. Günümüzde el-Halil olarak isimlendirilen şehir, Filistin toprakları içinde yer almaktadır. Hikâyede Harun

Samiria'ya Hebron'dan gelmiştir. Bu durum, Kutsal kitapta geçen Yahuda topraklarındaki Hebron'la çevresindeki otlakların Harunoğullarına verilmiş olmasına bir göndermedir. (Kutsal Kitap, 2002) Bölgedeki en eski şehirlerden biri olan Hebron sadece Tevrat için önemli değildir. İslam geleneğinde de Mekke, Medine ve Kudüs ile beraber Hebron da dört kutsal şehirden biri kabul edilmiştir.

Bütün bunların yanında siyah bir kıl çadırının içinde başlayan hikâye çöllerde son bulmuştur. Günah keçisinin serbest bırakıldığı çöl,

Rüzgâr esiyor.

Çölün başladığı yerde dikenli yaban otlarını seçiyor. Çöl hemen hemen renksiz uzanıyor, esen rüzgârla ilerde kum çevrintileri oluyor, biri gözden yiterken öteki başlıyor, en ötede gökyüzüyle çölün sınırı ayırt edilmiyor. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 66)

şeklinde tasvir edilmiştir. Bu tasvir, hem mekânın sembolik anlamını hem de karakterin içsel yalnızlığını görünür kılar. Çöl, burada yalnızca fiziksel bir coğrafya değil insanın iç dünyasındaki boşluğu, arayışı ve varoluşsal çaresizliği temsil eder. Harun; bu sessiz ve sınırsız mekânda kendi kimliğiyle, geçmişiyle ve inancıyla hesaplaşır. Böylece doğa unsurları, anlatının duygusal derinliğini artırarak bireyin içsel yolculuğuna eşlik eden bir fon haline gelir.

2.1.3.5. Şahıs Kadrosu

“*Harun ile Tekesi*” hikâyesinde kalabalık bir kişi kadrosu yoktur. Burada anlatılan Harun'un tek başına yaptığı uhrevi nitelikteki yolculuğudur. Bu hikâyenin başkışisi çobanlık yapan Harun'dur. Samiria'da bir kıl çadırında yaşamaktadır. Bu şehre Hebron'dan gelmiştir. Sonra karısı Tizah ile burada evlenmiştir.

«Hebron'dan geliyorlar buraya » dedi rahip, «ama İbleam'dan da geliyorlar, kuzeyden, karıları ve çocuklarıyla...»

«İki yıl oluyor geleli, sürümün başında ben. Samiria'dan kadın aldım, çoban urbamı çıkarmadan. Karıma iyi baktım: 1 yıl savaş olmadı, karım Tirzah'ın yanındaydım, ona çok iş de yüklemedim. » (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 60)

Sürüsüne kıran girmesi sonucunda hayvanlarını kaybeden Harun'un geride tek bir tekesi kalmıştır. Harun günahlarının af olması için tekesini Tanrı'ya kurban olarak sunmaya karar vermiştir. Onun hayat hikâyesindeki bütün bu ayrıntılar incelendiğinde akıllara Hz. Musa'nın kardeşi Harun gelmektedir. Hikâyedeki Rahip

ondan “Harun’un adaşı çoban” diye bahsederek buna vurgu da yapmıştır. Çoban Harun, Hz. Harun’un hikâyedeki temsilidir.

Harun kutsal kitaplarda genelde Hz. Musa ile birlikte anılmaktadır. Hz. Harun, Hz. Musa’nın erkek kardeşidir. Tevrat’ta hayatının ilk dönemlerine dair bilgi yoktur. Kurban kesme, toplanma çadırı ve ahit sandığı ile ilgili görevlerle o ilgilidir. (Harman, 1997) Hikâyede yapılan bütün göndermeler başkışı ile Hz. Harun’u bütünleştirmektedir. Ancak hikâyeleri her ne kadar birbiriyle örtüşüyor olursa olsun ortada bir kurgulaştırma vardır. Yani hikâyenin başkışısı kesinlikle Hz. Harun’dur denilemez. Zaten bütün bu benzerliklerin yanında çoban olan Harun Tanrı’ya sunduğu kurbanı geri istemiştir. “Ellerini göğşe açarak: Ya Rab Yehova, tekemi senden istiyorum, çiftleştireyim oncağızı ve benim olsun sürünün yarısı! Beni kuluna kul olmaktan kurtar!” (Sözer, 1988, s. 67) cümlesinde de belirttiği gibi teke sayesinde para kazanmak ve kula kulluk etmemek istemektedir. Ancak tekesini bulduğu anda teke ölür. Çoban Harun hikâyenin sonunda Tanrı’nın yargısından kaçamamıştır. Tanrı’ya verilerinin Tanrı’da kalacağını bizzat yaşayarak görmüştür. Hikâyede karakter olarak Harun dışında karısı Tizah ve Rahip de geçmektedir. Ancak ikisi de Harun’un değişim ve dönüşümünde aşırı etkili olan karakterler değildir. Bu nedenle bunlar fon karakterdir. Hikâyede norm ve kart karakter bulunmamaktadır.

2.1.3.6. İzleksenel Kurgu

“*Harun ile Tekesi*” hikâyesi Yahudilik inancı ve ritüelleri üzerine kurgulanmış bir metindir. Bu hikâyede günah keçisi izleği ön plana çıkmaktadır. Hikâyede Harun’un kendi ve karısının günahlarının affedilmesi için tekesini çöle salması anlatılmaktadır. Teke ne kadar uzağa giderse o kadar günahların uzaklaşacağına inanılmaktadır. Bu Tanrı karşısında arınmayı ve affedilmeyi simgelemektedir.

Hikâyede anlatılanlar sonucunda Yahudilikteki kefarete günü ayinleri akla gelmektedir. “Yahudiler yılda bir kez düzenledikleri bir törende insanların tüm günahlarını bir keçinin üzerine yıkıp bu keçiyi çöle salarlardı. Böylece kendi günahlarının sorumluluğunu keçiye yüklemiş olurlardı. Bu keçi temsili bir günah keçisi olarak hesap verirdi.” (Gezgin, 2014) Bu konuda yapılan günah bağışlama töreni hikâyede,

Rahip Sandığa yaklaşıyor: uzanan elleri gözükmedi ve perde kalktı.
Harun, Buyruklar Sandığı'nı görünce hemen yere diz çöktü, parmak uçları siyah tekenin başına değiyor.
Rahibin yakaran sesi ve görülmeyen parmak uçları, dokunuştaki sağırlık, gözleri kapalı.
Siyah tüyleri parıldıyor, başını öne sallıyor birkaç kez, kaçmadan bekliyor, Harun'un kısılan gözleri açılıp yeniden kapanmadan kısa bacaklarının üzerinde daha güçle durmaya başlıyor. Perdenin üzerindeki Kerubiler buhurun kokusunu alıyorlar. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 61)

şeklinde anlatılmıştır. Günah keçisi uygulamasının Tevrat'ta en net anlatıldığı bölüm Levililer 16. bölümdür. Bu bölümde Hz. Harun'un kendisinin ve halkın günahlarından kurtulması için yapılması gereken günah sunusundan bahsedilmektedir. (Kocataş , 2024) Bu bölümde arınmak için gidilen buluşma çadırından da söz edilir. Bu çadır "*Harun ile Tekesi*" hikâyesinde toplanma çadırı olarak geçmiştir. Harun oraya gidip rahibin de yardımıyla bir arınma yaşamıştır.

Harun, Buyruklar Sandığı'nı görünce hemen yere diz çöktü, parmak uçları siyah tekenin başına değiyor.
Rahibin yakaran sesi ve görülmeyen parmak uçları, dokunuştaki sağırlık, gözleri kapalı. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 61)

Hikâyede bu şekilde anlatılan ritüeller Tevrat'ta kurban sunusu olarak anlatılmıştır.

Günah sunusu Tevrat'ta,

Harun boğayı kendisi için günah sunusu olarak sunacak. Böylece kendisinin ve ailesinin günahlarını bağışlayacak. Sonra iki tekeyi alıp RAB'bin huzuruna, buluşma çadırının giriş bölümüne götürecektir. İkisi üzerine kura çekecek. Biri RAB için, biri Azazel için. Harun kurada RAB'be düşen tekeyi getirip günah sunusu olarak sunacak. Azazel'e düşen tekeyi ise halkın günahlarını bağışlamak için canlı olarak RAB'be sunacak. Onu çöle salıp Azazel'e gönderecek. (Kutsal Kitap, 2002, s. 141)

şeklinde geçer. Çoğu kurban ibadetinde olduğu gibi bunun temelinde de arınma ve Tanrı'nın rızasını alma yer almaktadır. Bu amaçla yola çıkan hikâye kahramanı dini ritüellere aykırı bir şey yapmıştır. Sunduğu kurbanı "Ellerini göğze açarak: Ya Rab Yehova, tekemi senden istiyorum, çiftleştireyim oncağızı ve benim olsun sürünün yarısı! Beni kuluna kul olmaktan kurtar!" (Sözer, 1988, s. 67) şeklinde dua ederek geri istemiştir. Tanrı'ya sunulduktan sonra kutsal sayılan kurbanı geri istemek Tanrı ile yapılan anlaşmayı bozmaktır. Tanrı'ya sunulan artık ona aittir. Hikâyenin sonunda da zaten Harun tekesini bulsa da ona kavuşamaz çünkü teke ölür. İnanca göre günahların affedilmesi için çöle salınan tekenin geri dönmemesi veya ölmesi

gerekmektedir. Bu hikâyenin sonunda da teke ölmektedir ancak buradaki ölüm günahların affedildiğine dair bir mesaj değildir. Tanrı'nın kuluna bir ceza verdiğiine işarettir. Kurbanı geri istemek sununun kutsallığını bozmuştur.

2.1.4. Kendisi

Önay Sözer'in "*Çıplak Gülüş*" kitabında yer alan "*Kendisi*" adlı hikâye "*Kumar Anısı*", "*Saatler*", "*Bay Kendisi*" ve "*Sözsüz Oyun*" şeklinde dört bölümden oluşur. Bu hikâye, bireyin benliğini arayış sürecini anlatan deneysel bir hikâyedir. Önay Sözer, bu hikâyesinde modern bireyin kendini anlamlandırma çabasını sade ama derin simgelerle sunmuştur. Bu hikâyede kullanılan zaman, mekân ve benlik bilinç akışıyla beraber bulanıklaştırılarak hikâyeye postmodern bir yapı kazandırmıştır.

2.1.4.1. Olay Örgüsü

Hikâyede varoluşsal bir arayış içinde olan anlatıcının içinde bulunduğu üç farklı durum anlatılmıştır. Son bölümde ise varoluş mücadelesinin anlatıldığı kısa bir tiyatro metnine yer verilmiştir.

İlk bölümde okulda zar oynayan arkadaşlarını uzaktan izleyen anlatıcı, bir gün evinin çatı katında farklı bir zar bulur. Sonra iki rakip tarafın da yerine zar atarak kendi kendine oynamaya başlar. Bu esnada kendi benliğini sorgular. İkinci bölümde ise anlatıcı birkaç saatin olduğu bir odanın içindedir. Saatler birbirinden farklı vakitleri göstermektedir. Anlatıcı gerçek saatin kaç olduğuna dair bir arayışa çıkar. Ancak hangi saatin doğruyu gösterdiğini bir türlü bulamaz. Sabah uyandığında hala saatin kaç olduğunu bilmediğinden gideceği yere geç kalırım korkusuyla evden erkenden çıkar. Sonra yoldan biri saatin kaç olduğunu sorunca kala kalır.

Üçüncü bölümde anlatıcı bir pastanenin bahçesindeki masada gördüğü Bay Kendisi'nin hareketlerini uzaktan inceler ve anlatır. Anlatıcı tüm gün onu inceler ve kendi hayal dünyasında onun hareketlerine bir anlam bulmaya çalışır. Son bölümde ise bir tiyatro sahnesine yer verilmiştir. Bir duvara tırmanmaya çalışan adam bir türlü başarılı olamaz. Sonra duvarda bir oyuk açar ve oradan geçer. Öte tarafa geçince istediği yere gelmediğini fark eder. Bunu birkaç kez tekrarlar. Sonunda bir kabulleniş yaşayan adam bitkin bir şekilde duvara dayanır ve duvar ortadan kalkar.

2.1.4.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

“*Kendisi*” hikâyesi birinci tekil kişi anlatıcı ve kahraman bakış açısıyla yazılmıştır. Hikâyede ismi verilmeyen anlatıcı yaşadığı üç farklı anıyı okura aktarmıştır. Olaylar onun ağzından, onun gördüğü ve hissettiği kadarıyla okuyucuya aktarılır.

Zar oynayan kötü arkadaşlarım vardı okulda. Ders aralarında bahçeye çıkınca yere çömelirler, nereden bulduklarını bilmediğim zarlarını toprağın üstüne atarlar, kim kazanırsa kazansın hep bir ağızdan bağırırlardı. Yapmacık haykışlardı bunlar ve belki de kimse zara bakmazdı. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 77)

Kahraman bakış açısında anlatıcı dışarıdan bir göz olarak diğer karakterlerin davranışlarını yorumlar. Yorumların doğruluğu kesin değildir. Bu kahraman bakış açısının sınırlılığından kaynaklanmaktadır. Hikâyenin “*Bay Kendisi*” bölümünde adamın davranışlarını uzaktan izleyip tahminlerde bulunan anlatıcı bunu “Şimdi tam istediği gibiydi sanıyorum.” (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 84) cümlesiyle ortaya koymuştur. Diğer karakterlere sınırlı bir pencereden bakıyor olsa da ben anlatıcı kendi duygu ve düşüncelerini açıkça ifade edebilmektedir.

Hayretle çıkardığım sesleri işitiyorum, konuşmak, saat kaç diye sormak istiyorum, saat kaç, kaç, çak, çik çak, çik çak, çik çak’tan başka bir şey duyulmuyor, dilimi düzgün bir biçimde şaklatıyorum. Dilimi şaklattığımı düşündüğüm anda. Düşünüyorum. Ses boğazımı kurutuyor. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 82)

Okurun olup bitenleri dış bir göz aracılığıyla değil doğrudan karakterin gözünden görmesi hikâyedeki samimiyeti artırır. İç monolog, sohbet havasında olan hikâye okuyucu ve anlatıcıyı birbirine yaklaştırmıştır.

2.1.4.3. Zaman

Hikâyelerde zaman unsuru anlatımın temel öğelerinden biridir. Ancak bazı hikâyelerde zaman belirgin bir biçimde verilmez. “*Kendisi*” hikâyesinde de yaşanan olayların hangi tarihte hangi zaman diliminde yazıldığı belirtilmemiştir. Günün birinde gibi ifadelerle zaman belirsizleştirilmiştir. Zamanın belirsiz bırakılması bilinç akışının hikâyeye yansması olabilir. İçsel dünyaya sıkışmış karakter için zaman akışı normalden farklıdır. Bilinçaltının da etkisiyle zaman ölçülemez. Hikâyenin “*Saatler*” bölümünde de “Saat kaç?” ifadesi ile bu belirsizlik vurgulanmıştır.

Hayretle çıkardığım sesleri işitiyorum, konuşmak, saat kaç diye sormak istiyorum, saat kaç, kaç, çak, çik çak, çik çak, çik çak’tan başka bir şey duyulmuyor, dilimi düzgün bir biçimde şaklatıyorum. Dilimi sakladığımı düşündüğüm anda. Düşünüyorum. Ses boğazımı kurutuyor. Ayrılıyor ölü. Saatler. Varolmayan, hiç olmamış şeyler. 10, 11, 12, 13, 14, 15.. Bir saat gibi. Bir saat. Bir. Birden bir saat gibi duruyorum. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 82)

Zamanın belirsizliği karakterin yaşadığı varoluşsal kırılganlığın evrene yansımasıdır.

2.1.4.4. Mekân

Mekân, vakanın varlık bulduğu bir dekindir. Karakterlerin ruh durumunu şekillendirecek kadar etkili bir unsurdur. Sembolik işlevleriyle hikâyeye derin anlamlar kazandırmaktadırlar. (Narlı, 2002)

“Kendisi” hikâyesinin “*Kumar Anısı*” bölümünde mekân anlatıcının yaşadığı ahşap evlerinin çatı katıdır.

Gizlice ahşap evimizin çatı katına çıktığım gün orada şimdiye kadar gördüğüm zarlara hiç benzemeyen, büyük, kemikten bir zar buldum. Eski eşyalar arasında duran, dar, üzeri yeşil çuha kaplı masanın üzerinde... Küçük çatı penceresinden giren ışık tam da masayı aydınlatıyordu ve yumuşak çuhanın üzerine düşen koyu kamburumsu gölgesiyle oradaydı zar. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 77)

Çatı katları genel olarak az gelinen ve unutulmuş yerlerdir. Çatı katı bu hikâyede yalnızca fiziksel bir mekân olarak değil bilinç dışını temsil eden bir metafor olarak kullanılmıştır. Eski eşyaların biriktirildiği çatı katı gibi insanlar da iç dünyasında bastırılmış duygularını ve korkularını biriktirir. Çatı katına çıkmak bir içsel yolculuktur. Bu hikâyede de karakter çatı katına çıkarak içindeki ötekini gün yüzüne çıkarmıştır. Mekân, karakterlerin kendileriyle yüzleşmesini sağlayan bir unsurdur. Burada da çatı katı bu yüzleşmeye yardımcı olmuştur. Anlatıcı için çatı katı bir dönüşüm eşiğidir.

Hikâyenin ikinci bölümü “*Saatler*”de ayrıntılı bir mekân tasvirine yer verilmemiştir. Ancak anlatıcının saatlerin farklı vakitleri gösterdiği ve zaman zaman durdukları bir odada olduğu bilinmektedir. Burası adeta zamanın bozulduğu bir mekândır. Burada zamanın bilinmediği ve varoluşsal sancılarını ortaya çıktığı görülmektedir. Zamanın varlığını kaybetmesi karakterin de benliğini kaybetmesine neden olmuştur. Bu durum karakterin mekân, mekânın da karakter üzerinde etkisinin olduğunu göstermektedir. Bu oda karakterin bastırılmış duygularını ve içsel

huzursuzluklarını yansıtmaktadır. Hikâyenin “*Bay Kendisi*” adlı üçüncü bölümünde ise mekân pastanenin bahçesidir. Burası güneş alan bir yerdir ve diğer mekânlara göre daha açık, iç ferahlatıcı bir mekândır. Bu mekânla alakalı fazla ayrıntılı tasvire yer verilmemiştir. “*Sözsüz Oyun*” adlı son bölümde ise mekân duvarlarla engel oluşturulan kapalı bir mekândır.

(Adam günlük giyimle sahneye çıkar. Ortada, sağ yana daha çok yer kalacak biçimde yerleştirilmiş bir duvar. Seyircilere yalnız kesiti gözüktür. Duvarın sağ yanına dayalı bir merdiven ve bir kazma. Gerek sahne uzamı, gerek oyundaki tek dekor olan duvar ve kazma, merdiven gibi sahne nesneleri iki yoldan kullanır; bunlar, hem adamın düşüncesindeki imgesel varlıklardır, hem de sahnedeki gerçek yer, gerçek bir duvar, kazma ve merdiven. Duvar sahici taşlardan yapılmalıdır.) (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 85)

Duvarın varlığı, o mekâna karakterin iç huzursuzluklarının bir yansımasıdır.

2.1.4.5. Şahıs Kadrosu

“*Kendisi*” adlı hikâye kalabalık bir kişi kadrosuna sahip değildir. Anlatıcı, kendi başınayken yaşadığı şeyleri ve kendi iç huzursuzluğunu anlatmıştır. Bu sebeple norm ve kart karakterlere hikâyede yer verilmemiştir. Anlatıcı çıktığı benlik arayışında kendi yolunu kendi çizer. Ona yol gösterenler veya karşısında duranlar yoktur.

Hikâyenin başkişisi anlatıcıdır. İsmi verilmemiş olan karakter, iç huzursuzluk yaşamaktadır. O, okul çağlarında çatı katında bulunduğu bir zar ile kendi kendine oynamaya başlamıştır. Zar atarken iki tarafın da hamlesini yapması onun içinde bulunduğu boşluğu doldurma çabasıdır. Bu şekilde yalnızlığını reddetmektedir. Karakter içsel bir bölünme yaşamaktadır. Her zarı farklı bir benliği atar. İçindeki karakterlerden o ve öteki olarak bahseder.

«Ben O’yum» dedim kendi kendime. Birkaç kez yüksek sesle yineledim sesim sesliğini yitirerek. “«Ben O’yum» oldu sonra sesim, ses, ben O’yum. Hiç kuşkusuz bir gül ben O’yudum. Ama benden gizlemeye çalışıyordu «O» neden? Bir iki kez de hilesini yakalar gibi oldum. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 78)

Hangisi olduğuna karar verememesi onu kişilik bölünmesi yaşamaya sürüklemiştir. Karakterin yaşadığı iç çatışmalar diğer bölümlerde de devam etmiştir. “*Saatler*” bölümünde de “Saat kaç?” sorusuna cevap aramaktadır.

Hayretle çıkardığım sesleri işitiyorum, konuşmak, saat kaç diye sormak istiyorum, saat kaç, kaç, çak, çik çak, çik çak, çik çak'tan başka bir şey duyulmuyor, dilimi düzgün bir biçimde şaklatıyorum. Dilimi sakladığımı düşündüğüm anda. Düşünüyorum. Ses boğazımı kurutuyor. Ayrılıyor ölü. Saatler. Varolmayan, hiç olmamış şeyler. 10, 11, 12, 13, 14, 15.. Bir saat gibi. Bir saat. Bir. Birden bir saat gibi duruyorum. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 82)

Bu onun varoluşunu anlamlandırma çabasıdır. Anlatıcı zamana hükmedememektedir. Bu, modern insanın içinde bulunduğu bir durumdur. Saatin kaç olduğunu belirleyememesi yaşadığı benlik kaybından kaynaklanmaktadır. Henüz kendi varlığını belirlememiş olan karakter zamanı da belirleyememiştir. Saatlerin arasındaki tutarsızlık da karakterin kendi iç dünyasında yaşadığı tutarsızlıkların bir yansımasıdır.

“*Bay Kendisi*” bölümünde ise pastanede gördüğü adamı uzaktan inceler ve anlatır. Hakkında tahminler yürütür. Bu durum anlatıcının hayal kurma yeteneğinin gelişmiş olduğunu gösterir. Bir yazar gibi anlatır adamı. Anlatıcı yazar olmaya yatkındır. Hakkında kesin bir bilgi verilme de hikâyenin son bölümünde yer alan tiyatro anlatıcının yazar olduğunu düşündürür. Bu tiyatrodan anlatılan adam, önünde koca bir duvarın engel oluşturduğu ve onu aşmaya çalışırken kendini varoluşsal bir arayış içinde bulan bir karakterdir. Hikâyenin fon karakterlerinden biri de Bay Kendisi'dir. Anlatıcının dışarıdan izleyip anlattığı karakterdir.

2.1.4.6. İzleksel Kurgu

“*Kendisi*” hikâyesinde ön plana çıkan izlek varoluşsal arayıştır. Bu izlek hikâyenin özellikle üç bölümünde derinlemesine işlenmiştir. Hikâyede anlatıcının içinde bulunduğu iç huzursuzluk anlatılmıştır. Hikâye arkadaşları zar atarken onları uzaktan izleyip onlarla oynamayan anlatıcının iç dünyasına doğru çıktığı yolculuk ile başlamıştır. Anlatıcı, içindeki iki benliği fark etmesine yardımcı olacak zar ile çatı katında karşılaşmıştır. Çatı katı anlatıcı için ruhsal çözülmenin ve yüzleşmenin başladığı yerdir. Çatı katı yalnızlığı ve bastırılmış duyguları temsil eder. Zar atarken iki tarafın da hamlesini yapmak anlatıcıyı içindeki o ve öteki kimlik ile tanıştırmıştır.

Özentiyle bakıyordum kendi vücuduma. Yine <O> kazandı, ikinci on kuruşu da masanın öbür ucuna itmek zorunda kaldım. <Ben O'yum> dedim kendi kendime. Bir kaç kez yüksek sesle yineledim sesim sesliğini yitirene dek. <Ben O'yum> oldu sonra sesim, ses, ben O'yum. Hiç kuşkusuz, ben O'yum. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 78)

Bu zar oyunu anlatıcının kendi varoluşunu arama yolculuğudur. İçinde yaşayan iki benlik onu sıkıştırmaktadır. Yaşadığı iç huzursuzluğun sebebi budur. Çünkü oyunun iki rakibi olabilen benlikler bireyin içinde taşıdığı çatışmaların bir yansımasıdır.

Bu hikâyenin anlatıcısı bir boşluktur. İçinde bulunduğu boşluktan kurtulmak için var olduğu zamanı öğrenmeye çalışır. Hikâyede karşımıza çıkan “Saat kaç?” sorusu karakterin hem hayata hem de kendi varlığına dair sorgulamasıdır.

Hayretle çıkardığım sesleri işitiyorum, konuşmak, saat kaç diye sormak istiyorum, saat kaç, kaç, çak, çik çak, çik çak, çik çak’tan başka bir şey duyulmuyor, dilimi düzgün bir biçimde şaklatıyorum. Dilimi sakladığımı düşündüğüm anda. Düşünüyorum. Ses boğazımı kurutuyor. Ayrılıyor ölü. Saatler. Varolmayan, hiç olmamış şeyler. 10, 11, 12, 13, 14, 15.. Bir saat gibi. Bir saat. Bir. Birden bir saat gibi duruyorum. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 82)

Zamanı bilmemek varoluşsal sancıyı doğurmuştur. Anlatıcı kendi ruhuna ait olan zamana ulaşmaya çalışmaktadır. Bu yaşanan zaman kırılması ve arayışa cevap bulamama onun iç bunalımını artırmaktadır.

Hikâyenin sonuna eklenen tiyatro da anlatıcının içinde bulunduğu varoluşsal arayışın izlerini taşıyan bir örnektir. Duvar insanın hayatındaki engelleri, oluk ise bir çıkış yolunu simgeler. Anlatıcı oluktan geçerek sürekli aynı yere çıktığı bir kısır döngünün içine sıkışmıştır. Bu insan hayatındaki kısır döngülerin bir simgesidir. İnsan bazen ne kadar çabalarsa çabalasın bir sonuca ulaşamaz. Bu tiyatrodan da insanı tüketen varoluşsal bir döngü anlatılmaktadır. İnsanın önündeki sınırlar zihinseldir. Adamın yaşadığı içsel kabul sonrasında duvarın ortadan kalkması da bunun göstergesidir.

Bir süre yerde sürünür, elini uzatır, önünü yoklar. Sürünür. Birşey arıyormuş gibi eliyle havayı yoklar. Sol elini ileri uzatarak sürünür. Birden eli bir duvara dokunmuş gibi havada kasılır. Yerde yatarak, iki eliyle önündeki görünmeyen duvarı yoklar. Yavaş yavaş doğrulur. Düşecek gibi olur. Güçlkle ayakta durur. Elleriyle görünmeyen duvarın bütün yüzeyini önce yavaş devinimlerle sonra çabuk çabuk yoklar. Bitkin, görünmeyen duvara dayanır. Güçlkle bir soluk alır. Birden duvarı aşarak yere düşer, artık hiç kapırdamaz. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 87-88)

Karakterin artık savaşmıyor oluşu duvarı ortadan kaldırmıştır. İnsan bazen önündeki engellerden kurtulmak için teslimiyeti yaşamalı ve zihnin sınırlarını aşmalıdır. Bu şekilde varoluşsal arayışına cevap bulmaya bir adım daha yaklaşacaktır.

2.1.5. Sevgi İçin Başka Bir Ad

Önay Sözer'in "*Sevgi İçin Başka Bir Ad*" adlı hikâyesi ihanete uğrayan bir kadının yaşadığı bir yüzleşmenin hikâyesidir. Bu yüzleşme yalnızca iki kadının hesaplaşması değil aynı zamanda bir varoluş sorgusudur. Hikâye, Nili'nin yaşadığı içsel çatışmaları, varoluşsal sorgulamayı ve sevgiye farklı bir anlam arayışını işler.

2.1.5.1. Olay Örgüsü

Nili, kocası Memo'yu yattığı hastane yatağının karşısındaki koltukta oturup beklemektedir. O esnada kocasının onu aldattığı Yasemin ile bir yüzleşme yaşamaktadır. Son uçak kalkmadığı için eve dönmek zorunda kalan Nili'nin elinde yatak odasında kocası ve Yasemin'i gördüğü görüntüler vardır. Bu görüntüler üzerinden Yasemin'e hesap sorar.

Yüzleşme esnasında Yasemin'in onun yerinde olmak isteyip istemediğini merak edip sorgular. Yasemin onun yerinde olmak istememiştir yalnızca Memo'yu istemiştir. Nili bu yüzleşme yaşanırken kocasının kendine gelmesinden endişelenmektedir. Endişesinin sebebi Memo'nun uyandığında onu tanımamasından korkuyor oluşudur. Hikâyenin sonuna doğru Memo yatakta hafifçe kıpırdar. Hiçbir şey konuşamaz yalnızca kapıya bakar ve öylece kalır.

2.1.5.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

"*Sevgi İçin Başka Bir Ad*" hikâyesi üçüncü tekil şahıs anlatıcı ve ilahi bakış açısıyla yazılmıştır. Anlatıcı hikâyede yaşanan olayların tanrısal özellikler taşıyan bir gözlemcisidir.

Silkindi ve bir an sigaraya doğru uzandı, ama hemen vazgeçti. Onun yerine sigara tablasını tutup elinde dalgın çevirmeye başladı. Bu beyaz çıplaklığıyla yalıtılmış odada belki de tek sırtan şeyin, üzerinde hafif kül izleri kalmış bu sigara tablası olduğunu düşündü. Parmaklarının küllendiğini ayımsadı, ama tablayı hemen brakmadı, bir an bunu istedi sanki. Neden sonra, küllere bulanmış, trnakları beyaz ojeli parmaklarına baktı. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 91-92)

Sınırsız bir bakış açısına sahiptir. Zaman ve mekân sınırlarını aşmıştır. Hastane odasında yaşananlara da Memo'nun hastaneye düştüğü günde yaşananlara da şahittir. Bu bakış açısı olay örgüsünün genişlemesini ve hikâyenin zamansal anlamda derinlik kazanmasını sağlamıştır. Anlatıcı bu hikâyenin evreninde yaşanan her şeyi bilir.

Karakterlerin duygu ve düşüncelerine hâkimdir. İlahi bakış açısının bu özelliği karakterlere derinlik kazandırmıştır.

2.1.5.3. Zaman

Anlatılar için zaman temel bir öge olsa da bazı hikâyelerde olay örgüsünün gerçekleştiği zaman dilimi için kesin bir tarih verilmez. “*Sevgi İçin Başka Bir Ad*” hikâyesinde de sabahleyin, öğleüstü gibi zamansal ifadelerin haricinde kesin bir tarih belirtilmemiştir. Zaman, geri planda bırakılarak karakterlerin içsel yaşantıları ön plana çıkartılmıştır.

Zamanla ilgili üzerinde durulan şeylerden biri zamanın yavaş geçtiğine dair uyandırdığı histir. Nili ne zaman biteceğini bilmediği bir bekleyişin içindedir.

Nili, Memo’nun kendini bilmeden yattığı yatağın tam karşısına gelen bir koltukta oturuyordu. Gözleri kocasının o anda düzgün, anlatımsız çizgilerinin ardına çekilmiş gibi duran, solgun yüzü üzerindeydi. Bacak bacak üstüne atmış, uzayan, daha ne kadar süreceğini bilmediği bekleyişinin içinde kaykılmıştı. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 91)

Hastanede zaman genel olarak yavaşlar ve bu durum hikâyede de işlenmiştir. Yavaş ilerleyen zaman bireyin ruh haline yansıtmaktadır. Bu hikâyede önemli olan bir diğer ayrıntı da anlatılan olayların hepsinin şimdiki zamana ait olmamasıdır. Geçmişe dönülerek olay örgüsüne şekil veren durumlar hakkında bilgi verilmiştir. Bu şekilde zamanın kronolojik sırası bozulmuştur.

2.1.5.4. Mekân

“*Sevgi İçin Başka Bir Ad*” hikâyesi için mekân hastanedir. Yaşadıkları sonrasında ruhsal bir çöküntü yaşayan Nili’nin bulunduğu mekân ruh halini çok iyi yansıtmaktadır. Çünkü hastaneler genel olarak iç huzursuzluğa sebep olan mekânlardan biridir.

Hastahane odasının düzeni istediği gibiydi. Pencerenin kenarında, evden sabahleyin getirdiği vazoun içinde duran kırmızı güllerle üzerindeki gri tayyörden başka her şey bembeyazdı. Hemen yanındaki sehpanın üzerinde, içmeyeceğinden emin olmak için karşısına koyduğu kırmızı bir Dunhill paketi ve sarı çakmak duruyordu. Sessiz öğleüstü, sanki bütün hastahane, yazgılarına teslim olmuş hastalarla birlikte dinlenmeye çekilmişti. Odadaki tek canlılık, kocasının hafif, belli belirsiz soluğu ve kendi sürekli kasılmasıydı. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 91)

Hatane çaresizliğin ve bekleyişin sembolü haline gelmişlerdir. Hastaneler canlılığın durduğu ve her şeyi yavaş ilerlediği bir mekândır. Burası karakterin kendini bir sorgulama içinde bulmasına neden olur. Bu mekân huzursuzluk duygusunu pekiştirir. Hastane odasında Yasemin ile yüzleşen Nili aynı zamanda kendi ile varoluşsal bir yüzleşme de yaşar. Hastane hikâyede gerçeklerin fark edildiği bir mekân olarak işlenmiştir.

2.1.5.5. Şahıs Kadrosu

Önay Sözer'in çoğu eserinde olduğu gibi "*Sevgi İçin Başka Bir Ad*" hikâyesinde de ruhsal bunalım yaşayan karakterlere yer verilmiştir. Bu hikâyenin başkişisi Nili'dir. Nili, onu aldatan hasta kocasının ayılmasını beklerken aldatıldığı kadın ile yüzleşen güçlü bir kadın karakterdir. Nili'nin Yasemin'in onun yerinde olmak isteyip istemediğini sorması sadece karşı tarafa hesap sormak değildir. Nili'nin içinde bulunduğu varoluşsal sorgusunun sorularındandır.

Nili, aldatılan her kadın gibi kendi kimliğinin kocasının hayatındaki diğer kadın tarafından çalındığını düşünmektedir. Derin bir hayal kırıklığı yaşamaktadır. Ancak bu süreci sessiz ve sakin bir şekilde yönetir. Bağırıp çağırarak diğer kadına hesap sormaz. Sadece aklındaki soruları sorar. Kocasını çok seven bir kadın olan Nili'nin yaşanan her şeye rağmen hâlâ en büyük korkusu eşinin uyandığında onu tanımama ihtimalidir. Bu korkusunu şeklinde ifade etmiştir. "Kocasının yatakta kıpırdadığını gördüğünde artık çok geçti. Büzüldüğü o anda, saatlerden beri süren kaygısının nedenini anladı. <N'olur beni tanısin! Kim olduğumu anımsasın. Korkuyorum. N'olur son bir kez.>" (Sözer, 1988, s. 100) Bunca yıl boyunca her seferinde kocasını affetmiştir. Şimdi de kocasının onu bir şekilde kandırmasını istemektedir ancak neye kandırılmak istediğini bilmemektedir. Kocasını Memo'ya karşı duyduğu bu sevgi sonucunda bunları yaşamış olmak kalbinde derin bir boşluk açmıştır. Kocasıyla yeniden başlamak istese de içindeki ondan öç alma isteğini durduramamaktadır.

Hikâyenin Memo ve Yasemin olmak üzere iki norm karakteri vardır. Norm karakterler, başkişinin kendini bulmasına yardımcı olan karakterlerdir. Memo, Nili'nin kocasıdır. Nili ona karşı duyduğu sevgi sayesinde kendi benliğine şekil vermiştir. Memo'nun Nili'yi aldatmış olması onu içinde bulunduğu boşluğa atmıştır.

Bu boşluğun içinde yaşadığı çatışmalar Nili'ye benlik arayışında yol göstermiştir. Nili'nin kendi benliğinin farkına varmasını sağlayan bir diğer karakter de kocasının onu aldattığı diğer kadın Yasemin'dir. Hikâyede Memo'ya kıyasla Yasemin hakkında daha çok şey anlatılmıştır.

<Hiçbir zaman!> diyor Yasemin önüne düşen saçlarının altından ve sanki dudakları konuşması için değilmiş gibi zorlanarak, <baştan beri yanlış anladın, senin yerinde olmak istemedim. Memo'yu, kocanı istedim, bu ayrı. Sonra her şey bir anda bitti. Yaşamım kısıtlandı. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 94)

Yasemin, Nili'nin mutluluğunu kıskanan bir kadındır ama hiçbir zaman onun yerinde olmak istememiştir. O sadece Memo'yu istediğini söylemektedir. Yasemin varlığı ile Nili'nin kendi benliği ile yüzleşmesini sağlamıştır.

2.1.5.6. İzleksenel Kurgu

“*Sevgi İçin Başka Bir Ad*” hikâyesinde işlenen ana izlekler aldatma ve yüzleşmedir. Aldatma edebiyatta sıkça karşılaşılan bir izlektir. Bu izlek sadece biten aşkları değil aynı zamanda varoluş üzerinde yoğunlaşan içsel çözümleri de ifade eder. Aldatma partnerler arasındaki ilişkinin başka birinin duygusal, cinsel ya da romantik biçimde aralarına girmesi sonucu bozulmasıdır. Evliliğin temellerine zarar verir. (Kantarcı, 2009) Bu hikâyede de temelleri zarar görmüş bir evlilik işlenmiştir.

Hikâyede aldatılan tarafın iç çatışmaları üzerinde durulmuştur. İhanete uğrayan Nili'nin yaşadığı varoluşsal bulalım onu kimlik arayışına sürüklemiştir. Nili diğer kadınla yüzleşirken aynı zamanda kendi ile de yüzleşmiştir. Kocasının tercih ettiği başka bir kadının gözünden kendi hayatını sorgular. Kadına onun yerinde olmak isteyip istemediğini sorar. Bu soru aslında bir kadının başka bir kadına ayna tutmasıdır. İki tarafın da gerçekleri görmesine hizmet eder. Nili sorduğu sorularla aslında alttan alta Yasemin'e yaralarını gösterir. Bir kadının sevdiği adamın sevgisini kaybetmiş olmasının omuzlarına yüklediği yük ile mücadelesi ön plana çıkartılmıştır. Hâlâ uyandığında kocasının onu unutmamış olmasını bekleyen Nili ona karşı içinde yaşatmaya devam ettiği duyguları artık sevgi olarak isimlendirmek istememektedir.

<Sevgimiz adına! Ne garip sözcük şu sevgi. Söylediğin anda hecelere bölünüyor, parça parça oluyor. Sev, gi; se, ve bir de gi. Niçin sevgi demişler? Başka bir ad bulmalıyız ona, başka herhangi bir ad! Yeter ki hoşuna gitsin! Çünkü artık hoşlanmadığımı biliyorum>. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 99-100)

Sevgiye yeni bir ad bulmayı arzulamaktadır. Kalp kırıklıklarıyla kirlenmiş olan sevgi duygusunu temizlemek ister. Bu istek, yaşadığı yüzleşme sonucunda ortaya çıkan yenilenme arzusundan kaynaklanmaktadır.

2.1.6. Çıplak Gülüş

“Çıplak Gülüş” hikâyesi, Önay Sözer’in hikâye kitabına ismini veren anlatısıdır. Hikâye anlatıcının peşine düştüğü bir tabloyu ve bu tablonun gizemini konu alır. Burada anlatılan sanat ve gerçeğin iç içe geçtiği bir arayıştır. Önay Sözer, “Çıplak Gülüş” hikâyesindeki gerçeklik ve algı arasındaki belirsizliği postmodern bir bakış açısıyla işlemiştir.

2.1.6.1. Olay Örgüsü

Anlatıcı, ortağı Tilki Selim ile tablolar alıp satmaktadır. Tilki Selim bir gün yeğeni için İsmail Sefa’nın tablosunu almak istediğini ancak diğer gün İzmir’e gideceği için kendinin tabloyu teslim alamayacağını söyler. Tabloyu alma işi anlatıcıya kalmıştır. Tilki Selim’in bu isteğinin de kendi uydurduğu hikâye olduğunu düşünerek anlatıcı teklifi kabul eder. Ertesi gün tabloyu alacağı galeriye gider. Alacağı tablo çıplak bir kadın tablosudur. Galerici bu tablonun özgün olmadığını söyleyerek anlatıcının özgün tabloyu görmesi için onu bir adrese gönderir. Gittiği yerde tabloları inceleyen anlatıcı orijinal olduğu söylenen tabloda diğer tabloda dikkatini çeken gülüşün eksik olduğunu fark eder.

Galeriye geri döndüğünde tablonun satılmış olduğunu öğrenir. Galerici tabloyu sattığı kişinin adresini anlatıcıya verir. Anlatıcı adrese gittiğinde Elif Mağnuni adlı yaşlı bir adamla karşılaşır. Yaşlı adam, anlatıcıya bir hikâye anlatmaya başlar. Bu hikâye, yaşlı adamın yıllarca evlenmemiş tüccar bir arkadaşının hikâyesidir. Bir gün adam daha önce ünlü bir ressamla modellik yapmış olan bir kadın ile evlenir. Evlendikten sonra adam kadından bir daha modellik yapmamasını ister ve o da kabul eder. Bir gün adama karısının bir ressamla çıplak modellik yaptığına dair isimsiz bir mektup gelir. Adam, kadına ressamla bir ilişkisi olup olmadığını sorar ama kadından bir cevap alamaz. Ancak kadının yüzündeki gülüş onun için her şeyi açıklar niteliktedir. Tabloda resmedilmiş olan gülüş, o gülüştür.

Bu olaydan kısa bir süre sonra kadın kan hastalığından ölmüş, ressam ise balkondan düşmüş olarak bulunmuştur. Kocas da bir gün bir müzayedede karısının çizildiği tablo ile karşılaşır. Tablodaki gülüşü görünce o gün her şeye yanlış anlam yüklediğini fark eder. Elif Mağnuni, İsmail Sefa'nın kadın hakkında çıkan dedikoduları önlemek için resme kopya havası vermeye çalıştığını söyler. Anlatıcı tabloyu alıp kaçmayı ve kimsenin erişemeyeceği bir yere götürmeyi planlar. Ancak ne yaptığını bilmeden oradan ayrılır.

2.1.6.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Anlatıcı ve bakış açısı hikâyeyi kimin anlattığı ve nasıl anlattığı sorularına verilen cevaptır. Hikâye için doğru seçilmiş bir anlatıcı ve bakış açısı olay örgüsünün derinliğini artırır. “Çıplak Gülüş” hikâyesi kahraman bakış açısı ve ben anlatıcı kullanılarak kaleme alınmıştır. Anlatıcı, olay örgüsünün kahramanlarından biridir. İsimsiz kahramanın bakış açısından hikâyenin kurgusal dünyasına bakılmış ve olaylar okuyucuya aktarılmıştır.

Hikâye, okuyucuya bizzat olayların içinde bulunan bir kahraman tarafından aktarıldığı için okuyucuyu kolaylıkla etkilemektedir. Kahraman bakış açısı hikâyenin inandırıcılık seviyesini artırır ve okurun anlatıcıyla daha kolay özdeşlik kurmasını sağlar. Ancak anlatıcının anlattıkları kendi gördükleri ve bildikleri ile sınırlıdır. Kendi duygu ve düşüncelerini başarıyla aktaran anlatıcı diğer karakterlerin düşüncelerini ise onlarla kurduğu diyaloglar sayesinde aktarmıştır. Hikâyede anlatıcının iç dünyası, iç monolog tekniği kullanarak aktarılmıştır.

Fark eder mi? Gölgele içinde, binlerce liraya bembeyaz bir bükülüş. Acaba sahici değil mi? Ne fark eder? Sen yıllarca bir bedesten kuşu ol, aldanma, aldat, şu tabloyu al, yok bunu sat, sayısız sahtecilik öyküsü dinle, hiçbirini unutma, attığın kazıkları anlat ve atamadıklarını, değerli takılar, sikkeler ve ah... yine tablolar sonsuza değin el değiştirirken, alıcıyla başka, satıcıyla başka konuş da sonra bir gün ne zamanki ortağın Tilki Selim'in oyununa gel! Tabii ki kendime söylüyorum! (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 103)

Bu teknik anlatıcının duygu ve düşüncelerini kolaylıkla ifade etmesine yardımcı olmuştur. Karaktere derinlik kazandırmıştır.

2.1.6.3. Zaman

Bazı metinlerde zaman unsuru ayrıntılı bir şekilde işlenmez. “Çıplak Gülüş” hikâyesinde de zaman belirsiz bırakılmıştır. Hikâyede olay örgüsünün gerçekleştiği yıl, mevsim, saat gibi belirleyici bilgilerin üzerinde durulmamıştır. Zaman hakkında net bir bilgi verilmeyen hikâyede anlatılan olaylar birkaç günlük bir zamanı kapsamaktadır. Ancak hikâyede Elif Mağnuni’nin anlattığı geçmişte yaşanan olaylar sayesinde zaman aralığı genişletilmiştir. Geriye dönüş tekniğiyle geçmişin anlatılması zamanın doğrusal çizgisini bozmuştur. Bu özellik postmodern kurguda okurun çokça karşılaştığı bir durumdur.

2.1.6.4. Mekân

Edebi metinlerde mekân, vakanın bir ögesidir. Her hikâye için mekân aynı derecede önemli değildir. Her eserde mekân anlatılan olayların ve kişilerin ruh durumlarının anlamlandırılmasında aynı canlılığı göstermez. (Narlı, 2002)

Önay Sözer’in “Çıplak Gülüş” hikâyesinde de mekân çok fazla ön plana çıkartılmamıştır. Hikâye için ana mekân İstanbul’dur. Bu, hikâyenin içinde geçen Beyoğlu ve Bizans sarnıçları gibi konumlardan anlaşılmaktadır. Anlatıcının çalıştığı bedesten de hikâye için önemli bir mekândır. Bedesten; içinde kıymetli eşya, antika ve kumaş gibi şeylerin satıldığı bir çeşit kapalı çarşıdır. Burası hikâyenin başladığı yerdir. Bedesten ile başlayan nostaljik hava, tablonun bulunduğu Elif Mağnuni’nin evinde de devam etmektedir.

Galatanın arnavut kaldırımlı, dar sokaklarında hâlâ yürüyor, bırakılmış, eski kiliselerin önünden geçerken inatla <Yeni Mescit Sokağı>nı bulmaya çalışıyorum. İsmail Sefa’nın tam da bu sokakları betimleyen kimi yağlıboyalari, karakalem çizileri gözlerimin önünden geçiyor. Yeni Mescit Sokağında 11 numara, 19. yüzyıl sonlarının sağlam, özenli yapılarından. Tabii köhneleşmiş. Mermer döşeli geniş kat girişlerinde herhalde daha önce üzerlerinde heykelticiklerin ya da değerli vazoların durduğu kaideler. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 107)

Evin bulunduğu Yeni Mescit Sokağı, başarılı bir şekilde tasvir edilmiştir. Aynı başarılı tasvir evin içi tanıtılırken de kullanılmıştır.

Geçenek ve girdiğimiz her yerde eski eşyalar, her köşede Siyam karagözleri, ipek üzerine Kali betimleri, yazı-resimler, gümüş kaplı kupalar, armut ağacından yapılma bir pasta kalıbı, değerli gotik çaydanlıklar, ömrümde görmediğim bir Uzak Doğu müzik aleti, İznik kaseleri ve daha neler. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 108)

Galata'da Yeni Mescit Sokağı'nda yer alan bu ev hikâyede tasvir edilen tek mekândır. Hikâyede tablolar, antikalar ile sağlanan nostaljik hava bu mekanda başarılı bir şekilde yansıtılmıştır.

2.1.6.5. Şahıs Kadrosu

Kişi kadrosu; hikâyelerin olay örgüsünü ve çatışma yapısını kuran öğelerden biridir. Hikâyedeki her şey bu kişilerin etrafında şekillenir. Özellikle kurmaca dünyanın merkezinde yer alan başkişi çok önemlidir. “Çıplak Gülüş” hikâyesinin başkişisi anlatıcıdır. Anlatıcının ismi hikâyede geçmez. Karakterin ismine yer verilmemesi anlatının anlamını derinleştirmeye yardımcı olmuştur. Anlatıcı çevresine göre derin bir ruh haline sahip insanları sorgulayan ve yabancılaşmış bir yapıdadır. Bir bedestende ortağı Tilki Selim ile birlikte tablo alım satım işleriyle ilgilenmektedir.

Farkeder mi? Gölgele içinde, binlerce liraya bembeyaz bir bükülüş. Acaba sahici değil mi? Ne farkeder? Sen yıllarca bir bedesten kuşu ol, aldan, aldat, şu tabloyu al, yok bunu sat, sayısız sahtecilik öyküsü dinle, hiçbirini unutma, attığın kazıkları anlat ve atamadıklarını, değerli takılar, sikkeler ve ah... yine tablolar sonsuza değin el değiştirirken, alıcıyla başka, satıcıyla başka konuş konuş da sonra bir gün ne zamanki ortağın Tilki Selim'in oyununa gel! (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 103)

Kendini “bedesten kuşu” olarak nitelendirir. Kendini oraya ait hissetmektedir. Ancak Tilki Selim'e karşı içinde bir güvensizlik vardır. Tilki Selim'in ondan tabloyu almasını istemesinin altındaki gerçek sebepleri sürekli sorgular.

Tablolarla bu kadar iç içe olan anlatıcı sanattan anlamaktadır. Tablonun sırrını da bu sayede o görebilmiştir. Tabloya bakarken herkesin ilk başta gördüğü renklerin ve şekillerin yanında anlatıcı o gülüşü fark etmiştir. Bu sanatçının tabloya gizlediği duyguyu görmektir. Bu anlatıcının kendi içine kapandığı dünyasında dikkatli bir göze ve duyarlı bir kalbe sahip olduğunun göstergesidir. Tablo arayışı bir zaman sonra anlatıcı için içsel bir keşfe dönüşmüştür. Elif Mağnuni'den dinlediği hikâye sayesinde olayın duygusal boyutu ile tanışmış ve onun için içsel çatışmalar başlamıştır. Gerçeğin ne olduğu üzerine varoluşsal bir sorgulama içindedir. Hikâyenin sonunda da sessiz bir dönüşüm yaşamıştır.

Hikâyenin bir diğer karakteri Elif Mağnuni, bir fon karakter gibi sınırlı bir şekilde işlenmiş olsa da norm karakterdir. Çünkü norm karakterler başkisinin arayışında ve dönüşümünde ona yol gösterir. Elif Mağnuni de anlattığı hikâye sayesinde anlatıcının içsel değişimini tetiklemiştir. Tablonun ardında saklı olan sırların hikâyesi ondadır. Anlattığı hikâye ile bir gülüşün ardında yatan anlamı ve geçmişte yaşanmış aşkın gerçeklerini aktarmıştır. Anlatıcının bir arayış yolculuğunda karşılaştığı bu yaşlı adam onun bakış açısının sınırlarını genişletmiştir.

Hikâyede karşımıza çıkan Tilki Selim ise bir kart karakterdir. Tilki Selim anlatıcının ortağıdır. Onu tablo arayışına gönderen kişidir. Bu hamlesiyle hikâyeyi tetikleyen ama olaylara doğrudan katılmayan kişi olmuştur. Kart karakter olmasının sebebi tek boyutlu işlenmiş olmasıdır. Hayatı derinlemesine işlenmiş bir karakter değildir. Kurnazlık ve sahtekarlık gibi belirgin özelliklere sahiptir.

Bu Selim hem tilki, hem domuzdur, yıllarca en kötü kurnazlıklarla bedestenlerden, yıkılmış aile evlerinden tozlar içinde tabloları bulup çıkardı, helâl olsun, ama şimdi beni sınıyorsa, işte buna gelemem! Bu bir el cepte şımarıklığa gelemem!

–Peki, diyorum, şaka olacaksa!

Aynı anda cüzdanına uzanıyor. Bana gösteriyse, uçak biletinin arasından para hanesi boş bırakılmış, imzalı, tarihli, eksiksiz bir çek çıkarıyor. Keyifle sırtıyor çeki bana uzatırken. Birbirimize gizlice ceplerimizdekileri göstermek için her zaman bulduğumuz kahvenin kapısında ipi çekilmiş bir kukla gibi. Hayran olunacak bir üçkâğıtçıdır bu. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 104)

Anlatıcı onun “Hayran olunacak bir üçkâğıtçı” olduğunu düşünmektedir. İsmiyle birlikte karakter özelliklerini daha ilk anda okuyucuya belli etmiştir. Anlatıcı onunla bir karşıtlık içindedir. Anlatıcı değişen ve sorgulayan bir karakterken Tilki Selim değişmeyen ve sabit bir tiptir. Onun iç dünyasına dair herhangi bir bilgi verilmemiştir. Onun sembolik bir figür gibi işlenmesi kart karakter olduğunun göstergesidir.

2.1.6.6. İzleksel Kurgu

“Çıplak Gülüş” hikâyesinde ön plana çıkan izlek gerçeği arayıştır. Anlatıcının bir tablo arayışıyla başlattığı yolculuk tablonun arkasındaki sır perdesi sayesinde gerçekleri arayışa dönüşmüştür. Hikâyede gerçek tablonun, gerçek gülüşün ve gerçek hikâyenin ne olduğuna dair bir sorgulama başlatılmıştır. Tablonun özgün mü kopya mı olduğu üzerine başlayan sorgulama sonrasında anlatılan duyguların gerçekliğine

dair bir sorgulamaya dönüşmüştür. Bütün yaşananlardan sonra da gerçek diye bir şeyin olmadığına karar verilmiştir.

Evet, bu tablonun önünde şimdi her şeyi, bütün başıma gelenleri unutmak, kendim de yok olmak istiyorum. Tablodaki gerçeği, eğer varsa tek gerçeği görebilmemin yolu bu, son şansım bu, son şansım, n'olur onu olduğu gibi seyredeyim, sonra ne olacaksa olsun! Ama gerçek ne? Gerçek diye bir şey yok. Kadın ömrü boyunca gerçeği bilmiyor ki! (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 116)

Anlatıcı gerçekliğe dair derin bir sorgulama içindedir. Gerçeğin mutlak olmadığı postmodern anlatılarda işlenmektedir. Bu hikâyede de gülüşün ardında yatanların ve Elif Mağnuni'nin anlattığı hikâyenin gerçekliği kuşkuludur.

Anlatıcının iç dünyasında gerçeklik duygusu giderek yok olmaya başlamıştır.

Evet, bu tablonun önünde şimdi her şeyi, bütün başıma gelenleri unutmak, kendim de yok olmak istiyorum. Tablodaki gerçeği, eğer varsa tek gerçeği görebilmemin yolu bu, son şansım bu, son şansım, n'olur onu olduğu gibi seyredeyim, sonra ne olacaksa olsun! Ama gerçek ne? Gerçek diye bir şey yok. Kadın ömrü boyunca gerçeği bilmiyor ki! Maskesinin ardında gerçek bir kadın yok, yalnızca kocası ve dostu için değişebilen iki maske, biri siyah, biri beyaz ve değişmeyen o gülüş. Öykü gerçek, kadın gerçek değil, yalnızca çıplak. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 116)

Tablo ve hikâye üzerinde gerçek yerini belirsizliğe ve yorumlara bırakmıştır. Bu da anlatıcının zihninde “Gerçek diye bir şey yoktur.” görüşünü meydana çıkarmıştır. Bu görüş sonrası akıllara Nietzsche'nin hakikat hakkındaki görüşleri gelir. “O; var olan tek bir hakikatin olmadığına, hakikatin arayarak bulunabilecek bir ‘şey’ değil, kişinin kendi yaratımları sonucu ortaya çıkacak bir gerçeklik olduğunu iddia eder.” (Yaylacı, 2019) Sanat eserleri de kendi hakikatlerini kendi yaratmaktadır. Bu hikâyede sanat, tablonun ardında sakladığı sırlar ve anlatıcının ona yüklediği anlam ile kendi hakikatini yaratmıştır.

Anlatıcı tabloyu almaktan çok anlamaya çalışmıştır. Tablo yalnızca bir sanat eseri değil bir geçmişin ve aşkın temsilidir. Hikâyenin başında yalnızca bir nesne gibi gösterilen tablo hikâye ilerledikçe derin anlamlar kazanmıştır. Kadının gülüşü tablonun merkezinde yer alır. Bu tablo kadının gülüşünün altında yatan sessizliğin ve anlamların temsilidir. Bu durum, sanatın bir anlam taşıyıcı olduğunun göstergesidir. Hikâye, sanatın sadece görüneni değil görünmeyeni de ortaya çıkardığına dair bir örnektir.

2.1.7. Ağla, Benim Okuyucum!

“*Ağla, Benim Okuyucum!*”, Önay Sözer’in “*Çıplak Gülüş*” isimli hikâye kitabının içinde yer alan son hikâyesidir. Bu hikâye yazar-okur ilişkisini postmodern bir bakış açısıyla sorgular. Hikâyede yazarın kendi sesini kaybetmesi ve bu sebeple yaşanan varoluşsal sancılar anlatılmıştır. Bu anlatılanlar postmodern edebiyatta gerçekleşen yazarın ölümüne işaret eder.

2.1.7.1. Olay Örgüsü

Hikâye boyunca Bay Yazar okuyucu ile konuşur. Bay Yazar’ın partiye gittiği bir gün okuyucularından biri ona yeni romanını merakla beklediğini söyler. Bu hoşuna gider ancak bir tepki vermez. O gecenin devamında başka hiçbir şeye odaklanamaz ve okuyucusu hakkında düşünür durur. Kendi kendine konuşarak adeta okuyucusu ile dertleşir. Partinin olduğu yere geri döner ve okuyucuyu evine kadar takip eder. Ben buradayım diye bağırarak istese de bağıramayacağı hatta onunla konuşamayacağını farkındadır. Bay Yazar, sonraki günlerde o geceki okuyucuyu sürekli anımsar.

Bir gün yazdıklarını kendi kendine okurken onları bir başkasının sesinden duymak istediğini fark eder. İki gün sonra gazetede yazarın son yapıtını daktiloya çekecek birini aradığına dair bir ilan yayımlar. Bir kadın bu ilan için arar ve anlaşırlar. Yazar yazılarını kadına götürür. Sonra yazar daktiloya çekilmiş yazılarını almaya gittiğinde metnin doğruluğunu kontrol etmek için kadından metni okumasını rica eder. Böylece yazısını bir başkasından duyma isteğini gerçekleştirmiş olur. Bu durum bir süre daha tekrarlanır. Yazar, kadından etkilenmeye başlamıştır. O günden sonra yazdıklarını onun nasıl okuyacağını düşünerek yazmaya başlar. Bir gün kadının merdivenlerden düşüp boynunu kırdığını öğrenir. Kadını ziyaret etmeye hastaneye gider. Kadın Bay Yazar’ın metnini sevdiği için ezberlediğini itiraf eder ancak kazadan sonra unutmaya başlamıştır. Kadının zamanla söyledikleri iyice anlaşılabilir olur. Sonra da Bay Yazar hikâyeyi sonlandırır. Kahramanın okuyucu olduğu bir hikâyedir bu. Yazar, okurla konuşurken bir yandan da bunları bir hikâyeye dönüştürmüştür. Hikayenin sonunda da bunu itiraf etmiştir.

2.1.7.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

“*Ağla, Benim Okuyucum!*” hikâyesi kahraman bakış açısı ve birinci tekil şahıs anlatıcıyla yazılmıştır. Anlatıcı, bay yazardır. Hikâyede karşımıza çıkan yazar anlatıcı yalnızca başından geçenleri anlatmamış aynı zamanda okuduğumuz metnin oluşmasını da sağlamıştır. Anlatıcı adeta okuyucu ile konuşan bir yazardır.

Seni böyle halkaya almış beni çekiştiriyor olmasınlar! Ağacın arkasında oraya saplanmış bir bıçak gibi kalıyorum bir an. Onların dediklerine aldırma, okuyucum, ben buradayım (hay Allah, şu sözlerim seni gizliden izleme kararına nasıl da ters düşüyor). (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 126)

Sohbet havasında kurgulanmış olan hikâye okuyucuyla samimi bir ilişki kurar ve onu anlatı dünyasına dâhil eder.

Hikâyede birinci tekil anlatıcı yalnızca kendi bildiklerini, gördüklerini ve hissettiklerini anlatır. Bu hikâyede de birinci tekil anlatıcı ve kahraman bakış açısı iç monolog tekniğiyle etkili biçimde kullanılmıştır. Hikâyede iç monolog tekniği ile anlatıcının içsel çatışmaları ve sorgulamaları başarıyla ifade edilmiştir. Anlatıcı, kendi iç dünyası ve yaşantısıyla ilgili her şeyi bilse de diğer karakterlerin iç dünyasına doğrudan erişemez. Şahit olduğu veya onların kendini ifade ettiği kadarıyla anlatıcı onların dünyasına girebilmiştir.

2.1.7.3. Zaman

Zaman, edebi metinler için önemli bir kavramdır. Metinlerde anlatılan her olayın belli bir zaman çerçevesi mutlaka vardır. Ancak her edebi metinde zamanla ilgili ayrıntılı bilgi verilmez. Önay Sözer’in “*Ağla, Benim Okuyucum!*” hikâyesi de bu metinlere örnek gösterilebilir. Hikâyede gerçekleşen olaylar için net bir tarih verilmemiştir. Bu hikâyede karşımıza çıkan zamanın belirsizliği postmodern metinlerin en belirgin özelliklerindendir. Zaman adeta askıya alınmış ve hakkında hiçbir bilgi verilmemiştir.

2.1.7.4. Mekân

Bir hikâyenin mekândan bağımsız olması mümkün değildir. Mekânlar hikâyeye bir atmosfer kurar. Mekân önemli bir unsur olsa da her hikâye için mekân

aynı derecede önemli değildir. “*Ağla, Benim Okuyucum!*” hikâyesinde de olay örgüsü için mekân çok etkili olmamıştır.

Hikâyede ayrıntılı mekân tasvirlerine yer verilmemiştir. Zaten postmodern metinlerde uzun uzadıya mekân tasvirlerine yer verilmemiş ve mekânlara ait özellikler genel hatları ile aktarılmıştır. Mekân olabildiğince belirsizleştirilmiştir. (Özot G. , 2009) “*Ağla, Benim Okuyucum!*” hikâyesinde en ayrıntılı mekân tasviri yazarın metinlerini okuttuğu kadının yaşadığı mahalleye aittir.

Kül Yutmaz Sokağı Valde Çeşmesi’nde lüks daireli apartmanların sıralandığı bir sokağa koşut olarak, Beşiktaş’a inen dar sokaklardan biriydi. Burada mahalle kötüleşiyor, yaşam karışıklıkları artıyordu. Yıllardır bakım görmemiş apartmanların yanlarında pencerelerine kapkacak, naylon torba içinde yiyecek, ıvır zıvır dikilmiş ahşap evler. Verev, çapraz, üstüste çinkoların kurşuniliğinin yangın görmüş kırık camların isli, donuk pırlıtsıyla karışmasından doğmuş, kirli, yapay çiçeklere benziyorlar. Bunların hemen yanı başında yine iki ya da üç katlı apartman yavruları yer alıyor. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 142)

Buradan da anlaşıldığı üzere ana mekân İstanbul’dur. Mekânlar karakterlerin ruh haline göre anlam kazanmaktadır.

Perde sanki o günden beri çekildiği gibi kalmıştı. Yalnız bu kez pencereden bitişikteki bir apartman balkonuyla karşısındaki ahşap ev arasında gerilmiş bir ip üstünde dalgalanan kırmızılı naylon sofra örtüsü gözüküyor, bu da dışarıdaki bir şeyin yine de çok yakın oluşunun verdiği duyguyla, bu küçük, durgun odaya tuhaf bir canlılık kazandırıyordu. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 143)

Sürekli perdesi kapalı olan bu oda, kadının içine kapanmış kendi halinde olan ruh halini yansıtmaktadır. Yazarın kitaplarla, kâğıtlarla çevrili odası da onun karakter özelliklerinin mekâna yansımasıdır. Bu gibi mekânlar anlatıya derinlik kazandırmıştır.

2.1.7.5. Şahıs Kadrosu

Şahıs kadrosu olay örgüsünün işleyişi için önemli bir unsurdur. “*Ağla, Benim Okuyucum!*” hikâyesinde kalabalık bir şahıs kadrosuna yer verilmemiştir. Hikâyenin kurmaca dünyasının merkezinde yer alan başkişi Bay Yazar’dır. O hikâyenin hem anlatıcısı hem olayların içindeki kahraman hem de okuduğumuz metnin yazarıdır. Bay Yazar, okuyucusuna ulaşma arzusunda olan bir yazardır. Okuyucuyla bir bağ kurmaya çalışmaktadır. Okuyucusunun hayatında ne ifade ettiğini düşünür

durmaktadır. Bir yazarın okuyucusuz olamayacağı fikrini savunduğundan okuyucuya yaklaşmanın bir yolunu aramaktadır. Yeni çağla beraber okuyucu ve yazar arasında mesafeler girmiştir.

Birbirimize en yakın değil miyiz, söyle ey okuyucum! Ama şimdi yakınlığımızdan çok ayrılığımızın beni düşündürdüğünü, hem de çok ciddi bir bunalıma sürüklediğini söyleyecek olursam! Evet, bana <yeni romanınızı merakla bekliyorum> dedin ve ben şimdi bu <bekleme>nin benim ve senin için ne gibi anlamlara geleceğini düşünmeye çalışıyorum da! Benim için, açık, saatlerce çalışma, hem okuma, hem yazma demek. Ama ya senin için? (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 123)

Bu konuda bu kadar hassas davranan Bay Yazar, kendini yorgun ve gücü tükenmiş hissetmektedir. En güzel duygularını bile gizlemeye çalışmaktadır. O kendini yalnız hissetmektedir. Bütün bunlar onun ruh dünyasında varoluşsal sancıları meydana getirmiştir.

Hikâyenin başında adeta okuyucusuna “Ben buradayım.” diye haykıran yazar sonrasında “ Kısası okuyucularım, meğer siz yokmuşsunuz.” (Sözer, 1988, s. 136) diyecek noktaya gelmiştir. O, bu yolda tek başına ilerlemektedir. Metin boyunca tüm duygu ve düşüncelerini paylaştığı okuyucunun gerçekte olmadığını fark etmek onu varoluşsal bir hayal kırıklığına sürüklemiştir. Okuyucunun yokluğu ile yazar muhatapsız kalmış ve her şey anlamını yitirmiştir. Sonrasında yazar çözümü eserlerini okuyucunun sesiyle yazmakta bulur.

Onun sesiyle yazmak! O andan, o günden sonra başlayan buydu. Tüm yazarlık yaşamımda ilk kez oluyordu böyle bir şey: beni yazdıklarımla ilgili daha önce sahip olduğum ya da sahip olduğumu sandığım her türlü kural ve ölçütten yoksun bırakan bir tutkunun karışık, içinden çıkılmaz ağı içine düşmüştüm. Gerçekten de, ilkin kendi bildiğim türlü teknik oyunlarla, ama herhalde az ya da çok ustalıklı sürdürdüğüm şu öyküyü, yalnızca onun okuması için, yalnız onun sesinin belleğimdeki yankılanışlarını izleyerek yazıyordum artık. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 148)

Yazdığı tümceler onun olmaktan çıkmıştır. Bu yazarın kendi sesini yitirmesidir ve postmodern edebiyatta bu durum sıklıkla işlenmektedir. Hikâyenin sonuna doğru yazarın sözcükleri okuyucunun dilinden çıktıktan sonra anlam kazanmaya başlamıştır. Bay Yazar yazılarını bir kadının sesinden “gerçekten” duymak istemektedir. Onun yazıları artık kendine değil okuyucusuna aittir. Bay Yazar, kendine ve kendi yazdıklarına yabancılaşmış bir karakterdir.

Norm karakter ise başkişinin gelişimini tamamlamasına ve derinlik kazanmasına yardımcı olur. Bu hikâyede okuyucuya norm karakter denilebilir. Çünkü okuyucusu Bay Yazar'ın varoluşsal arayışına yol göstermiştir. Partide karşılaştığı okuyucu yazarın yalnız ve sessiz dünyasına dışarıdan gelen bir sestir. Okuyucu varlığı ile yazarın içsel dünyasını dışa vurmasına yardımcı olmuştur. Yazar kendi dünyasında okuyucusu ile sohbet ederken bir değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Okuyucunun varlığı ile yazar kendi varoluşunun farkına varmıştır. Bir okuyucu, yazarın hayatında sessiz ama etkili bir figürdür.

2.1.7.6. İzleksenel Kurgu

“Ağla, Benim Okuyucum!” hikâyesinde ön plana çıkan yazarlık izleğidir. Hikâyede yazma eylemi üzerinde durulmuştur. Bu postmodern edebiyatta sıkça rastlanan bir izlektir. Postmodern etki sonucunda yeniden kurulan yazar-okur ilişkisi bu hikâyede karşımıza çıkar. Yazar, okuyucusu olmadan eksiktir. Anlatıcının da söylediği gibi okuyucu ve yazar birbirine en yakın olandır. Yazar adeta okuyucunun varlığı ile yeniden doğar. Hikâyede yazarın okuyucusuz yapamayacağı anlatılmaktadır. Yazar her ne kadar “okuyucum, ben buradayım.” (Sözer, 1988, s. 126) dese de tek başına var olması bir şey ifade etmez. Yazarlık sadece tek başına üretmek değildir. Aynı zamanda bir okuyucuya ulaşma yolculuğudur. Bunun farkında olan Bay Yazar da okuyucuya ulaşmanın çabasıdadır.

Postmodern romanlarda karşılaştığımız yazarın ölümü bu hikâyede karşımıza çıkar. Yazar “Tümcelerin zaten benim olmaktan çıkmış gibiydi.” (Sözer, 1988, s. 145) diyerek ifade eder bu yabancılaşmayı. Yazmak için tamamen okuyucunun sesine kulak vermek yazarın özgürlük alanını kısıtlar.

Okuyucu «bunu anlamaz», «okuyucu şunu anlar» demeyi dillerine pelesenk etmiş, bir elleri ceplerinde yayıncılar, ak, kara ve yeşil dizi yazarları çevirirken yazanlar, yazarken çevirenler, azman tefrika uzmanları, yazgan dümbelekleri, kâğıda para, paraya kâğıt eklemeye bakanlar, genç kız kızdırcıları, hak edip halk biçenler, aşk nanesi yazıcıları, destan yazgırları, maskeli yazarlar, edebiyat tuhafiyecileri, erkek yazarlar, sosyal bizim yazarları daktilolarında gülmece ve ağlatmaca tuşları olanlar, ciğer dağılayanlar, gerçekçi romantikler, okuyucularına Osmanlı enfiyesi sunanlar, çağdışıcılar. (Sözer, Çıplak Gültüş, 1988, s. 131-132)

Yalnızca okuyucuya göre metin yayımlamak bir teslimiyettir.

Kılıktan kılığa giren bu ruh sanki o an kollamış, onümde ilkin kayıtsız gözükmüş, derken şöyle bir titremiş ve birden doğrularak yazdıklarımın içine girmişti. Şimdi ben yazarken de oradaydı. Yakalamış oynatıyordu kalem, ben de ancak kendimi ona uyduruyordum, onun iniş çıkışlarına, belli belirsiz titreyişlerine ses-altlarına. Yazdığım her tümceyi ilkin onun nasıl okuyabileceğini kuruyor, öyle yazıyordum. Cin tutmuş gibi ses tutmuştu beni. (Sözer, Çıplak Gülüş, 1988, s. 148)

Yazarın metnini başkasından duymak istemesi, yazarın yazıyı kendinden soyutlamak ve onu başkasında uyandırmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Bu, postmodern çağla beraber yazarın otoritesinin sarsıldığının ve metnin üzerinde okuyucunun gücünün arttığının bir göstergesidir. Yazarın yazma eylemini her aşamasında okurunu düşünmesi yazar ve okuyucuyu birbirine yaklaştırmış gibi dursa da genele baktığımızda yazar ve okuyucu arasındaki mesafe artmıştır.

3. SONUÇ

“Önay Sözer’in Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme” başlıklı tez çalışması kapsamında yazarın *"Öteki"*, *"İsis'in Düğümü"*, *"Sonradan Yaşamak"*, *"Piri Reis'in Kayıp Adası"*, *"Sarsılanlar"* ve *"Dolambaç"* adlı altı romanı ile *"Çıplak Gülüş"* adlı hikâye kitabı incelenmiştir. Bu eserler, Sözer’in anlatı dünyasının temel niteliklerini ve edebî kişiliğinin ana hatlarını ortaya koymaktadır. Çalışmada, Sözer’in eserleri yapı ve izlek bakımından değerlendirilmiştir. Önay Sözer’in edebî üretimi, çağdaş Türk romanına hem özgün anlatım teknikleri hem de derinlikli felsefi sorgulamalarıyla farklı bir soluk kazandırmıştır.

Türk edebiyatındaki konumuna bakıldığında, Önay Sözer’in 1980 sonrası edebiyat ortamında postmodern romanın felsefi boyutunu zenginleştiren yazarlar arasında değerlendirilebileceği görülmektedir. Hem felsefeci hem de romancı kimliğiyle Türk edebiyatında özgün bir konumda yer alan Sözer, sahip olduğu felsefi birikimi eserlerine yansıtmıştır. Bu nedenle onun metinleri yalnızca edebî ürünler olarak değil, aynı zamanda felsefi metinler olarak da okunabilmektedir. Felsefenin, Sözer’in hem düşünce dünyasında hem de anlatı kurgusunda belirleyici bir işlevi bulunmaktadır. Eserlerinde Husserl, Heidegger ve Sartre gibi düşünürlerin etkileri sezilmekte; felsefi meseleler ise anlatılarının özünü oluşturmaktadır. Sözer’in anlatı evreni, edebiyat ile felsefenin kesiştiği bir düzlemde şekillenmiş; onun edebî üretimi felsefe ile edebiyat arasındaki sınırları aşan özgün bir çizgiye ulaşmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, Önay Sözer’in felsefeci kimliğinin edebiyatçı kimliğinin önünde yer aldığı söylenebilir. Ancak bu durum, onun romancılığının ve hikâyeciliğinin yetersiz olduğu şeklinde yorumlanmamalıdır. Sözer’in romancılığı, klasik roman anlayışını aşan, postmodern anlatım teknikleri ve derinlikli felsefi boyutuyla öne çıkan bir nitelik taşımaktadır. Postmodernizmin etkisiyle klasik anlatım kalıplarının sınırlarını aşan Sözer, eserlerinde olay örgüsünü çoğu zaman geri planda bırakarak bireyin iç dünyasına, bilinç akışına, varoluşsal sıkışmışlıklarına ve kimlik arayışlarına odaklanmıştır. Onun hikâyeciliği ise romanlarında yoğun biçimde işlenen felsefi ve psikolojik unsurları daha kısa, yoğun ve çarpıcı bir üslupla ifade etme yetisiyle dikkat çekmektedir. Sözer için sanat, görünürdeki gerçekliğin ötesine geçerek görünmeyeni keşfetme çabasıdır. Bu bağlamda onun roman ve hikâyeleri,

yalnızca birer kurmaca metin olmanın ötesinde okura derinlikli bir düşünsel deneyim sunan yapıtlar olarak değerlendirilebilir.

Önay Sözer'in eserleri; kimlik, varoluş, bellek, zaman ve sanat üzerine derinlikli bir düşünme alanı yaratmıştır. Anlatılarında yoğun biçimde sanat ve felsefeye yönelik göndermelere yer verilmiş, edebiyat yalnızca bir anlatı formu olarak değil; aynı zamanda varoluşu, toplumu ve insanı sorgulamanın bir yöntemi olarak konumlandırılmıştır. Sözer'in felsefeci kimliğinin edebî üretimine yansımaları, romanlarına ve hikâyelerine belirgin bir felsefi derinlik kazandırmıştır. Onun anlatı evreninde karakterler çoğunlukla felsefi sorgulamanın öznesi olarak kurgulanmıştır. Karakterlerin kimlik arayışları ve varoluşsal sancıları üzerinden okur düşünsel bir yolculuğa davet edilmiştir. Sözer'in roman ve hikâyelerinde bireyin kimlik arayışı, varoluşsal çatışmaları, zaman ve bellek sorunları ön plana çıkmaktadır. Bu temalar işlenirken postmodern anlatı teknikleri bilinçli bir biçimde kullanılmıştır. Kurmaca içinde kurmaca, zaman ve mekân kırılmaları, çoklu bakış açıları ve ironi gibi yöntemler aracılığıyla Türk romanına yeni açılımlar kazandırılmıştır. Bununla birlikte eserlerinde mitolojik göndermeler, tarihsel belgeler ve simgesel imgeler aracılığıyla hem bireysel hem de evrensel bir sorgulama alanı kurulmuştur. Sözer'in anlatı dünyasında felsefi derinlik ile edebî yaratıcılık iç içe geçmiş; bu sayede eserleri yalnızca edebî metinler değil aynı zamanda düşünsel metinler niteliği kazanmıştır. Onun yapıtları, postmodern anlatım tekniklerini bilinçle kullanan ve felsefe-edebiyat ilişkisini güçlü bir şekilde kuran özgün örnekler olarak değerlendirilmektedir. Bu tez çalışması da Önay Sözer'in eserlerini yapı ve izlek bakımından inceleyerek, yazarın kendine has kurduğu anlatı evrenini görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Önay Sözer'in eserleri; anlatının, zamanın, mekânın ve benliğin parçalanarak yeniden kurulduğu bir yapıya sahiptir. Klasik roman kurgusunun sınırlarını aşan bu romanlar, dikkat çekici anlatı stratejileriyle öne çıkmaktadır. Sözer'in romanlarında en çok vurgulanan unsurlardan biri zamandır. Yazar, zamanı çoğunlukla doğrusal akıştan kopararak parçalı, kırık ve döngüsel bir yapıda kurgulamıştır. Bu bağlamda geçmiş, şimdi ve gelecek sürekli olarak iç içe geçirilmiş; anılar ve bilinç akışları aracılığıyla çok katmanlı bir zaman anlayışı inşa edilmiştir. Romanlarda kullanılan geriye dönüşler, zaman atlamaları ve bilinç akışı gibi teknikler, anlatılardaki zaman

algısının çok boyutlu bir nitelik kazanmasına katkı sağlamıştır. Özellikle geriye dönüş tekniğiyle olay örgüsünün zaman aralığı kimi zaman genişletilmiş, kimi zaman ise daraltılmıştır. Böylelikle metinlerde yalnızca dışsal olayların sıralanışı değil karakterlerin içsel dünyaları ve varoluşsal sorgulamaları da görünür kılınmıştır. Sözer'in zaman kurgusundaki bu parçalı ve çok katmanlı yapı, karakterlerin kimlik arayışlarını ve varoluşsal sıkışmışlıklarını daha derin bir boyutta yansıtmaktadır. Romanlarda geleneksel yapının dışında kullanılan bir diğer temel unsur da mekândır. Zaman unsurunun kurgulanışına benzer biçimde, Sözer'in romanlarında mekân da parçalı, çok katmanlı ve değişken bir yapıdadır. Geleneksel roman anlayışında görülen sabit mekânlar yerine sürekli dönüşen, belirsizleşen mekânlar tercih edilmiştir. Mekânın bu biçimde parçalanarak yeniden kurulması, karakterlerin iç dünyalarıyla doğrudan ilişkilidir. Sözer'in romanlarında mekân yalnızca olayların geçtiği fiziksel bir arka plan değil, aynı zamanda karakterlerin ruhsal çözülmelerini, içsel çatışmalarını ve benlik arayışlarını yansıtan bir düzlem olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda mekân, bireyin kimlik arayışını simgesel düzeyde besleyen önemli bir unsur hâline gelmiştir. Romanlarda mekân çoğunlukla dış dünya ile iç dünya arasında gidip gelen bir köprü niteliği taşımakta; karakterlerin geçmişe açılarak kendi varoluşlarını sorguladıkları bir alan olarak konumlandırılmaktadır. Böylelikle Sözer'in anlatı dünyasında mekân, bireyin kimliğini, belleğini ve varoluşunu sorgulamasına aracılık eden bir unsur hâline gelmiştir. Bakış açısı açısından değerlendirildiğinde, Sözer'in romanlarında çok seslilik ve çoğulculuk dikkat çekmektedir. Anlatıcı ve bakış açısı sabit bir yapıda değildir. Sürekli değişim ve dönüşüm göstermektedir. Sözer, romanlarında çoğunlukla kahraman bakış açısını tercih etmekle birlikte, yer yer ilahi bakış açısına da başvurmuş; ayrıca belgeler, günlükler, mektuplar ve farklı karakterlerin anlatıları aracılığıyla anlatıcıyı çoğullaştırmıştır. Eserlerde yazar–anlatıcı–okur üçgeni sürekli olarak yeniden kurulmuştur. Sonuç olarak, Önay Sözer'in romanlarında zaman, mekân ve bakış açısı, klasik anlatıdaki işlevlerinin ötesine geçerek felsefi bir sorgulamanın aracı hâline gelmiştir.

Bu tez kapsamında incelenen tüm eserler, hem biçimsel özellikleri hem de izleksel derinlikleri bakımından Türk edebiyatına farklı bir soluk kazandırmıştır. "*Öteki*", yazarın ilk romanı olması bakımından hem edebiyat yolculuğunun başlangıç

noktasını hem de varoluşsal sorgulamaların temel taşlarını barındırmaktadır. Bu eser, Sözer'in sonraki yapıtlarında daha da derinleşecek olan kimlik ve varlık sorunlarının habercisi niteliğindedir. Roman, bir yazarın kendi içsel yolculuğu üzerinden hem benliğini hem de yaratıcı gücünü bulma çabasını konu edinmektedir. Başkişi ile onun içindeki öteki benlik arasındaki hesaplaşmalar, anlatının merkezinde yer almakta; böylece bireyin içsel çatışmaları felsefi bir boyutta görünür hâle gelmektedir. Roman boyunca bir yazarın hem yazma sürecine ilişkin deneyimleri hem de kendi varoluşuna dair sorgulamaları aktarılmıştır. "*Öteki*" isimsiz bir yazarın benlik arayışını ve varoluşsal sıkışmışlıklarını ele alarak postmodern anlatının temel özelliklerini barındıran özgün bir ilk roman örneği ortaya koymuştur. Önay Sözer'in uzun bir aradan sonra kaleme aldığı "*İsis'in Düğümü*" mitoloji, aşk ve cinsellik ekseninde kurgulanmış; aynı zamanda kadın imgesinin çok boyutlu olarak işlendiği bir romandır. Eserde hem arkeolojik hem de içsel bir yolculuk anlatılmaktadır. "*İsis'in Düğümü*" mitolojik göndermelerle zenginleştirilmiş bir yapıdadır. Roman, "*İsis'in Düğümü*", Sözer'in edebiyatında hem biçimsel hem de izleksel çeşitliliğiyle öne çıkan, felsefi ve mitolojik boyutları iç içe geçiren özgün bir yapıt olarak değerlendirilebilir. Önay Sözer'in "*Sonradan Yaşamak*" adlı romanı ise karakterlerin hafızalarında sürekli yeniden inşa edilen geçmişin izleri üzerine kurgulanmıştır. Eser, bireyin geçmiş ile şimdi arasındaki sıkışmışlığı merkeze almakta ve geçmişin yükünden kurtulamayan insanın varoluşsal çıkmazlarını görünür kılmaktadır. Romandaki arayış süreci, felsefi bir düzlemde işlenmiş; bireyin benlik arayışı derinlemesine sorgulanmıştır. Sözer, her sayfasında sanatın estetik izlerini taşıyan bu romanıyla okuyucuyu hem düşünsel hem de estetik bir yolculuğa davet etmiştir. Önay Sözer'in yolculuk denilince akla gelen eserlerinden biri de "*Piri Reis'in Kayıp Adası*"dır. Romanda anlatılan yolculuk, yalnızca dış dünyaya yönelik bir keşif değil, aynı zamanda bireyin içsel benliğine doğru yönelen derinlikli bir arayış olarak kurgulanmıştır. Bu yönüyle eser, dışsal ve içsel yolculuğun iç içe geçtiği çok katmanlı bir anlatı yapısı sunar. Romanda tarih ile kurmaca arasındaki sınırların geçirgenliği vurgulanmış, böylece tarihsel gerçeklik ile edebî kurgunun birbirini besleyen boyutları ortaya konmuştur.

Önay Sözer'in günlük formunda kaleme aldığı "*Sarsılanlar*" adlı romanı, geçmişin yükleri arasında varoluş mücadelesi veren başkişinin yeni bir benlik inşa

etme çabasının güncesidir. Roman, bireysel kırılmalar ile toplumsal dönüşümleri bir arada ele alarak modern dünyanın yarattığı yabancılaşma, yalnızlaşma ve kimlik bunalımlarını görünür kılmıştır. Anlatıda bireyin toplumsal ve bireysel sarsıntılar karşısında ayakta kalma gayreti, felsefî bir sorgulamanın ve edebi bir estetiğin eşliğinde işlenmiştir. Böylelikle eser, bireysel deneyim ile toplumsal değişim arasındaki etkileşimi sorgulayan bir anlatı niteliği kazanmıştır. Önay Sözer'in son romanı "*Dolambaç*" ise yazarın eserleri arasında postmodern kurgusuyla öne çıkan bir yapıttır. Romanda bireyin kendini arayışı, sürekli ertelenen ve tamamlanması mümkün olmayan bir yolculuk biçiminde sunulmaktadır. Bu anlatı, okuyucuya kimliğin, zamanın ve yaşamın doğrusal bir çizgi üzerinde ilerlemediğini; aksine birbirine dolanmış, kesintili ve çok katmanlı bir yapıda olduğunu hatırlatır. Romanda kullanılan metaforlar, anlatıya yalnızca estetik bir zenginlik katmakla kalmaz, aynı zamanda felsefî bir derinlik de kazandırarak bireyin varoluşsal arayışını simgesel düzlemde pekiştirmiştir. Önay Sözer'in tek hikâye kitabı olan "*Çıplak Gülüş*", yazarın anlatı evreninin bir yansıması niteliğindedir. Derinlikli izleklere odaklanan kısa öykülerden oluşan bu eser, Sözer'in hikâye türünde de aynı felsefî ve biçimsel tavrı sürdürdüğünü ortaya koymaktadır. Kitaptaki hikâyelerde bireyin içsel sıkışmışlığı, toplumsal ilişkilerdeki kırılmalar ve hayatın felsefî boyutları ele alınmıştır. Romanlarda görülen varoluşsal sorgulamalar, kimlik arayışları ve zamanın çok katmanlı kullanımı burada da daha kısa fakat yoğunlaştırılmış bir biçimde işlenmiştir. "*Çıplak Gülüş*", Sözer'in yalnızca romancı değil, aynı zamanda hikâyeci kimliğini de görünür kılmıştır.

Bu tez çalışmasında Önay Sözer'in roman ve hikâyeleri yapı ve izlek bakımından ayrıntılı biçimde incelenmiş; yazarın kimlik, varoluş, zaman, bellek, aşk, kadın, mitoloji ve sanat gibi temel temaları nasıl işlediği ortaya konmuştur. Ayrıca Sözer'in felsefî birikiminin eserlerine nasıl yansıdığı, onun Türk edebiyatındaki özgün konumu ve düşünür-yazar kimliği kapsamlı bir biçimde değerlendirilmiştir. Böylelikle bu çalışma, hem Önay Sözer'in edebiyatını bütüncül olarak ele almayı hem de onun felsefe ile edebiyat arasında kurduğu köprüyü görünür kılmayı amaçlamış; Türk edebiyatına kazandırdığı özgün katkıları vurgulamıştır.

KAYNAKÇA

- Akalın, K. H. (2016). Göğün Kraliçesi İsis'in Geri Dönüşü: Hristiyanlıkta Meryem Ana Tapınması. *İlahiyat Teknikleri Dergisi*(45), 81-107.
- Akay, A. (2022, Aralık 5). Önay Sözer'in "Gülümsemesi". T24.
- Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* (2. b.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Altuntaş, H., & Şahin, M. (Dü). (2011). *Kuran-ı Kerim* (12. b.). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Atak, H., & Taştan, N. (2012). Romantik İlişkiler Ve Aşk. *Psikiyatride Guncel Yaklasimler - Current Approaches in Psychiatry*, 4(4), 520-546.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın Poetikası* (2. b.). (A. TÜMERTEKİN, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Batuk, C. (2006). Âdem ve Havva'nın Kitabı: Eski Ahit Apokrifasında Âdem ve Havva'nın Hayatı. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, V(10), 51-96.
- Biçer Özcan, Ş. (2019). Türk Amiralî Piri Reis'in Dünya Haritasındaki (1528) Desenin Analizi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(55), 421-426.
- Bommas, M. (2022). "I Am Isis": The Role of Speech in the Cult of Isis. J. Spier, & S. Cole (Dü) içinde, *Egypt and the Classical World: Cross-Cultural Encounters in Antiquity* (1. b., s. 42-58).
- Bourneur, R., & Quellet, R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelenmesi* (1. b.). (H. GÜMÜŞ, Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Breton, D. L. (2008). *Yürümeye Övgü* (2. b.). (İ. Yerguz, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Can, A. (2013, Ocak-Haziran). Romanda Zaman Meselesi. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*(9), 107-137.
- Can, Ş. (1994). *Klasik Yunan Mitolojisi* (3. b.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Canetti, E. (2007). *Ölüm Üzerine* (1. b.). (G. AYTAÇ, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Çalak, E. (2012). Birey ve Bireyleşme: Psikolojik Bir Analiz . *Muhafazakar Düşünce Dergisi*, 8(32.), 199 - 218.
- Çelik, M. (2023, Temmuz 25). İki Küçük Karşılaşma: Önay Sözer'in Ardından. *Posseible Felsefe Dergisi*, 12(1), 106-108.
- Çetin, N. (2012). *Roman Çözümleme Yöntemi* (11. b.). Ankara: Öncü Kitap.
- Çetişli, İ. (2016). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çolak, İ. A. (2020). Türk Resminde ve Edebiyatında Ayna İmgesi. *Eurasian Academy of Sciences Eurasian Art & Humanities Journal*(12), 25-37.

- Deniz, Ö. (2009). *Tevrat'ta Geçen Kavim Adları ve Bunların Eskiçağ Tarihindeki Rollerini*. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Tarih Bölümü. Afyonkarahisar: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Depe, D. (2014). *Yazko Edebiyat Dergisi Üzerine Bir İnceleme*. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Eskişehir: YÖK Tez Merkezi.
- Doğru, S. G. (2018). *Felsefi Bir Eylem Olarak Yazmak*. Gazi Üniversitesi, Türkçe Ve Sosyal Bilimler Eğitimi Ana Bilim Dalı. Ankara: Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Durkheim, E. (2013). *İntihar* (1. b.). (Z. İLKGELEN, Çev.) İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Eco, U. (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (2. b.). (K. ATAKAY, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Eliuz, Ü. (211). Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak. *Turkish Studies*, 221-232.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü* (6. b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Es, B. E. (2018). Metafor Olarak Ayna. *İdil Dergisi*, 7(52), 1473-1480.
- Evis, A. (2016). *Türk Edebiyatında Postmodernist Dönüşümün Roman Unsurlarına Yansıması*. İnönü Üniversitesi. Malatya: İnönü Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Fıstıkçıoğlu, F. M. (2021). *20. Yüzyıl Türk Edebiyatında Günlük*. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Dili Ve Edebiyatı Bölümü. Konya: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Freud, S. (1994). *Psikanaliz Üzerine* (7. b.). İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2016). *Rüyaların Yorumu I* (3. b.). (S. BUDAK, Çev.) İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Fromm, E. (1992). *Rüyalar, Masallar, Mitoslar* (2. b.). (A. ARITAN, & K. H. ÖKTEN, Çev.) İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Gezgin, D. (2014). *Hayvan Mitosları* (4. b.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Girard, R. (2001). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Ötesi* (1. b.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gören, A. K. (2003, Mart). Bir Zamanlar Sanayi-ii Nefise'de Çıplak Model Sorunu. *Sanat Çevresi Dergisi*(Özel Sayı: 4), 48-54.
- Harman, Ö. F. (1997, Haziran 22). *Hârûn-TDV İslâm Ansiklopedisi*. (TDV İslâm Araştırmaları Merkezi) 2025 tarihinde TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/harun> adresinden alındı
- Hegel, G. W. (2020). *Estetik- Genel Sanatlar Üzerine Dersler* (2. b.). (T. ALTUĞ, & H. HÜNLER, Çev.) İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman* (1. b.). (A. YARDIMLI, Çev.) İstanbul: İdea Yayınevi.

- İndirkaş , Z. (2012). Dionysos Tanrının Maskesi ya da Maskenin Tanrısı. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*(5.), 61-70.
- Kantarıcı, D. (2009). *Evli Bireylerin Bağlanma Stillerine Göre Adatma Eğilimleri Ve Çatışma Yönetim Biçimlerinin İncelenmesi*. İstanbul Üniversitesi, Psikoloji Bölümü. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaplan, M. (2019). *Hikayye Tahlilleri* (25. b.). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Karaburgu, O. (2008). Postmodern Anlatılarda Zaman. *Hece (Postmodern Özel Sayısı)*, 363-367.
- Keskin, M. (2001). Röportaj: Önay Sözer'le "Günümüzde Felsefe ve Türkiye'deki Durumu" Üzerine. *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*(2), 69-81.
- Kiraz, S. (2011). *Yabancılaşma Sorunu Ve Hegel*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Felsefe Bölümü, İstanbul.
- Kocaman, A. Ç. (2017). Martin Heidegger'de "Birlikte Varolma" ve Dasein'in Kendini "Herkes"de Yitirmesi. *Kent Kültürü ve Yönetimi Hakemli Elektronik Dergi*, 10(4), 500-511.
- Kocataş , R. (2024). İsa'nın Günah Keçisi Olarak Kabulünün Arka Planı. *Dinler Tarihi Dergisi*, 249-272.
- Kubbealtı Lugatı*. (tarih yok). 04 03, 2025 tarihinde <https://lugatim.com/> adresinden alındı
- Kulamshaeva, B. (2009). Kurmaca Yazar veya Anlatıcı Kavramlarına Anlatı Bilimsel Yaklaşım. *Turkish Studies*, 4(8.), 1763-1783.
- Kutsal Kitap. (2002). *Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, Incil)* (2. b.). İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi.
- Küçükalp, K. (2011). Fenomenolojinin Türkiye Serüveni. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 9(17.), 271-314.
- May, R. (1997). *Kendini Arayan İnsan*. (A. KARPAT, Çev.) İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.
- Moran, B. (2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (28. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Narlı, M. (2002). Romanda Zaman Ve Mekan Kavramları. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(7), 91-106.
- Narlı, M. (2009). Otobiyografi ve Roman - Otobiyografik Roman. *Turkish Studies*, 901-909.
- Narlı, M. (2009). Postmodern Roman ve Modern Gerçekliğin Yitimi. *Türkbilig/Türkoloji Araştırmaları Dergisi*(18), 122-132.
- Nietzsche, F. (2011). *Böyle Söyledi Zerdüşt* (1. b.). (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. (2011). *Ecce Homo* (3. b.). (C. Alkor, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Nizam, T. (2019). *Nietzsche'nin Felsefesinde Yabancılaşma*. Pamukkale Üniversitesi, Felsefe Bölümü. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Osmanoğlu, Ö. (2017). Aristoteles'in Rüya Teorisi ve "Rüyalar Üzerine" Adlı Eserinin Çevirisi. *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(4), 139-172.
- Önalp, E. (2010). Pîrî Reis'in Hürmüz Seferi Ve İdamı Hakkındaki Türk Ve Portekiz Tarihçilerinin Düşünceleri. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 29(47), 1-21.
- Özbay, E. (2013). Adem-Havva- Lilith Figürleri İzleğinde Bir Olanaksızlık Miti: Aşk. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 2(10), 40-58.
- Özcan, R. (2008). *Türk Romanında Aşk(1872-1900)*. Doktora Tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Türk Dili Ve Edebiyatı Bölümü, Kırıkkale.
- Özot, G. (2009). *Postmodernizm ve Türk Romanındaki Yansımaları*. Ankara Üniversitesi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özot, G. S. (2012). Postmodern Romanda Anlatıcı,Zaman Ve Mekan Yapısı. *Turkish Studies*, 7(3.), 2275-2286.
- Özyalçın, A. (2020). Yaşamla İç İç Babıali Yılları. İ. T. Odası, & C. ÖZKAYA (Dü.) içinde, *İstanbul'un Kültürel Yüzü: Çağaloğlu, Sultanahmet, Beyazıt* (s. 105-117). İstanbul: İstanbul Yayınları.
- Parla, J. (2021). *Don Kişot'tan Bugüne Roman* (16. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Paz, O. (2016). *Çifte Alev/ Aşk ve Erotizm* (1. b.). (T. UYAR, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.
- Piri Reis. (1988). *Kitab-ı Bahriye* (Cilt 1.). (E. Z. Ökte, Dü.) İstanbul: Historical Research Foundation, İstanbul Research Center.
- Ricœur, P. (2007). *Zaman ve Anlatı I: Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis* (1. b.). (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rüstemoğlu, H. (2012). *Modern Resim Sanatında Çıplaklık Ve Erotizm Olgusu*. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Resim Ana Sanat Dalı, Sakarya.
- Sartre, J. P. (1985). *Varoluşçuluk* (8. b.). (A. BEZİRCİ, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre, J. P. (2011). *Varlık ve Hiçlik:Fenomenolojik Ontoloji Denemesi* (4. b.). (T. ILGAZ, & G. ÇANKAYA EKSEN, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sayıta, S. H. (1990). Serviste Yoğun Psikoterapi. *Düşünen Adam Journal of Psychiatry and Neurological Sciences*, 3(1.), 59-61.
- Sebik Gündüz, C. (2022). II. Meşrutiyet Dönemi Kadın Algısının Sanata Yansıması: Girişimci Kişiliğiyle İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim. *19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi*, 186-193.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine* (1. b.). (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Soylu, M. (2006). *Piri Reis Haritasının Şifresi* (5. b.). İstanbul: Truva Yayınları.

- Sözer, Ö. (1964). Değerler ve Yönelimler. *Felsefe Arkivi*(15), 98-106.
- Sözer, Ö. (1964). Dostoyevski'den Sartre'a. *Yapraklar Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*(3), 9-10.
- Sözer, Ö. (1976). *Edmund Husserl'in Fenomenoloji'si ve Nesnelerin Varlığı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Sözer, Ö. (1981). *Anlayan Tarih : Dil - Tarih İlişkisi Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Ağooğlu Yoyinevi.
- Sözer, Ö. (1981). *Öteki* (1. b.). İstanbul, Çağaloğlu: Yazko Yayınları.
- Sözer, Ö. (1988). *Çıplak Gülüş* (1. b.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Sözer, Ö. (1988, Mart-Nisan). Kadının Konuşma Sanatı. *Ak Kadın*(25), 20-21.
- Sözer, Ö. (1993). *Kadın ve Benzeri: Bir Kadın Ütopisi* (1. b.). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Sözer, Ö. (2001, 02 05). Röportaj: Önay Sözer'le "Günümüzde Felsefe Ve Türkiye'deki Durumu" Üzerine. (M. Keskin, Röportaj Yapan) Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi.
- Sözer, Ö. (2004). *İsis'in Düğümü* (1. b.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sözer , Ö. (2008-2010). Yasanın Şiddeti ve Adaletin Belleği - Atatürk İle Derrida. *Felsefe Arkivi*(35), 1-10.
- Sözer, Ö. (2009). *Felsefenin ABC'si* (4. b.). İstanbul: Say Yayınları.
- Sözer, Ö. (2009). *Sonradan Yaşamak* (1. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sözer, Ö. (2013, Temmuz). Berkeley'de Varlık ve Algı Sorunu. *Felsefe Arkivi*(17.), 39-81.
- Sözer, Ö. (2019). *Sanat - Görünendeki Görünmeyen* (1. b.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sözer, Ö. (2020). *Sarsılanlar* (1. b.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sözer, Ö. (2021). *Piri Reis'in Kayıp Adası* (2. b.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sözer, Ö. (2022). *Dolambaç*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şahin, D. (2018). Fotoğraf ve Bellek: Shimon Attie, Marcelo Brodsky. *Ulakbilge - Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(26), 875-884.
- Şen, E., & Gürpınar, F. (2019, Kasım). Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 875-891.
- Şengül, M. B. (2011). Romanda Zaman Kavramı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(16), 428-435.
- Şimşek, Y. (2018, Haziran). Yol ve Yolculuk Bağlamında Nalan Barbarosoğlu'nun Yol Işıkları Eseri. *Erdem Dergisi*(74), 117-138.

- Tan, N. (2023, Ocak). Yitirdiklerimiz: Önay Sözer. *Türk Dili Dergisi*(853), 111-112.
- Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi (TESAK). (2023, Haziran 9). “Önay Sözer’in Ardından”: *Anma Etkinliği*. <https://youtu.be/uE4xkMZamXg?si=6I4ygw9Alahft9> adresinden alınmıştır
- Taşdelen, V. (2004). Yazmak Eylemi: Varoluşun Kendine Dönüşü. *Hece Dergisi*(90-92.), 312-324.
- Tekin, M. (2016). *Roman Sanatı: Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Topakkaya, A. (2018, Ocak). M. Heidegger’de Köklere Bağlılık (Ortsverbundenheit) Kavramının Tahlili. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*(8.), 64-72.
- Topçu, H. (2019, Mart 6). *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sozer-onay> adresinden alınmıştır
- Topdemir, H. G. (2013). Bilim Tarihçisi Gözüyle Piri Reis. *Bilim ve Teknik Dergisi*, 42-45.
- Türkan, M. (2017). *Platon ve Sartre’da Varoluş ve Öz İlişkisi*. Doktora Tezi, Mersin Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Mersin.
- Ülger, N. N. (2019). *Tiyatro Sanatı ve Birey Ollma*. Maltepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Anasanat Dalı. İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ülken, H. Z. (1968). *Varlık ve Oluş*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Ürekli, A. İ. (1997). *Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Kuruluşu Ve Türk Eğitim Tarihindeki Teri*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Bölümü, İstanbul.
- Veysal, Ç. (2010, Nisan). Cinsellik, Sevgi ve Aşkın Diyalektiği. *FLSF Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi*(9.), 49-76.
- Yaylacı, Y. E. (2019, Nisan). Postmodernizmi Nietzsche Üzerinden Temellendirme Denemesi. *Türk Dili Dergisi*, 68-73.
- Yazıcıoğlu, T. (2022, Aralık 8). Önay Sözer’le Şiire Çıkan Yollar. *K24*.
- Yeğenoğlu, İ. (2015). *İntiharın Anlamı, İntihar ve İntihara Yönelik Tutumlar*. Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, Psikiyatri Bölümü, Aydın.
- Yıldızdöken, Ç. (2022, Nisan 28). Uzaklığın Gizlendiği Kıvrım: Önay Sözer ile Dolambaç’lı Bir Söyleşi. *K24*.
- Zegers, O. D. (2009). Eros y Tánatos. *Salud Mental*(3).