

Bir Söylemin Devamını Yazmak: Ionesco'nun *Gergedanlar* Adlı Tiyatrosundan Mine Söğüt'ün *Gergedan* Adlı Hikâye Kitabına Devam Eden Bir Başkalaşımın Hikâyesi ve Türlerarasılık

Writing the Continuation of a Discourse: The Story
of a Continuing Metamorphosis and Interspecies
from Ionesco's Play Called *Gergedanlar* to Mine
Söğüt's Storybook *Gergedan*

Tuba KIRAÇ 

Marmara Üniversitesi, Türkiyat
Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve
Edebiyatı Bilim Dalı, Yeni Türk
Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul,
Türkiye



ÖZ

Gerek dünya edebiyatında gerekse Türk edebiyatında birçok türe konu olan başkalaşım/dönüşüm izleği, içinde hızlı ve ani değişim süreçlerini de barındıran yoğun baskılara maruz kalmanın sonucunda ortaya çıkan bir olgudur. Ionesco'nun *Gergedanlar* adlı tiyatrosunun çeşitli makale ve tezlerde birçok açıdan ele alınmakla birlikte başkalaşım/dönüşüm izleği çerçevesinde kapsamlı olarak incelenmediği görülmüş, Mine Söğüt'ün *Gergedan* adlı hikâye kitabı ile ilgili de ne genel anlamda ne de başkalaşım/dönüşüm izleği çerçevesinde herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Tarihi süreçte gelişen, değişen, dönüm noktaları yaşayan ve giderek roman metninin içinde şiir, hikâye metninin içinde denemenin kullanılmaya başlanması gibi birbirine karışan türler kendi aralarında belli bir etkileşim içinde olmuş, bunun sonucunda da metinlerde bir türlerarası ilişkinin incelenme alanını ortaya çıkarmıştır. Bu makalede Ionesco'nun *Gergedanlar* adlı tiyatrosu ile bu eserin devamı niteliğinde okunabilecek olan Mine Söğüt'ün *Gergedan* adlı hikâye kitabı başkalaşım/dönüşüm izleği çerçevesinde karşılaştırmalı olarak ele alınacak ve iki eser arasındaki türlerarası ilişki incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Absürt tiyatro, varoluşçuluk, türlerarasılık, başkalaşım/dönüşüm, gergedanlaşma

ABSTRACT

The theme of metamorphosis/transformation, which is the subject of many genres both in the world literature and in the Turkish literature, is a phenomenon that emerges as a result of being exposed to intense pressures that include rapid and sudden change processes. Although Ionesco's *Gergedanlar* theater has been discussed in many aspects in various articles and theses, it has been seen that it has not been examined comprehensively within the framework of the metamorphosis/transformation theme, and there has been no study either in general terms or within the framework of the metamorphosis/transformation theme about Mine Söğüt's story book *Gergedan*. The genres that developed, changed, experienced turning points in the historical process and gradually mixed with each other such as poetry in the text of the novel, and the use of essay in the text of the story, have been in a certain interaction among themselves, as a result of which an area of inter-genre relations in the texts has emerged. In this article, Ionesco's theater called *Gergedanlar* and Mine Söğüt's story book *Gergedan*, which can be read as a continuation of this work, will be discussed comparatively within the framework of metamorphosis/transformation and the inter-genre relationship between the two works will be examined.

Keywords: Absurd theatre, existentialism, interspecies, metamorphosis/transformation, rhinoceros

Geliş Tarihi/Received: 26.06.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 31.08.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.09.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Tuba KIRAÇ

E-mail: kiractuba1@gmail.com

Cite this article as: Kiraç, T. (2023). Bir söylemin devamını yazmak: Ionesco'nun *Gergedanlar* adlı tiyatrosundan Mine Söğüt'ün *Gergedan* adlı hikâye kitabına devam eden bir başkalaşımın hikâyesi ve türlerarasılık. *Journal of Art and Iconography*, 5(1), 38-52.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Yunanca “meta” ve “morphe,” Almanca “metamorphse,” Fransızca “métamorphose,” İngilizce “metamorphosis,” Osmanlıca “istihâle” olarak adlandırılan başkalaşım, özellikle “bir hayvanın embriyo evresinden ergin olana kadar geçirdiği şekil ve yapı değişikliği,” ve “Stamenin petale değişmesi gibi bir yapının başka bir yapıya şekil değiştirmesi, metamorfoz” anlamlarında tanımlanmaktadır (Karol ve ark., 1988, s. 78). Türkçe sözlükte ise metamorfoz kavramı “başkalaşmak” adı altında ele alınır ve “1. Başka bir varlığa, niteliğe dönüşmek, değişmek, farklılık kazanmak. 2. Biçim değiştirmek, istihale etmek.” (Türk Dil Kurumu, 2005, s. 217) anlamlarına gelir. Yaşam içinde canlıların hayatlarını devam ettirebilmek adına bazı dönüşümler geçirdiğine tanık olunur. Bitkilerin sürekli bir akış içinde devam eden dönüşümleri, kelebek, yılan gibi bazı hayvanların geçirdiği fiziksel dönüşümler, canlıların gerek buldukları ortama uyum sağlama gerekse hayati bir zorunluluk olarak görülen bir gerçeğidir. Doğanın gözle görülen bu büyük olgusunun edebi yapıtlara yansıtılması ise kaçınılmazdır. Aslında biyoloji biliminin ana konusu olan ve edebi eserlerde şekil değiştirme, biçim değiştirme, değişim, dönüşüm, başkalaşım, başkalaşma, metamorfoz ile ifade edilen bu değişim süreci geçmişten günümüze kadar her türden çeşitli eserlerde farklı şekilde karşımıza çıkar (Elmalı, 2012, s. 2). Mesela batılı masallarda prensin kurbağaya, balkabağının faytona, kertenkelenin uşağa, sıradan insanların kurt adamlara dönüşmesi gibi sıkça rastlanan motif, Türk masallarında da geyik, kuş ya da herhangi bir hayvanın şekline girme olarak karşımıza çıkar (Elmalı, 2012, ss. 2-3). Masallarda, halk hikâyelerinde ve destanlarda don değiştirme, suret değiştirme kavramı ile karşılanan motif, özellikle modernist ve sürrealist eserlerin vazgeçilmez konusudur.

Ovidius’un *Metamorphoses* adlı yapıtı Batı edebiyatından birçok şair ve yazarı etkilediği gibi, etkileri Türk edebiyatında da görülen dünya edebiyatının klasik kült eserlerinden biridir. Başkalaşım/dönüşüm izleğinin ilk kez net bir şekilde ortaya konduğu “Ovidius’un başkalaşım öykülerinde her şey değişim ve dönüşüme, doğma, büyüme, çürüme, yok olma ve yeniden doğmaya yazgılıdır.” (Parla, 2015, s. 16) Franz Kafka’nın *Dönüşüm* adlı eserinde Gregor Samsa, üzerinde hissettiği tüm baskı unsurlarından kurtuluşu bir böceğe dönüşmekte bulur. Yine *Hayvan Çiftliği* eserinde George Orwell, Beylik Çiftlik’te yaşayan hayvanların kendilerini sömüren insan yönetimini devirerek kendileri için daha eşit bir toplum düzeni oluşturmalarını, fakat zamanla gücü elinde tutan domuzların iktidar hırsıyla eskiyi aratacak yeni bir baskı ve sömürü düzeni kurmalarını ve eleştirdikleri iki ayaklılara dönüşümlerini ele alır. Başkalaşımın/dönüşümün Joyce’un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, Oscar Wilde’in *Dorian Grey’in Portresi*, Mann’ın *Venedikte Ölüm* gibi merkezde olduğu eserler yanında Joyce’un *Ulysses*’i, Baudelaire’in “Albatros” şiiri gibi bir izlek olarak yer aldığı eserleri çoğaltmak mümkündür.

Türk edebiyatında Jale Parla’nın da ifadesiyle Servet-i Fünûn dönemiyle başlatılabileceğimiz başkalaşım/dönüşüm izleği birçok şair ve yazarın ilgi duyduğu bir nokta olmuştur. Mesela Fikret’in “La Dans Serpantin” şiiri erotik bir dansçının (sanat perisi) başka laşımını/dönüşümünü anlatır. Berna Moran’ın da ifade ettiği gibi aydın ve köylü arasındaki kopukluğun vatani kurtarmak için savaşan aydınlarla Kurtuluş Savaşı’na inanmayan gerici köylüler arasında olduğuna inanan Yakup Kadri Karaosmanoğlu (Moran, 2013, s. 205), *Yaban* romanında köylüleri anlatırken çeşitli hayvan benzetmelerine başvurur ve babası askere gittikten sonra İsmail’in karakterinde meydana gelen değişimi ise salyangoz başkalaşımı

ile anlatır.¹ Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde saate dönüşme eserin baskın başkalaşım/dönüşüm imgesiyken, Oğuz Atay *Tutunamayanlar*’da başkalaşmış/dönüşmüş bir tür olan “disconnectus erectus”u tanımlamaya çalışır. Yine *Tehlikeli Oyunlar*’da Hikmet Benol, parçaları değişik bedenlerden toplanmış metamorfik bir yapıtıdır (Parla, 2015, s. 176). Edip Cansever’in “Çağrılmayan Yakup” şiirinde kurbağa olarak nitelendirilen Yakup, toplumun dışında kalmış modern kentli bireyi temsil eder. Orhan Pamuk *Kara Kitap*’ta başkalaşımın/dönüşümün bir kültüre yayılan trajikomik sahnelerini sunar. Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Hasan Ali Toptaş, Orhan Pamuk, Bilge Karasu, Latife Tekin, Murat Gülsoy vs. eserlerinde başkalaşım/dönüşüme yer veren yazarlardan bazılarıdır.

Edebiyat bağlamında duygu ve düşünceler masal, fabl, destan, şiir, hikâye, roman, tiyatro, deneme gibi farklı türlerdeki metinlerde kendisini yansıtmaya imkânı bulur. “Tür bir eseri diğer eserlerden konu, şekil ve teknik açılarından ayıran ve onları da kendi aralarında sınıflandıran bir kurallar bütünü” olup “Türler okurun metni okumasını kolaylaştırırken anlamasına da yardımcı olan esasları ortaya koyarlar” (Karahan, 2019, s. 1). Tarih içerisinde toplumdan topluma farklı sınıflandırmalara uğrayan türler, Todorov’a göre her birinin bir öncekinin içinden doğduğu öncesi olmayan, devamlı dönüşen dizgelerdir (Todorov, 2011, s. 30). Romantizmin ortaya çıkışına kadar katı kurallara bağlı olarak kendi sınırları içerisinde varlığını devam ettiren türler, romantizmle birlikte hem çeşitlenmiş hem de birbirleriyle etkileşim içerisine girmiştir. Günümüzde yazarların uyması gereken kuralların ortadan kalktığı, sınırları olmayan bir tür anlayışının varlığını sürdürdüğü ve özellikle postmodernizmle birlikte birbirine karışarak yeni türlerin ortaya çıktığı söylenebilir.

Tarihi süreç içerisinde gelişen, değişen, dönüm noktaları yaşayan ve özellikle postmodern sanat anlayışıyla roman metninin içinde şiir, hikâye metninin içinde denemenin kullanılmaya başlanması gibi birbirine karışan türler (Karataş, 2018, s. 341), aralarındaki bu etkileşim sonucunda ortaya çıkan yeni türlerle bir türlerarası ilişkinin incelenme alanını da ortaya çıkarmıştır. Jale Özata Dirlikyapan edebiyat tarihini “türlerin akrabalıklarının tarihi” olarak niteler (Özata Dirlikyapan, 2018, s. 93). “Yazınsal türlerin değişmezliği ilkesinin bozulması türlerarası ilişkilerin daha etkin olduğu ve araştırmalara konu edinildiği bir dönemi başlatmıştır.” (Karahan, 2019, s. 9) Mehmet Narlı da herhangi iki tür arasındaki ilişkiyi “türler arası” ilişki olarak niteler ve bu ilişki düzeneğinin türlerin ilkeleri ve özellikleri çerçevesinde değerlendirilebileceğini söyler (Narlı, 2014, s. 80). Özellikle postmodern edebiyat ürünlerinde kendinden önce yazılmış bir eseri vurgulayan metinlerarasılık kavramı da türlerarası ilişkiyi göstermesi bakımından önemlidir. Türlerarası ilişki sadece edebiyatın türleri arasında sınırlandırılacak bir kavram olmayıp edebiyat ve müzik, resim, sinema, tiyatro arasında da görülen çok boyutlu bir kavramdır.

Modernleşme beraberinde insanların yaşamında olumlu ve olumsuz gelişmeler meydana getirmiş, yeni yaşama uyum sağlayamayan bireyler ortaya çıkarmıştır. Özellikle I. ve II. Dünya Savaşları’nın yarattığı kaotik ortam, bu ortamla birlikte başlayan modernleşme serüveni, yine böyle bir ortamda ortaya çıkan “varoluşçuluk felsefesi” ile birlikte bu dönemden topluma ayak uyduramayan bireyinin sıkıntılarının, yaşadıklarının eserlere konu olmasına neden olmuştur. Ritter’e göre varoluşçuluk, köklerinden

¹ Batı ve Türk edebiyatlarında başkalaşımın/dönüşümün detaylı bir incelemesi için bakınız: (Parla, 2015).

kopmuş, temelini yitirmiş, geçmişe ve tarihe güvenini kaybetmiş, toplumda yabancılaşmış mutsuz ve huzursuz insan varlığını dile getiren bir felsefedir. Bu felsefede daha çok toplum içinde yaşayan bireyin tehdit altında olduğu, bugünle gelenek arasındaki bağlantının koptuğu, insanın manasız hâle geldiği, kendi kendini yitirmek tehlikesinin baş gösterdiği yerde ortaya çıkar. Özellikle savaş ve bunalım ertesi yılları bu çıkışın keskinleştiği ve göze battığı dönemlerdir. Tillich ise bu çıkışın köklerini makinecilikte bulur (Sartre, 2002, s. 11). Bireyin içinde bulunduğu durumu belirten aynı zamanda ondan kendini tanımasını, özünü yaratmasını, benliğini geri kazanmasını ve savaşarak bu baskıdan kurtulmasını da isteyen Varoluşçu yazarlar, bu nedenle toplumdaki bireye önem verirler (Sartre, 2002, s. 11). Sartre'a göre insanın varoluşu özünden önce gelir, insan kendini nasıl yaparsa öyle olur, ne olduğundan kendisi sorumludur, seçimlerini kendisi yapar, kişinin bireysel edimleri bütün insanlığı bağlar (Sartre, 2002, ss. 23-25). Batı dünyasının kendine özgü atmosferi ve sorunlarının bir sonucu olarak ortaya çıkan varoluşçuluğun Türkiye'de 1940'larda tanınmaya başladığını ifade eden Mustafa Kurt'a göre (Kurt, 2009, s. 139) "Varoluşçu terminoloji ile modernizmi birlikte karşılayan/yaşayan bireyin/yazarın evrende tek başına olduğunun farkına varışı, onu o güne kadar belli bir değerler sisteminin parçası kılarak güvende tutan inançlarının sarsılması; geçmişle ve değerler sistemiyle hesaplaşması, bunun sonucu olarak da bir çeşit nihilizme düşmesi büyük bir çatışmayı beraberinde getirir" (Kurt, 2009, s. 141).

Bu makalede Ionesco'nun *Gergedanlar* adlı tiyatrosu ile Mine Söğüt'ün *Gergedan* adlı hikâye kitabı öncelikle başkalaşım/dönüşüm izleği çerçevesinde ele alınacak ve karşılaştırmalı olarak incelenecek iki eser arasındaki başkalaşım/dönüşümün boyutları, benzerlik ve farklılıkları ortaya konulmaya çalışılacaktır. Daha sonra *Gergedanlar* tiyatrosuyla bu tiyatronun devamı niteliğinde okunabilecek olan *Gergedan* adlı hikâye kitabı arasındaki türlerarası ilişki incelenecektir.

Başkalaşım/Dönüşüm

Tüm uygarlık metinlerinde farklı isim ve biçimlerde neredeyse her dönemde ve her türde karşımıza çıkan başkalaşım/dönüşüm izleği, Jale Parla'ya göre "çok hızlı değişim süreçlerinin yarattığı şok dalgalarının bilinçteki izdüşümleri" olarak algılanabilecek hem gözü karalık hem de korku demek olup Parla bu denetlenmemiş değişimin içinde "korku, heyecan, kaos, bitiş, başlangıç, umut [ve] yaratı" görür (Parla, 2015, s. 13). Şairler ve yazarlar eserlerinde yer verdikleri başkalaşım/dönüşüm imgeleriyle "bir yandan dönüşümün denetlenmemiş biçimlerini önerirken, bir yandan da bu önerilerinin içlerine saldırdığı ama her şeye rağmen göze alınması gereken korkuyu dile getirirler" ve Parla'ya göre de başkalaşımı/dönüşümü arzulamak, "topyekûn ve kökten bir değişimin gidebileceği bütün yönleri, alabileceği bütün şekilleri, varabileceği bütün noktaları" göze almak demektir (Parla, 2015, s. 14). Başkalaşım sanatçının/bireyin isteyerek gerçekleştirebileceği bir değişim olabileceği gibi, bir baskı sonucu meydana gelen istenmedik bir değişim de olabilir. Yazarlar bazen belli teklifler doğrultusunda başkalaşımı/dönüşümü teşvik eden imgeler yaratabilir ya da istenmeden meydana gelen başkalaşımı/dönüşümü farklı imgelerle eleştirel bağlamda ortaya koyabilir. Yine boyutları ve şekli yazardan yazara şairden şaire değişebilecek olan başkalaşım/dönüşüm erki elinde bulunduranlarca denetlenebilir ya da erke kafa tutarcasına özgün bir şekilde meydana gelebilir. Aynı zamanda başkalaşım/dönüşüm çok boyutludur, neyin neye dönüşebileceğinin herhangi bir sınırı yoktur. Bu da yazara geniş bir yaratım alanı sunmaktadır.

Başkalaşımın "bedeni de içine alan şekil değişiklikleriyle, bedenin ve benliğin sınırlarının yok olması ve kimliksizleşmeyle" belirlendiğini vurgulayan ve bunun dehümanizasyon² kavramıyla da tanımlanabileceğini söyleyen Parla, başkalaşım arzusunun eserlerde "bir nesne ya da bitkiye dönüşüm, kişilerin birbirine dönüşümü, beden ve mekân özdeşliği, bedenin parçalanması, grotesk imge ve üslubun, fantastik anlatı biçimlerinin baskınlığıyla" ortaya çıktığını vurgular (Parla, 2015, s. 14). Yine Parla, başkalaşımın/dönüşümün özellikle modernist ve sürrealist yapıtlarda hem yabancılaştırma hem de günlük sıradanlık altında gizlenen temel gerçekleri hatırlatma olarak çift amaçla kullanıldığını vurgular (Parla, 2015, s. 17). "Günlük yaşama sinmiş ideolojik kalıpları açık etmek ve bu kalıplara direnmeyi sağlayacak farkındalığı yaratmak, yabancılaşmış bireylerle yabancılaşmış bir dünya arasında kurulmuş sağlıklı uyumu bozmak amacıyla" kullanılan başkalaşım imgeleri (Parla, 2015, s. 273), olumlu ve olumsuz dönüşümleri içerebilir, kurtuluş ve yenilenmeyle sonuçlanabileceği gibi esaret ve yozlaşmayla da sonuçlanabilir, fakat her durumda hayatta kalmayı sağlar (Parla, 2015, s. 272).

Kendini yaratılan modern dünyada bir başına hisseden bireylerin yaşamı, sanayi devrimi ile başlayan, dünya savaşları ve yeni gelişmelerin yarattığı yeniliklerle devam eden bir karmaşaya dönüşür. Bireyler ne meydana gelen gelişmenin hızına ayak uydurabilirler ne de çoğunlukla olumsuz olarak ortaya çıkan bu gelişmeleri durdurabilirler. Önüne geçilemeyecek bir çığ, bir sel gibi içine kapıldığı bu modernleşme serüveninde ya bunun bir parçası olacak ya da bu akıntıda kaybolup gidecektir. Dünya savaşlarının sonucunda yaşanan ölümler, yoksulluk, sıkıntı, insanları bir bunalıma sürükler. Yine II. Dünya Savaşı'nın beraberinde ortaya çıkan "varoluşçuluk felsefesi" ile birlikte hayatın ne kadar boş olduğu, yaşamın anlamsızlığı, bireyin yaşam yerindeki konumu düşünölmeye başlanır. Böyle bir ortam, başkalaşım/dönüşüm izleğinin kök salmasında en uygun toprağı yaratmıştır.

Fransız tiyatrosunun önde gelen yazarlarından Ionesco'nun 1959'da sahnelenen *Gergedanlar* adlı eseri, varoluşçuluk düşüncesiyle yazılmış bir absürt tiyatro örneğidir. "Karşıtlıklar tiyatrosu" olarak da tanımlanan uyumsuz tiyatro, "savaş sonrası sıradanlaşan ve saçma bir hâl alan hayatları; amaçsız olarak bekleyen, yalnız, sıkılmış, bitkin, ölüm korkusu barındıran, iletişimsizlik ve uyumsuzluk içinde yaşayan insanların, içinde buldukları trajik durumu komikle buluşturup anlatan tiyatro olarak" açıklanabilir (Özcan, 2013, s. 534). İnsanın yerine makineyi, duygunun yerine aklı koyan, farklılıkların ortadan kalktığı modern dünyada bireyin içine düştüğü boşluğu, yaşadığı çıkmazı, karamsarlığı, yabancılaşmayı dile getiren varoluşçuluk düşüncesi bireyi biricik temel olarak alır. Varoluşçuluk ve nihilist felsefenin etkisinde ortaya çıkan absürt tiyatro ise insanın içinde bulunduğu saçmalığı, modernitenin dayattığı saçmalık içindeki bireyin trajikomik hâlini yine saçma unsurlarla ortaya koyar ve hem okuyucuda hem de izleyicide çarpıcı bir etki meydana getirmeye çalışır. *Gergedanlar*'da da Ionesco bireyin yaşadığı varoluş sıkıntısı, modern düzene ayak uydurma sonucu tekdüzeleşen toplum kitlesi ve böyle bir toplum kitlesi içinde kalan bireyin kendine/çevresine olan yabancılaşmasının boyutları ve bireyin içinde yaşadığı sistemin bir parçasına dönüşerek bireyselliğinin yok olmasını anlatır.

Başkalaşımın gergedan metaforuyla dile getirildiği eserde yazarın neden gergedanı seçtiği sorusuna farklı fikirler ileri sürülebilirken,

² Dehümanizasyon: İnsanca arzu, duygu ve davranışlardan uzaklaşma; yabancılaşma; vahşileşme; hayvanlaşma. (*Tıbbi Terimler Sözlüğü*)

yazar oyunu için fanatizmin sembolü olarak gergedanı seçmesini şu sözlerle ifade eder: "Boğa? Hayır: Çok soylu. Su aygırı? Hayır: Çok cansız. Manda? Hayır: Mandalar Amerikalı'dır ve politik ima içermezler... Gergedan? Sonunda, rüyamın gerçekleştiğini, somutlaştığını, gerçek ve kitle olduğunu görüyordum. Gergedan! Hayalim!" (Ionesco, 1991, s. 1668)

Üç perdeden oluşan eserin birinci perdesi Fransa'da bir taşra kentinin küçük bir meydanında geçer. Bu bölümde yazarın Bakkal, Bakkalın Karısı, Ev Kadını, Masalara Bakan Kız, Patron, Mantıkçı, Yaşlı Bay, Jean, Daisy ve Berenger gibi toplumun farklı kesimini temsil eden kişilere yer vermesi, bir taraftan Berenger'in diğerlerinden ne kadar farklı bir çizgide olduğunu gösterme diğer taraftan ise perdenin ilerleyen sahnelerinde toplum içindeki gergedanlaşmanın boyutlarını ortaya koyma açısından önemlidir (Arıkan, 2017, s. 45). Bu farklı insan tiplerinin olaylara karşı verdiği tepkiler, gösterdikleri panik ya da kişilerin kafenin önünden geçen ve geçerken ev kadınının kedisini ezen bir gergedan gördüklerinde söyledikleri "Bu da neyin nesisi?" (Ionesco, 2000, s. 11), "Hiii, bir gergedan!... Bir gergedan!... Ay! Hiii!..." (Ionesco, 2000, ss. 12-13), "Vay canına!" (Ionesco, 2000, s. 14), gibi kullandıkları cümleler bile aynı olup, Berenger dışında neredeyse hepsi peş peşe benzer tepki cümleleri verir. Bu ise modern dünyada bireylerin aynı kalıptan çıkmış gibi benzer davranışları sergilemesinin bir yorumudur. Ionesco için kendi kafasıyla düşünemeyen, bir slogan insanı olan, başkalarının kendisine karşı dayattığı kalıplaşmış ve ölü olan hakikatleri tekrar eden kısaca yönlendirilen bireyler küçük burjuvadır (Ionesco, 2020, s. 79). Eser boyunca yazar tek tipleşmeyi farklı şekillerde ortaya koymuştur. Ayrıca bu bölümde Jean ve Berenger dışındaki kişilerin özel isimden ziyade onları tanımlayacak sıfatlarla yansıtılması farklı toplumlarda benzer tipte kişilerin bulunabileceğini gösterir.

Bu bölümde Jean modern insanı temsil ederken Berenger ise bu yaşama ayak uyduramayan insan konumundadır. Berenger'in günlük hayat ve kendi yaşamı ile ilgili şikâyet içeren tüm söylemlerini Jean kendinden örnekler vererek cevaplar. Burada modernizmin temelinde olan aklın ve mantığın yüceleştirildiğini, Berenger'in ise tam aksi davranışlar sergileyerek aklın saçmalığını ortaya koyduğu söylenebilir. Berenger'in Jean'a söylediği "Ama, herkes sizin gibi olamaz. Ben uyamıyorum. Olmuyor, yaşama uyamıyorum." (Ionesco, 2000, ss. 10-11), "Siz güçlüsünüz... Benimse yaşama gücüm bile ancak var. Yaşamak istemiyorum belki de... Yalnızlığın üstümdeki ağırlığına dayanamıyorum. Toplumunkine de. Yaşamak doğal olmayan bir şey" (Ionesco, 2000, s. 23), "Kendi kendime acaba ben var mıyım diye soruyorum!" (Ionesco, 2000, s. 24) sözleri onun uyumsuzluğunun boyutlarını yansıtır. Jean, Berenger'in kendini ifade etmek için söylediklerine verdiği cevaplarla bir yandan düzenin istediği modern insanı tarif ederken diğer yandan kendini toplumun dışında konumlandıran Berenger'i düzenin kısıcılığı arasına sokmaya çalışır: "Herkesin uyması gerek... Ben de sizin kadar değerliyim; alçak gönüllüğü bir yana bırakırsak, sizden daha değerliyim ben. Üstün insan, görevini yapan insandır..." (Ionesco, 2000, s. 11), "Yaşam bir mücadeledir, savaşmamak korkaklıktır!... Silahların... Kendinizle. İradenizle... Sabrın, kültürün, zekânın sağladığı silahlar. Cin gibi, parlak zekâlı biri olun. Günün havasına uydurun kendinizi." (Ionesco, 2000, s. 25), "giyiminize dikkat etmelisiniz, her gün tıraş olmalısınız..." (Ionesco, 2000, s. 26), "Yeteneğinizi değerlendirin. İçinde olmak gerekir her zaman yaşamın. Çağımızın yazınsal ve kültürel olaylarından uzak kalmayın... Kendini kapıp koyuvermeyin... İnsan isterse zaman bulur... Hiçbir zaman geç değildir... Müzelerle gidin, yazınsal dergiler okuyun, konferanslara

gidin. Bunalımdan uzaklaştırır bunlar sizi, düşüncenizi biçimlendirir." (Ionesco, 2000, ss. 27-28) Yazara göre modern insanın hep acelesi vardır ama zamanı yoktur, gerekliliğin mahkûmudur; "telaşlı, stresli, insani bir hedefi olmayan ya da bir seraptan başka bir şey olmayan bir hedefe doğru koşan [bu] insanlar," herhangi borazanın sesiyle, herhangi bir delinin veya iblisin çağrısıyla birdenbire çılgın bir fanatizme, herhangi bir toplu öfkeye, popüler bir histeriye kapılabilirler (Ionesco, 2020, s. 152). Yazar gerçek hayattaki gergedanlaşmanın boyutlarını ise şöyle açıklar: iletişimsizlik ve soyutlanma modern dünyanın trajik temalarıdır. Her şey millileştirilip sosyalleştirilerek ortak yapılır ve insan artık tek başına kalmaz, bireyci toplumlarda bile "bireysel vicdan" seviyeli ya da seviyesiz, siyasal ya da reklam amaçlı sloganların boğucu dünyasının baskısıyla kuşatılarak tahrip edilmiştir. Propaganda çağın hastalığıdır. Zihinler o denli yozlaşmıştır ki, bir bireyin şu ya da bu geçerli bir ideolojinin bayrağı altına girmeyi, boyun eğmeyi reddetmesini anlayamazlar (Ionesco, 2020, ss. 152-53). Yazar yine Mantıkçı ve Yaşlı Adam arasında geçen konuşmalarla bir yandan akıllı geçinenlerin parodisini yapar diğer yandan ise modernitenin dayattığı aklın saçmalığını verir. Mantıkçı, akılla ve mantıkla ilgili saçma öneriler sunarak Yaşlı Adam'ı hemen etkiler ve bu durum okuyucuya modernitenin kolayca şekillendirdiği insan tipini de yansıtır (Arıkan, 2017, s. 49).

Bölüm meydana geçip giden gergedanların üzerine çıkan tek boynuzlu mu, çift boynuzlu mu, Asya gergedanı mı, Afrika gergedanı mı gibi saçma bir tartışma ile biter. Yazar, herkesin değişimi hemen kabullenişini, değişimin nedenlerini sorgulamayı bırakmasını ve kişileri hiç olmayacak bir konuda tartıştırmak durumun saçmalığını daha iyi yansıtır. Burada Berenger'in ilk defa kendi düşüncelerine sahip çıkarak Jean'a tepki gösterdiği görülür. Ama Berenger, çevresinin kendisine yaptığı baskılarla hemen yaptığından pişman olur ve kendi kendine Jean'ın yaptıklarını aklamaya çalışır. Yabancılaşma burada o noktadadır ki birey katilinin savunucusunun yine kendisi olduğunu fark etmez. Yazar bu ilk bölümde gergedanlaşma olgusunu sadece bir izlek olarak ortaya koyup ilerleyen bölümlerde bu izleği genişletir.

İki tabloda oluşan ikinci perdenin ilk tablosu Berenger'in iş yerinde geçer. Burası hukuk kitapları basan bir yayinevinde bir çalışma odasıdır. Tablo gazetede bir gün öncenin gergedan olayı ile ilgili "Ezilen Kediler" sütununda çıkan haber üzerine iş yerindeki kişilerin tartışmasıyla başlar. Bu bölümde yazar Botard'ın "Kitle psikoza" (Ionesco, 2000, s. 52) söylemiyle modern toplumda bir şeye inanmanın bir salgın gibi nasıl kolayca yayılabileceğini vurgular. Aynı zamanda Botard'ın söylemleriyle gazetede çıkan haberlerin yansıtılış biçimine de eleştiri yapar: "Ben gazetecilere inanmam. Gazetecilerin hepsi yalancıldır... Hangi kalınderiliden söz ediliyor? Ezilen kediler sütunu yazarı bir kalınderili demekle ne demek istiyor? Bunu bize söylemiyor. Sonra kedi demekle ne demek istiyor?... Erkek kedi mi, dişi kedi mi? Ne renk? Hangi ırktan?... Belki de yalnızca bir farenin ezdiği bir pireydi bu. Bundan koca bir dağ yarattılar" (Ionesco, 2000, ss. 46-47). Yine bu tabloda kocasının hafta sonunu geçirmek için ailesinin yanına gittiğini fakat grip olduğu için işe gelemeyeceğini haber vermek için işyerine gelen Bayan Boeuf, yolda evinden iş yerine gelene kadar bir gergedan tarafından kovalanır. Merdivenlerden sesi duyulan gergedan bir süre sonra merdivenleri yıkar ve hepsi iş yerinde mahsur kalır. Bayan Boeuf'ün söylemleri üzerinden yazar değişimin belirsizliği, insanların nasıl değiştiği, değişirken farkına varıp varmadığı, değişimin ne derece bilinçli olduğu gibi soruları okuyucuya/seyirciye yöneltir. Bayan Boeuf'un eşini yalnız bırakmayarak onun üstüne atlayıp uzaklaşması, şehirdeki gergedanların sayısının

artması, geri kalanların da itfaiyeyi arayarak geçici bir süreliğine evlere dağılmasıyla tablo kapanır.

Jean'ın evinde geçen ikinci perdenin ikinci tablosunda arkadaşına haksızlık yaptığını düşünen Berenger özür dilemek için Jean'ın evine gelir. Jean yorganı başına çekmiş yatağında yatmaktadır, Berenger'in kapıyı çalmasına başta sesini çıkarmasa da sonra arkadaşını içeri alır. Berenger arkadaşından özür dilemeye çalışırken Jean de yavaş yavaş gergedanlaşır ve oyun gittikçe her köşeden çıkan gergedanlardan kaçmaya çalışan Berenger'in acınası hâliyle kapanır. Bu tabloda yazar gergedanlaşmanın nasıl gerçekleştiği ve geçirilen fiziki değişim üzerinde detaylı şekilde durarak başkalaşım/dönüşüm izleğini ortaya koyar. Çatallaşmış bir ses, ateş, baş ağrısı, hâlsizlik, keyifsizlik, başta hafif bir şişlik, sıcaklık hissi, terleme ve teninin yavaş yavaş renk değiştirmesi, derinin sertleşmesi, gürlütlü nefes alma, sesin giderek kalınlaşması ve anlaşılabilir hâle gelmesi, öfke ve kızgınlık. Yazarın aslında vurgulamak istediği gerçekleşen fiziksel değişim üzerinden bireylerde meydana gelen içsel değişimi göstermektedir. Gergedanlaşan, kendine bile yabancı hâle gelen bireyler artık kendi söylediklerini bile anlayamaz hâldedir.

Berenger'in evinde geçen üçüncü bölümde olanlardan fazla etkilenen, arkadaşının kendisine ihanet ettiği düşünen Berenger, hastalandığını ileri sürerek bir süredir işe gitmemekte, kendisinin de bir gergedana dönüşmesinden korkmakta, kaygıyla sürekli başını ve vücudunu yoklamakta, sesinin değişip değişmediğini anlamak için öksürmekte, dayanamayacak noktaya geldiğinde tekrar kendisini salgından koruduğu düşüncesiyle içkiye sığınmaktadır. Berenger'in kendisini ziyarete gelen Dudard ve Daisy'den kendisinden akıllı, mantıklı üstün gördüğü herkesin tek tek gergedanlaşmasını duyması onu iyice çıkmaza sürükler. Dudard'ın ve Daisy'nin Berenger'e olan söylemleri üzerinden değişimin doğal bir olgu, bir gelişme, bir tercih meselesi olduğu, herkesin olduğu gibi kabullenilmesi ve yaşamı devam ettirebilmek için bir anlaşma yolu bulunması gerektiği, aslında değişenlerin kötü olmadıkları saflık gibi doğal bir masumluklarının olduğu, eğer yollarında durulmazsa saldırmayacakları vurgulanır. Berenger ise "İnsan başını bir yere çarpmak istemezse, çarpmaz!" (Ionesco, 2000, s. 85) diyerek değişip değişmemenin insanın kendi elinde olduğu vurgusunu yapar. Yazar Dudard'ın "Kendinizi dünyanın merkezi sanıyorsunuz, olan biten her şeyin özellikle sizi ilgilendirdiğini sanıyorsunuz! Evrensel hedef noktası değilsiniz!" (Ionesco, 2000, s. 87) söylemleriyle her şeyden kendini sorumlu tutanlara bir eleştiri yöneltirken Botard'ın "Zamana uymak gerek" (Ionesco, 2000, s. 103) sözü üzerinden de değişime direnmektense kabullenmenin daha kolay olduğunu vurgular. Buradan da anlaşılacağı gibi yazarın asıl vurgulamak istediği insanların zamanla değişime alışması, duyarsızlaşması ve her şeyi normal görmeye başlamasıdır. Verilen bir diğer mesaj ise sadece değişim gerçekleşirse yaşana-bileceği, devam etmek için onlar gibi olmak zorunda olunmasıdır. Eserde Berenger'e yapılan her konuşma, bireyi sloganlarla etkisi altına almaya çalışan toplumun provakörleri olarak da görülebilir (Özcan, 2013, s. 537).

Modernleşme tam bir yıkım getirir. Bu bölümde vurgulanan diğer bir nokta da değişimle birlikte tüm değer (aşk, dostluk, yardımseverlik, hoşgörü vs.) ve inançların yıkılmasıdır. Çoğunluğa uyma, güçlünün yanında olma bir değer olarak algılanır. Çok çabuk etkilenmeleri normal insanların kusurları gibi sunulur. Eserde yıkım gergedanlaşanların etraflarındaki her şeyi (merdiven, duvar, kapı vs.) yıkması olarak tezahür eder. Eserin sonunda gergedanların her yere saldırdıkları ve hayatta kalan normal insanlara yaşam

alanı bırakmadıkları üzerinde ısrarla durulur. Eserin sonuna kadar gergedanlaşmaya direnen Berenger, en sonunda bu kez kendi gergedanlaşmak istediğinde bunu başaramaz. Sonunda onlar gibi olmaya çalıştığında bunu bile beceremez. Burası Berenger'in durumunun içler acısı olmasının geldiği son noktadır. İonesco'nun Berenger'ini ve Sezai Karakoç'un Yedinci Oğul'unu insanca ve onurlu bir şekilde yaşamının zorluğu bağlamında ele alan Mehmet Güneş'e göre Berenger, tüm çevresinin ve en yakın arkadaşlarının gergedana dönüştüğüne/kimliklesizleştiğine tanık olurken dahi kendisinin ne olursa olsun onlara benzemeye direndiğini ve insanca yaşamakta kararlılığını sürdürdüğünü ifade eder (Güneş, 2022, s. 393). Güneş'e göre çevresindekilerin birer birer gergedana dönüştüğünü/ kimliklesizleştiğini gören ve elinden çaresizce seyretmekten başka hiçbir şey gelmeyen Berenger bir çok etkisiyle onlar gibi olmaya çalışır ama onun yaşadığı sarsıntının tersinden kurtulunca söylediği sözler tüm olumsuzluklara rağmen insanca, onuruyla yaşamaya çalışan duruş sahibi bir insanın manifestosudur (Güneş, 2022, ss. 400-401). Berenger'in "Pes etmeyeceğim, ben!... Pes ettiremeyeceksiniz, bana!... Sizi izlemeyeceğim, sizi anlamıyorum! Neysem o kalacağım. Bir insanoğlu" (Ionesco, 2000, s. 121), "Son insanım ben, sonuna kadar da insan kalacağım! Teslim olmuyorum" (Ionesco, 2000, s. 123) sözleri onun son savunması gibi görünse de güçlü bir kişinin haykırılarından ziyade payına başka bir şey kalmadığı için direnmek zorunda kalan çaresiz/yenik bireyin söylemleridir. *Notlar ve Karşı-notlar* adlı eserinde *Gergedanlar*'ın hareket noktasının ne olduğuna değinen İonesco'ya göre Berenger, herkesin dönüştüğü bir noktada neden Gergedan hastalığına direndiğini çok iyi bilmez, belki o kalabalıkların hareketlerine toplu yapılan şeylere alerjisi olan biridir (Ionesco, 2020, s. 197).

Oyunun Nazi karşıtı bir oyun olmasının yanı sıra toplu histerilere ve salgınlara karşı bir oyun olduğunu, anti-entelektüel bir taraf tuttuğu ve basit bir varlığı başkahraman olarak seçtiği (Ionesco, 2020, s. 197), Berenger'e hangi ideoloji adına direndiğini söyletmediği için eleştirildiğini söyleyen İonesco, az çok otomatik olan bir düşünce sistemini benimsemenin çok kolay olduğunu, sonucu bulmanın eleştirmene ve özellikle seyirciye düştüğünü, şahsen entelektüellere de güvenmediğini, onların sadece gergedanlaşma hastalığını yadıkların, bütün halkların belli aralıklarla ağına düştüğü histerileri felsefi açıdan desteklemekten başka bir şey yapmadıklarını, Nazizmi bile onların ürettiklerini ifade eder. Eğer bir ideolojiyi başka bir ideoloji ile karşılaştırırsa "gergedanvari bir sloganlar sistemini başka bir gergedanvari sloganlar sistemi ile karşılaştırmış" olacağını söyleyen yazara göre "bütün bir dünya için düşünmek ve bütün bu dünyaya otomatik bir felsefe sunmak komiktir." (Ionesco, 2020, s. 206) Yazar sorunu ortaya koyar, insanlar bunu düşünmeli ve sorunları özgürce kendi çözmelidir; "kendince bulunmuş kör total çözüm insanın düşünmesini engelleyen hazır bir ideolojiden çok daha değerlidir." (Ionesco, 2020, s. 207) Yine oyunun bir konformizmi yıktıktan sonra yerine bir şey koymayarak kendisi ve seyirciyi boşlukta bıraktığı konusunda eleştirildiğini ifade eden yazara göre özgür insan bu boşlukta başkalarının gücüyle değil tek başına kendi gücüyle çıkmalıdır (Ionesco, 2020, s. 207). Yine yazara göre eser, bir fanatikleştirme sürecinin, bir totalitarizmin doğup giderek büyümesinin, yaygınlaşmasının, galebe çalmasının, bir dünyayı dönüştürmesinin, onu tamamen başkalaştırmasının oldukça tarafsız bir betimlemesidir (Ionesco, 2020, s. 205). Oyunda söz konusu edilen "ifşa etmek, maske düşürmek, bir ideolojinin nasıl bir tapınmaya dönüştüğünü, nasıl her şeyi kapladığını, nasıl toplulukları büyük bir coşkuyla harekete geçirdiğini, başlangıçta mantıklı ve aynı zamanda

tartışılabilir olan bir düşüncenin önderler tarafından, sonra totaliter diktatörler tarafından, küçük yönetim birimlerinin, toprak parçalarının ya da kıtaların başkanları tarafından yüksek dozda bir tahrik unsuruna dönüştürüldüğünü ve o düşüncedeki kötücül gücün, 'halk'ı korkunç biçimde etkileyerek onu bir yığına, histerik bir kitleye dönüştürdüğü zaman nasıl canavarlaşabildiğini göstermek olduğunu" söyler (Ionesco, 2020, ss. 205-206).

Yazar eserin farklı bölümlerinde gösterdiği zıtlık unsurlarıyla modern yaşama uyum sağlayarak gergedanlaşan ve uyum sağlayamayan arasındaki uçurumu gösterir. Eserin ana karakteri Berenger, modern yaşama uyum sağlayamayan ve varoluş sıkıntısını bütün benliğinde hisseden bir kişiyken, Jean, Dudard veya Bay Papiillon modern insanın simgesidir ve yazar Berenger dışındaki tüm kişileri eser sonunda gergedanlaştırır. Yazar Berenger'in Jean ile konuşmaları üzerinden topluma yabancılaşan kişiyi kategorize eder ve iki taraf arasındaki tezat, Jean ve Berenger'in kılık kıyafetlerinden yaşamda üstlenmeyi tercih ettikleri rollere kadar kıyaslanarak gösterilir. Dudard ve Botard üzerinden yapılan karşılaştırma ortaya konulan zıtlıkta ise yazar aynı seviyede iki farklı insan üzerinden modernleşmenin bireylerdeki tezahürünün ne denli farklı olabileceğini göstermiş olur. Yine Berenger ve Jean'ın karşılıklı söylemleri üzerinden gergedanlaşan ve gergedanlaşmayan (olduğu gibi kalan) insanlar kıyaslanarak iki kesimin bakış açısındaki zıtlık üzerinden dünyaya bakışları, yaşamı algılayışları ve gördüklerine yükledikleri anlamlardaki fark üzerinde durulur. Yazarın zıtlığı kullanmasındaki amacın temel olarak bu bakış açısındaki farkı yansıtmak olduğu söylenebilir.

Eser boyunca Berenger'in yaşadığı yabancılaşmanın farkında olduğu ve varoluşçuluğun bireysel sorumluluk duygusunu üzerinden atabilmek ve içsel dengeyi sağlamak için kendine çeşitli kaçış yolları aradığı görülür (Arıkan, 2017, s. 46). Berenger'in kaçış yollarından biri içkidir. İçkinin sonunda insanların hareketlerine hâkim olamadığını, ellerinde güç kalmadığını, sersemleştiklerini, sıfırı tükettiklerini, Berenger'e de kendisini tüketerek kendi mezarını kendi kazdığını söyleyen Jean'a Berenger "Aslında içkiyi o kadar sevmiyorum. Ama içmezsem de olmuyor. Sanki bir şeyden korkuyorum gibi hep, korkum geçsin diye içiyorum... Yaşamda, insanların arasında kendimi rahat hissetmiyorum, ancak gidip bir kadeh bir şey içince [kendimi] rahatlatıyorum, gevşiyorum, unutuyorum... Yorgunum, yıllardan beri yorgunum. Bedenimin ağırlığını güç taşıyorum... Her an bedenimin varlığını hissediyorum, sanki kurşundanmış gibi, ya da sırtımda birini daha taşıyormuşum gibi. Kendime alışamadım bir türlü. Ben ben miyim, değil miyim bilemiyorum. Biraz içtiğimde, o yük kayboluyor, kendimi tanıyorum, ben oluyorum." (Ionesco, 2000, s. 22) der. İçkinin burada Berenger için kaçış ve sığınak olduğu gösterilirken özde ise yabancılaşmanın boyutları çok güzel bir şekilde yansıtılır. Berenger değişeceğine dair arkadaşına söz verir ama daha ilk teşebbüsünde Jean söylediklerinin aksine göre hareket etmeye başlar ve söylediklerinin tüm gücü kaybolur. İçkinin yanında evin de Berenger için bir sığınak olduğunu Dudard'ın "evinizin duvarları ardına saklanmış" (Ionesco, 2000, s. 84) cümlesinden anlaşılır. Berenger'in son sığınağı Daisy'e olan aşkıdır. Son bir ümitle onunla her şeyin üstesinden gelebileceğine, onunla gelişeceğine, güçlü ve yürekli olacağına hatta onunla çocuklar yaparak insanlığı yeniden yeşerteceğine inanır ama bu da gerçekleşmez. Berenger'in hassas kişiliğine dayanamayan Daisy de gergedanlaşmayı tercih eder. Bütün bir toplumun zihinsel dönüşümüne tanıklık edildiğini söyleyen yazar, eski değerlerin bozulduğunu, altüst olduğunu, başka değerlerin doğarak kendini dayattığını ifade eder ve dünyasının değişimine tanıklık eden çaresiz bir bireyin (Berenger) buna karşı bir şey

yapmadığını, haklı ya da haksız olduğunu bilmediğini, ümitsizce çırpındığını, mahvolduğunu ve kendi türünün son örneği olduğunu söyler (Ionesco, 2020, s. 205).

Yazara göre oyunun niyeti, bir yandan bir ülkenin Nazileştirilme sürecini diğer yandan ise salgına karşı doğası gereği alerjik olan birinin toplumunun bu zihinsel dönüşümüne tanık olma rahat-sızlığını betimlemektir. Başlangıçta "gergedanlaşma hastalığı"nın Nazizm olduğunu ifade eden yazar, Nazizmin de "büyük ölçüde iki savaş arasında revaçta olan entelektüellerin, ideologların ve yarı-entelektüellerin bir icadı" olduğunu, onların yaygınlaştırdığını, asıl onların gergedan olduğunu, düşünmediklerini ve ezbere slogan attıklarını, bu yüzden de onların zihniyetinin yığınlarınkinden çok daha fazla yığınların zihniyeti olduğunu söyler (Ionesco, 2020, s. 203). Hayatı boyunca fikir akımı olarak adlandırılan şeylerin hızlı evriminin ve onların gerçek bir salgına benzeyen bulaşma gücü karşısında hayrete düştüğünü ifade eden yazar, insanların birdenbire felsefe profesörlerinin ya da felsefi görüşlü gazetecilerin "tarihsel zorunluluk" dedikleri yeni bir dinin, bir doktrinin, bir fanatizmin etkisi altına girdiklerini, işte o zaman gerçek bir zihinsel dönüşüme tanık olunduğunu ve insanlar sizinle ortak görüşleri paylaşmadıklarında, onlarla anlaşamadığınızda sanki canavarlara hitap ediyormuş izlenimine kapıldığını söyler (Ionesco, 2020, ss. 201-202). Yazarın eserinde gerçekleştirdiği fiziksel dönüşüm, aslında zihinsel dönüşümün sembolik olarak yansıtılmasıdır. Zihinsel dönüşümü yaşayan gergedanlaşmış bu bireyler yazara göre gergedanların saflığının ve vahşiliğinin karışımına sahiptir, onlar gibi düşünmezseniz vicdanları rahat bir şekilde sizi öldürebilir ve yazara göre içinde bulunduğu yüzyıl boyunca tarih bireylerin sadece gergedanlara benzemekle kalmadığını, gerçek anlamda gergedana dönüştüklerini de kanıtlamıştır. Bu yüzden yazara karşı birkaç bireysel vicdanın buna karşı hakikati temsil etmesi olağanüstü görünse bile mümkündür. Gergedanlar'ın tüm teması budur (Ionesco, 2020, s. 202). Belli zamanlarda toplumun büyük çoğunluğunun ağına düştüğü toplu histeriye karşı çıkmamanın insanlık serüvenini reddetmek ve evrensel insanlığın yerinin bütün bu ayrılıkların ötesinde bu derin yalnızlığın içinde olup olmadığını sorgulayan yazara göre "puta tapmaya dönüşen ideolojiler ve otomatik düşünce sistemleri zihin ile gerçeklik arasında bir ekran gibi yükselerek sağduyuyu çarpıtıyor, insanın gözünü kör ediyor. Onlar insan ile insanlıktan çıkardıkları insan arasında bariyer oluşturuyor ve insanların arasında her şeye karşın dostluk olanaksız kılınıyor; birlikte yaşamak denen şeyi engelliyorlar, zira bir gergedan gergedan olmayanla, bir fanatik yandaş kendi tarafında olmayanla anlaşamaz." (Ionesco, 2020, ss. 203-204)

Gergedan adlı hikâye kitabının genelinde (neredeyse hikâyelerin hepsinde) "gergedanlaşma"ya değinen Mine Söğüt, sanki Ionesco'nun eserinde sorduğu sorulara cevap verir. Hikâyelerinde gergedanlaşmanın nedenleri, farklı boyutları, çeşitli baskı unsurları üzerinde durur. Her hikâyeye gergedanlaşmanın farklı bir yüzü gibidir. Yazar baskı unsurunu çeşitlendirerek böylece bireyin kuşatılmışlığının farklı boyutlarını yansıtır, bireyin ne kadar çok şeyle mücadele etmesi gerektiğini vurgular. 2019 yılında yayımlanan ve dört bölüm altında toplanan hikâyelerin başlarına epigrafla niteliğinde yazılan yazılarla Mine Söğüt Berenger'in ucu açık bırakılmış öyküsünün devamını yazar. Hayatta kalamayacağı bir iklimde yapayalnız bırakılmışlığının öfkesiyle Berenger yemininden döner ve kendi yaratıcısına kinlenen bir gergedana dönüşür. Varlığının intikamını almak için zamanın, ailenin, ahlakın, inancın, devletin içinden geçerek yola düşer (Söğüt, 2019, s. 9). Celladının hem arkasında hem önünde, güvenli zannettiği evinde, atalarından devraldığı fikrinde, hem geçmişinde hem geleceğinde

olacak; denizlere de açılrsa, kırlara da çıkırsa, ondan kaçarken vardığı her yerde peşinde, hayatının tam orta yerinde dev bir kafeste olacak (Söğüt, 2019, s. 45); katilini bazen sırtına bazen ayaklarının altına alacak, tüm uykularında yanı başında duracak, rüyalarında ve hayallerinde gezecek, kararlarında ve niyetlerinde iyide dair ne varsa eze eze, insanlığının peşinde dolaşan yaşlı ve öfkeli bir gergedan olacaktır (Söğüt, 2019, s. 67). Ona devamlı aynı şeyi söyleyecektir: “İnsanların arasına dalmış gergedanlardan daha tehlikeli tek şey gergedanların arasında yapayalnız kalmış bir insandır.” (Söğüt, 2019, s. 97) Fakat o yine bir şey anlamayacak, susmayı ve katlanmayı sürdürecektir, kendi aklından yaptığı yıkılmaz demir bir kafesin içinde kalacaktır (Söğüt, 2019, s. 97). Diğer taraftan bu epigraf niteliğindeki bölümler, gergedanlaşmaya mahkûm bırakılmış tüm bireylerin kendi katillerinden hesap sormak adına çıktıkları bir yolculuktur. Gergedana dönüşmek zorunda kalanların yaratacağı yıkım hepsinden daha kötü olacaktır. Burada aynı zamanda bilinçli bir başkalaşımdan bahsedilir.

Mine Söğüt'ün eserinin İnesco'nun eserinden farkı, başkalaşımın/dönüşümün farklı yüzleriyle karşılaşılmasıdır. Bir yandan hikâyelerde gergedanlaşmanın serüveni anlatılırken diğer yandan farklı başkalaşım/dönüşüm şekilleri sunulur. Dönüşüm/başkalaşım farklı bir şekle dönüşmek olarak görüldüğü gibi kişiliklerin değişmesi şeklinde de görülür. Böylece okuyucuya yaşam içinde değişen bireyin aldığı konumların çeşitliliği gösterilmiş olur. Tiyatro tekniği ile yazdığı “Aile Ölüyor” başlıklı ilk hikâyede kutsal çocuk karakteri ile değişimin temellerinin henüz çocukluk yıllarında atılmaya başlandığı yansıtılır. Çocuğun adının “kutsal” sıfatıyla nitelendirilmesi, her çocuğun hayatının başlangıcında kutsiyet atfedilecek kadar masum olduğu zamanla kirlenerek bu kutsiyeti yitireceği gösterilir. Burada çocuğun sorgulamaları otorite konumundaki babanın öfkeli patlamaları, şiddete başvurusu ile engellenir. Gerçekleşmeye başlayan değişimi yazar şu cümlelerle ifade eder: “Babaların edepsizce öfkelenişine, annelerin bu öfkeden edepsizce tat alışına tanık olan her kutsal çocuk, o tanıklıktan biraz daha yaşlanmış ve biraz daha eksilmiş ve biraz daha delirmiş olarak yeniden doğar” (Söğüt, 2019, s. 14). “Kutsal çocuk o an bir kez daha doğar. Ama bu kez çocuk olarak değil bir katil olarak” (Söğüt, 2019, s. 15). Her değişimin benliğinin yeniden bir yapılanması olduğunu yansıtmak ister gibi yazar, değişimi kişinin yeniden bir doğumu olarak yansıtır. Fakat bu kez doğumlar bilinçsizce gözlerin yeni bir dünyaya açılmasından ziyade, gözlerin nasıl karanlık bir dünyaya açılacağına bilinmesi olarak gerçekleşir. Artık kutsal çocuk, “zamanın içinden ve nice kötülükten geçerek bugüne gelecek bir gergedan kadar öfkeli” (Söğüt, 2019, s. 14). Kutsal çocuğun sorduğu “Anne biz hâlâ barbar mıyız?” (Söğüt, 2019, s. 12) sorusu da eserin konusunun özüne değinmesi açısından önemlidir. Medeniyetin dışında kalan her şeyi barbarlıkla itham eden düzen, aslında kendisi hiçbir değer anlayışı kalmamış bir barbardır. Yazar bu düşüncenin parodisini ve eleştirisini yapar. Medeniyetin barbarlıkla eş tutulduğu görülür. Burada basit bir laf oyunuyla yazar asıl barbarların gerçekte kim olduğunu gösterir. Barbarlıktan kurtulmaya çalışan modern insanların yaptığı sadece barbarlığın yüzünü ve şeklini değiştirmek olmuştur. Mesela baba tutarsız bir şekilde ani öfkelenmelerinin ve şiddet eylemlerinin sonucunda çocuğa karşılıklı sigara içmeyi teklif edecek ve medeniyet seviyesinin barbarlığını gözler önüne serecektir. Yazar hikâyede her değişimi farklı dönüşümlerle ifade eder. Dayak yiyen Kutsal çocuk salyangoz gibi içine kıvrılırken, şiddet uygulayan baba ejderha gibi dışına doğru büyür, izleyici konumundaki anne ise su dökülmüş mürekkep gibi dağılır. Eserdeki gergedan metaforu da Kutsal çocuğun bir gergedan gibi öfkeli bir şekilde büyüyeceği üzerinden

verilir. “Kadınların Derisini Yüzen Adamların En Yakışıklısı” başlıklı hikâyede de değişimin küçük yaşta başladığı vurgulanır. Otorite olan anne kahramanın bilinçaltına yerleşerek otoritesini sürekli hale getirir. Çocuğun değişimi küçüklükten başlar ve devam eder. Ama bu değişim olumlu bir yönde gerçekleşmeyecek, “Çocuk büyüyeceği yerde küçül[ecektir]” (Söğüt, 2019, s. 31). Çocuk kendisiniilmekilmek bir yaşam boyunca işler, kapalı zihninin ardında kendisine ve ilerde öldüreceği kadınlara kaderler biçer. Böyle bir baskıyla büyüyen kahraman ilerde kendi de bir baskı unsuruna dönüşerek katil olacak ve “Kadınları itinayla itinayla itinayla severek ve severek ve severek bir bir öldü[recektir]” (Söğüt, 2019, s. 30) öldürmenin adı “sevgi” olacaktır. “Her başarılı erkeğin arkasında kâbus gibi bir anne” (Söğüt, 2019, s. 30) ifadesiyle yazar “sevgi” kisvesi altında çeşitli nedenlerle öldürülen kadınların katillerinin bilinçaltlarına girmeye çalışır. Bu hikâyede yapayalnız bir gergedan, intikam için uzun bir yola çıkar. Büyüme evresi onun uzun yolculuğudur. Değişimin küçük yaşlarda başladığını gösteren bu ilk iki hikâye ile yazar değişime neden olan ebeveyn faktörünün her ikisi üzerinde de durarak kişinin risk ortamının kaçınılmazlığını da vurgulamış olur.

“Ablamın Cesedi” başlıklı hikâyede başkalaşım çürüme metaforu üzerinden yansıtılır. Bu hikâyede değişime uğrayan cinsel yönelimi farklı olan abladır. Kızının cinsel yönelimin farklı olduğunu öğrenen anne olaya el koyacak, kızını komşunun oğluya evlendirmeye karar verecek, kız önce annesini boğmaya sonra kendisini asmaya çalışacak ve sonuç yine yeniklik, yine sesini çıkaramama, yine kabulleniş olacaktır. Annesinin aldığı beyaz kuşaklı pembe elbiseden sonra hayatı başka bir yöne evrilen kız yavaş yavaş çürümeye başlayarak bir ceset hâline gelecektir. Mine Söğüt'ün roman ve hikâyelerini kötülük ekseninde ele alan Büşra Hatiboğlu'na göre ablanın bir ceset olarak ele alınması eşcinsel kimliğinin anne ve çevre tarafından bir öteki olarak görülmesinin sonucu olup elbise ve evlilik ile bireye uygulanan psikolojik şiddet, kötücül bir unsur olarak ölümle özdeş hâle gelir. Kimliğini özgürce yaşayamamak kişinin yaşamdan çok ölüme yakın bir çizgide yer almasıyla vurgulanır (Hatiboğlu, 2023, s. 88). Anlatıcının kızda gördüğü ise öfkeli bir gergedan sabırdır. “Anne Eti” başlıklı hikâyede ise hayatını başka erkeklerin temalarıyla kazanan bir annenin oğlu olan ürkek ve korkak Fuat Ali, başlarda kendini hayali olarak kedinin yerine koyarak kedinin eylemleri üzerinden kendini tatmin eder. Daha sonradan tamamen kediye dönüşecek, korkularından sıyrılarak tepkisini kendi gösterecektir. Korkularından sıyrılarak başkalaşan Fuat Ali içinde yaşadığı hayatı şu şekilde tasvir eder: “Bu hayat bir ada... Hayırsız bir ada. Bizi ta ne zaman atmışlar bu adaya. Birbirimizi yiyoruz iştahla” (Söğüt, 2019, s. 27). Fuat Ali'nin sevgi ve korku arasında yaşadığı duygu geçişlerinde annesinden nefret etmesinde annenin yaşam tarzının bir sonucu olmakla birlikte ödipal bir gerilimi de içinde taşıdığını ifade eden Büşra Hatiboğlu, başka adamların annesine karşı duyduğu cinsel isteğin Fuat Ali'de kıskançlık ve nefretle karşılık bularak çocuğa kötücül bir sonuç olarak annenin ölümünü istemeyi yüklediğini ifade eder (Hatiboğlu, 2023, s. 66). Bu hikâyede gergedan, homurtular içinde annenin penceresinin önünden geçen öfkeli bir gergedandır (adamlardır).

“Köpek Dişi Düşü” hikâyesinde otorite olan baba ailenin evden dışarı çıkmasına izin vermez. Kapı, pencere ve bacayı sıkı sıkı kapatır, içeri hava girmesin diye pencerelerin etrafına kalın plastik şeritler yapıştırır, kapı altlarına süngerler sıkıştırır, bacalara gazete kâğıtları tıkıştırır. Tüm aile bireyleri babanın haklı olduğunu düşünür kimse ona karşı çıkmaz: “Abim televizyonu kapattı. “Babam haklı” dedi, “İçerisi dışarıysın çok daha güvenli.” Ben televizyonu kapattım. “Babam haklı” dedim, “İçerisi dışarıysın daha

güvenli." Annem televizyonu kapattı. "Babanız haklı" dedi, "İçerisi dışarıysından güvenli." Babam televizyonu kapattı. "Ben haklıyım" dedi" (Söğüt, 2019, s. 34). Hikâyedeki evin içi aynı zamanda bireylerin bilinçlerini de temsil eder. Aile bireyleri babalarının otoriteleri dışına çıkamazlar, baba sürekli kontrol hâlinindedir ve her türlü özgürleşme eylemini önceden engellemek için kapıları üzerlerine tekrar tekrar kilitler. Bu bireyleşmenin ölmesi ve tam bir bağımlılık demektir. Kafesteki kuş ise evin kız çocuğudur (abla). Baba diğer erkek çocuklarının aksine onu bir de kafese kapatır. Diğer çocukların özgürlük düşü dışarıya çıkmakken ablanın özgürlük düşü sadece kendi içine çıkmak yani kendi başına kalabilmektedir. Babanın koruyucu baskısı onun üzerinde daha fazladır. En sonunda da hafif bir özgürlük anında dışarı çıkmak isterken otoritenin duvarına çarparak ölecektir. Burada başkalaşım/dönüşüm ablanın kafesteki kuş metaforuyla yansıtılır. Çocuk annenin dışarı ile kendi dışarısını karşılaştırır ve onun dışarısının kendilerininine göre uçsuz bucaksız olduğunu düşünür ve "Bizim dışarımız nereye kadar?" (Söğüt, 2019, s. 33) diye sorgular. Annenin dışarısının babanın otoritesinden bir öncesi vardır ve bu yüzden anne gözlerini kapatıp dışarıyı/önceyi düşleyebilir ama çocuklar babanın otoritesinin içinde doğmuşlardır. Buna rağmen annenin içi kapkaranlıkken çocukların içi hâlâ aydınlıktır, onlar için umut hâlâ vardır. Çocukların sorguladıkları bir diğer şey ise bu kapatılmışlık hissini ne zaman gerçekleştiğidir: Annesini televizyona ablasını kafese kapatan baba neden kendilerini sadece eve kapatmıştır? "Ne zaman ne olmuş da annemin üzerine kapanmış dünya? Babamın üzerine kapanmış? Daha doğmamış abimin ve daha doğmamış benim üzerime kapanmış? Kapana kapana zifire bulanmış?" (Söğüt, 2019, s. 35). Burada yazar otoritenin farklı kollar aracılığıyla gücünü sürdürdüğü, güç gösterisine maruz kalanların da zamanla bir güç unsuruna dönüşerek başkalarına güç uyguladığını vurgular, güç uygulamanın adı ise "korumak" olur. Televizyon burada dışarının güvensizliğini içeriye taşıyıcı işlevdedir. Neyden ve kimden korunduğu asla bilinmez ama bu bilinmeyen ve görünmeyen tehlikeye karşı çocukların bireyleşmeleri hep engellenir. Bu hikâyede gergedan, evin dışında olandır.

"Üçlü Kanepe" hikâyesinde otorite babadır. Bir kez daha şiddet eylemine başvuran baba, buna sessiz kalarak ağlamayı ve türkü mırıldanmayı tercih eden anne ve her şeyden habersiz ölmeye yazgılı ikiz çocuk motifi karşımıza çıkar. Babanın şiddet eylemi nedensiz ve amaçsızca gerçekleşir. Küçük kız babanın şiddet nöbetleri sonucu çok küçük yaşta ölmüştür, şimdi ölme sırası pis kundağa sarılı ikiz kardeşlerindedir. Yıllar önce ölmüş olarak nitelenen küçük kızın kendisinden beş katı büyüklüğünde tül gibi gri kanatları vardır. Bu benzetme, kızın vakti geldiğinde otoriteden kurtulacağı ve kendi özgürlüğünü kazanacağı anlamına gelir. Annenin ise ne kızı gibi uçup kurtulacağı kanatları ne de ağaç gibi toprağa batacağı kökleri vardır. Vapur gibi denizde süzülme, hilal gibi gökyüzüne süzülme ister ama yapabildiği tek şey kasıklarındaki hiç kapanmayan yaraya bakmaktır. Başkalaşım/dönüşüm kanat ve örümcek metaforuyla verilir: "Kız örümcek gibi, kanepenin arkasına tırmandı, tırmandı, tırmandı. Kanatlarını çırptı. Adam bağırdıkça, kadın ağladıkça o tırmanış hiç bitmek bilmedi; o çırpış hiç dinmedi." (Söğüt, 2019, s. 38) Komşular burada yapılan haksızlıklara sesini çıkarmayan ve gözlerini kapatınca, kapı ve pencereleri örtünce haksızlıkların ortadan kalkacağını sanan bencil bireylerdir. Başkasının işine karışmamak ya da umursamamak modernleşmenin getirdiği bir duyarsızlaşma olarak sunulmuştur. Bu hikâyede yazarın önemle üzerinde durduğu konu toplumun tüm yaşayanlara sessiz kalması, görmezden gelmesi ve umursamaz davranmasıdır. "Komşular olanları görmemek için pencerelerini

sıkı sıkı kapatıp perdelerini hızla çektiler. Ben olacakları görmek için gözlerimi iyice açtım" (Söğüt, 2019, s. 38) cümlesi bir leitmotiv olarak tekrar edilir. Her türlü şiddete karşı sessiz kalan anne, bir gece babanın güç gösterisinden sonra ölen ikiz çocuğunun cesetlerini evden uğurlamak zorunda kaldıktan sonra içkiden sızmış babayı üzerine ispiroto dökerek yakar. Bu başkaldırıdan sonra küçük kız da kanatlarını sevinçle çırparak gökyüzüne uçacaktır. Verilen tepki geç kalınmış bir tepki olup ikiz çocukların ölmesini engelleyememiştir. Bu hikâyede gergedan köpektir ve "rüyasında yıllardır hiçbir şeyin değişmediği sokakta derin bir uykuya" (Söğüt, 2019, s. 38) dalar.

"İstiklal Kırıldadır" hikâyesinde gergedan pusuya yatmıştır. Hikâyede besleme Zabel pikniğe gidilecek bir sabah vakti kapı eşliğinde ölmüştür ve küçük kız Zabel'in hayaliyle arkasına bile bakmadan evden kaçır. Aslında hikâyede kaçılan moderniteye ait her şeydir: "O kapıdan, o pencereden, o kurşunlardan, o piknik sepetinden, o geçmişten ve o gelecekte, korkulardan, şüphelerden, bayraklardan, dillerden, isimlerden, intikamlardan ve suçluluklardan, kinlerden, nefretlerden, sınırlardan, dağlardan, yollardan, sürgünlerden, çetelerden, her şeyden, var mı, her şeyden arkamıza bakmadan kaçıyoruz işte" (Söğüt, 2019, s. 43). Hayalet dönüşen Zabel'in ölmediği, eşinin aşıldığı bir anı düşler; isimlerini değiştirdikleri, kırlarda çiçek topladıkları, kimsenin onları tanımadıkları, ne yas tuttukları ne de intikam aldıkları, çimenlerin üzerine yatıp katıla katıla güldükleri, taklalar attıkları, yorgunluktan uykularının geldiği ve kırlarda mutlu bir şekilde öldükleri yeni bir sonun hayalini kurar. Fakat tüm bunlar gerçekleşmesi imkânsız bir hayaldir. "Kaptan Rönesans" hikâyesinde ise gemi, insanın yaşamı ve bireyin yaşam yolculuğundaki hazırlıksız hâlini temsil eder. Kaptan Rönesans ve Fantom ise bu başı sonu belirsiz yaşam içinde yırtık yelken, çalışmayan motor, çalınmış küreklerle hayatta kalmaya, karaya çıkmaya çalışan bireylerdir. Varlığına inanmadıkları Tanrılara sığınır, dalgalara ve rüzgâra güvenirlir, çıkacak bir fırtınanın kendilerini kıyıya vurmasını umut ederler. Aynı zamanda fırtına, bireyin yaşamla giriştiği bir savaşı da simgeler. Bu savaştan ya mağlup çıkarak karaya ayak basacaklar ya da batacaklardır. Başkalaşımın/dönüşümün yine bir hayalet metaforuyla yansıtıldığı hikâyede kendisini bir hayalet olarak tanıtan Fantom, bireyin yaşam içindeki hazırlıksızlığını şu sözlerle ifade eder: "Ne fırtınaya ne kadere ne denizkızına ne gergedana ne de bu derin ve uçsuz bucaksız yalnızlığa [hazır değilim aslında]. Ama gemideyim. Herkes gibi. Hayalet gibi. Kadere doğru..." (Söğüt, 2019, s. 50). Birey kurallarını kendi koymadığı bu serüvende isteyip istenilmediğine hazır olup olunmadığına bakılmaksızın olmak zorundadır. Gücünün tükendiğini anladığı anda ise yardımına kadınlar, alkol ve tütün çıkar. Alkol ve tütüne sığınma bu hikâyenin İonesco'nun *Gergedanlar*'ıyla da benzer ve ortak yanındır. Her insan kendi gemisinin kaptanıdır ve o gemiden kendi sorumludur. Gergedan ise bu hikâyede uçsuz bucaksız denizin ortasında görülen bir hayaldir.

"Haneke, Pasolini, Greenaway Bir de Ben" hikâyesinde³ başka başka zamanlardan ve anılardan bir araya gelmiş kahramanlar nergis tarlasına doğru bir yürüyüşe çıkarlar. Kafası bir araba lastiğinin altında ezileli otuz küsur yıl olan ve bacalarının arasından incecik bir kan akan Pasolini, Avrupa'nın iki savaş arasında alev yandığı bir zamanda dünyaya geldiğini söyler. Doğduğunda ikinci savaşın çıkmak üzere olduğunu söyleyen Haneke, her şeyi

³ Büşra Hatiboğlu tezinde hikâyedeki Haneke, Pasolini ve Greenaway isimlerinin dünyaca tanınmış yönetmenlere işaret ettiğini ve bu yönetmenlerin ortak noktalarının vahşetin tüm gerçekliği ile ortaya koyulduğu filmler çekmeleri olduğunu ifade eder. Detaylı bilgi için bakınız: (Hatiboğlu, 2023<i>/i>, ss. 56-57).

daha iyi görmek adına sık sık siyah çerçeveli gözlüklerini çıkartıp buğulanan camlarını temizlemekte, gözlerini gökyüzüne dikip sanki hiç göremeyeceği bir şeyi ısrarla görmek istemektedir. “Üçümüz de faşizmin gölgesinde savaşlarla terbiyelenen bahtsız bir çağın çocuklarıyız” (Söğüt, 2019, s. 53) diyen Greenaway, etrafına kuşkuyla ve gördüklerinin gerçekliğini sorgular gibi her şeye dikkatle bakmaktadır. Bir araya gelmiş bu kahramanlar hiçbir şey olmamış gibi nergis tarlasındaki meşe ağacının altına oturacak, tarçınlı yeşil çaylarını içecek, keçiboynuzu unundan yapılmış üzümlü kurabiyelerini yiyecek ve nergislerin kokusunu içlerine çekeceklerdir. Üçü de anlatıcı olan kahramana kendi cevaplarını arar gibi bazı sorular sorar: Hiç savaş görmüş müdür? Hiç insan öldürmüş müdür? Hiç aşığını öldürmüş müdür? Peki, hiç kendini öldürmüş müdür? Kahramanın bu sorulara verecek cevabı yoktur. Yaşadıklarının ne olduğundan tam olarak emin değildir. Bir şeyler görmüştür ama o gördükleri savaş mıdır, bir şeyler ölmüştür ama o öldükleri ölüm müdür emin değildir. Kahramanlar “Hayat nedir? Aşk nedir? İntihar nedir? Asıl soru... Kötü nedir?” (Söğüt, 2019, s. 53) gibi hayatta ilgili temel soruları sorgularlar. Atlı adam üzerinden kötülüğün gerçekte ne olduğu sorgulanır. Herkesin kötüsü kendine göredir. Hikâyede başkalaşıma/dönüşüme uğrayan sahibinin bir atın arkasından yedi kilometre uzaktaki kasabaya kadar koştuğu ve orada bir araba çarparak ölen köpektir. Atlı adam dönüp ardına bile bakmamıştır. Köpek Hanek'e'nin kucağında bukalemun gibi renkten rengine girer, yeşilin ne kadar tonu varsa teker teker hepsine bürünür, sadece Greenaway elini uzattığında siyah beyaz kesilir, kendi mezarını kendi eşeler. Kahramanlar yolun hiç bitmeyeceğini, o nergis tarlasına hiç varamayacaklarını bilirler. Modern zaman tanrıyı öldürmüş ve yerine uçsuz bucaksız zamanı koymuştur. Zaman hiç bitmeyecek bir mücadele hâlidir. Her kahraman ceplerinde huzursuz hikâyeler, belleklerinde irini kurumamış yaralar, tırnaklarının arasında hayattan kazığı kirlerle, ne geçmişe ne bugüne ne geleceğe güvenerek, ölümlerini sırtlarında taşıyarak, inatla doğurmayı, çoğalmayı, geceleri daracık mezarlarda uyuyarak gündüzleri ha öldük ha öldürdük korkusuyla yaşayıp, gördükleri kötüyü unutamayarak (Söğüt, 2019, s. 55) bu savaşı sürdürür. O hayal hiç gerçekleşmeyecektir ama bunun gerçekleşme hayaline karşı hep çaylar termoslarda sıcak kalacak, kurabiyeler taptaze olacaktır. Bu hikâyede öfkeden yaralı bir gergedan, faşizmle yeniden tanışan bir ülkede kendine bir kafes bulur.

Başkalaşımın/dönüşümün salyangoz şeklinde gerçekleştiği “Dışına Uzayan Cambazla İçine Kıvrılan Salyangozun Hüzünlü Hikâyesi”de sirkini kaybetmiş bir Cambaz ve geçmişini yitirmiş bir salyangoz bomboş bir çocuk parkında oturdukları tahta bankın üzerinde geçmişe özlem duyarlar. Cambaz dışına uzamış, salyangoz içine kıvrılmış, ikisi de kendilerine rağmen yükselen, sıkışan ve kararar şehrin kasvetiyle donanmıştır. “Şehirden yükselen uğultu kulaklarımızın içine doluyor. Çıgıllıklar, kahkahalar, inlemeler, talepler, yalınlıklar, feryatlar, fısıltılar, dualar, lanetler, küfürler, bağırışlar, sloganlar, vaazlar, ezanlar... zehirli bir bulut gibi yerden göğe doğru yükseliyor” (Söğüt, 2019, s. 58). Eskiden olan her şey değişmiş, kapılar kaldırılmış, insanların etrafları boşluklarla doldurulmuş, bireyler yüksek binalara taşınmış, yükseldikçe alçalmış, alçaldıkça yükselmiş ve yükseklerde kaybolunmuştur. İnsanlar artık aşağıya bakmaktan düşmekten korkarlar ve eski yaşamlarını geri isterler. Ama bu mümkün değildir, sirk çayır çayır yanmakta ve her şey uzaklara kaçmaktadır. Geçmiş geri gelse bile artık mutlu olamayacaktır, hatırladıkları da aslında tüm anlamını yitirmiştir. Geçmiş küçümsenerek onu yerle bir eden sirk için gözyaşı dökülür. Kaybettiğinde güçsüzleşen, korkaklaşan bireyler sadece kazananları sever. Aslında kendisi de kaybettiği noktada kazandı

sandığının, içinde bulunduğu o eski dünyanın yalan olduğunu bilir. Yazarın burada sorguladığı bir diğer şey ise kaybetmek ve kaybolmanın bir olup olmadığıdır. Cambaz geleceğini salyangoz geçmişini kaybetmiştir, cambazın hayallerini gerçekleştirme mümkün, salyangozun kabuğu kırıktır. Cambaz yükseklere salyangoz çukurları görür, cambaz olacıklardan salyangoz olmuşlardan bahseder. Cambazın gözleri çoktan ölmüş bir balığın gözleri gibi karşısına kine değil kendisine ya da bir başkasına bakmaktadır. Bir ormanda doğmuş, sonra o ormandan kovulmuş gibi görünür. Yazarın burada değinmek istediği aslında geçmiş ve geleceğe takılıp kalarak bugününü yaşamayı unutan insanlardır. Geçmiş ve geleceğin insanın bugününü nasıl gölgelediğini gözler önüne serer. Yazara göre kimileri içine hiç ışık girmeyen hep karanlık evlerinde kasvete bakan pencerinin önüne oturarak gözleri, sonra dünyaları kararır ve her şey kör olur, kendi hikâyesini uydurur. Burada vurgulanan baktığımız şeyleri gerçekten göremediğimiz bir duyarsızlaşmadır. Körleşmek için çeşitli nedenler olabileceğini ise babası ölen bir çocuğun kör olmasını örnek vererek açıklar. Yazar cambaz ve salyangoz üzerinden aynı şartlarda, koşullarda ve şekilde başlayan yaşamın nasıl farklı kollara evrilebileceğini üzerinde şu cümlelerle durur: “İkimizin hayatının başında bir orman, sonunda bir şehir var. Ortasında kocaman bir sirk. O, sirk bir parçası olmak istiyor, ben sirkten korkuyorum. O kuşları avlıyor, ben kanatlarındaki yaraları sarıyorum. O köpeklerden ölesiye korkuyor, ben onların sırtına binip dolaşıyorum. O sirkli sevmiş, ben sirkten ürkmüşüm... İkimiz de ormanda doğduk, şehirde ölüyoruz” (Söğüt, 2019, s. 61). Biri geleceğe tutkuyla bağlıyken diğeri sahip olanını değiştirmek istemez. Sonuçta her ikisi de kaybetmeye mahkûmdur. Hikâyede İnesco'nun eserine gönderme yapılarak “İnsanların gergedana dönüştüğü bir oyun seyretmişim... Oradan öğrendim, verilen kararların gizli nedenlerini bilmek güçtür” (Söğüt, 2019, s. 59). İnesco ile birlikte aynı şeye vurgu yapar: insanların neden değiştiklerini kestirmek zordur.

“Lağımın Aleksandrası” hikâyesinde otorite, on küsur yıldır yukarıda, şehrin tam ortasındaki koltukta oturan ve bireyleri kanalizasyona saklanmaya mecbur eden Deli'dir. Deli şehrin başına geçtiğinden beri o kanalizasyonda sayıları bir çoğalıp bir azalarak yaşamaktadırlar. Yukarı çıkıp onunla tekrar yaşamayı deneyenler olduğu gibi onun varlığına tahammül edip sonunda lağım deliğine kaçmaya çalışanlar da vardır. Yazar tutunamayan bireylerin içine düştükleri bu lağım deliğini şöyle tasvir eder: “Deliğin bir kapağı yok, girip çıkmak serbest. Ama akli başında kimse girmiyor içeri. Delinin delirttikleri akıyordelikten içeri. İçerdeki hayata dayanamayınca yine çıkıyorlar geri” (Söğüt, 2019, s. 62). Gelgitlere müdahale edilmez, sabırla Deli'nin ölmesi beklenir. Deli aynı zamanda yaşamdaki modern gelişmişliği, değişimi de ifade eder. Değişim başlamadan önce geleceğin nasıl olacağı üzerine çeşitli hikâyeler anlatılır ve kimse değişim gerçekleşirken müdahalede bulunmaz. Çünkü tepki gösterebilmek, sağlam bir kişilik gerektirir ve sessiz kalanlar genelde kaybetmiş ve tepki göstermekte geç kalmış olanlardır. Modern değişim bir çığ gibi büyür ve artık önüne geçen her şeyi kendi girdabına katıp götürür. Engellenemez bir felakete dönüşür. Yazara göre bazen insanlar yaptıklarıyla da besler bu felaketi, ya da susarak, görmezlikten gelerek bir nevi seyirci konumunda da olsa destekler. Yazar halkın din kisvesi adı altında sürülere dönüştürülmesini, dinin bir kontrol mekanizması hâline getirilmesini ve insanların sömürülmesini eleştirir. Bir süre sonra bunun farkında olan ama tepki gösteremeyen herkes kendi lağımının içine çekilerek saklanır. Kovalanıp kaçtığı, tehditlerden saklandığı, yenildiğini ve hatta öldüğünü unuttur, şarkı türkü söyler, dans eder, yorulur ve yorulunca usulca kanalizasyondan

çıkarak evine gider ve içerdekiler yanlarından hiç ayrılmamış gibi davranırlar. Hem aile hem halk her geri dönüşü hiçbir şey olmamış gibi karşılar. Önemli olan geleneklerin, kuralların devam etmesi ve adabımuâşerete uygunluktur. Bu yüzden Deli'nin en çok sevdiği kendi otoritesinin uygulayıcıları olan bu şeylerdir.

Lağımın Aleksandrası, saçlarıyla Deli'nin hayatı arasında bir sanrıya tutulup kalçalarının altına kadar inen upuzun güzel saçlarını kökünden keserek Deli'nin öleceğinden bahseder. Saçları kesmek yine burada bir tepki gösteriştir. Buna inanmak olası değilse de bir umut olarak bu dala tutunur. Tepki göstermek ve buldukları lağımdan kurtulmak için Deli'nin ölmesini beklerler. O gün geldiğinde herkes iktidarın asıl sahibinin o kanalizasyondakiler olduğunu, iktidarın da boktan bir şey olduğunu, onları Deli'den kendilerinin kurtardığını, dünyanın aslında dönmediğini ve hep birlikte kötü bir düş gördüklerini ve şehrin kendi kendine düştüğünü görecek; onlar lağımlardan çıktığı gün Deli ölecek, şehir düşecektir. "Aleksandra'nın kör makası, gün gelir önüne çıkan her şeyi keser ve büyük küfrünü eder" (Söğüt, 2019, s. 66). Burada yazarın üzerinde durduğu asıl nokta, başkasına yapılan bir şeye "Bana dokunmayan yılan bin yaşasın" ya da "bana bir şey olmaz" mantığıyla ses çıkarmayan insanların zamanı geldiğinde aynı sonuçla karşılaşacağı ve o zaman geldiğinde kendisine yardım edecek kimseyi bulamayacağı düşüncesidir. Yazar yine bu hikâyede düzen ve kanalizasyonun karşılaştırmasını yapar. Düzenin karşısında kanalizasyonda aile kavramı sıfırdır, gelenek yoktur, görenekler bok içindedir, edepsizlik diz boyudur, dayanılması zor bir bananecilik, boşvermişlik ve kabulleniş vardır, düzen tamamen hayaldir. Herkes bulduğunu yer, bulduğunu giyer, açlıktan ölenler, donarak göçenler vardır. Yas bile tutulmaz, cesetler oldukları yerde çürümeye terk edilir. Nasıl olsa bu çürüme, diğer çürümenin yanında hiçbir şeydir. Hikâyede sokakta bir gergedan başka bir adama tehdit dolu bir sesle "İnsanlar arasında başıboş bir gergedandan daha tehlikeli olan tek şey gergedanlar arasında yapayalnız bir adamdır" (Söğüt, 2019, s. 64) der.

"Büyük Küfür" hikâyesinde yazar, kişinin gençliği ve yaşlılığını aynı anda öncesi ve sonrasını tartar. Öncesi şimdikiğe yabancıdır. Öncesinde uçan kırmızı balıkların üzerine binerek denizlere gezer, bahçesindeki binlerce yaşındaki kaplumbağayla şehrin dehlizlerini dolaşır, kısaca hayal kurabiliyordur. Yaşlılığı geniş etekli pazen elbisesinin yerlerde sürünen uçlarına kıvrılarak gençliğindeki beninin nasıl olduğunu dinler kendinden: "Ben ve ben. Aramızda yarım asırlık bir zaman. Altımda bir pantolon kendi dizimin dibimde, eteklerimde oturuyorum nice zaman" (Söğüt, 2019, ss. 70-71). Sonrasında hayallerinde mevsim hep kıstır, gece güne hiç dönmez, bahçedeki kaplumbağanın ayaklarını keserler, birlikte aynı mezara yatarlar, çok üzülürler, hep üşürler. Kulağına eğilerek kendi kendine alçak sesle "Beni mahsus delirttiler... Beni delirttiler ki eğitebilsinler" (Söğüt, 2019, s. 71) der. Artık aklından geçen düşüncelere de, ağzından çıkan kelimelere de yabancıdır. Kişi sesleri hatta renkleri bile tanıyamaz hâlde gelir. Kendi üzerinden konuştuğu aslında diğer herkestdir. Bu hikâyede özellikle vurgulanan kişinin yaşadıklarına tercihlerinin sebep olup olmadığıdır. İnesco'nun Bay Boeuf'ün değişimi üzerinden yansıttığı "Değişim isteyerek mi olur?" sorusuna yazar onlar diye bir şey olmadığını, kişi ne yapıyorsa bunu kendi kendine yaptığını, ne hayal ederse onun olduğunu bu yüzden kendisini güzel günleri hiç göremeyeceğine inandırdıklarını söyler. Her şey tercihtir. Ya kırmızı balıkları, gezgin kaplumbağaları tercih edersen ya da karabasanlarla büyümeyi, camları sıkı sıkı kapatmayı ve kapılara kilit vurmaya öğrenirsin. Burada kişi hep kendisini koruması gerektiğini sanmış, kaybetmemesi gerektiğine inanmıştır. Yeryüzündeki bütün

kötülüklerin nedeni yine insanların kendisidir: "Olduğu gibi kabul ettiğim iki oda bir salon evler ve arabalar ve tahviller ve gelecekle ilgili yersiz endişeler ve geçmişle ilgili yalan yanlış bilgiler ve kişisel gelişimler ve gerilimler ve gerilemeler, taksitler, krediler, kendini bir bilmeler bir bilmemeler, kazanırken kaybetmeler, kaybederken kazanmalar..." (Söğüt, 2019, s. 79) gibi insan kendi kısır döngüsünü, içinde boğulacağı bitmez girdabı kendi elleriyle yaratır.

Yazarın sorguladığı bir diğer şey korkuların insanın yaşamında neden olduklarıdır. Sırf korktuğu için uçamayan bir kuşa korku neye mal olmuştur? Korkmadığı için kaybedene kadar uçar ve bu durumda ölümü bir kayıp olmayacaktır. O da açık duran camdan içeri girebileceklerden ve dışarı çıkabileceklerden, kırmızı balıkların onu götürdükleri yerden geri getirmemesinden, kaplumbağanın bir gün onu sırtından atmasından, öfkeli bir gergedandan, alınının ortasında çıkıntı çıkacak gibi duran boynuzdan vs. birçok şeyden korkmuştur ve kendini engellemiştir. "Her şeyden, Allah'tan, devletten, toplumdan ve babamdan ve annemden ve kendimden korktuğum için yapmadığım, yapamadığım şeylerin neticesinde katlandığım bu hayatı kendi hayatım sanmam ve bana böyle bir hayatı reva gördüğüne inandığım Allah'a sığınmam, ondan medet ummam, üstüne üstlük ondan da korkmam neticesinde şuursuzca çevirdiğim işkence gibi bir hayat çemberinde delirmekteyim. Korkuyla terbiye edildim" (Söğüt, 2019, s. 80). Burada dinin bile korkuyla kişiye aşılmasına bir eleştiri vardır. Ona göre kuş tekrar tekrar ölecek ve yeniden doğacak ama kendi hep aynı kalacaktır. Hikâyede kişi kendi kendini kandırır, kendi kendine yalan cevaplar, bahaneler bulur, kendi kendini susturur. Kendisinden gerçeği sakladığı için kendini kaba bulur. Kendi dediklerine kulak asmaz. Söylediklerini duymamış gibi yapar. Burada otorite kişinin kendisine dönüşür. Bunu vicdanının sesini susturma, iç sesine kulaklarını tıkama olarak da algılayabiliriz. Kendiyle insanlık arasında bir çukur kazarak aklını karıştıran tüm soruları bu çukura atar ve üzerini biraz talaş ve biraz toprakla kapatır. Pantolon burada eskiyi etek ise şimdiki simgeler. Eteklerini çöpten bulduğunu pantolonlarını ise çöpe attığını söyler. Bu hikâyede sorgulayan, sorgulamanın hayat belirtisi olduğunu düşünen ve düşündükçe akli karışan, kendine vereceği tüm cevapların da anlamsız olacağını baştan farkında olan bir kahraman vardır. Sorguladıkları hayatın temeli ile ilgili sorgular. Kendine geldiğinde iş işten geçmiş, kapısı ne açık ne kapalı demir bir kafeste dev bir gergedan gibi uyur hâldedir. Eski günlerini, ormana, nehirlere, bulutlara, dağlara, taşlara, ağaçlara benzeyen kurduğu ilk şehirleri düşünür. Yaptığı ilk arabaların kuşlara, kaplumbağalara, atlara, kedilere, köpeklere, aslana, file benzediğini söyler. Kendi kendine "İlk kurduğum hayat dünyaya benzerdi. Korkularım bir solucanın korkularından çok da farklı değildi. Sevinçlerim sincaplarınkıyla birdi. İnançlarım naifti. Kelebeğin tanrısıyla benim tanım kolayca yan yana gelirdi" (Söğüt, 2019, s. 77) der. Artık hepsi geride kalmış ve gergedanlaşmıştır. Yine burada şehir ve doğa karşıtlığının yansıtılmaya çalışıldığı görülür: "Güzelliğim aslen ilkeliliğimdi" (Söğüt, 2019, s. 77) der ve ilkeliliği güzel bulur. Başlangıçta insan da doğada diğer hayvanlar gibi ortak bir yaşam biçimine sahipken daha sonra doğayı kontrol etmeye başlayan insan kendini başka bir boyuta taşımış ve kendi kendisinin hapisanesinde kendi kendinin mahkûmu olmuştur: "Kendimi biri zannettiğim için düştüğüm derin kuyuda alamadığım nefes benim kendi kafesim" (Söğüt, 2019, s. 78). Boğazında düğümlenen, genzini yakan ve kendisini soluksuz bırakan o heyecan yüzünden öldüğü ve öldürdüğü onca insanın asıl katili kendisidir. Çekip gitmek istese de gidemez. Durduğu yerde saçları uzar kısılar kısılar ve uzar. Kafası kocaman kalbi küçükük kalır. Zaman üzerinden öfkeli bir gergedan gibi bir

ileri bir geri geçtikçe geçer. Hiçbir şeye itiraz etmediği, hiç soru sormadığı, yap denileni yaptığı yapma denileni yapmadığı, tanrıya inandığı ve kutsallara sorgusuz sualsiz taptığı, iktidara boyun eğdiği, sınırlara eyvallah dediği, aile kurduğu, çocuk doğurduğu, herhangi biri olduğu için var ve yok arasında nefesi kesilir (Söğüt, 2019, s. 80). “Bir parçası olmadığım için hayata düşmanım. Beni içine almayan ama dışına da salmayan hayatla baş edebilmek için devamlı anlam arayışındayım. Anlamı yanlış yerde aradığım için de hep hırçınlaşmaktayım” (Söğüt, 2019, s. 81). Bu hikâyede gergedan eski savaşların kılıç artığıdır, bir adamı ezerek öldürür, öfkesi dinmeyince de boynuzlarıyla bedenini delik deşik eder. Kimsenin kılı kıpırdamaz. Tepkisizlik çağın en büyük hastalığıdır. “Nasıl olur da böyle uygar bir ülkede başıboş bir gergedan bir adamı öldüre öldüre dolaşır?” (Söğüt, 2019, s. 75). Ezerek öldürme ve bu cümlede metinlerarasılık vardır. İonesco’da da kedi ezilerek ölür ve Jean bu cümleye yakın sözlerle tepki verir.

Yine bu hikâyede dine karşı bir tepki söz konusudur. “Tanrımı anlamdan çıkardığımda...” (Söğüt, 2019, s. 78) diye başlayan kahraman bambaşka bir hayata en baştan başlayacağını vurgular. İnancını yitiren insanın geldiği noktayı ise şu cümleler çok güzel ifade eder: “Tapamayacağım tanrılar yaratıyorum. Yaşamayacağım çocuklar doğuruyorum. Bitiremeyeceğim işler icat ediyorum. Çıkamayacağım yollarım, aşamayacağım dağlarım var. Uyuyamayacağım uykularım, uyanamayacağım kâbuslarım, konuşamayacağım dillerim. Çözemeyeceğim bilmecelerim. Sorgusuz sualsiz yüklendiğim sorumluluklarım. Cennete ait sandığım her şey benim tepyekûn cinnetim” (Söğüt, 2019, s. 79). Otorite baskısını kendinden daha küçük parçalara bölerek hissettirmeden devam ettirir. Burada kahraman aileyi baskı unsuru olarak görür ve şöyle der: “Toplumun nefret üreten en küçük birimine hayatımı vakfediyorum. Tepemdeki iktidarın tohumunu aile diye kalbimde büyüttüyorum” (Söğüt, 2019, s. 79). Kendisini kutsal aile tapınığında kesilip duran bir kurban gibi hisseder. Kendisi de annesini, ablasını, babasını, abisini öldürür, kuşu kafese hapseder, kindar bir gergedanı elleriyle besler (gergedan burada aile), böylece defalarca altında kaldığı devlete minnet duyar. Üç bölümden oluşan hikâyede her bölümün sonunda küfrü basar: “Öyle kolay pes etmez küfrü duasından büyük olanlar.” (Söğüt, 2019, s. 73) cümlesi her bölümün sonunda tekrarlanan bir leitmotivdir. Küfür ettiği, inandığı her şey, inandığını sandığı her şey ve en çok da kendi, zaafı ve hayalleridir.

“Sokakta” hikâyesinde de otorite görmeyen, duymayan, umursamayan duyarsızlaşan insanlıktır. Bir yanda gördükleri karşısında dehşete kapılarak elindekine daha sıkı sarınan ve gördüklerinin etkisini hayatı boyunca içinden atamayanlar, öbür yanda istemediği her şeyi bir çöp poşetine atarak ondan kurtulan ve atıklarının arasında yaşayanlara duyarsızlaşanlar, diğer yanda kalabalıklar arasında gözü saatte telaşla yaşayan ve bir koşturmacanın içinde görenlerin gözlerinde asılan görmeyi unutanlar, öteki yanda başkalarının acısıyla keyfi kaçanlar ve gördüklerinden değil göreceklelerinden bildiklerinden değil öğreneceklerinden çekinenler, içlerine çekilenler, tiksinenler, ağlayanlar, beriki yanda kaçanların, tutsakların, örselenmişlerin gözlerini diktiği şaşaalı ve ışıklı hayatların içinde yaşayan ve kendinden başkasına sadece görmeden bakanlar ve her yanda aklında türlü sorularla altlarında irili ufaklı kan lekeleri biraka biraka işe gidip gelen kalabalıklar anlatılır. Herkes her gün bir cinayetin şüphelisi: görmediği, duymadığı, umursamadığı için. “Arada bir kedi eziyorsun. Sonra bir sincap. Sonra bir kirpi. Sonra köpek. Sonra ne olduğu anlaşılmayan şey. Sonra bir gelincik. Geç. Bir tilki. Geç. Bir kaplumbağa. Geç. Bir tavuk. Geç. Bir kertenkele. Geç geç. Bir yılan. Geçiniz. Bir kunduz. Geçiniz. Bir

ceylan. Bir gelincik. Onu da geçiniz. Bir inek. Geç. Bir koyun. Geç. Bir devekuşu. Geç geç geç. Bir ejderha. Geç geç. Bir Zümrüdüanka eziyorsun. Geçiyorsun. Bir gergedan eziyorsun. Geçiyorsun” (Söğüt, 2019, s. 85). Hikâyede yeryüzünün gerçek tanrıları tekerlerin altında bağırsakları dışarda yatarken, kendini üstün gören insanlık sudan sebeplerle her gün cinayet işlemektedir. Hikâyede tanrının dünyayı yedi günde yaratmasına atıfla yedi bölümde insanlığın dünyayı nasıl yok ettiğini anlatır. Yazara göre tanrı bile yarattığı dünyadan utanır hâle gelmiştir (Söğüt, 2019, s. 85). Bu hikâyede gergedan tekerlerin altında ezilen tanrıdır.

“Triatlon” hikâyesinde gergedan kendisini yaratan yazarı öfkeyle devirir, üzerinden defalarca geçerek onu delik deşik eder ve yazarı öldürür. Yazar öldüğü yerde “Kendi yarattığım karaktere bile güvenemeyeksem kime güvenmeli Tanrım! Kime güvenmeli!” (Söğüt, 2019, s. 88) diyerek çürür. Hikâyede yazar insanların ırkı, kimlikleri, dini, yedikleri, tenlerin renkleri yüzünden maruz kaldığı ayrışmayı, bu kavramlar uğruna yapılan eylemleri eleştirir. Diğer eleştiri kişinin ceset hâline gelmesi ama kişinin başarısızlıklarının bile ona ait olamaması durumudur. Burada birey hâline geleme hep birilerinin bir şeyi olma ama kendi olamama durumu yansıtılır. Cesetlerin sırtında taşıdıkları yükleri onların kıyafetleri hâline gelir. Ceset ne zaman cesetleşir, ne zaman ölmeler başlar bunu tartışır. Bu hikâyede Franz Kafka’ya ve Kafka’nın *Dönüşüm* adlı eserine de kahramanı Gregor Samsa üzerinden gönderme yapılır. Gregor Samsa da düzenin böcekleşmek zorunda bıraktığı bir bireydir. Yazar metinlerarasılıkla Gregor Samsa’nın kim olduğunu, yani kim böcekleşmiş, kim gergedanlaşmış, kim başkalaşım geçirmiş sorgular ve bize de kendimize kim olduğumuzu sormamızı ister. Bir yandan da insanların kendi adlarını kendi seçmemelerine bir eleştiri vardır. Kişinin adını annesi, babası, nüfus memuru, komşusu, çaycısı herkes koyabilir ama kendi seçemez. Başkalaşım/dönüşüm ise Kafka’ya dönüşmek olarak gerçekleşir: “Bir sabah uyandım... Yatağımda kendimi Kafka’ya dönüşmüş buldum” (Söğüt, 2019, s. 94). Bu, bu hikâyenin diğerlerinden farkıdır. Kafka’ya dönüşmeyi şöyle tarif eder: “Kâbus gibiydi. Kapkaranlıktı. Hiç kurtulamayacağım boğucu bir hayat, adı konmamış dertler, görülmeyen davalar, ulaşılmayan şatolar, hep kasvet, hep kasvet” (Söğüt, 2019, s. 94). Aynı zamanda burada hem İonesco’nun hem de Mine Söğüt’ün aynı kaynaklardan beslendikleri de görülür.

“Gergedan” hikâyesi yazarın İonesco’nun *Gergedanlar* tiyatrosuna asıl göndermelerin yapıldığı hikâyesidir. Hikâyede 12 Eylül’de darbe zamanı sokaktan ayrılan ve yıllar sonra yaşadığı yere dönüş yapan karakter her şeyin değiştiği dünyada hiçbir şeyin değişmediği sokakta değişmeden aynı şekilde kalan onca şeyin arasında değişen tek bir şey fark eder “İki apartmanın arasındaki boşluğa sıkıştırmış bir gergedan kafesinin varlığı” (Söğüt, 2019, s. 100). Sımsiyah boyanmış yüksek ve derin kafesin içinde dev bir gergedan uyumaktadır. Dev cüssesi kalın gri yeşil bir zirhla kaplıdır ve tüysüz bedenini güçlü olmanın tüm küstahlığını taşır. Burnunun üzerinde biri uzun biri kısa, uçları kadim bir öfke gibi sipsivri iki görkemli boynuz vardır. Sanki hep oradaymış gibi, bir yabancıнын uyumsuz olağanlığında öylece durmaktadır (Söğüt, 2019, ss. 100-101). Uzak bir yoldan gelmiş ve çok yorulmuş, aradığını bulamamış, inandığı şeylere sırtını dönmüş, hem iyi hem kötüyümüş gibi uyumaktadır, “Bir zamanlar gelecekte olacakları sezen ve insanlığın tüm ağırlığını aciz bir kahramanına yükleyen düşüncesiz bir yazarın peşinden” zamanın tüm vahşetini yüklenerek bu sokağa gelmiştir (Söğüt, 2019, s. 102). Hikâyede gergedan sokakta yanına yaklaşan değişmenin ya da değişmemenin, zamanın kendisi için hiçbir anlamı olmadığı adamdır. Apartmanın küf kokulu tek odalı kapıcı dairesinde biri engelli üç çocuğuyla birlikte yaşar,

bazen intiharı düşünür, bazen kâbuslarında gergedanın onu boynuzuyla yere devirerek defalarca üzerinden geçtiğini görür, günde üç paket sigara içer (Söğüt, 2019, ss. 101-102). Gergedan aslında kişinin kendi değişen varlığıdır. Gergedan hep orada içimizdedir.

Gergedanın ne olduğuna dair fikirlerin ileri sürüldüğü hikâyede gergedan, imam'a göre Allah'ın insanlara günahlarını fark etmeleri için gönderdiği bir evliyadır (Söğüt, 2019, s. 103). Muhtar'ın söylediğine göre ise gergedan, onun sokaktan gitmesinin hemen ardından devlet tarafından getirilmiş ve demirbaş olarak sokağa kaydedilmiştir. Muhtara zimmetledikleri hayvanı başlarına bırakıp gitmiş, sonra da bir daha arayıp sormamıştır. Burada yazarın devlet sistemindeki işleyiş düzenine de eleştiri vardır. Sokakta gergedan üzerine oluşan hikâyeler yine İnesco'nun metninde gergedan üzerine yapılan tartışmalara bir gönderme yapar. Hikâyede aynı zamanda sistem eleştirisi de yapılır. Karakter bu sokakta büyümüş, çocukluğu bu sokakta geçmiş, bu sokakta devlete mugayir işler yapmış, bu sokakta saklanmış, bu sokakta dayak yemiş, bu sokak-takiler tarafından ihbar edilmiş, bu sokakta kendisine sırt dönülmüş, bu sokağı kaybetmiş, bu sokağı yitirmiş, bu sokak ve sokakla beraber tüm yaşamı hayatından kayıp gitmiş, bir daha bu sokağa dönememiştir (Söğüt, 2019, s. 106). Kendisinden kalan o boşluğa gergedan gelmiş oturmuştur. Yıllar sonra döndüğü sokakta yaşadığı her şeyi gergedana anlatır yani değişmiş varlığına eski benini hatırlatır. O sokakta her şey ayındır ve farklı olan tek şey gergedan yani kendisidir. Tutsaklık artık kilidi anahtarı olmayan kendi zihnindedir. Mine Söğüt burada Berenger'in ucu açık bırakılan hikâyesinin devamını yazma edimini gerçekleştirir. Bayram üzerinden Berenger'in hikâyesini anlatır. Yazara göre insanlığını sürdürmek üzere yemin eden Berenger, o kadar gergedan arasında bir başına yemininden yılmış ve kendini kısırak o da gergedana dönüşmüş. Ama sürüye katılmamış ve yaratıcısını aramak, bulup öldürmek için yola düşmüş ve ta buralara kadar gelmiş ve yaratıcısını öldürmüştür. "Bazen dünya hastalanır ve böyle şeyler olur" (Söğüt, 2019, s. 111). Hikâyenin İnesco tarafından oluşumu ise şu şekildedir: İnesco bir anti kahraman yaratmış ve oyunun sonunda bırakmıştır. Kahramanın fazla hayatta kalamayacağını, ölüp gideceğini düşünür. Ama kahraman onu gergedanlaşan bir dünyada yapayalnız bıraktım diye intikam almaya yemin etmiş ve eninde sonunda ıknmış sıkınmış bir gergedan olmuş. Gergedanların devlet eliyle beslediği bu ülkeyi bulup soluğu burada almış ve yazarı beklemeye başlamış. Yazar burada Bayram'dan gergedanın kafesinin kapısını açmasını ve hayvanın boynuzlarıyla onu delik deşik ederek üzerinden geçip gitmesini ister, buna hakkı olduğunu söyler. Yazarın aslında burada olması gerekeni hayal ettiği de söylenebilir. Olması gereken tek şey, insanların kendilerini gergedanlaşmaya iten sebepleri bulmaları ve onlarla mücadele etmesidir. Yine ülke gündemindeki siyasi değişim dönemlerine de atıfta bulunularak insanların gergedanlaşmaları ve sonra ayaklanarak gerçekleştirdikleri politik mücadelelere de değinilir.

Hikâyelerde otorite tarafından uygulanan her şiddet bir öldürme olarak algılanır ve sürekli ölüm, ölme, öldürme üzerine izlekler tekrarlanır. "Aile Ölüyor" hikâyesinde kahraman ebeveynlerinden hangisini önce öldürmesi gerektiğini düşünürken, "Ablamın Cesedi" hikâyesinde kız önce annesini boğmaya sonra kendisini asmaya çalışacak ve beceremeyince yaşayan bir cesede dönüşecek, çürüme tüm hayatına yayılacaktır. "Anne Eti" hikâyesinde aslında öldürülmek istenen anneyken hem Tahir hem de Fuat Ali kediye öldürmek ister ve sonunda anne intihar eder. "Kadınların Derisini Yüzen Adamların En Yakışıklısı" hikâyesinde gelecekte işlenecek kadın cinayetlerin senaryoları hazırlanır, "Köpek Dişi Düşü" hikâyesinde otoriten kaçmaya çalışan kuş (kız çocuk) otoritenin kapalı

pencerelerine çarparak ölür. "Üçlü Kanep" hikâyesinde küçük yaşta öldüğü vurgulanan küçük kız hikâyesinin sonunda annenin tepki göstermesi sonucu özgürlüğü elde ederken, ikiz kardeşleri onun kadar şanslı olmayacaklar ve cesetleri ablalarının uzun kollarında sonsuzluğa uurlanacaktır. "İstiklal Kırıldadır" hikâyesinde Zabel kapı eşiğinde ölmüş çırılçıplak bir çocuk cesedidir, "Dışına Uzayan Cambazla İçine Kıvrılan Salyangozun Hüzünlü Hikâyesi" hikâyesinde insanlar daha gün doğmadan pencerelerden kendilerini aşağı atarlar. "Lağımın Aleksandrası" hikâyesinde celtat umursamazlık, saçın kesilmesi ise bir cinayet olarak sunulur. "Büyük Küfür" hikâyesinde bir kuş pencereye çarpar ve boynu kırılarak ölür, insanın aklından geçenler gibi usulca kayarak düşer ve kadın gibi olan erkek boynu kesilerek ölür. "Sokakta" hikâyesinde ölen tüm insanlıkken "Triatlon" hikâyesinde ölen yarattığı karakter tarafından öldürülen yazarın kendisidir ve cesetleri bulunmayan cesetler aranır. "Gergedan" hikâyesinde ise defalarca ölen gergedanlaşmanın müsebbipleridir. Burada ölenin kim ve ne olduğunu sorgulayan Mine Söğüt, ölenin belki de insanlık olduğunu okuyucuya hissettirmeye çalışır.

Türlerarası İlişki

Türlerarası ilişkiler bir sanatçının bütün eserleri arasındaki ilişkiyi inceleyerek sanatçının edebi kişiliğini bir bütün olarak ortaya koyabileceği gibi, farklı yazarlar arasındaki ilişkiyi incelemeye de yardımcı olur. Genette "palempsest" kavramıyla bir eserin kendinden önceki eserle ilişkisini ortaya koymaya çalışır (Aktulum, 2000, s. 216). Orhan Veli de hiçbir memlekette ve hiçbir devirde bir sanatın yalnız başına sivrilmeyeceğini, kardeş sanatlardan birisiyle yüzde yüz anlaşmadıkça, onlardan birisi içerisinde erimedikçe bir sanat eserinin yaşamak hakkından mahrum olacağını ve kısır kalmaya mahkûm olduğunu (Kanık, 1992, s. 113) söyleyerek türlerin birbirini etkilemesinin türlerin devamlılığındaki hayati noktayı göstermiş olur. Türlerin tam olarak belli sınıflamalara ayrılmadığı dönemlerdeki edebî metinlerde de şiir, hikâye, tiyatro gibi türlere ait unsurların bir arada kullanıldığı görülür (Gökçek, 2005, s. 286).

Ute Heidman ve Jean-Michel Adam'dan aktarmayla önceden yazıya aktarılmış olan bir metnin başka bir bağlamda yeniden yazılması işlemi "türsel (yeniden) biçimlendirme" olarak adlandırılan Aktulum'a göre bir türü belirleyen temel bir özellik yeni bir sözceme durumuna dönüştürülerek kullanılırsa "türsel biçimlendirme" yapılmış olur (Aktulum, 2013, ss. 63-63). Türlerarası ilişkinin olduğu görülen bu iki eser arasında da (tiyatro metni-hikâye metni) türsel biçimlendirme olduğu söylenebilir. Bir sanatçı belli bir türde ele aldığı konuyu başka türlerde de işleyebileceği gibi, bir yazar başka bir yazarın belli bir türde ele aldığı konuyu başka bir türde devam ettirebilir. Aktulum'un "hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak" (Aktulum, 2000, s. 236) tanımladığı "yeniden yazma" ile İnesco'nun *Gergedanlar* tiyatrosunun konusu (sistem eleştirisi ve modern bireyin sistem içinde aldığı konum) bir dönüşüm yapılarak Mine Söğüt'ün *Gergedan* adlı hikâye kitabının ana konusu hâline getirilmiştir. Bu şekilde Mine Söğüt, İnesco'nun metnini kendi metnine kaynak olarak İnesco'nun metnini güncelleştirmiş ve esere dirimlik kazandırmıştır.

Yeniden yazılan metin, kaynak metinle bir karşıtlık içinde olabileceği gibi ana metnin dil, üslup ve biçim öğeleriyle de ilişki içinde olabilir (Aytaç, 1999, s.138). Bir metnin başka bir metinde var olması ise araştırmacılara geniş bir inceleme alanı sunar. İki metnin arasındaki her türlü olası ilişkiye rağmen kaynak metin kendi bağlamından kopartılarak yeni bir anlam giyinin. Mine Söğüt'ün

eserinde *Gergedanlar*'daki başkalaşım/dönüşüm izleği bir yeniden yazma işlemine tabi tutulmuş, gerek eserin konusunu gerekse ana izleği olan gergedanlaşma motifini metinlerarası bağlamda yeniden kurgulamıştır. Aynı izlek farklı bir formatla tekrar karşımıza çıkar. Tiyatro hikâyesinin alanına taşır. Mine Söğüt kaynak metnin öyküsünü ve karakterini kendi metnine taşırken bir yandan aynen yineleyerek temayı geliştirmiş, bir yandan da Berenger'i yazarına başkaldıran bir figür hâline getirerek, aslında yitip gitmekte olanların güçlenerek hayatlarının kontrolünü kendi ellerine almalarını istemiştir. Bir bakıma *Gergedan* eseri, Ionesco'nun ucu açık olarak bıraktığı metnin Mine Söğüt tarafından yazılmış sonudur. Mine Söğüt metni dönüştürerek geliştirir.

Bütün edebi türlerin bir şeyi anlatma çabasının ürünü olduğu, bundan dolayı hepsinin temelinde belirli bir hikâyenin varlığı kabul edildiğinde, hikâyenin de bir edebi tür olmasının ötesinde bütün sanatsal faaliyetlerin arkasında var olan bir unsur olduğu inkâr edilemez bir gerçek olacaktır (Karahan, 2019, s. 31). Aristoteles de karaktere dayanmayan tragedya olduğu hâlde hikâyesi olmayan tragedyanın mümkün olmadığını ve tragedyanın temelini/ruhunu hikâye olduğunu söyleyerek (Aristoteles, 1963, ss. 24-26) hikâyenin anlatı türlerinin hepsinin merkezinde olduğunu vurgulamış olur. Tiyatro yazarı oyununu kurgularken genel olarak hikâyenin temel özelliği olan tahkiyeden yararlanır ve tiyatro metninin temelinde olan hikâye tiyatroyla hikâye arasındaki türlerarası ilişkiyi yansıtır. Fakat kurgu unsuru olan metinlerde temel figür olan anlatıcı hikâyede önemli bir unsur olarak yer alırken, tiyatrodaki kişilerin ruh hâlleri, duygu ve düşünceleri kendi ağızlarından ifade edilir. Böylece tiyatrodaki gerçeklik unsuru daha fazla ön plandayken, hikâye de anlatıcı tarafından tasvir yani kurgu ön plandadır. Tiyatrodaki anlatıcıyı, belki yazarın sesi olarak tanımlayabileceğimiz parantez içlerindeki sahneleme ve davranışları gösteren dış sesle bulmak mümkündür. Bununla birlikte hikâye tiyatroyla temelinin oluşturan diyaloglardan ve monolog mahiyetindeki tiradlardan faydalanarak tiyatroyla bir ilişki içine girer. Hikâyedeki bu monologların ve bölüm başındaki epigrafların tiyatrodaki tirad ve koroları andırdığı söylenebilir: "Varlığımın intikamını almak için yola düşeceğim. / Zamanın içinden geçeceğim. / Ailenin içinden geçeceğim. / Ahlakın içinden geçeceğim. / İnancın içinden geçeceğim. / Devletin içinden geçeceğim. / Senin içinden geçeceğim." (Söğüt, 2019, s. 9), "Her şeyden, Allah'tan, devletten, toplumdan ve babamdan ve annemden ve kendimden korktuğum için yapmadığım, yapamadığım şeylerin neticesinde katlandığım bu hayatı kendi hayatım sanmam ve bana böyle bir hayatı reva gördüğüne inandığım Allah'a sığınmam, ondan medet ummam, üstüne üstlük ondan da korkmam neticesinde şuursuzca çevirdiğim işkence gibi bir hayat çemberinde delirmekteyim. Korkuyla terbiye edildim" (Söğüt, 2019, s. 80) vb.

Geleneksel hikâyelerden farklı olarak modern hikâyede ne anlatıldığından ziyade nasıl anlatıldığı önemli olup biçimci bir anlayış ön plandadır. Şiirsel bir anlatıma da sahip olduğu söylenebilecek olan modern hikâye, dilindeki mecazlı söyleyiş, yapısındaki kısalıktan dolayı az sözle çok şey anlatma çabasıyla da şiire yaklaştırılabilir. Metin imge ve sembollerle zenginleştirilerek anlam çoğullaştırılır ve yorum okuyucuya bırakılır. Diyaloglardan oluşan tiyatroyun aksine modern hikâyede monolog daha çok ön plandadır. Kişiler, olay ve olayların geçtiği yer ile ilgili unsurlar tiyatro yazarı tarafından dekor ve sahne olarak okuyucuya hazır olarak sunulurken hikâyede hayal gücü tamamen okuyucunun kendi elindedir. Yine hikâyelerdeki mekân tasvirlerinin tiyatro metinlerindeki sahne tasvirlerini andırdığı söylenebilir. Böylece yazar hikâyesini bir tiyatro sahnesi gibi okuyucunun gözünde canlandırmış olur.

Mine Söğüt'ün hikâyelerinde Ionesco'nun gergedanları farklı şekillerde karşımıza çıkar. Bazen gergedan intikam için uzun bir yola çıkar, bazen öfkeli bir sabırla bekler, bazen homurtular içinde pencerelerin önünden geçer, bazen evin dışında bazen perdelerin arkasına saklanandır, bazen hiçbir şeyin değişmediği bir sokakta derin bir uykuya dalar, pazen pusuya yatar, bazen uçsuz bucaksız denizin ortasında görülen bir hayal olur, bazen tekerlerin altında ezilen Tanrıdır, bazen kendini yaratan yazarı öldürür ve gergedan hep içimizde taşıdığımızdır. Mine Söğüt'ün eseri için aynı zamanda Ionesco'nun eserinin farklı bir okuması olduğu da söylenebilir. Hikâyelerdeki başkalaşım/dönüşümler, gergedanlaşmanın kitleleşmesinin belki de bireyselle indirgenmesidir. Yazar hayranlık duyduğu yazarla metninde buluşmakta, onunla konuşmakta ve bir nevi aynı duygu paydasında birleşmektedir.

Yine Mine Söğüt'ün dört bölüme ayırdığı eserinde her bölümün başına koyulan epigraf niteliğindeki kısımlar tiyatro metnindeki "perde"ye benzetilebilir. Böylece birbirinden bağımsız gibi görünen hikâyelerin aslında tek bir hikâye olduğu, Ionesco'nun gergedanlaşma metaforu ile başlattığı başkalaşım/dönüşümün geldiği noktayı yansıttığı ve artık günümüzde başkalaşım/dönüşümün çeşitlenerek tanınmayacak hâle geldiğini göstermiş olur. Son olarak dört bölüm başındaki kısımları çerçeve hikâye diğer hikâyeleri de iç hikâye olarak okumak mümkündür.

Sonuç

İki eserde de sistem eleştirisi vardır. Ionesco eserinde kişiler üzerinden toplumun farklı tabakalarındaki kontrol mekanizmalarını ve bunlara maruz kalan bireyleri yansıtır. İlk bölümde yer alan patron işçi üzerinde baskı kuran kontrol mekanizmasının sembolüken, masalara bakan kız patron baskısı altında ezilen işçi hükmündedir. İkinci bölümde ise bölüm Şefi Bay Papillon eserde otoritenin hâkimiyetini sağlayacak aracı konumundadır. Devam çizelgesi üzerine yaptığı vurgu, yapılan tartışmayı keserek iş arkadaşlarını çalışmaları konusunda uyarıları ve en sonunda çalışanları maaşlarından kesinti yapmakla tehdit etmesi düzenin olaylara bakışını da yansıtmış olur. İşyeri için sistemin devam etmesinden başka bir şey önemli değildir. Yine bu bölümde gergedan merdiveni yıkmasının Bay Papillon tarafından olumlu karşılanması da semboliktir. Zira yıllardır yönetimden bu eski ahşap merdivenin yıktırıp yerine betondan bir merdiven yapılmasını istemesine rağmen yapılmamıştır. Burada yıkımla, modernizmde eskinin yok edilmesi yerine yeninin inşa edilmesi düşüncesinin savunulmasını da yansıtır. Bayan Boeuf'ün gergedanlaşan kocasını tanımasıyla olay tamamen saçma bir yöne doğru evrilerek kocasının sigortalı olup olmadığı, bir gergedan olarak sigortadan yararlanıp yararlanmayacağı, hukuksal açıdan ne yapılabileceği sorgulanır ve Bay Papillon onu kovmaktan ve işlerin gecikmesinden bahseder. Sistemde çalışanların ne yaşadığının önemli olmaması, patron için önemli olan tek şey işin aksamadan devam etmesine da eleştiri vardır. Yine bölüm şefinin kendisine asılmasını tersleyen Daisy'nin sözleriyle şefin hangi kesimden olduğu da vurgulanır. Eleştirilenden biri yine sistem olup, merdivenin yine ahşaptan yapılacağını duyan Berenger paranın havaya savrulduğunu ama yararlı bir iş için para gerektiğinde yeterli fon yok denildiğini söyler ve modern dünyanın tel örgüsüz bir hapishane olduğu vurgusu yapar. Mine Söğüt ise eserinde okuyucuya otoritenin ve baskı unsurunun farklı yüzlerini sunar. Otorite bazen babadır, bazen otoriteyi destekleyen ve bu güç gösterisinden hastalıklı bir zevk alan düzenin isimsiz ve gizli sağlayıcılarından olan annedir. Çocuğunu koruyucu işlevini kaybetmiştir. Klasik evin içinde hayatını sürdüren ev kadını figürüdür. Evini tertemiz tutan, yemeğini yapan ve kocasının her eylemini

sesini çıkarmadan onaylayan, görmek istemeyen tepkisiz ve pasif bireydir. Kendisine dokunulmadığı sürece de üç maymunu oynamaya devam edecektir. Bazen otorite anne, sessizlik rolüne bürünen babadır. Bazen otorite olan anne kahramanın bilinçaltına yerleşerek otoritesinin gücünü devam ettirir. Böylece baskı unsurunun kahramanın hayatından hiç eksilmediği görülür. Bazen otorite, on küsur yıldır yukarıda, şehrin tam ortasındaki koltukta oturan ve bireyleri kanalizasyona saklanmaya mecbur eden Deli, bazen görmeyen, duymayan, umursamayan duyarsızlaşan insanlık, bazen de kişinin kendisine dönüşür.

İki eser arasında konu bakımından bir dönüşüm söz konusudur. Böylece statikliğin önüne geçilerek eserler dinamik bir yapıya kavuşturularak eserin nefes almaya devam etmesi sağlanmıştır. İnesco özel olarak Fransızların Alman işgali altındayken Nazi barbarlığına karşı koymamalarına genel olarak ise totaliter rejim altındaki insanların baskıya dayanamamaları sürülemlerine eleştiri yönelterek bireylerin özgür iradelerini başkalarına teslim etmenin acıklı sonuçlarını eserinde Berenger dışında tüm kitleyi gergedana dönüştürerek dile getirir. Mine Söğüt için ise değişim çok boyutlu olup kişiler bazen salyangoza, bazen bir hayalete, bazen kediye, bazen bukalemuna, bazen de örümceğe başkalaşır/dönüşür. Bazen değişim fiziksel bir başkalaşım/dönüşümle tarif edilirken bazen de bireyin kişiliğinde meydana gelen manevi bir başkalaşım/dönüşüm söz konusu edilir. Mine Söğüt'ün öfkesi her türlü otorite unsuruna ve otoritenin boyunduruğunda değişen tüm insanlıktır. Diğer yandan Mine Söğüt'ün başkalaşım/dönüşüm geçiren bireyleri zaman zaman İnesco'nun gergedanlarıyla benzerirken bazen de onlardan uzaklaşır.

Mine Söğüt'ün İnesco'ya duyduğu bir hayranlıktan da söz edilebilir. Yazar bunu eserinin sonunda kendisine ilham veren yazarları sıralarken İnesco'nun adını da yazarak ona teşekkür ederek gösterir. İnesco'nun eserinde okuyucuya yönelttiği "Hangisi normal ve hangisi anormal bunu kim bilebilir? Değişim isteyerek mi olur istemeden mi? Gergedanların hepsi birbirine mi benziyor yoksa onları birbirinden ayırt edebilir miyiz? Ayırt etmek ne kadar önemli? Değişim yaşamı devam ettirmenin tek koşulu mu?" gibi sorulara Mine Söğüt eserinde cevaplar aramış gibidir. *Gergedan*, birbirinden farklı iki dünyanın yaşadığı benzer modernleşme süreçlerinin yarattığı yıkımla başkalaşarak/dönüşerek değişenlerin ortaya konulmasıdır.

İnesco eserinde değişim nedenleri üzerinde de durur. Yazara göre Jean'ın değişimi fazla öfkeli olmasına bağlanırken, Bay Papillon'un değişiminin para pul gözetilerek yapılmış bir davranış olmadığına değinilir. Botard'ın değişimi topluluğa uyma isteğine bağlanır. Dudard görev bilinciyle arkadaşlarının terk etmemek adına bilinçli olarak değişimi denemeyi tercih eder. Daisy belki de kendilerinde bir sorun olduğunu düşünerek dönüşür. Sonunda tüm farklılıklar silinerek hepsi bir güruh hâline gelir. Başlardaki tek tek olan, bir karmaşa hâlinde görülen değişim sonunda toplu hâlde bir uyum hâlini alır. Mine Söğüt ise değişimin nedenlerini her hikâyede satır aralarında okuyucuya fazlasıyla hissettirir.

Modernleşmeyle birlikte insanlar ilk defa hayat içerisindeki konumunu yitirmeye başlar ve makineleşmek en önemli olgu hâline gelir, insan kendi eliyle yarattığı makinenin hâkimiyeti altına giren bir tutsak olur. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte hızını arttıran sanayileşme ise beraberinde kentleşmeyi, küresel sömürüyü, makinenin önlenemez yükselişini ve tek tipleşen bir dünya düzenini ortaya çıkarır. Bu değişime ayak uyduramayan bireyler ise toplumun dışına itilmekte, yadrganmakta, yalnızlaşarak

kendi içine çekilmekte, sahip olduğu ve değişen değerleri sorgulamakta, topluma ve kendine yabancılaşmakta, kimlik bunalımı yaşamakta, benlik saygısını yitirmektedir. Değişimle arasında bir denge kurulamayan birey gittikçe kendine yabancı, geçmiş olmayan, güvensiz, düzenin bir parçası, bir nesnesi, anlamsızlık karşısında hiçlikle yaşamak zorunda kalır ve birey üzerinde önlenemez hasarlar meydana getirir. Birey o güne kadar sahip olduğu her şeyin ve özellikle kendi varlığının hiçbir önemi olmadığını fark eder. İçinde yaşadığı dünya her gün değişmekte, uzun bir yaşam birikimi sonucu oluşan değerler ve inançlar önemsizleşmekte, o zamana kadar kendisini koruyan tüm düşüncelerin temelleri sarsılmakta ve üzerinde durduğu sağlam zemin oynak hâle gelmektedir. İnesco gergedanlaşanların modern yaşama ayak uyduran modern insanlar olduklarını, değişime ayak uyduramayanların ise yalnızlaşarak kendine bile yabancı hâle geldiğini dile getirir. Eserde gergedanı tarif ederken yapılan kalın derili vurgusu yine modern bireyin duyarsızlaşmasının boyutlarının ne kadar ileri bir seviyede olduğunu çağrıştırmaları açısından önemlidir. Mine Söğüt'te ise bireyler çeşitli cinayetlerin kurbanları olarak hayatlarına devam etmekte, kendilerine ait bir dünya oluşturamamakta, toplumdan uzak lağım çukurlarında yaşamakta, kendinden başkasını önemsemeyen duyarsızların perdelerin ardındaki bakışları altında her gün biraz daha çürümektedir.

İnesco'nun eserinde dil dahi eserde bir iletişimsizliğe dönüşür, kahramanların kendilerini ifade ederken duygularını karşı tarafa aktaramadığı, aynı dilin kullanılmasının bile bir faydasının olmadığı görülür. Mine Söğüt'te de dil zaman zaman çözümsüzlüğe dönüşecek, kahramanlar bazen susmayı tercih edecek bazen de konuşmanın anlamsızlığı düşüncesiyle tüm sözlerini kendi içlerine kusacaklardır.

Hem varoluşçuluk düşüncesinde hem de ona paralel olarak gelişen absürt tiyatrodaki ortaya konulan sorun için herhangi bir çözüm önerilmez. İnesco iki tarafın durumunu nesnel bir şekilde ortaya koyarak yorumu okuyucuya/seyirciye bırakmış ve başkalaşımı/dönüşümü bir olgu olarak tespit etmeye çalışmıştır. Mine Söğüt zaman zaman çıkış yolunu okuyucuya sezdirse de, o da genel olarak bir durumu ortaya koymaya çalışmıştır. Mine Söğüt'ün başkalaşanlara/dönüşenlere olan öfkesi eser boyunca hissedilmektedir. İnesco eserleriyle bir distopya yaratırken, Mine Söğüt bir nevi bu distopyanın içinde yaşayan bireylerin sıkıntılarını dile getirir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki Yayınevi.
 Aktulum, K. (2013). *Folklor ve metinlerarasılık*. Çizgi Kitabevi.
 Arıkan, C. (2017). Çoğunluğa uymayan iki 'öteki': Edip Cansever'in 'Çağrılmayan Yakup' şiirindeki Yakup ve I. Gergedanlar oyunundaki Berenger. *Söylem Filoloji Dergisi*, 2(3), 38-51. [CrossRef]
 Aristoteles (1963). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi.
 Aytaç, G. (1999). *Genel edebiyat bilimi*. Papirüs Yayınları.

- Elmalı, M. (2012). Eski Uygur Türkçesi metinlerinde metamorfoz. *Acta Turcica*, 14(2-1), 1–34.
- Gökçek, F. (2005). *Mehmet Akif'in şiir dünyası*. Dergâh Yayınları.
- Güneş, M. (2022). İnsanca yaşamının bedeli: Eugène Ionesco'nun Gergedanlar piyesinin Berenger'i ile Sezai Karakoç'un "Masal" şiir-hikâyesinin Yedinci Oğul'unun onurlu direnişi. In İ.A. Kurt (Ed.). *Diriliş Dergisi ve Sezai Karakoç* (ss. 393–404). Gölcük Belediyesi.
- Hatiboğlu, B. (2023). *Mine Söğüt'ün roman ve hikâyelerinde kötülük* (Yüksek Lisans Tezi, Tez no: 785784). Marmara Üniversitesi, YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Ionesco, E. (1991). *Théâtre complet*. Gallimard.
- Ionesco, E. (2000). *Toplu oyunları 4 Gergedanlar/Bavullu Adam/Şu Kahpe Dünya* (H. Anamur, Çev.). Mitoş Boyut Yayınları.
- Ionesco, E. (2020). *Notlar ve karşı-notlar* (H. Güven, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Kanık, O. V. (1992). *Bütün yazıları*. Adam Yayınları.
- Karahan, A. (2019). *Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiir ve hikâyelerinde türlerarası ilişkiler* (Yüksek Lisans Tezi, Tez no: 602265). Trakya Üniversitesi, YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Karataş, T. (2018). *Ansiklopedik edebiyat terimleri sözlüğü*. İz yayıncılık.
- Karol, S., Suludere, Z., & Ayvalı, C. (1998). *Biyoloji terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kurt, M. (2009). Varoluşçuluğun Türk edebiyatına girişi ve ilk etkileri. *Gazi Türkiyat*, 4, 139–154.
- Moran, B. (2013). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1*. İletişim Yayınları.
- Narlı, M. (2014). Şiirde öykü/öyküde şiir. *Türk Dili Dergisi*, 751, 80–84.
- Özata Dirlıkyapan, J. (2018). *Türk kuramı temel metinler*. Doğu Batı Yayınları.
- Özcan, O. (2013). Eugene Ionesco'nun politik tiyatroya bakışı. *Journal of Turkish Studies*, 8(10), 533–539. [\[CrossRef\]](#)
- Parla, J. (2015). *Türk romanında yazar ve başkalaşım*. İletişim Yayınları.
- Sartre, J. P. (2002). *Varoluşçuluk* (A. Bezirci, Çev.). Say Yayınları.
- Söğüt, M. (2019). *Gergedan*. Yapı Kredi Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (2005). *Metamorfoz*. *Türkçe Sözlük* (s. 217).
- Todorov, T. (2011). *Edebiyat kavramı*. Sel Yayıncılık.