

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

BİLGE KARASU – İNSAN VE ESER

DOKTORA TEZİ

Gülşah ŞİŞMAN

NİSAN - 2018

TRABZON

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

BİLGE KARASU – İNSAN VE ESER

DOKTORA TEZİ

Gülşah ŞİŞMAN

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ülkü ELİUZ

NİSAN - 2018

TRABZON

ONAY

Gülşah ŞİŞMAN tarafından hazırlanan “Bilge Karasu – İnsan ve Eser” adlı bu çalışma 07/05/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği / ~~oyçokluğu~~ ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalında **doktora tezi** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi		Karar		İmza
Unvanı- Adı ve Soyadı	Görevi	Kabul	Ret	
Prof. Dr. Dilek YALÇIN ÇELİK	Başkan	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ	Üye	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Prof. Dr. Melek ÖKSÜZ	Üye	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Doç. Dr. Mitat DURMUŞ	Üye	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Dr. Öğr. Üyesi Fırat CANER	Üye	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylıyorum.

Prof. Dr. Yusuf SÜRMEŒ
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada orijinal olan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

Gülşah ŞİŞMAN

12.04.2018



ÖNSÖZ

Türk edebiyatının özgün kalemlerinden Bilge Karasu, kırk beş yıl süren yazın yaşamı boyunca roman, hikâye, şiir, deneme, eleştiri, mektup, çeviri, opera librettosu ve radyo oyunu türünde eserler verir. Çağına tanıklık etmek amacı ile kaleme aldığı eserlerinde olanı olduğu gibi yansıtmaktan çok soyut bir düzlem inşa ederek sezdirmeyi yeğler. Yapıtlarında insan ile var olan ve insan ile süregiden ölüm, sevgi, çözümlüş, tükeniş, iletişimsizlik, korku, arayış, kaçış, yalnızlık, yabancılaşma, umutsuzluk gibi izlekler, geniş imge dünyası içinde bireyin açmazlarıyla bütünleştirilerek kurgulanır. Ağırlıklı olarak roman ve öykü türünde yazan sanatkârın deneysel edebiyat ürünü niteliğindeki bu yapıtlarında okur, metnin anlam katmanlarına dahil edilir.

Yazın hayatı boyunca içine sığamadığı dili genişletmek için mücadele eden sanatkâr, dil işçiliği üzerinde aşamalı olarak yükselir. İmgeler, semboller, sapmalar ve çağrışımlarla dilin ifade olanaklarını geliştirmek, yeni anlam katmanlarına kapı açabilmek amacıyla Türkçenin elverişli ve zengin anlatı dünyasından/ ifade gücünden faydalanır. Yenilik, içinde gezindiği edebiyat evreninin en belirgin özelliğidir. İnsan var olduğu müddetçe söyleyecek sözü bitmeyen Karasu, metni dil üzerine inşa ederek sözün derin yapısına yeni imge düzlemleri ekler. Kılı kırk yaran bu titiz çaba, onun sanat evrenine ebedi ve edebi kimlik kazandırır.

İlk edebi ürünlerini 1950'lerin başında veren Bilge Karasu dört roman ve altı farklı kitapta toplanan elli altı öykü ile araştırmacılara üzerinde çalışılabilecek zengin bir külliyat bıraktı. Kurmaca edebiyat ürünü olan bu yapıtları üzerinde müstakil konular çerçevesinde akademik çalışmalar bulunmakla birlikte eserlerin bütünüyle ele alınıp incelenmemiş olması, böyle bir çalışmayı gerekli kıldı. Yazarın kurmaca yapıtının tamamını kapsayan bütüncül bir inceleme ile alandaki bu eksikliğin giderilmesi, sanatkâr hakkında yapılacak olan sonraki çalışmalara ışık tutulması ve onun Türk Edebiyatı içindeki yerinin tespit edilmesi hedeflendi. *Troya'da Ölüm Vardı*, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, *Gece*, *Kısmet Büfesi*, *Kılavuz*, *Narla İncire Gazel*, *Altı Ay Bir Güz*, *Lağım-laranası ya da Beyoğlu* ve *Susanlar* ekseninde sanatkârın roman ve öykülerinin yapı, izlek, dil ve üslûp bağlamında incelendiği bu çalışma giriş ile birlikte dört ana bölümden oluşmaktadır.

Giriş bölümünde, Türk ve Dünya edebiyatının yeni bir mecraya girdiği, temelleri İkinci Dünya Savaşı sonrası atılan süreç ile bu dönemde ilk ürünlerini vermeye başlayan yazarın edebiyat anlayışını değerlendirmek amaçlandı. Bu bağlamda hem 1950 kuşağı Türk öykü ve romanı hem de

Karasu'nun metin örnekleri verdiği post-modern edebiyat hakkında bilgi verilerek giriş bölümünün arka planı netleştirildi.

Hayatı-Edebî Kişiliği-Eserleri başlığını taşıyan *Birinci Bölüm*'de, sanatkarın özel hayatı ve yazın yaşamı hakkında biyografik bilgiler, yazar hakkında yapılan söyleşiler ve yazarın mektupları ışığında aktarıldı. Ayrıca sanatkarın bütün eserleri genel çerçevede itibariyle tanıtıldı.

İkinci Bölüm'de Bilge Karasu'nun roman ve öyküleri yapı (olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân, kişiler dünyası) ve tema bakımından incelendi. Üç alt başlıktan oluşan bu bölümde ilk olarak her roman yapı unsurları açısından ayrı ayrı değerlendirildi. İkinci alt başlıkta, kitap bazında değil müstakil olarak hikâyeler yapı unsurları çerçevesinde tahlil edildi. Üçüncü alt başlıkta ise, roman ve öykü türündeki eserler ölüm, sevgi, çözülüş, tükeniş, iletişimsizlik, korku, arayış, kaçış, yalnızlık, yabancılaşıma, umutsuzluk izlekleri bakımından çözümlendi.

Bilge Karasu eserlerinin dil ve üslup yönünden incelendiği *Üçüncü Bölüm*'de anlatım teknikleri ve anlatım biçimlerinde tür ayırımına gidildi; metindilbilimsel analiz ve anlatı izlencesi/söz dizimi çalışmasında ise, roman ve öyküler birlikte değerlendirildi. Böylece farklı iki edebi türün teknik ve biçimsel açıdan sunduğu kendine özgü imkânların ve yazarın edebi kimliğine hakim olan üslup özelliklerinin genel anlamda tespiti amaçlandı.

Çalışma süresince benden desteğini esirgemeyen, bilgi, katkı ve yönlendirmeleri ile yolumu aydınlatan akademik danışmanım Prof. Dr. Ülkü ELİUZ'a; görüş ve önerileri ile çalışmamı besleyen Dr. Öğr. Üyesi Fırat CANER'e; tezi okuyup değerlendirmelerde bulunan Dr. Öğr. Üyesi Elif ÖKSÜZ GÜNEŞ'e; birçok kaynağa ulaşmamı sağlayan sevgili Büşra BİÇER'e ve uzun, yorucu çalışma saatlerinin ardından varlığıyla yorgunluğumu unutturan, kendimi yenilememi sağlayıp kaldığım yerden devam etme gücü veren canım oğlum Onur Ozan'a teşekkür ederim.

Nisan, 2018

Gülşah ŞİŞMAN

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	IV
İÇİNDEKİLER	V
ÖZET.....	IX
ABSTRACT	X
TABLolar LİSTESİ.....	XI
KISALTMALAR LİSTESİ.....	XII
GİRİŞ	1-9

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BİLGE KARASU'NUN HAYATI-YAZIN YAŞAMI-ESERLERİ	10-33
1.1. Hayatı.....	10
1.2. Yazın Yaşamı.....	18
1.3. Eserleri	31
1.3.1. Roman.....	31
1.3.2. Öykü.....	31
1.3.3. Diğer	32

İKİNCİ BÖLÜM

2. BİLGE KARASU'NUN ESERLERİNİN İNCELENMESİ	34-216
2.1. Romanlarda Yapı	34
2.1.1. Kimlik	34
2.1.2. İsim-İçerik İlişkisi.....	36
2.1.3. Olay Örgüsü.....	42
2.1.4. Anlatıcı ve Bakış Açısı	48
2.1.5. Zaman	61
2.1.6. Mekân	78
2.1.7. Kişiler Dünyası	97
2.2. Öykülerde Yapı.....	118
2.2.1. Öykü Kitaplarının Kimliği.....	118
2.2.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı	121
2.2.2.1. Birinci Tekil Şahıs (Ben) Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	122

2.2.2.2. Üçüncü Tekil Şahıs (O) Anlatıcı ve Bakış Açısı	127
2.2.2.3. Çoğulcu Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	131
2.2.3. Zaman	134
2.2.3.1. Öykü Zamanı	135
2.2.3.2. Öyküleme Zamanı	138
2.2.3.3. Tinsel Zaman	141
2.2.3.4. Sosyal Zaman	144
2.2.4. Mekân	145
2.2.4.1. Kapalı/ Dar Mekânlar	145
2.2.4.2. Açık/ Geniş Mekânlar	152
2.2.5. Kişiler Dünyası	156
2.2.5.1. Baş Kişiler	158
2.2.5.2. Norm Karakterler.....	162
2.2.5.3. Kart Karakterler.....	166
2.2.5.4. Tipler	170
2.3. Bilge Karasu'nun Roman ve Öykülerinde İzlekler	173
2.3.1. Ölüm	173
2.3.2. Sevgi	182
2.3.3. Çözülüş/ Tükeniş	191
2.3.4. İletişimsizlik.....	197
2.3.5. Korku	201
2.3.6. Arayış.....	205
2.3.7. Kaçış	208
2.3.8. Yalnızlık/ Yabancılaşma	211
2.3.9. Umut/suzluk.....	213

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BİLGE KARASU'NUN ESERLERİNDE DİL VE ÜSLÛP	217-305
3.1. Romanlarda Dil ve Üslûp.....	217
3.1.1. Anlatım Teknikleri.....	217
3.1.1.1. İç Monolog	217
3.1.1.2. Diyalog	218
3.1.1.3. İç Çözümleme	219
3.1.1.4. Anlatma-Gösterme-Tasvir	220
3.1.1.5. Açıklama.....	222
3.1.1.6. Özetleme	223
3.1.1.7. Geriye Dönüş.....	224
3.1.1.8. Özkurmaca.....	225

3.1.2. Anlatım Biçimleri	226
3.1.2.1. Üstkurmaca	226
3.1.2.2. Metinlerarasılık	232
3.1.2.2.1. Epigraf	232
3.1.2.2.2. Alıntı	233
3.1.2.2.3. Gönderge	234
3.1.2.2.4. İç Metinsellik	234
3.1.2.2.5. Montaj/ Kolaj/ Parçalılık	235
3.1.2.3. Çokseslilik	236
3.1.2.4. Sapmalar	238
3.1.2.5. Oyun	241
3.2. Öykülerde Dil ve Üslûp	242
3.2.1. Anlatım Teknikleri	242
3.2.1.1. İç Monolog	242
3.2.1.2. Diyalog	244
3.2.1.3. İç Çözümleme	246
3.2.1.4. Anlatma-Gösterme-Tasvir	247
3.2.1.5. Açıklama	249
3.2.1.6. Özkurmaca	250
3.2.1.7. Geriye Dönüş	252
3.2.1.8. Bilinç Akışı	253
3.2.2. Anlatım Biçimleri	255
3.2.2.1. Üstkurmaca	255
3.2.2.2. Metinlerarasılık	261
3.2.2.2.1. Epigraf	262
3.2.2.2.2. Alıntı	264
3.2.2.2.3. Gönderge	265
3.2.2.2.4. İç Metinsellik	266
3.2.2.2.5. Montaj/ Kolaj/ Parçalılık	268
3.2.2.3. Çokseslilik	270
3.2.2.4. Sapmalar	272
3.2.2.5. Oyun	277
3.3. Roman ve Öykülerin Metindilbilimsel Analizi	278
3.4. Roman ve Öykülerde Anlatı İzlenesi/ Sözdizimi	301
SONUÇ	306
YARARLANILAN KAYNAKLAR	312
ÖZGEÇMİŞ	328

ÖZET

Postmodern edebiyatın Türkiye'deki önemli yazarlarından olan Bilge Karasu, 1950'de başladığı yazın yaşamı boyunca roman, öykü, deneme, şiir, çeviri, mektup, libretto ve radyo oyunu türlerinde eserler üretir. Sekizi sağlığında, dokuz tanesi ise ölümünden sonra yayımlanmak üzere toplam on yedi kitabı bulunan yazar, gerek kurmaca gerek kurmaca dışı eserlerinde yazın adına yapılabilecekleri araştırır ve uygulamaya koyar. Deneysel edebiyat ürünleri, yazarın bu dur durak bilmeyen arayışının sonucudur. Bireyselden evrensel uzanan çerçevede imgenin yeni öğelere açıklığından istifade ederek kendine özgü bir yazın evreni kurar. Türkçeye karşı taşıdığı sorumluluk ile dil üzerinde hassasiyetle duran sanatkar, dilin sunduğu bütün olanakları metinlerine taşıyarak edebi söylemini var eder.

Bilge Karasu öykücülükle başladığı edebî hayatına roman türünde de eserler vererek devam eder. Herhangi bir edebi topluluğa dahil olmayı tercih etmeyerek yapıtlarını bireysel çizgide oluşturur. 1960 sonrasında kendini gösteren yeni arayışlarla bağlantılı olarak postmodern metin örnekleri de veren Karasu, kurmaca eserleri ile olduğu kadar kurmacaya yönelik yazdıklarıyla da Türk edebiyatı içindeki haklı yerini kazanır.

Çalışmada, duygu ve düşünce dünyasını alışıl gelmiş tema ve kurgulardan sıyrılarak özgün bir üslûpla dile getiren Bilge Karasu'nun kurmaca yapıtları yapı ve izlek bakımından incelendi. İşlediği konular ve onların yazarın dilinde nasıl ifade bulduğu ortaya konuldu. Bu bağlamda tek bir kurama dayanmayan tezin ilk bölümü sanatkarın hayatı, edebi kişiliği ve eserlerinin tanıtımına ayrıldı. İkinci Bölüm'de roman ve öyküler yapı incelemesine tabi tutulurken metinlerin izleksel boyuttaki yansımaları tespit ve tahlil edildi. Üçüncü Bölüm'de sanatkarın eserlerine dil ve üslûp başlığı altında yaklaşıldı. Çalışmada söz konusu bölümün ya da incelenen eserin gerekli kıldığı yöntemler kullanıldı. Tezin odak noktası yazarın roman ve hikâyeleri olduğu için kurmacanın dışında kalan yapıtlarından çalışmayı destekleyecek ölçüde istifade edildi.

Anahtar Kelimeler: Bilge Karasu, Roman, Hikâye, Yapı, Tema, Dil ve Üslûp.

ABSTRACT

Bilge Karasu, one of the most important writers of postmodern literature in Turkey, produced works such as novels, short stories, essays, poems, translations, letters, libretto, and sketches during his literary life that started in 1950. The author has a total of seventeen books eight of which were published in his life time and nine of which were published after his death. He investigated and implemented what can be done for literature in his fictional and non-fictional works. Experimental literary works appeared as a result of the author's continuous search. He established his own unique literary universe by exploiting the openness of images to new elements within the individual and universal framework. The author, who was sensitive to language due to his responsibility towards Turkish, created his literary discourse by using all the possibilities offered by the language in his texts.

Bilge Karasu who started his literary life with story writing also produced novels. He did not prefer to be involved in any literary communities and created his works on an individual line. Having also written postmodern texts in consequence of new searches that appeared after 1960, Karasu gained his deserved place in Turkish literature with his writings on fiction as well as his fictional works.

In the present study, the fictional works of Bilge Karasu, which expresses the world of emotions and thoughts by using a unique style instead of usual themes and fictions, were examined in terms of structure and theme. It was revealed which topics are discussed and how they are expressed by the author in his works. In this context, the first part of the thesis which is not based on a single foundation was devoted to the introduction of the life, literary personality and works of the author. In the second part, novels and stories were examined structurally and thematic reflections of the texts were determined and analyzed. Finally, the works of the author were discussed under the heading of language and style in the third part. The methods required by the relevant part or the examined work were used in this study. Because the thesis focuses on the authors' novels and stories, his non-fictional works were used in such a way that would support the study.

Keywords: Bilge Karasu, Novel, Story, Structure, Theme, Language and Style.

TABLolar LİSTESİ

Tablo Nr.	Tablo Adı	Sayfa Nr.
1	<i>Altı Ay Bir Güz</i> 'de Zamanın Olay Birimlerine Göre Analizi.....	75
2	Öykülerde Şahısların Karakter Yapılarına Göre Dağılımı.....	156
3	Bilge Karasu'nun Romanlarında Sapmaların Dağılımı ve Görünümü	239
4	Bilge Karasu'nun Öykülerinde Sapmaların Dağılımı Ve Görünümü	273
5	Eserlerdeki Sözcük Türleri	302
6	Eserlerdeki Cümle Yapısı	304

KISALTMALAR LİSTESİ

- AABG : Altı Ay Bir Güz
Çev. : Çeviren
G : Gece
GKB : Göçmüş Kediler Bahçesi
Haz. : Hazırlayan
HM : Halûk'a Mektuplar
İDN : İmbilim Ders Notları
JGM : Jean ve Gino'ya Mektuplar
K : Kılavuz
KB : Kısmet Büfesi
LB : Lağımlaranası ya da Beyoğlu
MEB : Milli Eğitim Bakanlığı
MS : Milattan Sonra
NİG : Narla İncire Gazel
NKNK : Ne Kitapsız Ne Kedisiz
ÖM : Öteki Metinler
S : Susanlar
s. : sayfa
t.y. : Tarih Yok
TDK : Türk Dil Kurumu
TÖV : Troya'da Ölüm Vardı
USBGA: Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı

GİRİŞ

Türk kültür hayatında köklü bir geçmişe sahip olan hikâye/ öykü türü, kavramsal olarak anlatma esasına dayalı tüm metinleri kapsar niteliktedir. Birçok türün biçimsel ve biçimsel kaynağı halindeki öykü, Türk edebiyatında destan türü ile başlayıp Dede Korkut Hikâyeleri ile devam ederek masal, halk hikâyeleri, mesneviler, kıssa, menkıbe gibi anlatıma dayalı metinlerle gelişim yaşar. Roman türüne de hem kaynaklık hem eşlik eden öykü, anlatım biçimleri ve teknikleri bakımından süregiden değişimlerini küçürek öykülerle sürdürmektedir.

Yenileşme dönemi Türk edebiyatında yeni insan tipi ile paralel olarak öykü ve roman, yapı ve izlek bakımından eskiden farklı gibi sunulmasına rağmen gelenek-modernite bağıntısında varlık gösterir. Tanzimat dönemi öyküsü, içinde bulunulan toplumsal dönüşümlerin etki alanında romanın gölgesinde örnekler verir. Bu dönemde Namık Kemal, Nabizade Nazım, Samipaşazade Sezai, Ahmet Mithat Efendi, Fatma Aliye, Mehmet Murat, Recaizade Ekrem gibi yazarlarla öne çıkan romanın yanı başında öykü, Ahmet Mithat Efendi ile türün gelişimi ve okura ulaşması bakımından önemli aşamalar kaydederek Sami Paşazade Sezai, Recaizade Ekrem ve Nabizade Nazım'ın eserleri ile klasik olay örgüsü düzleminde varlığını korur. Akıl, hukuk, eleştiri, demokrasi, özgürlük kavramları ile yüzleşen Osmanlı aydını, geleneksel anlatı ile modern anlatı arasındaki bu sıkışmayı Servet-i Fünun döneminde de yaşar. "Mesajcılık" yerine "sezdiriciliği(n)" (Tural, 1996: 106) esas alındığı Servet-i Fünun öyküsü ve romanı, Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun eserleri bağlamında teknik sıkıntılarına rağmen örnek vermeye devam eder.

Tanzimatla başlayan halka yönelişin sistemli bir şekilde ulusalcı söyleme dönüştüğü Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında (1920-1930) Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ömer Seyfettin, Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa, Refik Halit Karay, Fahri Celalettin, Osman Cemal Kaygılı gibi Servet-i Fünun, Fecr-i Ati ve Milli Edebiyat yıllarında da eser vermiş olan yazarlar, sosyo kültürel değişimin yansıdığı eserleri ile modern Türk edebiyatının gelişimine katkıda bulunurlar. Siyasi, kültürel, sosyal düzenlemelerin sonucu halindeki bu dönem yaşayışı ve bu yaşayışın dille ve dilde kurgulandığı edebi dünyada Türk romanı ve öyküsü de yeni bir kimlik arayışı içindedir.

1925'teki Tahrir-i Sükûn Kanunu ve 1928'de gerçekleştirilen harf inkılabının etkisi ile 1930'ların başında "kısa ve verimsiz bir bocalama devresi" (Külahlıoğlu İslam, 2007: 329) geçiren Türk öykücülüğünün ve romancılığının bu yıllarına köy ve kasaba gerçeği damga vurur. Sadri

Ertem'in 1930-1931 yıllarında çıkardığı ve yazılarını yayımladığı Vakit Gazetesi, dönemin öykü eğilimini belirlemede pay sahibidir. Bir kısmı bu gazete etrafında toplanan Hakkı Süha Gezgin, Refik Ahmet Sevensil, Kenan Hulusi Koray, Reşat Enis Aygen, Celalettin Ekrem, Bekir Sıtkı Kunt, Ümran Nazif Yiğiter, Mehmet Seyda gibi yazarlar toplumcu gerçekçi açılım doğrultusunda eser verirler. "Milli Edebiyatçıların dil, konu, kişiler yönünden iyice geliştirdiği hikâyeyi yeni devrin isteklerine uygun olarak sosyal-devrimci bir içerik ile yeniden şekillendirmeye" (Kahraman, 2015: 387) çalışan bu sanatçıların ortak özellikleri toplumsal yararı gözetmeleri, yaşanan gerçeğe, günlük yaşama yönelmeleridir (Kıbrıs, 2004: 19). Sanatın toplum üzerindeki etkisini savunarak yazmaları, eserleri üzerinde belirleyici olur.

Mithat Cemal Kuntay, Selahattin Enis, Nahit Sırrı Örik, Sermet Muhtar Alus, Ercümet Ekrem Talu, Mahmut Yesari, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cevdet Kudret, 1940'a kadarki Türk roman ve öyküsünün diğer yazarlarından ve sonraki yıllarda da eser vermeye devam ederler. Bu dönemde bir yandan klasik Türk hikâyesi gelişirken diğer yandan olaydan çok hayatın tek bir kesiti üzerinde duran ve "küçük burjuva" (Uğurlu, 1973: 45) tipinin temsilcisi karakterlerin öyküleri yazılmaya başlanır (Geçgel, 2011: 261). 1930'ların ikinci yarısından itibaren Türk öykücülüğünün "dünya görüşleri, öykücülük tutumları, yazış biçimleri" (İleri, 1975: 17) bakımından önemli aşamaları halindeki Sait Faik Abasıyanık ve Sabahattin Ali kaynaklı yön kazanır. 1935'te yayımlanan "Değirmen" ile 1936'da yayımlanan "Semaver", öykümüzün yeni referansları olur (Mert, 2000: 94). Maupassant tarzı olay öyküsünün yerini giderek insana ve hayata dair evrenselin yakalanması adına "an'a bağlı kesitlerin işlenmesi"ne (Külahlıoğlu İslam, 2007: 352) dayanan durum öyküsü alır. Bu dönem öykü ve romanının en belirgin özellikleri, ulusçu olması ve toplumcu akımlara dayanmasıdır. Cumhuriyet'in kurulmasıyla hissedilen siyasal değişimin sosyal ve kültürel yansımaları ile birlikte değişik toplumsal katmanlarının sembolü kişilerin kurguya taşınması dikkat çeker. Gelenekselden ulusalcılığa uzanan çizgide bireyin yaşadığı içsel çatışmalar ve arayışlar, ruhsal bakımdan çözümlenir; çoğunlukla toplumsal ve bireysel yalınlık içinde betimleme boyutunda ifade edilir.

1940'lı yıllar İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı etkiyle bazı değer, duygu ve düşüncelerin değişikliğe uğradığı yıllardır. Savaşın etkileri özellikle ikinci yarısında en yoğun şekliyle edebi eserlerde görülmeye başlanır. Her ne kadar Türkiye savaşa resmen katılmamış olsa da yol açtığı yıkımın doğurduğu sonuçları kaçınılmaz olarak yaşar. Savaş sonrası toplum yapısında meydana gelen değişiklikler, edebi evreni de etki altına alır. Tek partili dönemden çok partili döneme geçildiği yıllarda hem ülkede hem de dünyadaki gelişmeleri takip eden ve bunları değerlendiren sanatçılar, yeni dünya görüşleri ile donanırlar. "Sosyal ve bireysel açıdan içine düşülen buhran; hürriyet düşüncesi, savaşın acımasızlığı, barış özlemi ve insan sevgisiyle karışarak eserleri etkiler" (Külahlıoğlu İslam, 2007: 338). Dünyadaki sanatsal ve felsefi faaliyetler ile bu yakın ilişki, edebi ürünleri konu ve izlek yönünden köklü olarak değiştirerek yeni bir mecraya taşır. Dolayısıyla sosyal gerçekliğe yönelik ilginin artması, sosyal değişim ve gelişmelerin bütün yönlerden dönemin

eserlerine yansımaya sebep olur. Türk edebiyatında konu, izlek, teknik açısından çeşitlilik ve hareketlenmenin göze çarptığı bu yıllarda hem toplumsal gerçekçilik akımına bağlı kalınır hem de gerçekçi gözleme dayanan ve bireyi ön plana çıkararak roman ve öyküler yazılmaya başlanır. Sadri Ertem'in ilk örneklerini verdiği toplumcu gerçekçi açılım, yerini ideolojinin kurguda arka plana yerleştirildiği metinlere bırakır.

Daha öncesinde şehirli gözüyle köye bakan sanatçıların başlattıkları köye yöneliş, artık doğrudan doğruya köyden yetişen ve Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Mahmut Makal gibi çoğu Köy Enstitüleri'nde eğitim gören yazarlar ile ivme değiştirir. Artık köy ve köy gerçeği, yaşanmışın ayrıntılı ve bilinçli aktarımı boyutuna taşınır ki bu da edebi eserde gerçek algısına farklı bir algı mekanizması kazandırır. İlk ürünlerini Anadolu köy romancılığı olarak nitelenen alanda veren bu eğilimin gayesi, köyden kente göç, toprak kavgaları, köylünün muhtarla, ağayla ve tüccarla olan çekişmeleri, ezen-ezilen çatışması, işçi-işveren sorunları, tarımın makineleşmesi, maddi sıkıntılar, sınıf ayrımı, sosyal adaletsizlik gibi topluma ait meselelerin ortaya konarak topluma fayda sağlanmasıdır.

Sait Faik Abasıyanık, Sabahattin Ali, Muhtar Körükçü, Samim Kocagöz, Orhan Hançerlioğlu, Kemal Bilbaşar, İlhan Tarus, Cengiz Tuncer, Orhan Kemal, Sunullah Arısoy, Kemal Tahir, Oktay Akbal, Vüs'at O. Bener, Tarık Dursun K., Memduh Şevket Esental, Halikarnas Balıkcısı, Samet Ağaoğlu, Suat Derviş, Rıfat Ilgaz, Müfide Anadol, Aziz Nesin, Baki Süha Ediboğlu, Abbas Sayar, Mustafa Necati Sepetçioğlu dönemin yazarlarıdır. Genel olarak toplumcu gerçekçi çizgide ilerleyen bu sanatkarların çoğu, roman ve öykü yazarlığını bir arada yürütür. Gündelik hayatı ve gündelik hayatın içindeki küçük insanı anlatırken toplumu ilgilendiren meseleleri ve toplum sorunlarını ön plana çıkarırlar. İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ahlaki çöküntü ve olumsuzlukların da yansıtıldığı eserlerde, Anadolu/ halk merkez konumdadır. Anadolu ve Anadolu halkı; Ankara'daki hayat; tabiat, yoksulluk ve cehaletle mücadele; mazi ile barış; savaş sonrasının getirdiği ahlak çöküntüsü; işçi-işveren ilişkisi; ferde dönüş; sıradan insanların yaşantıları bu dönem roman ve öyküsünün belli başlı konu ve temalarıdır (Enginün, 2013: 269). Türk romancılığı ve öykücülüğüne bu dönemde bu eğilim içinde katkı sağlayan diğer sanatkarlar Abdülhak Şinasi Hisar, Tarık Buğra, Haldun Taner, Hasan İzzettin Dinamo, Necati Cumalı, Ceyhan Atuf Kansu, Ayhan Hünel, Yıldırım Keskin, Melih Cevdet Anday, Muammer Yüzbaşıoğlu, Şahap Sıtkı, Şevket Bulut, Şükran Kurdakul, Çetin Altan, Erhan Bener, Peride Celâl, Halide Nusret Zorlutuna, Fahri Erdinç, Hasan Hüseyin Korkmazgil, Mustafa Balel, Vedat Türkali, Attila İlhan, Cengiz Dağcı, Naim Tiralı, Faik Baysal, Zeyyat Selimoğlu, Mehmet Başaran, Adalet Ağaoğlu, Sabahattin Kudret Aksal, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Şemsettin Ünlü, Behiç Duygulu, Abdullah Aşçı'dır.

Türk yazınında toplumsal gerçekçi çizginin baskın olduğu bu yıllarda kültürel ve siyasi değişimler edebiyat ortamında yansımaları bulur. İktidardaki Demokrat Parti'nin verdiği vaatleri

gerçekleştirmemesinin sonucu olan sosyal ve siyasi şartlar, Türk yazar ve şairlerini farklı bir düşünsel ve duygusal atmosfere sürükler. 1940'lı yıllarda İkinci Dünya Savaşı'nın da etkisiyle ortaya çıkan ve Türkiye'de çeviriler aracılığıyla tanınmaya başlayan Varoluşçuluk ve Gerçeküstücülük, 1950 sonrasında edebi eserler üzerindeki etkisini artırır. Varoluşun engellendiği siyasi ve sosyal baskı, bireysel hatta toplumsal bunalımları hazırlar. Varlık sorgulaması görünümündeki bu akımlar, özünde bireyin kendini tanımlamasını, seçimler ve sorumluluklar ile yüzleşmesini ve varoluşsal atılımlar gerçekleştirmesini ön görür. Türk edebiyatının tüm türlerde yeni bir kabuğa bürünmesinde en önemli tetikleyici olan bu bakış açısı, değişen hatta dönüşen yeni bir insan tipini ortaya çıkartır. Varoluşçuluğun alt başlıkları olarak nitelendirilebilecek kaygı, bunaltı, saçma, özgürlük, hiçlik, yabancılaşma, ölüm gibi izlekler bütün edebi türlerde kendini göstermeye başlar. İnsan varlığının yabancılaşması ve anlamsızlaşması; hiçliğe, kaygıya, bunaltıya, umutsuzluğa ve saçmalığa itilmesi; yalnızlık, kuşatılmışlık türünden duyguları yoğun bir şekilde hissetmesi gibi konular dönemin roman ve öyküsünün malzemesi haline gelir.

1945 sonrasında kuramsal ve yazınsal olarak varlığını geliştiren Türk yazını, birey-toplum diyalektiğindeki sorgulamalar ekseninde 1950'li yıllara ulaşır. 1950 kuşağı Türk roman ve öyküsünün karakteristik yapısı, Feyyaz Kayacan, Demir Özlü, Leyla Erbil, Erdal Öz, Ferit Edgü, Orhan Duru, Adnan Özyalçınar, Onat Kutlar, Bilge Karasu gibi yazarların eserleri üzerinden okunabilir. Bu yazarlar “kişinin kendisiyle ve çevresiyle olan ilişkilerini, bilinç altının etkilediği psikolojiyle de belirlemeye” (Geçgel, 2011: 262) çalışırlar. Bireyin iç dünyasını daha derinlikli anlatabilmek için imge, sembol ve benzetmelerden yararlanarak sapma ve çağrışım gibi yeni ifade yollarına başvururlar. Biçemin öncellendiği anlatımda kapalı, soyut, ime ve metaforlara yaslanan poetik dili tercih ederler. Salim Şengil'in sahibi olduğu ve 1947'de Ankara'da çıkmaya başlayan Seçilmiş Hikâyeler adlı dergi, Bilge Karasu'nun da aralarında bulunduğu pek çok öykücüye kucak açar. On yıl boyunca yayın hayatına devam eden dergi, “önceki kuşağın egemen öykü anlayışını eleştiren, o kuşağın yazarlarından farklı dil özelliklerine sahip öykücülerin ürünlerine yer vererek öykü alanında tartışmaların, dolayısıyla verimli bir hareketliliğin başlamasını sağlar” (Özata Dirlikyapan, 2013: 13). İmge dünyalarının zenginliği ve “yeni gerçekleri açıklayabilmek için [denedikleri] yeni anlatım yolları” (Fischer, 2005: 112) ile anlaşılmaz ve kapalı olarak nitelenen ürünler veren bu yazarlar, eserlerini belli izlekler etrafında şekillendirirler. “Türk öykü ve romanının modernleşme sürecini hızlandıran, bugünkü edebî birikime büyük katkı sağlayan öykücülerin yetiştiği bir kuşak” (Özata Dirlikyapan, 2013: 16) olarak nitelendirilen 1950 kuşağı öykücülüğü üzerinde kapsamlı bir çalışması bulunan Jale Özata Dirlikyapan *Kabuğunu Kıran Hikâye* başlıklı yapıtında bu çizgideki eserlerde öne çıkan konu ve izlekleri hiçlik ve sıkıntı; kentin sokaklarında bunalımlı kişiler; huzursuzluğun somut ifadeleri; saldırganlık ve öldürme isteği; suç işleme teması ve suça yüklenen anlam; intihar eden ve edemeyen karakterler; cinsellik; gerçeküstü ve absürd olarak tespit eder. Bu metinlerde varoluşçu ve gerçeküstü öğeler başat rol oynadığından bunalım, kaos, başkaldırı ana izlektir. Ham gerçeğin düş, sosyal meselelerin bireysel özgürlük ile yer değiştirdiği bu avangardist ve yenilikçi tutumu benimseyen 1950 kuşağı, Kafka, Camus, Joyce:

Beckett, Faulkner gibi varoluşçu yazarların yoğun etkisi altındadır. Sait Faik’le başlayan “bireyin yüceltilmesi” tavrını, evrensel boyuta taşıyarak dünya ölçeğinde bir edebiyat yapmak (Tosun, 2011: 46-47) çabası içindeki dönem sanatkarları, mekân olarak köyü/ taşrayı değil şehri seçerler. Labirentleşen şehrin bunalım, bunaltı, bulantı atmosferindeki bireylerin düşü arayış ve düşe kaçışını anlatırlar. Düş, onlar için gerçeği kavrama ve gerçeği kurmanın sanatsal yöntemidir.

1950’li yıllarda Türk kültür ve siyaset hayatında yaşanan baskı, edebiyatta da ideoloji ve biçim çeşitliliğine zemin hazırlar. Oğuz Atay, Ayla Kutlu, Yusuf Atılgan, Sevgi Soysal, Sezai Karakoç, Mübaccel İzmirli, Afet İlğaz, Kâmuran Şipal, Ülkü Tamer, Nezihe Meriç, Behzat Ay, Sevim Burak, Necati Tosuner, Fikret Ürgüp, Rasim Özdenören, Bekir Yıldız, İnci Aral, Necati Mert, Bilge Karasu, Hulki Aktunç, Selim İleri, Tezer Özlü, Mustafa Kutlu, Nurettin Topçu, Özcan Ergüder, Muzaffer İzgü, Tahsin Yücel, Pınar Kür, Adalet Ağaoğlu, Şevket Bulut, Selçuk Baran, Tomris Uyar, Nedim Gürsel, Ayhan Bozırat, Necati Güngör, Osman Şahin, Firüzan, Demirtaş Ceyhun, Emine İşinsu, Sevinç Çokum, Durali Yılmaz, Muzaffer Buyrukçu, Nazlı Eray 1950’li ve 1960’lı yılların diğeri yazarları olarak öne çıkar. Bu sanatkarlar, evrensel, sosyal, bireysel sorunları kendi ideolojilerinin çerçevesi içinde özgün bir kurgu ile buluştururlar. Metin-içi ve metin-dışı öğeler ile Türk yazınının temel ilkelerini sistematik hale getiren her bir isim ve eseri/leri, roman ve öykü türünün biçim ve biçem dizgesine katkısı ile de dikkate değerdir.

1960’lardan 1970’lerin sonuna kadar yaşanan 27 Mayıs, 12 Mart ve 12 Eylül hadiseleri, Türk öykü ve romanının hem konu hem de izlek bakımından çehresini değiştirir. Türkçenin açık ve yalın anlatım ve söylem biçimlerinin yeni denemelerle genişletildiği bu dönem yazarlarının en belirgin özellikleri, “başat türde ürün veriyor olmanın ruhî doygunluğuyla öykü konu ve yapılarındaki yeni yönelişleri ve estetik düzeydeki sonuç verici arayışlarıdır” (Lekesiz, 2000: 24). Olaydan çok betimleme, görüntüleme, geriye dönüş ve bilinç akışının entrik kurguyu şekillendirdiği bu metinlerde, konu, izlek, üslup, teknik, dil gibi alanlar da bu değişime eşlik eder. Leylâ Erbil, Ferit Edgü, Tomris Uyar gibi bazı yazarlar soyut anlatıma yönelirken bazıları ise sadece kadınların sorunlarına eğilirler. Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Nazlı Eray, Bilge Karasu, Selim İleri gibi yazarlar ise, “yeni toplumsal ve ekonomik düzenle bağlantılı” (Sarup, 2010: 204) postmodern edebiyatın ilk örneklerini oluştururlar.

Kapitalizmin etkisiyle birlikte tüketime dayalı kitle toplumunu da içine alarak açılım gösteren postmodernizmin Türk edebiyatındaki ilk izleri 1970’lere dayanır; 1980’lerde gelişerek ilerleyen yıllarda resim, sinema, mimari, tiyatro, edebiyat, tasarım gibi pek çok sanat dalında etkisini daha güçlü şekilde hissettirmeye devam eder. Birbirinden farklı anlamları ifade edecek biçimde kullanılan ve Batı’daki öncü kuramcılar Lyotard, Derrida, Baudrillard, Foucault başta olmak üzere diğeri pek çok düşünür tarafından değişik şekillerde tanımlanan postmodernizmi “modern yaşamın birey-insandan aldığı değerleri sorgulama, elinden alınanlara uzanma, varoluş kaynaklarına dönme, büyüsü bozulan hayatta tutunmaya çalışma projesi” (Eliuz, 2016: 46) olarak tarif etmek

mümkündür. Bu noktada akımı takip ettiği modernizmden ayrı düşünmek olanaksızdır. Modernizm kelimesine gelen post ön eki taşıdığı “-den kaynaklanan, -den devam eden ama ondan ayrılan” anlamı ile düşünüldüğünde postmodernizm, modernizmden esinlenen ama ondan farklılık gösteren bir akım demektir (Menteşe, 1995: 274-275). Nitekim ön ek, çok büyük ölçüde yeni ve farklı bir oluşumu ya da yaklaşımı tanımlamakla birlikte bir önceki yapıdan veya akımdan bir takım unsurları barındırır. Bu yönüyle “postmodernizm, modernizm ile eleştirel bir diyalog içinde olmasına rağmen onu reddetmez” (Eliuz, 2016: 47-48). Nitekim “estetik bir öz bilinçlilik ve düşünömsellik; eş zamanlılık ve montaj lehine anlatı yapısının reddelişi; gerçekliğin paradoksal, muğlak ve belirsiz açık uçlu doğasının araştırılması; yapısızlaştırılmış, bütönlüksüz özneye ağırlık verilmesi” (Lunn 1985’ten aktaran: Featherstone, 2013: 29) gibi modernizmin temel özelliklerinin birçoğunun çeşitli postmodernizm tanımlarına da dahil edilmesi, bu ilişkiyi görünür kılar. “Modernizmin yeni bir aşaması” (Jameson, 2011: 32) niteliğiyle postmodernizm, onun ortadan kaldırılmasından ziyade eksikliklerinin giderilmesi, yenilenmesi amacını taşır ve kendi gelişim çizgisini ilerleyiş ve süreç ekseninde modernizmle olan sıkı bağlarını koparmadan sürdürür.

Çoğulculuk anlayışına dayanan postmodernizmde “yapı kavramının yerini bir ‘yapı olmayan’ kavramı” (Lucy, 2003: 16) olarak gerek söyleyişin gerek biçimin yapısı bozguna uğrattılır. Mutlak bir serbestlikle bütün emir ve yasaklara başkaldıran postmodernizmin edebi metinlerdeki yansımalarını şu şekilde sıralamak mümkündür: Çeşitlilik, farklılık ve değışkenlik; parçalılık ve düzensizlik; kesinlik sunmama; anlatımda belirsizlik; karmaşık dil oyunları; biçim cambazlıkları; derinde değil yüzeyde olma; bütönlüğün reddi; düzensizliğin düzeni; zamanın iç içeliği; karşıtlıklar ve çelişkiler; popüler sanata açıklık; sanat-yaşam birlikteliği; benzeşik olmayan, birbiriyle bağlantısız görünen öğelerin biraradalığı; çokseslilik; paradokslar, metamorfozlar, rastlantılar; zamanın, öznenin, toplumun parçalılığı; görösellik, görüntünün öne çıkması; neden-sonuç ilişkisinin kopukluğu; tür ayrımına karşı çıkış; okurun metnin oluşumuna aktif katılımı; otobiyografik ve psikanalitik özellikler; heterojenlik; parodi, pastiş, şizofreni, ironi; oyun; mesaj verme ve estetik kaygısından uzaklık; her okur tarafından anlaşılabilirlik; yaratıcılığın önemsizleşmesi; tarihsel malzemeye yer verme; öznenin, tarihin, yazarın, yazının, metafiziğin, büyük anlatıların, ideolojinin, ütopyanın, gerçeğin, sanatın ölümü; okurun doğumu vb.

Ne anlattığından çok nasıl anlattığı önem taşıyan postmodern metinler nasıl anlatabilirim’in olanaklarını genişletmek adına çeşitli yöntemlere başvurur. “Bir şeyin ne olduğunu, ne olması gerektiğini değil, nasıl olduğunu ve nasıl olmakta olduğunu sora[n]” (Taşdelen, 2007: 54) yazar için, içerik değil, yöntem ön plandadır. Bu tekniklerin başında üstkurmaca ve metinlerarasılık gelir. Yazmanın sorunsallaştırıldığı postmodern metinlerde yazar, kendi yazma uğraşını ve etkinliğini anlatının konusu haline getirir. “Süreç içinde okurla öz-bilinçli oyunlar oynayarak anlatının kurgusal statüsüne dikkat çekmek için çeşitli şekillerde anlatıyı bozmayı tercih edebilir” (Sim, 2006: 393). Üstkurmaca denilen bu teknikle postmodern metin kendi yazım sürecini açıklayan, yazma eyleminin ön plana çıkartıldığı bir yapıya bürünür. “Yazar/anlatıcı, kurgulanış biçiminin

izlekleştiği üstkurmacada yazma eylemini kurmaca metne dâhil eder; ikinci bir düzlemde kurguyu nasıl yazdığını, yazma eyleminin aşamalarını, sorunlarını tartışır, teknik ve anlatım ile ilgili bilgiler vererek yeniden şekillendirir” (Eliuz, 2016: 115). Eserdeki evrenin kurmaca olduğu açıkça vurgulanmak istenen postmodern eserlerde gerçek yeniden sorgulanır. Anlatıcının metnin kurgusuna aktif olarak katılımı, gerçek ile kurmaca arasındaki ayrımı belirsizleştirirken yazma sürecine okur da dahil edilmiş olur. Bu da okuru sadece yorumlamaktan çıkararak anlamı kurmada etkin hale getirir.

Bir yapıtı diğerleriyle ilişki içine sokan ve Julia Kristeva'nın çalışmalarıyla postmodernizm öncesinde edebiyat sahasında sesini duyuran metinlerarasılık, üstkurmacanın bir türevi olarak postmodern sanatçılara kurmacanın sınırlarını zorlama hususunda geniş imkânlar sunar. Kubilay Aktulum'un ifade ettiği gibi bir yazarın başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında yeniden yazması (2007: 17) olan metinlerarasılık, metnin anlamını çoğaltmaya, yeni anlamlar üretmeye katkıda bulunur. Alıntı, gizli alıntı, anırtırma, parodi/ yansılama, alaycı (gülünç) dönüştürüm, pastiş/ öykünme, ironi, kolaj, montaj, palimpsest gibi yöntemlerle metinler arasındaki alışveriş olanakları ile metnin anlam evreni genişletilir. Yazarın başka metinlerden parçaları/ bölümleri kendi metnine taşımasıyla anlatım çizgisellikten çıkarılıp ayrışık unsurların bütünleştiği kompleks yapıya kapı açılır. Dolayısıyla 1980 ve sonrası Türk roman ve öyküsünde farklılaşmanın ve bireysel çıkışların yaşanması, yenilikçi arayışların yaygınlaşması, konu çeşitliliği ve söylemsel denemelerin artışı postmodern etkinin göstergesidir. Türk edebiyatında bu etki, aşamalı bir süreç değil, öncesinde yaşanan değişimlerin sonucu olarak iç içe ortaya çıkar. “Yetmişli yıllarda Türk romanı ilk avangardist metinlerini üretmeye başladığında, Batı avangardizmi postmodern düzlemde at oynatmaya başlamıştı bile. Bu nedenle, Türk romanının, önce modern sonra postmodern sırasına göre bir gelişme göstermesi de söz konusu olamazdı” (Ecevit, 2012: 85). Türk düşün dünyasının modernizm ile geç tanışması, postmodernizm ile birlikte yaşanacak birlikteliğin en önemli sebebidir. 1970'li yıllarda “saf, özgün temsilciler değil, temel özelliklerin yansımaları” (Tosun, 2007: 76) şeklinde varlık göstermeye başlayan modern ve postmodern Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biri de Bilge Karasu'dur.

Bilge Karasu'nun ilk öyküsü 1952'de Seçilmiş Hikâyeler'de ve ilerleyen yıllarda Yeditepe, Yenilik, Son Havadis gibi dergiler ile Vatan'ın sanat yaprağında yayımlanır. Sanat hayatının ilk ürünleri olan ve yazarın edebî anlayışının çekirdeğini oluşturan bu öyküler, sonraki eserlerinde tespiti mümkün olan ve geliştirerek işleyeceği pek çok izleğin ve biçimsel denemenin habercisi mahiyetindedir. Selim İleri, Bilge Karasu'nun öykülerini değerlendirdiği bir yazısında yazarın özellikle cümle kurma olanaklarını kullanımına dikkati çekerek şunları söyler:

Uzun cümleler, noktalama imlerini kaldırmış iç duygulanımlar, birden iki üç sözcükten oluşmuş kısa cümleler, cümleyi bölüp birçok cümlelerle başlangıcı güçlendirme; sorgulamadan akışkanlığa, akışkanlıktan sessizliğe geçiş... (İleri, 1970: 29)

Postmodernizmin etkilerinin görülmeye başlandığı 1970'lere kadar Karasu kendine özgü tarzda, bireyi merkeze alan, derinlikli, dile tasarrufun öne çıktığı metinler kaleme alır. İkisi de 1950'li yılların başlarında çeşitli dergi ve gazetelerde çıkmış bazı metinlerinden oluşan ve biri 1963'te basılan *Troya'da Ölüm Vardı* ile diğeri ölümünden sonra basılan *Susanlar*, ilk baskısı 1970'te yapılan *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, yazarın postmodern akımın dışında kalan eserleridir.

Her yazdığı, öykünün ne olabileceğine dair bir arayışı yansıtan, öykünün tanımının değil kendisinin peşinde koşan Karasu, bu anlayış ile yetmişli yıllardan sonra postmodern metin örnekleri vermeye başlar. 1979 tarihli *Gece* ile *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 1982 tarihli *Kısmet Büfesi*, 1990 tarihli *Kılavuz*, 1995 tarihli *Narla İncire Gazel*, 1996 tarihli *Altı Ay Bir Güz* ve 1999 tarihli *Lağımlaranası ya da Beyoğlu* yazarın postmodern edebiyat içerisinde yer alan eserleridir. Şaban Sağlık, Türk öykücülüğünde postmodern durumu incelediği yazısında postmoderni üç kategoride ele alır. Birinci grup, modernist yazarlar ya da öncüler dediği, kendini yenileme bilinciyle sürekli bir estetik ve biçim arayışı içinde olanlardır. İkinci grubu postmodern kaygı taşımadan öykülerinde postmodern öğelere yer veren yazarlar olarak tespit eden Sağlık, üçüncü gruba 1980'den sonra postmodern kavramından ve postmodern felsefeden haberdar bir şekilde, o bilinç ve duyarlılıkla eser verenleri yerleştirir (2007: 95). Sürekli yenilik peşinde koşan ama bunu farklı olmak adına değil, kendini geliştirmek amacıyla yapan Bilge Karasu, bu sınıflamanın birinci grubuna dahildir. Yazar, "bizim edebiyatımızda zamanın, yeni biçim arayışlarının, yenilikçi tutumun kapısını açtığı odalardan biri" (Gümüş, 2010: 119) olan postmodernizmin de etkisiyle 1990'ların başından itibaren genç öykücülerde ortak bir eğilim olarak benimsenen "yenilikçi, biçimci bir öykü anlayışının" (Tosun, 2015a: 11) temsilcisi olur.

Çalışmanın giriş bölümünde Türk roman ve öyküsünün Bilge Karasu merkezinde değerlendirmesi yapıldı. Birinci Bölüm'de ise, yazarın hayatı, edebi kişiliği ve eserleri bütün yönleri ile biyografik olarak aktarıldı. Çalışmada Bilge Karasu'nun eserleri yapı ve izlek bakımından tahlil edilirken postmodern edebiyat kuramı kavramsal arka plan olarak kullanıldı. Postmodernizmin temel başat unsurlarından olan anlatım biçim ve tekniklerinden üstkurmaca, metinlerarasılık, çokseslilik ve oyun bağlamında çözümlenmeler yapıldı. Yazarın yapıtlarındaki postmodern unsurların tamamını tespiti çalışmak ayrı ve kapsamlı bir çalışma gerektirdiğinden bu çalışmada eserlerde öne çıkan ve onun yazınının, özellikle dil ve üslûbunun belirleyicisi olan yöntemler dikkate alındı.

Yapı, izlek, dil ve üslûp çözümlemesine dayanan bu çalışmada, incelenen metnin biçim ve biçem özelliklerine uygun tahlil yöntemleri kullanıldı. Örneğin iktidar, güç, baskı, otorite izlekli *Gece*'nin incelemesi yapılırken Marksist teoriden istifade edildi ve sosyolojik okumalar ön plana çıktı. Çevreci bir metin olarak okunmaya elverişli olan *Narla İncire Gazel*'in özellikle mekân tahlillerinde eko-eleştirel yaklaşımdan faydalanıldı. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nın sosyal

zamanı tarihin belli bir kesitini içerdiğinden eser, tarihsel romanın özellikleri dikkate alınarak incelendi. Masalsı üslûbuyla ve barındırdığı doğüstü olaylarla büyülü gerçekçilik akımının izlerini taşıyan *Göçmüş Kediler Bahçesi*, söz konusu akımın özellikleri merkezinde çözümlendi. Polisiye ile fantastiğin buluştuğu *Kılavuz*'a ise, bu iki kavramsal çerçevede yaklaşıldı.

Bilge Karasu'nun kurmaca eserleri romanlar ve öyküler olmak üzere iki başlık altında değerlendirildi. Yazın hayatı boyunca tür ayrımı yapmaktan kaçınan, yazdıklarına metin demeyi tercih eden sanatkarın kimi yapıtlarını belli bir türe dahil etmenin zorluğu birtakım açmazları da beraberinde getirdi. Bu ayrım yapılırken türe özgü özellikler esas alınmakla birlikte yapıtlarının türleri hakkında eleştirmenlerce fikir birliği olmaması da bazı eserlerin sınıflandırılmasını zorlaştırdı. Hikmet Altinkaynak tarafından öykü olarak değerlendirilen *Gece* (2008: 376), yazara getirdiği Pegasus Roman Ödülü de göz önünde bulundurularak roman türü içerisinde ele alındı. Behçet Necatigil'in anlatı (2007: 252), Atilla Özkırmı'nın anlatı-roman (2004: 781) dediği *Kılavuz* da yine roman olarak incelenirken Necatigil'in anlatı, Özkırmı'nın anlatı-roman dediği *Lağımbaranası ya da Beyoğlu*'nun içindeki metinler ise yayıma hazırlayan Füsün Akatlı'nın esere yönelik değerlendirmeleri ışığında öykü kategorisinde tahlil edildi. Kimileri kitabın basımından önce dergilerde yayımlanmış yazılar olmak üzere altı kısımdan oluşan ve Necatigil tarafından "anlatı" (2007: 252), Özkırmı tarafından anlatı-roman olarak değerlendirilen *Narla İncire Gazel*, her bir parçanın müstakil yorumlanmasına elverişli olmakla birlikte yapısal ve izleksel bütünlük göz önünde bulundurularak roman kategorisine dahil edildi.

Çalışmada yapı unsurları, anlatım teknikleri ve anlatım biçimleri gibi türe has olanaklıklar sunan alt başlıklarda romanlar ve öyküler ayrı ayrı incelendi. Diğer taraftan Karasu'nun bütün metinlerinin izleksel yönden birbiriyle bağdaşması ve bütünlük arz etmesi, tematik inceleme yapılırken tekrara düşmemek ve sanatkarın iletisini doğru tespit amacıyla roman ve öykülerin birlikte ele alınmasını gerekli kıldı. Benzer şekilde yazarın dili ve üslûbu türe özgü farklılıklar içermediğinden dil ve üslûp özellikleri bütün metinlerinden hareketle tespit edilmeye çalışıldı.

Sonuç bölümünde çalışma tüm bölümleri ile değerlendirilerek ulaşılan sonuçlar aktarıldı. Eklenen kapsamlı Kaynakça ile de çalışmanın bilimsel alt yapısı işaret edildi.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BİLGE KARASU'NUN HAYATI-YAZIN YAŞAMI-ESERLERİ

1.1. Hayatı

Bilge Karasu, 1930 yılında İstanbul'da doğar. İlk ve orta öğrenimini bu şehirde tamamlayan yazarın çocukluğuna dair elde çok fazla veri yoktur. Bir röportajında kendini “yedi yaşına dek aşağı yukarı kör bir çocuk” (S: 217) olarak tanımlayan Karasu o yaşlarına kadar etrafında olan biten şeylerle çok fazla ilgilenmeyen bir çocuktur. Beş altı yaşlarındayken dergilerdeki resimli romanları okuyacak kadar okuma bilir. Ansızın dünyaya daha bilinçli bir gözle bakmaya başladığı altı yedi yaşlarını ve bu değişimin sebeplerini şu sözlerle açıklar:

O yaşta ne mi gördüm? Bir kere arkadaşlık denen şeyi öğrendim. Hatta arkadaşlıktan öte, bir insanın insana bağlanmasını, bir insanın bir insanı sevmesini, aşk demek istemiyorum ama sevmesini öğrendim, benden başkalarının vücudunu öğrendim. Benden başkalarının başka türlü yaşadığını, davrandığını, hareket ettiğini öğrendim. Başka türlü konuşulduğunu, başka türlü koşulduğunu, başka türlü oynandığını öğrendim. Birtakım şeyleri sevdim, birtakım şeyleri sevmediğimi öğrendim. O zaman farkına vardım. Çünkü başkalarını gördüm, dünyaya ansızın bakmaya başladım, altı yaşlarında falan. Okula gitmenin bunda etkisi çok. (S: 218)

Bu fark edişler silsilesiyle birlikte hayatı başka bir pencereden algılamaya başlayan Karasu, aynı yaşlarda piyano çalmayı öğrenir. Piyano ile birlikte aldığı musiki eğitimi, sonraki yıllarda onun yazını dil ve üslup bakımından şekillendiren etkenlerden biri olur.

Özel hayatı hakkında çok fazla konuşmayan ve neredeyse hiç yazmayan Bilge Karasu'nun ailesine dair bilinenler çok azdır. Musevi asıllı olan anne ve babası daha sonra Müslümanlığı seçmiştir. Bilal Acarözmen onun hakkındaki bir yazısında Karasu'nun Karşıyaka Mezarlığı'ndaki kabrini ziyareti esnasında Mezarlıklar Müdürlüğünden aldığı kabir bilgilerinde babasının adının Sami Karasu olarak görüldüğünü belirtir (Acarözmen, 2016). Bunun dışında babası ve baba tarafı ile ilgili çok fazla veriye rastlanmaz. Onunla aynı dönemin yazarlarından olan Rasim Özdenören'in aktardığı bir anı, babası konusundaki hassas tutumunu gösterir. Özdenören, bir gün Bilge Karasu'nun evindeki kitaplıkta gördüğü portredeki kişinin kim olduğunu ona sorar ve babası olduğu cevabı alır, babasının adını öğrenmek isteyince de “Ne garip merakların var.” şeklindeki bir yanıt alır (Rasim Özdenören ile kişisel görüşme, 30 Nisan 2016). Bu durum, Karasu'nun ailesi ile ilgili konuşmama ve bunu paylaşmama tavrını yansıtır. Ayrıca Özdenören, o dönemde etraftan duydukları kadarıyla yazarın asıl adının İsrail olduğunu, Türkçe anlamı olan Bilge adının kendisine

20 yaşındayken verildiğini de ifade etmektedir. Ancak bunlar meçhul kaynaklardan, haricen işitilen bilgilerdir; doğruluğu tastik edilememiştir.

Mehmet Sait Aydın'ın, Bilge Karasu'nun öğrencisi Mehmet Demir ile gerçekleştirdiği röportajda sorduğu bir soru üzerine yazarın geçmişinin bir dönemi (kökeni) hakkında konuşmaktan kaçındığının; annesinden söz eden Karasu'nun babasından ise hiç söz etmediğinin (Aydın, 2014: 61) belirtilmesi, yine yazarın bu tutumunu işaret etmektedir. Nitekim annesine ve anne tarafına dair bilgiler, babasına oranla daha fazladır. Gerek hayatından kesitler taşıyan *Lağımmlaranası ya da Beyoğlu*, *Altı Ay Bir Güz* gibi eserlerde gerekse yazdığı mektuplarda yazarın annesi, teyzesi, teyze kızları ve ninesine dair bilgiler bulmak mümkündür. Teyzesinin ve annesinin ölümleri, *Lağımmlaranası ya da Beyoğlu*'na konu olan Karasu, Jean Nicolas ve Gino Harsh adlı arkadaşlarına yazdığı mektuplarda ölene kadar onunla yaşayan annesinin ölümüne dair detaylı açıklamalarda bulunur. Bir röportajda kendisine sorulan “Annenizle, babanızla ilişkileriniz nasıldı?” sorusuna verdiği cevap, belki de yazarın aile ilişkilerine yönelik tek bilgi kıvrıntısıdır:

Ne söylesem haksızlık ederim, onlara da kendime de. Ne ilginç görünmek için, anamdan babamdan tiksiniyordim diyeceğim, -böyle diyenler var-, ne de her şeyin güllük gülistanlık olduğunu söyleyeceğim. Hayır şimdi biraz daha başka türlü düşünür oldum. (S: 218)

Aynı röportajda babasını “Bütün pederler gibi bir pederdi. Evin sultanı, padişahı” (S: 218) sözleriyle tanımlayan Karasu, on üç on dört yaşlarındayken babası tarafından kulağının çekildiğini anlatır. Olayın sebebini hatırlamamakla birlikte olayın kendisini unutamaz ve bunu, asla bağışlamayacağı bir hareket olarak görür. Annesinden ise, her çocuğun yediği kadar dayak yediğini söyler (S: 219).

Kendisini inatçı bir kişi olarak tanımlayan sanatkâr, küçük bir çocukken bile büyüdüğüne inanır. Sekiz yaşında çevresi tarafından çocuk sayılırken dokuz yaşına geldiğinde büyüdüğü iddia edilir (S: 219). Evde kendisini direkt ilgilendiren tatsızlıklar yaşanmamasına rağmen her zaman kendisini ilgilendiren birtakım tatsızlıklar bulmaya meyilli yaradılışı, dünyayı algılayışının ipuçlarını verir.

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü'nü bitiren Karasu 1953'ün sonunda Ankara'ya yerleşir. Rockefeller Vakfı'nın verdiği bursla 1962-1963 yıllarında Avrupa ve Amerika'da bulunur, ardından Türkiye'ye döner. Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğünde, Ankara Radyosu Dış Yayınlar Bölümü'nde çalışır. Bir müddet Türk-Amerikan Derneği'nde de görev yapan Karasu, Ekim 1966'da buradaki işinden ayrılarak Ankara Radyosu Dış Yayınlar Servisi'nde saat 21:00 ile 21:30 arasında Fransızca yayınlar yapmaya başlar. “Ankara Hakkında Bir Dizi Sohbet” başlıklı radyo yayınlarını gerçekleştirir; Ankara Radyosu için radyo oyunları yazar.

Bilge Karasu Türkçe ve yedi Batı dili ile birlikte sekiz dil bilmektedir. Çevirilerinden hareketle bu dillerin altı tanesini Yunanca, İtalyanca, İspanyolca, Fransızca, İngilizce ve Almanca olarak saptamak mümkündür. Dil öğrenmeyi sabır ve hınc isteyen; hem çalışmayı hem bilgiyi üst üste koymayı gerektiren bir iş olarak değerlendiren yazar (HM: 95) bir dönem Arapça ve Farsça öğrenmeye çalışır. Yine Rasim Özdenören ile olan bir anısı yazarın dil bilincini, dile yaklaşımını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Bir gün, Bilge Karasu, Rasim Özdenören'in evinde iken bir köşede duran Fatıha Suresi'ni dikkatle inceler. Özdenören Arapça bilip bilmediği sorunca Arapçayı epey ilerlettiğini; şimdilerde Farsça çalıştığını; bu dili okuduğunu anlayacak, Tahran'a gitse sokakta meramını ifade edecek, radyo ve televizyon dinleyecek kadar bildiğini söyler. Özdenören'in Farsça'dan öğrenilecek ve bilecek ne kaldığını sorması üzerine ise, Karasu bir dili "biliyorum" diyebilmek için o dilin argosuna, halk diline varıncaya kadar bütün jargonuna vakıf olunması gerektiğini ifade eder (Rasim Özdenören ile kişisel görüşme, 30 Nisan 2016). Bilge Karasu bildiği bütün Batı dillerine bu kastettiği şekilde; tüm teferruatıyla, edebiyat diliyle, deyim, deyiş ve tabirleriyle vakıftır. Çok güzel bir diksiyonla kusursuz İngilizce ve Fransızca konuştuğu söylenen yazar, 63 yaşında Japonca kursuna başlar.

Haziran 1971'de TRT ile ilişkisi kesilen Karasu, yurt dışından döndükten sonra özel dersler vermek ve çeviriler yapmak suretiyle hayatını idame ettirir. 1974'te, özel ders verdiği öğrencilerini Dışişleri Bakanlığı sınavlarına hazırlayan Karasu, aynı yıl Kültür İşleri Sekreterliği Danışma Kurulu üyesi ve Felsefe Kurumu Başkan Yardımcısı olarak atanır. 14 Ocak 1975'te Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde çalışmaya başlar. Görev yaptığı yıllar boyunca üniversitede "Göstergebilim", "Metin Okuma ve Yazma" dersleri verir.

1 Kasım 1978'de Ankara Operası'yla Unicef üyesi seçilmesi sebebiyle Unicef Çocuk Yılı için üç aylık sözleşme imzalar. Nisan 1982'de koreograf Duygu Aykal için bir bale projesi hazırlayan Karasu, Temmuz 1987'de, 1955'te Bülent Arel'le başlanan Kafka'nın Dönüşüm'ü çıkışlı opera projesini yeniden ele alır. 1993-1994 yıllarında Alman besteci Rolf Baumgart için opera çalışmasında bulunan Karasu "Gidememek" adlı opera librettosunu yazar.

Karasu, bütün bu işlerin yanı sıra üniversitelerde konferanslar verir, söyleşilere katılır. 20 Mayıs 1972'de Türk Dil Kurumu'nda yazar, okur, metin üzerine düşüncelerini içeren bir konuşma yapar; ardından dinleyicilere yazılması 14 ay, ön çalışması yaklaşık iki yıl süren "Usta Beni Öldürsen E!" adlı masalımsı öyküyü okur. 11 Haziran 1981'de Türkçe öğrenmekte olan yabancılardan oluşan seyirciler karşısında "Türk Yazarları Okumak" adlı söyleşiye katılır. 25 Nisan 1983'te bu sefer Fransız Kültür Merkezi Müdürü Claude Tayon'un "Çağdaş Türk Romanı" üstüne Fransız Kültür Merkezi'nde gerçekleştirilecek olan söyleşiye davet edilen Karasu, 17 Şubat 1988'de "Okurluk Üzerine" adlı bir konferans verir.

Okumak, yazmak, çeviri yapmak, ders vermek, özel bazı kurumlarda görev almak, söyleşilere katılmak, kimi projelerde yer almak gibi pek çok işi bir arada yürüten Bilge Karasu, hayatının bu yoğun temposundan zaman zaman şikâyet eder. Bir mektubunda “Beni kızdıran, bu sekiz on tezgaha bozulurken bir onbirincisinin, bir on...’cisinin çıkması karşısında sanki yazgım buymuş gibi boyun eğmem, onu da yapmağa, yetiştirmeğe çabalamam. (..) Yani, yanlış yaşıyorum” (HM: 130-131) diyen Karasu, her şeye yetişmeye kalkar gibidir; kendi deyimiyle “karpuz çok, koltuk az”dır (HM: 250). Bir dönem, nasıl yaşadığını Jean Nicolas’a yazdığı 02.04.1991 tarihli mektupta şu sözlerle dile getirir:

Nasıl mı yaşıyorum? Evde veya fakültede çalışarak, şimşek hızıyla alışveriş yaparak, mümkün olduğunca ender yemek yaparak. Az insan ağırlıyor, daha da azını ziyaret ediyorum. ‘Uyku sorunu’, bazen gürültü yapan genç komşularım var. Katılıkla seçilen az sayıda film. Aşk yok, şimdilik; birkaç çok iyi arkadaş. Her Cuma müzik buluşması (mümkün olduğunda cumartesileri de); yenileri dinliyoruz daha çok. Okumalar... Yazdıklarım? Öğretim yılı devam ettiği sürece, yavaş ilerleyen denemeleri haftalar, aylar boyu sürüklüyorum. (JGM: 327)

Bu yoğun tempo içerisinde en çok istediği şey, her şeyi bırakıp güneye yerleşmektir. Akdeniz sahilinde bir köye gitmeyi ve orada kalmayı ciddi olarak düşünür ancak mali zorluklar buna engel teşkil eder. Kimi zaman da hayatını “sonuna kadar, hep ‘başka bir şey arzulanarak’ evle büro arasında” (JGM: 215-217) sürüklenme olarak niteler ve yaşamına dair hesapların tam olarak neresinde hata yaptığını sorgular.

Karasu, teknoloji ile birlikte yaşamı kısıtlayan tüm nesnel varlıkların bireyin anlam dünyasını yok edeceğini düşünür. Örneğin kendisine hediye olarak gönderilen televizyon, günlük hayatında neredeyse hiç yer tutmaz. 21.05.1989 tarihli mektubunda “Beni dünyaya bağlamaya çalışıyorlar. Elbette. Ama böyle bir hediyenin ne alışkanlıklarım içinde, ne de ‘hediye düzenimde’ yeri var!” (JGM: 303) der. Belli bir sınırın üstünde bu tür eşyalara sahip olmak, onun için korkutucudur. Alışkanlıkları içinde yer etmediği için televizyonu ona bağlanmadan kullanmaya çalışır. Aynı şekilde Mayıs 1984’te evine telefon bağlattığında arkadaşlarıyla konuşma isteğini bile büyük olaylarla sınırlandırır.

Yazarın yaşamında kedileri, önemli yere sahiptir. İlk kedisi Sekiz’in 1967’de kaybolmasının ardından Mırık, Karasu’nun on yıl boyunca yoldaşı olur. Eylül 1977’de sahiplendiği Bibik, on iki sene boyunca kendisine arkadaşlık ettikten sonra uzun süren bir ölüm döşeğine girer. Bu süreçte sanatkârın tek isteği kedisinin acı ve ilaç işkencesi çekmeden, ötenazi tek çözüm haline gelmeden ölebilmesidir. Bibik’in 8 Ocak 1989’daki ölümünün ardından Bıyık, yaz sonunda onun yeni kedisi olur. Kendisini bazı yönlerden kedilere benzeten yazar 20.06.1965 tarihli bir mektubunda şunları söyler: “Rüyadayım, yavaş yavaş yürüyorum, yüzlere vermiyorum dikkatimi. Tam da kedi huyluluğuma örnek bir refleks” (JGM: 31). Başka bir defasında yine uzunca bir süre mektup yazmayıp sessiz kalışını da kedi huyluluğuna yorar.

Seyahat etmek, Karasu'nun hem kişisel hem yazınsal hayatında önemli yer tutar. 1964 senesinin 19 Haziran'ında tercümanlık için Muş'a giden yazar, yolculuk sırasında Mersin'e de uğradıktan sonra 26 Temmuz'da Ankara'ya döner. "Tepe" adlı öykünün bir kısmını burada kaleme alır. Aynı yılın Ağustos sonunda İstanbul'a gider ve burada yaklaşık iki hafta kalır. 1966 senesinin Ağustos ayında İstanbul'da kalır, bol bol denize girer. 1968 yılında Karadeniz'deki köyünde bulunur (JGM: 65). 1970 Eylül'ünde Alanya'ya ve 1972 yılının Şubat ayında İstanbul'a giderek dinlenmeye, sınırlarını denizin ritmine uydurmaya çalışır. 1975'in Eylül ve Ekim ayları da İstanbul'da geçer. 1976 senesi, onun için seyahat bakımından dolu dolu bir yıl olur. Şubat ve Temmuz ayında birkaç günlüğüne İstanbul'da bulunur; ikinci gezisini belinden rahatsız olarak geçirir. Eylül'ün ikinci yarısında arkadaşı Jean Nicolas ile Side'de tatil yapan Karasu, 22 Ekim'de, Yavuz Karaözbek aracılığıyla, NATO tarafından yapılan resmi davet üzerine Brüksel'e gider. Buradan Münih'e uğradıktan sonra 24 Ekim'de Belçika'ya geçer; birkaç aylık bu sürenin sonunda dönüşte Atina'ya uğrar.

Karasu, 1977 senesinde biri İstanbul'da yaşayan teyzesinin Eylül ayındaki vefatı üzerine, diğeri ise *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ni yayıncısına sunmak için olmak üzere iki kez İstanbul'a gider. 1979'un Eylül sonu ve Ekim başı ile 1980'in Temmuz ayında Side'de geçiren yazar, 1981 yılının Mart ve Nisan aylarında imza günü için Füsun Akatlı'yla beraber İstanbul'a seyahat eder. 1983 yılının Temmuz başında, bu sefer Avrupa Konseyi Anadolu Medeniyetleri Sergisi için bu şehirde bulunur. 1982 senesinin Eylül ayında Jean Nicolas ile Side, Konya ve Edirne'yi gezer; 1984 yılının Nisan ayında üç günlüğüne Antakya'ya gider; aynı yılın yaz aylarında dört günlüğüne Side'de, ardından beş günlüğüne Alanya'da bulunur. 1987'nin Eylül sonunu yine Side seyahatine ayırır.

1988'in Ocak ve Mart aylarında İstanbul'a, Nisan ayında da Bursa'ya seyahat eden Karasu, aynı yılın yaz aylarında Füsun Akatlı ile bir hafta boyunca Kaş'ta kalır. 1989'un yaz sonunda Mersin ve Datça gezisi yapan, 1990 senesinin yaz aylarında yine Mersin'de bulunan sanatçı, 1991 yılının Haziran ayında Berlin'deki okuma gecesi için Almanya'ya ve Eylül başında ise Mersin'e gider. Sanatkâr, ders vermek için konservatuarın davetiyle 1992'nin Mart sonlarında Eskişehir'e, Ağustos ayında ise Marmara'nın güney sahiline kısa bir gezi yapar. Aynı yılın Eylül ayında Mersin'e yakın Viranşehir'de Jean Nicolas'la on gün geçirir.

1993 ve 1994 yılları, yurt dışı gezileri bakımından oldukça yoğun yıllardır. 29 Nisan 1993'te "Güzel Eller" nedeniyle Paris'e giden Karasu, 20 Mayıs'ta Ankara'ya döner. Aynı yıl, Türk Kültür Bakanı'nın davetiyle kitap fuarına katılmak üzere 8-11 Ekim tarihleri arasında Frankfurt'ta bulunan yazar, Aralık ayı sonunda Rolf Baumgart'ın eşliğinde İstanbul seyahati yapar. 1994'ün Mart sonunda Pegasus Ödülü nedeniyle ABD gezisine çıkar, iki buçuk ay yurtdışında kalır. Bu süre zarfında New York, Washington, New Orleans, Loyola, Baton Rouge, Chicago, Portland ve Boston'u gezer, Paris'e seyahat eder, 14 Haziran'da Ankara'ya döner. Bu seyahatler içerisinde denize yakın yerlerin ağırlıkta olması yazarın sanatsal faaliyetiyle yakından ilgilidir. Ona göre

denize yakın yerlerde çalışmak iç açıcudur. Bir yanıyla sadece kendi işleriyle meşgul olacağı anlamına gelen deniz bu açıdan yazmasını kolaylaştıran bir mekândır. Yazarın çeviri, ders faaliyetlerini bir kenara bırakıp kendi işlerine yoğunlaşmak için çoğu zaman deniz kenarı yerleri tercih edişi bundan kaynaklanır.

Bilge Karasu, hayatı boyunca maddi sıkıntılarla boğuşur. 1973 yılında, ülkenin ekonomisindeki dengesizliklerden olumsuz olarak etkilenir: “Bir de yükselen fiyatlar var; bizi koparan baş döndürücü yükselişler. Nasıl ayakta kalır insan? Yazmak giderek lükse dönüşüyor” (JGM: 131). Jean Nicolas’a yazdığı 13.11.1974 tarihli mektubunda Karasu, içinde bulunduğu maddi durum hakkında şunları söyler: “Ben, yok tatil. Ben zenci olmak, çok çalışmak. Bir yandan da, ülkenin epey yükseğinden uçan fiyatlar ve bilmem kim Bey olduğunuz için yapmanız istenen ve tabii karşılığında para ödenmeyen işler nedeniyle mali zorluklar” (JGM: 137-139). Kendisini maddi bakımdan azınlık olarak gören ve bununla mücadele etmeye çalışan yazar, Hacettepe Üniversitesi’nde ders vermeye başlayıncaya kadar geçimini özel dersler, çeviriler, birtakım projelerde yer almak ve özel işler yapmak yoluyla sağlar. Üniversitede çalışmaya başlaması, maddi bir istikrar sağlar; ancak yine de ekonomik zorluklar yaşamaya devam eder. Karasu, 03.08.1975 tarihinde yazdığı bir mektupta para faslının gerçekten acıklı olduğuna değinir (HM: 86). Öyle ki 1976 yılında, yazarın ikamet ettiği Tunus Caddesi, 67/3 Kavaklıdere adresindeki dairenin kirasına fahiş bir zam gelir. Bu durum, onun için ağır sonuçlar doğurur. 1976’da Münih Başkonsolosu Pulat Tacar’a konuk olan yazar, bir sene sonra Münih’ten beklediği çağrıyı alır ancak maddi sıkıntılar nedeniyle gitmekten vazgeçer. Çünkü “pasaportun süresinin bitmemiş olmasından yararlanma yolunu da unutturacak ölçüde güç” (HM: 121) olan bu durumu aşamaz; kendi imkânlarıyla yapması gereken işlemler için kullanabileceği bir birikimi yoktur. Bu yıllar Türkiye’deki bütün insanlar gibi onun da parasızlık yaşadığı ekonomik bakımdan sıkıntılı yıllardır. 10.03.1978 tarihli mektubunda Karasu, maddi zorluklarından söz ederken ülkenin içinde bulunduğu pahalılık ve ekonomik önlemlere de değinir: “Ekonomik pek çok önlem alındı ama zarafeti giderek artan fiyatlar hayatımızı kolaylaştırmıyor pek. (..) Teoride bu sene sizi görmeye gelebilirim. Pratikte imkânsızdan öte çünkü yolculuk giderleri tüm mali imkânlarımı aşıyor” (JGM: 169). Elektrik kesintileri, gaz yokluğu, ayçiçeği yağı, margarin, kahve, ampul, tuvalet kâğıdı ve dönem dönem çay, sigara, şeker gibi çeşitli malzemelerin çok ender bulunması ya da hiç bulunmaması gibi genel itibarıyla ülkedeki yokluk ve yoksulluk, günlük hayatı katlanılması zor hale getirmektedir. 1980 yılının kış aylarında, maddi karşılığı olsa bile kömür dâhil her tür yakıtı temin edememe durumu yaşanır. Ülkedeki bütün insanların karşı karşıya kaldığı bu sıkıntı, yazarın ısınma gibi en temel ihtiyacını bile olanaksız hale getirir. Ankara’da sıcaklığın otuz senedir düşmediği kadar düştüğü bu mevsimde evinde bir hafta boyunca kömür olmadığı için zor günler geçirirler. Kendisinden ziyade annesinin sağlığı açısından bir süreliğine arkadaşı Füsün Akatlı’nın evine yerleşirler. “Kendi sağlığımı -böğürecek hallere gelmedikçe- pek düşünmeyebilirim ama anam söz konusu olduğunda kaygısız davranmam ki!” (HM: 108) sözleri onun annesine olan düşkünlüğünü gösterir. Ne yazık ki, evin kapısından taksiye gidene kadar yaşadığı soğuk şokunun zorladığı annesi, Akatlı’nın evine

misafir olduktan bir hafta sonra, 22 Ocak'ta 40 saat boyunca şarkı söyledikten sonra hayata gözlerini yumar. Karasu, sevdiği insanların ölümü karşısında hissettikleri hakkında şunları söyler: “Ölümü kabul etmek zor; hayatının bir parçası haline getirmek, bunu yaşamak ve hazmetmek çok zaman alıyor. Sevmiş olduklarımızla her zaman beraber yaşıyoruz ama ancak çok sonraları ‘dokunabildiğimiz’ garip bir yokluk içinde” (JGM: 305). O, annesinin ölümünden sonra duyduğu bu garip yokluğu her daim hisseder.

Ülkenin içinde bulunduğu sosyal, siyasi ve ekonomik bakımdan zorlu süreç Karasu'nun yazını da etkiler. Yayınevlerinin pornografiyle ya da macera-porno türüyle ayakta durmaya çalışmaları, onun eserlerini yayımlamalarını olanaksız kılar. İçinde bulunduğu bu durumu 23.02.1980 tarihli mektubunda şu sözlerle anlatır: “Fakiriz ve ona göre yaşıyoruz, tamam. Söylenecek başka bir şey yok. Ama kâğıt bulmak da zorlaşıyor ve çok pahalı. (..) Yazmaya devam edip sabretmemiz lazım” (JGM: 209). 1985 yılı içerisinde bina satıldığı için yaşadığı evden çıkması gerekir. Kiraların çok yüksek meblağlarda olması, ona şehrin iyice dışına taşınmayı bile düşündürür. Çankaya'da maaşının %92'sine denk gelen bir ev tutmak zorunda kalır. Nilgün Sokak, 13 A/2'deki bu ev sıcak, suyu kesilmeyen, ama güneş de görmeyen bir yerdir. Bir sene sonra Halûk Aker'e yazdığı 02.08.1986 tarihli mektupta vergi iadesiyle birlikte 130.000 lira kazandığından bahseden yazar için bu, gülünç derecede düşük bir rakamdır (HM: 199). Maaşının neredeyse tamamı kiraya gittiği için bu yıllar, Karasu'nun geçinebilmek üzere çeviriler, özel dersler gibi ek işler yapmak zorunda kaldığı bir dönemdir. 1989 Temmuz'unda, oturduğu son ev olan karşı daireye taşınan Karasu'nun hayatında, tüm yaşamı boyunca maddi anlamda fazla bir değişiklik yaratmaz. 1994'teki Amerika gezisinin ardından, yokluğunda fiyatların neredeyse iki katına çıktığına değinir ve herkesin uzun zamandır olmadığı kadar fakirleştiğini söyler (JGM: 369).

Bilge Karasu, yaşamı boyunca çok sık ve bir kısmı ciddi sağlık sorunları yaşar. Gençliğinde iki sene romatizmasının ve sonsuz yorgunluğunun kaynağı olarak gördüğü Bang tipi bruseloz hastalığına yakalır. Otuz dokuz yaşında kabakulak olur. Kırk iki yaşındayken depresyona girer; doktorun verdiği iğne ve ilaçların kendisini yarı-hipnotik bir durumda tutmaktan başka sonuç vermemesi üzerine tüm tedavileri keser. Bozulmuş bir kafayla kendini iyi zannetmektense adam akıllı hasta olmanın daha iyi olacağı düşüncesindedir. Bir sene sonra “intihar eğilimli bir hayat”ın içindedir; sinemadan, tiyatrodan, arkadaşlardan ve hatta yazıdan bir çeşit uzaklaşma söz konusudur. Bu intihar eğilimi Karasu'da yirmi yaşındayken de kendini göstermiştir: “Yirmi yaşındayken aklıma koymuştum... felsefe yönünden boşluğunu gördüm gördüm, vazgeçtim” (HM: 47). Aynı durumu otuz dört yaşındayken da yaşar; bu kez söz konusu boşluğun varlığı, onu çekmeye başlar. Fakat yaşam-ölüm karşıtlığındaki bu gel-gitlerde yaşamın daha ilginç, daha önemli olduğunu düşünür; kendini kandırarak dayanmaya çalışır.

1975'te omur fıtığına yakalanan Karasu, günlerce yatağa bağlı kalır. Bel ağrıları yüzünden yerinden kalkamadığı ve yürüyemediği günler olur. Elli yaşındayken kaburga kemiğinin kırılması

sonucu zor günler geçirir; özellikle sabahları, çok ağrı çektiğini söyler. 1977 senesinde kolayca iyileşemediği bir gribe yakalanır; aynı zamanda kendisini kötürümleştiren bir disk ağrısıyla da boğuşur. Artık yaşlandığını, orasının burasının eskidiğini düşünen Karasu, ard arda birçok rahatsızlık geçirir. 1980 yılında baş gösteren hastalığını “kötü değil ama herhalde epey can sıkıcı” (HM: 141) olarak yorumlar. Bir yıl sonra diş sorunlarının tedavisi ile uğraşır; bütün üst çenesi sökülüp yeniden yapılır. Gençlik dönemlerinden beri yaşantısının ayrılmaz bir parçası olan ve tüm yaşamı boyunca kurtulamadığı migren, uyku bozukluğu, üşütmeler, ateş ise ona hep eşlik eder. Sürekli sağlığı ile ilgili sorunlar artar; yazar adeta bir hastalık küpü haline gelir.

Yazar, 1983 yılının sonunda zonaya yakalanır. 1987 kışında, karlı bir günde düşerek bileğini incitir. Sıklıkla tansiyonu düşen, hafif ya da ağır düzeyde baş ağrısı çeken Karasu'nun migren krizlerinin ardından gelen sersemlik, onda çalışma gücü, yaşama isteği bırakmaz. Nihayet, yirmi sekiz yıldır şikayetçi olduğu ağrısını anlayan, adını koyan ve tedavi deneme aşamasında bulunan bir doktor bulur, fakat sonuç alamaz. Jean Nicolas'a yazdığı 16.06.1991 tarihli mektubunda “Bu krizlerin otuz dört sene boyunca bedeli ne olmuştur?” (JGM: 331) diye soran Karasu'nun yirmi dört saatini bir şey yemeden geçirdiği, sokaklarda dolaşıp kimseyi görmediği, hiçbir şey yazamadığı, üretmediği dönemler olur. Her türlü fiziksel yorgunluk ve duygu yoğunluğu, onu iş göremez durumlara getirir. “Eski ağrılara eklenen yenileriyle, kendini iyi hissetmenin uzağında[dır]” (JGM: 301). Her yılının üç dört ayı ağrı döneminin sersemliği, verimsizliğiyle harcanıp gider. Bu arada yaşadığı içsel yalnızlık da içine yeni ve onulmaz bir hastalık olarak yerleşir. Tüm bu yaşadıkları ile artık yaşlılığı iyiden iyiye hissetmeye başlar. Birbirinin peşi sıra gelen küçük gripler, ağrılar, sıkıntılar, kendisine doğru dürüst yazacak zaman bile bırakmaz olur. 1991'de yere düşerek yüzünü çarpan Karasu'nun bir müddet sonra sağ gözünde bir rahatsızlık belirir. Bu rahatsızlık gözünde kalıcı kan lekesine dönüşünce operasyon geçirmek durumunda kalır. Bir sonraki yıl, aylık berber seansının ertesi günü asistanlarından biri başının arkasında saç çıkmayan küçük bir bölge fark eder. Gittiği dermatolog iyi huylu bir tümör olabileceğini söyler. 1993 yılında geçirdiği “salkım ağrılar” günler süren altı krize neden olur. Aynı esnada ayak başparmağında ortopedik bir sorun yaşayan yazar, birkaç gün yürüyemez. 1994'te mide rahatsızlığı nedeniyle doktora gider, ancak sorunun öd kesesi ile pankreasında olduğu ortaya çıkar. Temmuz ayında bu rahatsızlık nedeniyle hastaneye yatmak zorunda kalır. Sonbaharda geçirdiği pankreas kanseri operasyonunun öncesinde ve sonrasında gördüğü tedaviler sırasında sekiz kilo verir. Haftanın iki günü aldığı kemoterapi de onu oldukça zorlar ve yorar. Karasu, hastaneye yattıktan yaklaşık bir sene sonra, 14 Temmuz 1995'te Hacettepe Hastanesi'nde vefat eder. Vasiyeti gereğince herhangi bir tören yapılmadan Ankara'da Karşıyaka Mezarlığı'na defnedilir.

Bilge Karasu “Yazar, Yazı, Dil” adlı denemesinde yazarın nasıl bir kişi olduğunun ancak yazısını biçimlediği ölçüde ilginç olabileceğini söyler (S: 167). Bu anlamda sanatkarın kişilik özelliklerinin, zevklerinin, tercihlerinin onun yazını üzerinde etkili olduğu kadarıyla incelenmeye değer olduğunu ileri sürer. Eşcinsel olduğu bilgisini *Öteki Metinler* içinde yer alan “Özel

Günlükler”de dile getiren yazarın cinsel tercihinin izlerini eserlerinde sürmek mümkündür. Kadın kahramanların neredeyse yok denecek kadar az olduğu ya da ikincil karakterler olarak kaldığı eserlerinde genellikle erkeklerarası ilişkiler anlatılır. Bu ilişkiler kimi zaman dostluk, arkadaşlık; kimi zaman da örtük cinsellik içerir.

Kendi ölümünü “ütülü bir mendil gibi hep cebinde taşıyan” (Akatlı, 1999: 44) Bilge Karasu, o trajik anı bir “gerçeklik haliyle” (HM: 131) yaşar. Onun için insan, ölümü kabul etmek zorunda olmakla birlikte ölüden geriye kalanları öldürmekten kaçınmak gerektiği düşüncesindedir. Kendi bireysel varlığı hakkında çok az ama sanatsal evreni hakkında çok fazla ve kapsamlı bir miras bırakarak aramızdan ayrılır. Türk yazının bu özgün sesi, dilin imbiğinden geçirilen değil dilin imbiğini oluşturan eserleri ile edebi varlığını sonsuza taşır.

1.2. Yazın Yaşamı

Bilge Karasu, yirminci yüzyıl Türk edebiyatının dile ve sanata sorumluluk bilinci ile yaklaşarak varoluşunu yazmak ve okumak üzerine inşa eden çok yönlü bir aydındır. Gören, düşünen, kavrayan bu aydınlık bilinç, varoluşçu çizginin düşünsel birikiminden postmoderne evrilen sanat anlayışını felsefi arayış ve sorgulamalar ile kurar. Onun için yaşamak, insanı ve evreni okumak ve dile taşıyarak yazmak demektir. Yazar olmanın tinsel boyutunu deneyimleyen Karasu, tüm eserlerini yeni’leme ve yeni’lenme çabası ile yaratır.

4 roman; 56 öykü; 46 deneme; toplam 244 mektubun bulunduğu 2 mektup kitabı; 1 ders notları kitabı; 26 adet şiir çevirisinin toplandığı 1 kitap; dergilerde kalmış diğer çeviriler; dönemin dergilerinin yürüttüğü edebiyat soruşturmalarına verdiği cevaplar ile ardında 400’e yakın yapıt bırakan Karasu’nun kimi eserleri önce Dost, Seçilmiş Hikâyeler, Argos, Tan, Türk Dili, Virgül, Yeni Edebiyat, Hürriyet Gösteri, Adam Sanat, Bilişim, Varlık, Yenilik, Küçük Dergi, Yeditepe dergileri ile Vatan ve Son Havadis gazetelerinde daha sonra müstakil kitap olarak yayımlanır. Farklı yazma olanaklarını ayrı ayrı türlerde denediği gibi kimi zaman da tek bir metin üzerinde birleştiren sanatkâr, biçimde, dilde ve konuda yeni arayışlar içine girer.

Çocukluğunda aldığı müzik eğitimi, sanatkârın 17 yaşında yazmaya yönelişinde en önemli etkidir: “on yedi yaşında... musikiyle uğraşmamaya karar verdiğim gün yazı yazmaya karar verdim” (Arslantunali, 1997: 16). Müziğin ritminden dilin ahengine geçiş ve evrenin düzenini kavrayışın senfonik verileri ile donanma onun beslendiği temel kaynakları işaret eder. İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü’nde okuması, duygusal ve düşünsel birikimine yapıcı katkı sağlayarak yazma edimini bilinçli bir seçime dönüştürür.

Bilge Karasu’nun ilk yazısı, 1950’de adının baş harfleri kullanılarak yayımlanan ve şu anda nüshası olmayan bir eleştiridir (S: 208). ‘Benim’ dediği ilk yazısı (öyküsü) ise, Mart 1952’de

“Seçilmiş Hikâyeler” (Sayı 2) dergisinde yayımlanan, daha sonra *Susanlar* kitabında yer alacak olan “Depo”dur. Bu metinde, kendi iç yalnızlığını yaşayan depodaki bir eşyanın öyküsü anlatılır; ne olduğu belirtilmeyen bu eşya aracılığıyla simgesel boyutta bireysel tükenişler ve depoya dönüşen dünya imlenir.

Sanatkâr için yazmak, okuma ile beslenmesi gereken bir gelişim alanıdır. İşlerinden arta kalan vakitlerini genellikle okuyarak geçirir ve bazen en az 8-10 saatini bu faaliyete ayırır. Yazarın Jean Nicolas, Gino Harsh ve Halûk Aker’e yazdığı mektuplarda bu okuma faaliyetlerinin ayrıntıları bulunur. Simone de Beauvoir’dan Navarre’ye, Duvert’ten Yourcenar’a, Stendhal’dan Flaubert ve Sade’ye, Nabizade Nazım’la Ahmet Mithat’tan Ferit Edgü’ye kadar pek çok yazarı takip eder.

On dokuzla yirmi yaş arasında aylar boyunca Proust okur. Oreste del Buono, Stendhal, Diderot, Montesquieu, Duvert, Navarre, Thomas Mann, Levi Strauss, Robert Muslin ve Flaubert de bu külliyattaki diğer yazarlardır. Beauvoir’ın *Sessiz Bir Ölüm*’ü; Queneau’nun *Mavi Çiçekler, Çubuklar, Sayılar ve Harfler*’i; Brecht’in *Komün Günleri* ve *Canavar*’ı; Etiemble’in *Frangilizce Konuşuyor Musunuz?*’u; Marguerite Yourcenar’ın *Hadrianus’un Anıları*; Miller’in *Gülümseyiş*’i; McCullers’in *Yansımalar*’ı; Claude Simon’un *Flendern’deki Sokak*’ı; Svevo’nun *Zeno’nun Bilinci*; Umberto Eco’nun *Gülün Adı*; Christiane Rochefort’un *Otoparkta İlkbahar*’ı; Louis Aragon’un *Kutsal Hafta*’sı; Janouch’un *Kafka ile Konuşmalar*’ı; Malroux’un *Karşı Anılar*’ı; Tolstoy’un *Anna Karenina*’sı; Rousseau’nun *Eşitsizlik*’i; Semprun’un *Baygınlık*’ı ve Ernst Fischer’in *Sanatın Gerekliliği* Karasu’nun okuduğu Batılı yazar ve eserler arasındadır. Bu okuma sürecinde yazar, roman türünü yazınsal ve teorik olarak geliştirme çabası içindedir ve özgün olabilme ile Batılı roman anlayışını özümseme arasında kalır. Bu dönemde “Batılılığı, yüzeyde, kolaylıkla benzetilebilecek olanda değil, çok daha derinlerde aramalı, kendi batılılığımızı, kendi romanımızı yaratmalıyız” (Karasu, 2012d: 11) düşüncesi ile Türk edebiyatındaki gelenek yokluğunun yol açtığı sıkışmayı aşabilmek adına Batılı edebiyatı tanıma, bilme ve hazmetme gerekliliğine tutunur. Ancak bu gerçekleştikten sonra Türk edebiyatının kendi kimliğini kazanabileceğini ileri sürer.

Karasu, kendi yazınının alt yapısını oluşturduğu bu dönemde Türk edebiyatından Osman Necmi Gürmen’den *İris’in Eşarbi*, Yakup Kadri’den *Hüküm Gecesi* ile *Sodom ve Gomora*, Hüseyin Rahmi Gürpınar’dan *Cehennemlik*, Mehmet Seyda’dan *Cinsel Oyun*, Oktay Akbal’dan *Yalnızlık Bana Yasak*, Ferit Edgü’den *Av*, Kemal Tahir’den *Devlet Ana*, Orhan Duru’dan *Yoksullar Geliyor* ile Demir Özlü’den *Aşk ve Poster* adlı eserleri okur. Ayrıca Sezer Tansuğ, Salah Birsal, Muzaffer Buyrukçu, Nabizade Nazım ve Ahmet Mithat da bu listenin diğer yazarlarıdır. 1970’lerin ortalarında Osmanlıca yazılmış metinler okumaya ilgi duyan Bilge Karasu, eski yazı okuma işini epey ilerletir (HM: 86). Samipaşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* ve *Rümuş-ül Edeb* adlı eserlerini, Halit Ziya Uşaklıgil’in bazı kitaplarını ve Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *İffet* adlı romanını orjinalinden okur.

Halûk Aker'e yazdığı 10.10.1984 tarihli bir mektubunda on dört bin sayfa dolaylarında bir okuma listesinin olduğundan bahseden Karasu, okuyacak çok kitap ve yazacak çok şey olduğu düşüncesi ile bu listeden ödün vermemesi gerektiğini de sözlerine ekler (HM: 188). Jean Nicolas'a yazdığı 29.04.1969 tarihli mektupta da aynı isteğini tekrarlar. Yazarın okuma ve kitaplarla kurduğu düşünsel ilişkiyi durduracak tek şey ölümdür.

Daha o kadar çok kitap var ki okuyacağım. (..) Bu kitapları mümkün olduğunca çabuk okumak istiyorum. (..) Ama bir gün ölmek gerekecek. Yazık. Okumayı o kadar isteyeceğim tüm o kitaplar... (JGM: 77)

Bilge Karasu'nun Ankara'daki evi, okuma ve yazma faaliyetlerine ilgisi olan gençlerin buluştuğu bir dergâh gibidir. Bu edebi ve felsefi söyleşi boyutundaki buluşmalara öğrencisi Mehmet Demir ile yapılan bir röportaja göre Füsun Akatlı, İoanna Kuçuradi, Mete Tunçay, Ertuğrul Oğuz Fırat, Mustafa Arslantunali, Tansu Açıık, Sıtkı Erinç, Türker Armaner gibi düşün dünyasının önemli isimleri de katılır (Aydın, 2014: 62). Türk ve dünya edebiyatının çerçevesinin tartışıldığı Karasu buluşmaları, yeni eserler, yeni düşünceler ve yeni bakış açıları kazandıran verimli zamanların adı olur.

Bilge Karasu'da yazı ile yaşam ayrılmaz bir bütündür. "Kitapla hayatın kesiştiği noktayı tartışılmaz şekilde ve övgüye değer bir biçimde tayin" (Orman, 2014: 75) eden sanatçıya göre yazma-yaşama ve yaşama-yazma dönüşümü çift kutuplu olarak süregider. Bu iki vazgeçilmez arasındaki gizemli ve gerekli dengede yazmanın yaşamı tümüyle saran, kuşatan ve şekillendiren merkez öge olmasını istemez; yaşamın bir sonucu/ çıkarımı olmasını daha saygın bulur ve bunu arzular. Zira, yazmaya olanak sağlayan ve onu var eden yaşamaktır:

Edebiyat, yazı, bizim her şeyimiz, en önemli derdimiz. İyi ama, yaşamadan ne edebiyat yapabiliriz ne yazı yazabiliriz. O halde, yaşamamız daha önemli oluyor. (HM: 68)

Yazma eyleminin zamanı ve mekânı aşan niteliğine de işaret eden Bilge Karasu'nun tek kaygısı yazmak ve okumak için nicel sürenin/ ömrün yetmeyeceğidir. Her metnin kendi zamanı vardır; bu metnin derinliğine göre değişkenlik gösterir. Bazı metinler geniş zamanlar gerektirir; onlar ufak tefek birtakım metinlere ayrılan süreden dolayı yazılmak için sıralarını beklerler. Yazılmak istenilen ve üzerinde derinleşilen bu konulardan ne kadar beklenirse beklensin vazgeçilmemelidir.

Ama her yazarın temel bir "sorunlar alanı" oluşuyor yıllar içinde, bilirsin. Böyle olması, "başka" şeyleri görmediği anlamına gelmez ama, kendi yazmak istediklerini bir başkasına havale etmeyeceğine göre, o alanı deşip durmaktan vazgeçmemesini de yadırgamamak gerekir. (HM: 239)

Sanatsal yaratımı nakış işler gibi dokuyan Bilge Karasu'ya göre yazmak/ "yazı", kurmak (NKNK: 91) olduğundan sürekli olarak bunu araştırır. Dil ile ve dilde bu kurma uğraşı, onun yeni

tür ve içerik denemeleri yapmasına olanak sağlar. Metinlerini “resimden müziğe, antropolojiden mantığa, felsefeden uygarlık tarihine, imbilimden etimolojiye uzanan atkılarla, çözümlerle” (Yalçın, 2015: 39) oluşturan yazar, eserlerinde tüm sanatları edebiyat katmanına taşıyarak bileştirme yapar. “Görmeyi/ görünüyü, söz(e)/ söyleyiş(e)/ söyleme(ye)” (Fırat, 1996: 493) çevirdiği metinleri topladığı *Kısmet Büfesi* ve musikiyi metnin zeminine yerleştirerek bir sonat olarak kurguladığı *Kılavuz* adlı kitaplar ile soprano, alto, tenor ve iki bastan oluşan beş ses için yazılan “Çeşitlemeli Korku” adlı metin onun bu çabasının sonucudur. Musikiden sonra yazı’sını en çok besleyen sanat olarak ise, sinemayı gösterir (S: 236). Füsün Akatlı da, yaşamın ve yaşam demek olan ilişkilerin sözle, renkle, çizgiyle, notayla anlatılmasının; edebiyatın, resmin, müziğin dile taşınmasının; dilde yeniden yaşatılması imkânlarının araştırılmasının Karasu’nun tüm sanat çabasının özü ve özeti olduğunu vurgular (2000: 5).

Tüm işlerindeki titizlik, sanatkârın yazın yaşamının en dikkate değer özelliğidir. “Çeşitlemeli Korku”nun 5 kişi tarafından seslendirilmesinden sonra daha kesin ve yorumlayıcılara bağlı okumalar yapabilme olanağı sağlamak için başka musiki terimi ve simgeleri ekler; seslendirilme metnini yeni’ler. Böylece metnin ritmik düzenini gerçekleştirdikten sonra başka hangi adımların atılabileceğini, metnin sahnelenmesi için neler yapılabileceğini düşünmeye başlar. Bu titizlik, eserlerin tamamlanma aşamasının uzun sürelerle yayılmasına yol açar. 1990’da felsefi bir deneme kaleme alır, bu denemeyi okunması kolay olsun diye baştan dört kez yazar. Bir seminerde sunduğu bildiriye ise, dokuz kere yazıp attıktan sonra onuncuda karar kıldığını ifade etmesi de yine aynı davranış bilincinin göstergesidir. *Narla İncire Gazel* adlı kitabı hakkında yaptığı açıklamalarda, metnini nasıl bir incelikle kurguladığını vurgular:

Narla İncire Gazel’i çok çabuk bitiremeyeceğimi anlıyorum. Notum çok, çatım belli, parçaların çoğu yazılmış durumda. Bir parça üzerinde umutsuzca uğraşmaktayım şu sıra; “umutsuzca” diyorum, çünkü o parçanın dört beş ayrı “şey” olmasını istiyorum. Onun yolunu da henüz bulamadım. “Beste yapar gibi” yapıyorum o işi; bir anlamda, elbet. Bu hendeği aşınca gerisi biraz daha çabuk gelir sanırım. Hoş, bitince ne olur, görenler ne der, orası ayrı bilmece. Anlıyorsundur, gene “değişik” bir iş ardındayım. (HM: 208-209)

Halûk Aker’in *Narla İncire Gazel*’e ilişkin yorumlarında da eserin başlangıç/ fikir aşamasının 1965’li yıllara dayandığını, esere eklenenlerin çıkarılanların dolayısıyla hacminin sürekli değiştiğini dile getirir:

senin huyundur bir bakıma, yılanmadıkça, belli bir olgunluğa eriştiğini, yaptığın türlü ekleme ve kemirmelerle duyumsamadıkça bitti demezsin, diyemezsin bir türlü, ama sonunda ortaya keyifli bir yapıt çıkar, ne mutlu sana, önemli, önemsenmesi gerekli bir emek yatar yapıtlarının yaratılmasında... (HM: 264)

Öykü olarak yazmaya başlanan ancak sonradan romana dönüşen *Gece*’nin yazımı, benzer aşamalardan geçer. 06.03.1969 tarihli mektubunda *Gece*’yi kastederek 1958’den beri uğraştığı uzun mu uzun öyküsüne dört farklı versiyon yazdığını; farklı seviyelerde portre, sahne, bölüm ve

yapılar üstünde çalıştığını söyler (JGM: 75). Hatta mektup yazımı sonrasındaki çalışmalar, yedi yıl daha devam eder. 27.07.1976 tarihli başka bir mektubunda ise, ilk “temiz” (HM: 108) nüshasını bitirmeye çalıştığını söylediği roman, yazmaya başladıktan 21 yıl sonra 1979’da yayımlanır. Bu örnekler onun edebi yönden titiz ve ciddi bir sanatkâr olduğunu gösteren verilerdir. Haftalarca, aylarca, hatta kimi zaman yıllarca uğraşılan metinlerin yazılıp silinmesini, yeni’den yazılan metnin olgunlaşması için bekleyişini “‘Dostlarım Üzerine’ Diye Söze Girişerek”te şu sözlerle anlatır:

Yazılarımla uzun uzun yaşamak zorundayım sanki; o yazının çatısı, yaşayarak (yaşarken, yaşadıkça) çatılacak; yazı etlenip butlanacak, budanacak, değişik yerlerinden başlanarak, yazılıp bozulacak, değişik yollar denenip bırakılacak; sinanıp “işlenmeğe değer” bulunmuş damarlar, yüreğe giden yolu oluştursun diye düzene konup birleştirilecek, ayrılacak; ortaya “bitmiş gibi” görünen bir yazı çıktığında da en acımasız makaslama ile kurguya yeniden girilecek, yazımın yüzlerce yerine ufak-büyük bir takım ekleme, çıkarma, düzeltme işlemleri uygulanacak. Sözün kısası vakit geçecek, o yazıyla yaşamın getirdiği (anlamsız kıldığı, önemleştirdiği) ne varsa, “yazma” da oralardan geçip dolaşıp bir yerlerde eğlenecek, bir yerlerde hızlanacak. Sonunda ortaya bir yazı çıkacak... (NKNK: 68-69)

Böyle yazmanın herkes için gerekli olmadığını, kendisine özel bir durum olduğunu belirten Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı kitabının yazma evresini 10 yılda tamamlar. 27.07.1976 tarihli mektubunda bitirmeye çalışacağını (HM: 108) söylediği masalların dergilerde yayımlanış tarihine göre en eskisi Ekim 1969’a kadar gider; kitabın ilk baskısı ise 1979’da Milliyet Yayınları’ndan çıkar. Bu uzun zaman aralıkları, onun yazdıkları üzerinde ne kadar uzun süre çalıştığının, metnine son şeklini vermesinin ne kadar vakit aldığına bir göstergesidir. Yazı, onun için eskiyip yıpranıp silkelenip biçilip bir daha bir daha biçimlenmedikçe bitmiş sayılmaz; yazıyla bir arada yaşamak, uzunca bir süre iç içe yaşamak ister (NKNK: 86). Onun için yazı başka her türlü işi unutturan bir iştir; çok çok özel bir uğraştır. Nitekim bir röportajında eğer böyle bir düşünceye sahip olmasa, çok daha fazla yazı yazmış, çok daha fazla yazısını yayımlanmış olacağını söyler (Arslantunalı, 1997: 17). Benzer bir tutumu, çeviri yaparken de sürdüren yazar, Fransızcaya çevirmeyi planladığı “Göçmüş Kediler Bahçesi” adlı masalımsı öyküsünde yer alan ve denizden uzak şehirler için kullanılan ‘kara şehri’ teriminin Fransızca karşılığını üzerinde uzun süre düşünür. Bunu Fransız arkadaşı Jean Nicolas’a danışması, hikâyenin bu temel/ “dayanak” (JGM: 129) teriminin tam karşılığını bulmanın çevirinin mükemmelliğine ne kadar önem verdiğinin göstergesidir. Milli Eğitim Bakanlığının Çeviri dergisi için Montaigne’in bir denemesini tercüme ederken de “soğuma devresi” (JGM: 191) dediği on günlük bir aradan sonra çeviriyi tekrar değerlendirir.

Basılı eserlerinin sayısının yazdığı yıllara kıyasla az olması, bu titiz ve ayrıntıcı tutumundan kaynaklanır. Yazarın, kimileri sağlığında kimileri ölümünden sonra yayımlanmış, kimileri henüz gün yüzüne çıkmamış metinleri, denemeleri, yazı taslakları ve çalışmaları vardır: “En ‘iğrenç’, buna karşılık en ‘iyi’ kişi”nin yaşayacağı bir öykü (HM: 71); “bir köpek, birbirleriyle sevişmek için can atan ama parmacıklarını bile kimildatamayan birkaç herif, alabildiğine deniz, alabildiğine kum, tepede güneş, bir de bağından denize inmiş bir inek...”le (HM: 112) ilgili öykü; ‘Parlar’

geçici adlı bir başka öykü (HM: 156); başlığı ‘Babamı Nasıl Öldürdüm’ olarak düşündüğü daha çok klasik sayılabilecek bir öykü; geçici başlığı ‘Çınar’ olan ve Türkiye’den söz eden devrimci bir öykü (JGM: 39); “düzenlenmesi, kurulması ve tümünden -parça parça değil- oluşturulması gereken yeni metinler, 22 sene yaşayıp sonraki 14 sene yazlarını geçirdikten sonra nihayet, kör edici bir netlikle gördüğü Beyoğlu ile ilgili metinler” (JGM: 43); konusu, belli bir yaşa gelmiş bir erkekle çok genç bir erkek arasındaki hafif ikircil, biraz aşk ilişkisi, biraz saygılı olmakla birlikte belli bir açıdan çok saygısız ilişkileri içeren, süregelen bir çizgiye sahip, ötekinin koluna ya da dizlerine yaslanmış başın sıkça yinelenecek bir örge olarak tasarlandığı bir metin (JGM: 49); geleneksel halk masalı üstüne bir çalışma; Cumhuriyet’in ellinci yıl dönümüne hazır olacak bale için bir çalışma (JGM: 113); The Literary Review’un 1970 Yaz Sayısı için Türkçesini kendisinin yazıp İngilizceye de uyarladığı metin (JGM: 113-115); “şiddetle (veya dehşet) eşcinselliği ilintirendiren ve sonunda kendilerini psikiyatri kliniklerinde bulan, kimi genç erkeklerin bazı sorunlarına odaklı ‘nesnel’ bir kitap projesi” (JGM: 189); Akşam Daveti adlı, kendisi Türkçe başlığı büyük olasılıkla Fransızca olacak bir metin (JGM: 231); neredeyse 24 yıllık eski bir projesiyle ‘Tersine Don Juan’ adındaki en yenisinin birleştiği bir metin (JGM: 245); B. Arel için Kafka’nın Dönüşüm’ünden alıntılıyarak çıkardığı metnin yeniden yazımı (JGM: 287); küçük bir dergi için hayvanları korumakla ilgili, hayvanları sevmek denilen şeyin okunabilir bir çözümlemesini içeren metin (JGM: 329); “Mümkün olduğunca az teatral öğeli, ezberden okunacak (dile getirilecek) dört ayrı metin” (JGM: 331); Berlin’den Rolf Baumgart’ın önerdiği bir opera projesi (JGM: 355); ötekini tanımakla ilgili deneme olarak kaleme alınan ‘Güzel Eller’ adlı yazı (JGM: 361).

45 yıllık yazın yaşamında Bilge Karasu, sürekli ve yenilenerek üretir. Ağırlıklı olarak roman ve öykü türünde eserler veren yazarın şiir, çeviri, mektup, deneme, günlük, radyo oyunu ve opera librettoları da vardır.

Haziran 1956’da yayımlanan “Hattı Ülkesinden Gelen Esmer Çocuk”, Mayıs 1956’da kaleme alınıp Mart 1958’de yayımlanan “Kazanılmış Mavinin Duruluğu İçinde”, Nisan 1958’de yayımlanan “Derinde Kör Balık Mavisini”, Haziran 1958’de yayımlanan “Yazgı Tutsaklığında Özgür” ve Kasım 1958’de yayımlanan “Doğu-Batı” adlı şiirlerinin ortak özelliği izleksel boyutta ölüm-dirim ekseninde kurgulanmasıdır. Tamamı 1956-1958 arasında kaleme alınan ve yazarın türe özgü tüm yaratısını oluşturan bu şiirlerde deniz, su ve mavi baskın unsurlar olarak öne çıkar. 2009 yılında Serdar Soydan tarafından yayıma hazırlanan *Susanlar* adlı kitapta toplanan şiirler, Karasu’nun öykü ve romanlarında gösterdiği dil özelliklerini yansıtır niteliktedir.

Yazarın Faulkner, Ludwin, Wauk, Simenon, Beauvoir, Berrie, Lawrence, Calvino, Unamuno, Lorca gibi çeşitli sanatçılardan farklı metin türlerinde çevirileri bulunmaktadır. Ayrıca Gustavo Adolfo Bécquer, Federico Garcia Lorca, Ezra Pound, William Shakespeare, T. S. Eliot, B. Rajan ve Srivinas Rayaprol’den yaptığı şiir çevirileri Tunç Tayanç tarafından biraraya getirilip 2014’te yayımlanır. Yazarın yapmış olduğu kitap çevirileri ise şunlardır: *Abraham Lincoln*. (yaz. Emil

Ludwig), Ankara: Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Kitapları, 1953, 189 s.; *Şehir Çocuğu*. (yaz. Herman Wouk), Ankara: Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Kitapları, 1953, 122 s.; *Doktor Martino*. (yaz. William Faulkner), İstanbul: Yenilik Yayınevi, 1956, 78 s.; *Ölen Adam*. (yaz. D. H. Lawrence), İstanbul: Adam Yayıncılık, 2003, 100 s. (Adam Yayınları'ndan ilk basım 1962; Can Yayınları'ndan ilk basım 2010.); *Peter Pan: Büyüme İstemeyen Çocuk*. (yaz. James Matthew Barrie), Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1966, 138 s.; *Sessiz Bir Ölüm*. (yaz. Simone de Beauvoir), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2009, 128 s. (Bilgi Yayınevi'nden ilk basım 1966; İletişim Yayınları'ndan ilk basım 1989.); *Bella'nın Ölümü*. (yaz. Georges Simenon), İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2008, 199 s. (Karacan Yayınları'ndan ilk basım 1981; Metis Yayınları'ndan ilk basım 1993.); *Üç Deneme*. (yaz. Italo Calvino), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, 63 s.

Karasu çeviriyi para kazanmanın ötesinde ciddi bir uğraş olarak görür ve bu titizliğini 18.11.1966 tarihli mektubunda şu sözlerle dile getirir:

Ama, bir çeviri bitirmenin benim için ne demek olduğunu düşündükçe, acaba, diyorum, herkes, benim katlandığım zahmete katlanıyor mu ki? Katlansa, bu dikenlerin çoğu koparılmış olurdu. Kendimi beğeniyor falan değilim ama emeğimi, çalışmamı hiç küçüksemek istemem. (HM: 59)

Yazarın sinema, edebiyat gibi konulardaki çevirilerinden bazıları şunlardır: “Roman Bir Dil Sanatı Değildir”, Roger Caillois'den, *Türk Dili*. Ankara, Sayı: 154 (Temmuz 1964): 729-732; “Politikanın Kovaladığı Edebiyat”, Alain Robbe-Grillet'den, *Türk Dili*. Ankara, Sayı: 154 (Temmuz 1964): 744-748; “Ne Yaşamak Ne de Ölmek”, Oreste del Buono'dan, *Türk Dili*. Ankara, Sayı: 154 (Temmuz 1964): 758-762; “Çağdaş Roman Üzerine Birkaç Düşünce” Enzo Paci'den, *Türk Dili*. Ankara, Sayı: 154 (Temmuz 1964): 762-765; “Gerçeklik, Gerçekçilik Üzerine”, Miguel de Unamuno'dan, *Türk Dili*. Ankara, Sayı: 154 (Temmuz 1964): 766-771; “Film Deyiş Sanatı”, Luigi Chiarini'den, *Türk Dili*. Ankara, Sayı: 196, Sinema Özel Sayısı (Ocak 1968), ss. 351-356; “Sinema Kuramındaki Bunalım” Guido Aristarco'dan, *Türk Dili*. Ankara, Sayı: 196, Sinema Özel Sayısı (Ocak 1968), ss. 365-369; “Salgına İnanıyorum”, *Türk Dili*. Ankara, Sayı: 196, Sinema Özel Sayısı (Ocak 1968), ss. 422-425; “İşin Özü Bir Öykü Anlatmaktır”, Jean Renoir'den, *Türk Dili*. Ankara, Sayı: 196, Sinema Özel Sayısı (Ocak 1968), ss. 426-428; “Türk Yazınının Bugünkü Eğilimleri”, Ahmet Haşim'den, *Tan*. Ankara, Sayı: 2 (Haziran 1982), ss. 75-86.

Halûk'a Mektuplar ile *Jean ve Gino'ya Mektuplar*, Bilge Karasu'nun ciddi bir uğraş ve sanatsal bir iş olarak gördüğü mektup yazımının ürünleridir. Halûk Aker tarafından yayıma hazırlanan ve ilk basımı 2002'de yapılan *Halûk'a Mektuplar*, sanatkarın 10.06.1964 ile 10.07.1994 aralığında kaleme aldığı 80 adet mektup ile Aker tarafından yazılan 13 adet mektubu içerir. Halûk Aker'in kitabın sonuna eklediği Notlar kısmı ile mektuplarda dile getirilen ama karanlıkta kalan kimi meselelere açıklık getirilir.

Sanatkârın Fransa’da yaşayan Jean Nicolas ve Gino Harsh adlı iki arkadaşına yazdığı 164 mektup ve kartpostaldan oluşan *Jean ve Gino’ya Mektuplar* ise Alain Mascarou tarafından 2013’te yayıma hazırlanır. 14.07.1964 ile 03.11.1994 arasındaki otuz yıllık bir süreci kapsayan ve Fransızca kaleme alınan mektuplar, Simlâ Ongan tarafından Türkçeye çevrilir. Karasu, mektupların yayımlanması konusunda ancak çift taraflı bir sunumun anlamlı olacağı, aksi halde, özünde bir diyalog olan mektuplaşmanın monoloğa dönüşeceği düşüncesindedir. Ancak kitap, Jean Nicolas’ın mektupları kaybolduğu için sadece Bilge Karasu’nun mektuplarını içerir. Bununla birlikte iki arkadaş arasındaki güçlü diyalog, her ne kadar mektuplar tek taraflı da olsa yazılanın sesini de taşımasına olanak sağlar ve mektupları anlamlı hale getirir.

Bazı kişilere kolaylıkla yazdığını ve bunun kendisi için konuşmaktan farksız bir iş olduğunu; kimilerine ise yazdığının farkına vara vara, edebiyat adamı olduğunu aklına getirerek sistemli bir şekilde yazdığını ifade eden Bilge Karasu’nun Halûk Aker ve Jean Nicolas-Gino Harsh adlı arkadaşlarına yazdığı mektuplar, yazarın ilişkilerinden sağlık sorunlarına, maddi sıkıntılarından seyahatlerine kadar pek çok konuda aydınlatıcıdır. Tamamı ölümünden sonra yayımlanan bu mektupların bir özelliği de onun sanat, edebiyat, yazmak, yazın hakkındaki görüşlerini yansıtıcı niteliğidir. “Karasu’nun mektuplarında, gündelik şeylerin dışında, bir insan ve yazar olarak dünyaya bakışının önemli ipuçları var[dır]” (Adalı, 2002: 28). Yazarın bu bakış açısını algılayabilmek, onun bilhassa edebiyat ve yazın konusundaki görüşlerinin kapısını aralayabilmek adına mektuplar önemli bir yol göstericidir.

Karasu’nun deneme türündeki metinleri gerek sağlığında gerek ölümünden sonra yayımlanan kitaplarda dağınık halde yer alır. Sanatkârın farklı yıllarda ve muhtelif dergilerde yayımlanan denemelerinin biraraya getirildiği *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*’de yazarın kitaplarla olan ilişkisine, edebiyat ve yazın hakkındaki görüşlerine, yazma uğraşına, hayvan severliğine, dostlarıyla olan ilişkisine yönelik pek çok görüş ve düşüncesi bulunur. *Susanlar*’da yer alan deneme ve inceleme yazılarının bir kısmı hem yazar hem okur olarak Karasu’nun edebiyat ve sanat hakkındaki görüşlerine ışık tutarken bir kısmı ise yazma, yazı üzerine yoğunlaşarak okudukları ve düşündüklerine yönelik sorgulamalarını içerir. Füsun Akatlı’nın, yazarın ardında bıraktığı yazılı kalıtı üzerinde yaptığı çalışmaların ikinci ürünü olan *Öteki Metinler* ise kuramsal ağırlıklı denemelerini ve günlüklerinden seçmeleri kapsar. Öteki kavramının öne çıktığı denemelerde sanatkârın “otuz yıla yayılan düşünce ürünleri, dilden yazıya, yazıdan yaşama uzanan bir perspektifte hep ‘öteki’yi, ‘yabancı’yı, ‘tanıma’, ‘tanınma’ ve ‘tanıtma’yı sorgular” (Akatlı, 1999: 7).

Yaşamı algılayışında yazı’yı odak noktasına yerleştirmiş olan Bilge Karasu bir denemesinde “Benim derdim günüm, yazı yazmak; edebiyatın “yapıntı” adı verilegelen bir dalında metinler düzmek; bu metinlerin nasıl kurulabileceğini araştırmak” (S: 166) der. Bu kılı kırk yaran dil işçiliği mükâfatını görerek 1963 yılında D. H. Lawrence’ın *The Man Who Died (Ölen Adam)* kitabının

çevirisiyle Türk Dil Kurumu Çeviri Ödülü'nü ve 1971'de de *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabıyla Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanır.

Size mayısta yazmış olsaydım, bir sabah, gazetede sonucu aynı gün öğleden sonra açıklanacak olan Sait Faik Ödülü'ne aday yazarlardan biri olduğumu öğrendiğimde ne kadar şaşırıldığımı ve sinirim zıpzıpladığımı ve bu hissimin ertesi sabah bir gazete adına kapımı çalan genç hanımdan ödülü kazandığımı öğrendiğimde nasıl arttığını anlatacaktım. (JGM: 101)

Amerika'da, İngilizce dışında bir dilin konuşulduğu ülkelerin yazarlarına her on yılda bir verilen Pegasus Ödülü'nün sahibi tek Türk yazar olan Karasu, bu ödülü 1991 yılında, *Gece* kitabı ile alır. Yazar ödülü aldıktan sonra oldukça yoğun bir tempoya girer. Ankara Radyosu, Belçika Radyosu, alışlagelen fakülte dersleri, dergilere yazılan yazılar, çeviriler, kitap tasarıları, olgunlaşması beklenen metinler, yazılması gereken mektuplar, okunmak için sırasını bekleyen kitaplar, hazırlanması gereken konferans metinleri ve arkadaş sohbetleri bütün zamanını doldurur. Ödülü takip eden bu süreçte çok az okuyabilen ve neredeyse hiç yazamayan Karasu, “hayatım biraz değişti ama ödül alındı diye nasıl olur da ‘bir başkasına’ dönüşülür?” der (JGM: 337). Pegasus Ödülü'nü, 1994'te *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*'le aldığı Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülü takip eder.

Karasu, ilk yapıtları dışında çizgisel anlatımı neredeyse hiç denemez. Mozaik kurguyu, iç içe geçmiş anlatıları, kutu içinde kutu diye tabir edilen anlatımları tercih eder. Bu bakımdan sürekli bir arayış ve yenilenme içindeki yazarın çoğu eseri, dikkatli ve ayrıntılı çalışılmış bir örgünün, iç içe geçmiş bir bütünlüğün örnekleridir.

Bilge Karasu için edebiyat, bir arayış, yenilik ve yaşamı en diri, en taze sözcük ve biçimlerle yansıtmaya serüvenidir. Bu nedenle onun her kitabı farklı bir biçimin denendiği, parçalı, yap-boz bir mozaik görünümündedir. Kitapların her biri yeni çalışmalar için hem tamamlanmamışlık hem de fazlalıklar içerir. Bunlar büyük edebiyat arayışının o anki somutlaşmış görüntüleridir. Ama kitaplar hiçbir zaman nihai hâlde değildir. Kısaca elimizdeki her kitap, bütün değil, bir bütünün parçasıdır. (Tosun, 2011: 299)

Okunurluğunu güçleştiren bu tercih, ilk başta kolay anlaşılma durumuna; eserleri hakkında yorum ve eleştiri yazılarının, kitap yayımlandıktan uzun zaman sonra yapılmasına yol açar. 17.12.1984 tarihli mektubunda “Hem bilirsin, önceleri ‘güç!’ denir yazdıklarına, sonra alışılır.” (HM: 191) diyerek söz konusu bu aşamaları dile getirir. Karasu eleştirmenlerin bu suskunluk evrelerini, bazen kendisini tamamıyla unutturmaya çalışmak; bazen de uzun sessizlik evrelerinden sonra eserleri hakkında yazılar kaleme almak olarak görür. İkisi de erkek olan eski sevgililerden daha sonra evlenmiş olanın evinde tekrar buluşmalarının anlatıldığı ‘Sevilmek’ adlı radyo oyunu hakkında eleştirmenlerin tepkileri ile eserlerinin değerlendirilmesine yönelik genel yargılara yorumu aynıdır.

19 Ocak'ta, oyunum (‘yetişkinler için’ dedikleri, Sevilmek) nihayet yayımlandı. Kimileri hiçbir şey anlamadıklarını açıkladılar ki bunu bekliyordum, şaşımadım; kimileri anladıklarından emin olmadıklarını ama ‘bu şeyi’ çok dokunaklı, çok ilginç bulduklarını söylediler; buna ne yanıt

verilebilir ki? Biraz konuştuk; genel olarak insanlar ‘yani evet, yaptığımız çok güzel bir şey’ diyorlardı. Ben pek emin değildim. Ancak, oyunu anlayan, en buruk eleştirileri beklediğim çok sayıda insan, beğendiklerini söylediler. Çok. Mükemmel, filan falan. İşte buna şaşırduğımı söylemeliyim. Özellikle, genelde zor beğenenlere. Yazar ve metin parçalamayı, un ufak etmeyi görev edinen tiyatro insanlarına... (JGM: 89-91)

Karasu, edebi sanatı çok düşünmek, sosyolojik açıdan yabancılaştırmak, olabildiğince az yerli olmak bakımından eleştirilir. Bazı eleştirmenlerin, belli bir grubu temsil etmeye başlamasını önermesini veya kendi konularını işleyerek çok yararlı öyküler yazabileceğine yönelik düşüncelerini “aptallık” (JGM: 101) olarak değerlendirir. Kimi eleştirmenlerin de uzmanlıklarının onun kitabından söz etmek için yeterli olmadığı bahanesiyle sessiz kalmasına anlam veremez. 19.08.1970 tarihli mektubunda Karasu, yazarlığı hakkındaki düşünceleri ve eleştirmenlerin kıstaslarını şöyle yorumlar:

İstanbul’da günlük bir gazete olan Cumhuriyet’in yıllık edebiyat ekinde yayımlanarak parlayan, bu seneki üçüncü masalının ardından, her zaman yanımda yer almayan birinin bir ‘hoca’, ‘büyük’ biri olduğumu söylediğini duyuyorum. Saçmalık. Bu tür hikâyelerde sevdiğim şey, yüzlerinde okunan dönme ifadesi. ‘Sonunda açık seçik görüyoruz’ ve bilmem ne. Acayip. Beni başından beri sevenler kendilerini rahatsız hissediyorlar şimdi. Yolunda gitmeyen bir şey var ve ne olduğunu bana açıkça söylemiyorlar. E peki. Bir de ötekiler var. Beni Türk edebiyatının en büyük yarası olarak görüyorlardı. Şimdi büyük olduk. Bir de beni uzun zamandır sevenler var. Onların tek sorunu çok iyi arkadaş olmaları. Arkadaşlık duygusunun eleştiriye (sözlü olana bile) karışmasından rahatsız oluyorum. (JGM: 97)

Kendisine en güzel kitabının hangisi olduğu sorulduğunda verdiği cevap, yazarın her bir eserini belli dönemlerinin yansıtıcısı olarak değerlendirip bu sınıflamanın onun açısından bir anlam taşımadığını gösterir:

Okurlara göre değişiyor “en güzel kitabım”... Öyle olması da çok hoşuma gidiyor, ne yalan söyleyeyim. Bana, yazar olarak sorsan, “en güzel”in gerçekten bir anlamı yok. Hepsi belirli dönemlerimin ürünü. “Yaşamımın en güzel yılları (ya da günleri)” diye seçemem ben. Güzelliklerle çirkinlikler, iyiliklerle kötülükler üst üste de geldi, yan yana, art arda da... En kötü günlerimde sustum zaten. Ama en kötü günlerin içinde de güneşin parladığı olmadı mı? (HM: 190)

Başbakanlık tarafından 6 Mart 1986’da uygulamaya konulan Muzır Neşriyat Yasası¹, Bilge Karasu’nun da gündemine girer. Dönemin sansür politikalarının bir uzantısı olan bu yasa ile sakıncalı görülen dergilerin, kitapların poşete konulmasına karar verilmesi, Ahmet Altan, Pınar Kür, Haydar Dümen gibi bir çok yazarı etkiler. Uzun zaman hangi kitapların özellikle siyasi gerekçeyle yasaklı, hangilerinin serbest olduğunun bilinmemesi yazarı endişelendirir. Bazı eserlerinin ‘muzır’ görüleceğini düşünerek poşete girmeyi kabullenemez, yazın kimliğinden ödün vermeyi kabul etmez:

¹ 1.06.1927 tarihinde yürürlüğe giren Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Kanunu’nun bazı maddelerinde yapılan değişiklikleri ve yeni düzenlemeleri içerir. Kanunun tamamını görmek için bkz. <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.3.1117.pdf>

Ben Őu yaŐımda bildiđim, istediđim gibi yazmazsam, çekiver kuyruđunu!.. Ne “edep, ahlak” dūŐkūnū oluverdik bōyle! Olduđumuz yok ya, “birileri” bōyle olduđumuza inandırmađa çalıŐıyor milleti. HoŐ, milleti daha nelere nelere inandırmađa çalıŐıyorlar... (İnandırıyorlar da arada.) Biz iŐimizi dođru bildiđimiz gibi yapalım hele... (HM: 206)

Bireyin varlıđıyla uyum sorununu konu edinen ve alegorik anlatım biçimlerinde kuran (Kolektif, 1982: 190) Karasu yazınının en belirgin niteliđi, imgeler üzerinde yūzeydeki derinliđi anlatmasıdır. “Bir imgeden yararlanarak ũretebileceklerimiz, ya da, bu imgenin ‘içine’ yerleŐtirip doldurabileceklerimiz, bu imge yardımıyla kavrayıp yorumlayabileceklerimiz tūkenmez, tūketilemez” (NKNK: 14) diyen yazar, bitmez bir kaynak olarak gōrdūđū imgeyi, ũslūbunun baŐat unsuru olarak yıllar içinde ve aŐamalı Őekilde geliŐtirir. Eđretilemeler, sapmalar, çađrıŐımlar imge yaratımında yararlandıđı dil olanaklarıdır.

İmbilim yōnteminin ana ilkesi, soyutlama ilkesidir. Anlamlandırma olgular topluluğu içinden, incelemek ũzere Őu ya da bu ũzdeŐ irayı gōsteren bũtūnlerin soyutlanıp ayrılması. Yapılan, her kezinde, birtakım anlamlandırma ũđelerinin tanımlanmıŐ baŐka ũđelerle bağıntılarının ne olduğunu ortaya koymak. Uzunluđu ne olursa olsun, bir metnin ōzũmleniŐi, bu nesneyi daha kũuk nesnelere bōlmek değil, bağıntıları yoluyla bũtūn bũtūn tanımlanmıŐ birimler ortaya koymak, sonra da bu birimlerin ortaya çıkardığı bağıntılarının ũzdeŐliđine dayalı sınıflar içerisinde bu birimleri yeniden bir araya getirmek. (İDN: 33)

Sanatkāra gōre metnin gōsterge dūzeyi yūzeyssel (deyiŐsel verileri içerir, metnin kendisidir), sōylemsel (birtakım birimlerden oluŐur), anlamsal (kendine has ũzelliklerle var olan anlatı olgularını barındırır) ve mantıksal (anlam atomlarının betim seviyesidir) olmak ũzere dōrde ayrılır (İDN: 34). İmgenin yeni ũđelere açıklığından istifade ile onları kullanan, çoğaltan, yayan ve ileten sanatkār, bu edimler ile yūzey yapıdan derin yapıya inerek anlam ũretimine katkıda bulunur.

Tũr ayırımına karşı çıkan Karasu “verilmıŐ sınırları ne zaman olduğu gibi kabul ettim ki? Etmediğim için de tũrlerin izilmıŐ omurlarına değil, diriliklerine hizmet ettim sanıyorum” (HM: 217) dũŐũncesindedir ve hiçbir edebī tũrũn tutsağı olmak istemez. Yazdıklarını hikāye ya da roman olarak adlandırmaz; yazdıklarının kendi tũrũnũ belirleyeceği iddia eder. *Kısmet Bũfesi*’nin baŐlangıcındaki tanıtım yazısında yer alan “Bu kitaptaki yazılara, dergilerde yayımlanıŐları sırasında, ‘metin’ adını verirken, bunların herhangi bir tũre girmediklerini, onları yazarken ũzgũr kalmak istemiş olduğumu vurguluyordum.” (KB: 7) ifadeleri bu bakımdan dikkate değerdir. O, yıllar sonra metinleri bir tũr oluŐtursa da bu tũr bir başlık ekleyerek onları sınıflamaktan kaçınır. Bir rōportajında “Sizin için ũykũ nedir?” sorusuna verdiği cevap, bu tutumunu açıklar niteliktedir: “ũykũnũn tanımını, kuramını değil, kendisini arıyorum. Her yazdığım, ũykũnũn ne olabileceği ũzerine bir arama çabası. Bu durumda, sorularımızın yanıtını verecek tek Şey, yazdığım ũykũlerdir, metinlerdir” (S: 174). Yazdıklarını genel olarak anlatı ya da metin olarak adlandıran Karasu’ya gōre bir tũrũn tanımını yapmak insanı kısıtlayarak yazma serũveninin ũzgũrlũđũnũ yaşamaktan alıkoyar.

Öykü ve roman türüne dahil edilen eserlerinde Karasu, ölüm, sevgi, çözülüş, tükeniş, iletişimsizlik, korku, arayış, kaçış, yalnızlık, yabancılaşma, umutsuzluk izlekleri bağlamında zıtlık ve karşıtlık bağıntısı içinde imgesel metinler oluşturur. Bir karşıt “ikili” (Akatlı, 2009: 229) bulmadan yazmadığını söyleyen Karasu’nun eserlerinde “en başında karşıtlık gibi görünen imgeler, bir karşıtlığın iki yanında yer almak yerine, olası tüm biçimleriyle birbiri etrafında döndürülerek iç içe geçmeye baş[ar]” (Yaşat, 2013a: 67). Eserlerde inanç-baskı, başkaldırı-boyun eğme, umut-umutsuzluk, ölüm-sevgi, düş-gerçek, iyi-kötü gibi zıtlıklar sembolik düzlemde usta-çırağ, av-avcı, efendi-köle gibi kavramsal ikilikler ile derinleştirilir:

Öykülerinde, kendini kolay ele vermeyen, derinlikli ve çok katmanlı bir biçemi tercih eden Bilge Karasu, felsefi arka planı olan, dilin imkânlarını genişleten metinler üretmiştir. Yalnızlık, boşluk, tedirginlik, ölüm etrafında gezinerek imgesel, soyut bir öykü dünyası yaratmış, bazen masalların büyüdüğü dünyasına eğilmiş, bazen de resmin, görüntünün simgesel imkânlarına. Çağrışımsal, yoğun bir anlam arayışı içerisinde olmuştur. Beğenisi incelmış, öyküde farklı tatlar arayan okurları incelemiştir. Bu nedenle öyküleri; kapalı, zor metinler olarak nitelenmiştir. Azınlık, öteki, dışarıdakiler ve imge kuramı Karasu’nun metinlerinin anahtar kavramlarıdır. Metinlerinde tedirgin bir “öteki”nin sesini aktarmıştır. Ona göre çağımız insanı, “öteki”ne karşı, anlayışsız, acımasız ve yok sayıcıdır. Karasu, tüm yazdıklarında, “bizi ötekenden ayıran durumu” anlatmaya çalışmıştır. (Tosun, 2011: 50)

Yazdıklarının tür olanaklarını teorik ve kuramsal olarak araştıran Karasu, o türde neler yapılabileceği ile birlikte türe nasıl katkı sağlanabileceğinin arayışı içindedir. Bu kendi türünü kurma sürecini, yazdığı eserler aracılığıyla okurla da paylaşır. Bu arayışlar onun metinlerine kurgusal kararsızlıklar, zihin haritasına kaydedilenler ile de eklemlenerek okurun dahil olduğu bir kurma oyununa ve açık bir yapıya dönüşür.

Metinlerin farklı okuma olanakları sunması okuma uğraşını bir tür oyuna ya da serüvene dönüştürür. Karasu, yazdıklarıyla okuyucularını oyuna davet eder. Yazarlığın tanrısal iktidarını parçalar, öldürür, çoğu zaman da hiçe sayar: Gel okuyucu, metni birlikte kuralım, der gibidir, şöyle yazdım ama, niye böyle de olmasın! (Yeşil, 2014: 3)

Narla İncire Gazel’deki Narlar Şehri’nin tarihini anlatan başkişi Kerim, orada çıkan yangının muhtemel sebepleri üzerinde dururken “Beğenmezsen, şöyle bir şey de düşünülebilir” (NİG: 113) diyerek Eren’e iki farklı ihtimalden bahseder. Benzer şekilde Kerim, kara köpek, halıcının çırağı, Süheylâ Hanım’ın yeğeni hakkında da farklı senaryolar üretmekten geri durmaz: “İşin içinde bir bunalım, bir cinayet başlangıcı, bir hastanede başarılan bir intihar, bir masal, yükselmesini bilmiş bir delikanlı var. Var ya, bunlardan ne kadarı kalır ne kadarı gider, şimdiden bilemem” (NİG: 129). Böylece edebi arayışlar sadece metinler aracılığıyla değil; kurgunun içinde devam eder. ‘Alsemender’ adlı öyküye üç farklı son yazılması, benzer şekilde ‘Avından El Alan’ adlı masalda olayların gidişatının havanın durumuna göre değişiklik göstereceğinin belirtilmesi yine aynı gayretin örnekleridir: “Tutalım ki güneşli havadan başladık. (..) Tipili bir güne rastlatırsak bu olanı, olacağı, (..) şöyle de olabilir: iki hava bir araya gelebilir...” (GKB: 16-18). ‘Yengece Övgü’ adlı öyküde de benzer bir arayış örneklenir: “Şöyle diyebilirdim (..) Şöyle de diyebilirdim: ...” (GKB:

73). Yazarın kurgu dünyasıyla içi içe olan okur, kendisine sunulan seçeneklerden seçme yapabileceği gibi farklı düşünme ve hissetme biçimleri de öğrenmiş olur.

Göçmüş Kediler Bahçesi'nin 'Masalın da Yırtılıverdiği Yer' adlı anlatısında, genel anlamda kitapta yapılmak istenenler, eserin düzeni ve kurgulanan metnin özellikleri birlikte anlatılır. "Öyküsünü parçalamadan, anlatısını bölmeden edemeyen, ses tonunu, bakış açısını sürekli değiştiren, adeta ayna karşısında makyaj değiştiren, söyleyeceğini sürekli erteleyen, cümleleri yarım bırakan öteki" (Gürbilek, 2010b: 94-95) tarafı olarak şekillendiren ve yazın adına yapılan bu denemeler, planlanmadan kurgulamaya kadar okura sunulur. Eserdeki "İlk düşündüğüm şöyle bir şeydi." (GKB: 212-213) ve "Bundan sonrasını biraz uydurabiliriz." (223) ifadeleri, hem yaşanan kurgusal kararsızlıkların hem de aynı metne farklı sonlar, başlangıçlar, bakış açıları yazma denemelerinin kurguya dahil edilmesidir. Onun yazınsal anlamda yenilenme ve gelişme adına bu çabaları, edebiyat çevreleri içinde bazen yadırganmasına, anlaşılmasına, yadsınmasına yol açar. Bir mektubunda bu durumu "Yurttaşlarım, ya da en azından yurttaşlarımın çoğu, beni vahşiliğin, insan ürküsünün, şizofreninin ta kendisi olarak görüyor. Oysa, Batılılar açısından çekiciymişim meğer" (JGM: 27) şeklinde dile getirir. Yazarın bunaltılı kişiler dünyası, alışılmamış imge dünyası, yabancılaşma ve iletişimsizlik izlekli metinler kurgulaması bu yaklaşımın bir diğer sebebidir.

Ve işte tüm bunların arasında size çok seven arkadaşınız masal yazmaya başladı. Doğru okudunuz, evet, masal. Yetişkinlere. Her ne kadar başlangıçta niyetim çocuklara yazmak idiye de, sanırım o yeteneğim yok, yapamadım. Şimdi onları okuyacak yüreğe sahip yetişkin kitesini bulmak gerekiyor. Hüzünlü, özellikle karanlık. (JGM: 65)

Ben-anlatıcının ağır bastığı metinler yazan Karasu'ya göre 'ben' demek çoğu zaman yazarın okuru inandırmak ve kendisine bağlamak için başvurduğu bir yol, bir araç; inandıramayacağı şeyleri yutturmak için kullandığı bir düzen, bir kolaya kaçış değildir. Ayrıca bu tercih, yazarın hep bir işin, bir olayın iç yüzünü anlatan, yaşamayanların bilmeyeceği olağanüstü birtakım şeylerin anlatıcısı olan, hep içini/ kurdunu dökmek için fırsat arayan, kaleme sarılan bir kişi olduğu anlamına gelmez. Onun metinlerindeki 'ben', Nietzsche'nin terminolojisiyle, sürü insanı ile özgür insan arasında yol alan, bazen de kendini yaratma aşamasını yakalayıp trajik insana yaklaşan, ama genel olarak benlik teknolojilerini yaşamının içinde ortaya koyan dinamik bir 'ben'dir (Başokçu, 2005: 73). Ben ile işaret edilen yazarın kendisi değil, anlatım tekniğidir. Ona göre 'ben' edebiyatı, 'o' edebiyatı ölçüsünde yazara, kişiler dünyası üstünde ve romanın ötesinde bir durumda olmanın olanaklarını sunar (S: 136-138). Çünkü anlatımı kolaylaştıran ben tercihi, yazar tarafından 'bir başkası' olarak yadsındığı takdirde yazma olanakları genişler, bir başka gerçeklik yaratılabilir, eser bir başka gerçekle ve başka yaşantılarla yoğrulabilir.

1.3. Eserleri

1.3.1. Roman

Gece. Milliyet Yayınları, İstanbul 1979 (I. Baskı); İletişim Yayınları, İstanbul 1985 (II. Baskı); Metis Yayınları, İstanbul 1992, 1994, 1995, 1998, 2004, 2007, 2010, 2012, 2014, 2015, 2017 (I-XI. Baskılar).

Kılavuz. Remzi Kitabevi, İstanbul 1990 (I. Baskı); Metis Yayınları, İstanbul 1991, 1992, 1995, 1999, 2006, 2008, 2011, 2014, 2016 (I-IX. Baskılar).

Narla İncire Gazel. Metis Yayınları, İstanbul 1994, 1995, 2006, 2009, 2012, 2016 (I-VI. Baskılar).

Altı Ay Bir Güz. Metis Yayınları, İstanbul 1996, 2002, 2009, 2013, 2015 (I-V. Baskılar).

1.3.2. Öykü

Troya'da Ölüm Vardı. Forum Yayınları, İstanbul 1963 (I. Baskı); Can Yayınları, İstanbul 1985 (II. Baskı); Metis Yayınları, İstanbul 1991, 1995, 2000, 2006, 2009, 2012, 2017 (I-VII. Baskılar).

(Doğum, Sarıkum'a Giriş, Şarkısız Gecelerin İlki, Beşinci Gün, Odalardan Biri, Oda Oda Dünya, Dönenen Bir, Zanzalak Ağacı, Kavruk, Çatal, Nereden de Andım Şimdi, Anahtar, Acı Kök Yağmurun Tadında)

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı. Bilgi Yayınları, İstanbul 1970 (I. Baskı); Metis Yayınları, İstanbul 1991, 1992, 1993, 1995, 1999, 2001, 2004, 2007, 2010, 2012, 2014, 2016, 2017 (I-XIII. Baskılar).

(Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, Dutlar)

Göçmüş Kediler Bahçesi. Milliyet Yayınları, İstanbul 1979 (I. Baskı); Metis Yayınları, İstanbul 1991, 1994, 1996, 1999, 2003, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2015 (I-XI. Baskılar).

(Göçmüş Kediler Bahçesi, Avından El Alan, Gecedan Geceye Arabayı Kaçıran Adam, Bir Ortaçağ Abdalı, Korkusuz Kirpiye Övgü, Yengece Övgü, Yağmurlu Kentin Güneşçisi, Dehlizde Giden Adam, Usta Beni Öldürsen E!, Bizim Denizimiz, İncitmebeni, Alsemender, Bir Başka Tepe, Masalın da Yırtılıverdiği Yer)

Kısmet Büfesi. Adam Yayınları, İstanbul 1982 (I. Baskı); Metis Yayınları, İstanbul 1993, 1996, 2004, 2007, 2009, 2013, 2015 (I-VII. Baskılar).

(İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin, Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955, Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine Akdeniz'den Uzak Bir Metin, Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz'i A/n/ar Bir Metin, Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin, Boğaziçi Üzerine Bir Ön-Metin, Çapavulun Çattığı Çaparız-Erol Akyavaş'ın Bir Resmi Üzerine Metin, Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin), Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin, Çeşitlemeli Korku'nun Seslendirilme Metni)

Lağımlaranası ya da Beyoğlu. Metis Yayınları, İstanbul 1999, 2004 (I-II. Baskılar).

(Beyoğlu Üzerine Metin, Bir Söylencedir Beyoğlu, Lağımlaranası, Hiç Yoktan Bir Ölüm Daha, Mesih, Kumsalda Bir Köpek, Ölümün Avlusu, Yataklar, İsbey'den (Fragman), Gidememek, Aşk, Sevilmek)

1.3.3. Diğer

Susanlar. Metis Yayınları, İstanbul Ocak 2009, Aralık 2009, Ağustos 2017 (I-III. Baskılar).

(Öykü: Depo, Sarı Leke, Büyü II, İlk Susan, Susanların Son Hikâyesi, Arkamdakiler, Susanlar III – Kör Nokta, Susanlar VII – Kapalı, Kedili Meryem)

(Şiir: Hatti Ülkesinden Gelen Esmer Çocuk, Kazanılmış Mavinin Duruluğu İçinde, Derinde Kör Balık Mavisi, Yazgı Tutsaklığında Özgür, Doğu-Batı)

(Deneme: Yazar-Okurun Defteri, “Yaşamamız” Çevresinde Dolanı, “Dolanı”nın Arkası, Tutuma Yergi, “Acı”ya Değgin, “Hadrianus’un Andaçları”ndan, Sözden Dilden, Özleştirmede Sorumsuzluk, Tükenmeyecek Kitap – Tüketim İçin Kitap, Takıldıklarım, Kısaca..., Eser, Sanat, Deneme, “Ben” Edebiyatı Üzerine, Sözler Sözler, Söz Arasında, Bay Süreya'nın “Tehlikeli Alâkalar”ı, Yazar Yazı Dil, Soruşturma: Sizin İçin Öykü Nedir?, “Niye Masal?” Dediniz de..., Okurluk Üzerine, Soruşturma: Masal..., Soruşturmanız Üzerine Ek Düşünceler, Çalınmış Fotoğraflar)

(Söyleşi: O Gün Anneme Bir Masal Anlattım – Halûk Aker ve Güven Turan ile, Her Yapıtın Tarihinde Ölü Noktalar Olabilir – Füsun Akatlı ile, Karanlık Bir Yalının Karasularında – Murathan Mungan ile, Her Kitap Yazılışına Dek Yaşanan Yılların Ürünüdür – Murat Yalçın ile, Yazılı Sorulara Bilge Karasu'dan Yazılı Yanıtlar – Hulki Aktunç, Oruç Aruoba ve Selim İleri ile)

Öteki Metinler. Metis Yayınları, İstanbul 1999, 2010, 2016 (I-III. Baskılar).

(Acı Çeken Gövde, Azınlık – Azınlıklar Bir Çözümleme Denemesi, “Öteki” Metni Tanımak, Yazın Ne Ölçüde Tanıtıcı Olabilir, “Türkçeleştirme” ya da “Bugünün Diline Aktarma” Üzerine Kopuk Düşünceler, “Güç” Yazarlar Üzerine Yazılmayan Yazı, Özel Günlük, ’92 Günlüğünden, Yol, Son Günlükler (1994), Ayna/Sıla (Notlar), Bendeki Adalet Cimcoz, Özgürlük)

Ne Kitapsız Ne Kedisiz. Metis Yayınları, İstanbul 1994, 1995, 1995, 1997, 2001, 2006, 2010, 2012, 2013, 2015, 2017 (I-XI. Baskılar).

(Ne Kitapsız Ne Kedisiz, İmge Üretiminde Roman Hâlâ İlk Sırada, İletişimin Güçlükleri Üzerine Yerli Yersiz Sözler, “Yeni” Dediğimiz Üzerine, Cinayetin Azı Çoğu, Bir Hayvanla Yaşamak, “Dostlarım Üzerine” Diye Söze Girişerek..., Bilge Karasu Adlı Birinin 50. Yaşı Üzerine Metin Taslağı)

Halûk’a Mektuplar. (Haz. Halûk Aker), Devın Kitap-Yayın-Dağıtım, İstanbul 2002 (I. Baskı); Kalkedon Yayınları, İstanbul 2007 (II. Baskı); Metis Yayınları, İstanbul 2013 (III. Baskı).

(10.06.1964 ile 03.12.1994 tarihleri arasında Bilge Karasu imzalı seksen mektup ile Halûk Aker imzalı on üç mektup)

Jean ve Gino’ya Mektuplar 1964-1994. (Haz. Alain Mascarou), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013 (I. Baskı).

(14.07.1964 ve 03.11.1994 tarihleri arasında Bilge Karasu’ya ait yüz altmış dört mektup ve kartpostal)

İmbilim Ders Notları. (Haz. Cemal Güzel), BilgeSu Yayıncılık, Ankara 2011 (I. Baskı).

Şiir Çevirileri. (Haz. Tunç Tayanç), Metis Yayınları, İstanbul Şubat 2014, Nisan 2014 (I.-II. Baskılar).

(Bilge Karasu’nun Gustavo Adolfo Becquer, Federico Garcia Lorca, Ezra Pound, William Shakespeare, T. S. Eliot, Balachandra Rajan ve Srinivas Rayaprol adlı şairlerden ve orijinal dillerinden yapmış olduğu 26 şiir çevirisi)

Nasıl Yazıyorsam Öyleyimdir. Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2017 (I. Baskı).

İKİNCİ BÖLÜM

2. BİLGE KARASU'NUN ESERLERİNİN İNCELENMESİ

2.1. Romanlarda Yapı

2.1.1. Kimlik

Gece

İnsan yaşamını tehdit eden Güneş Hareketi adlı yapılanmanın eylemlerinin anlatıldığı romanda, birey ve toplum bazında herşeye sinen baskı ve korkunun ironisi yapılır. Açar sözcük olan gece, zaman ve mekân ile birlikte yaşanan kaosun, tedirginliğin, kaçışın, belirsizliğin, olumsuzluğun karşılığıdır. Eserde yaşam-ölüm bağıntısı, güneş-karanlık, gündüz-gece, özgürlük-baskı, güven-korku çatışmaları ile derinleşerek entrik kurguyu şekillendirir. Gecenin gelişi, karanlığın zamansal bir belirti olmadığını zaten var olan tehdit, şiddet, huzursuzluk, belirsizlik imli sürecin daha da rahatsız edici nitelik kazanmasıdır. Korku ve baskı politikalarına dayanan bu sistem, eserin yazma zamanı olan 1975-1976 ile siyasi göndermeler de kazanır.

Gece, ilk olarak 1979'da Milliyet Yayınları ve daha sonra 1985'te İletişim Yayınları tarafından yayımlanır. Karasu, Eylül 1991'de Metis Yayınları'yla eserlerini kapsayan bir sözleşme imzalayınca ilk basım Mayıs 1992'de yapılır ve Nisan 2017'ye kadar bu yayınevinden 11 baskı gerçekleşir. Çalışmada Mart 2010'daki 7. baskı kullanılmıştır.

Bilge Karasu, 1991 yılında *Gece* kitabı ile uluslar arası Pegasus Ödülü'nü alır. Aynı yıl Semih Vaner tarafından Paris'te çıkarılan CEMOTI ile yöneticiliğini Alain Bosquet'in yaptığı ve yine Paris'te çıkan Nota-Bene adlı dergilerde, *Gece*'den bölümler yayımlanır. *Gece*'nin Fransızca çevirisini (La Nuit), Nisan 1991'de Alain Mascarou ve Serra Yılmaz; İngilizce çevirisini (Night), Nisan 1994'te Güneli Gün yapar.

Kılavuz

Polisiye unsurlar barındıran *Kılavuz*, cinayet, kaza, intihar, gizem ve oyun unsurlarının üst kurmaca tekniğiyle anlatıldığı bir eserdir. Karasu'nun bir 'sonat' olarak tasarladığı (S: 245) anlatı, çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Eserde bir yazar olan başkişi Uğur, yaşlı bir beye refakatçilik etme

amacıyla bulunduğu evde geçirdiği on yedi gün içinde başından geçenleri kurgular. Bu yeni iş, bakımını üstlendiği yaşlı adam ile usta-çırak ilişkisi yaşamasına, dolayısıyla duyuşsal ve düşünsel olarak gelişmesine katkı sağlar.

Gerçeğin düş ve oyun ile yer değiştirilmesi, birbiri içine geçmesi Uğur'u sorgulama, bocalama, kararsız kalma edimleriyle karşı karşıya bırakır. Geçmişinden gelen suçluluk duygusunu içinde bulunduğu şimdiye taşıyan Uğur, geçmişiyile hesaplaşması gerekliliği ile hareket eder. Ev sahibi Yılmaz Bey, bakımını üstlendiği Mümtaz Bey ve arkadaşlık ettiği İhsan tarafından kendisine oyun oynandığını, bir oyunun içine çekildiğini düşünür. Uğur'un zihnini sürekli meşgul eden bu durum vasıtasıyla roman, anlatısal düzlemde de oyuna dönüşür.

Kurmaca içinde kurmaca görünümdeki entrik kurguya sahip *Kılavuz*'un, ilk basımı Remzi Kitabevi'nden 1990 yılında yapılır. 1991'den itibaren Metis Yayınları tarafından 9 kez yayımlanan eserin çalışmada Mart 2011'deki 7. baskısı kullanılmıştır. Eser, 1998'de Alain Mascarou tarafından *Le Guide* adıyla Fransızcaya çevrilir.

Narla İncire Gazel

'Narlar Kenti' olarak adlandırılan Side'ye giden başkişi Kerim ve norm karakter Eren adlı iki arkadaşın bu tatil beldesinde yaşadıklarının üstkurmaca tekniğiyle anlatıldığı romanda, mekân üzerinden yapılan geçmiş-şimdi kıyaslaması ile doğa fon olmaktan çıkarılarak yaşayan ve yaşatan bir unsura dönüştürülür. Bir hikâye yazarı olan Kerim, hem kendi yaşadıklarını hem de tatil sırasında tanıştıkları üç kadının öyküsünü kurgular. Metnin çok katmanlı yapısı, anlatıcı ben kimliğindeki başkişinin yazma süreci ile yazdıklarının birleşiminden oluşur.

Yabancılaşma ve onun yol açtığı yalnızlık teminin baskın olduğu romanda, modernizm sonrası insanı kuşatan bu iki durum bireysel ve toplumsal bazda ele alınır. Ben-anlatıcı tarafından önceye kıyasla daha kalabalık olduğuna dikkat çekilen Side, hepsi birbirine yabancı yığınla turistle dolu kocaman bir otele benzetilir. Yerlilerin tatilcilere, tatilcilerin yerlilere ve birbirlerine yaklaşımı, çözülme ve kopma noktasına gelen kişisel özgürlüklerin sınırlarını belirler.

Yazar, *Narla İncire Gazel*'in içindeki bölümlerden 'Hayvanlar Kitapçığı'nı 1978-1979; 'Üç Tanımlık Ara Söz'ün bir kısmını 1978, bir kısmını ise 1993 ve 1994; 'İnsanlar Kitabı'nı ise 1989'da tamamlar.

İlk basımı 1994 yılında Metis Yayınları'ndan yapılan roman, bugüne kadar altı baskı yapar. Çalışmada Mayıs 2012 tarihli 5. baskısı kullanılmıştır.

Altı Ay Bir Güz

Altı Ay Bir Güz, Bilge Karasu'nun, ömrünün son yıllarında yazdığı ve ölümünün ardından yayımlanmasını vasiyet ettiği ürünüdür. Rüyalar ve anılar üzerine inşa edilen roman, başkişi Kerim'in bir aylık süre içinde yaşadıklarının metinlerarası anlatımıdır. Diğer romanlar gibi bu eserin de başkişisinin bir yazar olması ve hem yaşadıklarının hem de yazdıklarının kurgulanması dikkate değerdir. Anlatı içinde anlatının bu tarz kullanımı, yazara metnin iç dinamiğini sağlama açısından geniş olanaklar sunar. Yazarın, *Narla İncire Gazel* ve *Lağımlararası ya da Beyoğlu*'nu da kapsayan 1000 sayfanın üzerinde bir eser olmasını öngördüğü *Altı Ay Bir Güz*, tasarlandığı şekilde yayımlanmaz. Bu üç eserde kişiler dünyası ve anılar gibi iç metinsellik bağı oluşmasının sebebi, bu ilk tasarlanmadır.

Kerim'in düşlerinin ve anılarının öykü zamanında hayatta olmayan annesi, anneannesi, haminnesi, arkadaşı Ethem Razi ve kuzeni İsabey etrafında şekillenmesi, romanda ölüm temini öne çıkartır. Hastalığı nedeniyle kendisinin de ömrünün sonuna yaklaştığını hisseden ve hastalıklar, hastaneler, doktorlar üzerinden ölümü sorgulayan Kerim, düşleri ve anıları vasıtasıyla ölmüş olanlar tarafından çağrıldığını düşünür. Bu ekseninde geçmiş-şimdi, düş-gerçek bağlamında yaşamını sorgulaması, anlatının dinamiğini oluşturur.

Yazarın vefatının ardından yayımlanan ilk kitabı olan *Altı Ay Bir Güz*, bugüne kadar 5 baskı yapar. Bütün baskıları Metis Yayınları'ndan yapılan kitabın ilk baskı tarihi Eylül 1996'dır. Çalışmada kitabın Aralık 2009 tarihli 3. baskısı kullanılmıştır.

2.1.2. İsim-İçerik İlişkisi

Gece

Romanın ismi, içinde bulunulan olumsuzlukların zaman, mekân, görünüm, algı, renk vb. bakımlarından imlendiği karşıt değer dizgesini işaret eder. Eserde 113 kez tekrar edilen gece, sosyal ve siyasi ötelenmenin bireyin ruhunda yarattığı karanlığın; tinsel yaşamı yok eden mekanizmanın adıdır. Bu ölümcül karanlık, gecenin gelişi ile yaşanan zamansal ve geçici değişimi aşan anlamıyla tinsel tahripatlar bırakan ve süreklilik arz eden bir ruh hali niteliğindedir.

Gece yavaş yavaş geliyor. İniyor. Çukur yerlere dolmağa başladı bile. Oralari doldurup ovaya yayılmağa başlar başlamaz, her yer boza dönüşecek. Işıklar yanmayacak bir süre. Ne çukurda ne düzde. Tepelerin aydınlığı, bir süre, yeter gibi görünecek herkese. Sonra tepeler de karanlıkta kalacak. (G: 15)

Eserde Güneş Hareketi adlı sistem, kendi gücünü ve varlığını baki kılmak için topluma şiddet ve baskı merkezli yaptırımlar uygular. Bu yaptırımların aracı topluluğu olan gecenin işçileri,

kendilerinin de dahil olduğu alt tabaka insanları korkutma, sindirme, tedirgin etme, gözdağı verme görevini yerine getirirler. Sorgulamadan sadece itaat etme aşamasındaki bu görev bilinci gecenin karanlığının devam etmesine, artmasına, yaygınlaşmasına hizmet eder:

Gecenin işçileri, daha ikinci üzeri ortalıkta görünmekle yaratacaklarını bildikleri -oysa başlangıçta, ancak, umdukları- ürküntüyü sürdürmek, uzatmak, bu sürdürülen, uzatılan ürküntüyü daha da yeğinleştirmek üzere dalgalandırmak, yani gönüllerinin dilediğince azaltıp artırmak için çeşitli yollar denerler... (G: 25)

Birey, sosyal ve siyasi sürecin kendisine dayattığı tehdit eden, baskılayan, yok oluş ile her an yüzleştiren, belirsizlikler içinde belirsizleştiren karanlığı aşamaz. Fiziksel yaşamın üzerini kaplayan gece nicelik olarak bitse bile bireyin/ toplumun üzerinde karanlığa uyumun etkisi devam eder; kaygı ve korku tüm yaşama sinerek sınırlayıcı ve kısıtlayıcı ötekiliğe daimilik kazandırır. Bireyler fiziksel olarak yaşamasına rağmen tinsel anlamda kendiliklerini gerçekleştiremedikleri için ‘ölü’ gibidirler. Görünenler-görünmeyenler ikiliği, gecenin ve karanlığın örttüğü gerçek dizgesine göndermede bulunur. “Görünenler, anlattıklarımı; ya da daha sonra, bölüm ardından bölüm geldikçe anlatmağı tasarladıklarım. Ama görünmeyenler ağır basmağa başladı” (G: 184). Gecenin belirsiz ortamı, sosyal ve siyasi düzlemdeki baskı, korku, tehdit, ölüm ile derinleşerek görüneni de görünmez kılar. Eserde başkışı N., gecenin getirilerine karşı çıkar, onunla mücadele eder. Onun dışındaki herkes, güçsüz, pasif, çaresiz ve biraz da bilinçsiz bir şekilde gecenin sunduğu yazgıya boyun eğer:

İnsanlar, gitgide, istediklerine, dilediklerine inanmakla yetindiklerini, düşünüp tartmayı, ölçünmeyi, olanı biteni görmeğe çalışmayı yavaş yavaş bir yana ittiklerini daha fark etmiyorlardır belki de. Bunun farkına varmağa başladıklarında ise ortalık iyice kararmış olacak. Sabahları güneş yeniden doğar gibi olsa da, gecenin karanlığı bütün bütün dağılmayacak hiç. (G: 31)

Başkışı, kaçınılmaz olandan kaçılabilceği konusunda kendini aldatmaktan vazgeçerek geceyi kabullenir; bu kez ışıktan, aydınlıktan rahatsız olmaya başlar; kucak olarak gördüğü gölgeye, kuytuya, karanlığa, geceye sığınmak ister. Gecenin zaferi halindeki bu durum, bireysel direnişlerin kitlesel değişimler karşısındaki dirençsizliğinin belirtisidir. Böylece olumsuzlanan gece, kabullenilen/ kabullenilmek zorunda kalınan gerçeğin adı olur. “Ancak, gece, ine dönüştür; ılık sulara yüzüş, yalanlardan pek çoğunun gerisine, öncesine dönüştür” (G: 192). Artık gece, olumsuzlukları kapatan, saklayandır ve istenen, arzulanan, beklenendir; yokluğu, korku ve kaygı verir. Çünkü birey, olumsuzlukların varlığından değil, onlar ile yüzleşmekten kaçmaktadır:

Boş gözlü diyorum ya; birbirilerine baksalar, göz yuvalarının içinde göz olmadığını mı görürlerdi, böyle bir tanım gereğince kör denmesi gereken bu insanlar? Gözümün önüne gelmiyor da değil: Birbirine *bakan*, birbirinin gözsüz olduğunu *gören* yaratıklar... (G: 197)

Bireysel ve toplumsal yabancılaşmanın sonucu olan bu durum, yaşanan olumsuzluklar ile mücadele edemeyen, onu değiştirme gücü bulamayan, karanlığı/ olumsuzluğu kader gibi

kabullenen bireylerin varoluşsal anlamda teslim olması demektir. Düzenin yeni adı olan gece, kapattığı, örttüğü, gizlediği, sakladığı düzensizlikleri içine alarak yutar.

‘Gece’, anlatıda betimlenen, betimlenmekle kalmayıp hem anlatı hem de metin düzeyinde kurulan dünyanın simgesidir. (..) Gece de, dünyayı kendinde yansıtan, bütünü dünyayı göstermeyi amaçlayan bir kitaptır. İsteddiği, kendisini okuyanı, kendisi aracılığıyla, dünyayla karşı karşıya bırakmaktır. (Bravo, 1997: 242)

Düzene dönüşen bu düzensizlik/ kaos, sürekli değişen, sözü birbirine devreden, birbirini silen, yok eden anlatıcılar; dipnotlar; dipnotlara eklenen dipnotlar ile metnin anlatı dizgesini de şekillendirir. Bu anlamda gece, kavramsal olarak bütünüyle metnin kurgusuna yapı ve izlek bakımından sinerek metnin açar sözcüğü haline gelir.

Kılavuz

Yazma sürecinin metne dahil edildiği *Kılavuz* romanında, kurguya yol gösteren ve kurgunun yol gösterdiği olmak üzere dört aşamalı bir kılavuzluk vardır: Birincisi, entrik kurguda yaşı, eğitim düzeyi, görgüsü, tecrübesi ve bilgisiyle başkişi Uğur’a ve norm karakter İhsan’a kendini arayışta “ruhsal ve zihinsel bakımdan yol gösteren, ışık tutan” (Türk Dil Kurumu [TDK], 2011: 1406) Mümtaz Bey’in rehberliğidir. İkincisi, metnin oluşum ve okurla buluşma aşamasında “herhangi bir alanda, konuda bilgi veren, yol yöntem gösteren kitap ve benzeri şey, el kitabı” (Püsküllüoğlu, 2012: 1179) niteliği kazanan kurguların sağladığı alt yapıdır. Üçüncüsü, “dar ve uzun bir yerden tel, kablo gibi bükülebilen bir şey geçirilirken bunların ucuna bağlandığı sert nesne” (TDK, 2011: 1406) ile olayların, durumların, nesnelerin arasındaki ilişkinin sağlanmasıdır. Dördüncüsü ise, sinema-hayat arasındaki çok yönlü ilişkiden hareketle gerçekleşir; sinema terimi olarak “makaradaki filmin başında ve sonunda bulunan, filmin gösterici ve benzeri aygıtlara takılıp çıkarılmasında kolaylık sağlayan ve asıl film için pay bırakan, çeşitli renklerde film parçası” (Püsküllüoğlu, 2012: 1179) anlamındaki kılavuz, diğer üç yaklaşım ile dolaylı da olsa bağlantı içindedir.

“Bir ömürdür yazmakta” (K: 44) olan “Mümtaz Bey’in kılavuzluğunda, insan ilişkileri üzerine düşünmeye yönlendiril(en)” (Akatlı, 1991: 19) başkişi, ussal ve eleştirel sorgulama biçimini öğrenerek kendini ve metnini kurar. Usta-çırak diyalektiğindeki bu ilişkide, hem kılavuzluk edilen hem kılavuzu arayış ve yenilenme yaşayarak var olur. Ona kılavuzluk eden rehberi, hem Uğur’u hem de metnini okuyarak düzeltmeye, şekillendirmeye çalışır. Anlatıda Uğur’un hayatına kılavuzluk eden Mümtaz Bey ile eserine kılavuzluk eden eser/ler iç içe ilerler: “Mümtaz Bey bana pek çok şey öğretmiş olacak” (K: 91). Soru işaretleri, rüyalar, gizler, gizemler, belirsizlikler, kaçışlar ile derinleşen bilinçaltıyla yüzleşme içindeki başkişinin durumu, kılavuz sözcüğünün nesne anlamı ile daha da belirginleştirilir: “Bir çengelli iğneye takılmış bir lastik... Bir el var, hızlı, uz... Kılavuzu iter kumaşın içinde...” (K: 102). Yol gösterici ve yol açıcı olan

kılavuzun varlığı, yolun varlığını mümkün kılar; o olmasa nesnenin ilerlemesi, yolunu bulması olanaksızdır. Yaşamın düş-gerçek, insanın özne-nesne, varlığın yol-yolcu, bilginin rehber-arayan çatışmaları ile anlatıldığı eser, cinnet hali içindeki ruhsal bir düşüşün yansımasıdır.

Filmi dururdum. Ter içindeydim. Yüzünü göremediğim genç adam, bendim. İlk düşümdü bu. Üç düşün ilki. Diziyi başlatan düş. Düşümün filmiydi bu. Olamazdı. Öyleydi ama. İzleyici miydim hâlâ? Burada oturdukça öyleydi de... Bakındım. Yılmaz Beyin evinde, televizyonun karşısındaydım. Düşümü bir filmde, bir filmde, izliyordum. Aşağı yukarı sekiz ay önceki bir düşü. Kaygısını bunca zamandır içimden atamadığım. Düş de değil, karabasan. Genç adam karşımda, yüzünü bana çevirmek üzere bekler gibiydi. Düğmeye basan parmağımı sanki başka biri devindiriyordu. (K: 33)

Anlatı dizgesinde, bilinmezlik içinde ilerlenir, mekân ve kişi olarak farklı ve garip karşılaşmalar yaşanır, geçmiş-şimdi-gelecek ayırında bulunulamaz. Sinema sanatında makaradaki film geçişlerini kolaylaştıran bir parça olan kılavuz bu bakımdan son derece önemlidir; zira geçişler sağlanmadığı takdirde akış gerçekleşmeyecek ve filmin bütününde kopukluk meydana gelecektir.

Romanın, sonradan kitapta yer almasından vazgeçilmiş “TV İçin Düşünölmüş Bir Karabasan” adlı alt başlığı, Bilge Karasu’nun eserlerini müzik ile koşut olarak besleyen sinemadan gelir. Görselliğe dayalı yapısı, tümünü bir film gibi düşünebilmek için yeterli (Akatlı, 1991: 18) olan romanda gizem, cinayet, intihar, ölüm, kaza gibi unsurlar ile görsel ve aksiyon unsurları öne çıkar. Başkişi Uğur’un izlediği bir film kasetinde yakını olan, sevdiği insanları öldürmekle suçlandığını, kendi düşlerinden birinin filme çekildiğini ve bu filmde oynadığını görerek bireysel karabasan yaşar ki, bu aynı zamanda metnin ana kurgusunun bir başka versiyonudur. Yazar, metnin anlamlandırılması, taşların yerine oturtulması, sırların çözülmesi için bilinç, bilinçaltı ve bilinç dışı öğelerle bir dünya kurar. Böylece hem anlatıcı ben’e hem de roman kurgusuna kılavuzluk edilişi, eserin yaşam ve anlatı düzleminde arayış, sorgulama, yüzleşme evrelerini beraberinde getirir.

Narla İncire Gazel

Eserin ismi, nar-incir-gazel sözcüklerinin anlam katmanlarının görüngü seviyesine indirgenmesi ile yapılan bir imalar bütünüdür. Bestelenmiş bir kurguda ilerleyen yazar, sıralı olmayan sıra dışı bu deneyim ile “Nar Kentinde bir incir bul[ur], narı da inciri de, övmek iste[r]” (NİG: 11). Ortadoğu kökenli bir bitki olan kutsal kabul edilen narın ateş ve incirin cinsellik göndermeleri ile onlara yazılan gazelin ritmik söylemi buluşturulur. Yazılması planlanan gazel, bir geçiş metnidir ve tüm kuralları aşarak kendi ahengini yakalar: “a. Ar. ed. 1. ... en çok lirik konularda yazılan divan edebiyatı nazım biçimi. 2. müz. Doğu müziğinde belli bir kurala bağlı olmadan saz arasında bir kişi tarafından türlü makamlarda dolaşarak sesle yapılan taksim” (NİG: 7). TDK’nın Türkçe Sözlüğünden (1974) yapılan bu epigraf, yazılacak metnin biçim ve biçem sınırlarını işaret eder.

Narla İncire Gazel'i çok çabuk bitiremeyeceğimi anlıyorum. (..) Bir parça üzerinde umutsuzca uğraşmaktayım şu sıra; "umutsuzca" diyorum, çünkü o parçanın dört beş ayrı "şey" olmasını istiyorum. (..) "Beste yapar gibi" yapıyorum o işi; bir anlamda, elbet. (..) Anlıyorsundur, gene "değişik" bir iş ardındayım. Oysa ne güzel, "sıralı(!)" bir iş yaparken, bu Narla İncir'e giriştiydim. (HM: 208-209)

Kendi kuralını ve kalıbını yazım aşamasında belirleyen bu gazelin anlatı ekseninde nar ve incir vardır. "Kur'an-ı Kerim'de cennet meyvesi; Hristiyanlıkta yeniden doğuşun ve sonsuz hayatın sembolü; Musevilikte kutsallığın, doğurganlığın ve bolluğun simgesi; Zerdüşter için ilahi kudretin temsilcisi" (Eliuz, 2015: 151) olan nar, "her yanı alevler içinde bir Narlar şehri" (NİG: 137) betimlemesiyle sonlanan romanda ateşin sembolüdür. "Ateşin yol açtığı değişimler özde değişimlerdir. Ateş bir şeyin üstüne düşünce giderilemez bir renk bırakır. Ateşin sevdiği, okşadığı, tapındığı bir şey anılar edinmiş, masumluğunu yitirmiştir" (Bachelard, 2007: 70). Şehri abluka altına alan ateşin yakıcı, yıkıcı, yok edici, dönüştürücü etkisi ile kül örtüsü altında kalan kentte yok olan, dönüşen sadece ağaçlar, çalılar, evler, hayvanlar değil, aynı zamanda yaşantılar ve hatıralardır.

Erkek ve dişi olmak üzere iki çeşidi bulunan incir ağacı, erkek ağacın döllerinin dişi ağaca taşınması yoluyla meyve verir. Çok tohumlu bir yapıya sahip olan incir meyvesi; cinsel hormonların oluşmasında görev alan aminoasitleri yüksek miktarda içermesi, cinsel gücü ve erkeklerdeki sperm sayısını artırması gibi nedenlerle üreme, bolluk ve bereket temsili olarak görülür. Görsel tasvirlerde Adem'in ilk giysisi olarak sunulan incir yaprağı, aynı zamanda dilimli geniş yapısı ile erkeklik simgesi olarak kabul edilir (Jobes 1962'den aktaran: Koçak, t.y.: 12). Bunun yanı sıra dayanıksız dal yapısı özelliği ile Anadolu atasözlerine de malzeme olan incir ağacı, nesnelere sağladığı faydaya göre şekillenen ilk çağ inançlarında ısınma ve ışık kaynağı olan ateşi besleyen önemli bir unsurdur. Robinet'ye göre ateş ögesi özel bir tohum özünden doğar ve bu yönüyle kendi benzerini yeniden üretebilir. Kıvılcımlardan oluşması, tohum ile kıvılcım arasındaki benzerlik ilişkisini doğururken yaratılışın ateşle bağlantısını ortaya çıkartır. Ayrıca tarih öncesi insan için yalnızca ateş bilme isteğine değerlidir; çünkü bu istek sevme isteği ile birlikte gelir (Bachelard, 2007: 55-71). Böylece incirin cinsellik göndergesi, yaratılış, öz, ateş, bilme gibi çağrışımlarla şekillenerek başkışı Kerim ile norm karakter Eren'in birbirini sevme, tanıma arzusunun taşıması olan sevişme ile bütünlenir:

Sevişme bir törendir. Yılların soldurmadığı bir tören, birçok kişi için. Bunlardan biriyim.
Ama sevinin yazılmazlığına yenik düştüm bunca yıl sonra. Bir geçmişi anlatmanın, bir geleceği düşlemenin ötesine geçebilmek gerekti. Anladım.
Sevi yaşamakta olandır.
Sevi ile özgürlük birbirini azdırır, birbirini yokedebilir.
Sevinin zamanın geçişine dayanamadığını sanabiliriz.
Oysa özgürlükle bağdaşmasının da, zamana dayanmasının da olanaklı olduğunu öğrenebildim sonunda. (NİG: 59)

Anlatının fiziksel mekânı olan Side'nin Narlar Kenti ile kurulan doğrudan ilişkinin bu boyutun dışına taşındığının göstergesi başlığın “narla incir” olarak genişletilmesi ile imlenir. Ege ve Akdeniz havzası, Türkiye’de incirin en çok üretildiği yerdir (Günel, 2008: 564). Bu bağlamda Side, incir yetişmesine de elverişli coğrafyasıyla her iki meyveyi birleştirir. Bereket, bolluk, doğurganlık, dişilik, verimlilik, üretkenlik, sonsuzluk, ölümsüzlük çağrışımları taşıyan iki sözcük de bedensel ve tinsel ateş ile yeni bir anlam dizgesine taşınır. Onlara yazılacak ya da yakılacak bir gazel, onların işaret ettiği imgesel evreni içine almalıdır.

Altı Ay Bir Güz

Ölümün düşünsel zeminde sorgulandığı eserin ismindeki sayılarla, ay, mevsim/ güz sözcüklerinden başlayarak zamansal göndergeler öncelenir. Zamana dönük bu kurgu, hastane ile işaret edilen fiziksel ve olgusal mekân algısı ile bütünlenir. Ölümden korkmak yerine onu kabullenmek gerektiğini düşünen başkişi Kerim, yakınlarını kaybettikten sonra ölüm-yaşam dengesi kurma gayreti içine girer. Öleni olduğu kadar geride kalanı da etkileyen bu durum fark etme, hesaplaşma, sorgulama edimlerini doğurur. Yaşamın geçiciliği ve sonlanması, ömür kavramı, ölümle yüzleşme, gerektiğinde yaşamın bir an’ına tutunma başkişinin öyküsü üzerinden sunulur.

Taşların sabrı dediğim, yaşlandıkça yaşamağı öğrendiğimiz, can sıkıcı bir boş lâf olmaktan çıkan sabır değil; insanların kusursuz bulacağı o duruma gelesiye bir taşın bir başka taşın bağrında sıkışıp durarak geçirdiği -insanın hiçbir ölçüsüne sığmaz- bir vakti damıtması, sonra, kalması. Taşlar doğmaz, doğurulur; sabır, taşın değil, insanın erdiği; dolayısıyla, yakıştırabildiği, tansıdığı; değerini artırmakta çılginca, küstahca kullandığı. O sabrı yazmağa kalkışmak, emeklemekten öteye geçmemek olacağı için, onurlu bir alçakgönüllülük sayılır. (AABG: 10)

Başkişi Kerim hem sevdiği kişilerin (annesi, yakın arkadaşı Ethem Razi, kuzeni İsabey) ölümleri hem de kendi yakalandığı hastalık dolayısıyla yaşama tutunamama ve ölümden kaçma arasında sıkışır. Kanser teşhisi sonrası bu eseri yazan Karasu’nun, yarattığı karakteri tüm yönleri ile içselleştirmiş olduğu muhtemeldir.

Eserde hastane, yaşama tutunma ölümden kaçma aşamasındaki “ölümü geciktirmeye çalışanların” (AABG: 31) son mekânlarından biridir. Duygular arası geçişin kuşattığı başkişi için korku-umut-güven sığınağı bu mekân, ölüme karşı son isyanın ve son karşı çıkışın yeridir. O, ölmek istemez; hastanede/ “korku ile umudun bir arada yönettiği bu dünyada” (AABG: 31), Tanrı’ya/ kutsala yönelir. Beklenti ufkunun mistik bir yöneliş ile çevrelendiği bu zamanların zor ve sıkıntılı süreçler olduğu ise “altı ay” ve “bir güz” tamlamaları ile söylem düzlemi de dahil olmak üzere nicelik değil nitelik olarak uzar. Güz mevsiminin yaşamı imleyen yaz mevsimi ve ölümü işaret eden kış mevsimi arasında geçiş/ ara süreç olması, metnin bu bağlamdaki verilerine eklendiğinde, ömür denilen süreç tinsel olarak azalır.

2.1.3. Olay Örgüsü

Kurmaca anlatıda zaman, mekân ve kişilerle şekillenen anlatı dünyasının belli bir bütünlük halinde ve aktarılmak istenenlerin belli bir sıra gözetilerek sunulmasına yardımcı olan olay örgüsü hepsi insanlarla ilgili bir sıra olayın hem bir zaman dilimine yerleştirilerek hem de neden-sonuç ilişkileri göz önünde bulundurularak tasnif edilmesidir. Klasik metinlerde olay örgüsü belli bir gelişim çizgisini takip ederken modern anlatıda birlikte olay örgüsündeki sıradizimsel bütünlük bozulmaya başladığı gibi olaydan ziyade durum ön plana çıkarılır. Bilge Karasu'nun eserlerinde olay örgüsü, postmodern niteliğinin bir sonucu olarak çizgisellikten uzak ve katmanlı bir yapıdadır.

Gece

Karasu'nun *Gece* adlı romanı dört ana ve numaralama yapılarak düzenlenmiş 110 alt bölüm bulunur. Oyun içinde oyun halindeki eserin, anlatıcısı değişen ana bölümlerinden ilk bölümü 35, ikinci bölümü 19, üçüncü bölümü 9, dördüncü bölümü 47 alt başlıktan oluşur.

Cem İleri (2007: 70-75) parçalılığı, farklı yazar kimlikleri, dipnotları ve metnin içine kapanıklığı dolayısıyla *Gece*'yi hem kitabın yapılışının hem de parçalanışının imgesi olarak değerlendirir ve bu yapının asla özetlenemeyeceğini söyler. Bu anlamda romana hâkim olan klasik bir vaka düzeni yoktur. Benzer şekilde Yıldız da (2009: 67) *Gece*'de konu bütünlüğünden söz edilemeyeceğini; sonucunun ve başlangıcının olmadığını belirtir. Nitekim olayların belli bir akışı takip etmediği, düzenli bir olay örgüsünden ziyade birtakım durumların gösterimine dayanan romanın olay örgüsü, yazarın yaptığı bölümlenmelere sadık kalınarak dört bölüm halinde incelenebilir:

I. Bölüm: geceye hizmet etme

- Gecenin işçilerinin geceyi hazırlamak için çukurlar açmaları; geceye uyumlarını sağlamak için ellerindeki aletlerle insanlara işkence etmeleri; yeni ürküntü yöntemleri bulmak için gözlem yapmaları
- Düzeltilmen'in gecenin işçilerine engel olmak istemesi ve insanların, mevcut kaos ortamından kurtulmalarını sağlamaya çalışması
- Kendisini ulak olarak tanıtan bir kadının N.'yi evinden alıp Yargılamalar Bakanlığına götürmesi ve N.'nin sicil odalarından birinde sorguya çekilmesi
- Telefon bulmak için gece kulübüne benzeyen bir mekâna giren N.'nin kendisini Sevinç olarak tanıtan bir kadınla tanışması

II. Bölüm: aydınlığın ironisi

- O. adlı kişi tarafından yönetilen gizli bir yapılanmanın Güneş Hareketi ismi verilen bir plan doğrultusunda hareket etmesi
- O.'nun N.'yi bir oyuna tabi tutması ve bu oyun doğrultusunda peşine adam taktırıp her hareketini takip ettirmesi
- N.'nin kenti saran böceklerle ilgili bir yazısının takma adla bir gazetede yayımlanması ve O.'nun yazısında takma ad kullandığı için N.'yi ikiyüzlülükle suçlaması

III. Bölüm: karanlık savunucusu

- Sevim adlı bir kadının Güneş Hareketi'nin tasarıları, stratejileri ve amaçları hakkında bilgiler vermesi
- Sevim'in N. hakkındaki bazı izlenimlerinden ve düşüncelerinden bahsetmesi
- Sevim'e oldukça güç bir görev verilmesi ve bunun, onun son görevi olması

IV. Bölüm: geceye teslimiyet

- N.'nin Türkiye'deki üç görevliden biri olarak ülkeyi temsil etmek üzere yurtdışına gönderilmesi
- N.'nin kaldığı otelin odasında saldırıya uğrayıp bıçaklanması
- N.'nin ülkeye dönmesi ve iki ay sonra, yurtdışında başına gelenlerin gazetelerde ve haberlerde uzun uzun anlatılması
- N.'nin kapısının önünde bir ölünün bulunması
- -N.'nin bir sabah evinden alınıp akıl hastalıkları hastanesine benzeyen bir yere getirilmesi

Kılavuz

Dört gönderge düzlemi ile kurgulanan romanın olay örgüsü, yazar tarafından üç bölüme ayrılır.

I. Bölüm: düş ile gerçeğin kısılcında

- Başkişi Uğur'un gazetede ilânını gördüğü bir işe başvurması, kendisi yokken amcası Mümtaz Bey'e refakatçilik etmesi için Yılmaz Bey tarafından on iki günlüğüne işe alınması
- Uğur'un işe başladığı Turunçlu'da İhsan adlı bir taksi şoförüyle tanışması, yakınlaşıp arkadaş olmaları

- Uğur’un işlemediği bir cinayetin suçluluğunu gerçek-düş düzleminde her an yaşaması, birilerinin kendisini bir cinayet işlediğine inandırmaya çalıştığını düşünmesi
- Yılmaz Bey’in kendisine bıraktığı kaseti izleyen Uğur’un izlediklerinin kendi düşleri olduğunu, işverenin de Bülent adlı ölmüş bir arkadaşına benzediğini fark etmesi
- Kendisine bir oyun oynandığını düşünen Uğur’un işi bırakmaya karar vermesi fakat sonrasında vazgeçmesi

II. Bölüm: dostluğun sınırları

- Yılmaz Bey’in aradan on dört gün geçtikten sonra eve dönmesi
- Mümtaz Bey’in Uğur’a, Ankara’ya dönmelerinden sonra başlamak üzere iki yıllık bir iş teklifinde bulunması
- Mümtaz Bey, Uğur ve İhsan’ın akşamları dışarı çıkıp ölüm ve yaşam üzerine uzun sohbetler yapmaları

III. Bölüm: cevapsız sorular

- Yılmaz Bey’in, hediye olarak Uğur’a “Usun uykuya dalması canavarlar üretir” (K: 79) yazısı taşıyan bir Goya baskısı getirmesi
- Uğur’un, Yılmaz Bey’in ölen arkadaşı Bülent’in ağabeyi olduğunu öğrenmesi
- Mümtaz Bey, Uğur ve İhsan’ın Ankara’ya dönmek üzere yola çıkmaları
- İşleri dolayısıyla onları uğurlamaya gelemeyen Yılmaz Bey’in her birine birer mektup ve içinde İhsan’a bir taş ve Uğur’a bir kaset olan paketler bırakması
- Yolculuk esnasında, İhsan’ın taşının Uğur’un kasetinin üzerine düşmesi ve kasetin kırılarak içindekilerin meçhule karışması
- Mümtaz Bey, Uğur ve İhsan’ın Ankara yakınlarında trafik kazası geçirmeleri

Narla İncire Gazel

Yazar tarafından “Giriş”, “Hayvanlar Kitapçığı”, “Üç Tanımlık Ara Söz”, “İnsanlar Kitabı”, “Çıkış” ve “Ön Rapor İçin Birkaç Not” başlıkları altında altı ana bölüme ayrılan romanda “bütünlük denen şey (..) başka ölçütlerle kurma(ya)” (HM: 205-206) çalışılır. Bu bağlamda eserin “Giriş”, “Üç Tanımlık Ara Söz” ve “Ön Rapor İçin Birkaç Not” başlıklı bölümleri deneme tarzında kaleme alınır. Olay örgüsü, eserin entrik kurgusundaki düzene sadık kalınarak üç bölümde incelenebilir.

I. Bölüm: Narlar Kenti'ne giriş

- Başkişi Kerim'in arkadaşı Refik ile Narlar Kenti Side'deki tatili hatırlaması
- İki arkadaşın tatilleri boyunca Side'nin bitki örtüsü ve hayvanlarıyla iç içe olmaları, sürekli denize girmeleri
- Tatilleri biten iki arkadaşın bavullarını hazırlayıp kaldıkları oteli terk etmeleri

II. Bölüm: varoluşsal farkındalık

- Kerim ve Eren adlı iki arkadaşın tatil yapmak için daha önce gelmiş oldukları Narlar Kentine gelmeleri
- İki arkadaşın denize girip tatillerini sürdürürken diğer tatilcileri gözlemlemeleri, yeni yüzlere alışmaya çalışmaları, onlar hakkında tahminlerde bulunmaları
- Tatilcilerden Hamburglu yaşlı bir kadının, Nevres adlı bir öğretim üyesinin ve Büyükelçinin karısının iki arkadaşın dikkatini çekmesi
- Kerim'in bu üç kadını bir kurgunun kişileri olarak düşünmesi; Hamburglu yaşlı kadına Frau von Schimnhoff, büyükelçinin karısına ise Ulla McLeod adını takması
- Kerim'in bir araya getirmek için planlar yaptığı bu üç kadın ve konuşmalarından kulak misafiri olduğu kadarıyla tanıdığı Süheylâ Hanım'la yeğeni Hande hakkında bir hikâye kurgulaması; hikâyesinde Eren'i de bu hanımlara katabilmek için bir yol araması
- Kerim'in, hikâyenin sonunu merak eden Eren'e hikâyenin sonunu anlatması; arkadaşının ise kendisini nasıl kurguladığını merak etmesi

III. Bölüm: düşün bitimi

- Tatilleri sona eren iki arkadaşın kaldıkları odanın balkonundan son kez denize bakarken kumsalda yangın çıktığını görmeleri
- Yangının gittikçe büyümesi, insanı endişelendirecek boyutlara ulaşması üzerine iki arkadaşın bavullarını alıp otobüse binmeleri
- Kerim ile Eren'in geride, her yanı alevler içerisinde bir Narlar Şehri bırakarak kentten ayrılmaları

Altı Ay Bir Güz

Kerim adlı başkişinin bir Temmuz sabahı uyanması, hastaneye gitmek için evden çıkması, doktora muayene olması, hastaneden çıkması, yolda bir arkadaşına rastlayıp onunla kısaca sohbet etmesi, eve dönmesi, kedisini besleyip yemek yemesi ve ardından masasına oturup bir şeyler yazması romanın vaka birimleridir. Bu şekilde tek bir bölüm halinde incelenebilecek olan roman

yazar tarafından yedi bölüme ayrılır; olay örgüsü ve öykü zamanı düşlerle ve anılarla genişletilir. Çizgisel olmayan bir anlatımın egemen olduğu (Ertem, 2000a: 78) romanın olay örgüsünü, yazarın bölümlendirmelerine sadık kalarak incelemek mümkündür:

I. Bölüm: yaşam-ölüm sorgulaması

- Kerim'in Ethem Razi adlı bir arkadaşıyla bir çeviri üzerinde fikir alışverişinde bulunmaları (Düş içinde düş)
- Kerim'in, gördüğü düşten uyanıp Ethem Razi'den bir mektup alması; içinden kendisine bir mektup, annesi için de bir gözlük çerçevesi çıkması (Düş)
- Kerim'in kanser hastası iki kişi ile bir gece yolculuğu yapması (Uyandığı günün sabahında evden çıkmak üzere hazırlanırken hatırladığı bir anı)
- Kerim'in, Ethem Razi'yle ilgili anılara dalması; onun sekiz dil bilmesi, yaşamayı sevmesi, kendisine Dong Hu Ang adını takması (Durağa doğru yürürkenki anıları)

II. Bölüm: cinselliğin keşfi

- Kerim'le kardeşi Haluk'un çakıllığın üzerinde sohbet etmeleri; Kerim'in, kendisinin insan olarak ilk yaşamında olduğunu söylemesi, mimozalardan bahsetmesi, kendisi uzanmış yatarken kardeşinin ortalığı toplaması (Anı)
- Kerim'le halasının oğlu İsabey'in yazlıktaki evde bir gece baş başa kalmaları, İsabey'in Kerim'i uyandırmamak için sessiz davranması (Bir önceki anısında kardeşinin ortalığı toplamasının kendisine hatırlattığı bir başka anı)
- Kerim'in sabahları kaldırılması, banyoya götürülüp çişe tutulması, ellerinin yıkanması, kahvaltıya oturtulmaları, bu anılardan hareketle Kerim'in o geçmişi kurmaya çalışması, aile içinde nane-molla olarak görülmesi, İsabey'in ona haksızlık ettiğini itiraf etmesi, oynamak için bahçeye çıkması (İsabey'le olan hatıralarının kendisini yönelttiği çocukluk hatıraları)

III. Bölüm: ölümle yüzleşme

- Kerim'in, annesinin hastalığı ile ilgili anılara dalması (Hastanede doktoru beklerken aklına gelen anılar)
- İsabey'in (İsa Argın) araba çarpması sonucu ölmesi (Kerim hastaneden çıktıktan sonra durakta beklerken aklına gelen anılar)
- Kerim'in, binlerce yıl önceki bir ormanda çalılıklara takılarak yürümesi, kulağında "öldü, ölecek" diye bir ses duyması, kendine seslenen karacanın ardından koşmaya başlaması,

İsabey'i oradan götürmeye çalışması, İsabey'in öldüğünü anlaması (İsabey'in ölümünü hatırlamanın kendisinde uyandırdığı bir takım hayaller)

IV. Bölüm: çocukluğa kaçış

- Kerim'in, Didile (Adile) ile koca bir gün geçirmesi, ikilinin gün boyunca sohbet etmeleri (İsabey ile ilgili anıların Kerim'i yönelttiği çocukluk anıları)
- İsabey'in, Kerim'in çocukluğunu başka türlü anlatması (Kerim'in çocukluğuna dair anıların devamı)

V. Bölüm: sevginin öldürücülüğü

- Kerim'in Renato adlı tarihçi bir arkadaşıyla Roma'da vakit geçirmesi; İsa, Yohanna ve Yehuda üçgenini bir aşk üçgeni olarak yorumlaması; Roma'nın gürültülü bir sabahında yatağında uyanıp pencerenin önünde İsabey'i görmesi; aşağı inip kahvaltı etmesi, karşıya geçip Panteon'a girmesi, üşümeye başlayınca dışarı çıkması, Panteon'un kapısında durup oradan odasının penceresine bakması, odasına çıkıp öğle vakti herkes uyurken yazmayı denemesi (Kerim'in Roma'daki anıları)
- Kerim'in İsabey'le deniz kenarında vakit geçirmesi (Kerim'in Roma'da yaşadıklarının kendisine hatırlattığı İsabey ile ilgili diğer anılar; anı içinde anı)
- İsabey'in kendisini denize düşmekten kurtarmak için kolunu kesmesi ve Kerim'in ona pansuman yapması (İsabey ile deniz kenarında geçirdikleri vakitlere dair anıların Kerim'de uyandırdığı yeni anılar; anı içinde anı içinde anı)

VI. Bölüm: yaşama-yazma diyalektiği

- Kay'ın yirmi küsur yıl önceki haliyle Kerim'in karşısında durması, Kerim'e, acıyı müşhil yutup içinden atar gibi atmak gerektiğini söylemesi (Sokakta arkadaşına rastlayan Kerim'in, eve dönüp biraz dinlenmeye karar verdikten sonra gördüğü düş)
- Kerim'in, kurmaya çalıştığı kitap çatısı hakkında düşünmesi
- Arkadaşlarının iki grup halinde, Kerim'in yapmaya/ çatismaya/ kurmaya çalıştığı kitapla ilgili düşüncelerini dile getirmeleri

VII. Bölüm: başlangıç

- Kerim'in, İstanbul'daki evlerinin küçük ve dar oluşundan, kendisini yazmaya sevk edişinden bahsetmesi (Kerim'in, İstanbul'da taşındıkları yeni evleriyle ilgili bir çocukluk anısı)

2.1.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bakış açısı ve anlatıcı, kurmaca yani metinsel dünyanın bir görünümü olan eserin iletisinin kişileşmesi ve söylem düzlemine yansımalarıdır. “Entrik kurguyu belirleyen ve şekillendiren bu yapı unsuru, metnin temel belirleyicileri olan kişi, mekan ve zaman öğelerinin anlatım ve aktarım düzeylerini şekillendirir” (Eliuz, 2009: 1135). Eserin iletisini “metinsel dünyanın bir diğer üyesine, diğer adıyla anlatıcı alımlayıcısına” (Ryan, 1993’ten aktaran: Aksoy Sheridan, 2009: 36) aktarmakla görevli olan anlatıcının kapsam alanı, onun sözü edilen eserin dünyasına ait unsurları hangi açıdan, hangi konumdan, hangi mesafeden naklettiği ile sınırlıdır. Chatman anlatıcı ile bakış açısı arasındaki ayrımı şöyle izah eder:

Bakış açısı ile anlatıcı sesi arasında önemli farkı şöyle açıklayabiliriz. Bakış açısı, anlatı olaylarının ilişki içinde olduğu fiziksel yer, ideolojik konum ya da pratik yaşam-yönelimidir. Öte yandan ses, olayların ve varlıkların seyirciyle iletişim kurmak üzere aracı olarak kullandıkları konuşmaya ya da diğer açık yollara işaret eder. Bakış açısı ifade demek değildir. Sadece ifadeyi biçimlendiren perspektiftir. Perspektif ve ifade aynı insanda bulunmak zorunda değildir. Birçok kombinasyon mümkündür. (2008, 143-144)

Bakış açısı ve anlatıcı çözümlenmelerinde, eserdeki olayların aktarımı/ ifade ile olayların hangi nazardan aktarıldığını gösteren perspektifin farklı kişilerde bulunabileceği; bakış açısının anlatıcı olmayan bir karaktere ait olabileceği unutulmamalıdır.

Bilge Karasu’nun 4 romanının 3’ünde (Gece, Narla İncire Gazel, Altı Ay Bir Güz) çoğulcu; 1’inde (Kılavuz) ise ben/ kahraman bakış açısı ve anlatıcı tekniği kullanılır. Bu romanların kurgu dünyasında yazarın varlığı, anlatı içinde anlatılar da dahil olmak üzere anlatıcı ben olarak hep yer alır. Kurgu ile gerçek arasındaki sınırın geçişkenliğinin aşıldığı bu metinlerde, yazma serüveninin anlatı düzlemi ile bütünleştirildiği üst kurmacanın olanaklarından yararlanılır.

Gece

Anlatıda zamanın sıra dizimselliğini bozmaya, yok etmeye çalışırken Bilge Karasu, bunu söylemin yapısını bozan parçalı metin şeklinde oluşturur. Bir anlatıcıdan diğerine, bir sestem diğer sese, bir durumdan başka duruma geçişler ile söylemin bütünselliğini kırarak metni yeni bir söylem seviyesine taşır. Anlatıcı ve bakış açısı değişkenliği, kendi metninin kuramını arayan yazarın ve kendi kuramını bulam anlatısının bu açıdan en önemli unsurlarındandır.

Çoğulcu bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanan romanın birinci bölümünde Tanrısal bakış açılı üçüncü tekil şahıs anlatıcısı ile kahraman bakış açılı birinci tekil şahıs anlatıcı (ikinci bölümde N. olduğu belirtilen); olayların ve kişilerin netleştiği ikinci bölümünde ben bakış açısına sahip O. adlı ben-anlatıcı; üçüncü bölümde ben bakış açısına sahip Sevim adlı ben-anlatıcı etkindir. Dördüncü bölümde ben ve Tanrısal bakış açısı ile yazar sözü Sevim’e N.’ye ve hakim anlatıcıya bırakır.

Ayrıca tüm bölümlerinde yer alan yazma sürecine ilişkin iç konuşmalar, hatta iç tartışmalar (Otcu, 1991: 55) şeklindeki dipnotlardaki yazar/ anlatıcı bakış açısı ile kurgu görüntüde kesintiye uğratılsa da aslında metnin akışı bağlanarak kurgu şekillendirilir. “Her biri kendi bakış açılarını vermeye, çoğu yerde deneme üslubuyla düşüncelerini iletmeye, başka bir deyişle metin içinde oluşmaya, konumlanmaya” (Özata Dirlikyapan, 2015: 41) çalışan bu anlatıcılar, metin boyunca birbirinin etkinlik alanına taşar, birbiriyle örtüşür, birbirinin yerine geçer, birbirinin bireyselliğini kırıp ortadan kaldırır (Göktürk, 2010: 6). Roman, anlatıcı ve bakış açısı bakımından çok sesli bir orkestra görünümündedir.

Romanın birinci bölümünde gecenin, geceyle birlikte karanlığın gelmekte olduğunu haber veren Tanrısal anlatıcı, ardından geceyi getirmekle görevlendirilmiş olan gecenin işçileri hakkında bilgiler verir. Her şeyi bilen, gören ve aktaran anlatıcı, onların aralarındaki iş bölümünden, görevlerinden, görevlerini yerine getirebilmek için ne gibi yöntemlere başvurduklarından, ne tür aletler kullandıklarından, nasıl göründüklerinden ayrıntılı olarak bahseder.

Gecenin işçileri sokak aralarında gezer. Yuvarlak ekmeklerin, dikdörtgen ya da söbe ekmeklerin, uzun ekmeklerin hangi evlere girdiğini gözlerler. Bu işi yaparken, öyle, çok önemli bir iş görüyormuş gibi davranmazlarsa da, onlara dikkat edenler şunu da görürler arada bir: Bir tanesi gider, bir kapının herhangi bir yerine, pek de belli olmayacak biçimde bir im çizer. Gözlemi iş edinenleri şaşırtacak bir şeydir bu. Kapısı imlenen evlerin hiçbirinde dörtköşe ekmek yenmemektedir; yoksa şu ya da bu biçim ekmek yendiğini belirten bir im değildir bu. Üstelik, kapılar biraz da rasgele imlenir gibidir. Hiç değilse görünüşte. (G: 20)

Sınırsız görme ve bilme yetisi içindeki hakim anlatıcı, kişi ve mekânı tüm ayrıntısı ile gören bir bakış açısına sahiptir. Hakim anlatıcıdan sonra adı ikinci bölümde belirtilecek olan N. adlı roman kişinin bakış açısı ile olay birimleri aktarılır. Bilinmez nesnelere ve durumlar, N’yi ürkütür. Bu belirsizlik, kurguya hakim olan tedirgin edici, korku ve kaygı verici atmosfere uygundur. Kahraman bakış açısının sınırlı görme ve bilme durumu, bu bölümdeki yüzeysel anlatımın ve özneliliğin sebebidir.

Çantamı elimden bıraktığımı, başkalarının yanında açık tuttuğumu anımsayamadım; uzun uzun düşündüğüm halde. Oysa işte, içinden -umduğum, beklediğim, gerekli gördüğüm üzere-bilmediğim birtakım kâğıtlar çıktı. Katlı. Aklıkları ile yabancı... Çantadan çıkarmadan açtım katlı kâğıtları. Biraz da çekinerek kaydırdım bir tanesini. “nemaya, tiyatroya gitmeyin. 24 saat içerisinde Sevinç gelebilir. Anlamı belli gibi. Mi? (G: 33)

İkinci bölümün ben-anlatıcısı O., başında olduğu Güneş Hareketi adlı yapılanma hakkında bilgiler vermek (işleyişi, çalışma yöntemleri, merkezi), N.’ye ve Sevim’e dair yorumlarda, çıkarımlarda bulunmak suretiyle kişi, mekân ve olay örgüsü düzleminde kurgunun netleşmesine katkı sağlar. Dünya görüşü ve bakış açısı, yapılanmanın amacını, izlediği yolu, dayandığı değerler sistemini yansıtır niteliktedir:

Bir anlamda, herkes düşman. Düşmanım. Düşmanımız. Ya da, günü gelince düşman olabilir. Örneğin, kendi arkadaşlarımız, yandaşlarımız... İşkil, kuşku, yaşamımızın temelini koyduğumuz harç olmalı; yediğimiz ekmek, içtiğimiz su olmalı. Gene de bilmeliyiz ki bu dünyada bizi aldatmayacak üç beş kişi vardır. Her işkilin, her kuşkunun vurulacağı denektaş; her eylemi, her gücü üzerinde bileyeceğimiz bileği taşı; her umudu ayakta tutacak kilit taşı birkaç kişi. Vur deyince onlar, vuracağız; öl deyince öleceğiz; yaşa deyince yaşayacağız. Bu kişiler, yalnız bizi değil, bütün dünyayı ayakta tutacak. Buna inanmak, buna güvenmek zorundayız. (G: 83)

Sevinç ve S. gibi adlarla da anılan Sevim, üçüncü bölümün ben bakış açılı anlatıcısıdır. Dokuz altbaşlıktan oluşan bölümün tamamında hitap ettiği kişi N.'dir. O.'nun eski karısı ve şimdiki ortağı olan Sevim, anlattıkları ile hem hareketin amacını ortaya koyar hem de N., O. ve kendisi arasındaki ilişkinin boyutlarını belirginleştirir. Her ikisi ile çok önceye uzanan tanışıklığı kendi bakış açısından yansıtılan Sevim, hareketin N.'ye yönelik planlarının uygulayıcısı olarak N. ile O. arasında köprü vazifesi görür.

Yıllarca önce ettiğim, onu öylesine kızdıran sözler, onun kadar sizinle de ilişkiliydi. Haberinizi oldu mu, olmadı mı, bilmiyorum. Ama benim yaşamıma hiç girmediniz, benim farkıma bile varmadınız; onun yaşamından da -o yaşamda bir yeriniz var idiyse bile- ben araya girmeden çekilmişsiniz. Oysa gölgeniz -öyle diyeceğim, başka söz bulamıyorum- üzerimizden eksilmedi. (G: 122)

Romanda sadece ilk üçü numaralandırılan 15 adet dipnot yer alır. Kurgudaki metnin yazarına ait olan bu dipnotlardaki anlatıcılar, anlatının oluşum süreçlerinden, yöntemlerinden bilgiler aktarır:

Başımı almış gidiyorum... önemli olan, birtakım yolların olayı da, okuyanı da bir yerlere ulaştıramayacağını, buna karşılık ancak bir iki yolun sonuna dek gidileceğini okuyana sezdirmemek... Buna çok dikkat etmeliyim. Kişileri de hem var kılmalıyım, hem de belirsizlik içinde bırakmalıyım. Öyle düşünüyorum ya, gerçekte ne demek bu? Öznenin ara ara belirsizleşmesi... (G: 56)

Metnin aralarına yerleştirilmiş bu açıklayıcı dipnotlar, zaman zaman tıpkı anlatıcılar gibi nitelik değiştirir. Ayrıca 46. alt başlıktaki dipnotta anlatıcı bakış açısı da değişir. Bu bölüme kadar metnin dinamikleri hakkında bilgiler veren anlatıcı, Başkent Araştırma Merkezi'nden ve Güneş Hareketi'nden bahsetmeye başlar. Ağrılar, acılar karşısında duyulan tepkilerin nasıl olabileceğinin sorgulandığı 62. alt başlıktaki dipnotta da dipnot düşülür: "Dipnotlar şimdi bir daha nitelik değiştirmiş oluyor" (G: 135). Dipnotlardaki bu değişkenlik, 65. alt başlıkta tekrar kurgusal yazarın aktarımları ile devam eder. 72. alt başlıkta üçüncü ve dördüncü bölümün anlatıcılarından olan Svinç/ S.'nin şimdiye kadar yazılanların N. tarafından kaleme alındığını işaret eden ve N.'ye hitaben yazdıkları ile ilgili olay örgüsüne dahil olan unsurlar anlatılır.

Bu defteri, başkalarından habersiz, doldurup bana göstermen, senin de işine gelecek bir şey. Öteki defterleri okudum zaten. Bu yazdıklarını, bitirdiğin zaman, bana bırakırsan, ben, yüzde yüz gerekmedikçe yok etmem onları. Bakarsın bir gün... Hiç değilse adın temize çıkabilir...

Birazdan uyanıp senin defterine benim bunları yazdığımı görünce ne yapacaksın, merak ediyorum. (G: 158)

Varlığından ilk olarak birinci bölümün sonundaki N. tarafından yazılan dipnot ile haberdar olunan deftere, bütün anlatıcılar ve kişiler kayıt tutmaktadır. Her bir bölüm, ayrı bir defterdir; hatta farklı bir dünya algısıdır: “Bu defter bitti. Şu anda elimde tuttuğum nedir? Olsa olsa, dünyanın *bir* görünümü. Bununla hiçbir şey bitmiyor” (G: 80). Birden çok sayıda defter, birden çok sayıda anlatıcı, bakış açısı, kişi, olay, mekân, zaman, hatta dünya demektir. Defterin somut varlığı değil, tinsel varlığı önemlidir ve anlatıcılar dipnotlar düşerek onun varlığına iz bırakmaya çalışırlar. Yazmanın yaşamaya dönüştüğü bu süreçte, zamanda ve mekânda öznel varoluş bu kayıt altındakilere bağlıdır. 43. alt başlıktaki dipnotun kurgusal yazarı, defterdeki kişiler ile yaşam kesitlerinin zaman ve mekân değişimlerine bağlı aşamaları işaret eder: “Yazar mı kararsız, kişi mi? Bu defterin başından bu yana “ben” diyerek konuşan, bir kişi mi, en azından iki kişi mi?” (G: 97). Birden çok defter ve birden çok yazıcı vardır: “Her akşam, yatmadan önce, küçük bir yazıyla bir sayfasını doldurduğum bu defter, biraz dert olmuyor da değil” (G: 113). O.’nun kendisine ait olduğunu söylediği bu defter, sembolik düzlemde diğer defterlerin yazarlarına ait olması gibi onun yaşamıdır. S.’nin yazdığı dipnotta yaşam ile kurgu arasındaki bağ, defter üzerinden yansıtılır. Hem kendi defterine hem de N.’nin defterine notlar yazan S., bu yazılanların etki alanını bilmemekte, sadece tahmin etmektedir.

Her neyse... Bu kitabı bitirip bitiremeyeceğini bilmem. Bu durumda kaldıkça, sen de bilemezsin. İstesen de bitiremezsin belki. Belki bitirirsin gene de... Ne olacağına daha kimse karar vermemiş durumda. (..) Gerçi, bu defterler, kararın hemen bu gece verilmesine yol açabilir; görülür, okunursa; yani birtakım gözler bu defterleri görür, okursa... Hiç değilse bana öyle geliyor. Ama bu defterlerden kimsenin haberi olmayacak, söz veriyorum. (..) Sen de, defterlerini başka hiç kimseye göstermeyeceğine söz vermek zorundasın ama. Kendini koruman gerek. (G: 158)

‘Geceyi Örenler’ ve böceklerle ilgili yazdığı metinler ile gazetelerde yazılar kaleme aldığına işaret edilen N., anlatıda düzeltmen/ yaratman/ yazar sıfatlarını taşıyan bir aydın konumundadır. Başkışı N. gibi O. da, kendi yaşamını anlatı-ıçi yöntemle kayda geçirme edimini bir üst anlatı içinde (Akathı, 1985: 52) sunar: “O beni izleyemiyor, izleyecek durumda değil; okuyordur ancak” (G: 90). Diğer anlatıcı Sevinç ise, bu iki yazarı okuyarak edebi anlamda varolmaya çalışan bir öğrenci gibidir.

Kurgu düzleminde yazma eylemini meslek edinen bu anlatıcıların değişkenliği, içerik ve biçim bağlamındaki çeşitliliğin sonucudur. Metnin yazımını üç anlatıcıya (N., O. ve Sevinç/ Sevim/ S.) devreden üst anlatıcı, ana metin, dipnotlar, bahsedilen ancak aktarılmayan metin bölümleri aracılığıyla entrik yapıya yön verir. Metnin kendisinin öncelendiği bütün unsurların işlevini kaybettiği bu yöntem, metnin katmanlaşmasına hizmet eder. Böylece *Gece* romanı, çok kişinin müdahale ettiği, bir çok yerine sızmaların/ sızıntıların/ eklemelerin yapıldığı, farklı bakış açılarının şekillendirdiği, çok parçalı söylemler ile kurgulanan bir bütüne dönüşür:

Artık aynalar içinde geziyor gibiyim. Kim ne hale geldi, kapı (çıkış kapısı) nerede, ben de bilemez oldum. Dipnotlarının anlamı eridi gitti. Bir başka el katıldı yazıya. Kitabım, artık “kitabım” dediğim bir yazının her yanı delik deşik sanki. Herkes her yerinden içine sızabiliyor. Bunun sonucu ne olur, çok geçmeden anlarız. “Defter dolduran” kim, şaşırıverdim. Ya da, öyleymiş gibi göstermek için uğraşıyorum. Neden? Galiba onu da bilmiyorum. (G: 159)

73. alt başlıktaki dipnotun anlatıcısının bu ifadeleri, bulanık ve karışık görünmesine rağmen romanın bitme gerekliliğini vurgular. Parçalılığın tüm yapı unsurlarına hakim olduğu eserde düzen, süregiden müdahaleler ile hem istenilir hem de istenilmez: “Karışıklık, düzensizlik artık bölümler arasında değil, bölümceler, satırlar düzeyinde[dir]” (G: 206-207). Kurmaca içinde kurmaca ile birbirleriyle konuşan/ yazışan anlatıcıların iletişimi, klasik akışı kırar. Anlatıcıların birbirine dönüştüğü hatta karıştığı bir örgü oluşur: “Modernin temsil ilişkisinin yok edilmesi denen öznenin yerinden edilmesi, söyleyişin de, anlamın da parçalandığının temelidir. Öznenin, yazım nesnesinin öznesi olmaktan çıktığı ve yazının (dilin) nesnesi olmaya başladığı bir durum olur. Yazı bir özne, yazar bir nesne olmaktadır” (Yıldız, 2009: 70). Metnin kurgusal yazarı, bu düzensiz düzeni bilinçli olarak yapılaştırır:

Düzensiz (daha doğrusu, insan kafasınca bir düzenin dışında kalan) bir dünyaya, düzen getirmekte, bir düzen getirilmiş gibi aldatıcı bir duygu yaratmakta, yazıyı bir araç (ya da aracı) diye görmekten vazgeçmemiz gerekiyor galiba. (G: 189)

105. alt başlıkta birkaç parçaya bölünen farklı anlatıcıların hepsi aslında N.'dir: “Gerçekte Sevinç diye biri yok. Benim uydurduğum bir kişi o. (...) Sevim diye biri de yok. Yardımcısına Sevim diyen biri de, belki yok, herhalde yok” (G: 222). Bu ifadeler, Sevim, Sevinç ve O.'nun başkışı tarafından uydurulduğunun işaretidir; zira bu sözlerin sahibi olarak sadece o kalır; “anlatıcıların kayması, yer değiştirmesi, kaybolması, kurmacaya karışması, ‘ben’in parçalanmasını en görünür haliyle ortaya koyar” (Yaşat, 2013b: 26). Bu parçalanma, *Gece*'nin sonunda anlatıcının/ N.'nin on üç yaşında iken üç büyük damar halinde çatlayan bir aynada üçe bölünen yüzü ile sembol dilinde netleştirilir. Bölünen ayna ve bölünen benlik, yazınsal sürece anlatıcı değişkenliği ve söylemsel parçalılık ile aktarılır.

Bana doğru gelmekte olan yüzü, epey yaklaşıncaya, O.'nun yüzüne benzeteceğim bir ara. Vazgeçeceğim. Yaklaştıkça, O.'dan çok Sevim adlı kadının yüzü gibi görünecek bana. Erkek kılığında da olsa. Sonunda bileceğim o yüzü. Sevinç'in yüzü olduğunu bilecek, bütün bunların, kamaşan gözlerimin bana oynadığı bir oyun olduğunu anlayacağım. (...) Parçalanmış ışıkların yanı sıra O., Sevinç, Sevim, sağır bir sarışın çocuk, bir tek yüzde toplanmış, kanlar içinde, gülerken bakmakta olacaklar bana, aynalarda sanki, ya da yerde, belki de kafamda... (G: 230)

Böylece üç görüngü ve üç anlatı evreninin kesiştiği romanda “her şey, eninde sonunda, onu anlatanın, o tek usun gördüğü, düşlediği, düşündüğü” (G: 223) kompleks bir bütüne dönüşür. “Her satırım bir başka ağızdan, bir başka kalemde çıkmış gibi oldukça ben dünyanın tümü olacağım, her şey olacağım” (G: 199) diyen tek bir anlatıcıda kesişen üç anlatıcı, hem yaşam hem de kurgu açısından çeşitlilikten beslenen bir derinliği kapsayıcı niteliktedir. Çok sesli anlatıcının tek kişiye

indirgenmesi, metnin söylem ve izlek düzlemindeki çatışmaların hedefi olan anlamsal ve dilsel çerçevenin varlığını sağlamlaştırır.

Kılavuz

Bilge Karasu'nun ben/ kahraman bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanan tek romanı olan Kılavuz, anlatı içinde anlatılar ile katmanlaşan bir metindir. Eserde yapıya ait unsurlar başkişi Uğur'un bakış açısı ile oluşturulur. Entrik kurgu, ilk iş günü başkişinin yaşadıklarının, duygularının, düşüncelerinin geriye dönük anlatımı ile başlar. Uğur'un Yılmaz Bey'in verdiği "yaşlı beye refakatçi aranıyor" (K: 8) ilanına başvurarak bulduğu yeni işi, norm karakter Mümtaz Bey'e arkadaşlık etmektir. Yazdıklarını parça parça Mümtaz Bey'e ve iş için bulunduğu Turunçlu'da arkadaş olduğu İhsan'a okutur. Bu iki gönüllü eleştirmen, romanın konusu olan Uğur'un yazma sürecine; yazdıkları üzerinde yorumlarda bulunma, kendi görüş ve önerilerini paylaşma yönünde eşlik ederler:

"İlk yazıyı iki kez mi yazdın?"

"Sen üsttekini oku. Alttaki, Mümtaz Bey'e verdiğim. Onunkini biraz makasladım da..."

"Makasladıkların?.."

"Bilmese de olur, diye düşündüklerim vardı; seninle ilişkili, bir parçacık da Yılmaz Bey'e ilişkili... Bir de, o gece anlattıkların vardı. Onları hiç bilmiyormuş gibi yazdım zaten yazıyı. Ama onları hiç bilmeseydim bile, yazdığım kimi şey, bileni başka yorumlara götürebilirdi. Oraları biraz törpüledim." (K: 62)

Üst anlatı olan romanı oluşturan gönderge metinler, başkişi ve aynı zamanda anlatıcı olan Uğur'un yazdıklarından oluşur. Ben anlatıcı Turunçlu'da geçirdiği süre zarfında kâh anı, kâh günlük, kâh birtakım notlar şeklinde kaleme aldıklarını Yılmaz Bey'in isteği üzerine birleştirir. "İstedığınızı yerine getirmeğe çalıştım. (..) Bizden başkalarının okuyacağı bir öykü gibi bunları oturup yazmamı, niye istediniz, kestiremedim. Gene de yazdım" (K: 107-108). Yazma merkezli bu serüven, anlatının sonunda Yılmaz Bey'e yazılan mektupta dile getirildiği gibi birçok metnin süreç içindeki yazımı ile gerçekleşir. Eser, başkişinin tüm yazma denemelerinin son halidir:

Bu düzeyde, Uğur da, Yılmaz Bey de, Mümtaz Bey de, Karasu'nun kendisidir: Bir yazarın, 27 yaşından başlayarak, 45'ini geçesiye, geçirmesi gereken aşamaların; katetmesi gereken bakış açısı değişikliklerinin, üslup arayışlarının; yaşadıklarından yazdıklarına ve yazılarından yaşamına aktardıklarının, öyküsü- yaşananlar ile yazılanlar, yazılanlar ile yaşananlar arasında, bir farkın kalmadığı bir düzey... (Aruoba, 1991: 131)

Tüm olay birimleri sonrası Yılmaz Bey'in isteğiyle başkişi tarafından kaleme alınan ve üst anlatıyı oluşturan öykü, bu üçüncü ve sonuncu öyküdür. Böylelikle Uğur, "kendi tarihiyle birlikte anlatının kendisini de yazmayı yükümlenerek, ayrıksı bir özellik kazan[ır]" (Gümüş, 1991: 42) ve Kılavuz başkişinin, "bizden başkalarının okuyacağı bir öykü" (K: 108) işlevi ile var olur. Uğur, İhsan'ın evinde konuşulanlara dair anlatıda yer almayan üç not tuttuğundan ve bunların yerinin değiştiğinden bahseder. Ben anlatıcının bilgisi dahilinde olan bu duruma benzer olarak başkişi,

Mümtaz Bey’le ilk iş gününe dair bir yazıyı gözden geçirirken başka birinin yazdığı bir şeymiş gibi okumak isteği içinde olduğunu dile getirir:

Küçük ev notlarına bakmaktan gene vazgeçtim, “ilk gün” yazısını gözden geçirmek istedim. (..) Kendi yazdığım bir şey gibi değil, bir başkasının yazdığı bir şeymiş de, örneğin Mümtaz Bey gibi birinin yazdığı bir şeymiş de, ben de okuyormuşum gibi olmak istedim. (K: 54)

Bu veriler, metinde çoğu kez yer almaz ve var oldukları bilgisine sadece ben anlatıcı sahiptir. Eski notları okurken Uğur, unuttuğu şeylerin eseri için önemini farkederek. “Yazmasaydım unutup gidecektim belki, çoğunu... Oysa şimdi geviş getirip duruyorum. (..) Böyle durmadan yazmak da saçma” (K: 56-57). Yazınsal gelişim yolunda deneyim yaşayan başkışı, tüm aşamalarını kendi bakış açısı ile aktardığı çerçeve bir metne de dahil olur. Ana metnin merkezindeki Uğur’a/ bakişiye ait anlatı, başta Mümtaz Bey ve İhsan olmak üzere dışsal etkilerle ilerler. Uğur, Mümtaz Bey’in yönlendirmesi ile kendisine anlatılanları ve diyalogları dolaysız olarak nakleder: İhsan tarafından sonradan anlatılan Yılmaz Bey'in ilk gece eve geliş hikâyesi ve Mümtaz Bey'in önceki sene Turunçlu'da bulunduğu dört gün zarfında turistlerle olan ilişkisi. Bu olay birimleri ve bunların içindeki konuşmaların direkt metne dahil edilmesi, ben anlatıcının sınırlarının aşılması ya da genişletilmesi yönünde çabalar olması bakımından önemlidir. Dolaylı aktarım yapılan durumlar da vardır: Mümtaz Bey'in bakış açısı ile Yılmaz Bey'le Mümtaz Bey'in ilişkisi; İhsan ve Mümtaz Bey'in aktardıkları ile Yılmaz Bey'in iş gezisinden döndüğü günün ertesinde yaşananlar.

Yanına gittiğimde Yılmaz, gözünü gözüme dikerek, ‘Nedir bu kumpas?’ dedi, ben yüzüne nasıl bakmışsam, üstelemedi. ‘Onlarla mı gideceksiniz?’ dedi sonra. ‘Evet, şimdi haber verdim,’ dedim. Hayırlı yolculuklar diledi. İşleriyle uğraşmak üzere yola çıkacağını, akşam herhalde çok geç kalacağını söyledi. ‘Beni yemeğe beklemeyin,’ dedi. Araba gelmişti zaten. Kapıya doğru giderken döndü baktı bana, ‘İhsan beni çok şaşırttı,’ dedi, ‘böyle bir şey yapacağımı hiç düşünmezdim. Oyuncu olması gerekirmiş!...’ Gücenmişti, onu dile getiriyordu; ama bir yandan da beni uyarıyor gibiydi... (K: 95)

Başkışının bilme ve görme sınırları, yaşanan olaylara ek olarak düşleri de kapsar. “Kendi yazdığı yazının anlatıcısıyken de, bu kez düşlerinde kendini kurmaca bir kişi olarak gerçekleştirilmektedir” (Gümüş, 1991: 40). Düş ve gerçek bağıntısında oluşan olay birimleri, kurgusal yazar ile kurguyu yazanı aynı düzlemde buluşturur. Anlatıda sondan geriye doğru sıralanarak yer alan üç düş aktarımında, anlatıcının tercihi devrededir. Metni kurarken olduğu gibi bu düş anlatımında da kronolojiyi değil, seçimlerini öne çıkarır.

Oysa o sırada, iki tuhaflığın farkındaydım, onu da unutmuyorum. Önce, “gevşeyeyim, dinleneyim; birilerine lâf yetiştirmek, bir şeyler beğendirmek, kimsenin inanmadığı ama herkesin vazgeçilmez saydığı birtakım incelikler göstermek gerekmezsiniz, on gün geçireyim,” diyerek çıktığım bu dinlencenin beni bayağı bayağı sıkışmış olduğu ortaya çıkıyordu. Sonra da, tersine tersine düzdüğüm bu izlenince, nedense, sabaha karşı beni uyandıran, gene de yakamı bırakmayan düşün bir yerini -neresini, nesini, çıkaramıyordum ya- anımsatıyordu. (K: 9)

Kılavuz romanı, başkişi Uğur'un "size yazıyorum" (K: 108) dediği kurgusal mektup ile işaret edildiği gibi yaşarken yazılır; yazılırken yaşanır. Anlatıcı benin dil, konu, şekil, düzen, içerik, olay akışı seçimleri yazanı da yazılanı da içine alan büyük bir anlatı evrenini içine alarak şekillenir.

Narla İncire Gazel

Çoğulcu bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanan roman, "Sonun, başın, ortanın birbirine karıştığını, anlamını yitirdiğini, tersinmez zamanın boyunduruğundan kurtulduğunuzu duyduğunuz bir gün gelir" (NİG: 9) cümlesiyle başlar. "Giriş" adlı kısmı, birinci çoğul şahıs kipleri ile kaleme alınan "Hayvanlar Kitapçığı" takip eder: "Side'nin kekiğini topluyoruz anıtsal çeşmenin yuvarlanıp birbirine karışmış oymalı taşlarının dibinden" (NİG: 15). "Üç Tanımlık Ara Söz"den itibaren "hep birinci tekil kişi ağzından, buraya dek kişinin kerte kerte "siz"den "biz"e, "biz"den "ben"e dönüşümü aracılığıyla okuyucunun beklenti çevreninin genişleyip daralması" (Açık, 2000: 42) söz konusudur. Bir hikâye yazarı olan Kerim'in kendi yaşadıkları ve tatil sırasında tanıştığı üç kadının öyküsünü kurguladığı metnin çok katmanlı yapısı, anlatıcı ben kimliğindeki başkişinin yazma süreci ile yazdıklarının ben-biz-o bakış açıları anlatımından oluşur. Eser altı ana bölümden oluşur. "Giriş"te birinci tekil (ben); "Hayvanlar Kitapçığı"nda birinci tekil ve çoğul (ben-biz); "Üç Tanımlık Ara Söz"de birinci tekil, birinci çoğul ve üçüncü tekil (ben-biz-o); "İnsanlar Kitabı"nda birinci tekil (ben); "Çıkış"ta birinci çoğul ve tekil (biz-ben); "Ön Rapor İçin Birkaç Not"ta birinci çoğul ve tekil (biz-ben) anlatıcı ve bakış açısı ile çok sesli bir kurgu yaratılır. Bu anlatıcı ve bakış açısı parçalılığı, "bütünlük denen şeyi (..) başka ölçütlerle kurma" (HM: 205-206) ediminin göstergesidir.

Yaşamın özsel sorulaması şeklindeki "Giriş"te birinci tekil (ben) anlatıcının bakış açısı ile minimal bir değerlendirme yapılır:

Yıllardır, yaz gelince bir denize, belli bir denizen belli bir noktacığın gitmekten, orada birkaç gün geçirmekten umduğumuz, bu birkaç günde bulduğumuz nedir? Ödünç bir genlik mi? Bir bolartı tansığı mı? Bir çocukluk uçmağın uğramanın vazgeçilemez olmazlığı mı? Yoksa, bir özgürlük düşü ardında gizlenmiş mutluluk, sürünün içinde kalıp kurda nanik demenin çocuksu börtüsü mü? (NİG: 10-11)

Karasu'nun *Altı Ay Bir Güz* adlı kitabının altıncı bölümü, bazı eklemeler ile deneme üslûbundaki bu giriş kısmına alınır ve metnin içinde bu durum dile getirilir: "Bir kitabınızdan aldığımız parçayı bir başka kitapta kullanabileceğinize karar verdiğiniz bir gün, örneğin" (NİG: 9). Eserin üst kurmaca niteliğinin ve iç metinsel yönünün bir yansıması olan bu durum anlatıcıyı "gündelik yaşam içinde bir gövdesi olan yazar Bilge Karasu" (Açık, 2000: 44) kimliği ile metne taşır.

“Hayvanlar Kitapçığı”nda birinci tekil ve çoğul (ben-biz) anlatıcının bakış açısı ile geçmişte yapılan bir Side gezisi aktarılır:

Refik’e bakıyorum, onunla konuşuyorum. Bir evin ikinci katından denizde uzaklaşan, yiten başına sevinçle -bir an kaygıyla, sonra onu yeniden görebilmenin sevinciyle- bakıyorum. Onca uzaklardan biribirimize el sallıyoruz. Çevrede her şeyin yıkıldığı zamanlarda bile, insanlar arasında sevginin, dostluğun yaşamış olabilmesi gerektiğini düşünüyorum. (NİG: 24)

Epigraflar, biçimsel denemeler, metin-içi önermeler ile derinlik kazanan bu bölümde anlatıcı, çok sesliliğin bir sonucu olarak geniş bir bakış açısı sunar. Farklı ve yeni bir söylem düzeni içinde, anılarda yolculuk yapılır.

Deneme üslûbu ile kurgulanan bir diğer bölüm olan “Üç Tanımlık Ara Söz”de birinci tekil, birinci çoğul ve üçüncü tekil (ben-biz-o) anlatıcının bakış açısı ile özgürlük, küskünlük ve sevi tanımları yapılır. “Deneme ile anı/özyaşam öyküsü arası bir dil örgüsü” (Turan, 1995: 2) kullanılan bu bölümde özgürlük, “yırılmaz bir kağıt zarf” (NİG: 41); küskünlük, “dört duvar arasında bir taşın elleparçalanamazlığı” (NİG: 47) ve sevi, “iki kişinin bir araya gelerek tanıma, betiye sığmaz bir dünyanın yasalarını uydurup uygulaması” (NİG: 59) şeklinde epigraflar ile özetlenir; daha sonra bu damıtılmış ön deyişler açıklanır.

Romanın ana metni olan “İnsanlar Kitabı”nda birinci tekil (ben) anlatıcı ve bakış açısı ile başkişi Kerim’in yazarlığa giden arayışları anlatılır. Üst kurmaca nitelik taşıyan bu bölümde, yazan ve yazılanın aynı kişide kesişmesi bakış açısına yön verir:

Kumulların, tonlarca kumun örttüğü eski Narlar Şehrinin üzerinde, yanında, içinde kurulmuş bu köyü yıllardır, gidip gelip arşınıyorum; burayı tanıyor, seviyorum. (..) Onu anlatmağa girişmişken bambaşka gibi görünen birtakım şeyler anlatmağa kalkışım bundan mıdır? Bu üç, daha doğrusu üç artı üç kadın, kurmağa başladığımı bir sonuca ulaştırsam bile, burayla ne kadar ilişkili olur? Kendimizi de katınca, bir rastlantının bir araya getirdiği beş insanız. (NİG: 107-108)

Başkişi Kerim, Side’de iki haftalık tatilde kendileriyle aynı yerde tatil yapan üç turistin ilişkisini de ben anlatıcının bakış açısından kaydeder:

Frau von Schimnhoff’un dalgın gözlerle denizden yana bakarak söylediği bu sözlere Süheylâ hanım da, tavana doğru bakarak, şöyle karşılık veriyor olsa gerek: “Yaşlılar arasına karıştığımı bir gece, birden anladım.” (NİG: 106)

Kahraman anlatıcı ile arkadaşı Eren, kahvede kitap okur gibi yaparak yazılacak hikâyenin konusu olan kadınları gizlice dinlerler. Onların kadınları takip etmeleri ve sohbetlerinden bir öykü çıkarmaya çalışmaları ile üst anlatısı oluşan romanda Kerim, “Nedir kafamda dolanan? Her gün gördüğümüz, ara ara davranışlarını izlediğimiz bu kadınların konuşmalarına kulak vermeği önemli saymanın nedeni ne olabilir?” (NİG: 88) diye sorar. Cevabı ‘bir öykü yazmak’ olan bu düşünsel

arayış, metnin yazılma serüveninin metnin konusu haline geldiğinin vurgulanmasıdır. Narlar Şehri'nin geçmiş yıllarda ilk yıkımının gerçekleştiği yangının muhtemel çıkış sebeplerine dair varsayımların farklı şekillerde kurgulanması, bu yazınsal gayrete örnektir:

Niye mi çıkmış? Örneğin, beceriksiz bir yönetici, batakhanelerle, zorbalarla, kaçakçılarla başa çıkamayınca burayı, bir gece, kundaklatmış olamaz mı? (..) Beğenmezsen, şöyle bir şey de düşünülebilir: Artık kocaman bir ağaç olmuş yaseminin altında yatmakla yetinmeyen bir tecimen torunu, kaçakçılar arasındaki savaşta taraf tuttuğu için... (NİG: 113)

Eserde bazen her şeye hakim bir ben anlatıcı, durumları değerlendirir: “Küçük torun, güçlülükle karşılaşmamak için, kabadayılıkla emir kulluğu arasında hemen her konumu benimser” (NİG: 74). Ben'in sınırlarını aşan bu genelleme, zamansal ve mekânsal kesinlik sağlama çabası ile yapılır. Ben anlatıcının sınırlı görme hali ise, çevresindeki kişiler ve olaylar karşısındaki yorumlarda dışa yansır:

Suriçinin birbirinden en uzak üç noktasında üç adam seçtim, incirin altında ayakta dururken. Ne düşündükleri ya da tasarladıkları, bilebileceğim şey değil. Gördüğüm, büklümler çizerek de olsa, kumulların içinde yarı yarıya gömük duran geniş kemerli yapıya doğru gittikleri, oraya ulaşmak üzereyken de, patlayan balonlar gibi gözden yitiverdikleri... Yok oldular, bir daha da görünmediler, kumulların herhangi bir yerinde... Batıdan gelenini, bir ara, mayosunu çıkarıp denize girene benzettim ama, bilemem. (NİG: 85)

Ben anlatıcı, gözlemleri ve duyumsamaları ile yaşananlar üzerinde çıkarımlarda bulunur. Bu ana bölümde başkışının yazma serüvenine yön veren temel kaynaklar, tanıklıklar ve tahminlerdir.

Euripides'ten yapılan bir alıntılama ile başlayan “Çıkış”ta birinci çoğul ve tekil (biz-ben) bakış açılı anlatıcı/ başkışı, arkadaşı Eren ile Narlar Kenti'nden ayrılışlarını metnin tamamlanışını işaret eden metinden çıkış ile bütünleyerek anlatır:

Otobüsteyim, bir camın berisinde... Ötesinde gece aydınlık. Uyuyan, dirim dolu ağaçlar, köyler; ayın sucul aydınlığında. Hem anasının hem babasının doğurdıkları, bütün karşıtlıkları içinde birleştirmiş eskiçağlar tanrısının yaşattığı bir çılgınlıktan çıkar gibiyim. Yüzüme bakıyorsun. Serçe parmağım serçe parmağına değiyor hâlâ. Niye? Her şey bitmiş değil mi? (NİG: 138)

Biten metin ve sona eren Narlar kenti tatili aynı düzlemde buluşurken, anlatıcı hem kurgu kahramanı hem de kurgu yazarı kimliği ile aktarım yapar.

Metnin mekân ve simge düzleminde arka planını oluşturan Narlar Kenti ile ilgili geçmiş bilgilerin yer aldığı “Ön Rapor İçin Birkaç Not”, birinci çoğul ve tekil (biz-ben) anlatıcının bakış açısından 5 madde olarak sunulur:

1. İlk yerleşim biriminden doğuya (da), ama özellikle batıya doğru yayılma ancak bir 25-30 yıl sürmüştü; 100 kilometreyi aşkın bir kıyı şeridine küçük (ya da pek geniş, büyük, gösterişli) konutlar doldurulmuş.
2. Nedenler karmaşık görünüyor. Ulaşım olanakları, zenginlik, çeşitli eğilimler hep bir arada düşünülebilir.
3. Araştırmalarımızda ısınma düzenekleri pek az görüldü.
4. Ne olmuş sonra, ne kadar sonra?.. Yangın ya da deprem izi yok.
5. Düşünüyorum da, gerçekten ilginç yerler sayabilecek miyiz buraları? (NİG: 139)

Böylece metnin tüm ayrıntılarını tamamlama yönünde yazınsal bir ekleme yapılar.

Altı Ay Bir Güz

Çoğulcu bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanan romanın 1., 2., 4., 6. bölümlerinde birinci tekil şahıs/ ben ve üçüncü tekil şahıs/ o; 3., 7. bölümlerinde üçüncü tekil şahıs/ o; 5. bölümünde birinci tekil şahıs/ ben anlatıcı ile kurgusal zemin oluşturulur. Zamansal ve mekânsal sıçramalar paralelinde değişen bakış açısı ve anlatıcı, ben ve o arasında söylem rahatlığı kazanır. Metin boyunca bu anlatıcılar yer değiştirir, iç içe geçer, anlatımı bir biri bir diğeri sürdürür. Birinci bölümde Kerim'in düş içindeki düşü 3. tekil şahıstan birinci tekil şahısa geçen anlatıcı ve bakış açısını yansıtır:

Ne demişti sahi? Ethem'in, şuncacık olsun mırıldanmadan, söylediği karşılığı kâğıdına aktardığını anıyor. "Benim de işim var. merhaba demeğe gelmişim. Sonra görüşürüz," demişti. Kapıdan çıkarken Ethem'in geniş ağzıyla nasıl gülümsediği de usundan çıkmamış. Her şey sahiden düzene giriyor mu? Bugün salı. O gün neydi, bilemem ama o yılın üzerinden yirmi sekiz yıl geçmiş; bunu biliyorum. (AABG: 8)

Eserde başkişi Kerim'in/ DHA'nın yazarlık öyküsü düşler, hayaller ve anılar çerçevesinde üçüncü tekil şahısa işaret eden "göz-anlatıcı" (Armaner, 1997: 246) niteliğindeki anlatıcının bakışından sunulur. Kerim'in anılarına dayanan ikinci bölümün ilk anı parçasında birinci tekil şahıs anlatıcı etkindir. Arkadaşı Halûk ile bir Akdeniz sahilinde çakıllara uzanırkenki sohbetleriyle başlayan bu bölümde iki arkadaşın bir aradalığından kaynaklı olarak birinci çoğul şahıs kipi de devreye girer: "Çakıllığın üzerinde sırt, bel, omuz, dirsek sızıları içinde yatıyoruz" (AABG: 19). Bu bölümün, başkişinin çocukluğuna ait ikinci anı parçasında ise ben anlatıcı ile göz-anlatıcı sürekli yer değiştirir:

Sabahları kalkılır. Kalkılmaz, uyanılır. O da değil. Uyanır, sonra başına dikilen birileri onu kaldırır. (..) Birileri dediğimin annem olması gerek. Her zaman o gelir de, pek arada bir, bir başkası gelir miydi? Kaldırılmak niye? (..) Çünkü o sırada parmaklık indirilir, ben de kalkardım yataktan. Uyandırılma, doğru. Parmaklığı aşmağa kalkmamı önlemek bakımından. (..) O halde, bu anının vaktine dönelim, düşündüğümde de geriye. Banyoya götürülür, çişe tutulur. İnce bir

su sesi, Şu ŐeŐi, ŐiŐelerden sular öyle akmaz, ancak iŐe tutulurken ağızlardan akar bu Şu ŐeŐi, Şu ŐiŐeŐi, su sisesi, su Çi, uyuma oğlum denir sonra, donu çekilir, kaldırılır, musluğa götürülür (AABG: 24-25)

Kerim'in çocukluğunu bir başkasının gözünden gördüğü yuvarıdaki parçada, çocukluk anılarının aktarımında kendi bakış açısı ile onun değişmiş hali olan ve kendisini dışarıdan gören o bir çift gözün (gz-anlatıcının) bakış açısı da devrededir. Ben-anlatıcı olayları yaşayan kişi olarak kahraman bakış açısına sahipken onu dışarıdan izleyen gz ise gözlemci bakış açısıyla Kerim'in yaşadıklarını aktarır. Her iki anlatıcının da bakış açısı, olup bitenleri aktarmada Kerim'in bilme, görme ve duyma imknlarıyla sınırlıdır. Kerim'in yazarlık öyküsünün st anlatıyı oluşturduğu romanın birinci tekil Şahıs anlatıcısı, onun yazarlık vasfının bir sonucu olarak yazdıklarına ilişkin değerlendirmelerde bulunur:

Bu yoldan giderek o “geçmişi” kurabilir miyim? Uzayıp gidebilecek bir anlatıyı okur için anlamlı kılmanın gerektirdiği, gerektireceği işlemleri gerçekleştirmeğe çalışırken karŐılaŐacaĐım en büyük güçlük belki de Şu: Okuyana, geçmişi içinde gezinip duran bir anlatıcının o geçmişin içinde duyduğu Şimdiliği, Şu andalığı, duyurmak... Bunu duyururken geçmişte gezinildiğini hiç unutturmamak. (AABG: 27)

yk zamanına ait olaylara anıların ve hayallerin eşlik ettiği 3. bölüm, hkim bakış açılı nc tekil Şahıs anlatıcı ile kurgulanır. Kerim'in doktor arkadaşına muayene olmak için hastaneye gittiği bu bölümde mekn, annesinin hastalığı ile ilgili anılara dalmasına yol açar. Anlatıcı, başkişinin hislerinden ve aldığı kararlardan haberdardır:

Anasını hekimlere götürdüğü zaman korku, kaygı, umut öylesine karışır, alkalanırdı ki içinde, karanlıklar dünyasına söz geirebileceklerin hepsine inanmağa, hepsine boyun eğmeğe hazır olurdu. Yıllar geçtikçe güvendiğinin dediğine uymak, alkının yatmadığına ise karşı çıkmak gerektiğini, gerekeceğini öğrenmişti. Tanı gücü yetmeyince “eve götürüp bekleyin, her an ölebilir” demeğe getirene değil, “bu durumda ancak böyle bir Şey geliyor aklıma, İstanbul'da falancaya gösterin” diyeni dinlemiş, anasının 19 yıl daha yaşamasını sağlayabilmişti. (AABG: 33)

Kerim'in Didile ile sokakta gezdiiği çocukluk anısıyla başlayan 4. bölümün nc tekil Şahıs anlatıcısı, Kerim ile Didile'nin yaşadıklarını dolaysız olarak iletir. Yolculuk boyunca aralarında geçen diyalogların konuşma çizgisi olmaksızın aktarıldığı kısımlarda kamera gözün tarafsızlığı ile hakim bakış açısı bir aradadır:

İki numaranın kapısı önünden geçerken bir köpeğin havlaması iŐitilir; biraz ürküntü, biraz acıma duyuran. Kopek niye havlıyor? Biz iniyoruz da ondan. Bu yanıt yeter. Sonra merdivenlerin rengi değişir, apak olur. Niye? Mermer de ondan. Bu yanıt da yeter. Yanılıp başka türlü yanıtlasalar belki bir Şeylerin eksik kaldığını sezecek, bir daha soracak, başka bir Şey soracak. (AABG: 43)

nc tekil Şahıs anlatıcı ile aktarılan bu anının değerlendirmesini yapan, öykü zamanından elli yıl öncesine ait hatıraları bu Şekilde anlatmayı seçtiğini söyleyen ise ben anlatıcıdır: “Elli yıl

önceki bir sabahı anlatmağı (böyle anlatmağı) böyle deneyebilirim” (AABG: 53). Bu cümle aynı zamanda Kerim’in anılarını kaleme alıyor oluşunu da örnekler.

5. bölümün tamamı birinci tekil şahıs anlatıcı ile kurgulanır. Kerim’in Roma’daki anılarına, oradan hareketle hatırladığı İsabey ile ilgili anılarına (anı içinde anı) ve bunların kendisinde uyandırdığı İsabey ile ilgili daha eski anılarına (anı içinde anı içinde anı) yer verilen bölümde yazma uğraşı içindeki Kerim’in bakış açısı devrededir. Bu kısımlarda birinci tekil şahıs ben-anlatıcıya tanrısal bakış açısı kazandırılır. Klâsik anlatılarda ancak üçüncü tekil şahıs anlatıcı hakîm bakış açısına sahipken *Altı Ay Bir Güz*’de “ilahî bakış açısına sahip olan, hikâye ve romanın itibarî dünyasının kesin hâkimi; hatta tanrısı durumunda [bulunan], bu sebeple itibarî dünyada yaşanmış, yaşanan ve yaşanacak olan her şeyi bil[en], gör[en] ve duy[an]” (Çetişli, 2004: 84) bu anlatıcı birinci tekil şahıs kipine sahiptir ve kurmaya çalıştığı metinden hareketle kaygılarından, yaptığı hatalardan, içine düştüğü yanlışlardan bahseder:

İşte bugün

“kendini kaptırıp koyverme kolaylığına düşen adam, eline kalem almamalı. ‘Bugün’ değil, ‘o gün’...

“o gün bacaklarına bakıyor, akıl almaz ölçüde sık tüylerle kaplı oluşunu güzel buluyordum.” (AABG: 62)

Birinci tekil şahıs ile başlayıp üçüncü tekil şahıs anlatıcı ile devam eden 6. bölümün “Sonun, başın, ortanın birbirine karıştığını, anlamını yitirdiğini, tersinmez zamanın boyunduruğundan kurtulduğunuzdu duyduğunuz bir gün gelir. Yaşlanmışsınızdır, yaşamınız artık sizin malınızdır. Malınızı istediğiniz gibi kullanabilirsiniz” (AABG: 69) diyen ben-anlatıcısı, yazma ile yaşamın bir aradalığına vurgu yaparken anlatının kurgusuna da göndermede bulunur. Kerim’in anılarından, hayallerinden, düşlerinden oluşan ve üst anlatısı onun yazma edimi ile şekillenen romanda yaşamın yazmaya, yazmanın yaşama dönüşümü çift taraflı var olur. Bölüm, Kerim’in hastalık, hastaneler ve ölüm ile ilgili düşüncelerinin; geçmiş hesaplaşmalarının; yazma-yaşama dengesi oluşturma çabalarının bütününe kapsayan sürecin hakim bakış açılı üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından değerlendirilmesi ile devam eder:

Ağustosun bu 13. gününde D.H.A., ikindinin bu ilk saatlerinde sığınabileceği ilk gerçek gölge şeridine ayak atıp oradan akmağa çalışan kalabalığa katıldığı şu sırada, lavanta kokulu sabundan da, mahmur ağzıyla uyanmanın gereksizliğini söyleyecek insandan da habersiz henüz. Gölgeye geçmeden az önce, bölünmüşlüğü geride bıraktı; bilerek, isteyerek uzaklaştırdı İsabey’in ölümü ardından giden bir parçasını; elli adım geride kaldırdı o kendini, kutusuna koydu, öbür kutuların yanına yerleştirdi, uslu uslu dursun şimdilik diye geçirecek içinden. Ölüler yeterdi. Şimdilik. Kendi hastalanabilirliği de. Şimdilik. Başka bir işim var mı diye düşünecek oldu ardından. Vardı. Örneğin kitabını nasıl çatacağı düşünbilirdi. Bir şey yeyip yememeği, çay içip içmemeği de. Herhangi bir alışverişe, herhangi bir serüven arayıcılığına, herhangi bir buluşmaya gönlü yoktu şu anda. (AABG: 70)

Aynı bakış açısı ve anlatıcı 7. bölümde de etkindir. Kerim’in, İstanbul’da taşındıkları yeni evleriyle ilgili çocukluk anısı onu, yazma serüveninin başlangıcına götürür: “Yıllarca sonra, bu

hisardan çok uzaklarda yazmağa başlayabilecekti bu karasuyu; bu karasunun söylencesine gelip katılacak kendi dereciğini” (AABG: 83).

Eserin anlatıcı ve bakış açısı çeşitliliği, Kerim’in yazdığı eserinde ulaşmak istediği hedefinden kaynaklanır. Geçmişe dair anlatılanların okurda öykü zamanında yaşanılıyor olduğu duygusu uyandırılması, geçmiş-şimdi ekseninde anlatıcı ve bakış açısının olanaklarından istifade ile sağlanır.

Kerim’in bir amacı, bir hedefi vardır; o da geçmişe dair anlattıklarının okurda şimdi, şu anda yaşanılıyor olduğu duygusunu uyandırmasıdır. “Okurun bu anıları kendi anılarıymış gibi benimseyip yaşamasını sağlamak; ya da her okuru kendi hesabına buna benzer anılar üretmeğe çağırarak” (AABG: 27) isteğindeki başkışı, hem kahraman hem hakim bakış açısına sahip birinci tekil şahıs anlatıcıyı ve hem gözlemci hem hakim bakış açılı üçüncü tekil şahıs anlatıcıyı bir arada kullanır.

2.1.5. Zaman

Tikel nesnenin işaret ettiği tümel varlığın anlatı düzlemindeki görünümünden olan zaman, sayılabilir süreyi aşan anlamıyla anlatı kişilerinin bireysel ve metnin söylem tarihini şekillendirir. Anlatma esasına bağlı edebi türlerin yapı unsurlarından olan zaman, kurmaca dünyanın nicel ve nitel süre ile ilişkisinin yansımasıdır. Görünen ve görünmeyen ilerleyiş ya da gerileyiş ile anlatma esasına dayalı metinselliği bu yapı unsuru ile aktarılır. Hikâye (story) kelimesinin tarihten (history) türediği (Wellek ve Warren, 2011: 250) varsayımı, edebi metinde bu yapı unsurunu konum olarak belirginleştirir. Yazarın kurgu aşamasındaki tercihleri de dahil olmak üzere tüm entrik akışı belirleyen zaman, temel kategoridir; roman karakterleri yalnızca zaman ve mekân yönünden tikelleştirilmiş bir arka plana yerleştirildiklerinde birey olabilirler (Watt, 2007: 23). İnsandan ve insan hayatından bağımsız düşünülmecek bir kavram olan zaman, edebi eseri olay birimlerinin neden sonuç ilişkisinden başlayarak bakış açısı ve anlatıcı, mekân, kişi/ler, izlemek düzlem ve dil-üslûp bakımlarından bütünler. Bu yapı unsuru, anlatı dizgesine nicel olarak öykü zamanı, öyküleme zamanı, sosyal/ tarihi zaman; nitelik bakımından ise tinsel zaman kategorileri ile dahil olur.

Gece

Nicel ve nitelik yönünden zaman unsurunun anlatı merkezine yerleştirildiği *Gece* romanında öykü zamanı, net olarak hangi zaman dilimine, hangi yıla, hangi aya ait olduğu belli olmayan bir gece başlar ve yine belirsiz bir gece sona erer. Romanın ana izleği olan korku ve baskıyı imleyen gece, günün akşam saatlerinden sonra gelen ve karanlığın en yoğun olduğu vaktidir. Sabah olup da hava aydınlanıncaya kadar her yeri ve her şeyi kuşatan, çevreleyen zaman dilimidir. Gece, renk ve ışık çağrışımları ile belirsizlik sembolüdür; eserde bu belirsizlik olumsuzlanan değer dizgesinin

karşılığı halindedir. Romanda korkulan, tedirgin edici, ürkütücü gece, işkencelerin ve eziyetlerin başlaması ile eşdeğer süreçlerin adıdır.

Şehrin en büyük alanında sabahları akıp giden kalabalık, geceleri dövülüp, vurulup öldürülen, yol ortasında bırakılanları, gene yol ortasında bırakılmış, belli yerleri kanlar içinde, genellikle kolları, bacakları kırılmış adamlardan ayırt etmeği öğrendi yavaş yavaş. (G: 69)

Çok fazla ayrıntı yer almamasına rağmen bir-iki ayı kapsayan olay akışında mevsime ait ilk zamansal veri, 15. alt başlıkta verilir: “Yerde kar vardı, çiğnenmekten buzlaştı buzlaşacak” (G: 42). Romanda, belirgin bir zaman dilimi olarak gece ve gece ile gelenler anlatılsa da, metnin zamanı sıradizimsel ya da betimleme merkezli aktarılmaz. Karasu, klasik romanın anladığı anlamda kronolojik, çizgisel zamanı yeniden üretmeyi değil, bozmayı, değiştirmeyi amaçlar (Akatlı ve Özgüven, 1985: 8). Niceliksel akış bozularak, yok edilerek yaşanan çatışmalar, ruhsal çözümlüşler, korku ve kaygı kaynaklı kaçışlar yansıtılır. Örneğin “zamanı yok etmeğe çalışırken söyleyişimizin yapısını da bozmak gerekmez mi?” (G: 74) ifadesi, olay örgüsünde olduğu gibi zaman konusunda da kronolojik sıralamanın olmadığını göstergesidir. Olayların ne zaman başlayıp bittiğine dair kesin veriler olmamasına rağmen metnin iç dinamiklerinde zaman başat öğedir.

Anlatıcılık görevini üstlenen N., O. ve Sevinç’in üstkurgusal düzlemde birbirleriyle yazışmaları, yaşantılarını anlatı-ıçî yöntemle kayda geçirmeleri, bu kayıt altına alma ediminin defter(ler)e yapılması romanda öykü ile öyküleme zamanının çakışmasına yol açar:

Tabii, bütün bunlar, bu kâğıtların, bu yazdıklarımın, size ulaştığı anda okunmasıyla değişebilir; sanırım değişir de... Adamımın zarfı açması olasılığı pek yok. Öyle sanıyorum. Ama onu da hesaba katmak yerinde bir iş olur. Hoş, açsa da, açmasa da, ben bu davranışımınla kendimi her türlü düzenin dışına çıkarmış oluyorum. Bunları size niçin bildirdiğimi de merak etmeyin. Bunun nedini, niçinini belki anlatabildim de... Ama ne denli başarı gösterdiğimi bu noktada kestiremiyorum. (G: 139)

Şimdiki zaman kiplerinin kullanımı ile yaşananların şimdi, şu anda oluyormuş izlenimi uyandıracak şekilde aktarılması ve bunun “Yazdığımı, sonradan da yazsam, o gün yaşıyor, yazıyormuşum gibi yazmalıyım...” (G: 172) sözleri ile belirtilmesi, *Gece*’nin yazılırken var olan yönüne vurgu yapar.

Romanın olay örgüsü, yazım aşamasına yönelik görüş ve düşünceleri barındırır. Kurulmaya çalışılan düzen genelinde yapılmak istenenlerin öne çıktığı üst kurgu, metnin oluşumu ile ilgili bilgilerin anlatıya dahil edilmesi ile şekillenir. Dördüncü bölüme kadar sadece dipnotlar vasıtasıyla, dördüncü bölüm itibariyle dipnotlar haricinde de yazma sürecini metne taşıyan kurgusal yazarın varlığı ile öyküleme zamanı öncelenir.

Yapıntının dışına çıkıp, yazar olarak, birtakım düşüncelerimi bu yapıntıya eklemek ne ölçüde akıllıca sayılabilir? Okur (*okuyan* demeli; yazar nasıl da alışveriş karşısında hep “okur”lar

görmeğe... Oysa bu kez, "okurlar", "okur", olmayacak; bir tek okuyan olacak belki bu defterlerin karşısında), okuyan, böyle bir ayırımı niye yapsın? Ya da, yapıntıda çeşitli katlar arayıp tasarlayacağına, ne demeğe yazarın özel düşüncelerini, seçebildiği ölçüde, öbür bölümlerden ayrı tutsun? Yapıntıda yazarın izlerini aradıkları için az mı güldüm birtakım adamlara? (G: 177)

Gecenin nicel ve nitel karanlığına kış mevsiminin olumsuzlukları da eklenir ve bireyi mekân gibi kuşatan, sınırlayan, tedirgin eden, kaygılandırıcı, tüketen, korkutan bir ortam yaratır. 109. alt başlıkta yer alan ve eserin yazılma tarihine ait Nisan 1975 – Eylül 1976 bilgileri ile zamanın mevsim boyutu değişir; ancak tinsel rahatlama gerçekleşmez. Çünkü darbe ve sonrasında kaosu bireyler üzerindeki olumsuz etkileri, nicel değişiminin aksine devam eder. İnsanların gece sokaklarda dolaşmaktan kaçınıp evlerine kaçışmaları ve evde ışıkları dahi açmaktan korkmaları, Güneş Hareketi denilen baskıcı yapılanmanın ve onlar için çalışan gecenin işçilerinin ruhsal etki alanını işaret eder:

Herkesin uyuduğu, ya da ışığı söndürüp karanlıkta kaygıyla beklediği saatlerde bunlar “Gece Gelecek” diye yazarlar şehrin her yanına. Küçük gecelerin küçük sabahlarında yola düşen herkes, büyük gecenin (küçük de olsa “sabah” denecek bir sabahı hiç gelmeyecek bir gecenin) habercisi olan bu yazıları okur. (..) İş, gecenin işçileriyle birtakım ellerin karşı karşıya gelmemesi. O zaman, birtakım eller duvarlarda, yollarda kanlı çiçekler dönüşür. Yağmur, sabunlu su, kanları yok eder zamanla; ama boyaların karşısında güçsüzdür. (G: 40-41)

Akşit Göktürk, *Gece*'ye yazdığı sunuş yazısında anlatılan durumların gerçek yaşamla somut ilişkisinin sürekli olarak sezildiği metinde, okurun yakın geçmişte tanıdığı olduğu birçok toplumsal, tarihsel ve kültürel deneyden yankılar bulmanın mümkün olduğuna değinir (2010: 6). Ben anlatıcının “Hava karardıktan sonra sokakta kalanların yitip gittiği yollu yeni bir söylenti dolaşıyordu kaç gündür” (G: 201) sözleri, karanlık bastırıldığında dışarıda kalmanın tehlikesini işaret eder. Belli bir saatten sonra caddelerin ve sokakların aldığı yeni görünüm yüzünden yollarını şaşırıp ve kaybeden insanlar, kenti kuşatan yasaklar yüzünden ‘gecelik sığınaklar’da geceleme zorunda kalırlar. Zira, pek çok şeyin ve durumun suç olduğu bu dönemde başka evlerde geceleme de suçtur. Bu yüzden pijamalarını, çamaşırlarını, diş fırçalarını çantalarında sürekli taşımaya başlarlar:

Herkes hangi yoldan evine dönmesi gerektiğini öğrenip gecikmeden evine dönmek zorundaydı akşamları. Sokakta yitivermemek için böyle bir kaçamağa başvurmakla kimse kimseyi aldatamazdı (G: 217)

Gecenin korkutucu hâl almasının en önemli sebebi, kuruluş amacı hem sokakları hem de sisteme aykırı olanları temizlemek olarak gösterilen ve Güneş Hareketi adı verilen yapılanmadır. Geceyi hazırlayan ve geceye hazırlayan bu baskı hareketi, araç olarak kullandıkları gecenin işçileri vasıtasıyla insanları korkutmak, sindirmek, tedirgin etmek ister. İkindinin ilk saatlerinde sokaklarda görünür olan gecenin işçilerinin bu amaçlarla giriştikleri her türlü saldırı, gece ile yoğunlaşır:

Akşam saatlerinde gecenin işçilerini görmek çok kolaydır artık herkes için. Geceyi hazırlamakta, geceye hazırlamakta kullandıkları âletler ellerinde, sokaklarda dolaşırlar; sayıları da gitgide artar. (..) Özellikle genç gövdeler üzerinde çalışmak için düşünüldüğü tasarımlar, gerçekleştirilmiştir bu âletler. (G: 17-18)

Kent sakinleri için gece, işkenceye ve hatta ölüme yaklaşmaktır. Şehri ve insanları bir pelerin gibi örten/ kapatan gece, sabah olduğunda bile aydınlığa kavuşturmaz; rahatlamayı sağlamaz: “Sabahları güneş yeniden doğar gibi olsa da, ortalık yeniden aydınlanır gibi olsa da, gecenin karanlığı bütün bütün dağılmayacak hiç” (G: 31). Her şeyi ele geçiren gece, ‘doğar gibi’dir; ancak gerçek anlamda aydınlatmaz. Işığa ve dinginliğe bu engel olma durumu, karanlığın egemenliğini kalıcı kılar. Karanlığın varlığını sürekli hale getiren gecenin işçileri yüzünden nicel kararma da erkenden hissedilir. Bu durum, zamanın psikolojik algılanışını ve buna paralel olarak insan ruhu üzerindeki etkisine dayanan tinsel boyutunu öne çıkartır.

Bir süredir, karanlık arttıkça, gece yaklaştıkça, gecenin işçileri sokaklara dağılmağa başlamıyor da, sanki tam tersi oluyor; hava daha güneşliken kollar halinde sokaklara çıkan gecenin işçileri, ellerindeki tuhaf -kısa ama belik gibi örülmüş, enli- zincirleri salladıkça, hava, vaktinden de önce kararmağa başlıyor. (G: 69)

Şehrin dışında insanların karşılıklı olarak silahlarını birbirlerine doğrultup ateşledikleri bir mekânda ben-anlatıcının gördükleri ve aktardıkları, zamanın algılanışına örnektir. Oynanan bu kanlı oyun, günün o saatiyle tezat bir şekilde gökyüzünün maviliğine ve güneşin parlaklığına leke düşürür: “Bir sabah saatinde, güneşin bütün gücüyle parladığı, gökyüzünün (yeşillik kümesinin üzerinde) masmavi, dupduru görüldüğü bir sabah saatinde...” (G: 49). Geçmişte güneşin bütün gücüyle parladığı ve gökyüzünün masmavi olduğu mekân, ölüme ve kana sahne olur. Paralel olarak insanlardaki emniyet ve güven duygularını arttırması gereken sabah saatleri de gece gibi tedirginlik verici bir kimlik kazanır.

Gece romanında zaman, metnin çok sesli ve çok parçalı biçimsel yapısını biçime taşıyan en önemli unsurdur. Zamanın öykü ve öyküleme düzlemi, sosyal ve siyasi arka plan ile bütünlenerek zamansal katman genişletilir. Gece sözcüğünün poetik versiyonları ve psikolojik yansımaları ile bu çift katman derinlik kazanarak izleksel boyutta bir zaman algısının metni kurmasına olanak sağlanır.

Kılavuz

Yazma serüveninin bireysel varoluş ile iç içe ilerleyişinin kurgulandığı Kılavuz romanında öykü zamanı, Ağustos sonu ile Eylül başı arasında geçen yirmi iki günlük süreyi kapsar. Geriye dönüşlerin ve zamansal sıçramaların olduğu eserde, öykü ve öyküleme zamanında da değişimler yaşanır. Başkişi Uğur’un, yeni işinin öncesi ve sonrası yaşadıkları art zamanlı olarak kurguya dahil

edilir. Yazar olma deneyimi ile yaşam deneyimi arasındaki bağlantılar zamanın bu yapısı ile kurguya yön verir:

“Niye yazdın böyle bir yazıyı, diye sorsam, cevap verir misin?”

“Siz soruyorsunuz; vermeğe çalışırım. Sanırım... Sanırım, beni ters pers eden bir gün yaşamış olduğum için... Sonra, galiba, yazıyı yazdıkça, yazmanın tadına varmağa başladığım için.” (K: 44)

Romanın ilk bölümü, Uğur tarafından işe başladıktan iki gün sonra yazılmaya başlanan ve altı günde tamamlanan tek bir günde geçen olayların anlatımıdır. Öykü ve öyküleme zamanının farklılaştığı bu bölümde, geriye dönüş ile zamansal çerçeve oluşturulur:

“Peki Uğur, bunu altı günde yazdığını söyledin. Ondan sonraki günlerde de, benden çekinmeden, ben o masada çalışırken, bir şeyler yazdın sen de burada. O yazdıkların ne?”

“O günün arkası efendim. Bir çeşit günce...” (K: 45)

Sonraki günlerin ya da geriye dönük yaşananların anlatıldığı günce şeklinde yazılan ikinci ve üçüncü bölümlerde öykü zamanı yer yer yer öyküleme zamanı ile örtüşür.

Şu anda yaptığımı da dikkat etsem ya! Başına herhangi bir şey yazmadım. Oturalı beri de, öyle parçacıkla, kıvrıntıyla yetinmeyip öykü yazıyorum. (..) Bunları da ancak şimdi düşünüp yazdım. (..) Bakın şu yazdıklarımı okudum, inandırıcı bulmuyorum. (K: 47, 54, 107)

Örneklerde öykü zamanı ile öyküleme zamanının çakıştığı görülür. Uğur'un, yaşananları sonradan kaleme aldığını bölümlerde ise, bu iki zaman birbirinden ayrışır: “Tuhaflik -böylesine anımsayabilmem de ondan ya!- durumdan, sürücünün bekinişinden çok, halindeydi, sesindeydi. (..) Neyi ne kadar doğru aktardığımı bilemem; eninde sonunda, usumda kalanı yazıyorum” (K: 20, 52).

Metnin yazılma sürecinin metnin konusu haline geldiği bu üst-kurmaca romanda Uğur, yaptığı ya da yapacağı hemen her şeyde saatin kaç olduğuna dikkat eder. Bu nedenle eserde saati belirten ifadelerle sıklıkla rastlanır: 09:51, 10:10, 11:30 (K: 11); 13:57, 14:13 (K: 13); 19:25 (K: 17); 17:37 (K: 20); 22:50 (K: 39); 7:34 (K: 43); 6:20 (K: 70); 8:32 (K: 73); 14:12 (K: 77); 16:10 (K: 78); 21:25 (K: 84); 8:20 (K: 90). Uğur'un bu dikkati, şimdi ve şu ana tutukluğunun göstergesidir. Bu tutukluktan rahatsız olan ve onu aşmak isteyen başkişi, onu sayılarla sabitleyerek bunu şeklen başardığını düşünür ve gösterir: “Şimdiki an kadar açık, dokunulabilir ve elle tutulabilir bir şey yoktur. Ama gene de bizden bütünüyle kaçır” (Kundera, 2009: 37). Uğur'un saat konusunda bu denli takıntılı yaklaşımı, zamanı yakalmak ve ona hakim olmak isteğinin de yansımasıdır:

13:20'de dolmuş binerim (10 dakika bekleme payı); 12:30'da bir şeyler atıştırırım lokantada (karnım guruldamasın); 11:40'da yıkanır, traş olur, giyinirim (işe giriyorum ne de olsa); 10:30'da şöyle bir kestiririm (ağırlık basmasın); güneş de odadan çıkıp gitmiş olur; bir buçuk saat var daha, denize girip çıkar, bir çay daha içer, gazeteye biraz daha göz gezdiririm. (K: 9)

Uğur'un zaman konusundaki obsesif mizacı, zamana dair verilerin ayrıntılarıyla; saati, günü, tarihi bildiren zarfların sıklıkla kullanılmasına yol açar: “Aşağı yukarı sekiz ay önceki bir düşü.” (K: 33), “Yılmaz Bey, on üç gün sonra, sabah (..) telefon etti.” (K: 43), “perşembe olacak, ayın yirmisi yani” (K: 47), “ayın onbeşi cumartesi günü diye hesapladım” (K: 49), “Temmuz başındaydı.” (K: 63), “Saati sordu. ‘İki saatimiz var daha,’ dedi.” (K: 70), “Beşte buradan yola çıkalım.” (K: 73), “Tam birde yola çıkabilecekmiş. Dört buçukta evde olurmuş.” (K: 77), “Yılmaz Bey, gerçekten dört buçukta geldi. İşimizi bitirdiğimiz, Mümtaz Bey’in ‘saat dört buçuk’ dediği sırada.” (K: 78), “Yılmaz Bey dün akşam sekizde, karşıya, Gökçeköy’e geçmiş, ‘yarın tam öğle vakti gel al beni’ demiş kendisine.” (K: 92), Mümtaz Bey, “Seni çağırdığında dokuzu geçiyordu galiba,” diye söze girdi. İhsan, ‘Dokuzu çeyrek geçe çağırdı. Yirmi beş geçe yanındaydım,’ dedi.” (K: 95), “Havuzda indim. Saat bir buçuğa doğru... Yarım saat kadar kaldım.” (K: 96), “Ben de altıya doğru döndüm, okuduğum kitabı bitirip...” (K: 96), “ ‘Yarın 30 ağustos,’ dedi Mümtaz Bey.” (K: 97), “Kalktığımda saat üç buçuk falandı.” (K: 101), “Pazartesiymiş.” (K: 107), “Bugün çarşamba.” (K: 108). Başkişi düş-gerçek diyalektiğinde yaşadığı ikilemleri, niceliksel anı sabitleyerek aşmaya çalışır: “Fikir ve gerçeklik arasındaki en büyük uyumsuzluk zamandır - zamanın süre olarak akışı[dır]” (Lukacs, 2011: 124). Ayrıntının ön planda olduğu bu zaman takibi, düş ve gerçek arasındaki sınırları belirsizleştirdiği gibi kurgular arasındaki geçişleri de görünmez kılar.

Evimdeydim. Yatak odasının kapısını açıyordum. Eşya azalmıştı. Ev badana ediliyor olmalıydı. (..) Taşınıyor muyduk? Ama taşınma hazırlığı da değildi bu. (..) Biri çağırıyordu beni. Ben öldüğüm için toplanıp örtülmüştü her şey, odaların ortasında bırakılmıştı. Çağırıyorlardı beni. “Geliyorum,” dedim. Uyandım. Gümüş başını göğsüme dayamıştı. Aşağıdan çağırıyorlardı. Mümtaz Beyin sesi. Ama tuhaf bir tınısı vardı. “Yemeğe gel,” diyordu. (K: 80-81)

Başkişiyi gerçeğe bağlayan görünmez bir bağ halindeki zaman, “okura kılavuzluk etmek istercesine büyük bir titizlikle yansıtıl[ır]” (Eziler Kıran, 1991: 55). Sıradizimsel zamanın ayrıntıları, labirent temalı zaman ve mekân üzerinden bireysel ve sosyal arayışların anlatımına dönüşür. Öykü zamanındaki 22 günlük ilerleyişin listesi, şu şekildedir:

- | | |
|----------------------|--|
| 12 Ağustos Çarşamba | : Uğur'un işe başladığı gün. |
| 13 Ağustos Perşembe | : Mümtaz Bey'in Teber'den Turunçlu'ya geldiği gün. |
| 14 Ağustos Cuma | : Uğur'un ilk gün yazısını yazmaya başladığı gün. |
| 15 Ağustos Cumartesi | : Mümtaz Bey'in Uğur'la ilk kez konuştuğu gün. |
| 16 Ağustos Pazar | |
| 17 Ağustos Pazartesi | |
| 18 Ağustos Salı | |
| 19 Ağustos Çarşamba | : Uğur'un ilk gün yazısını yazmayı bitirdiği gün. |
| 20 Ağustos Perşembe | |
| 21 Ağustos Cuma | |

- 22 Ağustos Cumartesi
23 Ağustos Pazar
24 Ağustos Pazartesi
25 Ağustos Salı
26 Ağustos Çarşamba : Yılmaz Bey'in arayıp ertesi gece eve döneceğini söylediği gün.
27 Ağustos Perşembe : Yılmaz Bey'in döndüğü gün.
28 Ağustos Cuma : Yılmaz Bey'in akşamında Gökçeköy'e geçtiği gün.
29 Ağustos Cumartesi : Uğur, İhsan ve Mümtaz Bey'in Ankara'ya dönmek üzere yola çıktıkları gün (Kaza günü).
30 Ağustos Pazar
31 Ağustos Pazartesi : Uğur'la İhsan'ın hastaneden taburcu edilip Uğur'un evine geldikleri gün.
1 Eylül Salı
2 Eylül Çarşamba : Uğur'un, Yılmaz Bey'e mektup yazdığı gün.

11 güne ait olay birimlerinin yer almaması, zamanın niceliğini aşan bir kurgu yapısının oluşturulduğunun işaretidir. Uğur'un, kendisiyle ilk kez ne zaman konuştuğuna dair yazdıklarını okuyan Mümtaz Bey'in bu durum hakkındaki yorumu tarihlerin belirlenmesinde ipucu görevi görür:

Bir de, 'Mümtaz Bey o gün' (ayın on beşi cumartesi günü diye hesapladım) 'ilk kez konuştu benimle. Varlığımın ancak farkına varmış gibi,' demişsin. Buraya geldiğimiz üçüncü günü... (K: 49)

Öykü zamanına ait bilgiler ayrıntıların takibi ile mümkündür. Örneğin Teber'den Mümtaz Bey'in gelişlerinin üçüncü gününün 15 Ağustos Cumartesi olarak verilmesi, bu seyahatin 13 Ağustos Perşembe gerçekleştiğini; Uğur'un bu tarihten bir gün önce işe başlamasının belirtilmesi ise, 12 Ağustos Çarşamba tarihini netleştirir.

Gelelim yazdıklarına... Güncenin biçimi biraz değişik... Gün, tarih gibi şeyler yazmamışsın maddelerin başına. Bir 'P' ile -perşembe olacak, ayın yirmisi yani- bir 'ertesi gün', bir de 'iki gün sonra' ile yetinmişsin. (K: 47)

Aynı şekilde Mümtaz Bey'in Uğur'un ilk gün yazdıklarını okurken sorduğu "Okumama izin verdiğin yazıyı, beni buraya getirdiğin günün ertesi mi yazmağa başladın?" (K: 44) şeklindeki soru da öykü zamanının akışı ile ilgilidir. Eserin birinci bölümüne ait bu yazılanların tarihi, başkişinin Turunçlu'da işe başladığı günün ertesinde İhsan'la birlikte Teber'e gidip Mümtaz Bey'i alıp geri döndükleri için Uğur'un Turunçlu'daki üçüncü günü olan 14 Ağustos Cuma'yı işaret eder. Mümtaz Bey tarafından bu yazıyı altı günde yazdığının Uğur'a tasdik ettirmesi ile yazılanların sekizinci gün olan 19 Ağustos Çarşamba tamamlandığı netleşir. Benzer bir şekilde ikinci bölümün başında Uğur'un Yılmaz Bey'in on üç gün sonra telefon ettiğini ve ertesi gece eve döneceğini yazması (K:

43); Uğur'un işe başladığı gün olan 12 Ağustos Çarşamba'nın on üç gün sonrasının 25 Ağustos Salı'ya denk gelmesi; Yılmaz Bey'in dönüş gününün 26 Ağustos Çarşamba olması; Mümtaz Bey'in Yılmaz Bey'in eve geldiği günün akşamında kendisine öbür gün Ankara'ya dönmeye karar verdiğini söylemesi (K: 83); Uğur, İhsan ve Mümtaz Bey'in Ankara'ya dönmek üzere yola çıktıkları günün 28 Ağustos Cuma olması yine olay birimlerinin ayrıntılarındaki verilerdir. Ancak bu bilgilerdeki çelişkiler diğer ayrıntılar ile giderilir: Yılmaz Bey'in geleceğini haber verdiği gün Uğur'un kaset hakkındaki açıklaması ve perşembe günleri izinli olan evin hizmetçisi için "Eminanım yarın gelmiyor." (K: 57) sözleri, Yılmaz Bey'in döndüğü günün 26 Ağustos Çarşamba; Yılmaz Bey'in döndüğü günün 27 Ağustos Perşembe; yolculuk esnasında Mümtaz Bey'in verdiği "Yarın 30 ağustos" (K: 97) bilgisi, yola çıkışın 29 Ağustos Cumartesi olduğu sonuçlarını ortaya çıkarır: "Kaseti, yazıda söylediğim gibi, bulduğum yere bıraktım. Yılmaz Bey, İhsan, ben, o gece evden hep birlikte çıktık. Ertesi sabah bizden önce Eminanım gelmemiştir; perşembeleri gelmez zaten" (K: 50).

Ortaya çıkan bir günlük farkı, Oruç Aruoba üç gün olarak hesaplayarak bunun metinde anlatılan olayların geçtiği üç gün olduğunu ve gerçekte olmadığını söyler (1991: 130). Hâlbuki metinde öykü zamanı, Uğur'un işe başladığı gün, Mümtaz Bey'in Teber'den Turunçlu'ya geldiği gün, Yılmaz Bey'in arayıp ertesi gece eve döneceğini söylediği gün, Yılmaz Bey'in döndüğü gün ve kaza günü olmak üzere beş gündür. 14 Ağustos Cuma, 15 Ağustos Cumartesi ve 19 Ağustos Çarşamba günü neler yaşandığı sıradizimsel olarak metinde yer almaz; öyküleme zamanına ait bu günler hakkındaki bilgiler Mümtaz Bey'in, Uğur'un tuttuğu günceyi okuduktan sonra yaptığı yorumlarla netlik kazanır. 28 Ağustos Cuma günü yaşananlar ise, Uğur, İhsan ve Mümtaz Bey'in yolculuk esnasındaki sohbetleri vesilesiyle öğrenilir. Kazadan sonraki 31 Ağustos Pazartesi ve 2 Eylül Çarşamba günlerine dair bilgiler de Uğur'un Mümtaz Bey'e yazdığı mektuptan elde edilir. Şu durumda söz konusu bu tek günlük fark kurgusal bir oyundur ve yazar, okurun dikkatini ölçmektedir. Uğur'un Turunçlu'daki ilk gününü anlatan ve takip eden altı gün içerisinde yazılan birinci bölümde, Mümtaz Bey bu parça parça yazılan notları oluş anında tutar gibi aktarır:

Yalnız burada, sizinle geçirdiğim günler var. Daha doğrusu, sizin söylediklerinizden, ara ara da yaptıklarınızdan parçacıklar, kıyımlar diyelim. Gerçekte, bir arada yaşamayı öğrenmemiz üzerine gözlemciler, o kadar. (..) Gerçek bir günce yerine, yani, olan bitenin o an için taşıdığı önemi belli edeceğin, unutulmaması için kaydedeceğin bir günce yerine, sanki sonraları yazacağın bir şeylere yarasın diye tutmuşsun bu notları... (K: 46, 47)

Başkişinin Turunçlu'da geçirdiği günlerde tuttuğu notların gözden geçirilmiş, derlenmiş ve yeniden yazılmış hali olan *Kılavuz*, günlüğün anlatı boyunca yazılmakta ve romanın da o günlüğün versiyonlarından biri/ muhtemelen sonuncusu ile özdeşleşmektedir (Akatlı, 1991: 18). Anlatının sonunda yer alan ve Yılmaz Bey'e yazdığı mektupta Uğur'un, "Bizden başkalarının okuyacağı bir öykü gibi bunları oturup yazmamı, niye istediniz, kestiremedim. Gene de yazdım." (K: 108) ve "Yanımdan ayrılmadım; bir işle uğraştım, onu yormadım." (K: 108) ifadeleri de bu görüşünü

destekler mahiyettedir. Bu yazma sürecinin eklemeler, çıkarmalar, değiştirmeler aşaması, son bölümdeki trafik kazasında yüzünden yaralanan İhsan'ın, Uğur'un evinde geğirdiği iyileşme günlerine denk gelir.

Okuduklarım, bildiklerim, kaza anına dek olanı biteni anlatmama yardım etti. Kazayı ancak duyduklarımı düşünerek anlatmak zorunda kaldım. Bilmem, okuyana bir parçacık olsun bir şey iletebiliyor muyum?
Kaza sonrasında pek bölük pörçük imgeler kalmış bende. Yazmağa kalkışamam. (K: 107)

Karasu tarafından bir sonat olarak tasarlanan *Kılavuz*'da zaman, anlatının ritmini belirleyen temel yapı mekanizmalarındandır. “Solocu ya da çalgılar topluluğu için bir ya da bir kaç bölümlü müzik parçası” (Baydü, 2016: 376) olan sonat, genellikle üç ya da dört bölümden meydana gelir. Klasik sonat formunda birinci bölümü oluşturan Allegro'nun çabuk tempolu ama durgun dramatik yapısını ikinci bölümde Andante veya Adagio gibi ağır tempoda, lirik ve duygulu bir yapı izler. Üçüncü bölüme canlı, kıvrak ve çabuk tempo hakimken final bölümü çabuk ya da çok çabuk tempoda, sevinçli hatta coşkulu yapıda, enerjik şekilde sona erer (Aktüze, 2004: 541). Roman, sonatın bu geleneksel yapısına uygun tarzda şekillenir:

Allegro guisto'yu tutturmak çok güç olmadı. Ancak II. Bölüm'de Andantino olmalıydı, fazla ağırlaşmak istemiyordum. III. Bölüm, ilkinden daha hızlı olmalıydı, ama biraz daha yalın da olmalıydı. (S: 245)

Anlatıda olay örgüsü ve zaman ilişkisi, geçişler, duraklar, tekrarlar, vurgular, hızlanmalar, yavaşlamalar ile ahenk kazanır. Bunu sağlamak için biçimsel bir düzenleme yapılarak birinci bölümde bir günün olayları (12 Ağustos) 34 sayfada; ikinci bölümde yine bir günün olayları (26 Ağustos) 28 sayfada; üçüncü bölümde ise üç günün olayları (27, 28, 29 Ağustos) 34 sayfada kurgulanır. Üçüncü bölümün sonunda iki sayfalık mektupta ise, kazadan sonraki dört gün anlatılır. Bu ekin diğer bölümlerden sayıca daha kısa olması, yazarın müzikaliteyi yaratmak için yaptığı bilinçli bir seçimdir. Her bölümün olay örgüsündeki akışın bir öncekine nazaran hızlı olması da yine aynı gayretin bir yansımasıdır.

Narla İncire Gazel

Yazma ile yazılma süreçlerinin paralel ilerlediği *Narla İncire Gazel* romanında, öykü zamanı iki haftadır. Üst kurmaca nitelikli bu süre, başkişi Kerim'in metnini oluşturmasını kapsar:

Elin elime değiyor şimdi. Yeniden. İki hafta önce güneye doğru inen otobüste olduğu gibi. O anda, bilinmedik, neredeyse akla gelmeyecek bir şey başlıyordu bizler için. şimdi bildiğimiz bir şeyi bitiriyoruz. (NİG: 137)

Arkadaşı Eren ile başkişinin ‘Narlar şehri’ Side'deki tatillerine ait bu zaman dilimi, geriye dönüşler ve anılar yoluyla genişletilir. Kerim'in “belli bir okuyuşun sağlayabileceği anlamları taşır

ancak. Anahtarı yazılmadıkça birtakım benekler olarak kalan notalar gibi.” (NİG: 81) sözleriyle belirttiği, metnin anlam katmanlarının oluşum ve gelişim sürecine vurgu yapan anıların çoğu Side'ye dairdir. Önceki yıllarda bu kente defalarca gelmiş olan anlatıcı açısından bütün o yaşamışlıkların ve biriktirilmiş anıların öykü zamanına taşınması sayesinde kendilerine yüklenen anlamlar netleşir.

Nar ve İncire Gazel'in “Giriş” bölümü, iç metinsellik ile yazarın *Altı Ay Bir Güz* romanına bağlanır. “Anlatmağa değer gördüklerimizin kavranabilmesi, niye bir sıraya uyulmasına bağlıymışçasına düşünüp eyleriz ki?” (NİG: 10) diye soran ben-anlatıcı, geçmiş yaşantısının izlerini sıra gözetmeden aktarma yoluna gideceğini belli eder. İyice parçalanıp dağılsın diye yere atılan narın tanelerinin mümkün olduğunca uzağa sıçramasının sevincini önceleyen çocukluk anısı nar, incir ve gazelin sembolik söylemde buluşturulduğu romanı hem izleksel hem anlamsal yönden bütünler.

“Hayvanlar Kitapçığı” adlı bölümde, geriye dönüş tekniğiyle Kerim'in öykü zamanından önceki Side tatiline yer verilir. Başkişinin Refik adlı başka bir arkadaşı ile Narlar Şehri'nde olduğu dönem, şimdiki zaman kipi ile aktarılır: “Taşlar arasında, kekik öbeklerini izleyerek ilerliyoruz” (NİG: 15). Kerim'in Jean adlı arkadaşıyla Side'de geçirdiği günler ise, geçmiş zaman kipleri ile öykü zamanına taşınır:

Taşlar arasında ilginç bir taş görmüştük birkaç yıl önce; yanayı uzaktan uzağa bir kuşunkini andıran yüzüyle Jean'ın eğilip baktığı, devimi ağır bir hayvancık olsa gerek, diye düşünmüştüm ilkin. Yaklaşıp bakınca beklemediğim bir şeyle karşılaşmıştım. (NİG: 15)

Ben anlatıcının Ateş adlı beyaz bir çoban köpeği ile Piç adını verdiği küçük bir köpek arasındaki büyük dostluktan bahsettiği kısımlar; Refik ile lokantadaki ilk gecelerinde arkadaş oldukları Güdük ve Osuruklu adlı kedilerin hikâyesi; Refik'le Side'deki tatilinden yirmi üç yıl öncesinde Turan Erol adlı arkadaşı sayesinde sakangur adlı hayvanla nasıl karşılaştığı artdizimsel yöntemle anlatılır. Bunlardan son anı parçası sayesinde Kerim, Refik'le kaldıkları otel odasının duvarında bu hayvan yeniden gördüğünde hem geçmişi hatırlar hem de hayvanı tanıır. “Hayvanlar Kitapçığı”nın öykü zamanı, hepsi Side'de yaşanan anılarla aşamalı olarak genişler.

Özgürlük, küskünlük ve sevi tanımlarından oluşan “Üç Tanımlık Ara Söz”de yaşamın deneyimler, sınırlar, acılar, düşünceler, duygularla örülü yanı deneme ile anıların öncelendiği özyaşamöyküsü arası bir üslûpla dile getirilir. Yazar anlatıcı ile ifadesini bulan bireyin içsel serüveninde geçmiş şimdije taşınırken bugün, hayatın tümünü kuşatan zihinsel olgunlukla yeniden anlamlandırılır. Mazinin, bugünün bakış açısı ile değerlendirildiği bu kısımlarda öykü ile öyküleme zamanı arasındaki mesafe daralır:

Resmin karşısında durmak, artık yadırgatıcı. Baktığımın içinde geziyorum. Ne resim bir şey anlatıyor, ne onu yapan el. Ara ara o ele uyar gibi olsam da onun aradan çekilmesini bekliyorum. Bir yaşantıdır, olsa olsa, benim için bu resim-içi gezi. Yazıyla yaptığım, olsa olsa, bu yaşantıyı dile getirmeğe çalışmak... (NİG: 56-57)

Romanın, iki haftalık öykü zamanını kapsayan “İnsanlar Kitabı” bölümünde de zaman, anılar yoluyla genişletilir. Kerim, halıcının dükkânındaki kediyi ilk kez iki sene önce gördüğünü anımsar:

Bu kediyi ilk gördüğümde durup dakikalarca bakmıştım; (..) Şimdi, halıcının dükkânı önünde kediyi görmeyince, iki yıl önce kınadığım o kötü köşede gene bir kıpırdanma... (NİG: 67)

Kediyi ilk görüşünde aklında kalanları aktaran Kerim, yaşamın insanı şaşırtan şeylerle dolu olduğuna, elli yıl önceki bir anısı üzerinden değinir. Elli yıl önce “Match” adlı derginin bir sayfasında gördüğü artistin fotoğrafları, Kerim'in insan ilişkileri hakkında sorgulamaya girişmesine yol açar. Halıcının evinin bahçesindeki yasemin ağacının oraya dikilmesinin öyküsü de geriye dönüş tekniğiyle verilir. Bu ağaç, halıcının oğlu tarafından bahçenin gölgesine güzel bir koku yayılsın diye “geçen yıl, önceki yıl, daha önceki yıl”a (NİG: 72) denk gelen bir zaman diliminde dikilmiştir.

Narlar Şehri'nde kulağına su kaçtığı için sağırılığı iki kez yaşayan, ilkinde bir kulağı, ikincisinde iki kulağı birden tıkanan Kerim'in tedavi olmak için gittiği hastanede hemşireyle arasında geçenlere; üç yıl önce Side'deki kahvede otururken kendi 'gerçekçi' öykülerine kalıp gibi uyan şeyler anlattığı için asıl adı Hamit olan bir adama 'Gerçekçi' adını takmasına yönelik anılar, anlatıda zamanın geriye doğru genişlemesine örnektir. Kerim'in, Refik'le yıllar önce başından geçen bir olaya değinmesi de, hem bu genişleme hem de “Hayvanlar Kitapçığı” ile bağ kurulmasına zemin hazırlar:

Yıllar önce, herhangi bir Alamancılığımı bildiğimizden değil de ona bir ad vermek için, Refik'le birlikte yakıştırdığımız ‘Alamancı’ adını hâlâ taşıttığım, artık orta yaşın eşiğine yaklaşan adam, gülmeyen ama asık olmamayı da başaran yüzüyle kumsalda yürüyor. (NİG: 79-80)

Aynı bağ, Kerim'in Side'de Jean'la yaşadığı bir olayı Eren'e anlatması vesilesiyle de kurulur. Yıllar öncesinde, Jean'la birliktelerken motosikletli küçük avcının ilk karşısına çıkışını ve sonrasında yaşadıklarını üç parça halinde nakleden ben anlatıcı, Side'de üç farklı arkadaşıyla geçirdiği üç farklı zamanı bütünlemiş olur. Kerim'in Refik'le, Jean'la ve Eren'le geçirdiği üç farklı Side tatili içerdikleri göndermeler ve çağrışımlarla geçmiş-şimdi düzleminde birbiriyle kesişerek anlatının mozaiğini oluşturur.

Adıyla hem mekânsal hem zamansal bir bitişe vurgu yapan “Çıkış”ta, öykü zamanının son günü anlatılır. Keri mile Eren'in, bilinmeyi tecrübe edecek olmanın heyecanı ile başlayan iki haftalık tatilde yaşadıkları fiziksel olduğu kadar ruhsal bir doygunluğu da beraberinde getirir.

Side'den ayrılıyor, tatillerini bitiriyor olmanın üzüntüsü yerini, dünya üzerinde başka hiç kimse yokmuşçasına varlıklarının ve birlikteliklerinin ayırdına varmanın hazzına bırakır:

Ay ışığında yalnızız.

Kalkıyorum. Kalkmıyorsun. Başın dizlerimde, ellerin ayak bileklerimde. Denizen soluğu yavaşlamıyor; uzayan, saniyelerimiz. Bugünün bittiğini biliyoruz. Denize bir daha bakmadan sırtımızı dönüyoruz, yavaş yavaş çıkıyoruz çalılık kumulların arasına. (NİG: 134)

Romanın “Ön Rapor İçin Birkaç Not” başlıklı son bölümü, Narlar Kenti Side'nin yerleşim yeri haline gelme sürecine dair beş maddelik notlar içerir. Alım satım belgeleri ve sözleşmelerden yola çıkarak bu süreç hakkında tahminlerde bulunulur ancak ilk yerleşimin 25-30 yıl kadar sürdüğüne, belirsiz bir süre sonra da bölgenin tamamen boşaltıldığına yönelik zamansal verilerin haricinde öykü zamanına dair net bir bilgi verilmez.

Üstkurmaca niteliği eserde öykü zamanı ile öyküleme zamanının çakışmasına yol açar ve ikincisini öne çıkarır. Kerim'in kitap yazma uğraşını anlatı düzlemine taşıyan romanda öyküleme zamanı üç farklı boyutta gerçekleşir: Birincisi Kerim'in, yazdığı kitabın kişileri olarak tasarladığı kadınların konuşmalarını aynı esnada kayda geçirmesi; ikincisi sohbetlerinden yola çıkarak kurguladıklarını arkadaşı Eren'e anlatması; üçüncüsü ise yazdıklarını bir müddet sonra Eren'e okutmasıdır.

Başkişinin taktığı isimlerle Frau von Schimnhoff, Nevres Hanım ve Süheyla Hanım adlı kadınların sohbetine kulak misafiri olup konuşmalarını aynı anda yazdığı kısımlarda öykü ile öyküleme zamanı birlikte ilerler:

Hamburglu yaşlı kadın, konuşmasının orta yerinde sesini yükseltip yazdırmağa başlıyor kendini: “Emekliliğinin bir yıl öncesinden başlayarak ölümüne dek, yani altı yıla yakın bir süre, yaşamımızın belki en rahat, en zevkli dönemini yaşadık. (..) Nevres hanımın, bu beklenmedik sapmanın havasını dağıtmak için söze atılması gerekecek: Usuna ilk geleni söyleyerek... “Süheylâ hanımla da orada mı tanışmıştınız?” (NİG: 91)

Kerim'in on beş dakikadır kulak vermediği üç kadının hikâyesi, konuşmalarıyla eş zamanlı kaleme alınmaya ek olarak, aralarında geçen muhabbete kulak misafiri olması ve duyduklarına aklından geçenleri de eklemesi ile kurguya taşınır:

Bu sözler, benim usumdan geçenlerle ilişkili olabilir ama kişim açısından yersiz. Bir yerlerde bir bozukluk olduğu doğru galiba. Kalem elimden bırakıyorum. Eren soran gözlerle bakıyor. Çarkın durduğunu anlıyor herhalde. Bir an, Ulla McLeod'un değil, bu Büyükelçi eşinin kocasıyla ilişkisinde nasıl bir tutum benimsediğini kurmağa kalkışıyorum; üşenç basıyor. (NİG: 116)

Kerim, öyküsünün bir kısmını kendi kurguladığı şekilde kaleme alır ve Eren'e anlatır. Bu parçalarda üç kadının ilişkisine yönelik bazı detaylar, Eren'e anlatıldığı esnada ortaya çıkar:

Bak, Süheylâ hanım, Bayan von Schimhoff'a, onu ağırladığı günlerden birinde, zenginlikten söz açacak. Hamburglu kadını kendi dengi görüyor; oğlundan öğrenmiş: Kadının da, kocasının da aileleri zengin, köklü; iki oğulları otuz yıl kadar önce bir araba kazasında ölmüş. (NİG: 96)

Frau von Schimhoff, Nevres Hanım ve Süheyla Hanım'ın hikâyesinin sonunu merak eden Eren'e Kerim'in verdiği cevap, öyküsünün geri kalanını nasıl tasarladığını göstermesi ve sonunu on beş-yirmi satırda özetlemiş olması yönüyle de dikkat çeker. Kerim'in kitabı için kurguladığı bu son, aynı zamanda yazdığı son olur:

bir kızın babasını bir 'abla'dan kıskanması var. babasının, bir gün, oyun gibi başlattığı bir kovalamaca var; kovalanan, babasına güvenini yitiren, yıllarca bu güveni onaramayacak, bir kız; kovalayan, sevmeğe alıştığı bu küçük çocuğu efendisinin buyruğuna uyarak korkutmak zorunda kaldığı için sonunda yere oturup saatlerce acı acı uluyan bir kocaman kara köpek... Sonra, oğlunun yaşayışını beğenmediği için onu reddeden bir baba var; reddedilen oğul, artık büyümüş kızın gönlünü çeler gibi ama gerçekte babanın çok iyi arkadaşı, yanından ayrılmıyor, dört dönüyor çevresinde 'ağabeyciğim, ağabeyciğim' diyerek. Sonra hastalanıyor, sonra bir daha görünmüyor. Kız, babasının, elinde bir kitap, gözleri bahçenin karanlığına dikili, saatlerce oturduğu bir geceyi anımsıyor. Babasının ağladığını anlıyor, bir şey soramıyor. Yıllar sonra, o kitabın ilk sayfasında, 'ağabeyciğim' diye başlayarak yazılmış birkaç satırı yorumlamağa çalışacak; anladığı tek şey, o kitabın 1943 yılının mart ayında bir hastaneden yollandığı olacak. (NİG: 130)

Kerim, yazdığı bazı parçaları ise Eren'e okutmayı seçer: “Dinlediğim kadarını ilettim. Kurduğumu da okudun” (NİG: 95). Kendini ve hayatı yazarak var eden Kerim için bir müddet sonra hem başkışı hem de arkadaşı anlatı kişileri haline gelir:

Eren giriyor işe bu noktada. “İpin ucunu kaçırmadın mı?” Uyduğunu biliyorum; ondan yana bakmam gereksiz. Kişilerim arasına o da giriyor demektir bu. Sahi, niye adıyla anılanların arasına girmesin? (..) Anlatıdan başka ne kalır ki geriye bir insandan, insanlardan?... Düşündün mü hiç?... Dinlenen ya da dinlenmeyen anlatılarız, hepimiz... (NİG: 107, 123)

Yaşamsal döngünün yazımsal deneyimle bütünleştiği, yazarak ve hatta yazılarak var olunan dünyanın öncelendiği eser, Eren'in “Bu kitap bitmez güzelim. Daha başlamadı ki...” (NİG: 97) sözlerinden hareketle henüz anlatılmamış, dinlenmemiş, söylenmemiş olanları da içine alarak sürekli devam eden bir süreci kapsar.

Romanın öykü zamanı olan iki hafta, başkışı ve norm karakter üzerinde psikolojik açıdan izler bırakır. Birbirini tanımayan insanların tatil amacıyla buldukları Narlar Kenti Side'de dinlenme ve yazma edimlerini bir arada yürüten Kerim ve Eren için bu süre, yazarak ve yaşayarak var oldukları, herkesin yabancılıkları karşısında birbirlerini bütünlemenin hazzını duydukları bir zamanın karşılığıdır. İki haftalık tatillerini hayatın rutin döngüsünden ayırışan bir anlar ve anılar bütünü olarak görmeleri bundandır:

O dünyada her şey, derişik bir yaşamın örneğiydi. Tümceler kuruyorum. Parmağımı parmağına değdirip çekerek. Ala uykularda. Hâlâ. Umutlar, düşler, törenlerle doldurulmuş, bütün bir yıl

yaşanana benzemesin diye zorla ayrıksı kılınmış bir yaşam özeti. Sonun, yıkımın, ölümün bile görkemli, gürültülü, tansıklı kurulduğu, çok anlamlı bir küçük yaşam... (NİG: 138)

Yaşamın yoğunlaştırılmış bir kesiti halindeki bu süreç, başkişi Kerim ve arkadaşı Eren için kendiliğinden ve yazmanın farkına vardıkları bir yolculuk halindedir. Bedensel tatil zihinsel dinginlik arayışına dönüşür ve yazarken varolunur. Kendilerini zamanın, mekânın ve oradaki insanların dışında konumlandıran Kerim ve Eren, kısa ama yoğun, derinlikli, olağandışı bu süre zarfında ikisinden başka kimseye yer olmayan ayrı bir dünyanın paydaşlarıdır. Tinsel zaman, niceliksel süreyi aşan niteliksel bir unsur halinde bireysel farkındalığa kaynaklık eder.

Sosyal ve tarihsel zamanın eserin ismi ile işaret edilen geleneksel ve kutsal göndergeler halindeki “nar, incir, gazel” dışında bir veri, entrik düzlemde yer almaz.

Altı Ay Bir Güz

Romanda fiziksel varlığına rağmen farkedilmeyen/ görülmeyen bir yaşam süren başkişi Kerim’in hastalık ve yaşlılık sürecindeki mekânsal ve tinsel kapanışı kurguyu oluşturur. Bu nedenle ölüm üzerine içsel sorgulamalar geçiren başkişi Kerim’in yazma-yaşama deneyiminin anlatıldığı romanda niceliksel bakımdan sadece iki gününe ait ayrıntıların anlatıldığı bir aydır ve bu süre düşler, anılar ve hayallerle genişletilerek elli yılı kapsayacak şekilde düzenlenir.

Sıradizimsel dizgenin ilk halkası, başkişi Kerim 13 Temmuz Salı sabahı uyanır, hastaneye gitmek üzere evden çıkar, doktor arkadaşına muayene olur, hastaneden ayrılarak öğle üstünün ezici sıcağında yürür. İkinci olarak 13 Ağustos tarihinde sokakta bir arkadaşına rast gelir, evine gitmek üzere otobüse biner, evine geldikten sonra kedisıyla birlikte uyur, uyanıp karnını doyurduktan sonra balkona çıkar. Bu iki güne yoğunlaşılması, aradaki diğer yirmi dokuz güne ait hiçbir bilgi bulunmaması, Kerim’in sokakta rastladığı arkadaşının “Yahu, sen Ankara’da mısın be kardeşim?” (AABG: 71) sorusu karşısında “ ‘Evet, Reykjavik’ten yeni döndüm,’ dese, rahat edecek karşısındaki.” (AABG: 71) cevabı, bu günlerin sıradanlığını ya da benzerliğini işaret eder.

74 sayfalık romanda anılar, düşler ve hayaller 52 sayfa (%70); öykü zamanına ait anlatılar ise 22 sayfa (%30) tutar. Öykü zamanına ait parçaların çoğunluğunu Kerim’in ölümle ya da sanatla, kuramla, yazmakla ilgili düşünceleri oluşturur. Öykünün sürekli kesintiye uğratıldığı ve “tahkiye yerine imge[nin] merkezde yer al[dığı]” (Bidav, 2013: 150) romanda anlatma işi en aza indirilirken fotoğrafik görüntüler gibi yerleştirilen anılar yoluyla imgesel anlatım ön plana çıkartılır.

Öykü zamanının geriye dönüşlerle genişletilmesine ait olay birimlerinin şemalaştırıldığı Tablo 1’ de öykü zamanı geçmiş, anı, hatıra, hayal ve düşler ile kuşatılır.

Tablo 1: Altı Ay Bir Güz'de Zamanın Olay Birimlerine Göre Analizi

Olay Birimleri	Anılar	Düşler	Hayaller
1. Kerim'in içinde eziklik duygusuyla iki katlı düşünden uyanması		1.1. Kerim'in bir Salı sabahı düş görerek uyanması ve Ethem Razi'den bir mektup alması	
		1.1.1. Kerim'in, Ethem Razi adlı arkadaşıyla bir çeviri üzerinde fikir alışverişinde bulunmaları	
2. Kerim'in kahvaltı etmesi			
3. Kerim'in yıkanıp giyinmesi	3.1. Ethem Razi ile ilgili özelliklerin verilmesi		
4. Kerim'in evden çıkmak üzere hazırlanması	4.1. Kerim'in kanser hastası iki kişiyle gece yolculukları yapması		
5. Kerim'in elinde çantası durağa doğru yürütmesi	5.1. Ethem Razi'nin Kerim'e Dong Hu Ang adını takması		
	5.2. Kerim ile Halûk'un Akdeniz sahilinde çakılıklara uzanıp sohbet etmeleri		
	5.2.1. Kerim'in kuzeni İsabey'in sürekli olarak Kerim'e takılması, onu alaya alması		
	5.2.1.1. Kerim'in sabahları kaldırılması, banyoya götürülmesi, kahvaltıya oturtulması		
6. Kerim'in hastaneye gitmek üzere otobüse binmesi			
7. Kerim'in hastaneye varması			
8. Kerim'in bir müddet işi çıkan hekimi beklemesi			
9. Kerim'in doktora muayene olması			
10. Kerim'in, önünde iki önermeyle hekimin yanından ayrılması			
11. Kerim'in hastaneden çıkıp öğle üstünün ezici sıcaklığında yürümeye başlaması	11.1. İsabey'in araba çarpması sonucu ölmesi		11.1.1. Kerim'in, binlerce yıl önceki çok eski bir ormanda ölmek üzere olduğunu düşündüğü İsabey'e ulaşmaya çalışması
	11.2. Didile ile sokakta yürüten Kerim'in sürekli sorular sorması		
	11.3. Kerim'in Roma'dayken Renato adlı bir arkadaşıyla İsa-Yehuda-Yohanna hakkında sohbet etmeleri		

Tablo 1: (Devamı)

Olay Birimleri	Anılar	Düşler	Hayaller
	11.4. Kerim'in, Roma'da Panteon'u gezerken Amerikalı bir turisti Yehuda'ya benzetmesi		
	11.4.1. Kerim'in, İsabey'i ve güzelliğini duyumsadığı ilk zamanları hatırlaması		
	11.4.1.1. İsabey'in göğsündeki kılları kazıtırken babasına yakalanması		
	11.4.1.2. İsabey'in, denizden çıkarken ayağı kayıp düşen Kerim'i tutması ve dirseğini kanatması		
12. Kerim'in, ikindinin ilk saatlerinde gölgelik bir yer bulma umuduyla kalabalığa karışması			
13. Kerim'in sokakta bir arkadaşına rastlaması, ayaküstü sohbet etmeleri			
14. Kerim'in durağa yönelip otobüse binmesi, evine gelmesi			
15. Kerim'in kedisıyla birlikte uyuklaması		15.1. Kerim'in, Kay adlı biriyle sanat ve edebiyat hakkında konuşması	
16. Uyanan Kerim'in hem kendini hem kedisini doyurması	16.1. Kerim'in Paris'te yazar olduğunu düşündüğü Julio adlı bir adamla karşılıklı oturup içki içmesi		
17. Kerim'in yazmak ve yazı ile ilgili düşüncelere dalması			
18. Kerim'in düşüncelerinden sıyrılıp balkona çıkması			
19. Kerim'in, yazdıklarına arkadaşlarının vereceği muhtemel tepkiler üzerine düşünmesi	19.1. Kerim'in çocukken Sarıkum'daki evlerinden çıkıp İstanbul'da yeni bir eve taşınmaları		

Bu tablo, düş, anı ve hayal merkezli olarak içi içe kurgulanan on dokuz olay biriminde zamansal genişlemeyi yansıtır. Niceliksel değil niteliksel olan zamansal derinlik, 15 anı, 3 düş ve 1 hayal ile anlatı düzleminde yer alır. İzleksel bakımdan kaçış ve ölüm temalarının göstergesi olan bu durum, başkışının yaşadığı bireysel iletişimsizliği ve bilinçaltı sığınaklarına yönelişi de işaret eder.

Öykü zamanına ait ilk on bir birimin öykü zamanı 13 Temmuz Salı iken diğer sekiz biriminki 13 Ağustos'tur:

D.H.A., elinde çantası, durağa doğru yürüyor şimdi. Ankara'nın ışığı içinde, bir temmuz sabahı, saat dokuz kırk yedi geçe. Bir salı sabahı. Ayın on üçü. (AABG: 15)

Bu ifadeler Kerim'in doktora gittiği güne aittir. On birinci birimde hastaneden ayrıldıktan sonra öğle sıcağının altında yürüyen Kerim, on ikinci birimde ikindinin ilk saatlerinde kalabalık arasına karışmış olarak tasvir edilir:

Ağustosun bu on üçüncü gününde D.H.A., ikindinin bu ilk saatlerinde sığabileceği ilk gerçek gölge şeridine ayak atıp oradan akmağa çabalayan kalabalığa katıldığı şu sırada... (AABG: 70)

Takip eden yedi olay birimi aynı günün devamında gerçekleşir. Böylelikle romanın öykü zamanı 13 Temmuz ile 13 Ağustos aralığındaki bir ay olarak saptanır ve geriye dönüşlerle genişletilir.

Ellili yaşların sonu ile altmışlı yaşların başındaki Kerim'in hayatından kesitlerle kurgulanan romanda başkişinin en eski anısı (Tabloda-5.2.1.1.) beş yaşına aittir:

Uykusunda çok hareketli bir çocukmuşum, besbelli. Parmaklık ancak beş yaşlarımdayken kalkmış. O halde, bu anının vaktine dönelim, düşündüğümde de geriye. (AABG: 24-25)

Kerim'in, İsabey'in güzelliğini duyumsadığında on bir yaşlarında olduğu, bu anının (Tabloda-11.4.1.) kendisine hatırlattığı, sekiz yaşına ait bir diğer anı (Tabloda-11.4.1.1.) vesilesiyle ortaya çıkar:

Birkaç yıl önce babası onu banyonun aynası karşısında traş bıçağıyla göğsünü kazıyıp dururken yakalamıştı. Sekiz yaşlarımdaydım daha o sıralarda. (AABG: 62)

Kerim, Halûk'la çakıllığın üzerinde uzanıp mimozalardan bahsettiklerinde (Tabloda-5.2.) otuz dört yaşındadır: "Otuz dört yaşımı beklememeliydim mimozanın böylesini tanımak için" (AABG: 21). Romanda, Kerim'in Ethem Razi ile çeviri yaptıkları düşünde (Tabloda-1.1.1.); tarihçi arkadaşı Renato ile İsa-Yehuda-Yohanna arasındaki ilişkiden bahsettikleri (Tabloda-11.3.) ve Paris'te Julio adındaki adamla aylar boyunca karşılıklı oturup içki içtikleri (Tabloda-16.1.) anılarında kaç yaşlarında olduğuna dair herhangi bir bilgi ise bulunmaz.

Başkişi Kerim'in yazma serüveninin öyküleştirdiği romanın hayal, düş ve anıları içermesinden ve bunların ayrı zamanlarda kaleme alınmış olmasından dolayı birbirinden farklı pek çok öyküleme zamanı vardır. Kerim'in, Ethem Razi ile çeviri yaptıkları düş içinde düş (Tabloda-1.1.1.), yirmi sekiz yıl sonra bir salı günü kaleme alınır: "Bugün salı. O gün neydi, bilemem ama o yılın üzerinden yirmi sekiz yıl geçmiş; bunu biliyorum" (AABG: 8). Kerim'in Halûk'la olan 34 yaşındaki anısını (Tabloda-5.2.) kırk yaşındayken kaleme aldığı ise ben-anlatıcının şu sözlerinden anlaşılır:

Yorgunluğun, bir yağ lekesi gibi, kişinin gecesine gündüzüne bulaştığı yaz başı günlerinden birinde (kırk yaşını düşünmeden duyarak) pencereden baktığım zaman gördüğüm bozkır kavaklarının ardında... (AABG: 20-21)

Burada öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında altı yıllık fark ortaya çıkar. Romanın dördüncü bölümü boyunca anlatılan çocukluk anılarının (tabloda-11.2.) öyküleme zamanı ise elli yıl sonrasındır: “Elli yıl önceki bir sabahı anlatmağı (böyle anlatmağı) böyle deneyebilirim” (AABG: 53). Kerim, İsabey’le ilgili ilk gençlik yıllarındaki anısını (tabloda-11.4.1.) ve o anıların kendisinde uyandırdığı diğer anıları (tabloda-11.4.1.1, 11.4.1.2.) Roma’da kaleme alır.

Tükenmez kalemim epey soluklaşmış yeşil yazısıyla kaplı küçük defterimin o birkaç sayfasını - amma küçük, amma sık yazmışım!- şimdi, yıllar sonra yeniden okuyorum. (AABG: 60)

Bu anıların öykü zamanından önce kaleme alındığı ve sonradan metne dahil edildiği ise “O gün burada durmuşum. İki gün sonra, bir sayfa daha yazmışım.” (AABG: 66) sözlerinden anlaşılır. Başkişinin tinsel kaçışlarının anı, hayal, düş merkezinde üstkurmaca düzlemine taşındığı romanda öykü ile öyküleme zamanının çakıştığı durumlar da vardır:

Bir öyküye ne uygun bir “ilk tümce” geliyor şimdi kalemimin ucuna. Oysa, tutmuş neler yazıyorum! (..) İki gece sonrasını anlatabilmem için daha çok vakit ister, biliyorum. Ona hak verecek ölçüde “öğrendiğimi” de hemen söylemem gerek. (AABG: 11, 29)

Altı Ay Bir Güz üst-tür denilebilecek karmaşık yapısı ve barındırdığı anlam katmanlarıyla farklı okumalara açık, okuru metin karşısında etkin kılan bir romandır (Bidav, 2013: 148). Eser, olay örgüsü içine serpiştirilmiş düşler, düş içindeki düşler, anılar, anı içindeki anılar, anıların içindeki anıların içindeki anılar; farklı zamanlarda kaleme alınmış, öyküleme zamanı değişen anlatılar; farklı bakış açıları ve anlatıcılar sayesinde çok parçalı bir metin özelliği taşır. Ben anlatıcı, “Anlatmağa değer gördüklerimizin kavranabilmesi, niye bir sıraya uymasına bağlıymış gibi düşünelim?” (AABG: 69) diyerek anılarını yazarken belli bir sıra gözetmediğini işaret eder. Dağınık gibi gözükken bu parçalar, metnin izleğine gönderme yapan bilinçli bir biçimsel tercihin ürünü olarak belli bir düzende, en ince ayrıntısına kadar tasarlanarak dizilir. “Zamanın eriyip dağılıverdiği (..) bir kitap nasıl çatılabilir?” (AABG: 70) diye soran anlatıcı bunu, artdizimsel olarak genişleyen zaman kurgusuyla sağlar.

2.1.6. Mekân

Sınırları belirsiz, uçsuz bucaksız büyüklük halindeki mekân, içinde bulunan yer olmanın ötesinde “zaman ve hareket ile sınırları belirlenen, içinde bireye ait değer sistemlerini barındıran ve sosyal yapıyı şekillendiren bir mekanizmadır” (Eliuz, 2017: 209). Zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlayarak karmaşık bir sürece işaret eden mekân kavramı

(Lefebvre, 2014: 25) sosyal olandan bireysele uzanan çizgide psikolojik ve ontolojik açıdan kişinin durumunu, duruşunu yansıtır.

Kurmaca eserlerde “gerçekleşen olayın maddi art alanı” (Mills King ve Kurtinis, 2009: 31) niteliğindeki mekân gerek fiziksel gerek işlevsel niteliğiyle yaratılmak istenen atmosferin önemli bir parçasıdır. Türe özgü diğer yapı unsurlarının bütünlüklü bir şekilde sunulmasına yardımcı olan mekânlar, klasik romanda çevresel özellikleri ile, modern anlatılarda ise hem fiziksel hem de işlevsel özellikleri ile ön plana çıkar. Bireyin kendini dinlemek, tanımak ve dünyada konumlamak üzere seçtiği, duraksadığı bir yer olan mekân (Korkmaz, 2015: 80), Bilge Karasu’nun romanlarında çevresel bir unsur değil; algısal bir duraksama, kaçış, yüzleşme ve yansıma alanıdır.

Gece

Biçim ve biçem bakımından sınırlı görünen bir zaman dilimi niteliğindeki gecenin bütün gönderge ve çağrışımlarıyla açar kavram olduğu romanda insan-mekân ilişkisi de bu merkezden şekillenir. Anlatı esasına bağlı türlerde kahramanların duygu ve düşünceleri doğrultusunda şekillenen; aynı zamanda onların duygu ve düşüncelerini etkileyen, belirleyen algısal mekânlar *Gece*’de “kendine doğru yolculuk” (Lukacs, 2011: 86) sürecindeki bireyin yerleşmek, tutunmak istediği ancak engellerle karşılaştığı yerler olarak vardır. Adından başlayarak karanlık bir atmosferi imleyen olay örgüsünde yer alan vaka zincirleri, darbe dönemlerinde yaşananlar ile örtüşür. Bireyin dört bir taraftan kuşatıldığı, özgürlüğünün elinden alındığı, yaşamsal değerlerin tehdit altında olduğu romanda mekân kurgusu bu algı doğrultusunda gerçekleşir. Güneş Hareketi, “kendi içinde sistemli bir hiyerarşi kur[an] ve bu yapılanmasını basın ile devletin çeşitli kurumlarına da yayarak sağlam bir altyapı oluştur[ur]” (Akman, 2014: 47). İktidar sahiplerinin uygulamalarına yer verilen *Gece*’de kapalı/ dar mekânlar aracılığıyla devlet sistemini ele geçiren güç odaklarının halk üzerinde tahakküm kurma yolları, hareketin temsilcileri mahiyetindeki gecenin işçilerinin eylemleri, yaşanan çatışmalar anlatılır.

Şehir başta olmak üzere sokaklar, caddeler, Ulusal Kitaplık diğer adıyla Bilgiler Sarayı (Başkent Araştırma Merkezi), Rahneler adlı kulüp; mahallede bir gece konaklanan ev, Yargılamalar Bakanlığı, yurtdışındaki başkent, yurtdışındaki otel odası, yurtdışındaki hastane, akıl hastanesi, atış alanı ve mut ülkesi gibi birbirinden farklı mekânların yer aldığı *Gece*’de mekân tüm unsurları ile korku ve kaygının kaynağı halindedir. Eserin terkiibini meydana getiren ve “vakanın bir ögesi olarak aksiyonun oluşmasına veya şekil almasına etki ede(n)” (Narlı, 2002: 99) bu mekânlar, her yanı saran, örten, kapatan, kaplayan gecenin ve devamında gelen soyut ve somut karanlığın etkisi altındadır. Zamansal bir gösterge olmaktan çıkıp “dizgesel bağlamda sürekli çoğalan bir anlamlar kombinasyonu[na]” (Korkmaz, 2015: 87) dönüşen gecenin doğurduğu, beslediği ve büyüttüğü baskı, korku, kaygı, iletişimsizlik, ölüm gibi izlekler insan-mekân ilişkisinin belirleyici dinamikleri haline gelir.

Romanda zamanla mekân, bütüncül şekilde kurgulanır. Esere ismini veren zaman diliminin sirayet ettiği mekânlar gece ile birlikte şekil kazanır. Romanın birinci bölümünün birinci alt başlığı ‘gece’ kelimesiyle başlar:

Gece yavaş yavaş geliyor. İniyor. Çukur yerlere dolmağa başladı bile. Oraları doldurup ovaya yayılmağa başlar başlamaz, her yer boza dönüşecek. Işıklar yanmayacak bir süre. Ne çukurda ne düzde. Tepelerin aydınlığı, bir süre, yeter gibi görünecek herkese. Sonra tepeler de karanlıkta kalacak. (G: 15)

Gece’de mekân, insanları var eden değil yok eden yönüyle gösterilir. Yalıtıcı niteliği ile içinde yaşayan kişiyi dış dünyadan ve diğer insanlardan koparan, hakimiyeti altına alıp onu sınırlayan (Korkmaz, 2015: 92) bu tür mekânların başında sokakları, caddeleri ve çeşitli yapıları ile şehir gelir. Günün “genellikle saat 22.00’den itibaren gün ağarınca kadar geçen” (TDK, 2011: 911) zaman dilimine denk gelen gecenin çukur yerlerden başlayarak önce sokakları, evleri, ardından ovaları ve tepeleri karanlıkta bırakması; kentin bütün yapılarıyla beraber gecenin getirdiği karanlığı yaşaması; romandaki zaman-mekân örüntüsüne işaret eder. Kent sakinleri, karanlık ile kapı önlerindeki çocuklarını kapıp içeri alırlar; karanlıkta kalanlar koşar adım evlerine girip kapılarını sessizce sürgülerler ve evlerinin ışıklarını teker teker söndürürler. Çünkü gecenin işçileri, karanlık sokakların karanlık köşelerinde durup insanları seyrederek. Çukurlardan ve tümseklerden oluşan, akşam olduğunda karanlığa bürünen kent, çıkmaz sokaklarla, belli bir noktaya geldiğinde daha ileriye gitmeye müsaade etmeyen yapıdaki caddelerle ve dışarıya hiç ışık sızdırmayan evlerle doludur. Bu haliyle karamsar, karanlık, korku verici ve tedirgin edici olan şehrin görünümü içinde yaşayanlara da sirayet ederek mekân-insan etkileşimini açığa çıkarır. Sokakları ve caddeleri gecenin işçileri tarafından tutulan şehir labirentleşir. İnsanlar evlerinde dahi rahat değildir. Kapıların gecenin işçileri tarafından, rastgele ve belirli bir sebep olmaksızın işaretlenmesi, kendilik mekânı olan evlerin bu işlevini kaybetmesine yol açar. Gecenin gündüzü kemirdiği kentte karanlığa mahkûm olan insanların korkuyu, ürküyü ve tedirginliği hissetmedikleri hiçbir yer yoktur. Bu açıdan değerlendirildiğinde *Gece*’deki çoğu betimlemeler, otorite yoluyla kurulan baskı ortamının etkisi ile şekillenen distopya canlandırmaları halindedir (Parla, 2011: 198).

Sokaklar, Güneş Hareketi’nin başında bulunanların talimatlarıyla kazılır, çukurlar açılır, yolların birbirleriyle bağlantısı kesilir, araç kullanımı imkansız hale getirilir. Arkadaşının evine gitmek için dışarı çıkan N.’nin geçtiği sokakların darlığı, birbirleriyle kesişmesi, birbirine koşut olması mekânın işlevsel yönden labirente benzerliğinin yanı sıra fiziksel bakımdan da aynı şekilde kurgulandığını gösterir:

Sokaklar -onarım, boru döşeme, boru değiştirme gerekçeleriyle- alabildiğine kazılıyor, yükselti alçaltılıyor, başka sokaklarla bağlantıları kesiliyordu. Kentin ortasından, bir çıkmazlar yumağı sağılmağa başlamıştı kent çeperlerine doğru. Kent inceliyor, yeni bir örüntü ediniyordu. (G: 197)

Gece, düzenin olmadığı bir atmosferi imler. Şehrin sokaklarına karmaşa ve kaos hakimdir. Kazılan, altı üstüne getirilen, boruları değiştirilen, sökülen ve takılan sokaklarda, ancak gecenin işçileri çekildikten sonra fark edilen bir özellik de, bir ucu yerinde duran sokağın öteki ucunun, eskiden açıldığı sokağın en az iki metre altında ya da üstünde kalıyor olduğudur:

Hangi sokağın caddeye çıkacağını anlamak için her kezinde sokağın öbür ucuna dönmek, oraya açılabilen bir başka sokağa dalıp gene buralara dek gelmek, olmazsa, aynı işi bir daha, bir daha denemek gerekiyordu. (G: 209)

Kişilerin yaşamlarını ve hareketlerini kısıtlayan bu kentsel yapı özgürlüğü sınırlanan insanların mekânla uyşamamasına yol açar. Bir ucundan girilip çıkmak istendiğinde başka bir sokağa geçiş olmadığı için kişiyi geri dönmeye zorunlu bırakan sokaklar, havada asılı kalmış caddeler nedeniyle insanlar gerekmedikçe evlerinden çıkmamaya başlar. Bireysel öze ait değerlerin hem fiziksel hem de psikolojik tehdit altında (Eliuz, 2008: 915) olduğu şehirde insanların yaşam alanı yoktur. Gecenin işçilerinin uyguladıkları fiziksel işkencelerin yanı sıra kente yapılanlarla yaşam alanlarının tahrip edilmesi, insanları iki şekilde yok oluşa sürükler. Öldürülen, korkutulan, sindirilen, baskılanan insanlar; diğer taraftan hareketleri, işleri, yaşamları kısıtlandığı için psikolojik ölüme mahkûm edilerek nesneleştirilirler. Yaratılan kentsel düzenin etkisiyle bireyler şeyleşmenin kurbanı olur:

Mekânsal olarak temellenen toplumsal pratikler, ki bunlara kentleşme diyorum, sayısız insan yapıtı üretirler: inşa edilmiş bir biçim, üretilmiş mekânlar ve ayrı bir mekânsal biçim şeklinde düzenlenmiş özelliklerin kaynak sistemleri. Bu sürecin ardından gelen toplumsal eylem bu yapıtları dikkate almak zorundadır, çünkü çok sayıda toplumsal sürece (örneğin işe gidiş-geliş) bu yapıtlar tarafından fiziksel olarak meydan okunur. Kentleşme, aynı zamanda, bazı kurumsal düzenlemeleri, hukuki formları, siyasi ve yönetsel sistemleri, güç hiyerarşilerini ve buna benzer daha birçok şeyi gelişigüzel inşa eder. Bunlar da, bir “kent”e gündelik pratiklerini yönetecek somutlaştırılmış nitelikler sunarlar ve müteakip eylem şekillerini sınırlarlar. Ve son olarak, kentte yaşayanların bilinci, arzuların, sembolik okumaların ve algıların içinden çıktığı deneyim ortamının etkisi altında oluşur. Bütün bu açılardan, biçim ve süreç, nesne ve özne, faaliyet ve şey arasında sürekli devam eden bir gerilim vardır. (Harvey, 2012: 413-414)

Biri gizli iki ayrı kuruluş halinde faaliyet gösteren Ulusal Kitaplık diğer adıyla Bilgiler Sarayı (Başkent Araştırma Merkezi), sanki başka başka kişilerce yürütülmüş gibi görünen bir tasarıma sahiptir. Aslında Güneş Hareketi'nin düşünce merkezi olan ancak halk tarafından kitaplık olarak bilinen bu yapı, şehrin fiziksel görüntüsüyle benzerlik taşır. Yapım aşamasının tamamlanıp tamamlanmadığı dışarıdan bakınca net değildir. Bitmiş görünen bölümleri olduğu gibi henüz sıvası vurulmamış yerleri de vardır. Merdivenlerin nerede bitip nerede başladığı, koridorların nereye çıktığı, kapıların nereye açıldığı anlaşılmaz:

Yanlarda, aşağıya inen merdivenler seçebildim, gözlerimi yumarak biraz dinlendirdikten sonra. Merdivenlerden birinin başına vardım, inmeğe başladım. Bir kat kadar indikten sonra merdiven bitti. (..) Havada asılı durur gibiydim bu son basamak üzerinde... Önümdeki boşluk aşağılarda kararıyordu. (..) Merdivenin son basamağı üzerinde, havada asılı kalmış gibi durduğum yerden bir iki adım kadar ötede başka bir merdivenin son basamağı vardı. Oraya geçtim bir sıçrayışta.

Hemen hemen sırtıma degecek kadar yakın bir üst-merdivenin basamaklarına başımı çarpmamak için neredeyse emekleyerek çıkmağa çalıştım yukarıya doğru. Üstteki merdiven gitgide yaklaşır gibiydi. Gibi değil, yaklaşıyordu düpedüz; iki üç basamak daha çıksam sıkışıp kalacaktım. İki merdivenin kesiştiğini anladım az sonra. (G: 66-68)

N.'nin telefon etmek için gittiği ve otel, kumarevi ya da spor kulübü olabileceğini düşündüğü Rahneler Kulübü de Bilgiler Sarayı gibi ilginç bir mimariye sahiptir: “Buranın ölçüleri de, ölçütleri de çok başkaydı. Güçlkle ilerliyordum. Taban yer yer yükseliyor, yer yer alçalıyordu; iki üç basamak iniyor, az sonra iki üç basamak çıkıyordum” (G: 78). İnsan yaşamında ve de ruhunda açılan karanlıkların mekânsal karşılığı halindeki Rahneler Kulübü ile parçalanmış ve yaralanmış bireylerin toplanma yeri işaret edilir. Aktarılan ruh halinin bir çok kişiyi içine alması, bu mekân ile birleşme gibi görünen yadsınmayı beraberinde getirir. Belirsizliklerin, acıların, korkuların, yaralı bilinçlerin “kulüp”leşmesi, gecenin sadece zamansal bir devinim olmadığını, aynı zamanda birey ve toplum bağlamında tinsel bir değişimi kapsadığını gösterir.

Farklı bir zaman dilimine aitmiş izlenimi uyandıran bu tür yapılar, şehrin ve insanların minyatürü; ‘maketi’ (Özata, 2003: 88) görünümündedir. Bu yönüyle sadece sokaklara ve caddelere değil; binalara da tamamlanmamışlık, bitmemişlik, belirsizlik, karmaşa ve kabus hakimdir. İki mekânın bir diğer ortak noktası yarattığı belirsizlik duygusudur. Bu belirsizliğin kaynağı, gecenin yüklendiği bilinmezliğin mekânlara sirayet etmesidir: “Gece içinde belirsizliği taşır. Çünkü karanlık, hiçbir şeyi tam olarak aydınlatmaz” (Şahin, 2009: 2083). Gece, aydınlık dışında kalanları/ karanlıktaki unsurları ile hakimiyeti altındaki şehrin ve yapılarının net olarak görünmesine de izin vermez. Ben anlatıcının “Hava karardıktan sonra sokakta kalanların yitip gittiği yollu yeni bir söylenti dolaşıyordu kaç gündür.” (G: 201) sözleri karanlık bastırıldığında dışarıda kalmanın taşıdığı tehlikeye işaret eder. Bunun yanısıra belli bir saatten sonra sokakta kalmanın yasak olması, insanların belli saatten sonra evlerine kaçışmalarına, kimi evlerin ortaklaşa konaklama yeri olarak kullanılmaya başlanmasına yol açar: “Devlet tarafından nesneleştirilmek istenen vatandaşın otoriter devletin baskısına başkaldırısı”nı (Cengiz, 2015: 50) simgeleyen bu evler, dışarıda kalanlar için sığınak işlevi görmesine rağmen içinde kırk-elli kişiyi birden barındırarak bireyi hapseder, gündelik yaşamlarının dışına iter, alışıldık rutinlerini sekteye uğratar:

Bu çeşit “gecelik sığınaklar”da geceleme de suçtu. Son zamanlarda pek çok şeyin suç olduğu gibi. Herkes hangi yoldan evine dönmesi gerektiğini öğrenip gecikmeden evine dönmek zorundaydı akşamları. Sokakta yitivermemek için böyle bir kaçamağa başvurmakla -evet, pijamasını, çamaşırını, diş fırçasını evrak çantasında taşıyanlar artıyordu- kimse kimseyi aldatamazdı. Bu sığınaklar kendiliğinden oluşuyordu her mahallede. Ama farkına varılıyor, basılıyordu bunlar. (G: 217)

Böyle bir durumda kalan başkışı N.'nin geceyi geçirmek üzere rastgele girdiği evde duvarların dibine çekilen eşyalar, bir köşede üst üste yığılmış döşekler mekânı labirentleştirir. Hayatta kalma güdüsü ile mecburiyet sonucu kendini içine attığı, tanımadığı insanlarla paylaştığı, bildik bir mekânın sağladığı rahatlık ve huzurdan yoksun bırakan ev aidiyet duygusunu yok ederek

ve “her türlü kimlik duygusunu bütünüyle erit[erek]” (Urry, 1999: 37) başkişiyi çevresine yabancılaştırır.

Başkişi N.’nin sorgulanmak üzere götürüldüğü Yargılamalar Bakanlığı, görevli olarak gönderildiği yurtdışındaki şehir ve bir müddet tutulduğu akıl hastanesi mekân-insan özdeşliği açısından metnin izleklerini kapsayıcı niteliklere sahiptir. Sevinç adlı bir ulak tarafından alınıp Yargılamalar Bakanlığına götürülen N.’ye oradaki küçük bir sicil odasında yaşı, doğum yeri, doğum yılı, annesinin adı, babasının adı, işi, oraya niçin getirildiğini bilip bilmediği, son zamanlarda şehir dışına çıkıp çıkmadığı gibi sorular yöneltilir. Romanda sadece bir kez geçen bu mekân, N.’nin bakış açısı ile dikkatlere sunulur:

Dar, tozlu sicil odaları dünyanın her yerinde birbirine benzemekte olsa gerek. Kitaplar, filimler bu konuda bizi gereğince, yeterince aydınlatmadı mı? Bu aydınlanmaya eriştiğimiz için olacak, koyun otarır gibi masa başlarına oturtulan adamların sayısı artırılır, kıvılcıklar için masaların arası daraltılır, giderleri kısmak için her masada karşılıklı ikişer kişi çalıştırılırken, sicil odaları da kendiliğinden küçülüp havasızlaştıkça, verimi artırmanın bu biricik yolu bizde de uygulanıyor diye seviniyoruz. (G: 33-34)

İktidar sahiplerinin halk üzerindeki baskısını, oyunlarını, kurdukları sistemi, bunların etkileri gibi sisteme dönük eleştiri mahiyetindeki bu değerlendirmelerde, aslında insanı mutsuz etmesi gereken şeylerin (sıkışık, havasız çalışma ortamları, bir masaya iki kişi oturtulması) sevinç kaynağı olarak algılandığına (çünkü bu durum çalışanlara verimi artırmanın bir yolu olarak sunulur) dikkat çekilir.

Aydın kesimi simgeleyen ve yazarlık mesleğini icra eden N.’nin ülkeyi temsilen görevli olarak gönderildiği yurt dışındaki başkent, otel odası ve hastane ile yurt dışından döndükten sonra etkisiz hale getirilmek amacıyla kapatıldığı akıl hastanesi, dramatik aksiyonu baştan sona oyun gibi tasarlanan romanda “iktidar mücadelesinin alanı”dır (Şengül, 2010: 528). Bir tür denetleme mekanizması işlevi gören oyun, hareketin başındaki O.’nun istenilen, arzu edilen düzeni sağlamak için seçtiği yoldur; çünkü insanın dışarıda olanları denetleyebilmesi için düşünmek ya da istemekle kalmayıp bir şeyler yapması gerekir; oyun oynamak ise yapmaktır (Winnicott, 2013: 61). N.’nin yurt dışına gönderilmesi ve sonrasında akıl hastanesine kapatılmasındaki asıl amaç onu oyunun içine çekmektir. Bir oyunu anlatırken çok katmanlı bir oyuna dönüşen *Gece*’de Güneş Hareketi ile dışsallaşan bütün deşillileme kurguları metinleşir: “Baştan beri her şey bir oyun gibi tasarlanmıştı” (G: 171).

Oyunun duraklarından biri de kişilerin karşılıklı dizilerek birbirlerini vurdukları atış alanıdır. Ayakta tek sağlam kişi kalıncaya kadar atışların devam edildiği bu alanın fiziksel bakımdan barındırdığı güzellik, sahnesi olduğu korkutucu oyunla tezat teşkil eder:

Şehrin dışında (bulunabilecek en güzel yerlerden biriymiş) bir yeşillik kümesinin ortasındaki kayranda, neredeyse eskiçağ tiyatrolarını andıran bir yerde Ulu, yeşil ağaçlarla yemyeşil bitkilerin, yeşil kayaların çevrelediği söbe bir alanine iki ucunda, yapraklardan, dallardan süzülürken yeşile boyanan ışığın yemyeşil gösterdiği giysileri, şapkaları, çizmeleri, kürkleri içinde birtakım adamların, törensel devimlerle, silahlarını kaldırıp doğrulttuğunu, karşılındakilere çevirip ateşlediğini gördüm. Bir sabah saatinde, güneşin bütün gücüyle parladığı, gökyüzünün (yeşillik kümesinin üzerinde) masmavi, dupduru görüldüğü bir sabah saatinde... (G: 49)

Eserin tek açık/geniş mekânı ise gecenin işçilerinin düşlerinde yaşattıkları; alacakaranlık ve dinginlik içinde evreni kucakladıkları mut ülkesidir. “Karanlık, ettopraklık, güneş sızmaz, taş parmaklık, kirli ak, boşluk, alacakaranlık” (G: 35-37) gibi sözcükler ile tasvir edilen bu yer, ürpertici, korkutucu, ürkütücüdür. Bununla birlikte karanlıkla ve karanlıktan beslenen gecenin işçileri için mutluluğun sembolüdür:

Gecenin işçileri için mutluluk, gün battığında kendini bu toprağın ortasında at koşturur görmektir, koşan atlara bakmakta olmaktadır. Penceresinden, penceresinin karanlığından ayrılmadan. Tükenmez bir karanlık südü kurumaz bir memeden emmektir. (G: 37)

Bu yerin gecenin işçileri için mutluluk ülkesi olarak görülmesi mekânın algılanışının içinde bulunan kişinin ruh haline, algı düzeyine ve psikolojisine göre belirlenmesine örnek teşkil eder. Gündüz saatlerinden rahatsız olup geceyi sığınak olarak gören, günün ağarmaya başlamasıyla birlikte karanlığı ellerinden kaçırdıkları için hayıflanıp işçiler, içinde başka hiçbir şeyi yaşatmayan alacakaranlığın dinginliğinde huzur bulur. İnsanları korkutmaktan, onlara işkence yapmaktan ve hatta onları öldürmekten zevk alan gecenin işçileri için karanlık ve boşluk, mutlulukla eş değerdir. Gaston Bachelard sevilen mekânların sürekli açıldıklarını ve kendisiyle birlikte kişileri de başka yer ve zamanlara taşıdığını söyler (1996: 78). Gecenin işçilerini sarıp sarmalayan bu şehir/ ülke, onlar için masalsi bir geçmişin ve o geçmişe ait anıların, düşlerin döşek yeridir.

Kılavuz

Başkişi Uğur’un yeni bir işe başlamasını ve o süreçteki yazma serüvenini anlatan romanda olaylar, sahilde birbirine yakın mesafede bulunan Bükönü, Turunçlu ve Teber adlı üç yerleşim merkezinde geçer. Metin dışı gerçeklikleri ve göndermeleri olmayan bu kentler, Ege ve Akdeniz kıyılarında bulunan Akbük, Turunç, Kaş sahil kasabalarını olabilir (Eziler Kıran, 1991: 56-57). Bükönü Uğur’un tatilini geçirdiği, Turunçlu yeni işi dolayısıyla bulunduğu, Teber ise refakatçiliğini yaptığı Mümtaz Bey’in Cengiz Mete adlı arkadaşının yaşadığı yerdir. Bunların dışında Uğur, İhsan ve Mümtaz Bey’in kış aylarını geçirdiği Ankara ile Yılmaz Bey’in bir kere gittiği Gökçeköy, romanın diğer fiziksel mekânlarıdır. Deniz yoluyla gidilen Gökçeköy, ilk üç yere de yakın bir yerleşkedir. Eserde birer tatil beldesi olan bu yerlerdeki deniz kenarları, kahvehaneler ve evler öne çıkar. Bükönü’nden, dolmuşla yirmi beş dakika mesafede olan (K: 8) Turunçlu pazarı, garajı, çarşısı, hastanesiyle betimlenir ve romanın ben-anlatıcısı Uğur’un bakış açısıyla dikkatlere sunulur:

Düz yolda gider, otlayan koyunlara bakar gibi, baktım havadan aştığımız koya. Dönemeçlerin sonuna geliyor olmalıydık. Ovaya doğru pek kıvrılmadan inen yola geçtik az sonra; Turunçlu uzakta, denizen orada, mısır patlağı gibi duruyordu. (..) Turunçlu'da pazar kurulmuştu. Garajla çarşının arası ana baba günüydü. Güç belâ atabildim kendimi hastanenin önüne. Oradan ötesi kolay olurdu. (K: 13)

Teber, Mümtaz Bey'in arkadaşını ziyaret etmek için iki kere gittiği bir yerleşim yeridir. İkinci gidişinde ona İhsan ve Uğur da eşlik eder. Yolculuk esnasında Uğur'un "Uyuklamış olabilir miydim? Teber yolu pek kısa sürdü. Hiç kimse de konuşmadı galiba." (K: 73) sözleri, Teber'in Turunçlu'ya yakınlığını gösterir. Her üç yerin ortak özelliği deniz kenarında olmalarıdır. Bu durum, Uğur'a çalışırken bir yandan da tatiline devam etme imkânı verir: "Araba gene uçuyordu. Teber yönünde. Teber'i geçtik. İhsan yavaştı. 'Şurada denize girilecek güzel bir yer var. Hiç değilse bu fırsatı kaçırmayalım'" (K: 76). Romanda genel algıya göre huzurun, dinginliğin, rahatlığın sembolü olan tatil beldesi ölümler, kazalar, intiharlar, cinayetler, kabuslar ve düşlerle dönüşüm yaşayarak karşıt bir simge evreni kazanır. Betimlenen güneşli, dingin, aydınlık tatil atmosferinin, yazarın kitaba koymaktan sonradan vazgeçtiği belirtilen "TV için düşünülmüş bir karabasan" (S: 247) alt başlığındaki "karabasan"ın fonu (Akatlı, 1991: 18) olarak seçilmesi, olan ve olması gereken çatışmanın mekân üzerinden yansıtılmasıdır. Düş-gerçek, dinginlik-gerginlik, huzur-kabus kontrastı ile kurgu yoluyla aktarılmak istenen arayışın çift kutuplu ilerlemesine zemin hazırlanır.

Dramatik aksiyonu Uğur'un yaşlı bir beye refakatçi arandığına dair iş ilanını okumasıyla başlayan *Kılavuz*'daki üç önemli mekân, deniz kenarı, kahvehane ve evdir. Uğur, gazetedeki iş ilanını deniz kenarında güneşlenirken okur:

Kayalıkta oyulmuş merdivenden denize indim. Yukarıdan gözüme kestirdiğim bir gölgelik vardı bir kayanın arkasında. Kaya, koltuk arkılığı gibi yalızdı; sırtımı verdim, ilânlara göz gezdirdim. (K: 7)

Romanın deniz kenarı kurgusu, Uğur'un işe başladığı Turunçlu'da da devam eder. Uğur'la İhsan fırsat buldukça denize giderler: "Gölgesi yaygın iki aylandı duruyordu yan yana. Arabayı oraya çekti. Taşlık bir yolaktan denize indik" (K: 76). İhsan'la Uğur'un hem Turunçlu'da yaşadıklarına, hem de Ankara'ya döndükten sonra neler yapacaklarına dair fikir alışverişinde buldukları sahil/ deniz kenarı, ikilinin dostluklarının pekişmesine yardımcı olur. İki arkadaş için deniz kenarı Leibniz'in "birlikte varoluş'un düzeni sonucu ortaya çıkan bağıntı" (Koç, 1984: 5) tanımına uygun olarak varoluşlarını gerçekleştirdikleri açık ve geniş mekân durumundadır.

Kahvehaneler eserde kişilerin belirginleşmesinde, düğümlerin çözüme ulaşmasında, soru işaretlerinin giderilmesinde etkindir. Uğur, anlatıda ilk sırada verilen üçüncü düşünüyü Bükönü'nde bir kahvehanede oturmuş gazete okurken anımsar. Turunçlu'da iş görüşmesi yaptıktan sonra toparlanmak üzere Bükönü'ne dönmeden önce oradaki bir kahvehaneye oturur ve görüşme

esnasında kendisini rahatsız eden noktalar üzerine düşünür. “Bardak masa ile ağzı[n]ın tam orta yerindeyken” (K: 17) Yılmaz Bey ve davranışlarıyla ilgili bazı garipliklerin farkına varır. Bükönü'nden döndüğünde, yaklaşık iki buçuk saat sonra, yine aynı kahveye, hatta aynı masaya oturan Uğur, bu sefer taksi şoförüyle ilgili aralarında gerçekleşebilecek muhtemel diyaloga dair birtakım hayaller kurmaya başlar. Bu yönüyle kahvehane, Uğur'un, hem işvereni Yılmaz Bey, hem de sonradan yakın dost olacağı taksi sürücüsü İhsan hakkında muhakemelerde bulunduğu, bu kişilerin tanıtılmasına aracılık eden bir mekân işlevi görür. İhsan'ın Mümtaz Bey'le ilk karşılaşması da Turunçlu'daki bu kahvehanede gerçekleşir:

Onu geçen yıl gördüm. Herhalde birkaç günlüğüne gelmişti... Herhalde Yılmaz Bey'in yanına... Dikkatimi çeken, buranın en gölgeli kahvesinde, senin de oturduğun rıhtım boyu kahvesinde, saatlerce oturup kitap okuması oldu. (K: 59)

Aynı gün ve aynı mekânda, İhsan Mümtaz Bey'i, sonradan odalarında ölü bulunan iki turistle sohbet ederken görür. Bu durum, onların gizemli ölümü ile Mümtaz Bey arasında bağlantı kurmasına yol açar. Uğur, İhsan ve Mümtaz Bey'in birlikte iki kez gittikleri, Turunçlu'nun yakınında, denizin biraz yukarısındaki gürültüden uzak küçük kahvehane ise, bu üçlünün insan ilişkileri, ölüm ve intihar üzerine sohbet ettikleri, birbirlerini daha yakından tanıma fırsatı buldukları bir yerdir. Loş bir ışıkla aydınlanan, ishakkuşunun ötüşünün eşlik ettiği bu mekân, içinde bulunan kişilere huzur verir:

Deniz, az ötelere göğe vuran şenlik aydınlığından serpintilerle yetiniyor, gecenin dingin çırpıntılarında, arada bir, altın rengi bir kırıntı sürükleniyordu kıyıya doğru. Büyük koylarda fıskıran gürültü, burada, kısılmış bir radyonun yumuşak arkadaşlığına dönüşüyordu. (K: 67)

Uğur'un yeni işi dolayısıyla Turunçlu'da bulunduğu ev, kahvehane ve deniz kenarının aksine kapalı/ dar işlev görür. Evdeki ilk gününde işvereni Yılmaz Bey'in kendisi için bıraktığı kaseti izlerken düşünüyormuş duygusuna kapılan Uğur açısından yaşadıkları kabus gibidir. Düşlerinde, işlemediği bir cinayetin suçluluğunu taşıyan; o anda, var olmayan birtakım şeyler gördüğüne inanan ya da inandırılmak istendiğini düşünen başkişinin tek isteği, evi terk etmek, içinde bulunduğu bu durumdan kurtulmaktır:

Neredeyse, içimden sorduğum bu soruları arkamda duran birinin “Evet” ya da “Hayır” (ama çok büyük bir olasılıkla “Evet”) diye yanıtlamasını bekliyordum. Silkindim. Arkamda dümdüz bir duvar vardı. Sağımda da. Solumda tek açık yer balkon kapısıydı. Kalktım, kapadım o kapıyı, anahtarını çevirdim kilidin içinde. Biri güler gibi oldu. Gülen bendim. Çıldırıyordum sağlama. Oturduğum yerden gördüm kapıdan biri geliverecek olsa. Televizyonun camında, belli belirsiz, sokak kapısının yansısını bile görebiliyordum. Hâlâ duracak mıydım bu evde? Yalnız olduğumu sandığım bu evde? (K: 35)

Evin güvenlik, koruma, mesafe koyma gibi somut işlevleri ile hafıza oluşturma, düş kurdurma, kültürel kimlik ve kişilik oluşturma gibi soyut işlevleri; insanla arasında kopmaz bir sevgi ve bağlılığa yol açar (Narlı, 2007: 69). Çalıştığı süre boyunca tuhafıkların ve soru

işaretlerinin yakasını bırakmadığı, düş ile gerçeği çoğu zaman birbirine karıştıran Uğur, kendisini kuşatan, bunaltan Yılmaz Bey'in evi ile bağ kuramaz. Kendisine oyun oynandığına, bir oyunun içine çekildiğine yönelik şüphesi ile güvenliğinin tehdit altında olduğu duygusuna kapılan Uğur'un karabasanı andıran bu anların ardından, Yılmaz Bey'e işi kabul etmekten vazgeçtiğini beyan eden bir not bırakıp evden ayrılmaya karar vermesi, o mekânda yaşadıklarının psikolojisinde yarattığı tahribatın sonucudur. Uğur, evden ayrılacağı sırada İhsan'ın gelmesiyle kararını uygulama fırsatı bulamaz. Eve olan inancı bir kez zedelenen başkişi, kaçamadan geri döndüğü bu yabancı, nüfuz edilmez mekânda işi sonlanana kadar yaşamak zorunda kalır (Gürbilek, 2010a: 101). Henüz misafir sayıldığı evde İhsan'ı ağırlaması, her ikisi için de farklı bir deneyim olur:

Yabancıysa olduğum bir evde, kendim -en iyimser yorumla- konukken, konuk ağırlamağa kalkışmamın doğruluğu eğriliği üzerinde durmadım. Suyunu bir dikişte içmiş, oyalanıyordum. Ona bakmadan kahve arardım. Oracıktaydı. "Kahve içer misin?" dedim. Ne de olsa, "Yılmaz Beyin misafiri" olduğum için, borçlanmış durumdaydım. "Burayı benden iyi biliyor da olabilir," diye geçirdim içimden. Ama mutfağın iki kapısından içerilere bakışı buraya ilk kez girdiğini düşündürebilirdi. (K: 24)

İhsan da daha ilk kez geldiği belli olan bu evde oturup kahve içecek, yemek yiyecek, televizyon izleyecek, hatta duş alacak kadar rahat davranışlar sergiler. Bu mekân, ev sahibi olmasına rağmen iş gezisi nedeniyle şehir dışında bulunan Yılmaz Bey hariç tutulursa, diğer üç roman karakterinin konumlarını ve birbirleriyle ilişki düzeylerini belirler. Bu evde "Mümtaz Bey, Yılmaz Bey'in amcası kalıcı konuk, Uğur Mümtaz Bey'e refakat etmek için gelmiş olan geçici konuk, İhsan da daha çok Uğur'la eşcinsel göndermelerle dolu arkadaşlığı ve Yılmaz Bey'in sadık taksicisi olarak giden-gelen konuk[tur]" (Açıl, 2011: 12). Üçlünün, yola çıktıkları gün hariç bir arada on yedi gün geçirdiği ev, "insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük bütünleştirici güçlerden biri" (Bachelard, 2017: 37) halinde birbirlerini tanımalarına olanak sağlayarak birleştirici bir rol oynar. İhsan'ın Turunçlu'daki evi ile Uğur'un Ankara'daki evi ise, ikilinin dostlukla başlayan ve aşama aşama gelişen ilişkilerinin çift taraflı tamamlayıcısıdır. Uğur, kaseti izledikten sonra yaşadığı şok nedeniyle ilk geceyi İhsan'ın evinde geçirir. Anlatıda, Uğur'un sözünü ettiği küçük evde ikilinin arasında neler yaşandığına dair bilgi yoktur. Mümtaz Bey Uğur'a, yazdığı güncede İhsan'la o eve girdikten sonrasının da yer alıp almadığını sorar ve olumsuz cevap alır (K: 46). Ankara'ya giderken geçirdikleri trafik kazasında yaralanan İhsan'ı, hastaneden taburcu olduktan sonra kendi evinde bakan Uğur, "İhsan'ın küçük evindeki gecenin karşılığını" (K: 109) yaşadıklarını söyler. Olay örgüsü içerisinde başlangıçta ve sonda tek bir kere bulunulan bu iki ev, Yılmaz Bey'in evinin aksine ilişkiyi başlatan ve geliştiren mekânlar olarak açık/ geniş işlev kazanır.

Narla İncire Gazel

Arayış ve kaçışın nar, incir ve gazel imlerinin çağrışımları ile örüntülediği romanda mekân, fiziksel ve tinsel kaçışın sebebi ve muhatabıdır. Nar, incir ve gazel ile sınırları belirlenen içsel

yolculuk, fiziksel sınırlılığın sembolü kıyı kenti ile fiziksele taşınır. Bütündeki parça olan nar, gizlenen parçalılık halindeki incir ve geleneksel ritmin sözle bulunduğu gazelin birlikteliğinde, birey kendi bedensel, cinsel ve de ruhsal devinimlerine yön verir. Cinsel çağrışımların örtülendiği anlatıda, bu imler aracılığı ile bedenin ve ruhun doyumuna doğru eylemlerde bulunulur.

Her serüven düşü, incirin altında başlar, incirin altında biter. Deniz, incir, güneş, kumsal, yaşamak istediğimiz, yaşayalım yaşamayalım gönlümüzden geçirdiğimiz her birolumun, her hazzın bir imi değil midir? En azından, “yaşamak sevişmektir” diyenler, diyebilenler için?.. (NİG: 11)

Başkişi Kerim ile arkadaşı Eren’in iki haftalık tatilinin ve o süreçteki yazarlık serüveninin anlatısı olan romanın somut mekânı, ben-anlatıcı tarafından önce Narlar Şehri ardından Narkent adı ile anılan Side'dir. Eserin “Giriş” bölümünde, geriye dönüş tekniği ile Kerim’in çocukluk günlerinin saflığı ve mutluluğu içinde annesinin her kışın en karanlık noktasında eve girerken parçalanıp iyice dağılsın, ev bereketlensin diye yere nar atışı aktarılır. Bereketin sembolü nar, ne kadar uzağa ve çok parçaya dağılmışsa o kadar iyi olarak değerlendirilir. Eve gelecek bu bereketin sınırlarının belirsizliği, maddi ve manevi açlığın yoğun olduğunun da göstergesidir. Bu çocukluk çağrışımları romanda, anlatıcının bulunduğu yeri anlamlandırmasına da yardımcı olur (Yalsızuçanlar, 2000: 241).

Anlatıda, başkişinin varoluşunu gerçekleştirmesine yardımcı olan güneydeki bu tatil köyü/ Narlar Şehri/ Side, doğal özellikleri ile bozulmamışlığın, saflığın, yaratıcılığın mekânıdır. Narkent’in ayrılmaz unsurlarından hayvanlar ve doğaya ait diğer unsurlar, bu bakımdan insan ile birlikte yaşama dahil edilir:

Surlara yaklaşan, Narlar Şehri'nin kapısından içeri girmeğe hazırlanan yolcuyu soluna baktracak anıtsal çeşme bin şu kadar yıldır kupkuru. Su çağlıtı buralarda çoktan kesilmiş. Yerdeki taşlar arasında yılanlar, kertenkeleler hisıldıyor, çekirgeler çıtırdıyor. Side'nin kekiğini topluyoruz anıtsal çeşmenin yuvarlanıp birbirine karışmış oymalı taşlarının dibinden. Başka yerlerde pek görmediğim, rengi, kokusu biraz değişik bir kekik türü bu. (NİG: 15)

Ağaçlarıyla, hayvanlarıyla binlerce yıldır varlığını koruyan bu mekânda doğanın eskisi gibi olmadığına, tahrip edildiğine, insan eliyle bozulduğuna değinilir. Side'deki anıtsal çeşmenin oymalı taşları arasında kekik öbeklerini arasında ilerleyen Kerim ile arkadaşı Jean, yolun kıyısında kafatasına benzeyen bir nesne görürler. Kerim bunun bir top olabileceğini düşünür; yaklaştıklarında koca bir kaplumbağanın artıkları olduğunu anlarlar. Doğal ortamında yaşamını sürdürmeye çalışan bir hayvan, ya dikkatsizlik sonucu ya da küçük bir ihtimal de olsa bilerek ve isteyerek katledilmiştir. Benzer bir durum kediler ve kurbağalar için de geçerlidir. Kerim, arkadaşı Refik ile Side sokaklarında geçmişte yaptıkları bir gezinti esnasında yol kenarında rastladıkları hayvan ölümlerinden hareketle “insanın tüm canlıların aleyhine olacak şekilde geliştirdiği davranış ve düşünce kalıpları(nın)” (Opperman, 2009: 5) bir sonucu olarak onların yaşam alanlarının yok edilmesini ve ölüme terk edilmesini eleştirir:

Asfaltın üzerinde, geceden kalma çiğnenmiş kurbağalar tek tük duruyor hâlâ, (..) açılmış, yamyassı ama kupkuru. (..) Sabahın er saatlerinde sayıları çok olur; kurumamışlar, daha ısınmamış asfalta karışmağa başlamamışlardır; (..) kendilerini çiğneyen lastiğin ardından belki bir iki lastik geçmiştir ancak üzerlerinden. (..) Yol boyunca bir kıydan ötekine bunca kurbağa niye geçmek ister, diyeceğim ya, dürtünüyorum. Kendi yollarımızla dünyasını böldüğümüzü, kurbağa, ölüren bile anlamıyordu. (..) Asfalttaki bu kurbağa çıkartmalarını saymağa kalkıyorum kimi sabah, on adım ötede vazgeçiyorum. Ölü saymak ölçüleri çarpıtıyor. (NİG: 31-32)

En geniş tanımıyla insanla insandışı arasındaki ilişkinin insanlığın kültürel tarihi boyunca araştırılması ve bizzat “insan” kavramının eleştirel bir incelemesi (Garrard, 2016: 17) demek olan ekoeleştirici, *Narla İncire Gazel*'de tabiat ve hayvan odaklı bir yaklaşımı içerir. Doğadaki içsel değerlerin tanınmasını talep eden derin ekoloji insanları sadece ekosferin tüm üyelerine karşı eşitlikçi bir tavır almaya çağırarak kalmaz, bunu ekosferdeki tüm varlıklar ve türler için de ister. Böylece aynı tavrın nehirlere, arazilere, hatta çeşitli canlı türlerine ve kendi içinde sosyal sistem olarak nitelendirilen varlıkların veya türlerin tümüne karşı sergilenmesi beklenir (Sessions 1995'ten aktaran: Garrard, 2016: 43). Öykü zamanında Eren adlı arkadaşıyla Side'de bulunan Kerim'in dikkatlerini çeken ilk şey doğadaki değişimdir. İki arkadaş, öncelikle, bir zamanlar sıklığı ve gürlüğü içinde kayboldukları ağaççıkların ve çalılıkların toptan kesilip yok edildiğini görürler. “İnsanın hizmetine sunulmuş sınırsız bir kazanç kaynağı” (Bulut, t.y.) olmaması gereken doğanın, insan ihtiyaçları ve çıkarları doğrultusunda tahrip edilmesi dile getirilir:

Parasını harcamağa gelenlerin binitlerini bırakabilmeleri, kendilerini kırkar ellişer kişilik sürüler halinde taşıyıp getiren büyük arabaların yüklerini boşaltması, yeniden doldurması için taflanların, böğürtlenlerin, defnelerin, zeytinlerin, mersinlerin, adını hiçbir zaman öğrenemeyeceklerimizin, kökünden kazınması gerekiyormuş. (..) Otlar, çalılıklar, sökülecek yerde yakılıyor. Ateşin kolaylığı. (NİG: 64-65)

Akın akın gelen yabancıların kente girerken sıkıntı çekmemeleri için yerli halkın bulduğu bu tahripkar çözüm, otlarla birlikte onların altında gizlenen çeşitli hayvanların ölümüne de sebep olur. “İnsanın doğayla olan ilişkisinde doğada bulunan tüm canlı ve cansızları vahşice tüketip tahrip etmesi”nin (Arıkan, 2011: 44) yanlışlığına dikkat çekilir.

İnsanoğlunun kendine faydasız bulduğu her şeyi yok etme eğiliminin bir diğer örneği, öldürülen sokak hayvanları vasıtasıyla ortaya koyulur. Side belediye başkanı ve görevlendirdiği adam, sayılarıyla doğru orantılı olarak haklarındaki şikâyetlerin de arttığı sokak kedilerinin toplanıp hiç canları yakılmadan öldürülmesi ile övünürler. Bunu yapmakla halka hizmet ettiklerine, şehri, insanları rahatsız eden bir beladan kurtardıklarına inanırlar. Onların, işledikleri bu toplu cinayetle övünmelerindeki yanlış mantık, sadece hayvan ve insan yaşamının bir arada sürüp gitmesi gerektiği düşüncesinde olanlar tarafından yadırganır. Bu örnekle, doğanın, insan merkezci bir bakış açısıyla ele alınmaması gerektiğinin bir kere daha altı çizilir.

Kapitalist sistemle birlikte mekânın şehre dönüşmesi, yaşam alanlarının ticari çıkarlar uğruna sömürülmesi, Side'nin eski hâli ile yeni hâli arasındaki ayrım yoluyla yansıtılır. İki arkadaş, her fırsatta kentin ne kadar değiştiğine, orijinalliyini kaybettiğine vurgu yaparlar. Kumsalda tek tük insanın bulunduğu, hayvanların da bu yaşama ortak olduğu günler gerilerde kalmış; kent, kalabalıkların istilasına uğramıştır:

Deniz sularının önündeki kumsal insan boyunda birtakım böceklerin salgını altında. Renkler, gövdeler kıpır kıpır, yanaşiyor, uzaklaşıyor, denize yürüyor, çıkıyor denizden. Buradan bakıldığında orada burada birtakım insanların ancak seçilebildiği yıllar ne kadar geride kalmış!... Sabahın bir er saatinde gelsek bir yılanın, bir kertenkelenin olsun izine rastlar mıyız kumda? (NİG: 82)

Kerim, Side'ye seneler önceki gelişinde kumsalda köpeklerle koşturup ineklerle arkadaşlık ederken öykü zamanında ise bir yılanın ya da kertenkelenin dahi kumsalda görülebileceğinden emin değildir. Bu durum, geçen yıllarla birlikte kentin görüntüsünde meydana gelen değişikliği örnekler.

Romanın “Ön Rapor İçin Birkaç Not” başlıklı parçası Side'nin tarihi hakkında kısa bir bilgilendirmeyi içerir. Alım satım belgeleri ve sözleşmelerden yola çıkılarak insanların o bölgeyi yaşam alanı olarak seçmeleri, konutlar yaparak oraya yerleşmeleri anlatılır Bölgenin neden yerleşim yeri olarak seçildiği, cevaplanması gereken ilk sorulardan biri olarak belirir:

Elimize geçen alım satım belgeleri, sözleşmeler, gerçekten, umulmadık, paha biçilmez bir bulgu. Şöyle bir bakış, yetiyor: ilk yerleşim biriminden doğuya (da), ama özellikle batıya doğru yayılma ancak bir 25-30 yıl sürmüştü; 100 kilometreyi aşkın bir kıyı şeridinde küçük (ya da pek geniş, büyük, gösterişli) konutlar doldurulmuş. Belki de ‘konut işlevli yapılar’ demek gerekir. Niye dolmuşlar buraya? Oysa temelli bir yerleşmeden söz edebilmek için gereken pek çok şeyin izi bile yok. İlk soru bu: Niye gelmişler, ya da, gelirlenmiş? Birçok sözleşme, sanki, bu konut sahiplerinin buralarda ancak yılın iki ya da dört haftasını geçirmeğe geldiğini düşündürüyor. Bu yerleşim bölgelerinin yapılması için pek çok bahçe, meyvalık, yok edilmiş. (NİG: 139)

Ulaşım olanakları, zenginlik, mülk sahipliğinin çok çekici gelmesi gibi eğilimleri insanların burayı yerleşim yeri olarak seçmesinin nedenleri olarak gösterilir. Side'nin, yerleşim yeri haline gelmesinin ardından zaman içerisinde doğal yapısından uzaklaşmış olması anlatıcıya “Düşünüyorum da, gerçekten ilginç yerler sayabilecek miyiz buraları?” (NİG: 139) sorusunu sordurtur. Bu tatil beldesindeki iç ve dış mekânlar ise halıcı dükkânı, lokanta, kumsal, kumsala yakın bir kahvehane, anlatıcının, arkadaşının ve diğer tatilcilerin kaldıkları pansiyon, pansiyondaki incir ağacının altı ve tiyatro binasıdır.

Metnin “Hayvanlar Kitapçığı” bölümünde, Kerim ile arkadaşı Refik'in düzenli olarak gittikleri lokanta, Osuruklu adını verdikleri bir kedi ile yakınlaşmalarına; lokantanın karşısındaki kahvehane ise Güdük adlı bir başka kedi ile tanışmalarına vesile olur. İki arkadaşın kaldıkları

pansiyon odası, bir kaç gün boyunca ötüşünü dinleyerek, onunla arkadaşlık ederek vakit geçirdikleri sakangurla birarada yaşamalarına olanak tanır. Her sabah gittikleri ve yılan, kertenkele, yengeç, kedi izlerini gördükleri kumsal ise insan ile hayvan yaşamının uyumunun sembolüdür. Hepsi “Hayvanlar Kitapçığı”nda yer alan ve Kerim ile Refik’in hayvanlarla kurdukları dostluğa, yakın ilişkilerine tanıklık eden bu yerlerin ortak özelliği açık/ geniş mekânlar olarak kurgulanmalarıdır.

Her sabah, Refik’le kumun üzerinde taze izler buluyoruz. Birinin -daha çok da, bir çocuğun- elindeki değneği (fişkını, dalı) ardından rastgele sürüklemesiyle bırakacağı türden bir iz: Yılan ya da kertenkele izi. Kumulların çok gevşek yerlerinde bu çizginin iki yanında küçük bir kedinin bırakabileceği pençemsi bir ayak izi de görülür: Kertenkele izi karşısında olduğumuzu düşünmek isterim; ama küçük, yırtıcı bir memeli de aklıma gelmiyor değil. Kumulların daha sıkı yerlerinde bu çizginin iki yanında demet demet tırmıklar bulursunuz. (NİG: 29)

Romanın, Keri mile Eren’in Side tatilini konu edinen “İnsanlar Kitabı” bölümünde iki arkadaşın iki hafta süreyle kaldıkları pansiyon, diğer turistlerle ve tatilcilerle ilişkilerini yansıtması açısından önemlidir. İşletmesinden, evin ninesinin, küçük torununun, büyük torununun ve bir yardımcının sorumlu olduğu bu pansiyon ve işletimine dair detaylar, anlatıcı tarafından detaylıca aktarılır:

Aşağı evin iç bahçesi, ninenin gözetimi altında: Kimin nerede oturacağı, yatacağı, kimlerin aynı odada yatmasının uygun olacağı ya da olmayacağı, en dar, rahatsız oda ile, iki büyük incirin dalları arasına yerleştirilen kalaslara oturtulmuş, üst kat odalarıyla aynı düzeyde, bahçeye bakan asma odanın, kimlere, cezalandırmak ya da ödüllendirmek için verileceği, ondan sorulur. Ninenin işletmeciliği iki ilkeye dayalıdır: konuğu gözden geçirip müşteri olabileceğine karar verdikten sonra ona bir daha görünmemek, her işi küçük torunla yardımcıya bırakmak; bir de, her kararı müşterinin davranışına göre, cezalandırma- ödüllendirme düzenini sürekli bir devingenlik içinde tutarak vermek. (..) Denize bakan ön bahçe ise çadırlarıyla kalmağa gelenlere açılmıştır. Üç zeytin, bir şeftali, bir incirin beneklediği bu geniş bahçeye büyük torun bakar; bütün asık suratlılığı, kafasını biraz geriye atarak, gözlerini kısarak dünyaya bakışı ile...” (NİG: 73-74)

Betimlenen bu pansiyonun düzeni, para ve ikili ilişkilerdeki çifte standartın yansıması halindedir. Önceden yer ayırtan bir turist, geldiğinde oda bulamaz ve açıkta kalır. Çok tercih edilen bir tatil beldesinde insani ilişkilerin ve değerlerin değil maddiyatın/ paranın sistemi etki altına alması eserde geçmiş-şimdi karşılaştırması ile eleştirilir.

Buranın sunduğu temel meta, bir zamanlar, canayakınlık, konukseverlikti. Şimdiyse, belli bir ulusun gezmenleri ezici çoğunlukta olduğu için onların dilini konuşarak, onların isteklerini karşılamağa çalışarak, oraya dolmuş birtakım başka yabancıların mallarını sattıkları bir pazar, bir aracı olmuş Narkent. Herkes ancak Narkentlilerin gördüğü bir fiyat yaftasıyla dolaşiyor göğsünde. Üstelik Narkentliler ev sahibi değil artık; işgal altındalar, diyordum kendi kendime. (NİG: 119)

“İnsanlar Kitabı”ndaki kumsal, incir ağacının altı ve kahvehane, huzur veren, dingin, dışa doğru genişleyen mekânlardır. Sınırları çiğnenen, dar yere sıkıştırılan insanların bu baskıdan kurtulma ihtiyacı içinde kendilerine açtıkları alanlardan biri olan deniz kenarı (NİG: 100) Kerim ile

Eren'in, diğerk herkesin dışında, kendilerine ait bir dünya kurdukları yerdir. Başkentten sahile, merkezden kıyıya/ kenara doğru açılan, kara ile denizin eşiğı konumundaki kumsal, iki arkadaşın vakit geçirmekten keyif aldıkları bir yerdir. Kumsaldaki incir ağacının altı Kerim açısından “dirimin, taşmanın, taşkınlığın, üremenin” (NİG: 79) tortularını bulduğı bir gölgeliktir. Büyük kültür ve dinlerin tümünde bir sembol olarak kullanılan incir ağacının gölgesinde oturmak dingin, huzur dolu bir varoluşu tatmakla eş anlamlıdır (Koçak, t.y.: 6). Ağacın altında birbirlerine pek bakmadan yapraklara, aralarından sızan göğed doğru konuşan Kerim ile Eren, burada, hangi sözün kimin ağzından çıktığının neredeyse belli olmadığı bir iletişim içindedirler.

Vaktini tek başına geçirmek istemeyen bireyin her daim konuşacak birilerini bulabileceğı gibi kişinin kendiyile baş başa kalmasına da fırsat veren kahvehaneler, Karasu anlatılarında hemen her zaman kumsala eşlik eder. Kalabalığı ve yalnızlığı, buluşmayı ve ayrılmayı, birlikteliğı ve dağılmayı bir arada barındıran bu mekân, *Narla İncire Gazel*'de belli bir süreliğine, belirli kimselerle ortak bir mekânı paylaşma demek olan tatilin imlediğı bu düzenin küçük ölçekteki kopyası/ benzeri halindedir. Kerim'in, kendilerinden yola çıkarak anlatı kişilerini oluşturduğı eserindeki üç kadını (Büyükelçinin karısı, öğretim üyesini ve yaşlı kadın) ilk kez bu kahvehanede bir arada görür ve onları kendi anlatısının kahramanları hâline getirir:

Denize on metre yukarıdan bakan bu kahvehanede, bu saatte, bizden başkası yoktu. Hanımlar gelip hemen arkamdaki masaya oturuyorlar. Eren fısıldıyor: “Gölgeliğın iyisi doldu. Başkası gelirse açıkta kalır.” Duraksıyor. “Tuhaf. İlk kez görüyoruz onları bir arada; gölgelikte; otururken... Üçü de neredeyse aynı yaşta görünüyor şimdi.” (..) Fısıll fısıll konuşuyoruz. Hanımlar seslerini yükseltebilsin diye bir tuzak kuruyoruz belki de. (NİG: 86-87)

Roman, Kerim ve Eren'in geride, “her yanı alevler içinde bir Narlar Şehri” (NİG: 137) bırakmasıyla sona erer. İki arkadaş, kenti saran alevleri tiyatro binasından izlerler; hatta binanın içinde, o yangını yakından duyumsarlar:

Yangının geride bıraktığı bir kül örtüsü, bir marsık yığıntısı. Tiyatronun en üst sırasında duruyoruz birdaha. Ayaktayız. Dönüp dönüp bakıyoruz. Her yer, eksiksiz her yer, alevler içinde. Batı kıyısından doğu kıyısına dek her şey yanıyor. Ağaçlar, çalılar, evler, hayvanlar. İnsanlar kaçmış hep. Çatırdılardan, taşların çatlamasından, ağaçların devrilmesinden başka herhangi bir ses işitemiyoruz. İkimizden başka kimse kalmamış gibi bu dünyanın sonuna. (NİG: 137)

Kumsalıyla, kahvehanesiyle, çeşit çeşit hayvanlarıyla, incir ağacının gölgeliğıyle, pansiyonuyla, lokantasıyla, “kalıplı, alışlagelmiş, renkleri yavaş yavaş soldurmuş bir yaşamdan izin alınmış” (NİG: 76) gelinen Side/ Narlar Şehri/ Narkent dışarıda kopan kıyametin beşığı olarak iki arkadaşaya yıllar boyu mutluluk vermiş bir güzelliğın yıkıntısı haline gelirken; “ardında yıkıntılar bırakarak bir yerden bir yere gittiğimizi sanmak” (NİG: 138) demek olan yaşamın bir temsili olarak gözden yiter. Geride kalan sadece mekân değil; içselliliğın, ‘kendi’liğın dışa vurumu şeklindeki anlar, anılar, arzu ve eylemlerdir.

Altı Ay Bir Güz

Anıların, düşlerin ve hayallerin geçmiş-şimdi çizgisinde biraraya getirildiği romanın fiziksel mekânı başkışı Kerim'in yaşadığı Ankara'dır. Ayrıca Halûk'la geçirdiği tatile ev sahipliği yapan Akdeniz kasabası; sık seyahat ettiği Roma, Paris, Selânik, Antalya; çocukluğunda taşındıkları İstanbul; Ankara'daki ev; muayene olmak için gittiği hastane; İsabey ile ilgili anılarını geçirdiği yalı evi; çocukluğunda yaşadığı ev; Roma'dayken kaldığı otel odası iç ve dış mekânları olarak işlevsel özellikler taşır.

Kerim'in, hastalığı dolayısıyla bulunduğu hastane, birey üzerindeki psikolojik etkisi ile öne çıkar. Hastane, fiziksel bir rahatsızlığın tedavisi için başvurulmuş kurtarıcı bir yerdir. Burası içindeki kişiler ve eşyalar ile olumlu faaliyetlerin alanıdır. Ancak hasta kişiler için bu mekân, bu eserde olduğu gibi hep kapalı ve dar niteliklidir. Birey, hasta bedenini iyileştirmek istediği bu yerde, ruhsal yıkımlar yaşar. Umutsuzluk ve ölüm çağrışımı hastane, aydınlığı ve yaşamı gölgeler:

Hastane, ciddi bir yerdir. Az önce söylendiği üzere, ölümü geciktirmeğe çalışanların yeridir orası. Selleme hüselâm girilmez. (..) Hastane, ölümünü geciktirmeğe çalışanların, daha doğrusu, yazgısının kendisine haksızlık ettiğini düşünüp bu yazgının ancak değiştirilmek, en azından el katılmakla gerçek yazgı olarak gerçekleşeceğine inananların umut bağladığı, tıp adı verilen gizli dinin, hekimleri, hemşireleri, hasta bakıcıları, laboratuvarları, gizemsel bir gizlilik içinde korunan karanlık ya da yarı karanlık odaları, aygıtları, işçileriyle, sözün kısası, irili ufaklı kulları, rahipleriyle, yürütüldüğü yerdir. (AABG: 32-33)

İnsan hayatının ellerine teslim edildiği hekimlerin çalıştığı hastane, ölüme giden bireyin son uğrak yeri olarak işlevsel açıdan kapalı/ dar niteliklidir. Yaşamını tehdit eden hastalıklara bir çözüm bulmak "ölümü geciktirmeğe çalışan" (AABG: 31) doktorların işidir. Ölümle yaşam arasındaki ince çizgide bireyi bekleyen son, onların becerilerine bağlıdır. Yazgısı karşısında savunmasız, yaşamını tehdit eden hastalığa müdahale gücünden yoksun insanın hastanelere ve hekimlere güvenmek, kaderini onların eline bırakmaktan başka yapabileceği bir şey yoktur. "Korku ile umudun bir arada yönettiği bu dünya(da)" (AABG: 31), bu arafta ölüm karşısında aciz, savunmasız, yenik ve güçsüz olan kişi kuşatılmışlık, sıkışmışlık duyguları içindedir.

İşlevsel açıdan kapalı/ dar mahiyetli bir diğer mekân "binlerce yıl önceki bir orman"dır (AABG: 39). İsabey'in ölümünün Kerim'de uyandırdığı hayal neticesinde var olan bu mekân, ölüme sembolize eden yönüyle insanı kuşatan, ablukaya alan, yaşam hakkına saldıran niteliktedir: "Güneşin ışığı yer yer sızıyordu yeşil örtülü toprağa, ama sıcak, böceklerin titreştirdiği bir gerginliği çevresinde" (AABG: 39). Bu hayalî mekânda Kerim, ölmek üzere olduğunu sezindiği İsabey'e ulaşmak amacıyla "çalılıklara takılarak, ağaç gövdelerinin kalınlığından, genişliğinden başka şeyi görmeden, algılamadan, bastığı yere dikkat ederek, herhangi bir yere varacağını, varabileceğini düşünmeksizin" (AABG: 39) yürür. Çalılıklarla ve kalın ağaç gövdeleriyle örülü; sincapların, kuşların, ayıların, geyiklerin, karacaların, türlü türlü böceklerin yaşam alanı olan bu

orman, “insanı ezmek için üzerine yürüyen karşı güçlerin simgesel bir göstergesidir” (Korkmaz, 2015: 83) ve dışarıya çıkış yolu bulamayan Kerim’in İsabey’e ulaşmasına engeldir.

Ansızın bir ses, omuzundan kulağına uzanan bir hayvancığın, bir çocuğun, bir yaprağın sesi, sıcaklığın sesi “ölüyor, öldü, ölecek” demeğe başladı. Sesin ne dediği anlaşılmaz gibiydi. Belki de, anlamadığı, sesin ilettiği sözcük değildi. Bu sözcük bir türlü oluşmadığı için anlamıyor olabilirdi. Masallardaki gibi, kendisine seslendiğini sandığı karacanın ardından koşmağa başladı. Karacanın götüreceği yere gitmek gerekiyordu. Olan biteni orada anlayabilecekti ancak. Koşukça sesler artıyor, “öldü” dedikleri, “İsabey öldü” dedikleri anlaşılır, seçilir oluyordu. (AABG: 39)

Romanın açık/ geniş nitelikli mekânlarının başında Kerim’in Halûk ile olan anısının geçtiği Akdeniz sahilindeki çakıllık ve İsabey ile olan anısının geçtiği deniz kenarındaki yalı evi gelir. Kerim’in hem Halûk’la hem de İsabey’le olan birlikteliğine yataklık yapan plaj ve deniz kıyısı “açık bir aradalığın, birlikteliğin süreyeri”dir (Kavas, 2012: 16). Bu iki anının Kerim’de uyandırdığı hislerin benzerliği, mekânın algılanışına da yansır. Biri Kerim’in orta yaşlarına, diğeri ilk gençlik yıllarına ait bu anılarda ön planda olan duygular huzur, sevgi ve güvendir.

Çakıllığın üzerinde sırt, bel, omuz, dirsek sızıları içinde yatıyoruz. Karnımızla göğsümüzü, nedense, daha az acıtıyor çakıl çıkıntıları. Yerimizi, biraz sağa biraz sola dönerken bile, değiştirdikçe, kızmış çakıllarda çeşitli yerlerimiz yanıyor, sonra, terimiz, soğutuyor çakılları. Çakıllarla denizin ittiği çizgi biraz aşağıda; hışıltı, ara ara duruyor gibi. Denizin yağ dökülmüş saatlerinden biri. (AABG: 19)

Kerim ve Halûk burada kendilerini mutlu eden bir ânı paylaşırlar, çevreleriyle uyum içindedirler. Birlikte olmanın verdiği güven ve huzur duyguları mekân algısına da sirayet eder. Halûk bu kıyıda Kerim’e kendi dünyasını tanıtır; Kerim ise Halûk sayesinde mimozaları tanımanın keyifli şaşkınlığını yaşar. Çakılların üzerine uzanmış sohbet ederlerken gizli bir dilde konuşur gibidirler: “Hâlûk’la konuşurken, hangi metinlerin, düşünce ve inançların, haber ya da konuşmaların anıştırıldığını hep biliyoruz. Karşılıklı. Dipnotlar, kaynakçalar gereksiz” (AABG: 20). Akdeniz’in sıcaklığını tenlerinin her zerresinde duyumsayan iki arkadaş bir arada olmanın hazzını yaşarlar.

Kerim’in ilk gençlik yıllarında kuzeni İsabey ile defalarca birlikte kaldıkları deniz kıyısındaki yalı evi de benzer bir işleve sahiptir. İsabey’in Kerim’e, onu anladığını, sevdiğini söylediği gün, her ikisinin ama özellikle Kerim’in yaşamında bir çok şey değişir; çünkü İsabey’in söyledikleri onun için dönüm noktasıdır:

Bu sözleri dinlerken İsabey’in sırtını dayadığı kayanın arkasında güneşin ağır ağır battığını görüyordum. Işık benim yüzümdeydi: İsabey’in gözlerini gözlerimde buluyordum ona her baktığımda. (AABG: 54)

Mekânın başkişi üzerindeki olumlu etkisi, hoşuna giden sözler duymasından kaynaklanır. Birlikte vakit geçirmekten keyif aldığı İsabey’le pek çok anı biriktirdikleri bu yalı evi, Kerim’in mutluluk anlarına kaynaklık eder:

İçeri girdim. Kusursuz yataklara gururla baktım. Kitabımı aldım. Mutfak kapısından da baktım geçerken önünden. Bulaşığı birlikte yıkamış, kurulamış, yerleştirmiştik. Ondan da yarım bir övünç payı düşüyordu bana. Evde yapılacak bir iş kalmamıştı. (AABG: 64)

İçsellik ve gevşeme mekânı olan evler sürekli büyüyerek ve yayılarak, düşsellik alanı halinde kişileri de başka yer ve zamanlara taşır (Bachelard, 2017: 79-82). Kerim’in kendisini tanıdığı, İsabey’e karşı hislerini tanımladığı, onun güzelliğini duyumsadığı, sevmeyi öğrenmenin temellerini attığı yalı evi, her ikisinin farklı zamanlara ait anlarının buluşma noktasıdır. İsabey’le ilişkisinin olgunlaşıp kökleştiği deniz kıyısındaki bu ev, Kerim için varoluşsal farkındalığı duyumsadığı sınırsız bir mecradır.

Bilemiyorum, ne demeli? Duyduğum, oydu: İçimde bir ip buruluyordu. Yüreğim duruyor gibiydi. Güzel buluyordum onu. Hiç değilse, o yaşta ‘güzel bulduğumu’ düşünüyor, ‘güzellik’ diye adlandırdığım bir nitelik görüyordum onda. (..) Uzun, uzayıp giden bacaklarının arasından üç renk görüyordum ardında: ayak bilekleriyle baldırları arasında bir yerlerde toprağın kırmızılığı bitiyor, onun hemen üzerinde zeytinin tozlu yeşili duruyordu. Onun da üstünde mavi bir gökyüzü üçgeni. (AABG: 61)

Evler, romanda işlevsel öneme sahip mekânlardandır. Kısa sürelerle vakit geçirilen yalı evinden başka eserde Kerim’in çocukluğundan beri yaşadığı üç ev vardır. Bunların ilki, çocukluğunun büyük bir bölümünün geçtiği Sarıkum’daki evdir. İkincisi, Sarıkum’dan İstanbul’a taşındıklarında yerleştikleri; üçüncüsü ise öykü zamanında yaşadığı Ankara’daki evdir. Bachelard’a göre insanın dünyadaki köşesi olan ev ilk evrendir, gerçek bir kozmozdur. Varlığını ontoloji hiyerarşisi içinde analiz etmek isteyen kişi açısından sığınak işlevi görür. Düşlemeyi barındırdığı gibi düşleyeni koruyan ev sayesinde bireyin anılarının büyük bölümü yerleşecek bir yer bulur (2017: 34-39). Nitekim başkişinin yaşadığı her üç evin ortak özelliği anıları, düşleri barındırmaları, kendilik mekânı olarak kurgulanmalarıdır.

Sarıkum’daki ev Kerim’in “dünyanın orta yeri” (AABG: 81) olarak algıladığı bir mekândır. Sabahları uyandırıldıktan sonra banyo faslına girilmesi, hep birlikte kahvaltıya oturulması, Adile ile sokağa çıkmaları gibi gündelik düzene sahip olaylar; ölümlerinden çok sonra bile ninesine ve haminne dediği babaannesine ait limon ve portakal elma kokularıyla aklında yer etmiş olan bu eve dair anılarıdır. Soru sormaya, öğrenmeye olan merakının; kedilere olan düşkünlüğünün ortaya çıktığı bu evden İstanbul’a yerleşmek ve bir daha hiç görmemek üzere ayrılacak olmanın kendisine tuhaf gelmesi, kendilik mekânı olarak gördüğünün belirtisidir. Çocukluk yıllarının geçtiği bu ev Kerim için “kendini güvende hisse[ttiği]; kimliği, varlığı (ve) değerleri[nin] koruma altında [olduğu]” (Korkmaz, 2015: 93) açık ve geniş bir mekân işlevi görür. İstanbul’daki yeni evleri ise, labirent mekân özelliği taşır:

Bu evin girişi darcaydı, merdivenleri bayağı bayağı ensiz, yorucuydu. Evin ışıkları yanıyordu ama bütün ampuller takılmamıştı daha. Camlı camsız, kapılara çarpmadan, sandalyelere koltuklara takılmadan yürümek güçtü, yemek odası ile oturma odasında. Piyano zaten üçte birini yok ediyordu odanın. Geçenekte, babaannesinin komodini geçecek yer bırakmıyordu. Odasında dolap, yatak, çalışma masası, koltuk, aralarında ince bir boşluk şeridi bırakıyordu. Dolap da babaannesinin dolabıydı. Anası çamaşırlarını, giysilerini yerleştirmişti. Portakalelma kokusu, o ölü kokular, en diri yeğinlikleriyle yüzüne çarpıyordu kapıları açtıkça. (AABG: 82)

Taşındıkları bu yeni ev, fiziksel boyutları itibariyle önceki evleri kadar geniş olmamakla birlikte Kerim için bu evi labirent mekân haline getiren, ruhsal durumu neticesinde evi algılayış şeklidir. Başkişi, “dünyanın orta yeri” bellediği bir evi, onunla birlikte çocukluk anılarını terk etmenin verdiği üzüntüyü yaşar. Bu yüzden yeni evleri, küçüklüğüne ve tıktık tıktığına rağmen fizikselden ziyade ruhsal bir sıkışmışlığa yol açar.

Yeni evi hakkındaki ilk izlenimleri olumsuz olmakla birlikte Kerim, buraya da alışır, anılar biriktirir: “Önemli yer tutan olayların anıları bir yere bağlanacaksa, ev, o sırada oturlan ev, usa gelen ilk yer olur galiba” (AABG: 82). Bu sözler evin, bireyin kendini konumlandığı, bütünleştiği, kendinden bir parça olarak algıladığı yer işlevindedir.

Bu evde ilk cinayetini işleyecek, ilk ölümün çemberine girecek, erkekliğini tanıyacak, ilk aşkını yaşayacak, ilk parasızlığı görecekti. Elbet bütün bunların bir “ilk”i vardır, elbet insan bu ilkleri belli bir evdeyken yaşayacaktır. Evlerden birinde öleceği gibi. (..) Üç ağır hastalık, ilk büyük korku; bütün kaygıları, yığılı, acıları, sona ermesinin sevinciyle bir dünya savaşı, sevinçleri, utançları ile bir ilk gençlik bu evin köşelerinde, perde katlarında, çeşitli kokularında gizlenmiş bekliyordu onu. Serkeşlikleri, tembellikleri, gönül ile kafa yetişimi... Dünyaya bu evde bakmağa başlayacaktı. Dostlukları bu evde yeni bir anlam taşıyor olacaktı. (AABG: 82)

Ev, yaşayan ve yaşatan nitelikleri ile başkişi için kendiliğini şekillendiren temel etkidir. Dünyaya bakılan ve dünyadan bakılan bu mekân, tanık olduğu her olay ile bireyin değişim ve dönüşümlerinden payını alır. İstanbul’daki yeni evi Kerim için zamanla, yaşamışlıkların artmasıyla birlikte yaşamının ana damarlarından biri olan yazmayı gerçekleştireceği geniş/ açık bir mekân haline gelir. “Bu karasuyu; bu karasunun söylencesine gelip katılacak kendi dereciğini” (AABG: 83) yıllar sonra çok uzaklarda yazmaya başlayacak olsa da bu ev, mesleği yazarlık olan Kerim’in hayatının bu yöndeki temellerini atması açısından önem taşır.

Kerim’in Ankara’daki evi de diğerleriyle benzer bir işleve sahiptir. Aidiyet ve içtenlik duygusunun yoğun bir şekilde yaşandığı bu ev, açık ve geniştir: “Durağa yöneliyor. Otobüs geliyor. Evinin serin loşluğunda kedisinin ‘hoş geldin’ demek üzere kendini yere atıp karnını açması. Kendiyle, dünyayla barışıyor yeniden” (AABG: 72). Fiziksel anlamda kapalı olan ev, içinde yaşayanları koruyan bir özelliğe sahiptir. “Mekanın genişliği bu koruyucu ve geçirgen niteliğinden kaynaklanır” (Korkmaz, 2015: 93). Kerim’in dışarıdan evine geldiğinde kendisiyle ve dünyayla barışması bu duruma örnektir. Evin barınak ve sığınak olması, sadece fiziksel bir

koruyuculuk değildir; aynı zamanda ruhsal varoluşu himayesine alan olumsuzluklara karşı çok yönlü bir siper görevi üstlenmesindedir.

2.1.7. Kişiler Dünyası

Başta edebiyatın olmak üzere anlatma/ gösterme esasına bağlı bütün edebi türlerin varlık sebebi ve konusu halindeki insan, edebi eserlerin olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân gibi diğer yapı unsurlarını tamamlayıcı role sahiptir. Kendi hikâyesini hem var eden hem de yaşayan yönüyle edebiyat tarihi süresince çeşitli sınıflandırmalar içerisinde yer alan şahıs kadrosu, çalışmada karakter yapısına uygun olarak başkişi, norm karakter, kark karakter ve fon karakter olmak üzere dört başlık altında incelenecektir.

Gece

Başkişi

Olay örgüsü, bakış açısı, anlatıcı, zaman, mekân yönünden parçalı bir metin olan *Gece*, kişiler düzleminde de bu özelliğini sürdürür. Güneş Hareketi adı verilen güç odaklı yapılanma doğrultusunda, iktidarın kitle üzerindeki olumsuz uygulamalarının gece ve gecenin getirdiği karanlık eksenli anlatıldığı romanının başkişisi N.'dir. O, Bilge Karasu'nun "şizofrenik bir metin" (JGM: 235) olarak tanımladığı eserin güç odakları tarafından baskı yapanlar ve baskıya boyun eğenler halinde ikiye bölünen toplumuna baskıya tepki gösteren bir kişi olarak üçüncü bir katman ekler.

Gecenin işçileri aracılığıyla yaratılmaya çalışılan baskı, korku, kaygı odaklı düzenden rahatsızlık duyan bir yazar olan başkişi, aydın kesimi simgeleyen kimliğiyle hareketin düşünsel anlamda karşısında yer alır. 'Düzelten', 'Yaratman', ve 'Yazar' sıfatlarıyla tanımlanan N., ışığın yer yüzünde azar azar söndüğünü gözlemler ve buna nasıl engel olabileceğini düşünür. Başkalarının göremediklerini fark eden, sorunlara çözüm bulan, doğru düşünebilen kişi olarak aydınının görevi insanların mevcut kaos atmosferinden kurtulmasını sağlamak, karanlığın her yeri kapladığı bu distopik ortamda gecenin gündüzü kemirmesine, aydınlığın yok olmasına izin vermemektir. Ancak N., uygulamalar karşısında tepki göstermez, bu konuda kimseyle konuşmaz, gazetede yazılar yazmak dışında herhangi bir fiziksel direniş göstermez. Bu yönüyle pasif kalan N.'yi tehlikeli kılan da bu tepkisizliği olur:

N. ise, sürekli bir hiçolum içinde göründü bana. Düşüncelerinden, yazılarından, davranışlarından kimseye zarar gelmezdi; ama hepsinin altında yatan; bu hiçolum dediğim şey, belki de suskunluğu, çekingenliği, gizliliğiyle, her şeyden daha tehlikeliydi. (G: 93-94)

N.'nin varoluşsal tehditlere karşı tepkisiz başkaldırısı olan "hiçolum", eylemsel değil düşünsel tükeniş ve tüketişin karşılığıdır. İnsanların aleyhine işleyen yeni düzen, özgürlüklerin

ellerinden alınması, karanlığa mahkûm edilme, sebepsiz yere işkence görme ve öldürülme ile yaşamın, aydınlığın, umudun, geleceğin düşmanıdır. Hiç kimsenin olanları engelleyemediği böyle bir karmaşa ortamında aydın kişinin bir şeyler yapması beklenir. Metnin aynı zamanda ben-anlatıcılarından olan N., gecenin işçilerinin yeni bir örüntü kazandırdığı şehir karşısında tüm bunları anlamaya, anlamlandırmaya, çözmeye çalışır (Bravo, 1997: 240). Anlayamadığı ya da mücadeleden vazgeçtiği noktada ise, yenilgiye uğrar: “Bir şeyi anlayabildiğimiz sürece ona yenilmenin söz konusu olamayacağını çok düşünmüşümdür. Bu düşünceye kendimi çok alıştırmışım. Şimdi yenilmeğe başlıyorum. Artık anlamadığım için” (G: 171). Işığın yeryüzünde sönmesini engellemeye çalışan Düzeltmen/ Yaratman, ne kadar çabalarsa çabalasın sorunlara bir çözüm bulamaz. Bu yenilgi ve çaresizlik beraberinde yalnızlığı getirir:

Oysa Düzeltmenin yalnızlığı, yeryüzünde sönen her yüzeyle acılaşıyor, daha, daha daha acılaşıyorsa, çok düşünüp çözümünü bulamadığı bir sorun karşısında eli kolu bağlı kalmasında. (G: 22)

Düzeltmenin bireysel ve toplumsal iletişimsizlik ile içine sürüklendiği yalnızlığını bilen ve söyleyen tek şey dildir (G: 22). Bu da yazar olan N.’nin dili kullanarak çabaladığını, aktif bir direniş içerisine girmese de mücadelesini yazdıklarıyla verdiğini gösterir. Kendisini tehdit eden bir oyun ile karşı karşıya olduğunu düşünen N., takip edildiğinden, gözetlendiğinden şüphelenir. Anlamaya, çözmeye çalıştığı şeylerden biri de bu oyunun niteliği, bu kumpasın mahiyetidir. Sessiz kalışıyla yenilgiyi kabul eder gibi gözükse de aslında yaptığı, oyuna dahil olmamak; umursamayarak oyun dışı kalmaktır (G: 96). Kendisine yönelik planlardan habersiz olmaması, tepkisiz ve pasif duruşunun arkasında aslında bilinçli, etkileyici ve tehlikeli biri olduğunu gösterir. Diğer ben-anlatıcılardan olan Güneş Hareketi’nin başındaki O.’nun kendisi hakkındaki düşünceleri bu yöndedir:

Herhangi bir önemi olmadığını, bizim gibi düşünmese de, bizi boğabilecek ipi tutanlardan, daha daha, o ipin bir ucunu eline geçirmek isteyenlerden biri olmadığını biliyorum. Bu tutkusuz, ateşsiz haliyle bize karşı söyleyebileceklerinin, gerçekte herkesinkinden tehlikeli olabileceğini bilmiyor da değilim. Boğuk sesiyle dile getirdiği kopuk kopuk sözler, inandırıcı olabiliyor; kendisini epey dinledim, biliyorum. Heyecanlandırmaz, inandırır. Sözleri, hemen ardından, unutulsa bile, söylediklerinin bir tortusu kalabiliyor kendisini dinleyenlerin kafasında. (G: 89-90)

Benzer şekilde diğer ben-anlatıcılar Sevim ve Sevinç tarafından da tanımlanan N., Güneş Hareketi’nin ve bu hareket doğrultusunda yapılanların merkezinde ve hedefinde yer alır; çünkü asıl amaç, bu tek bilinçli, tek farkında kişiyi sınamaktır:

Yenilgiyi kabul ederse, gözümde kendi kendini yıkan babamı gönlümde de o yıkacağı için, kendimi öldüreceğim. Ama öldürmeden önce, ezilesilerin topundan da çok yükleneceğim ona. Canı çıktığında, çukura atılacak pek bir parçası kalmayasıya, bildiğim, düşünebildiğim, uzmanlarımın bilip düşünebildiği her türlü -yanlış söyledim, türlü değil- her çeşit marifeti uygulayacağım.hem de, sonuna dek, kendimi göstermeden. (G: 98)

Herkesin farklı şekillerde tanıdığı ve çözmeye çalıştığı N.'nin sessizliği, onu daha da tehlikeli kılar: “Ondaki o hiçolum dediğim, sessiz güç, herhangi bir durumu kabul etme gücü, bize karşı açıkça bağırıp çağırandan bile tehlikeli kılıyor onu” (G: 110). Farkettiği baskı ve sınırlılığı, tepkisiz bir mücadeleye dönüştüren başkışı, tüm insanları hiç'leştirmeye, herkesleştirmeye çalışanlara direnir. O, kendi oluşunu pasif direnişinin eylemsizlikleri ile başarır. Romanın sonunda N.'nin akıl hastanesine kapatılması, oluşturulmak istenen tehdit mekanizmasını geriye çevirdiğini gösterir. Zira, akıl hastanesi, bu anlamda zihinsel değil düşünsel soyutlanmanın mekânıdır. Gece/ karanlık, aydınlık imi olan başkışiyi dışlayarak yok etmeye çalışır.

Norm Karakter/ler

Romanda başkışı N.'yi tamamlayan ya da onun özelliklerini netleştiren norm karakter bulunmamaktadır.

Kart Karakter/ler

Güneş Hareketi'nin başında yer alan ve “toplumu, kendini bir Tanrı gibi duyumsayarak yönet[en]” (Otçu, 1991: 58) O.; onun yönettiği gecenin işçileri; O.'nun eski eşi ve yardımcısı olan Sevinç/ Sevim romanın kart karakterleridir.

İki ayrı kuruluş halinde çalışan Başkent Araştırma Merkezi'ni yöneten ve aynı zamanda yazar olan O., kurduğu ve yerleştirmeye çalıştığı düzenle (Güneş Hareketi) N.'nin ideolojisinin/ düşüncelerinin karşısında yer alır. Hareketin asıl hedefi olan N. ile çocukluğa dayanan tanışıklığı, ona olan düşmanlığının başlangıç noktasıdır:

Ona N. diyeceğim bundan böyle. Adının Naal, Nait, Nahi olmasının herhangi bir önemi kalmadığı için. Çocukken, aynı okulun bahçesinde oynar, aynı sınıfın aynı sırasında oturur, boş derslerde, ses çıkarmamağa pek dikkat ettiğimiz için azarlanmadan, denetlenmeden, serüven romanlarını birlikte okurken önemliydi, benim adım, onun adı. (G: 89)

Gecenin işçilerinin başındaki O. hakkında halkın bildikleri tahminden ve yorumundan öteye geçmez. Ancak bu despot yönetici, emri altında çalışan gecenin işçilerinin her kabahatine, her suçuna ölüm cezası verdiği bilinmektedir. Bu yüzden hem bağlanılan, itaat edilen hem de korkulan, çekinilen biridir.

Bu adam, işçilerden her birinin insanı öldürmeğe alışması gerektiğine inandığı için de, öldürülecek bir suçlu çıkınca onu öldürmek üzere, işçileri, ad listelerine göre, sıraya uyarak görevlendiriyormuş. (G: 45)

Aydınların karşısındaki bu güç, aydınlığın karşısındaki karanlık ile aynı niteliklere sahiptir. O., bütün okumuşlara yani bilinçli olanlara gölge olur; bu aydınlık zihinlerin “art ben”leri olmaya çalışır. Yenilmeyi, ezilmeyi, eğilmeyi kabul eden insanlara alt yaratık gözüyle bakan O., bulunduğu konumu bu yoldaki inancının içtenliğine ve gücüne borçludur. Öte yandan onun da bazı çekinceleri

vardır. Herkesi ve her şeyi gözetleyenin kendisi olduğunu zanneden O., zaman zaman bundan şüphe duyar:

Beni bir gözetleyen olmadığına kalıbımı basabilir miyim? Gözetletense, ölünceye dek belki de sezemeyeceğim biridir. İnsan düşünebildiklerine karşı önlem tasarlar. Düşünemedikleri? Sınırlarım olabileceğini, olduğunu, bilmez miyim? Ama iş, bu sınırları durmadan genişletebilmek. Kişinin en zayıf olduğu yer, evi. İki gecede bir, işim var diyerek, burada yatıyorum. Düğmelerimin, bilgisayarımın, sayısız elimin ayağımın başında. Benim de kendime yarattığım örnekler var elbet. (G: 113-114)

Diğer kart karakter/ler grubu ise, O.'nun gücünü ve etkinliğini sürdürmek, kurduğu düzeni devam ettirmek için faydalandığı gecenin işçileridir. Bu kişilerin temel görevi, geceyi hazırlamak ve insanları geceye hazırlamaktır. Onların farklı gruplar halinde farklı görev tanımları bulunur: Gecenin daha kolay, çabuk inmesini sağlamak ve ayrıca ölüleri atmak için sokaklara çukurlar kazmak; gözlem yapmak ve yaptıkları gözlemler sonucunda evlerin kapılarına birtakım işaretler çizmek; herkesin uyuduğu ya da ışığını söndürüp karanlıkta kaygıyla beklediği saatlerde şehrin duvarlarına, kapılarına, direklere, yollara, taşlara, tahtalara “Gece Gelecek” diye yazmak; taşıdıkları çeşit çeşit aletlerle insanlara işkence etmek hatta onları öldürmek.

Şimdi sırt üstü yatan, iniltisi hafifleyen adamın kollarıyla bacakları birkaç yerinden kırıktı. Yüzü darmadağındı, kanlar içinde. Yüzünden karnına, bacaklarına inen kan lekeleri, karnının altında, apışlarına dek yayılan koca bir değirmi oluşturuyordu. Saçlarının arasında, ceketinin orasında burasında, çoraplarında, kurumuş sap kırıntıları, tohumlar, dikenler seçilebiliyordu. (G: 64)

Gecenin işçilerinin tek boyutlu kişilik yapısı dış görünüşlerine de yansır. Taktıkları başlıklar arkadan saçlarının tümünü ve enselerinin yarısını örten; yanlardan kulak memelerini açıkta bırakacak kadar uzun olan; ön taraftan ise gözlerini, karşıdan bakanların hiç göremeyeceği biçimde gizleyen gecenin işçileri, uzattıkları bıyıkları ve sakallarıyla birbirinin kopyası gibidirler:

Öyle ki artık yüzlerinin bile yarısını yiyen başlıklarıyla, sakalları bıyıklarıyla, gecenin işçileri birbirinden ayırt edilmez hale gelmişler. Başlıksız, sakalsız, bıyıksız görülseler tanınmayacaklar şimdiki arkadaşlarıncı. Bu halleriyle ise, onları anaları babaları bile tanıyamaz. (G: 24)

Kendilerinden korkan insanlara bakmaktan haz duyan ve onlarda yeni ürküntü yaratma yöntemleri hazırlamak için gözlem yapan gecenin işçileri, bu doyumunu nasıl çeşitlendirebileceklerini de araştırırlar. En belirgin özellikleri, kana susamışlık ve insan yaşamını hiçe saymalarıdır. Örneğin sokakta kalabalığın içinden bir genci çekip aralarına alırlar ve geriye çekildiklerinde tanınmaz bir et yığını bırakırlar (G: 26). N., vahşi bir oyun oynar gibi can alan ve bundan zevk duyar hale gelen işçilerin sıradan insanlar sayılıp sayılamayacaklarını sorgular:

Gecenin işçileri, hep altta kaldığı duygusuyla bunalmış insanlardan mı derlendi? Çocukluğundaki umacıardan kurtulamayan, sevdiklerini gönüllerince saramayan, etlerini istedikleri etle birleştiremeyen insanlar mıdır hep, bu işçiler? (G: 59)

Güneş Hareketi'nin yerleşmesinde ve kabul görmesinde önemli bir role sahip olan gecenin işçileri; insanların sindirilip bastırılmasında etkili olabilmek için son derece acımasız ve cana kıyıcı olmak zorundadırlar. Bu yönleriyle “gece alegorisiyle betimlenen totaliter düzenin yürütücüleri, memurları” (Kılıç, 2013: 107) görünümündedirler:

Ama hem boş hem dik dik baktığını düşündüğümüz bu gözler yumuşamış, kırılmış, yırtılmış, koparılmış, kana belenmiş, küsüp kendini koyvermiş o et-kemik kütesine nasıl bakar, merak edilmez mi? Nasıl görür onu o gözler? (G: 73)

Ortaya çıkan tablo, uyguladıkları dehşet karşısındaki kayıtsızlıklarını gösterir. İnsanların bilmedikleri şeyleri nasıl, ne zaman, hangi koşullar altında söyleyebileceklerini araştıran ve bunu başarmak için çok kurnaz ve yeni yöntemler geliştiren işçilerin canına kıydıkları insanlar karşısındaki duyguları merak konusudur.

Bir diğer kart karakter O.'nun eski eşi ve ajanı, yardımcısı konumundaki Sevim'dir. Bu kadın, bir ulak olarak N.'ye gönderilen ve onu evinden alıp Yargılamalar Bakanlığına götüren kişidir. N. tarafından Sevinç adıyla bilinir ve bir dost gibi görülür. O.'nun “birbirine düşman iki insan, iki kişi gibi çalıştırabileceği tek adamı” (G: 114) olan Sevim/ Sevinç, iki ayrı kişi şeklinde hareket ederek N.'yi bir oyunun, komplonun içine sürükler.

Evet, görevim oldukça güç diyordum. Gerçekte, sanırım hemen hemen herkesin çok güç bulacağı bir görev bu. Üstelik, başarsam da başarmasam da, gereğini yerine getirsem de getirmemeğe karar versem de, bana verilebilecek, verilecek son görev olacak. Ya ölmem, ya kaçmam, ya da bambaşka biri olmam gerekecek; öylesine bambaşka biri ki, bunun güçlüğü karşısında kaçmak daha kolay görünüyor, hele ölmek, hepsinden kolay; kendimi öldürmek durumunda da kalsam... (G: 124)

Kişilik parçalanması yaşayan Sevim/ Sevinç, adındaki değişme ile iyi-kötü, olumlu-olumsuz, aydınlık- karanlık arasında ikilemler yaşar. N.'ye kurulan tuzaklardan kendisini haberdar edip kafasını karıştırmaması, onun tarafında yer alır gibi davranıp arkasından iş çevirmesi, onu sever gözükiüp yurtdışında buldukları otel odasında bıçaklanmasına yardımcı olması, işlemediği bir cinayete karışmasına yol açıp suçlu durumuna düşürmesi, Sevim/ Sevinç'in N.'yi hedef alan faaliyetleridir. 105. alt başlığın ben anlatıcısı (N.), Sevinç, Sevim ve O. adlı kişilerin uydurma olduklarını söylerken (G: 222) bakış açısı ve anlatıcı düzleminde olduğu gibi, kişiler düzleminde de bütün karakterlerin aslında tek ve aynı kişi olduğunu işaret eder. “Herkesi aldatmış, aldatmağı iş edinmiş bile olsak, kendimizi aldatmamak gerekmez mi?” (G: 223) sözleri, parçalılıktan bütüne varılan kompleks bir yapıda kurgulanan eserin kişiler dünyasındaki görüntüsünü yansıtır.

Fon Karakterler

Eserde gecenin işçileri tarafından Balıkçılar Sokağında öldürülüp yerde, etten bir yığın halinde bırakılan genç; Güneş Hareketi'nin uygulamaya koyduğu işleyiş doğrultusunda atış alanında karşılıklı dizilmiş birbirlerini vuran insanlar; gecenin işçileri tarafından dövüldüğü için

sokak ortasında kana bulanmış halde yatan adamla başucundaki yaşlı kadın; kumarevi, otel ya da spor kulübü olması muhtemel R. adlı mekânda masaların arasında gidip gelen, ayakta durup çene çalan, oturan insanlar; N. bıçaklandıktan sonra hastaneden çıktığında kendisini korumakla görevli olduğunu söyleyen adam; N.'nin, sokakta kalmamak için girdiği apartmandaki dairenin içine onu buyur eden kadın, gecelediği bu sığınakta yatağını paylaştığı adam ve oraya sığınan diğer kişiler fon karakterleridir.

Kılavuz

Başkişi

Anlatı düzlemi düş-gerçek-oyun eksenli şekillenen romanın başkişisi, aynı zamanda ben anlatıcı olan Uğur'dur. “Doğru dürüst bir iş bulasıya dayısının bayağı zengin işi kırtasiye dükkânında öğleden akşama dek çalışıp dükkânı kapayan bir adam...” (K: 17) olan başkişinin Ankara'da yaşadığı, yirmi yedi yaşında olduğu, gevşemek ve dinlenmek üzere on günlük bir tatil için Bükönü'nde bulunduğu gibi bilgiler, onun yazma serüveni doğrultusunda metne taşınır.

Romanın izleksel kurgusu Uğur'un, Bülent adlı arkadaşının ölümünden sorumlu olduğunu hissettiği düşleri ve “kafasının bir sorunla meşgul olduğunu, ayrıca bu sorun karşısında ne gibi bir tutum takındığını ortaya koya(n)” (Adler, 2009: 144) bu düşler neticesinde ölüm, ölüme sebebiyet vermek gibi konulardaki vicdani sorgulamaları odağında ilerler. Başkişi, “hiç boş durmaz, kafası hep meşgul[dur]” (Yalçın, 1991: 64). Bükönü'ndeki tatilini yarım bırakıp Turunçlu'da çalışmaya başlamasının ardından on yedi gün süresince refakatçilik yaptığı Mümtaz Bey ve arkadaş edindiği İhsan ile ölüm, suçluluk gibi konularda konuşma fırsatı bulur, düşlerini anlamlandırmaya çalışır.

Kaygım artıyordu. Kaygı da, korku gibi, kendi memesinin oburudur. Düşteki kaygı, “öldürdün” fısıltısının gönlüme salabileceği kaygı değildi; bunu fısıldayanın, bir şeyleri kanıtlıyor olmasından, kanıtlarken de çok daha kötü bir şeyler bekletir hale gelmesinden doğan bir şeydi. (K: 20)

Geçirdiği iç hesaplaşma, Turunçlu'ya gelişiyile başlayan gizemli olaylar ile etkisini artırır. Yılmaz Bey'in iş seyahati için evden ayrılmadan önce izlemesi için kendisine bıraktığı kaset, hem çözülmesi güç olayların hem de düş-gerçek ikileminin başlangıcıdır. Sonraki olay birimleri buradan hareketle ilerler: İzlemek istediği kasetin ilk gördüğü masada değil de oynatıcının üzerinde durduğunu fark etmesi; masanın ve oynatıcının üzerindeki kasetlerin aynı olup olmaması konusunda tereddüt etmesi; izlediği kasetteki filmi bir düşünce benzetmesi; çalışacağı eve gitmek üzere araç bekleyen Uğur'u rıhtım kahvesinin önünden taksi şoförü İhsan'ın bilgisi olmadığı halde doğru adrese götürmesi; Yılmaz Bey'in Uğur için bıraktığı notta eve İhsan'la geleceğini biliyormuş gibi “siz keyfinize bakın” (K: 25) demesi; İhsan'ın, Mümtaz Bey'i daha önceden gördüğü halde tanımıyor gibi davranması. Uğur, önceden planlanmış bir oyunun içinde olduğu duygusu uyandıran soru işaretlerinin, yakasını bırakmayan düşlerinin ve karabasanlarının çevreniyle sınırlanır (Gümüş,

1991: 40). “Düşlerin çoğu, uyanıldığı anda bellekten çıkıp gider(ken)” (Jung, 2008: 174) Uğur’un bütün düşlerini detaylıca hatırlaması, diğer olay birimleri ile değerlendirildiğinde düş ile gerçek arasındaki çizginin bulanıklaşmasına, düşlerin gerçeğe yaklaşmasına sebep olur:

Yazılmamış bir polis romanının abuk subuk bir kişisi olarak “akıllıca” davranmağa mı çalışıyordum, beceremeyeceğim halde? Kendimi, belli etmeden, çimdiklemem gerekiyordu. Bütün bunlar bir düşte miydi?... Hayır, uyumuyor, düş görmüyordum. “Ses mi gelir oldu kulaklarıma?” Tedirginliğim nasıl artmasın bu halime baktıkça? (K: 23)

Bu kuşatılmışlığı, yaşadıklarını yazıya dönüştürerek aşan Uğur'un kendini var ettiği tek alan “aynı zamanda özne anlatıcı olarak da romanı aktarıyor” (Yivli, 2008: 253) olmasından ileri gelen yazarlığıdır. Mümtaz Bey'in, Turunçlu'daki ilk güne dair okuduklarının ardından niye böyle bir yazı yazdığını sorması üzerine verdiği “Sanırım, beni ters pers eden bir gün yaşamış olduğum için... Sonra, galiba, yazıyı yazdıkça, yazmanın tadına varmağa başladığım için.” (K: 44) cevabı, varlığını anlamlandırma çabasında yazma uğraşının önemini gösterir.

Uğur, yazma eyleminde Mümtaz Bey'in etkisi altındadır. Örneğin Mümtaz Bey, ilk güne dair yazdıklarını okurken sözünün özetlenebileceğini, ama arada çarpıtıcı bir yoruma uğratılırsa bu durumdan tedirgin olacağını söyler; bunun üzerine konuştuklarını konuşulduğu gibi yazmaya başlar (K: 45-52). Ancak yazdıklarını hem ona hem de İhsan'a okutma konusunda seçim yapar ve ikisi için farklı versiyonlar kaleme alır. Bunu yaparken gizlemek istediği olayları anlatmaz. Bu tercihler, metnin ben-anlatıcısı olarak yaşananların içinden seçimler yapmasının, yazdıklarına dilediği gibi tasarruf etmesinin sonucudur:

“İlk yazıyı iki kez mi yazdın?”

“Sen üsttekini oku. Alttaki, Mümtaz Bey'e verdiğim. Onunkini biraz makasladım da...”

“Makasladıkların?”

“Bilmese de olur, diye düşündüklerim vardı; seninle ilişkili, bir parçacık da Yılmaz Beyle ilişkili... Bir de, o gece anlattıkların vardı. Onları hiç bilmiyormuş gibi yazdım zaten yazıyı. Ama onları hiç bilmeseydim bile, yazdığım kimi şey, bileni başka yorumlara götürebilirdi. Oraları biraz törpüledim.” (K: 62)

Yazma faaliyeti dışında Uğur, sosyal hayatta ve ikili ilişkilerde pasif bir kişilik sergiler. Kaseti izledikten sonra Yılmaz Bey'e işten ayrılacağını belirten notla birlikte kendisine verilen parayı bırakır; ancak onu eve geldiğinde görünce Bükönü'ne dönmekten vazgeçer. Uğur, Mümtaz Bey öngörü sahibi olduğunu “adam beni mum gibi, kil gibi biçimiyor, besbelli.” (K: 47) ifadeleri ile vurgulayarak kendisi hakkında ‘üç kez’ doğru kaniya vardığını tespit eder. Mümtaz Bey'in bu farkediş ve yönlendirme durumundan rahatsız olan başkışı, kendisini bu açıdan değiştirmek ister. Bir müddet sonra bu süreçte yaşadıklarının etkisiyle devinim yaşadığını düşünür. On üç gün hiç haber alınmayan patronu, arayıp ertesi gece döneceğini bildirdiğinde “Bekliyoruz Yılmaz Bey.” (K: 43) cevabını verir; bu da onun kendisinden bekleneni söylemeyerek karşıdakinin biçimine evrildiğinin gösterir. Ancak zaman geçtikçe tekrar bu konuda şüpheye düşer.

Değişmişmişim! Hah! “İhsan'a okutmak bahanesiyle...” diye yazan başka biri sanki. Kendi yazımı bir yerden alıp başka yere götürmek için bir bahane bulmam gerekiyor hâlâ. Değişmekten söz etmek ne alıklık! Önemli olan, değişip değişmediğim değil, değiştiğime niye bu kadar inanmak istediğim. (K: 53)

Yazı masasındaki notlarının karıştırıldığını fark eder, yerlerini değiştirmek ister ancak bunu Mümtaz Bey'e nasıl açıklayacağını bilemez ve İhsan'a okutma bahanesini kullanmaya karar verir. Değişimin gerçekleşmediğini gösteren bu örnek, onun istedikleri ile kendisinden beklenenler arasında sıkışmasına sebep olur. Yaşadığı değişme isteğinde Bülent adlı arkadaşının ölümünde payı olduğuna inanmasının ve bu duygudan kurtulma ihtiyacının etkisi büyüktür. Bülent, ona gücendiği için hastalanmış ve duygunun nesneleşmesi olan bu hastalık ölümüne yol açmıştır. Dolaylı da olsa arkadaşının ölümünün müsebbibi haline gelen Uğur, sürekli bu konuyu düşünür. İçinde bulunduğu suçluluk duygusu, rüyalarının şekillendirecek kadar yoğun ve baskındır. Uğur'un suçsuz olduğuna kendi kendini ikna etmek için değişmek ister. Böylece temize çıkabilecek ve edilgen ruh halinden kurtulabilecektir. Ancak Mümtaz Bey ve İhsan ile geçirdiği on yedi günün ardından değişenin kendisi değil, yaşamı ve hatta düşleri olduğunu fark eder:

Bir ara, değiştiğimi, çok değiştiğimi sandım. Çok geçmeden anladım değişenin ne olduğunu: Yaşamım değişmiş. Hem de şaşırtacak ölçüde. Bir değişiklik daha var. Ona sizin ne diyeceğinizi çok merak ediyorum: Düşlerim değişti... Geçen gün, siz Yılmaz Beyle burada görüşürken gördüğüm düş, dünün patlamamış fırtınasından sonra, siz kahveye gittiğinizde -uyukladım bir ara boş evde- gördüğüm düş, bu gece, bir ara gördüğüm düş... Ölmeği beklemiyorum artık, ölmem gerektiğini söyleyen kimse yok. (K: 90)

Uğur'un Yılmaz Bey'e yazdığı mektup da, bu değişimin mahiyeti hakkında fikir verir: “Aylar sürmüş bir yolculuktan dönmüş gibiyim. Her şey geride kalmış, karşı kıyıya varmışım. Evime dönmüş olmam bir şey değiştirmez. Yepyeni bir ülkeye varmış gibiyim” (K: 108). Tinsel ve yazınsal nitelikli bu ‘yolculuk’tan döndüğü yer, fiziksel olarak evi yani kendisi olsa da aslında herşey aynı değildir, farklılaşma meydana gelmiştir. Varoluşsal anlamda kendilik inşası olan soyutlama/ yadsıma imli yenilenme hali, onun eskiden yaşadıklarını, duyumsadıklarını, düşündüklerini, düşlediklerini ardında bırakarak ilerlemesine ve kendini yeni’den kurmasına olanak verir. Başkışı, sahip olduğu zihinsel ve algısal zeminin aşamalı olarak başkalaştığının ve kendini kurduğunun ayırındadır:

Bir yeri ağrıyanın karşısındaki çaresizliğimizi, anlamsızlığımızı hep biliriz. O kişi sevdiğimiz bir insansa büsbütün işe yaramaz görünür ellerimiz, sözlerimiz; çırpınıp dursak da... Ama dudaklarımız büsbütün işe yaramaz değil; öğreniyorum... Yeniden... (K: 108)

Geçirdikleri trafik kaza sonrası yaralanan İhsan'a bakımını yaparken geçmişte Bülent için bazı şeyleri eksik yaptığını düşünerek aynı hataları terarlamamaya gayret eder. İhsan’la dostluğu, onun kendisi ile yüzleşmesine ve geçmişi sorgulamasına aracı olur. Bildiklerini yeniden öğreten ve kendisini yenileyen bu ilişki, Uğur’un davranış, bilgi, eylem, duygu, tepki, seçim gibi kişilik ve

kimlik özelliklerini çevreleyen dizgede de değişim meydana getirir. Artık, yeni bir Uğur doğmuştur; kendi kendini doğurmuştur.

Norm Karakter/ler

Başkişinin yanında çalıştığı Mümtaz Bey, tamamlama; Turunçlu'da tanışıp arkadaş olduğu taksi sürücüsü İhsan ise özelliklerini netleştirme bakımından romanın norm karakter kategorisini oluştururlar.

Mümtaz Bey, yaşam ve yazın konusunda deneyim sahibi bir rehberdir. Bir ömür yazmakta (K: 44) olan, genelde masasında oturmuş çalışırken, yazarken, notlar alırken tasvir edilen bu karakter, metnin ben-anlatıcısı ve yazarı olan Uğur'u hem yazıda hem de yaşamda tamamlar. Kaleme aldıklarını okur, yorumlarda bulunur, yol gösterir, fikir verir. O, konuştuklarının aktarılmasında çok titiz davranır; sözünün özetlenmesinde bir sakınca görmemekle birlikte çarpıtıcı bir yoruma uğratılmasından tedirginlik duyar (K: 45). Bu hassasiyeti, sonraki süreçte Uğur'un yazısını şekillendirir:

Ama bir şey dikkatimi çekiyor. Mümtaz Beyin 'titizliği'nden söz etmesinden sonra konuştuklarımızı konuşulduğu gibi yazmağa çalışmışım. (K: 52)

Yılmaz Bey'e göre o, arkadaşlık etmenin güç olduğu, geçimsiz ve sabırsız biridir (K: 14-15). Uğur'la ilişkisinde ise Mümtaz Bey, dost canlısı ve rahatlatıcı bir karakterdir. O, başkişinin kendini bulması için sınırlamadan yol gösterir.

Mümtaz Bey beni, belli ede ede, özgür bırakıyor. Daha doğrusu, yanına birinin verilmesini istememiş, ama böyle biri verildiğine göre, ahbaplık etmek, havadan sudan konuşmak fırsatlarını kaçırmayan, o birinin varlığını büsbütün anlamsız kılmamak için arada bir ondan bir şeyler isteyen ama istediği gibi vakit geçirmesi için de onu kendi haline bırakan bir adam gibi davranıyor. (K: 56)

Mümtaz Bey'in bir özelliği de, karşısındaki insanı bir çırpıda tanıyiverme olarak gösterilen öngörü sahibi olmadır. Uğur, onun kendisini 'okuma'sını bir nevi falcılık olarak niteler:

Bu adamda tuhaf bir kafa var. Bir gözlemden yola çıkıyor, karşısındakinin temel bir özelliğine konuyor bir sıçrayışta. Bu falcılık her zaman başarılı oluyor mu bilemem ama şimdiye dek üç kez yaptı bu işi, üçünde de beni gürül gürül okudu. (K: 47)

Üç defa da başkişi hakkında doğru tespitlerde bulunan Mümtaz Bey, bunu karşısındaki davranışlarındaki benzerlik, farklılık ve aralardaki boşluklardan kavrar. Mümtaz Bey, genel çerçevesi insanların kendilerini nasıl bilip tanımladıkları olan bir çalışma yürütür. Bu, Uğur'la İhsan'ın ilgisini oldukça çeker. Üçü birlikte insanların kendilerini oldukları gibi ve olmadıkları gibi tanımlamaları yönündeki iki eğilimden yola çıkarak bunların yaşama ve ölüme bakışlarında da bir ayırım yaratıp yaratmadığını anlamaya, çözümlenmeye çalışırlar. Mümtaz Bey'in diğer ikisine

kılavuzluk ettiği bu sohbetler, Uğur'la İhsan'ın ölümü, yaşamı ve kendilerini sorgulamalarında aracı olur:

Görüyorsun ya, İhsan, mutluluğun kimi insana ölümü düşündürdüğünü bilmez değilim. Öldüğünü... öldüklerini söylüyorsun... Biri kararını vermişti belki. Öteki, hiç de böyle bir şey düşünür görünmemiştir. Sen de böyle bir şey sordun geçen gün... Sana bunu sorduran nedir? Şimdi sorabilirim artık... (K: 98)

İkinci norm karakter olan İhsan, Uğur ile iş için Turunçlu'ya geldiği ilk gün tanışır. İkisi, birbirine rahatlık-tedirginlik, konuşkanlık-suskunluk bakımından zıt kişilik özellikleri taşımalarına rağmen arkadaş olurlar. Başkişinin karakter yapısı bakımından netleşmesini sağlayan bu arkadaş, kendini eve davet ettirme, içkili olduğunu pervasızca söyleme, ilk kez bulunduğu evde duş alma, çıplak olmaktan rahatsız olmama gibi davranışları ile başkişi ile tamamen zıttır. Onun bu aşırı rahat tavırları, başkişiyi şaşırtır:

Ama beni şaşırtan, çıplaklığı, daha doğrusu, çıplaklığına ilişkin davranıştıydı. Duşun altında çıplak bekliyordu. (..) Çıplaklığından sıkılmıyordu, çıplaklığını sergilemiyordu. Denize çıplak arkadaşlarıyla birlikte, çıplak giren bir çocuk gibiydi. (K: 29)

İhsan, Uğur açısından Turunçlu'daki üçlünün en güç anlaşılır kişisidir (K: 69-70); hatta Yılmaz Bey'den de güç bir bulmacadır (K: 84). Buna rağmen, İhsan'ın rahat tavırlarına ayak uyduran Uğur, çok kısa sürede dost olduğu ve aynı yatakta uyumak, birlikte duşa girmek gibi özel anları paylaştığı İhsan'ı kısa sürede tanıyamaz. Tanışıp yakınlaştıktan sonra ise Uğur'un Turunçlu yaşamındaki diğer iki kişinin arasından sıyrılarak farklı bir yer edinir: "İhsan ise, hepsinin dışında, hepsinden uzak. Gibi. Ama bana yakın. Gibi" (K: 57). Bu yakınlık taksidedeki ilk karşılaşma anından başlayarak devam eder. Uğur, ilk düş'ünün filme alındığı kaseti izledikten sonra o evde daha fazla durmak istemez. İhsan ise bir turistin Yılmaz Bey'in bahçesindeki kuyuya düşerek ölmesinin yarattığı şokun etkisinde yalnız kalmak, eve gitmek istemez. Bu aşamada Uğur'la İhsan, "karanlıktan korkan iki çocuk" (K: 28) gibi birbirine tutunur.

Uğur'un, kaza sonrası İhsan'ın bakımını yaptığı kendi evinde, onun küçük evindeki gecenin karşılığını yaşar gibi olmaları (K: 109), anlatı düzlemine dahil edilmeyen küçük ev macerasının öznelliğine ve özelliğine vurgu yapar. Yaşananlar sır olarak kalmakla birlikte o gecenin, yakınlaşmalarında önemli rol oynadığı işaret edilir. Antik tiyatro gezintisinden sonra bir ağaca sırtlarını vermiş otururlarken Uğur'un hissettikleri bu kanyı doğrular:

Yüzümde böceksi bir şey geziniyordu. Gözlerimi açtım. Parmağıymış. "Hava kararmağa başladı. Dönelim mi yavaş yavaş?"
O an birbirimize ne kadar yakındık! Küçük evdeki gibi... Üstelik yolun başında değil, çok, çok ötelede... (K: 63)

Uğur, ölümüne sebebiyet verdiğini düşündüğü Bülent'in yokluğunun yarattığı duygusal boşluğu, İhsan ile doldurur; suçluluk duygusunu ise Bülent için yapamadıklarını İhsan için yaparak alt etmeye çalışır. Başkişinin İhsan'da olmak istediği kişiyi görmesinin payı bunda büyüktür. Önceleri “bir bakıma kaygısız, torlak, yaşamı ince eleyip sık dokumayan, ekinsel birikimden uzak bir sürücü” (İleri, 1991: 133) izlenimi uyandıran İhsan, ona ilk görüldüğünden çok başka biri olduğunu zaman içerisinde belli ederek Mümtaz Bey'i de şaşırtır:

Seni tanımağa hiç çalışmamışım İhsan, özür dilerim. Başlangıçta bir veri olarak çıktın karşıma. İki ayrı yüzün vardı. Hiç oturup konuşmadık sanki bu akşama dek. (...) Sen, görüldüğünden, - burası güç işte...- görünmek istediğinden -böyle de diyemeyeceğim-...” (...) bana ilk görüldüğünden çok başka biri olmalıydın. Belliydi bu. (...) Ama şimdi, işimi, beni merak eder gibisin; konuşman başka bilgiler, başka ilgiler belli ediyor... (K: 69)

İhsan, Uğur ve Mümtaz Bey'le birlikte Ankara'ya dönmeye karar vererek kendisinden böyle bir hareket beklemeyen Yılmaz Bey'i de yanıltır: “Ben seni hiç mi tanımamışım, anlamamışım?” (K: 95) Uğur'un öngörülebilirliğinin aksine ne yapacağı önceden tahmin edilemeyen, davranışları ve kararlarıyla herkesi şaşırtan İhsan, Uğur'un sahip olmak istediği tüm özellikleri taşır.

Kart Karakter/ler

Romanın tek kart karakteri olan Yılmaz Bey, Uğur'u bilinmezliklere ve onları çözmeye yönelten; zihnini meşgul eden pek çok sorunun kaynağını teşkil eden; onu bir oyunun içine çekerek sürekli düşüncelere sürükleyen bir kişidir. “Arkadaşlıklarda, dotluklarda, sevgilerde, karşısındakini ele geçirilecek bir ülke gibi gör[en]” (K: 87-88) Yılmaz Bey, başkaları tarafından şaşırtılmaktan hoşlanmaz, “koyduğum kurallara uymayanı çevremde yaşatmam” (K: 100) ilkesi ile hareket eder. Uğur'la yaptığı iş görüşmesi, aynı günün gecesi iş gezisine çıkmak üzere eve gelmesi, şehir dışındayken arayıp ertesi gün geleceğini haber vermesi ve döndüğünde Mümtaz Bey ve Uğur'la bir müddet oturup sohbet etmesi haricinde anlatıya dahil olmaz. Kendi evindeki bir konuk gibidir.

Fakültede Mümtaz Bey'in öğrencisi olan Yılmaz Bey'in esas uğraşı “ticaret işleri, bahçe, mal mülk yönetimi, şu bu gibi şeyler”dir; bununla birlikte gönlündeki sevdâ “daha okuldayken giriştiği bir takım garip araştırmalar(dır)” (K: 74). Mümtaz Bey, kimsenin aklına gelmeyen birtakım noktalardan yola çıkan bu araştırmaların kimisinde Yılmaz Bey'e yol göstermiş, yardım etmiş; kimilerinden de etkilenip üzerlerinde çalışmıştır. Uğur'un, iş görüşmesi esnasında Yılmaz Bey'in arkasındaki kitaplıktan seçtiği kadarıyla üzerinde çalıştığı alanlar “ruhbilim, hukuk, tıp”tır (K: 15). Hiçbir yayımı olmamakla birlikte çalışmalarını neticesinde ancak çok önemli bulduğu bir sonuca ulaşırsa yayım yapmayı düşünür (K: 75).

Evinde misafir ettiği Mümtaz Bey'le hoca-öğrenci ilişkisi içerisinde olan Yılmaz Bey; İhsan'la sadece taksiye ihtiyaç duyduğu zamanlarda bir araya gelir. İşvereni olarak Uğur'la arasındaki ilişki ise, en karmaşık olandır. Uğur, Yılmaz Bey'i gördükten sonraki on-on beş saniye

içinde onu değişik işler yaparken; değişik yerlerde, değişik biçimlerde davranırken de görmüş olması gerektiğine karar verir. İlk karşılaşmalarında onu bir yerlerden tanıyor olduğu duygusuna kapılır: “Adamın yüzü bildik bir yüzdü ama bir türlü yerleştiremiyordum, onu -her zaman-gördüğüm çerçeveye” (K: 14). Uğur, bir müddet sonra Yılmaz Bey'in ikinci düşündeki kişilerden biri olduğunun ayırdına varır; fakat bu hissiyat uzun sürmez. Bu ‘bir yerlerden tanıdık’ hissi sonradan etkisini kaybetse de Uğur için Yılmaz Bey bir muamma, bir soru işareti olarak kalır. Anlatı boyunca “Yılmaz Bey kim? Yani ne?” (K: 57), “Yılmaz Bey nasıl bir soruydu? Bu sorunun nasıl sorulması gerekiyordu.” (K: 80) gibi sorular, Uğur'un kafasını meşgul eder:

Patronun davranışı. Her şeyden önce! Sonra da kendi... İlâni, benim başvurmam için vermiş gibi davranmıştı. Düpedüz. “Adam gönderip bulduraydı beni bari, Bükönü'ndeki kayalığın üzerinde!... Masrafa girmezdi o kadar.” Ama bu kadar kolay savacağım bir kuruntu değildi bu. “Kimsin, nesin,” yok. Bunları zaten bilir gibiydi, öyle konuşmuştu. “Keçilerim, keçilerim... Depreşme içindeler gene!” (K: 17)

Yılmaz Bey, sadece patron olması dolayısıyla değil, davranışlarıyla da Uğur üzerinde etkilidir. Bu etki, yaşından değil Uğur'a davranışlarından ileri gelir:

Benden olsa olsa iki-üç yaş büyük görünüyordu ama saldırgan üstünlük havası, işveren niteliğinden değil de, yaşından, o da değil, alışkılarından, yoo, hayır, o da değil... benimle kurduğu, kurmak istediği ilişkiden, tamam, bu, bundan ileri gelir gibiydi. (K: 17)

İşveren olmasının ötesinde işe aldığı kişiyle ilgili her şeyi bilen, bütün ipleri elinde tutan Yılmaz Bey'in bu tutumu Uğur'u asıl rahatsız eden şeydir. İş ilanını Uğur'un başvurması için vermiş gibi davranması; ardından da onun, tasarladığı her şeye harfi harfine uyacağından şüphe duymaması; planlı, kontrolcü, kendinden emin ve ne istediğini bilen yapısını yansıtır. Uğur, kuralları Yılmaz Bey tarafından belirlenen bir oyuna dahil edildiği duygusundan kurtulamaz.

Yılmaz Bey, değişim geçirmeyen yapısıyla da kart karaktere özelliği gösterir. Turunçlu'dan ayrılmadan önce nasılsa, dönüşünün arefesinde de aynıdır. Uğur, geleceğini bir gün öncesinden haber verdiği telefon görüşmesinin ardından bu kaniya varır:

Yanıtımın duraksamasız dolaysızlığı benim açımdan belki bir şey gösterirdi ama Yılmaz Beyin sabahın o saatinde benim, neredeyse, telefonun başında bekliyor olduğum varsayımı, onun bana bakışında -haklı olarak- herhangi bir değişiklik olmadığını göstermez miydi? (K: 43)

Yılmaz Bey'in Bülent'in ağabeyi olması, entrik kurgunun düğüm noktasını oluşturur. Ölmeden önce kardeşinin cüzdanından çıkan fotoğrafından Uğur'u gören Yılmaz Bey, onu daha yakından tanımak, kardeşinin mektubunda bahsettiği bu yakın arkadaşıyla bağlarını koparmamak, ihtiyaç duyduğunda ona ulaşmak isteğiyle ve başvuracağını tahmin ederek gazeteye iş ilanı verir. Uğur'un korkulu düşlerinin, karabasanlarının, suçluluk duygusunun sebebi olan Bülent'in ağabeyi olarak Yılmaz Bey, başkişinin anlatıdaki rolünü belirginleştirir.

Fon Karakterler

Yılmaz Bey'in kedisi Gümüş, varlığı en belirgin fon karakterdir. Sürekli olarak Uğur'un kucağına zıplayıp sevmek istemesi, Uğur'un yatağına kıvrılıp yatması, küskünmüşçesine Mümtaz Bey'den kaçması, kendisini uzun bir süre bırakıp giden Yılmaz Bey'e karşı alıngan tavırlar sergilemesi gibi tutum ve davranışlarıyla diğer bütün fon karakterlerden daha gerçektir. Zaman zaman fetiş bir varlık konumuna yükselen (Yivli, 2008: 255) Gümüş, Uğur tarafından ayrıntılı olarak anlatılır:

Bu eve adım attıktan sonra yaşadığım tuhaflıkların sözünü uzun uzadıya ediyorum da, üzerinde durmadığım, dünyanın doğal verilerinden saydığım Gümüş, belki de bu evin en akıl sır ermez varlığı... Gündüzün nerede bulunduğu belli: Yatağımın üstünde. Günün saatlerine göre yerini değiştirir. Ama oradan kıpırdamaz gibi. Yemeğini, südünü vermeğe davrandığımda yanımda bitiverir. Gece nerede yatar, hâlâ anlayamadım. Eve girişi çıkışı nereden olur, bilmiyorum; herhangi bir kapıyı, pencereyi açmamı istemedi; balkonda saksılara ilişmediği kesin. Balkon yanı ikinci kat, herhangi bir geçit vermez. Gümüş'e bile. (K: 54)

Sayıca oldukça fazla olan fon karakterlerin en önemli özelliği, bir iki cümle dışında hiçbirinin herhangi bir diyaloga girmemesidir. Sadece görüntü olarak vardılar. Yılmaz Bey'in hizmetçisi Eminanım, iş görüşmesi için gelen Uğur'a kapıyı açtıktan sonra Yılmaz Bey'in kendisini beklediğini söyler, ardından tülbentini sıkılar, kapının yanında duran plastik torbayı alıp çıkar ve dışarıdaki sıcağa doğru "ben gidiyorum" (K: 13) diye ekler. Bu iki cümle, diyalogdan ziyade monolog şeklindedir. Romanın bir diğer fon karakteri, Mümtaz Bey'in Teber'deki şair dostu Cengiz Mete'dir. O da aktif bir diyalog içinde yer almaz, sadece Mümtaz Bey, Uğur ve İhsan'ı yolcularken onlara doğru "beklerim" der, "hepinizi beklerim, bir daha geldiğinizde..." (K: 78) Cengiz Bey'in bu sözleri de tek taraflı bir konuşma olarak kalır.

Uğur'un, kendisi yüzünden öldüğünü düşündüğü arkadaşı Bülent, düş ve karabasan atmosferinin sebebidir. Ölümünün Uğur'da yol açtığı suçluluk duygusu, romanın entrik kurgusunun başat unsurudur. Bülent'in, Yılmaz Bey'in kardeşi olduğunun öğrenilmesiyle anlatı boyunca süregiden pek çok belirsizlik ortadan kalkar.

Ayrıca Bülent'le Uğur'un ortak arkadaşı Şefik; Yılmaz Bey'in evinin bahçesindeki kuyuya düşerek ölen Norveçli turist Peer Petersen; önceki sene otel odasında birlikte ölü bulunan biri İsveçli diğeri Norveçli iki turist; Yılmaz Bey'i Gökçeköy'e götüren sandalın kaptanı Hamdi Reis; Bükönü-Turunçlu dolmuşunun sürücüsü ile bu dolmuşta bulunan yolcular; Bülent'in annesi; Uğur'un dayısı, annesi, dedesi; Uğur, İhsan ve Mümtaz Bey'in iki akşam üst üste gittikleri Turunçlu'daki kahveyi işleten kadın; Uğur'un Ankara'daki evini Turunçlu dönüşünde temizleyen temizlikçi kadın romanın görüntü düzlemindeki diğer fon karakterleridir.

Narla İncire Gazel

Başkişi

Yaşama ile yazma ediminin bir arada tecrübe edildiği romanın başkişisi, aynı zamanda ben-anlatıcı olan; İngilizce ve Fransızca bilen, Side'de geçirdiği tatil boyunca kitap yazan Kerim'dir. Karasu'nun, "gerek metnin temel yapısallığı açısından gerekse de insan-hayvan arası soruşturmanın sese ve söze ilişkin tanımları açısından, insan dili, insanlık, insan oluş, insanlık üzerine" (Keskin, 2013: 74) yürüttüğü fikirlerin savunucusu niteliğindeki Kerim, metinde yazarın sözünü emanet ettiği karakterdir.

Eskiçağ sokağına saparken keçi melemesi patlayıveriyor sağımızda; korku mu?
Değil. Pişmiş elma rengi gözleri pırlıl peril, genç, güzel, ak göğüslü, tarçın renkli keçi bizden korkmuyor, yardım istiyor. (...)
Ne yapsak tehlikeli olabilir. Duvara tırmanıp ipi yukarıdan çözmek gerek. Ben göğsünün, karnının altından tutuyorum; Refik, tırmanıp ipi çözüyor, salıyor. (...)
Ellerim bir saat sonra hâlâ keçi kokuyor, keskininden bir koku. (...)
Akşam, kaçınıcı yıkandıktan sonra ayalarımında hâlâ keçinin kokusunu bulur gibiyim. (NİG: 33-34)

Romanda Kerim ile ilgili bilgiler, geçmişe dönülerek anılar ve tatilini birlikte geçirdiği arkadaşı Eren'in bakış açısı aracılığıyla aktarılır. Önceki yıllardaki Side tatillerine yönelik anılardan, bu kenti hayvanlar başta olmak üzere tabiatıyla birlikte çok sevdiği anlaşılır. Hayvansever biri olan başkişi, insan yaşamının hayvan yaşamından önemli sayılıp onlara ait alanların insanların çıkarları ya da ihmali doğrultusunda yok edilmesinin eleştirisini yapar. Narlar Şehri'nin tabiatının bozulması, turizm sektörünün elinde insanın kulluğuna koşulması da onu üzen diğer etmenlerdir.

Bir akşam önceki yayın gelsin gözümüzün önüne: Belediye Başkanı, bu işle görevlendirdiği adamı, açıklıyorlar: Kediler çok üremiş, şikâyet artmış; ortalıkta gezen kediler, hiç canları yakılmadan öldürülüyor. Başkanla adamı övünüyor. Hizmet etmiş oluyorlar halka. İnsanları rahatsız eden bir belâdan kurtarıyorlar şehri. (NİG: 65)

Narlar Şehri'ne yıllardır gelen Kerim'in, eski hali ile yeni hali arasından yaptığı kıyaslamalar, bu konudaki hassasiyetini yansıtır. "Elbette tek yanlı düşüncelerdi bunlar, ama sevdiğinin elden gittiğini duyan kişi çok kınanır mı, üzüntüsünü böyle dile getirdiği için?" (NİG: 119) diyen Kerim açısından Narlar Şehri adeta bir sevgili gibidir ve o, artık eski halinden eser kalmayan bu sevgiliyi özler, değişiminden üzüntü duyar. Kerim'in insanlarla ilişkilerindeki tutumu Eren tarafından ayrıntılarıyla dile getirilir:

Sana yakın görünenleri düşünüyorum yalnız şu anda. (...) Çoğuna, bakmakla yetinirsin. Tamam, senin bakman başkalarınınkinden biraz daha verimli olabilir, ama gene de bakmaktır. Bir gözden öte bir şey olmağı, neredeyse, reddetmektir. Pek azına sen yanaşırısın; yani gerçekten konuşursun, biriyle karşılıklı geçip konuşmak anlamında... Anlattıklarını dinlemekle yetinmezsin. Neme gerek, dinlediğini can kulağıyla dinlersin çoğu zaman ama ancak yanaştıklarına, nezaket kurallarının ötesine geçecek bir şeyler sorarsın... Tamam, arada bir, kıtırın kokusunu da iyi alırsın ama genellikle insanların yalan söyleyebileceği, en azından,

doğruyu dosdoğru söylemeyebileceği aklının köşesinden geçmezmiş gibi dinlersin anlatılanı. (..) Durmadan geçmişler kurarsın ama insanların geçmişini kendilerine sormazsın, anlatsınlar diye beklersin. Kendini anlatışının, sözün arasına birtakım anılarını sıkıştırıverişinin, karşındakini de konuşmağa çağırarak olduğunu kaç kişi çakmıştır bugüne dek? (..) Sen kimsenin yaşamına burnunu sokmak istemediğini düşünmeyeyim, karşındakilerin çoğu ilgisizliğinden yılıyor. (NİG: 125)

İnsanlarla ilişkilerinde oldukça ketum ve ölçülü davranan Kerim, kişiliğine yönelik detayları kolay ele vermediği gibi, karşısındaki hakkında bilgi edinmeye çalışan meraklı biri olarak görünmekten de uzak durur. Diğer kişilerin kendileri ile ilgili istedikleri ölçüde açıklama yapmasını bekleyen Kerim'in bu tavrı çoğu kez ilgisizlik gibi görünür. İstek ile sınırlı olacak bu tarz bir paylaşımın soru-cevap şeklindeki iletişimden daha aydınlatıcı olacağını düşünür. Bunu tatilde tanıştığı üç kadını yazdığı romanın kişiler dünyası içinde kurgularken de yapar; sohbet edip haklarında sorular sormaktansa kendi aralarında geçen konuşmalarla yetinir:

Geçmiş, bir masaldan farksız, insanların pek büyük bir çoğunluğu için; masalın hakkı olan vakit ayrılıyor ona. Yaşadığımız şimdide, geçmiş, kimsenin usunu kurcalamıyor sanki; geleceği de, tükenmeyen, sürüp gidecek bir şimdiki zamanın olsa olsa uzantısı diye görüyoruz. Nevres hanımla Büyükelçinin karısı, Bayan von Schimhoff, bunlardan, dolaylı da olsa, söz ederler mi; ayrı şeyler düşünüp benzer şeyler söyleyerek? Bir araya gelmeleri gerekir bir daha. (NİG: 102)

Öğrenemediği, detaylandırmak istediği konular hakkında ise, hayal gücünü kullanmayı tercih eder. Bu anlamda yazma/ kurma serüveninin romanın konusu/ malzemesi haline geldiği *Narla İncire Gazel*; Kerim'in bakış açısının, düşünce ve hayal dünyasının, yazın evreninin bir ürünüdür ve Kerim de bu dünyanın ekseninde, hem yazarak hem yazılarak var olur.

Norm Karakter/ler

Kerim'in Side tatillerine eşlik eden Refik ve Eren adlı arkadaşları onu bütün yönleriyle tamamlayan özellikleriyle norm karakterlerdir. Kerim'in Side'de geçirdiği zamanlar, bu iki arkadaşı sayesinde anlam kazanır. Kerim, varlığını tamamlayan bir sevinç kaynağı olarak gördüğü Refik'le sonsuzluğu paylaşmak, sonsuza açılmak, sınırsız bir âna ortak karışmak ister. İkisinin bu ilişkisi, zamansal ve mekânsal sınırlılıkları aşan güçlü bir sevginin belirteçleridir.

Şimdi yanımda Refik var. Ona bakıyor, ona seviniyorum. (..) Refik'e bakıyorum, onunla konuşuyorum. Bir evin ikinci katından denizde uzaklaşan, yiten başına sevinçle bakıyorum. (..) Refik var. Yıkımların içinde bile sevinç açabilir demektir. (..) Refik'e bakıyorum. Başımı kitaptan kaldırıyor. Denize gitmenin vakti geldi. Açılmanın. Yorulmanın. Belki de dönmemenin. (NİG: 24, 37)

Birliktelikleri daha detaylı ele alınan Kerim ile Eren'in aralarındaki ilişkinin dostluktan öte olduğu, karşılıklı sevgiyi paylaştıkları, Eren'in Kerim'e “sevgilim” (NİG: 95) diye hitap etmesiyle belirginleşir. Kerim de Eren'i sevgilisi olarak gördüğünü, onu kast ederek söylediği “sevdiklerim, uykularında, çıldırtacak kadar güzel görünmüşlerdir bana” (NİG: 107) cümlesiyle dile getirir. İkisi arasında, zaman zaman örtük bir erotizmin izleri de görülür:

Birlikte giriyoruz düşün altına. Oncacık su. Paylaşmak oldukça güç. Eren gülüyor. ‘Beni ne kadar uydurdun acaba?’ Öpüşürken sular kendiliğinden bölünüyor üzerimizde. (NİG: 132)

Bir sevgiyi yaşayan, yaşatan Kerim ve Eren, tatillerinin keyfini çıkarırlar; günler geceler boyunca bir arada bulunmaktan sıkılmazlar; birlikte geçirdikleri her andan keyif alırlar. İki haftalık tatil, ikisi için hem bedensel/ cinsel hem de ruhsal tamamlanmışlığın ifadesidir.

Gırtlığından yumuşak G'yi andıran bir ses geliyor. Parmağı bileğimde geziniyor. (..) koltukaltımla kalçam arasında küçücük şimdi, gözü gözümde. (NİG: 95, 96)
Ter içindeyiz. Gözlerimiz tavanda. İçimizden dört nala söz orduları geçiyor da olsa, konuşmadan, arada bir omuzlarımızı sürttüştürmekle yetinip daldığımız, seçkin anlar... Ilık suyun altına girip çıkmak, günün bu saatinde teri arttırıyor sanki. Böyle, kıpırtısız, duralım akşamı bekleyerek. (NİG: 120)

Zaman zaman Kerim'in iç sesine dönüşen Eren, Kerim'in tatiline olduğu kadar yazma serüvenine de eşlik eder; yazdıklarını okur, fikir verir ve müdahalelerde bulunur.

Geviş getirdiğimin, kaymakta olduğumun farkındayım. Eren gözlerimin içine bakarak “Sonra?” diyor.
“Biraz geriden almak gerekecek... Denize girelim mi?”
“Sırası değil. Hanımlar üçüncü çaylarını istediler; yazı yazman dikkatlerini çekti, fısıldaştılar. Yazdığına karışmam ama söylenenleri kaçırıyorsun, o kesin. Yaşlı kadın, biliyoruz, biraz sonra denize gider. Ötekileri bilemem. Biz de o zaman yüzmeğe gideriz. Nasıl?” (NİG: 94)

Anlatı düzleminde Eren, sıradan değil, değerlendirmelerde bulunan bir okurdur. Başkişi, bu durumu “Senin gibi akl-ı evvel okurlarım, dilerim, az olur” (NİG: 95) diyerek vurgular. Yazar-okur ilişkisini farklı bir boyuta taşıyarak her anlamda iç içelik yaşayan bu iki kişi için yaşam, sevgi ve yazıdır.

Kart Karakter/ler

Romanda, başkişi ile çatışma halinde ve onun görüş ve düşüncelerinin tematik olarak karşı düzleminde kart karakter/ler yoktur.

Fon Karakterler

Başkişi Kerim'in geriye dönüş tekniğiyle öykü zamanına taşınan ve yirmi üç yıl önceki anısında geçen Turan Erol adlı arkadaşı; romanın “Üç Tanımlık Ara Söz” bölümünde geçen Duygu Aykal ile Erol Akyavaş adlı arkadaşları; “Hayvanlar Kitapçığı”nda geçen bir diğer anısında Side'de tatil yaptığı Jean adlı arkadaşı fon karakterlerdir. Ayrıca bakişinin elli yıl önceki bir anısında yer alan film artisti Annabella ve eski kocası Jeanne Pierre Aumont ile yeni kocası Tyrane Power; Side'de yaşayan Süheylâ Hanım ile yeğeni Hande; Side'de pansiyon ve lokanta işleten Alamancı ile pansiyonu çekip çeviren karısıyla küçük kardeşi; Alamancı ile ilişkisi olan eski valinin dul karısı; Kerim ile Eren'in kaldıkları pansiyonu işleten nine, küçük torun, büyük torun ve yardımcıları; Side'deki halıcı ile çırağı, başka bir tecimen ile annesi, her yaz sonu uzakça

yurdundan kalkıp gelen yaşlı kuzeyli kadın; Narlar Şehri'ne iki yılda bir gelen vali ile ilk kez gelen karısı; Erenköylü Şevki Bey; asıl adı Hamit olmakla birlikte Kerim'in kafasındaki gerçekçi öykülere uyan öyküler anlattığı için Gerçekçi adını verdiği adam ile yine kahvenin müdavimlerinden olan Uçan Guru romanın dekoratif unsur görünümündeki kahramanlarıdır.

Kerim'in, Eren adlı arkadaşıyla Side'deki tatili esnasında aynı yerde tatil yapmakta olan üniversite öğretim üyesi Nevres Hanım, yılda en az iki kez Narlar Şehri'ne gelen büyükelçinin karısı Ulla McLeod ve Hamburglu yaşlı bir kadın olan Bayan von Schimnhoff romanın diğer fon karakterleridir. Kerim, bu tatil beldesinde tesadüfen bir araya gelen bu üç kadın üzerinden bir öykü kurar; onları, yazmakta olduğu kitabın kişileri olarak kurgular.

Narla İncire Gazel'de öne çıkan hayvanlar, fon karakter kadrosunu tamamlamada önemli yere sahiptir. Ateş, Piç, Güdük ve Osuruklu adlarıyla anılan kediler ve köpekler dışında romanda geçen diğer hayvan türleri yılan, kertenkele, çekirge, kaplumbağa, sakangur, kurbağa, yengeç, keçi, karakeçi, yaban arısı, keklik, koç, sinek ve maymundur. Romanda fon karakter olarak yararlanılan bu hayvanlar üzerinden yazar, doğaya dönük bütün tehditlerin olumsuzluklarına vurgu yapar.

Altı Ay Bir Güz

Başkişi

Ölüm temi üzerinden yaşamın, yalnızlığın, yazmanın sorgulandığı romanın başkişisi Kerim, orta yaşlı bir adamdır. Dünyayı İstanbul'da öğrenmeye başlar, ergenlik yıllarına kadar bu şehirde yaşar. Eserin diğer şahıs kadrosu tarafından tanıtılan Kerim'e ve hayatına dair bilgiler kısım kısım verilir. *Altı Ay Bir Güz*'ün geriye dönüş tekniğiyle kaleme alınmış olması, öykü zamanının genişlemesine yol açtığı gibi Kerim'in çocukluğundan başlayarak tanıtılmasına da olanak sağlar. Dadısı Adile ile geçirdiği bir gün yaşadıklarının anlatımı, Kerim'in ailesi tarafından 'nane mollalık' olarak tanımlanan naif, kırılğan, hassas yapısını yansıtır:

başkasının ayısını, köpeğini, bebeğini taşıması gibi bu da topunu gezdirir koynunda, yere düşmeyegörsün, parmağının ucuyla tutar, üfler üfler de öyle alır yeniden kucağına, çocuklar var, seninki de öyledir ya, oyuncak dayandıramazsın, eline aldığı gibi kırar, döker, deşer, dağıtır, atar; bu, alır, sever, yerine bırakır, kazara kırsa hani, düşerse, bu hasta diyerek yatırır, haftalar boyu her gün yoklar gene köşesine bırakır, geçen gün bir sınavayım dedim, kopmuş o köpeğin kafası, atalım artık ne dersin dedim, olmaz dedi, hasta o, iyileşsin öyle atarız dedi (AABG: 45-46)

Dadısı dışında Kerim'in bu yaşlarına dair bilgi veren bir diğer kişi de halasının oğlu İsabey'dir. Okuldan ve ailesinden aldığı eğitim, ilk ergenlik dönemindeki davranışlara çevresindekilerin tepkisi, özellikle babasının ailesi ile ilişkisindeki çatışmalar hep dışlanma merkezlidir. Annesine yönelik olumsuzlukların kendisine aksettirilmesi olan bu durum, onun yanlış, kusur, hata olarak görülmesi ile sonuçlanır (AABG: 53-54). Annesinin dolayısıyla da onun

babasının ailesi ile bu uyuşmazlığı kişiliğinde çok etkili olur. Böylece dış dünyadan koparak kendisine anılar, düşler ve hayaller ile yeni bir evren kurar. Kişiler arası iletişimin değil kendi kabuğu ile arasındaki mesafe üzerindeki bu bağlantı, onu yalnız bir birey yapar:

Oysa şimdi, yalnızlığı bir yaşama biçimi olarak kurup sürdürmeğe başlayalı, sürekli bir hesaplaşma içinde, kendini tek başına bulur bulmaz. İç temizlemeler gene işe yarıyor; kızdıkları biraz sonra karşısına çıktıklarında onlara gene yılların sevgisiyle yönelebiliyor, ilişkisini sürdürüyor. Ama hesaplaşmalar arttıkça, eşini dostunu da, kendini de, tartıp ölçtükçe, ilişkilerinde birtakım ayıklamalar, ayarlamalar yapma gereğini de duyuyor. (AABG: 75)

Kırılğan, naif bir kişi olan Kerim, sevgisizlik ve ilteşimsizlik kaynaklı olarak mutluluktan hep uzaktır. Ethem Razi'nin ifadesiyle “bayramdan bayrama yaşamakta ayak direye(rek)” (AABG: 16) yaşamı yadsır; atak, pervasız, gözü kara adımlar atamaz. Bayramdan bayrama olduğu kadar insandan insana, hatta yazıdan yazıya “aydınlık anlar seçkisi” içinde yaşamayı tercih eder (AABG: 16). Ethem Razi, kendisinden beklenen eylemlerde bulunmayan bir anti-kahraman olarak gördüğü Kerim'e, Don Juan'dan yola çıkarak Don Hu Ang adını takar:

“Don Juan, hoşlandığı kadın karşısına nerede çıkarsa çıksın ardına düşer, ereceğine ermeden de soluk aldırılmazmış. Ondan sonra, nasıl olsa, gönlünü çelen bir başkası çıktığı için de hiçbirine bağlanmadan bir sonrakine, bir sonrakine...”, “Sen her bakımdan *ters* bir Don Juan'sın.” (AABG: 16-17)

Onun seçici, her şeyi beğenmeyen, titiz, ayrıntıcı yönü Don Juan'la zıtlığı içerisinde ortaya konur. Yalnızlığı seçişi, ölüm karşısındaki güçsüzlüğü, hayat karşısındaki pasif duruşu ile Kerim (D.H.A.), iyiyi, doğruyu, gücü temsil eden klasik kahramanın genel özelliklerinden yoksun, rol model olmaktan uzak, “geleneksel kahramanın antitezi olan başkişi” (Bayrak Akyıldız, 2014: 17) niteliğinde bir anti-kahramandır.

Bir zamanlar hayatında yer edip çoğu artık ölmüş olan insanlarla yaşadıkları, anılar yoluyla metne taşınan Kerim, hastalığı nedeniyle ölüm fikrini hem fiziksel hem tinsel bağlamda düşünür. Kendi ben'ini kurarken geçmiş sığınaklarında dolaşır. Hastalığın öncelediği ölüm fikri, yaşamsal tüm atılımlarını eksiltir, tüketir ve yok eder:

Unuttuğu, heyecandı. Ölüm-dirim üzerine tuttuğu papatya fallarından, heyecan dediğine vakit kalmamıştı bu son yıllarda. Üst üste bozgun, bozgun, bozgun. Kimi şeyin gereksizliği, kimininse boşluğu, kök salmıştı gönlüne, kafasına; hiçbir el onları koparamazmış gibi geliyordu artık ona. Oysa heyecan, yaşamasının tek gerekçesi olmuştu bunca yıl; onun heyecan dediği... (AABG: 13-14)

Çift katmalı bir rüyasında artık hayatta olmayan annesini ve en yakın arkadaşlarından Ethem Razi'yi görür; bunu ölümün kendisine çağrısı şeklinde yorumlar. “Beni çağırıyorlar o yakadan, dedi; öyle olsa gerek, seni bekliyoruz der gibiler...” (AABG: 11). Kerim'in ölmüş olan bir diğer yakını da kuzeni İsabey'dir. Metnin, özellikle Ethem Razi ve İsabey'le ilgili anılar yoluyla

genişletilmesi, ölüme yaklaşmakta olan birinin hayatının film şeridi gibi gözlerinin önünden geçişini çağrıştırır. Kerim hayatını, artık çoğu ölmüş olan kişilere dair anıları, düşleri, hayalleri yoluyla, yazarak anlamlandırır. Romanda, fiziksel olarak doktor arkadaşı Osman dışında yaşayan kişilerin yokluğu başkişinin ruhsal yapısını işaret eder. O, ölüme karşı yaşama geçmişin ve bilinçaltının Őimdideki yansımaları ile tutunur.

Kerim'in hayatı kuşatan anılar, düşler ve hayaller onun yaşam karşısındaki tutumu hakkında ipucu verir. Sevdiği insanların ölümlerinin ardından kendini yalnızlığa iten başkişi, onların yokluklarının üstesinden onlara dair anılar, düşler ve hayallerle gelir. Bunlar Kerim'i hem geçmişe bağlayan hem de "geleceğe doğru kendine bir yol açma ve açılan yolu güvenle izleme uğraşı içinde bulunduğu zamanlarda ortaya çıkan olaylardır" (Adler, 2009: 82). Yüz yüze geldiği hastalık gerçeği karşısında kalıp bunun altından kalkmaya alışan Kerim, geçmişin ışığında geleceğini kurmaya çalışır.

Norm Karakter/ler

Romanda Ethem Razi ile sabey, başkişi Kerim'i onunla zıt kişilik özellikleri ile tamamlayan norm karakterlerdir.

Bir evirmen olan Ethem Razi, deli dolu, hayattan keyif alan ve onu istediği, dilediği Şekilde yaşayan, biraz vurdumduymaz yönleriyle Kerim'in ağırbaşlı, her Şeyi en ince ayrıntısına kadar hesap eden, düşünceli tarafını tamamlayarak belirginleştirir:

Yaşadıkları, yaptıkları arasında ayırım gzetmezdi o. Eğlenmek, savaşmak, zlmek, sevişmek, çalışmak, acı duymak ya da alıklıklara sövmek yaşamın birer parçasıydı; yaşam okuyarak da, "ok güzel ama Şimdilik dursun" denip unutulmak üzere dosyaya kaldırılacak bir tasarı hazırlamak için kafa patlatarak, ya da içip içip Şarkı söyleyerek de yaşanırdı. (AABG: 16)

O, vurdumduymaz ve rahat bir kişidir: kendisini arayan biriyle konuşmak istemediğinde ya da sıkıldığında nasıl olsa kabahati santrale yüklerler düşüncesiyle konuşmasının ortasında telefonu karşısındakinin suratına kapatır; sekiz dil bilip her gün en az dördünü kullanır; konuşurken konuyu unuttuğunu gözlerinin kayıp gitmesiyle belli eder; alay mı ettiği, yeni bir Şey mi önerdiği konuşmasında kestirilemez; katıldığı bir savaşta ölen, ağır yaralanan arkadaşları olduğu için ölümü yakından görmüş biri olarak "lmcl hastalıklar, beklenen ya da beklenmeyen ölümler karşısında, kendisini tanımayı irkiltecek lde soğuk, aldırışsız, ara ara alaycı" (AABG: 13) davranır.

Ethem Razi, hayata karşı takındığı esprili bakışı ile Kerim'in ciddi ve ağırbaşlı yapısına tezat teşkil eder. Onun evli ve çocuklu biri olması, bekar, yalnız yaşayan ve buna gereğinden çok alışan Kerim'in bu yöndeki eksikliğini belirginleştirir.

En çileden çıkarıcı durumlarda “dur bakalım, hele bir düşünelim... Heyecana kapılmak insanı yanılabilir” diyerek soğukkanlı davranmak ister, “alıklıklar” dediği şeyler karşısında ise usa sığmaz öfkelerle kapılıp eser köpürürdü. Ya da güzel bulduğu bir söz karşısında her şeyi yarım saat, bir saat unuttur, o sözün katmerleştirdiği güzelliklerini çözümlerdi karşısındaki arkadaşı dürtüp çekeleyerek... Son görüşmelerinde evlenmekten, bir kız babası olmaktan mutluluk duyduğunu, yediği kazıkların ona artık hiç de önemli görünmediğini, şimdi çok geniş çerçeveli bir yaşama felsefesi geliştirmekte olduğunu anlatmıştı. (AABG: 12-13)

İsabey, Kerim’in halasının oğludur ve sevgiyi, beğenmeyi, beğenilmeyi, cinselliği keşfettiği, gördüğü, öğrendiği kişidir. Bir erkeğin güzelliğini daha çocuk denilecek yaşlarda ilk kez İsabey’de duyumsar: “Ondan sonra, bir denize atar gibi atmalydım kendimi yüzünün güzelliğine” (AABG: 65). Ona olan duyguları anıları yoluyla ortaya konulan Kerim’in İsabey’e karşı hisleri; “İsabey hiçbir zaman hiçbir şeyi anlamak istemeyecek. “İsabey” diye ulumak istediğimi, terbiyeli terbiyeli “ağabey” demeğe çalıştığımı hiçbir zaman anlamayacak” (AABG: 22) sözleriyle netlik kazanır.

Eserde Kerim’in hafızasında güzelliği ile yer eden İsabey’in fiziksel özellikleri üzerinde detaylıca durulur. Karaya yakın koyu kumral saçlı; çini mavisi rengi gözlü; dizlerinden beline doğru yükselen sert kaslara, biçimli, kalın bacaklara sahip; kalçasından yukarıya doğru sırtı gitgide genişleyen; yuvarlak uçlu, uzun parmakları olan; burnunun altında çenesindeki gibi bir çukur bulunan ve o iki çukur arasında üst dudağı incecik, alt dudağı etli ağıza sahip (AABG: 62-65) İsabey’e Kerim, cinsel arzuyla bakar:

Başımı ağır ağır ona doğru kaldırdım. Yan gözle bakıyordum ben de. Yere çöküp sırtını kayaya verdi. Ben de yanına diz çöktüm, topuklarıma oturdum. Parmağımı omuzuna değdirdim, çektim; ürkekçe. Hâlâ bir şey dememişti. Birden saçlarının yaşlığını alnımda duydum. Beni sevmek istediği zamanlar, kendimi bildim bileli, bunu yapardı, ‘gel, tolaşalım,’ diyerek. Birkaç kez tolaştık. Sonra kolları arasına aldığı dizlerini daha da kaldırdı, yanağını dayadı onlara. (AABG: 63-54)

İkisi de hayatta olmayan Ethem Razi ile İsabey, hastalığı sebebiyle ölümü sıkça düşünen Kerim’in bu sorgulamasının diğer nedenleridir. Hayatında oldukça önemli yere sahip bu iki kişinin yokluğu, hastane-hastalık-ölüm dizgesinin sürüp gitmesine yol açar:

Ölümler içerisinde anmadığı biri vardı. Apaçık, biri duruyordu şimdi karşısında: İsabey. Ethem Razi hastaneye yatmış mıydı? Bilemiyordu. (..) Her şey İsabey’e gelip dayanmalıydı galiba. Hastanede kalan, hastanede bırakmak zorunda kaldığı İsabey’e. (AABG: 38)

Kerim’in ölüm üzerinden yola çıkarak kendi ben’ini arayışında birer aracı konumundaki Ethem Razi ile İsabey’in ölümleri, zaten uyum sağlayamadığı hayatındaki olumsuz birer dönüm noktası olarak işlev görür.

Kart Karakter/ler

Romanda, yazarın savunduğu değerlerin ve başkişinin karşısında yer alan herhangi bir kart karakter yoktur.

Fon Karakterler

Eserin dramatik aksiyonunda yardımcı figür durumunda bulunan fon karakterlerin çoğu, başkişinin anıları yoluyla ve onunla ilişkileri çerçevesinde anlatıya dahil olur. Dadısı olduğu izlenimi verilen ve Kerim tarafından Didile diye hitap edilen Adile adlı kadın; Kerim'in halası, İsabey'in de annesi olan Leylâ Hanım; kokularıyla hatırladığı anneannesi ve haminne dediği babaannesi; adları verilmeyen annesi ve babası; çocukluk anısında sokakta top oynayan Aydın, Sermet ve Bülent adlı çocuklar; Didile'nin sohbet ettiği bekçi efendi Kerim'in çocukluk dönemine ait anılarında yer alan fon karakterlerdir.

Kerim'in, İsa-Yehuda-Yohanna ilişkisi hakkında sohbet ettiği Renato adlı, kendisinden on beş yaş büyük tarihçi arkadaşı; Akdeniz sahilinde bir çakıllıkta uzanıp kediler, mimozalar, kişinin dünyaya ikinci kez gelmesi üzerine konuştuğu, kendinden yaşça küçük Halûk adlı bir arkadaşı; Panteon'da gezerken Yehuda'ya benzettiği Amerikalı turist; Paris'te, aylar boyunca hemen her gece karşılıklı iki köşede içki içtikleri ve sonradan yazar olduğunu öğrendiği Julio adlı kişi; biriyle Antalya'ya, diğeriyle Selânik'e yolculuk ettiği iki kanserli hasta; eski bir ormanda geçen hayalinde Kerim'e yol boyu eşlik eden Karaca; aynı hayalde elinde kılıcıyla ırmağın kıyısındaki köprünün başında durup köprünün girişini kapatan ve Karaca ile kendisinden para isteyen hayalî bir kahraman; “genelde ya da o anda gerçekliği olmayan ama insanî özellikler taşıyan tasarlanmış, tasavvur edilmiş, hatırlanmış bir kişi” (Çetin, 2009: 165) şeklindeki kurgusal karakter mahiyetinde tezahür edip dokuzuncu yaşamında olduğunu söyleyen, “iki metreye yakın boyuna eklediği ölümcül yükseklikteki ökçeleri, tepesinde sivrilen topuzu” (AABG: 72) ile betimlenen, Kerim'in sanat ve edebiyat hakkında konuştuğu hayali arkadaşı Kay, başkişinin diğer dönemlere ait anılarında yer alan fon karakterlerdir.

Kerim'i muayene eden hekim arkadaşı Prof. Dr. Osman; eve giderken ikinci vakti sokakta rastlayıp ayak üstü sohbet ettiği ismi verilmeyen arkadaşı; eve dönüşünde kendisini karşılayan kedisi; birinin adı Faruk olmakla birlikte diğerrinin adı bilinmeyen ve eseri hakkında yorum yapan arkadaşları; Kerim'in muayene olmak için gittiği hastanenin önünde durup girişi kesen ve içeriye girecek olanlara beş lira karşılığında tartımları konusunda ısrar eden, Dede Korkut Hikâyelerinde “ölümle-kalım arasında kalan insanın, bağışlanma yani yeniden doğma umudunu temsil ede[n]” (Eliuz, 2001: 72) -çünkü hastaneler umut ve güven kuşanarak girilmesi gereken, ölümün geciktirilmeye çalışıldığı yerlerdir- yönüyle benzerlik kurduğu için Deli Dumrul adıyla tanıtılan kişi; yapı unsurlarının ve izleksel kurgunun sağlamaştırılmasında rol oynayan diğer fon karakterlerdir.

2.2. Öykülerde Yapı

2.2.1. Öykü Kitaplarının Kimliği

Troya'da Ölüm Vardı

Bilge Karasu'nun ilk eseri olan *Troya'da Ölüm Vardı* “Doğum”, “Sarıkum'a Giriş”, “Şarkısız Gecelerin İlki”, “Beşinci Gün”, “Odalardan Biri”, “Oda Oda Dünya”, “Dönenen Bir”, “Zanzalak Ağacı”, “Kavruk”, “Çatal”, “Nereden de Andım Şimdi”, “Anahtar” ve “Acı Kök Yağmurun Tadında” adlı on üç anlatıdan oluşur.

Dört erkek arkadaşın çocukluktan beri süregelen dostluklarını ve anneleriyle olan ilişkilerini konu alan öykülerde olaylar, anı şeklinde aktarılır. Kadınların doğurma gücünün ve erkekler üzerindeki etkisinin ilk anlatı olan “Doğum”dan itibaren işlendiği *Troya'da Ölüm Vardı*'da oğulları üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışan anneler ile eşlerini arkadaşlarından kıskanan, onlar üzerinde söz sahibi olmaya çalışan kadınlar ön plandadır. Bu anlamda kıskançlık, eserde hem annelerin oğullarının hem de kadınların kocalarının arkadaşlarına yönelik olarak işlenen bir izlektir. Yalnızlık, özellikle de erkeklerin yalnızlığı bu izleğe eşlik eder.

Forum Yayınları'ndan ilk baskısı 1963, Can Yayınları'ndan ilk baskısı 1985 yılında yapılan eser, Ocak 2017'ye kadar Metis Yayınları'ndan sekiz kez basılır. Çalışmada kitabın Haziran 2009'daki altıncı baskısı kullanılmıştır. *Death in Troy* adıyla İngilizceye çevrilen kitap Amerika'da City Lights Books tarafından; kitaptaki öykülerden biri olan “Kavruk” ise 1959'da Nermin Menemencioğlu tarafından “Scorched” adıyla İngilizceye çevrilerek The Western Review tarafından yayımlanır.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı

Eser, “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı” ve “Dutlar” adlı iki öyküden oluşur. Karasu, “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı” içindeki ilk anlatı olan “Ada”yı 1963'te, ikinci anlatı olan “Tepe”nin “daktilosu”nu ise 1964-1965'te bitirir. Kitabın son metni olan “Dutlar”ı ise 1967'de yazar. “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”, başkişi Andronikos'un, Bizans'ta, bir tapınma biçimi olan resimlerin yasaklandığı dönemde yaşadığı inanç-baskı çatışmasını konu edinir. “Ada”da, keşiş Andronikos'un o güne kadar savunduğu değerler üzerinden giriştiği sorgulama, “Tepe”de bir diğer keşiş İoakim'in bakış açısının süzgecinden geçirilir. Kitabın ikinci öyküsü “Dutlar”da ise birinci öyküde ele alınan baskı, Giulia ve Gigi'nin serüveni üzerinden “Mussolini yönetimiyle simgelenir” (Adalı, 1973: 10).

Bilgi Yayınları'ndan ilk basımı 1970 yılında yapılan kitap, 1991'den itibaren Metis Yayınevi tarafından yayımlanır. Çalışmada, Ağustos 2017'ye kadar on dört baskı yapan eserin 2012 yılındaki on birinci baskısı kullanılmıştır.

Düzenlemesi Claude-Pierre Pérez tarafından yapılan LesMúriers'in Haziran 1993'teki Türk yazarlarıyla ilgili sayısı *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'ndan, çevirisini Alain Mascarou'nun yaptığı "Dutlar" adlı parçaya yer verir. 2012'de *A Long Day's Evening* adıyla İngilizceye çevrilen kitap Amerika'da City Lights Books yayınları arasında yer alır. Karasu, bu eseriyle 1971 yılında Bekir Yıldız'la birlikte Sait Faik Hikâye Ödülü'ne layık görülür.

Göçmüş Kediler Bahçesi

Eser, "Göçmüş Kediler Bahçesi", "Avından El Alan", "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam", "Bir Ortaçağ Abdalı", "Korkusuz Kirpiye Övgü", "Yengece Övgü", "Yağmurlu Kentin Güneşçisi", "Dehlizde Giden Adam", "Usta Beni Öldürsen E!", "Bizim Denizimiz", "İncitmebeni", "Alsemender", "Bir Başka Tepe", "Masalın da Yırtılıverdiği Yer" adlarını taşıyan ve "yaşamı, insanı, insanın diğer varlıklarla ilişkilerini, bu ilişkilerin derinliklerini çözmeye, irdelemeye, kavramaya yönelik" (Özel, 2016: 51) öykülerden oluşur.

Bilge Karasu kitabını, masal dediği öykülerin bir saat tablası oluşturacak şekilde sıralanması esasına göre kurgular. Masallar, öğle vaktini aşınca art arda dizilmeye başlar ve her bir saat dilimine bir öykü denk gelir. Altıncı saati doldurup havanın kararmaya yüz tutmasıyla birlikte öyküler de nitelik değiştirir ve tıpkı vakit ilerledikçe havanın kararması gibi gitgide kararır. Gece yarısına ulaşıldığında ise bu karanlığın içine yeni bir günün umudunun sızması planlanır. Söz konusu bu öykü "gece yarısının masalı" (GKB: 211) olarak nitelendirilen ve bütün bu planların üstkurmaca düzleminde anlatıldığı "Masalın da Yırtılıverdiği Yer"dir. Yazar, kanlı denilebilecek bir mutluluk yaşadığı sırada "Saatlerin, zamanın dışındakini, hepsine döşek olacak masalı; belki de umudun dışında kalabilecek tek mutluluğu en çok vurgulayan..." (GKB: 212) öyküyü, "Göçmüş Kediler Bahçesi"ni kaleme alır. On üç bölümden oluşan öykü, kitabın içinde, en başta ve en sonda olacak ve her bir masalın ardından bir bölüm gelecek şekilde diğer masalların arasına parça parça yerleştirilir.

İlk basımı 1979 yılında Milliyet Yayınları'ndan yapılan *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin Metis Yayınları'ndan ilk basımı 1991'de gerçekleşir. Çalışmada bugüne kadar on bir baskı yapan kitabın Nisan 2012'deki onuncu baskısı kullanılmıştır. 2003 yılında Aron Aji tarafından *The Garden of Departed Cats* adıyla İngilizceye çevrilen ve New Directions Yayınları'ndan basılan eser, 2010 yılında A. Avrutine tarafından Rusçaya çevrilip Amphora Yayınları'ndan çıkar. 2011'de Jorge Cornejo tarafından *El Jardín de los Gatos* adıyla İspanyolcaya çevrilen *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki öykülerden "Bir Ortaçağ Abdalı" ise 1974'te F. Stark tarafından "A Wandering

Monk” adıyla İngilizceye çevrilir ve Kansas City Missouri Üniversitesi Yayını olan *New Letters*’ta yayımlanır. Aynı öykü 17 Ekim 1982’de Le Monde-Dimanche’ta yayımlanırken Kalküta’da, *New Asian Writing* başlıklı bir antolojiye de alınır.

Kısmet Büfesi

Karasu’nun görsel’e, görsel niteliğe dayanan metinlerinin yer aldığı *Kısmet Büfesi*, on anlatıdan oluşur. Bunlar “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”, “Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955”, “Ertuğrul Oğuz Fırat’ın Resimleri Üzerine Akdeniz’den Uzak Bir Metin”, “Turan Erol’un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz’i A/n/ar Bir Metin”, “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin”, “Boğaziçi Üzerine Bir Ön-Metin”, “Çapavulun Çattığı Çaparız – Erol Akyavaş’ın Bir Resmi Üzerine Metin”, “Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin)”, “Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin” ve “Çeşitlemeli Korku’nun Seslendirilme Metni”dir. Yola çıkış noktaları gerçek ya da kurmaca resimler olan bu yazılara Karasu “metin” adını verirken bunların herhangi bir türe girmediklerini, onları yazarken özgür kalmak istemiş olduğunu vurgular.

Çalışmada, Adam Yayınları’ndan ilk basımı 1982’de, Metis Yayınları’ndan ilk basımı 1993’te gerçekleşen ve yedi baskısı bulunan kitabın Aralık 2009’daki beşinci baskısı kullanılmıştır. 1972’de Fairleigh Dickinson Üniversitesi yayını olan *The Literary Review*, “*Contemporary Turkish Literature, Fiction and Poetry*” başlığı altında Talât Sait Halman’ın giriş yazısıyla *Kısmet Büfesi*’nden Bilge Karasu’nun İngilizce yazdığı bir bölümü yayımlar. Karasu’nun, Alain Mascarou’yla birlikte yaptığı “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin”in Fransızca çevirisi ise Mart 1988’de “Texte pour une maison fermée” adıyla Semih Vaner yönetimindeki Autrementhors-série, numara 29’da yer alır.

Lağımbaranası ya da Beyoğlu

Bilge Karasu’nun ölümünün ardından yayımlanan ikinci kitabı olan *Lağımbaranası ya da Beyoğlu* “Lağımbaranası ya da Beyoğlu”, “Anlatılar” ve “Sese Yazılanlar” olmak üzere üç bölümden oluşur. “Beyoğlu Üzerine Metin”, “Bir Söylencedir Beyoğlu”, “Lağımbaranası” ve “Hiç Yoktan Bir Ölüm Daha” adlı anlatılar birinci bölümde; “Mesih”, “Kumsalda Bir Köpek”, “Ölümün Avlusu”, “Yataklar” ve “İsabay’dan (Fragman)” ikinci bölümde; “Gidememek” ve “Aşk” adlı opera librettoları ile “Sevilmek” adlı radyo oyunu ise üçüncü bölümde yer alır.

Kitabı yayıma hazırlayan Füsün Akatlı’nın “Bilge Karasu’nun, içinden bir yola çıktığı ve araya başka öyküler, başka metinler, romanlar girdiğinde ara verip sonra aynı yola yeniden taş döşemeye başladığı bir çeşit ‘büyük proje’” (2004: 9) diye bahsettiği *Lağımbaranası ya da Beyoğlu*’nun temelleri 1960’ların başında atılır. Zaman içerisinde yazarın yeniden ele aldığı, parça

parça yazdığı, değiştirdiği, eklemeler yaptığı metinlerden oluşan eser 1999 ile Ağustos 2017 tarihleri arasında Metis Yayınları'ndan üç kez basılır. Çalışmada kitabın Mayıs 2004 tarihli ikinci baskısı kullanılmıştır.

Susanlar

Serdar Soydan tarafından, Bilge Karasu'nun gazete ve dergilerde kalmış yazılarının toplanıp bir araya getirilmesiyle hazırlanan *Susanlar*, Karasu'nun öykülerini, şiirlerini, okuma notlarını, edebiyat ve sanat yazılarını, verdiği röportajların bir kısmını içerir. Kitapta “Depo”, “Sarı Leke”, “Büyü II”, “İlk Susan”, “Susanların Son Hikâyesi”, “Arkamdakiler”, “Susanlar III – Kör Nokta”, “Susanlar VII – Kapalı” ve “Kedili Meryem”, “Öyküler” başlığı altında sunulurken “Hattı Ülkesinden Gelen Esmer Çocuk”, “Kazanılmış Mavinin Duruluğu İçinde”, “Derinde Kör Balık Mavisi”, “Yazgı Tutsaklığında Özgür” ve “Doğu-Batı” yazarın şiirlerini oluşturur.

Karasu'nun okuma notlarını içeren “Yazar-Okurun Defteri”, “‘Yaşamamız’ Çevresinde Dolanı”, “‘Dolanı’nın Arkası”, “Tutuma Yergi”, “‘Acı’ya Değgin”, “‘Hadrianus’un Andaçları’ndan”, “Sözden, Dilden”, “Özleştirmede Sorumsuzluk”, “Tükenmeyecek Kitap – Tüketim İçin Kitap”, “Takıldıklarım” ve “Kısaca...” adlı metinler “Yazar-Okurun Defteri” başlığı altında; edebiyat ve sanat yazıları niteliğindeki “Eser”, “Sanat”, “Deneme”, “‘Ben’ Edebiyatı Üzerine”, “Sözler, Sözler”, “Söz Arasında”, “Bay Süreya’nın ‘Tehlikeli Alâkalar’ı”, “Konuşma”, “Yazar, Yazı, Dil”, “Soruşturma: Sizin İçin Öykü Nedir?”, “‘Niye Masal?’ Dediniz de...”, “Okurluk Üzerine”, “Soruşturma: Masal...”, “Soruşturmanız Üzerine Ek Düşünceler” ve “Çalınmış Fotoğraflar” adlı metinler ise “Diğerleri” başlığı altında toplanır.

Sanatkârın Halûk Aker ve Güven Turan ile yaptığı “O Gün Anneme Bir Masal Anlattım”, Füsün Akatlı ile yaptığı “Her Yapıtın tarihinde Ölü Noktalar Olabilir”, Murathan Mungan’la yaptığı “Karanlık Bir Yalının Karasularında”, Murat Yalçın’la yaptığı “Her Kitap Yazılışına Dek Yaşanan Yılların Ürünüdür” adlı röportajlar ve Hulki Aktunç, Oruç Aruoba ile Selim İleri’nin yazılı sorularına verdiği yazılı cevaplardan oluşan “Yazılı Sorulara Bilge Karasu’dan Yazılı Yanıtlar” ise “Söyleşiler” başlığı altında yer alır.

İlk basımı Ocak 2009’da Metis Yayınevi tarafından yapılan *Susanlar*’ın son baskı tarihi Ağustos 2017’dir. Çalışmada eserin 2009 tarihli ikinci baskısı kullanılmıştır.

2.2.2. Öykülerde Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bilge Karasu'nun 59 adet öyküsünün 41 tanesi birinci tekil şahıs (ben), 14 tanesi üçüncü tekil şahıs (o), 4 tanesi ise çoğulcu bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanır. Öykülerin %75’inde ben-anlatımın tercih edilmesi, yazarın bu anlatıcı türüne ağırlık verdiğini gösterir. “Ben Edebiyatı

Üzerine” adlı denemesinde bu konu üzerinde detaylıca duran Karasu, ben’in yazar için bir başkası haline getirilmesinin yazma olanaklarını artıracacağı düşüncesindedir (S: 138). Nitekim sanatkar, ben’in sunduğu imkânları ilk öykülerinden başlayarak genişletir ve geliştirir.

2.2.2.1. Birinci Tekil Şahıs (Ben) Anlatıcı ve Bakış Açısı

Bilge Karasu’nun ilk eseri olan *Troya’da Ölüm Vardı*’da yer alan 13 öykünün 11’i kahraman bakış açılı birinci tekil şahıs anlatıcı ile kurgulanır. Müşfik, Suat, Fikret ve adı bilinmeyen dört arkadaşın ilişkilerinin anlatıldığı birbiriyle bağlantılı öykülerden üçü bu kişilerden bağımsızdır. Geriye kalan biri tanrısal bakış açılı on öykünün beşindeki kim oldukları bilinmeyen ben-anlatıcılar, söz konusu dört kişiden biridir.

“Sarıkum’a Giriş”in ben-anlatıcısı “Yalıburnu’ndan çıkıp buraya taşınsam, diye düşündüm birden. Ama hemen toparlandım. Bitmemişti daha Yalıburnu’ndaki hayat, oradaki dünyam daha kapanmamıştı üzerime.” (TÖV: 10) der. “Oda Oda Dünya”da Aleko’nun kimliği belirsiz olan ben-anlatıcıya hitaben söylediği “Annem, burada tanınmamamızdan memnun. Yalıburnu’nda ise beni, bizi, çekiştirip duruyorlarmış daha...” (TÖV: 35) sözleri, iki arkadaşın bir zamanlar Yalıburnu’nda yaşadıklarını ortaya koyarken iki öyküyü kişiler düzleminde ilişkilendirir. “Kavruk”un kahraman-ben anlatıcısı “Bir dalga bekledim, kan dereleşsin, denizleşsin, çatlakları alıp götürsün diye baktım, fenerin dibinde yaptığım gibi” (TÖV: 50) der. “Oda Oda Dünya”da Aleko ile arkadaşının fenerin dibinde sohbet etmeleri, iki öykü arasında mekân bakımından ortaklık sağlar. “Kavruk”, “Şarkısız Gecelerin İlki”ne ve “Beşinci Gün”e de bağlanır. “Şarkısız Gecelerin İlki”nin kahraman-ben anlatıcısı “Beni tartaklayacak elin, yalnız onun eli olmasını isteyecek kadar da severdim onu.” (TÖV: 16) diyerek ninesinden bahseder. “Kavruk”un kahraman-ben anlatıcısı, Fikret’lerin evine bitişik bir evde ninesiyle yaşamaktadır. “Beşinci Gün”de Müşfik’in, ben-anlatıcı olan arkadaşını Bebekçi Osman’a “Sarıkum’a yeni geldiler. Fikret’lerin bitişik komşusu” (TÖV: 25) şeklinde tanıtmayı öyküyü hem “Kavruk” hem de “Sarıkum’a Giriş” ile ilişkilendirir. Böylece bu beş öykünün anlatıcılar, mekân ve kişiler üzerinden birbiriyle ilişkili ve kahraman bakış açılı ben-anlatıcılarının ismi bilinmeyen dördüncü arkadaş olduğu sonucuna varılır. “Kavruk”taki anlatıcının Fikret, Müşfik ve Suat’tan bahsetmesi bu kanıyı doğrular.

Müşfik böyle söyledikten sonra sevmeyeceğim, artık hiç sevmeyeceğim Reşit Amca’yı. Müşfik’i nasıl sevmez? Önce inanmadım, inanmadım. “Nasıl sevmez?” dedim Müşfik’e. sonra Müşfik and içti. Yalan söylemiyorum, dedi. İnandım. Fikret ileride yürüyordu. Ona yetiştik. Asfalta çıktığımızda, karşıdan gelen babamla Suat’ın babasını gördük. Çocukları bırakıp koştum. (TÖV: 57)

Geri kalan anlatılar içerisinden “Odalardan Biri”, “Çatal” ve “Anahtar”ın ben-anlatıcısı Müşfik iken, “Nereden de Andım Şimdi”nin ben-anlatıcısı Müşfik’in annesi Dilâver Hanım’dır. Diğerleriyle bağlantısı olmayan öykülerden “Dönenen Bir” ile “Zanzalak Ağacı”nın kahraman

bakış açılı ben-anlatıcılarının kim oldukları ise belirsizdir. Öykülerin çoğunda bu bakış açısı ve anlatıcının kullanılması, entrik kurgunun kahramanların bilme, görme ve duyma kapasiteleriyle sunulmasına sebep olur. Bu tercih, olaylardan ziyade duygu ve düşüncelerin ağırlık kazandığı öykülerde öznelliğin ön plana çıkmasına yol açar.

Geçen gün inancım yıkıldı. Sevemez o. hele sevda hiç olamaz. Kızı kullandı. Demir'i kışkandı. Suçu daha da büyük. Uyuyordur artık. Çocuk daha. Bu gece bana küsmek istedi. Bunu da beceremedi. Ağaçlar nasıl ağırdır şimdi, karın altında. Zanzalak ağacını anlatmalı ona. Geniş, ağır, yüksekmış. Yemişi güzelmiş, çok güzelmiş. Gölgesi genişmiş, koyu, derin, sıcak. Yatak iyice ısındı. Başımı, alnımı geriyor soğuk. Zanzalak ağacının gölgesi sıcak olmalı. Yemişlerini bildiğimce anlatmalıyım ona. (TÖV: 46)

Susanlar, Bilge Karasu'nun dergilerde yayımlanmış ilk öykülerini içerir. Yazarın ölümünden sonra yayımlanan kitapta yer alan 9 adet öykünün 7 tanesi birinci tekil şahıs anlatıcı ile kaleme alınır ve anlatıcının kurgulanması yönünden klasik anlatı düzlemine daha yakındır. Sanatkârın yazın hayatının başlangıç ürünleri olan bu öykülerde ben-anlatımın ağırlıkta olması onun, ilk yıllarından itibaren bu anlatıcı türünü tercih ettiğinin göstergesidir.

1952 tarihli “Depo”da olaylar bir eşyanın bakış açısından aktarılır:

İki kişi içeride. Biri ıslak, sular akıyor üzerinden. Bir sürünse bana... Geziyorlar galiba, büyük büfeye gittiler. Biri buranın sahibi. Bana doğru geliyorlar. Geçip yanımdan, küçük sol komşum dolaba bakıyorlar. Konuşuyorlar ve suların sesi kesiliyor. Dönüp bakamıyorum onlara. İmkân yok. Halbuki... Su sesleri, sustuklarında, bütün şiddetiyle duyuluyor. Ben camlara bakıyorum. Mor aralandı. Kuşlar yorgun. Islak yabancı eğiliyor. Ayaklarının dibinde bir şeyler yokluyor. İşte keşke, düşsem yere, ıslansam. (S: 19)

Bulunduğu deponun bir kenarında satılmayı bekleyen ve ne olduğu bilinmeyen eşya görme, dokunma, işitme gibi duyuları yüklenir. Durum ağırlıklı olan öykü, eşyaya yüklenen bu duyuların elverdiği imkânlar çerçevesinde şekillenir. Eşyanın bulunduğu yer, anlatıcının bakış açısını da belirler. “Dönüp bakamıyorum onlara” (S: 19) cümlesi anlatımın, eşyanın konumu ile belirlendiğini gösterir.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı içinde yer alan “Dutlar” adlı öyküdeki birinci tekil şahıs anlatıcı kahraman bakış açısına sahiptir. Neredeyse tamamı, başkişi olan ben-anlatıcının hatıralarından oluşan öykü, onun hatırladıklarının, gördüklerinin, duyduklarının, bildiklerinin aktarımıdır. Olaylar hakkındaki yorumlar, ismi belirsiz ben-anlatıcının düşünce süzgecinden geçirilerek verilir:

Karıştırıyorum muhakkak. Elim ağacın gövdesine gidiyor. Tertemiz. Başımı kaldırıyorum. Tek bir iplik, tek bir tel, tek bir salgi ipliğinin ucunda sallanan tek bir tırtıl yok. Karıştırıyorum muhakkak. Babaannem can çekişiyor diye “Bibim”in evine piyano çalışmağa gönderilmiş isem, 1938 yılı mayısın bir sabahı olmalıydı bu. oysa o sırada okulda bulunmalıydım. Okula daha gitmiyorum idiysem 1936'ya dönmek gerekir. 1936'da piyanonun başında, yanımda kimse durmadan, kimse yol göstermeden çalışmam söz konusu olamazdı. (USBGA: 127)

Yukarıdaki örnek, geçmişindeki belli başlı olayları zamansal bir düzene oturtma çabası içindeki başkişinin ulaşmak istediği belirli bir tarihi ortaya çıkarmak için geçtiği zihinsel süreci yansıtır. “Karıştırıyorum muhakkak, üst üste bindiriyorum imgeleri” (USBGA: 128) cümlesi, vardığı neticenin belirsizliğini ortaya koyar.

Kısmet Büfesi'nde yer alan 9 adet öykünün 8'i birinci tekil şahıs anlatıcı ile kaleme alınır. Bunların 6'sında (“İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”, “Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine Akdeniz'den Uzak Bir Metin”, “Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz'i A/n/ar Bir Metin”, “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin”, “Boğaziçi Üzerine Bir Ön-Metin”, “Çapavulun Çattığı Çaparız – Erol Akyavaş'ın Bir Resmi Üzerine Metin”) yazar-ben'in bakış açısının devrede olması, metinlerin gerçek ya da kurmacaya dayalı resim ve fotoğraflardan hareketle kurgulanmış olmasından kaynaklanır. Anlatıcı, çoğu zaman fotoğrafa/resme nereden baktığının, fotoğrafı/ resmi hangi açıdan değerlendirdiğinin bilinmesini ister; çünkü bakış açısı, yorumu (bu metinlerde öyküyü, metni, kurguyu) tamamen etkileyecek unsurların başında gelir. “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”de kadınların pozisyonu kadar onlara bakan gözün konumu da önem taşır:

Gecenin bir vaktinde, konuşmaksızın gözlerini pencerenin -onlara göre- ardındaki, resmin karşısında duran bize göre ise bizim durduğumuz yerdeki karanlığa diktiklerine bakılırsa, bir şey beklemedikleri düşünülebilir. (KB: 10)

Yazma ediminin kurguya dahil edildiği öykülerde anlatım, birinci tekil şahıs ile birinci çoğul şahıs arasında gidip gelir. “Biz” ile kastedilen sahici bir çokluktur; okuyan ve yazan, gözetleyen ve gözetlenen, anlatan ve dinleyen iki kişiyi niteler (Yıldırım, 2013: 43). “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”de “uzakta, arkada, resme bakan bizlere göre sağ üst uçta” (KB: 13) diyen anlatıcı kendi bakış açısına okuyanı, gözetleyeni, dinleyeni da katarak onları resme kendi perspektifinden bakmaya davet eder. Böylece bakan ile bakılan, görülen ile görülmeyen karşıtlığında izleyici/ okur/ seyirci de metnin bir parçası haline gelir ve “pencerenin karşısında duran izleyici değiştikçe, resim/ metin[in] her seferinde yeniden kurul[ması]” (Özkan, 2013: 183) mümkün olur.

“Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin”de anlatının baş nesnesi olan karanlık yalı önce bir kamera-göz'ün katılımsızlığıyla, birinci tekil kişi ağzından anlatılır (Özgül, 2013a: 34). Ardından gelen “Denizden baktığımızı hatırlatırız.” (KB: 39) cümlesi anlatıcının bakış açısını, pozisyonunu belirginleştirir. “Çapavulun Çattığı Çaparız”da anlatıcı “Şimdi, bunu yırtmalı, güneşin battığını kabul ederek yazmağa yeniden başlamalı” (KB: 74) der. Böylece güneşin doğuyor olduğu düşünülerek kaleme alınan metindeki bakış açısının güneşin batıyor oluşu ile değişmesi umulur. “Bakış açısının, ‘göz’ün değişmesiyle başka başka anlamlar yüklenebileceğinin ifadesi” (Çetin, 2013: 65) olan bütün bu örneklerde, farklı bakış açıları ile farklı imge dünyaları yaratılır ve okurdan bu ilişkileri ortaya çıkarması beklenir.

Göçmüş Kediler Bahçesi'ndeki masalların 4 tanesi birinci tekil şahıs anlatıcı ile kurgulanır. “Göçmüş Kediler Bahçesi”, “Korkusuz Kirpiye Övgü” ve “Yengece Övgü” adlı masallar kahraman bakış açısına sahipken “Avından El Alan”da gözlemci bakış açısı devrededir. Dört öyküde de aktif olan yazar-ben ilk üçünde öykü kişilerinden biri iken dördüncüsünde aktarıcı konumundadır.

“Göçmüş Kediler Bahçesi”nde olaylar, turistik bir gezi amacıyla “Akdeniz’in iki kolu arasındaki ensizce kara parçasının ortalarına rastlayan” (GKB: 9) ortaçağ kentine gelen başkişi tarafından aktarılır. On yılda bir oynanan göçme oyununu izlemek üzere kentte bulunan ismi belirsiz başkişi yazarlık yapmakta, “Göçmüşler Bahçesinde Bir Yazlık Sevi” isimli anlatı taslağı üzerinde çalışmaktadır. Öykünün, onun bakış açısından aktarıldığına yönelik izlenim tersine çevrilir ve başkişi ile kentte tanışıp arkadaş olduğu tarihçi yer değiştirir. Oyuncu olarak katıldığı göçme oyunu esnasında yaptığı yanlış bir hamle sonucu takımının yenilmesine sebep olan başkişi, yenilmeleri yüzünden oyunculardan birinin saldırısına uğrar ve arabanın altında kalarak ölür. Öyküyü (“Göçmüş Kediler Bahçesi”/ “Göçmüşler Bahçesinde Bir Yazlık Sevi”) onun bakış açısından kaleme alan esasında tarihçi arkadaşıdır. Böylece anlatan ile anlatılan yer değiştirir:

Ölmüş bir yazarın gezi anılarını kimse yazmaz. Kendi anılarımı onunla paylaşarak, yazamayacaklarını, kimseye anlatamayacaklarını ben yazayım dedim. (..) Bildiklerimi, onun gözüyle anlatmakta ne ölçüde başarılı olabildim? Gerçekliği, gerçeklik bellediğimizi, onun sözü, onun yoldamıyla yazıya ne ölçüde aktarabildim? (GKB: 228-229)

Yukarıdaki satırlar bakış açısı ve anlatıcı kurgusunu açığa çıkardığı gibi yazar-ben’in metindeki varlığını da belirginleştirir.

Bir kirpinin çevresini, dünyayı tanıma arzusu ile evini terk edip maceraya atılışını konu alan “Korkusuz Kirpiye Övgü”de ismi belirsiz ben-anlatıcı evine giderken yol kenarında bir hayvan fark eder. Bu hayvandan yola çıkarak orada bulunma sebebinin ne olabileceğini kurgulayan yazar-ben, onun öyküsünü hayal gücünün yardımıyla oluşturur:

Benimki Londralı bir kirpi değil, Ankaralı bir kirpi. Enayi değildi, bana kalırsa, bu Ankaralı kirpi; tersine, gözüpek, atak, yiğit bir şeydi diye düşünmek isterim. Övgüm, bu kirpinin delice yürekliliğine... (GKB: 58)

Öykünün olay örgüsü, anlatıcının hayvanın oraya nereden ve nasıl gelmiş olabileceğine, ailesi olup olmadığına, evden mi kovulduğuna yoksa kendi isteğiyle mi ayrıldığına yönelik fikirleri ile şekillenir. Kirpi hakkında uzun uzadıya düşünen yazar-ben’in bir müddet sonra kendini onun yerine koymasıyla anlatıcılık görevi kirpiye devredilir:

Anam pek akıllı bir kirpiydi. “Kaçma, gitme, uzaklaşma” diye, her ana gibi, seslenirdi arkamdan yavruluğumda. Ama hemen ardından, “büyü” derdi, “o zaman istediğin gibi dolaşır, gezersin dünyayı”. Öyle büyüdüm ben. (GKB: 60)

Yazar-ben ile kirpinin dönüşümlü anlatıcılıklarıyla devam eden öykü, sanatkârın birinci tekil şahıs anlatıcıya ait bakış açısının olanaklarını genişletmesine örnek teşkil eder.

Ben-anlatımla kurgulanan “Yengece Övgü” ve “Avından El Alan” adlı masalların üstkurmaca yönü, yazar-beni devreye sokar: “Masalımı bu günlerden hangisine yerleştireceğimi düşünüyorum. (..) Düşündüğüm bir şey daha var: (..) Tatalım ki güneşli havadan başladık.” (GKB, “Avından El Alan”, 15, 15, 16); “Şöyle diyebilirdim: (..) Öyle de diyebilirdim.” (GKB, “Yengece Övgü”, 73).

İçindeki öykülerin tamamının birinci tekil şahıs anlatıcı ile kurgulandığı *Lağımbaranası ya da Beyoğlu*’nun kitapla aynı adı taşıyan birinci kısmındaki metinlerde kendini öykü kişisi olarak tanıtan yazar-ben devrededir. “Beyoğlu Üzerine Metin”, “Bir Söylencedir Beyoğlu” ve “Lağımbaranası” adlı aynı konu etrafında şekillenen ve otobiyografik nitelikli bu metinlerde anlatıcı, zaman zaman Bilge Karasu’nun bakış açısını üstlenir. “Lağımbaranası”nın giriş kısmı bir yandan üç anlatı arasındaki ilişkiyi yansıtırken diğer yandan bakış açısı ve anlatıcı pozisyonuna ışık tutar:

Geride bıraktığım ilk bölüme şöyle bir bakıyorum. Geniş tutulması tasarlanan bir çalışmanın çeşitli boyutlarda, çeşitli düzeylerde, gelişigüzel çiziktirilmiş bir taslağı. Bir takım ip uçları var (ipuçları değil). Anamgillerin öznel, duygusal bir “tarihi”; yaşantılarım içerisinde seçilip Beyoğlu ile ilişkili gördüğüm ölçüde birbirine bağlanabilecek anılar; sokakların, evlerin, kişilerin ördüğü öznel bir İstanbul parçası; daha az belirgin, daha çok sezilir nitelikte, “Beyoğlu’nun -benim gördüğüm yıllarda- geçirdiği değişiklikler” türünden bir öykü... (LYB: 79)

Yazar-ben’in etkin olduğu anlatıcı türü “Mesih”, “Kumsalda Bir Köpek”, “Yataklar” ve “İsabe’den (Fragman)” adlı öykülerde de mevcuttur ve kurmaca yazarın bakış açısını da yansıtır:

Her şeyin, genç, tor, sevgiyle büyütüldüğünü düşündüren bir köpekle başlaması gerek. Gene de, bilemiyorum; köpek, önceki bir öğenin ürünü de olabilir... (LYB: “Kumsalda Bir Köpek”, 134)

Birinci tekil şahıs anlatıcı ile kurgulanan “İsabe’den (Fragman)” adlı öyküde bakış açısı çeşitlilik gösterir. Gözlemci bakış açısına sahip ben-anlatıcı otobüs seyahati esnasında ön koltukta oturan iki kişi hakkında yorumlarda bulunur ve gerek izlenimlerinden yola çıkarak gerekse hayal gücünü kullanarak onlara dair bir hikâye uydurur. İki kardeş olduklarını varsaydığı kişiler hakkındaki düşüncelerin kendi gençliğini hatırlatmasıyla bakış açısı gözlemciden kahramana evrilir. Öyküde, ben diyen bir yazarın sağladığı, sunduğu olanaklar hakkındaki yorumlarda ise yazar-ben devreye girer:

Kimi zaman olanı biteni değil, o olan bitendeki yeğinliği, sarsıcılığı dile getirmek çok daha önemli gibi gelir. Dile gelmesi neredeyse olanaksız şeyleri dile getirmiş görünmenin bir yolu, olsa olsa, “ben” diyerek kendi ağzından anlatmağa çalışmak anlatılacak olanı, önceyi sonrayı birbirine karıştırmaktan, okuyanın “ne oluyor, ne bitiyor, yahu?” demesinden, kendini kolay bir

okumanın belirsiz akışına bırakıvermesinden çekinmektir, belki de. (LYB: “İsabey’den (Fragman)”, 157)

Ben anlatımın dile getirme olanakları çok daha fazladır ve özensiz bir okumada ‘ben’ diyen anlatıcının kolaylıkla yazarla karıştırılması olasılığı, okuru dikkatli olmaya sevk eder. Karasu’nun öykülerinde zaman içinde değişik biçimlerde kullanılan ‘ben’in görüngüleri gerçek yazarı, kurmaca yazarı ve anlatıcı pozisyonunu belirleyerek anlatımın çeşitlenmesine katkıda bulunur.

2.2.2.2. Üçüncü Tekil Şahıs (O) Anlatıcı ve Bakış Açısı

Bilge Karasu’nun öyküleri içinde 14 tanesi üçüncü tekil şahıs anlatıcı ile kurgulanır. İçlerinde ikisi opera librettosu, birisi radyo oyunu, birisi de öyküye dönüştürülmüş tiyatro oyunu olan dört tanesi biçimsel olarak tiyatro metinlerine benzerliğiyle diğer sekizinden ayrılır.

Lağımlaranası ya da Beyoğlu’nun “Sese Yazılanlar” kısmında yer alan “Gidememek” ve “Aşk” adlı opera librettoları ile “Sevilmek” adlı radyo oyunu diyalog tekniği ile kaleme alınır ve olanı olduğu gibi yansıtmak söz konusudur. Kişilere, sahneye, dekora dayalı bilgiler üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından, dışarıdan kamera tarafsızlığıyla gerçekleşen gözleme dayalı bakış açısıyla aktarılır:

Perde açıldığı zaman kadın, arkası dönük, sofrayı kurmaktadır. Koca sol köşedeki koltukta gergin, dalgın bir yüzle sahnenin sağına bakmakta, sigarasını tablada ezip durmaktadır. Bir sessizlikten sonra kadın elindeki peçeteyi hızla bir tabağın üzerine fırlatır. (LYB: “Aşk”, 189)

Sahnedeyen bir oyunu izlemekte olan seyircilerin yorumlarını ve kendi aralarındaki konuşmalarını içeren “Kör Nokta” adlı öyküde, gerek sahnedeki gerek seyircilerin kendi aralarındaki konuşmalar diyaloglar halinde verilirken oyuncuların ve izleyicilerin eylemleri ise üçüncü tekil şahıs gözlemci bakış açısı ile aktarılır:

Sağ köşede dört kişilik bir briççi grubu vardır. Bunlar, öteki oyuncuların üzerinde gözlerini gezdirerek birbirlerine, onları istihfaf edici tavırlarla ve ağızlarını hemen hemen açmadan bir şeyler söylerler. Hepsi de son derece boyalı, süslü ihtiyar kızlardır. (S: 54)

Troya’da Ölüm Vardı içinde yer alan “Doğum” adlı ilk anlatı, diğer öykülerin çekirdeğidir. “Yok ile var oluş arasında sıkışmış zamanı patlatabilecek güçteki söz yığını” (Gürson, 1963: 6) ile sonraki anlatıların üslûbuna temel teşkil eden bu metine, tanrısal bakış açılı anlatıcı hakimdir:

Rüzgâr taşların dibinde esmez. Taşın önünde ısınıp tozlanacak. Kımıldama, bir itme artık, bir atışın itiş, istem gibi bir şey. Yavaş yavaş, sıcak, kurunun, tozun dışına doğru... Birden tatlılık. Serinliğin yumuşak... Yumuşak -başka bir şey değil- Serinlik eşit yumuşak. Eşit. İlk kımıldama karnın içinde daha. Sıfırdan birin çıkışının gülünçlüğü. Serinlik dumanlaşıyor gene. Zaman yuvarlak yuvarlak vurmağa başlıyor ittiği sıkışıklığa. Yürekle birlikte. Bir, iki, üç, dört, beş... Sayı başlıyor. Karanlığın ucundaki bilinmez, dumanlı, koklanan ışıkla birlikte... (TÖV: 8)

Göçmüş Kediler Bahçesi'ndeki öykülerin 8 tanesi üçüncü tekil şahıs anlatıcı ile kaleme alınır. “Bir Ortaçağ Abdalı”, “Yağmurlu Kentin Güneşçisi”, “Dehlizde Giden Adam”, “Usta Beni Öldürsen E!”, “Gecedен Geceye Arabayı Kaçıran Adam”, “İncitmebeni” ve “Alsemender”de hakim bakış açısı; “Bizim Denizimiz”de ise gözlemci bakış açısı ön plandadır. Çoğu öyküsünde ben anlatımı tercih eden yazarın bu kitabında üçüncü tekil şahıs anlatıcısı öne çıkarması, öykülerin masalımsı niteliğinden kaynaklanır. Üçüncü tekil şahıs anlatıcısının ve tanrısal bakış açısının inandırma gücü sayesinde şüphe en aza indirilir.

“Bir Ortaçağ Abdalı”nın tanrısal bakış açılı üçüncü tekil şahıs anlatıcısı, metnin hakimidir. Anlatıcı, hana girmeye çalışan abdalı içeriden gözetleyen adam hakkındaki her şeyi bilir. Saçı sakalı ağarmamış, omuzları çökmemiş, belini dik tutan bu adam genç sayılmakla birlikte uyuyamadığına bakılırsa gençlikten epey uzaklaşmıştır (GKB: 48). Abdalın akşam kızılıllığında ıssız yoldan tek başına geldiğini görür, han ağasına yoldan birinin geldiğini haber verir, abdalı içeriye alabilmek için han kapılarının kapanışını geciktirmek ister. Gelecek zaman kipleri, hakim bakış açısının öyküdeki etkin konumunu kuvvetlendirir:

Ama... Ansızın... Şaşıracaktır adam, çünkü duvarda, dışarıdan içeriye doğru bir adam boyluk bir gedik açılacak, abdal kılıklı kişi, kat kat tozların altında kalmış bir sesle bir şeyler fısıldayarak, avluya süzülecektir. Adam bu fısıltıyı anlayabilmek için, eski bir metin okur gibi güç bir çözümleme işlemine girişecektir içinden. (GKB: 49)

İp cambazı bir usta ile çırağının öyküsü olan “Usta Beni Öldürsen E!”de genç çırağın çocukluk anılarının aktarıldığı parçalarda tanrısal bakış açısı değişir ve olaylar onun hatırladığı şekilde aktarılır:

Babası ölmüştü, babaannesi bunamıştı, amcası evin parasını getiriyor, anası da evle birlikte hepsine bakıyordu. O sıralarda, iki yaşını dolduralı ancak iki üç ay geçmiş olsa gerekti, annesi sonraları öyle demişti çünkü. (...) Babaannesi gün boyu kalkmazdı oturduğu alçak, yanları gibi önü de destekli acayip koltuktan. (...) Babaannesi hep uyuklardı. Anası yoktu ortalıkta. Hızlı hızlı çıkıp gitmişti, şimdi geleceğim diyerek. (GKB: 109)

Hatıraların şimdiki zamana taşındığı bu kısımlardaki “tutup anlatmıştı ustasına”, “annesi sonraları öyle demişti çünkü”, “her şeyi o anda yaşar, görür gibi”, “zaten kendi de, kendini aynada görür gibiydi bunları anımsarken,” (GKB: 109) gibi ifadeler bakış açısındaki geçişleri yansıtır.

“Yağmurlu Kentin Güneşçisi”nin üçüncü tekil şahıs anlatıcısı, yağmurun aralıksız yağdığı kentin durumunu, insanların durmaksızın yağın yağmuru kanıksayışını, güneşin günün birinde çıkacağına dair umudunu hiç kaybetmeyen başkişinin uyumsuzluğunu hakim bakış açısı ile aktarır:

Yağmur durmadan yağdığı için kediler köpekler, hele hele tavuklar, hiç dışarıda dolaşmazdı. Çıkıp tüyün teleğin sıırıksıklam ıslansın diye gezilir miydi hiç? Akılsız kediler, köpekler, tavuklar da vardı elbet. Onlar çıkar, ıslanır, sonra da hastalanır, yataklara düşerlerdi. Bir kazlar vardı, bu yağmurun altında gezmekten hoşlanan. (GKB: 83)

Sazandere’ye gitme çabası içindeki başkişinin o süreçte yaşadıklarının anlatıldığı “Gecedен Geceye Arabayı Kaçırان Adam”da üçüncü tekil şahıs anlatıcı devrededir. Düş ile gerçeğin birbirine geçtiği kısımlarda metnin geneline hakim olan tanrısal bakış açısı ortadan kalkar. İkiye bölünmüşçesine kendi kendini gözleyen başkişi bir yandan pazar yerinin bir ucundan bir ucuna yürürken diğer yandan yürümekte olan bu adamı (kendisini) kamera-göz gibi izler. İki sahnenin birbirine paralel kurgulandığı öyküde, anlatıcının gözü bir kameraya dönüştürölüp olan bitenler dönüşümlü olarak aktarılır. Böylece okura nereden baktığı konusunda bir ek bilinç sağlanır. (Özgüven, 2013b: 34) Aşağıdaki parça anlatıcının ikili konumunu/ bakış açısını örnekler:

gene pazar yerinden geçtiğini görüyordu
bir yandan da
ağır ağır yürüyordu sessizlik içinde
pazar yerinin dışından bir yerden, filim çeker gibi durduğu bir yerden de, pazar yerini boydan
boya ağır ağır geçişini izliyordu kendi kendinin (GKB: 33)

Otobüs geleceğe yere yaklaşırken pazar yerinde yürüyen adamlarla yukarıdan onun filmini çeken adama bölünen başkişi, otobüsün garajın gürültüsüne dalmasıyla garajın içinde yürüyen adamlarla birlikte üç kişi olur. Üç dört ayrı zamanın birbiri üstüne bindiği bu parçalarda “görüntünün dili sözcüklerin diline çev[rilir]” (Tosun, 2011: 307). Bakış açısı, hem pazarda yürüyen adama hem de kamera-göze aittir:

Başını kaldırmış, filim çeken kendine bakmıyormuş gibi, ama sonunda ona bakacağını sanarak, kavaklara bir göz atmıştı. O kuş bu kavaklara da gelir öterdi herhalde geceleri. Sonra filim çeken kendine bakmadan, gözlerini önünde giden ayaklarına dikmiş, yürümüşü gene. Yürüyor, kendi filmini çekiyordu yukarıdan. (GKB: 37)

“Bizim Denizimiz” adlı öyküde gözlemci bakış açısı iki görüntüye odaklanır. Bunlardan biri “kumsalın balçık gibi yoğrulabilen yerinde” (GKB: 123) oyun oynayan çocukların, çardağın altında oturmuş sohbet eden kadınların ve denizde yüzen erkeklerin; diğeri ise kumsalın gerisindeki biri fundalığın içinde diğeri kızgın taşın üzerinde gezinen iki kertenkelenin ve kumsalın ucundaki dere yatağının “suyu iyiden iyiye çekilmiş balçığında” (GKB: 125) bulunan bir kurbağanın görüntüsüdür. Anlatıcının bulunduğu konum, hem insanlara hem hayvanlara aynı anda yaşam alanı tanıyan kumsalın tamamına hakim bir noktadır. Kumsalın, içinde insanları barındıran kısmı ile gerisinde hayvanlara yataklık eden kısmı birbirinden kesin çizgilerle ayrılmayan iki farklı uzam halinde ve eş zamanlı olarak anlatıcının görüş alanında yer alır:

Kadınlar, çocukların biraz arkasında, çardağın altında oturuyordu. Konuşuyor, uzanıyor, uyukluyor, kalkıp gene lafa başlıyorlardı. Çardak altının köşegenlemesine öbür ucunda, onlardan uzakta, iki oğlan vardı. İyicene yanmış, büsbütün esmerleşmişti zaten güneşli derileri. Onlar denize ancak biraz serinlemek için giriyor, hemen dönüyorlardı çardağın altına. (..)
Kumsalın gerisindeki fundalıktan bir kertenkele çıktı, irice bir taşla tırmandı. Karnı inip kalkıyordu güneşin kızgınlığını emmiş taşın yüzünde. (GKB: 124)

Karasu'nun aynı adlı kitabında yer alan "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı" birbirini tamamlayıcı nitelikteki "Ada" ve "Tepe" adlı iki öyküden oluşur. Hatıraların, yorumların ve düşüncelerin ağırlıkta olduğu öykülerde fiziksel hareketten ziyade zihinsel aksiyon ön plandadır. Üçüncü tekil şahıs anlatıcı ile kurgulanan öykülerde hareketi/ eylemi belirten öykü zamanına ait olaylar dışarıdan bir bakış açısı ile sunulurken zihinsel aksiyonun öne çıktığı durumlarda bakış açısı anlatı kişilerine yönelir.

Çakılların üzerinde bir yığın şey oldu bunlar. **Bakıyor. Gülüyor gene.** Su bulacak mı ki? Bulmalı. **Kürekleri topluyor.** Burada artık sandala bir şeycikler olmaz. Yağmur yağsa, kayaların meydana getirdiği sundurma onu korur. Tepeden inecek sular, kenarlardan akar, belli. Çakıllar su tehlikesini, dalgayı önler. Korsanlık etmeğe kalkanlar, kalkacaklar... **Onlara karşı Andronikos'un zaten elinden bir şey gelemez.** Bu sandalı burada bırakmalı. Bu iş de burada bitmeli. (USBGA: 12)

Yukarıdaki alıntıda koyu renkle işaretlenen cümleler (metinde böyle bir ayırım yoktur) tanrısal bakış açısını yansıtırken geri kalanlar Andronikos'un düşüncelerinin onun bakış açısıyla üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından aktarımıdır. Friedman bu bakış açısını şu şekilde izah eder:

... hikâye üçüncü kişi ağzından anlatıldığı halde karakterlerden birinin gözüyle anlatıldığı izlenimi uyandırmaktadır. Okur bu izlenimle, eylemi karakterlerden birinin bilincinden geçmişçesine, ama aslında söz konusu bilince yansıdığı biçimiyle, *doğrudan doğruya* kavrar, böylece geçmişini anlatan birinci kişinin araya koyduğu mesafeden de kurtulmuş olur. (Friedman, 2009: 91)

Ayşe ve Zeynel Kıran tarafından iç odaklayım olarak tanımlanan bu teknikte üçüncü tekil kişi zamiri kullanılır ve anlatıcı öyküye ait yapı unsurlarını (kişiler, olaylar ve yerler) kahramanın gözünden ve bakış açısından anlatır (2007: 145). Bu öyküde Andronikos'a dair bilinenler (adaya gelmeden önce yaşadıkları/ onu manastırdan kaçmaya zorlayan olaylar) onun adada geçirdiği süre boyunca hatırladıkları ve düşündükleri yoluyla öğrenilir.

Anlatının Andronikos'un bilinciyle sınırlı tutulması, anlatıcı kiplerinin yer yer üçüncü tekil şahıstan birinci tekil şahısa kaymasına yol açar:

Yıllarca yalan söylemiş, yalan yaşamış olacağım, diye bağlıyor düşüncesini. Oysa bunu istemiyorum. Ama zindana atılmak da beni korkuttuğuna göre, inandığımı sandığım şeye beni bağlayan inanç bağlarının ne kadar ince, ne kadar dayanıksız olduğunu anlıyorum. Tabii, bunu anlamak o kadar kolay olmamıştı. Anlamaktan sonra gelen bir hal vardı: Kavramak. Anladığının bütün ağırlığını beyninde duymak, ellerinde, kollarında, damarlarında duymak. (..) Başkalarına bunu söylemek, başkalarına bunu öğretmek iyiydi. Şimdi kendim de bunu başarabilmeli, utancımı son damlasına değin içebilmeliyim, demişti. O halde, geçen yıllar boyunca, istemeyerek, bilmeyerek de olsa, yalan söylemişim. (USBGA: 37)

Andronikos'un inancı üzerine içsel sorgulamaya giriştiği bu kısımlar, öykünün genelini yansıtır şekilde "birinci tekil kişi öykülemesine çok yakındır; çünkü anlatısal konum, Andronikos'un bakış açısının dışına çıkmaz" (Gökberk, 1997: 133). Hem konu hem izlek

bakımından “Ada”nın tamamlayıcısı niteliğindeki “Tepe”de de benzer bir öyküleme söz konusudur. Üçüncü tekil şahıs anlatıcı ile kurgulanan öyküde başkişi olan İoakim’in bakış açısı ön plandadır:

Mide bulantısı gibi, korku bulantısı gibi geliyor, bir korkunun gönül bulantısı gibi geliyor ağzına doğru, midesinden ağzına doğru, o eski, sanki bütün ömrünce kendisini kovalamış olan o eski eksiklik, o suçluluk tadı. Sanki doğduğu günden bu yana durmadan duymuş da alışmış olduğu, insanın bozuk bir mideye, topal bir ayağa, görmeyen bir göze alıştığı, gene de arada bir acısını, eksikliğinin, hastalığının, sakatlığının acısını duyduğu gibi, alıştığı halde, arasına canını yakan bu tadı, bu mide bulantısı gibi tadı (USBGA: 61)

Zihinsel fonksiyon esnasında ön planda olan ve İoakim’e ait bu bakış açısı, fiziksel aksiyonla öne çıkan reel zamanda ortadan kalkar. İç odaklayımdan dış odaklayıma geçişler “Duruyor. (..) Değneğine tutuna tutuna doğruluyor bir daha. (..) Yumulu gözlerini kırıştırıyor, kısıyor, sıkıyor. (..) Biraz doğrulmağa, sırtını dikleştirmeye çalışıyor. (..) Duruyor İoakim. (..) Gülüyor şimdi.” (USBGA: 61, 65, 66, 70, 80, 97) gibi eylem bildiren cümlelerle sağlanır.

2.2.2.3. Çoğulcu Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bilge Karasu’nun öyküleri içinde *Troya’da Ölüm Vardı*’da yer alan “Acı Kök Yağmurun Tadında”; her ikisi de *Göçmüş Kediler Bahçesi* içindeki “Bir Başka Tepe” ve “Masalın da Yırtılverdiği Yer”; kitapla aynı adı taşıyan “Kismet Büfesi” çoğulcu bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanır.

“Acı Kök Yağmurun Tadında”nın hepsi kahraman bakış açılı olmak üzere yedi adet ben-anlatıcısı vardır: Müşfik, Dilâver, Rânâ, Sadun, Talha, Lerzan ve Gülây. Anlatım, bu yedi kişi arasında dönüşümlü olarak ilerler. Her bir anlatıcının bakış açısı öyküye dair farklı bir olayı aydınlattığı gibi kitapta yer alan birbiriyle ilişkili diğer öykülerin entrik kurgusuna yönelik bağlantıları da ortaya çıkartır. Müşfik’le annesi arasındaki ilişkinin hem Dilâver Hanım’ın, hem de oğlunun bakış açıları ile aktarılması örneğinde olduğu gibi bazen de aynı olaya ışık tutulur. Müşfik’in, Sadun-Rânâ ve Talha-Lerzan ilişkilerindeki rolünün her bir kişinin bakış açısının süzgecinden geçirilerek verilmesi, ilişkilerde tarafların bencilliği hakkında sohbet eden Müşfik ve Talha’nın bencilliği kendi bakış açılarına göre değerlendirmeleri buna örnektir.

Bencillikten neden açtı bu gece? Bencillikten uzak olduğumuzu o bilmezse kim bilecek? Ben de biliyorum bencillığe benzeyen bir sürü davranışın altında bencillik değil bambaşka bir şey olduğunu. Bencillik değil, kendini orta yere getirerek bütün dünyayı bu kendiliğin çevresinde kurmanın sonucu bu. Bencillik değil ama her şeyi, beni bile kendi gönlünün içinden görmek. Ben de aynı şeyi yapabiliyordim. Yapmıyorum ama. (TÖV: 144)

Müşfik’le Sadun’un ilk karşılaşmaları her iki kişinin izlenimleri ile aktarılır. Birkaç arkadaşıyla birlikte doğum günü kutlaması için birinin evine gittiğini, tavırlarını kendisine mi ev

sahipliğine mi yorması gerektiğini bilemediğini dile getiren Müşfik'in bahsettiği ev sahibinin Sadun olduğu, Sadun'un ben-anlatımı ile ortaya çıkar: “Rânâ'yla karşılıklı oturuyorduk. Geçen yıl kutlanan yaş gününü hatırlıyordum ben. O gece evde bir sürü insan vardı. Müşfik de vardı aralarında” (TÖV: 131). Öyküdeki bu çoğulcu bakış açısı ve anlatıcı kurgusu, kişilere ya da olaylara dair belirsizliklerin netleşmesini, durumların farklı yorumlarla aktarılmasını sağlayarak öykü içi dinamikleri çeşitlendirir.

“Bir Başka Tepe”, hakim bakış açılı üçüncü tekil şahıs anlatıcı ile başlar: “Buraya gelmesi kolay olmadı” (GKB: 193). O zamana dek kimsenin gidemediği, gitmeyi başaran varsa bile dönenin olmadığı bir tepeye ulaşmayı aklına koymuş başkişinin yolculuğunun bir kısmı tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı ile aktarılır:

Gerçi bu düzlükten arabayla geçmeğe kalkışılmazdı. Ama binek hayvanları da vardı bu yeryüzünde... Sonra sonra, kendini de, torbasını da taşımamın, bir hayvanı yöneltmeğe, korumağa çalışmaktan, hayvanın karnını doyurması için, tehlikeli olabilecek otluk yerlere yanaşmaktan gene de iyi olduğuna karar vermişti. Zaten torbası yeğnileşiyordu. Biraz yorgundu ama dinleneceği yere yaklaştığını da biliyordu. (GKB: 195)

Başkişi, zorlu yolların ardından çıkacağı tepeyi bütün görkemiyle karşısında gördükten sonra anlatıcı değişir. “Buraya gelmem kolay olmadı.” (GKB: 197) cümlesiyle kahraman anlatıcıya ve onun bakış açısına geçilen öykü, başkişinin doruğa ulaşmasına kadar bu anlatımla devam eder. Tepeye çıkmasından sonra tekrar hakim bakış açılı anlatıcı devreye girer. Öyküde üçüncü tekilden birinci tekile, ardından tekrar üçüncü tekil anlatıcıya geçilmesi dramatik aksiyonun etkisini artırır. Tepeye çıkmaya karar vermek, tepeye ulaşmak için gereken engelleri aşmak ve tepeye varmak şeklinde üç vaka birimi üzerine kurgulanan öyküde hedef için yola koyulmak birinci ve en önemli basamağı teşkil ederken hedefe ulaştıktan sonra içinde bulunulan durum eylemin nihai sonucunu yansıtması açısından önem taşır. Bu iki vaka biriminde, tanrısal bakış açısının gücünden faydalanılmak istenir. Tepeye ulaştıktan, en yüksekte bulunmanın görgüsüne sahip olduğunu sandıktan sonra başkişinin hissettiği güçsüzlük -çünkü kendisi de karşı tepede duran insan tarafından küçücük görünmektedir- her türlü donanıma sahip hakim bakış açısı ile yansıtılır: “O zaman, doruktaki adam, buraya çıkanların niye inmediğini anlıyor. Oturuyor, başını dizlerinin arasına sokuyor, karanlığı bekliyor” (GKB: 207). Yolculuk boyunca başkişinin bakış açısından istifade edilmesi ise yaşanan tecrübenin birincil elden aktarılmasına olanak tanır:

Bu tepeye çıkmanın niye bu kadar önemli olduğunu anlamağa mı başlıyorum ne?

Kavgalar ardımda kaldı.

Yoo, yoo, hemen düzeltmeli, böyle dalgınlık göstermemeli bir daha. Ardımda değil, altımda.

Yükselmenin terimlerini kullanmağa alışmam gerek.

Çıkmalı. Tekerlek, ya da çıkık -gelip geçici de olsa, bir gölge bu kafamda, bir karanlık-dönemli çünkü. (GKB: 201)

Çoğulcu bakış açısı ve anlatıcı ile kaleme alınan bir diğer öykü olan “Masalın da Yırtılıverdiği Yer”, *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı kitabın kurgusu hakkındadır. Öykülerin hangi ruh hali içinde yazıldığı, nasıl bir sıralamaya tabi tutulduğu, düzenlenirken neyin gözetildiği gibi bilgiler kurmaca düzlemde dile getirilir. Tekrarlarıyla birlikte otuz sekiz olmak üzere 1a., 1b., 2a., 2b., 2c., 3a., 3b. ve 4. ile numaralandırılmış sekiz bölümden oluşan metinde aynı sayıda bakış açısı ve anlatıcı vardır. Kitabın nasıl kurgulandığına dair bilgiler içeren 1a.; Yeşil Gözlü Yontu hakkında kurmaca bir metinden oluşan 2a.; 2b.’de anlatılan öykü hakkındaki alt metni (ana metne eklenmeyen yorumları, bilgileri) içeren 2c.; yazarların yaşamı ile yaptıkları/ yazdıkları arasındaki ilişkinin sorgulandığı 3a. ve 3b.’li bölümlerde aktarıcı yazar-ben etkindir:

Bu dünyadaki varoluşumuza, bu varoluşun sürüp gitmesine hiç şaşmıyor gibiyiz. Masallar, bu rahatlık karşısındaki şaşkınlığımızın sonucu. (..) Bundan sonrasını biraz uydurabiliriz. (GKB: 225, 223)

Masalın 2b. ile numaralandırılmış parçası, Yeşil Gözlü Yontu’dan hareketle kaleme alınan öyküyü -yaşını başını almış erdem sahibi biri ile güzelliğiyle dikkat çeken genç mi genç bir diğeri arasındaki ilişki- içerir ve tanrısal bakış açılı üçüncü tekil şahıs anlatıcı ile kurgulanır:

Gesualdo, Ferrara sarayına iç güveyi girdikten on dokuz yıl kadar sonra ölecektir. İster bu sarayda kalsın, ister konaklarından, köşklerinden birinde, birkaçında vakit geçirsin, kapanıp kalsın, insanlardan kaçsın... Çocuklarından yana yazgısı kör: Kendisini seveni de ölüyor, anasının öldürttüğünü unutamayan da. (GKB: 223)

Birinci tekil, üçüncü tekil ve birinci çoğul şahıs anlatıcıların devrede olduğu 1b.’li parçalarda insanlar ile kedilerden yola çıkılarak insan ilişkileri irdelenir:

Kedi sever gibi sevmemeliyiz sevdiklerimizi. Oysa, bu yanlış tutumumun farkına vardıktan sonra bir daha, bir daha, “kedi sevisi” dediğim şeyi yaşamağa kalkıştım. Kişi çok şeyi anlayabiliyor da, bir anlamda, öğrenmiyor. Ya da, anladığına uygun bir eyleme davranmayı öğrenmiyor. (GKB: 216)

4. numaralı bölüm, birinci çoğul şahıs anlatıcı ile kurulan tek bir cümleden oluşur ve kitaptaki masalların ana izleğinin korku olduğuna işaret eder: “Korku, örtmeğe en yakın olduğumuz kirimiz, gizlemeğe en çok uğraştığımız kokumuzdur” (GKB: 226). Bu anlatıcı ve bakış açısı çeşitliliği, “Masalın da Yırtılıverdiği Yer”i konu, izlek ve kurgu bakımından *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nin yapısını ortaya koyan kilit metin haline getirir.

İç içe geçmiş iki hikâyeden oluşan “Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”de çerçeve vaka kurgusal yazarın ben/ biz dönüşümlü anlatıcılığı ve bakış açısı ile, iç vaka ise üçüncü tekil şahıs gözlemci bakış açısı ile kurgulanır. Bir öbek kadının üç sıra halinde dizilerek çektiği fotoğraftan hareketle kaleme alınan metinde, Ferdane, Hikmet ve Şefika adlı

üçünün birbirleriyle ilişkisi dış vakayı oluşturur. Bir arada olma sebepleri ve sonrasında ne yapacakları konusunda fotoğrafa bakan kurgusal yazarın tahminleri ön plandadır:

Kadınların hepsi gözlerini biraz kısmış. Ortalık çok aydınlıkmış o gün, besbelli. Sırtlarındaki serin, çiçekli, hafif giysilere bakılacak olursa, Yardım Derneği Yönetim Kurulunun dönem sonu toplantısından çıkıp resim çektirmişler. Bundan sonra hepsi bir yana dağılacak, yazı geçirecek; sırtlarında daha ağır, daha sıcak, daha donuk giysilerle yeniden biraraya gelecekler güz sonuna, bilemedin, ortalarına doğru. (KB: 86)

Öykünün yazar-ben'i kurmacanın olanaklarına ilişkin yorumlarda bulunur, metni nasıl kurguladığına yönelik bilgiler verir. Kadınların nasıl düşünmesi gerektiği, kendisinin bu kadınlara ne tür nitelikleri yakıştırdığı, metnini düzenlerken hangi yöntemleri kullandığı hakkında açık yorumlarda bulunan anlatıcı, bunları yapmakla “yazarın metne karışmaması” (KB: 106) gerektiği yolundaki eleştirilenlerce neredeyse tartışılmaz sayılagelen düşünceyi sarsar.

Mağara duvarına resimler çizen usta ile çırağının öyküsünün anlatıldığı iç vakaya gözlemci bakış açısı hakimdir:

Karınlarını doyurduktan sonra usta yerinden kalktı, oğlan ateşin başında biraz daha oyalandı. Kimselere bakmadan birkaç çırpıyı ateşte kararttı, yayvan bir taşın üstünde bıraktıkları ize baktı, sonra ateşe attı onları. Gidip duvarın önündeki çukurdan bir çubuk aldı, özene özene kararttı, taşın üzerine bir iki çizgi çizdi, beğenmiş olacak ki taşla birlikte ustaya götürdü. (KB: 89-90)

Çerçeve vakadaki öykü kişilerinden olan Ferdane Hanım'ın, Hikmet Hanım'dan alıp okuduğu *Dünya Resim Sanatının Büyük Ustaları* adlı kitaptan parçalarla kurgulanan iç hikâyedeki anlatıcı yansıtıcı konumundadır ve resim ustası ile çırağının ilişkisini kamera tarafsızlığı ile nakleder.

2.2.3. Öykülerde Zaman

Anlatma esasına bağlı edebi metinlerde olayların geçtiği zamanı ifade eden öykü (vaka) zamanı, olayların hangi süre zarfında nakledildiğini belirten öyküleme (anlatma) zamanı, yazar tarafından ne vakit yazıya geçirildiğine yönelik yazma zamanı, eserin okuyucuyla bulunduğu okuma zamanı, zamanın anlatı kişileri tarafından niteliksel algılanması ile ortaya çıkan tinsel zaman ve olayların hangi dönemde geçtiğini işaret eden sosyal zaman olmak üzere altı çeşit zaman vardır. Günther Miller tarafından ortaya atılan ve sonrasında Gérard Genette'in de kullandığı anlatma (öyküleme) zamanı ile anlatılan zaman (öykü zamanı) arasındaki ayrım, kurmacadaki zaman yorumunu açığa çıkartır:²

Bu konuda üç düzeyli bir şemaya gereksinim duymaktayız: *sözceleme – sözce – metnin dünyası*. Bu üç düzeye de bir *anlatma zamanı*, bir *anlatılan zaman* ve bir de *anlatma zamanı* ile anlatılan

² Çalışmada öykü zamanı ve öyküleme zamanı terimleri kullanılacaktır.

zaman arasındaki birleşme ve ayrılmanın yansıttığı *zamanın kurmaca deneyimi* denk düşer. (Ricœur, 2012: 143)

Yukarıdaki alıntı, anlatının iki zamanı arasındaki bu bağıntının kurmaca metnin kendine has bir zaman diyalektiği taşıdığını gösterir. Yazar tarafından üretilen ve söz zinciri parçalarından oluşan metinde bu söz parçalarının belli bir bağlam içinde bir araya getirilmesi zamansal tasarrufu zorunlu kılar. Öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki bu etkileşim kurmaca metinlerin zamansal dinamiğini oluşturur. Çalışmada Bilge Karasu'nun öykülerinde zaman unsuru öykü zamanı, öyküleme zamanı, tinsel zaman ve sosyal zaman başlıkları altında incelenmiştir.

2.2.3.1. Öykü Zamanı

“Boğaziçi Üzerine Bir Ön Metin” ve “Düş Balıkçıları” öykü zamanının sıradizimsel ilerlediği metinlerdir. Boğaz’ın oluşumunun anlatıldığı “Boğaziçi Üzerine Bir Ön Metin”de öykü zamanı yüz binlerce yıl öncesi ile şimdi arasındaki uzunca bir süreyi kapsar. Boğaz’ın oluşumu eski varlıklar biliminin, Darwin’in, molekül dirimbiliminin çok uzaklarda durduğu, insanların bu işleri henüz bilmedikleri zamanlara denk düşer (KB: 54). Öyküde insan yerleşiminden sonraki süreçte Boğaz’ın eski hali ile şimdiki hali kıyaslanır. Böylece öykü zamanında uzun bir sıçramaya işaret edilir.

Ne var ki, şimdi
bu da yerleşen, töreleşen bir şey olmağa yüz tuttu
o günlerin ince, zarif
birbirine değerek, birbirine handiyse sürtünerek kendini akıntıya koyveren
kürekleri ağır ağır çekilen
zevkin uzayıp gittiği, konuşmaların kesildiği
dizi dizi sandallarına binilecek yerde arabalara biniliyor, bir koşu gidilip bir koşu dönülüyor.
(KB: 61)

“Düş Balıkçıları”nda öykü zamanı akşam vaktinden güneşin doğuşuna dek sürer. “Karanlıkta, inilecek yeri görmek, herkesin harcı değildi doğrusu.”, “Karanlık, gümüşü bir sesle ışığa başlamıştı.”, “İlerisi aydınlanmağa başlamıştı; ışımaya yayılıyordu.” (KB: 21, 22, 22) gibi cümleler, sıradizimsel ilerleyen zamanın kademe kademe karanlıktan aydınlığa geçişini örnekler.

“Sarı Leke”, “Büyü II”, “Yataklar”, “İsabey’den (Fragman)”, “İncitmebeni” ve “Usta Beni Öldürsen E!” vaka zamanının geriye dönüşlerle genişletildiği öykülerdir. “Sarı Leke”nin vaka zamanı “İnkılâp için çarpıştım. Yirmi altıncı yıl; bu haldeyiz.” (S: 23) cümlelerinden ve dışarıdaki Cumhuriyet alaylarından hareketle 29 Ekim 1949 olarak tespit edilir. Başkışının “parıldayan kol saati üç buçuğu göster[mektedir]” (S: 22). Sayıklama şeklindeki konuşmalarından hareketle arkadaşı İsmail’i öldürdüğünü zannettiği anlar ve öldürmeden önceki anıları, geriye dönüş tekniği ile öykü zamanına taşınır.

Yarın biri gelip soracak olursa Sabiha'nın lâfını bile etmemeli. Hem kim gelip ne soracak ki. Kimse benim İsmail'e gitmiş olduğumu bilmiyor. Kapıcısı da görmemiştir... Sabiha. Evvelleri de İsmail'le münakaşa etmiştik. İnkılabı inanmıyor bu çocuk, du, inanmıyordu. Ölümü bir türlü beceremedim, gözlerimin önü hep nakış. İsmail'se tam nakışsız bir uykuda şimdi... Üslûbunu zannettiğimden de iyi taklit edebiliyormuşum. Ama gelirlerse... Efendim? Nasıl? Ölü mü? Nerede? Evinde mi? Öyle ya sokakta bulunması için henüz pek erken. (S: 23-24)

Bir yaz günü öğle sonrasının bir kaç saatlik diliminde geçen "Büyü II"de, öyküsü anlatılan Pritchett adlı kişinin hayatı, geriye dönüş tekniği ile 1913, 1914, 1916, 1921, 1922, 1931, 1934 ve 1936 yıllarına vurgu yapılarak aktarılır. Annesine, uydurduğu Pritchett adlı kişi hakkında uydurma şeyler anlatan başkışı, bu tarihler vesilesiyle kurguladığı öykünün daha inandırıcı olmasını sağlar.

Öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında 30 yıllık farkın olduğu "Yataklar"ın öykü zamanı yaz ortasıdır: "Yağmur yağmıyor şu anda Ankara'da. Temmuzun son günleri" (LYB: 151). Geriye dönüşlerle vaka zamanının genişletildiği öyküde, yirmi beş yaşını aştıktan sonra evlenip üç yıl sonra dul kalan ben-anlatıcının o yaşlarına yönelik hatıralarının belirleyicisi, yağın yağmurdur. "Önümde yağmur yağıyor.", "Yağmur başlayalı onbeş dakika olmuştu ancak.", "Su çılgın bir hızla akıyordu, artıyordu.", "Kaç bininci yağmur bu?", "Yağmur durmuyordu bir türlü." (LYB: 145, 146, 146, 148, 152) gibi ifadelerle geçmiş bugüne taşınır ve şimdide eritilir.

Lağımlaranası Ya da Beyoğlu içinde yer alan "İsabey'den (Fragman)"ın öykü zamanı haziran sonudur: "Dil-Tarih'in ihlamurları, hâlâ soğuk sayılabilecek bu haziran sonu gecesinde kokularını bütün görkemiyle salıyorlardı" (LYB: 154). Başkışının içinde bulunduğu haziran gecesinin ona daha önceki başka bir haziranı hatırlatmasıyla öykü zamanı genişletilir: "Önce, otobüsteki çocukla ağabeyini götürdüm bu eski haziranlardan birine" (LYB: 155). Haziran ayının, anlatıcının yaşamında doldurulmaz yere sahip İsabey'in gelişini imliyor olmasından dolayı önem taşıdığı öykü, yılın her haziran ayında onun ritüel halini alan gelişleri ve başkışı ile yaşadıkları üzerinden geriye dönüşlerle ilerler.

Mekân-insan çatışmasını işleyen "İncitmebeni" adlı öyküde başkışının yaşadığı ülkeyi terk etme nedeni geçmişe dönük bir anlatımla sunulur. Anlatımın ana dinamiğini oluşturan adanın büyüme süreci ise zamana ilişkin belirgin ifadeler içerir. "Dört gün sonra" (GKB: 150) adayı küçültmek amacıyla vurulan kazmaların yetersiz kaldığı anlaşılır; "on ikinci günün sabahı" (GKB: 150) yayımlanan genelge herkesi şaşırır; "on dördüncü günün sabahı" (GKB: 151) yalı boyundaki ilk sıra evler kıyıya indirilen makine yardımıyla yıkılır; aynı gün artık duyamaz hale gelen işçilerden biri "sağırıklarının üçüncü gününde" (GKB: 152) kazma makinesini çalıştırırken çarpılmış gibi yere yığılır. Günden güne adanın geçirdiği değişim ve dönüşümde zamanın yıpratıcı etkisi ön plana çıkar.

İp cambazı bir usta ile çırağının ilişkisinin anlatıldığı "Usta Beni Öldürsen E!"de çırağın çocukluğuna dair anılar (babasının ölmesi; babaannesinin bunaması; annesinin, amcasının getirdiği

parayla hepsine bakması) geriye dönüş tekniği ile dikkatlere sunulur. Öyküde zaman, anlatıya yön veren fonksiyonel bir etkiye sahiptir. Çırağın, kendini yaptığı işe verebilmek için ip üstündeyken anlarından, düşlerinden, gönlündekilerden arınması gerekir. Bu da ancak geçmişini silip atmasıyla mümkündür. Şimdi ve şu anda'nın önemine dikkat çekilirken geçmiş, hiçlenmesi istenen bir zaman dilimi mahiyetindedir.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı içinde yer alan “Ada” adlı öyküde başkişi Andronikos'un yaşadığı olaylar bir günlük zaman diliminde geçer. Andronikos sandalıyla adaya yaklaşır, su bulmak için tepeye tırmanır, suyu bulduktan sonra kıyıya iner, göç eden leylekleri izler, karnını doyurur ve ardından uyumak için sandalının arkasına çekilir. Bütün bunları yaparken bir yandan da getirilen yeni inanç üzerine akıl yürütür, kararlarını sorgular, kendiyile hesaplaşır. Böylece “Andronikos'un adaya ait fiziki hareketi, bilinç akışı, hatırladığı olay örgüsü (anı bellek) ve “yorumlayan bellek” durumları “Ada”daki zamansal akışı kuran temel katmanlar” (Şenürkmez, 2012: 34) haline gelir. Öyküde “düşüncelerin ve hafızanın zamanı ile bedeninin tâbi olduğu fiziksel zaman paralel biçimde ak[ar]” (Armaner, 2013: 140). Aşağıdaki cümleler günün ilerleyişinin, güneşin konumu ve zaman zarfları sayesinde olduğu kadar başkişinin duyumsaması ile de belirlendiğini gösterir:

Karşısındaki karanlık artmağa başlıyor. (s.9), Gökyüzü belli belirsiz aydınlanıyor. (s.9), Işık artık denizin yüzünü yalamağa başlayacak neredeyse. (s.9), Sabah oluyor şimdi. (s.9), Güneş yalıyor şimdi suları. (s.11), Suların dibi görünmeğe başlıyor. (s.11), Sular gene aydınlandı şimdi. (s.11), Tepenin üstünde gök iyice aydınlık. (s.13), Güneş yükselmiş. (s.14), Güneş epey yükselmiş olacak. (s.17), Öğleye daha üç saat vardır demek. (s.17), Güneş ışığı daha yakıcı şimdi. (s.23), Güneş her günkü yolunda ilerliyor. (s.42), Gün epey ilerlemiş olsa gerek. (s.43), Güneşin batmasına en az üç saat vardır daha. (s.50), Batmağa başlayan güneş, birazdan, şehri kızilımsı, bakırimsı, altınimsı bir ışığa boğacak (s.52), Ortalık iyice kararmış. (s.55)

“Zamansal örgüsü, anlatı tekniği açısından geriye dönüşler ve ön-deyilemelerle belirlenen” (Akatlı, 1982: 264) öyküdeki bu geriye dönüşler, Andronikos'un adaya kaçmadan önceki hayatına dair pek çok farklı zaman dilimini içerir. Bunlar manastırda bulunduğu dönem, manastırdan adaya kaçış süreci, çocukluk dönemi, uzak geçmiş ve gelecek zamandır (Kırşallıoba, 2004: 20). Andronikos'un geçmişi hakkında düşünmesi ile ortaya çıkan bu zaman dilimleri kronolojik sıra izlemez. Parça parça ve kopuk haldeki bu hatıralar yapbozun parçalarını birleştirir gibi bir araya getirilerek geçmiş kurgulanır.

“Ada”nın yapı, konu ve izlek yönünden hem devamı hem tamamlayıcısı niteliğindeki “Tepe”nin öykü zamanı başkişi İoakim'in, Aventinus'un eteğine tırmanışına ve inişine kadar geçen süreyi kapsar. Kasım sona ermekte, “güneş Aventinus'un ardına çekil[mektedir]” (USBGA: 63). “Ada”da olduğu gibi fiziksel aksiyondan ziyade zihinsel aksiyonun ön planda olduğu öyküde zaman geriye dönüşlerle genişler. İoakim'in hatırlamaları ile şekillenen geçmiş “İoakim'in Bizans manastırında bulunduğu dönem, Bizans manastırından Ravenna'ya kaçtığı süre, Ravenna'da

bulunduğu dönem, Roma’da bulunduğu dönem ve gelecek zaman” (Kırşallıoba, 2004: 47) olmak üzere beş farklı zaman dilimi içerir. Onun Bizans manastırında bulunduğu dönem, Andronikos’un öyküsüne ışık tutuyor olması dolayısıyla önem taşır. Bu geriye dönüşler hem Andronikos’un adaya kaçmadan önceki ve sonraki dönemi aydınlığa kavuşturur hem de adadan manastıra döndükten sonra işkence görüp öldürüldüğünü ortaya çıkarır.

“Ada” ile “Tepe”nin birbirini tamamlayan/ bütünleyen yapısında zaman etkin unsurdur. İkisinin oluşturduğu öykünün “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı” adını taşıması öykülerin zamana yönelik taşıdığı işlevin önemini gösterir. Andronikos’un adada yaşadığı uzun sürmüş bir gün, güneşin doğuşundan batışına kadar geçen 14-15 saatlik süreyi kapsar. İoakim’in Aventinus’a tırmanışı ve inişi ile geçirdiği süre ise uzun sürmüş o günün akşamı gibidir. Bu yönüyle yapıdaki zaman anlayışı, romanda “kronoloji” denen zaman anlayışıyla örtüşür (Canpolat Yanardağ, 2009: 7). Çünkü “Ada”da anlatılanların iç yüzü, öykü zamanında elli sene sonrasına denk gelen “Tepe” ile netlik kazanır.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı’nda yer alan “Dutlar”, öykü zamanının hatıralar yoluyla genişletilmesi bakımından “Ada” ve “Tepe” ile benzerlik gösterir. Uzak geçmişe ait altı adet anının haricinde ben-anlatıcının öykü zamanından bir ay öncesine ve yakın geçmişe ait anıları ve reel zaman da diyebileceğimiz öykü zamanı ile birlikte “Dutlar”a ait dokuz zaman dilimi ortaya çıkar:

1. Reel zaman
 - 1.1. Reel zamandan bir ay öncesi
 - 1.1.1 Beşinci anı
 - 1.2. Yakın geçmiş
 - 1.3. Birinci anı
 - 1.4. İkinci anı
 - 1.5. Üçüncü anı
 - 1.6. Dördüncü anı
 - 1.7. Altıncı anı

Bu anıların bir kısmı tek seferde verilirken başkişinin piyano hocasının yaşantısı gibi bir kısmı ise parçalı şekilde metne dahil edilir. Böylece öykünün zaman kurgusunda katmanlı bir yapı oluşturulur.

2.2.3.2. Öyküleme Zamanı

Otobiyografik nitelikli “Beyoğlu Üzerine Metin”, “Lağımlaranası” ve “Bir Söylencedir Beyoğlu” adlı anlatılarda öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki fark dikkat çeker. Anlatıcının çocukluk ve gençlik yıllarından izler taşıyan anlatılardan “Bir Söylencedir

Beyoğlu”ndaki “Çevremi alan, başsağlığı dileyen o ahbablar, dostlar kümesi içinden üç kişi, bunu yazdığım sırada, teyzemin göçtüğü yere göçmüş durumda.” (LYB: 35) cümlesi, bu iki zaman arasındaki farkı belirginleştirirken anlatma zamanı ile yazma zamanının çakıştığını gösterir. Öyküde, geriye dönüşler olduğu gibi zamanda ileri sıçrayışlar da mevcuttur: “Bir gün o çalılıklardan birinin dibine ölen saka kuşumuz gömülecekti; elle eşiliveren bir çukurcuğa...” (LYB: 37). Aynı anlatıda öyküleme zamanı çift katmanlı şekilde kurgulanır:

Bunları yazdıktan aylarca sonra, Barthes’in anasının ölümü ardından fotoğraf üzerine yazdığı denemeyi okuyacak, bir tuhaf olacaktım. (LYB: 67)

Annesinin ölümünden bahseden ben-anlatıcının onun ardından söylediklerini içeren cümle, öykünün iki farklı anlatma zamanı olduğuna işaret eder. Bir zamanlar annesinin ölümü üzerine bazı yazılar kaleme alan ben-anlatıcı, o sıralar yazmış olduklarını da içine katarak yeni bir anlatı ortaya koyar.

Bilge Karasu’nun *Susanlar* kitabında yer alan “Arkamdakiler” adlı öyküde olayların oluş zamanı ile anlatıldığı zaman farklıdır. Takip edildiğini ilk olarak “geçen yazın bir sabahı” (S: 47) fark eden başkişi, “yazın sonuna doğru bir gün” (S: 47) çok uzakta olan bir eve gitmek için yola çıkar. “İki gün” (S: 48) o evde kaldıktan sonra döner, döndüğü sabah ve “onu takip eden bir sürü sabah” (S: 52) boyunca arkasından gelen adım seslerini duymaya devam eder, ancak sesler (yani onu takip eden kişi) değişir. “Bir kar fırtınası günü” (S: 52) arkasındaki ayak seslerinden nöbetin tekrardan değiştirildiğini fark eden başkişi “her gün” (S: 52) takip edilmeye başlar. Zamana ilişkin bu veriler, öykü ile öyküleme zamanı arasındaki yaklaşık sekiz-on aylık farkı ortaya çıkartır.

Lağımlaranası ya da Beyoğlu içindeki “Mesih” adlı anlatıda vaka zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki kırk yıllık fark üzerinde sıkça durulur:

Bunlar da kırk yıl sonra nereden aklınıza geldi kuzum? (LYB: 105)

Tutup başımdan kırk yıl önce geçmiş bir olayı anlatmak, bu olayı gerek benim için gerek başka birtakım kimseler için taşıdığı birtakım değerleri ortaya koymak istiyorum, niye bir gazeteci uydurmağa kalkıyorum? (LYB: 114)

Kırk yıl sonra Adriaan’ın o gün, o yarım saat içinde, yarım saat diye belirlediğim süre içinde anlattıklarını bugün yeniden anlatmağa yeltenmek... (LYB: 121)

Yukarıdaki örnekler, bir yandan kırk yılın insan ömrü için ifade ettiği değeri öne çıkartırken diğer yandan öykünün aynı zamanda ben-anlatıcısı olan ve muhtemelen altmışlı yaşlarını süren başkişi için bugünün gözüyle geçmişi değerlendirmek noktasında taşıdığı önemle ferdî zamanı önceler.

Göçmüş Kediler Bahçesi’ne adını veren aynı adlı anlatı, öykü ile öyküleme zamanı arasındaki farka dair açık veriler barındırır. Anlatının bir kısmı ben-anlatıcı tarafından olaylar yaşanırken

(aynı anda olmasa da sıcaklığı sıcaklığına denilebilecek bir zamanda), başkişinin ölümünden sonrasında içeren kısmı ise olaylar olup bittikten sonra kaleme alınır:

Benim tarihçi olduğum gerçek. Gerisinin çoğunu, şu bozkır şehrine tepeden bakan bir geniş pencerenin önünde yazı yazarken, solumdaki yatakta uyurken, ya da masa ile yatak arasında sırtını pencereye vermiş koltukta kitap okurken düzdüm. (GKB: 229)

Kısmet Büfesi içinde yer alan “Turan Erol’un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz’i A/n/ar Bir Metin”, benzer bir kurguya sahiptir. Metin, ben-anlatıcının duvarında asılı duran arkadaşının resmine baktıktan sonra, o resmin kendisine hatırlattıkları/ düşündürdükleri üzerine kaleme alınır. Bir zamanlar oradaki yaşta olan anlatıcı, geçmişe dönüş arzusuyla metnini yazarken öyküleme zamanı hakkında ipucu verir:

Gırtlaklarımızın yorulmağa başladığı saatlerde çoktan başlamış bir günün ilk solgun renginin belirmesini beklemeden tırmanmağa başlarken çok yokuş, çok düzlük aştıktan sonra varacağım yatağıma doğru, duvardan, derinliği sınırlayan karşı duvara bakıp duran koca gözlü resmin, bilmezdim bir gün derinliği, derinlere bakmağı bir türlü unutamadan boyanmış bunca resimden sonra duvarımda dururken bana bunları yazdıracağımı. (KB: 35)

“Yirmi yaşımın diz boyu karlı kışı” (KB: 33), “tükenmez gençliğinde donmuş bir resim” (KB: 34), “hiç yaşlanmayacak gözlü bu resmin” (KB: 35) gibi ifadeler zamanın hep ileriye akan niceliksel yapısına meydan okurcasına belli bir anda sabitlemesi istenen içselleştirilmiş yönünü önceler.

Şefika, Hikmet ve Ferdane adlı üç kadının ilişkisinin üstkurmaca düzlemde kurgulandığı “Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”de öyküleme zamanı, öykü zamanının öncesine taşınır. “Yerleştirecek, arayacak, razı edecek, sürmeyecek, sevinç duyacak, uzayacak, başlayacak” (KB: 91) örneklerinde olduğu gibi gelecek zaman kiplerinin kullanılması, metnin kurgusallığını açık eder. Yazar-ben’in devrede olduğu kısımlarda ise öykü zamanı ile öyküleme zamanı çakışır: “Burada gene bir değişikliği belirtmek gerekiyor” (KB: 100). Öykünün, üç kadının pastanede otururlarken aralarında geçen konuşmaların aynı anda verildiği kısımlarında eş zamanlılık ön plandadır. Üç kadının konuşmasının ses kaydedilmiş üç şerit gibi düzenlenmesi sonucunda “göz kulakla iş birliği yapar” (Arıcı, 2013: 55). Hangi konuşma çizgisinin hangi kadına ait olduğunun bilinmediği bu yerlerde diyalogları takip etmek, boşlukları doldurmak ve seslerin zamanın akışı içindeki girişmelerini belirgin hâle getirmek okura düşer.

- ___ şaşkına çevirir beni o hayvanların dirim gücü...
- ___ yaşamak, yaşayabilmek...
- ___ kızın hasta olduğunu unuttuyorsam kendi hastalığımı ka-
- ___
- ___ /Ne zamandır anlamağa çalışıyorum seni, Şefika. Bu,
- ___ famdan çıkaramıyorum da ondan, belki de olmayan hasta-
- ___
- ___ her şeye açık olmak, gerçekte herkesin hoşuna gidebilmek

___ lıgımı Nur'a, o gün, öyle dedimse o sözleri, avut- (KB: 109-110)

“Çapavulun Çattığı Çaparız” adlı öyküde zaman belirleyici bir yapı unsurudur. “Sabahın bozluğunun pembeye dönüştüğü saatte” (KB: 65) yani günün ağarmaya başladığı vakitlerde, buldukları çukurluktaki on kişinin durumunun anlatıldığı metin, başlangıçta, güneşin doğuyor olduğu düşünülerek kurgulanır. Sonrasında güneşin belki de batıyor olduğu fikri belirir ve anlatının buna göre yeniden düzenlenmesi gerektiği üstünde durulur: “Şimdi, bunu yırtmalı, güneşin battığını kabul ederek yazmağa yeniden başlamalı” (KB: 74). Çünkü anlatılanlar, güneşin pozisyonuna göre farklılık gösterecektir.

Göçmüş Kediler Bahçesi içindeki “Avından El Alan”, benzer şekilde kurgulanır. Öykü, “güneşli, ılık, ilkyaz koktu kokacak bir kış günüyle, onun dört gün ardından gelecek tipili, kürtünlerin iki üç karışı bulduğu bir kış günü arasında” (GKB: 15) başlar. Balıkçı ile balığın yaşadıklarının böyle bir güne uydurulmasının ardından anlatıcının “tipili bir güne rastlatırsak bu olanı, olacağı...” (GKB: 17) sözleriyle olay örgüsü farklı bir seyir kazanır. İki öyküde de zamanın, olayların gidişatını belirlemedeki etkin rolü ön plana çıkartılır.

“Sevilmek” ve “Aşk” biri radyoda seslendirilmek diğeri sahnede gösterilmek üzere kaleme alınmış iki oyundur. Olaylar, olduğu esnada aktarıldığı için öyküleme zamanı ile öykü zamanı çakışır. Öykü/ öyküleme zamanının net bilgisi radyodan gelen ses sayesinde edinilir. “Aşk”ta radyo spikeri, memleket saat ayarını verdiklerini, saat tam on dokuzda gonga vurulacağını söyledikten sonra gong sesi vurulur ve haber bülteni başlar (LYB: 200). “Sevilmek”te de radyodan gelen kadın sesi saatin on dokuz olduğunu, haberleri okuyacaklarını söyler (LYB: 228). İki saatlik bir süreci kapsayan, iki saat içerisinde başlayan ve biten; süresi gerçek yaşamla birebir aynı giden (Metem, 2013: 119) oyunlar saat 19.00’da biter.

2.2.3.3. Tinsel Zaman

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı’nda yer alan “Tepe” adlı öykü, geçmişin yükü ve hatıraların ağırlığı altında ezilen başkişinin içsel hesaplaşmaları, sorgulamaları üzerinden ilerler. Bilge Karasu 04.08.1964 tarihli mektubunda “Tepe” ile ilgili olarak acıyı sade düşünmenin ya da sade duymanın yetmediğini, hem düşünmek hem duymak gerektiğini söyler. Öykünün başlıca noktalarından biri budur (HM: 41). İoakim’in tepeye yaptığı ve otuz sene öncesinde kalmış olayları düşünmek ve o acıyı duymak için yıllardır her akşam tekrarladığı yürüyüş, mazinin ağırlığını taşır. Andronikos’un ölümüne tanıklık etmiş olmanın verdiği gönül yorgunluğu, zamanı algılayışı üzerinde etkilidir:

Çocukları unutuyor. Biraz daha çaba gösteriyor şimdi. Çıkmakta, ilerlemekte. Az vakti kalmış olmalı. Yola çıkmalı kaç yıl oldu? On dakika ya var ya yoktur yürümeğe başlayalı. (USBGA: 75)

Reel zaman ile zihinsel zaman arasındaki bu uyumsuzluk zamanın herkesçe farklı algılanmasına meydan veren niteliksel yani tinsel yönünden kaynaklanır. Birincil anlamıyla sayılabilen bir süre olan zaman, İoakim'in içinde bulunduğu ruhsal durum neticesinde niceliksel yapısından sıyrılır; çünkü niceliksel zamanda on dakikanın yıllar ile eşitlenmesi, bu iki sürenin birbirine denk olması mümkün değildir.

Troya'da Ölüm Vardı içindeki birbiriyle ilişkili öykülerde zaman, bireyi kuran özelliği ile öne çıkar. Çocuk yaşlarının büyüdü dünyalarının yıllar geçtikçe yerini umutsuzluğa ve yalnızlığa bıraktığı dört arkadaş için zaman, aleyhte rol oynar. Büyüdükçe geride bıraktıkları, özlemle anılacak, unutulmayacak şeylerdir:

Bir gün sonra gidecektik. Ölümsüz olunamayacağını anlamağa başladım. Geride büyük, unutulmayacak bir şey kalıyordu ama... Dün yoktu, yarım bilemezdim, bugün bile yoktu. Katılık vardı yalnız. “Ölüm,” dedim, “ölüm...” (TÖV: 74)

Geçmiş, gelecek ve şimdinin bir potada eritildiği bu ifadelerde, kahraman anlatıcı Müşfik ölümsüzlüğün ve sonsuz mutluluğun mümkün olmadığını anlar. Sonsuzluğu sağlayabilen tek şey, ölümdür; ancak ölüm, mutluluk anını dondurup kişiyi sonsuza ulaştırabilir.

Yığınla eşyanın arasında duyumsanan yalnızlığın, içlerinden bir tanesinin bakış açısından ele alındığı “Depo”da olaylar, “kış[ın] yaza yürüdü[ğü]” (S: 21) günlerin birinde geçer. Zamanın algılanışı, depoda satın alınmayı bekleyen eşya üzerinden verilir. Bulunduğu yer itibarıyla dışarının aydınlığından, karanlığından, mevsimlerin değiştiğinden habersiz olan eşyanın zamanı duyumsadığı ilk ve tek an, onu elinden kaçırdığı anla çakışır:

Kış yaza yürüdü. Bahar bütün aşkı ile geçiyor. Ve ben, kurnaz kısırlığımın içinden, hiçbir şeyin farkında olmadığımın gerçeğinde, duruyorum. Zamanı ilk duyuşum bu. Duruyorum. Hiç bir şey yıkamaz beni o halde. Bu duyduğum zaman, benim olamaz. (..) Benim olmayan, bana dokunamaz. Zamana bakmam da boş. O kadar kolaymış meğer. (S: 21)

Günler boyunca Sazandere'ye gitmek isteyen ismi belirsiz başkişinin her gece garajda otobüsü yakalamak için gösterdiği çabanın konu edildiği “Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam” adlı öyküde vaka zamanına yönelik belirgin göstergeler vardır: “Onaltıncı gece Sazandere otobüsünü, bir hayvanı köşeye kısıtırır gibi kısırdı” (GKB: 39). Başkişinin Sazandere'ye gitmek utkusuyla verdiği mücadele süresince başka hiçbir şey yapmayıp bu amaç uğruna günlerini heba etmesi sonucunda zamanın ezici üstünlüğü galip gelir.

“Dehlizde Giden Adam”ın öykü zamanı “Havanın titreştiği, denizin ayna gibi güneşin bütün sıcaklığını yansıttığı bir gün”dür (GKB: 93). Öyküde zaman ile mekân arasındaki ilişki öne çıkar. Dehliz zamanın donduğu, akmadığı, geçmediği, ilerlemediği bir yerdir. İsmi belirsiz başkişinin, saate her baktığında on ikiyi görmesi bu durumun işaretidir: “Saatine baktı. Hala on ikiyi

gösteriyordu ama işliyordu. Kurmağa kalktı. Kurgusu bitmek şöyle dursun, yeni kurulmuş gibiydi” (GKB: 96). Zamanın kendine has şekilde işlediği dehlizde yürümeye başlar başlamaz adeta boyut değiştiren kahraman bir müddet sonra zamanı algılayamaz olur: “Acıklarımın, yediği yemekleri ölçü olarak alsa, bu yolda bir yıla yakın bir süredir yürüyor gibiydi ama bir yıl mı, bir hafta mı, bilecek, kestirecek durumda değildi ki...” (GKB: 98). Mekânın birey için labirentleştiği öyküde zaman da kısıtlayıcı ve kuşatıcı özelliğiyle öne çıkar.

Adından başlayarak tarihsel bir sürece işaret eden “Bir Ortaçağ Abdalı”nda zamanın algısal boyutu önem kazanır. Hanın içerisi ile dışarısı arasındaki zamansal farkın belirleyici olduğu anlatının öykü zamanında ileri sıçrayışlar dikkat çeker:

Abdal, hanın kapısına vardığında, kapılar çoktan kapanmış, ortalık çoktan kararış olacak. Abdalın çağında, kapanmış kapılar, gün doğmadan açılmaz bir daha. İçeridekiler ise, kapıların adam almak için değilse bile adam salmak için açılmamasının artık anlaşılmaz olduğu bir çağda yaşıyorlar. (GKB: 47)

Han duvarında açılan bir adam boyundaki gedik sayesinde içeri giren abdal için adeta zamanda da bir geçit açılmış olur. Abdal hana girerek hem kendi hem de en başından beri onu gözleyen handaki adamın sonunu hazırlar. Abdalın ve onu içeri alanın ölümünden sonra kendi kentlerine dönmek üzere oradan ayrılan birkaç arkadaş yolun ortasında yürüyen, ortaçağ abdallarını andırır kılıklı bir adam görürler. Kapılar kapanmadan hana varmak için hızlı hızlı yürüyen ve abdalı çağrıştıran bu kişi ile zaman adeta geri alınır, başlangıç ve bitiş döngüsel bir tekrar içine girer.

“Zanzalak Ağacı” adlı öyküde içinde bulunulan kış ayı, sevdiğini ve sevdiğinin kendisini kıskanan erkek kardeşini düşünen kahraman anlatıcının düşüncelerini şekillendiren önemli bir unsurdur. Kışın getirdiği soğuk, odasında, yatağında dönüp duran anlatıcının zihnini baştan sona meşgul eder: “Bu soğukta durulmaz öyle; soyunmayıp ne yapacağım.” (TÖV: 43), “Yatmalı artık, bu soğukta dikilip durmak neye yarar?” (TÖV: 43), “Üşüyünce kafası donuklaşıyor insanın, her yanı donmuş gibi.” (TÖV: 43), “Tek kişilik yatak da soğuk olur.” (TÖV: 43), “Ayaklarımı uzatmalıyım. Bir türlü de olmuyor bu buz gibi çarşafların arasında.” (TÖV: 44), “Uzattım. Yatak ısınmaya dek çekmemeliyim dizlerimi karnıma.” (TÖV: 44), “Pencerenin kenarı yumuşak bir ses çıkarıyor. Kar yığılmış olacak.” (TÖV: 44), “Kaskatı yatmışım. Yatak ısındı ama yorgana biraz daha sarınmalı.” (TÖV: 45), “Kar dursa uyuyacağım. Geniş, ak bir gurultu içinde uyurum.” (TÖV: 45), “Aydınlık yerinden eriyen kar löp löp beş kat yüksekten iniyor aşağı.” (TÖV: 45), “Soğuk, sessizlikle boğuk.” (TÖV: 46), “Ağaçlar nasıl ağırdır şimdi, karın altında.” (TÖV: 46), “Yatak iyice ısındı. Başımı, alnımı geriyor soğuk. Zanzalak ağacının gölgesi sıcak olmalı.” (TÖV: 46), “... sevda soğuk kar gibi sevda denen” (TÖV: 46). Başkişinin zihnini durmaksızın meşgul eden ve soğuğa vurgu yapan bu ifadelerde, fiziksel algılanışın gittikçe ruhsal algılanışa doğru evrildiği görülür.

2.2.3.4. Sosyal Zaman

Bilge Karasu'nun öykülerinde sosyal zaman genellikle açıkça belirtilmez. Kimilerinde bazı ipuçlarından hareketle çıkarmak mümkün olduğu gibi bu konuda hiçbir ipucu barındırmayan öyküleri sayıca daha fazladır. Yazarın *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda yer alan her iki öykü, sosyal zamanın belirginliği ile olduğu kadar öykü zamanındaki düzenleme ile de öne çıkar. "Tepe" ile birlikte "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı"nın oluşturan "Ada" isimli öyküde Bizans'taki resimkırıclık dönemine denk gelen sosyal zamanı Güven Turan eserdeki verilerden yola çıkarak MS 730 yılının Eylül³ ayı olarak belirler (1997: 159). "Ada"nın tamamlayıcısı niteliğindeki "Tepe"nin öykü zamanı ise elli yıl sonrasındır: "Aradan geçen elli yıl içinde birçok şeyler, birçok değişiklikler olmuştu, bir ömür yaşamıştı İoakim" (USBGA: 86). Böylece öykünün sosyal zamanı, İoakim'e ulaşan yeni imparatorun eski yasaları gevşetmeye başladığı, elverişli gördüğü anda da tamamen kaldıracağı yönündeki haberden de hareketle, MS 780'ler olarak tespit edilir⁴.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'nda yer alan ikinci öykü olan "Dutlar"ın sosyal zamanı metinde açık verilerle yer alır: "Dutlar yeniden yaprak açıyor, 1960 yılının bu Haziran ayında, yeniden yeşeriyor" (USBGA: 126). Vaka zamanının geriye dönüşlerle genişletildiği öyküde başkışının alfabe söktüğü, ufak tefek şeyleri okuyabildiği 1935'e dayanan bir anılarından hareketle öykü zamanı 25 yıl olarak saptanır. Bu anıdan başka öykü zamanının genişlemesini sağlayan beş anı parçası daha vardır. Bunların biri İtalya'daki Mussolini dönemine ışık tutar. "Postane yolundaki anlatıcının elinin dut ağacına uzanması ile çekilmesinin çerçevelediği öykülemeye yerleştirilen, anlatıcının çocukken piyano hocasının faşist İtalya'daki kovuşturulma anılarından" (Açık, 2012: 7). Başkışının piyano hocası Guilia Pozzi, kocası Gigi'yle birlikte faşist rejimden kaçıp İstanbul'a gelir. Onun anlattıkları yoluyla 1920'lerin İtalya'sı da öykünün sosyal zamanına dahil edilir:

Ancak bir çeşit gazete, bir çeşit sendika yaşayabiliyordu. Partiler kapatılmış değildi daha, ama yakında kapatılacağı belliydi. Ne yapılacağı, konuşuluyordu gizli gizli. Ne yapılabileceği... (..) İki gün sonra yurt dışında bulunan muhaliflerin yurttaşlık haklarını kaldıran bir yasa çıktıydı. (USBGA: 135)

Troya'da Ölüm Vardı içinde yer alan ve dört erkek arkadaşın ilişkileri etrafında şekillenen öykülerde sosyal zaman öne çıkar. "Sarıkum'a Giriş"te kahraman anlatıcının "Üst uçtaki evlerle yeni bitirilenlerin arasında harp yıllarının evleri vardı besbelli. Harp geçmişti aradan." (TÖV: 15) sözleri ile kast edilen İkinci Dünya Savaşı'dır. Bu zamansal ize, dört arkadaşın çocukluk yıllarına ait anlatılardan biri olan "Şarkısız Gecelerin İlki"nde de rastlanır. Çetin ve Metin adındaki iki

³ Andronikos'un şahit olduğu leylek göçü Eylül ayına işaret eder.

⁴ Eserde olaylar ikonakırıclık döneminde geçer. Bizans'ta İmparator III. Leon'un 726 yılında ilk defa olarak tasvirlere karşı açıkça yer almasıyla temelleri atılan ve 730 yılında çıkarılan tasvir aleyhtarı fermanla resmi olarak başlayan bu hareket IV. Leon'un hükümdarlığı (775-780) süresinde gerilemeye başlar ve VI. Konstantinos'un hükümdar olduğu 787'de sona erer. (Detaylı bilgi için bkz. Georg Ostrogorsky, *Bizans Devleti Tarihi*, (Çev. Fikret Işıltan), 5. Baskı, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999: 137-196)

kardeş, “Alman orduları Polonya'ya girmiş.” (TÖV: 17) cümlesiyle arkadaşlarına harbin başladığını haber verir. Kahraman anlatıcı, babasının ilk olarak o gece eve girdiği andan beri şarkı söylemediğini bu günün akşamında fark eder. “Beşinci Gün” ile savaş başlangıcının beşinci gününe vurgu yapılırken “Anahtar” adlı öyküde “ne yıldızlar vardı[r] artık, ne Derecik, ne halası, ne de savaş yılları, her şey yitmiş bitmişti[r]” (TÖV: 85). “Şarkısız Gecelerin İlki” adlı öykünün sosyal zamanı ise Atatürk’ün vefatının bir yıl sonrası olan 1939’dur:

Oysa harp, olmayacak bir şeydi, olmamalıydı. Babası duymuşmuş ikizlerin, hem radyodan. Yalandı ama. “Yurtta sulh, cihanda sulh,” dememiş miydi Ata? Daha geçenlerde bir yerde okumuştum bunu. Demişti ya, Almanlar Ata’yı dinleyecek miydi? Pekâlâ geçmişti ama Alman askerleri geçen yılki cenaze töreninde; bacaklarını bir tuhaf atarak öne; büyük amcamın kel başını hatırlatan miğferleriyle... Umursamıyor değillerdi demek. (TÖV: 19)

Harp haberi, harp yılları, öykülerin özellikle çocukluk anılarını içeren kısımlarında etkindir. İkinci Dünya Savaşı’nın ülkede yarattığı korku, telaş ve endişe çocuk dimağlarda bıraktığı etki ile anlatı düzlemine taşınır.

2.2.4. Öykülerde Mekân

Anlatma esasına bağlı edebi türlerde anlatının diğer yapı unsurlarının bütünlüklü bir şekilde sunulması için ihtiyaç duyulan mekân, Bilge Karasu’nun öykülerinde iki türlü kurgulanır. Açık/ geniş ve kapalı/ dar mahiyetiyle olayların sahnesi olmaktan çıkıp bireyin ruh halinin, duygu durumunun ve düşünce sisteminin aktarılmasında işlevsel özellik kazanan bu mekânlar “insan gerçeğinin bir parçası” (Çetişli, 2004: 78) şeklinde öne çıkar. Bireyin, içinde bulunduğu mekânla uyumu ya da uyumsuzluğu önem taşıırken kapalı/ dar mekânlar ağırlıktadır.

2.2.4.1. Kapalı/ Dar Mekânlar

Karasu öykülerinin çoğunda kapalı/ dar mekânlar öne çıkar. Kahramanın çatışma yaşadığı, hayatın olumsuz yönleriyle temsil edilen, kahramanı hakimiyeti altına alıp onu ezen (Korkmaz, 2016: 195) yönüyle bu tür mekânların yer aldığı öykülerden biri “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”dir. Biri camın dibinde, öbürü biraz geride oturur vaziyette tasvir edilen ismi belirsiz iki kadının bulunduğu ve el işlemesi örtüler, çömlek bebekler, çerçeveli fotoğraflar, küllükler, bardaklar, kadehler, koltuk çerçeveleri, lambalar, masa ve sehpa ile tıklım tıklım dolmuş odaya “biribirinden koyu, tok, boğucu kırmızılar, lacivertler, karartılmış yeşiller” (KB: 9) hakimdir. İçindeki eşyaların, kaplaması kabarmış, dökülmüş, solmuş, eprimiş, eskimek bilmez, ışık sızdırmaz gibi sıfatlarla tanımlandığı ev, orada yaşayan iki kadını hapseder: “Solundukları hava azaldıkça azalmış” (KB: 15) olan, bekleyiş içindeki iki kız kardeş açısından kendilerini dışarıdan koruyan bir kale mahiyetindeki bu odada, pencerenin kenarında oturur halde bekledikleri, ölümdür.

İki kız kardeşten birinin eve gelen kişiye kapıyı açmaya giderken düşüp ölmesi, durağanlık, kasvet ve ağırlık içeren odanın ölümün habercisi olduğunun ispatıdır.

Boğaz'ın binlerce yıl önceki doğuşunun anlatıldığı “Boğaziçi Üzerine Bir Ön Metin”, bir yaşam alanının yok edilerek yeni bir yaşam alanının oluşmasını öyküler. Önceki haliyle çeşit çeşit canlıya ev sahipliği yapan Boğaz'ın büyük bir patlamayla birlikte sular altında kalması, pek çok hayatın sonlanmasına sebep olur:

O eskinin eskisi bitkisel dirim yığıntısının içinde bir zamanlar incecik ayakların sektiği, kıvrak gövdelerin yıldırıp gittiği, sinsi pençelerle sivri dişlerin, -hem kendi başına, bağımsız, hem birbirine bağlı, bağımlı,- fundalık, çalılık, mantarlık yerlerde, yüksek dallarda, ulu ağaç tepeleri bölgelerinde saltık egemenliklerini yürüttükleri küçük dünyanın sonunu haber veren kof gümleme, yeri göğü oynatmış olmalı yerinden. (KB: 49)

Boğaz'a sular dolduktan ve etrafına şehir kurulduktan sonra şişmiş koyunların, köpeklerin, sevgililerin, iki canlı anaların, çocukların, balıkçıların ve sarhoşların bu sulara düşüp ölmeleri, “kocaman ama her yeri çevrili, sınırlı bir bahçeye açılan bir patikadan başka bir şey olma[yan]” (KB: 52) bu mekân üzerindeki olumsuz algıyı pekiştirir. İnsan yaşamına açıldıktan sonraki süreçte köprüsünde balık tutalan, lokantalarında yemek yeyilen, sandallardan ziyade arabaların görüldüğü bir tüketim nesnesine dönüşerek ve töreleşen, törenleşen bir yaşantıya ev sahipliği yaparak birey üzerindeki hakimiyetini sürdürür.

Erol Akyavaş'ın bir resminden hareketle kurgulanan “Çapavulun Çattığı Çaparız”, “Sabahın bozluğunun pembeye dönüştüğü saatte yedi diri üç ölü sıkışmış bir çukurluğa.” (KB: 65) cümlesiyle başlar. Sıkışmak fiili fiziksel anlamda çukurun boyutlarına (küçüklüğüne) gönderme yaparken içindeki kişilerin durumları mekânın işlevsel olarak da kapalı/ dar olduğunu gösterir. Yağmaya uğramış bir boyun düşmanla karşı karşıya geldiği, yağmacıların bir kısmını rehin alırken içlerinden bazılarının öldüğü bu çukurluk, güvenli bir yer olmaktan uzaktır. Kapatılmışlık, sıkışmışlık, kısıp kalmışlık hissinin öne çıktığı öykü kişileri mezar kazmak, gelmesi muhtemel düşmana karşı tedbir almak, kendilerine korunma sağlamak zorunluluğu dolayısıyla mekânla çatışma halindedir.

Adından itibaren mekâna yönelik bir kurguyu imleyen “Depo”, eskimeye bırakılmış, çürümeye yüz tutmuş eşyalardan biri üzerine yoğunlaşır. Bulduğu depo ve dış dünya ile ilişkisi kendi kendisiyle diyaloga geçen bu eşyanın bakış açısıyla dikkatlere sunulur:

Dışarıda gök gürlüyor. Camlara binlerce kuş kanadı çarpıyor gibi. Uçuşup uçuşup gidiyor, sonra geliyorlar gene. Sessizlik içindeyiz. Bir an için aydınlanıyor ortalık, keskin mor bir ışıktı. Bu ışıltıda bir anlık yaldızlık, aynalık, cevizlik, gürgenlik, pul pul, renk renk hayat var. Sonra gene karanlık, uğultulu sessizlik. Hemen arkasından gök gürlüyor. Her şey büzülüyormuş gibi geliyor bana. (S: 17)

Karanlık, uğultulu, boğuk olan bu yerin bütün köşeleri derin bir yalnızlığı imler. İçinde, birileri tarafından satın alınmayı bekleyen çeşitli eşyaların bulunduğu depoda her biri kendi kaderini yaşar. Anlatıcılık görevini üstlenen eşyanın oradan çıkması, kurtulması için umut anlamına gelen müşterilerden sonuncusunun da kendisini inceledikten sonra yerine bırakmasıyla birlikte, mekânla uyuşamayan anlatı öznesi sayısız ve boş karanlıklar içinde ışığı bekleyerek kalakalır.

“İlk Susan” adlı öykü, terkedilen sevgilinin aşkının dile getirilişidir. “Bir deniz kenarında, bir gün köprü üstünde, bir de kof bir lodosun çalkantısındaki güvertede, bakıp gül[en]” (S: 39) sevgilinin hatırasının yerleştirildiği atmosferde ışık kelimesi öne çıkar. “Eriyordun ışıktta”, “ışıklaşıyordu kapkara saçların”, “ışıktan çalmak istedim seni”, “denizle ışığın boğuştuğu yerdeydin” (S: 39) gibi ifadeler, ben-anlatıcının sevgilisiyle birlikteliğine olumlu değerler attığını gösterir. Ardından gelen ayrılıktan sonra betimlenen manzara ise geride, bir başına kalan ismi belirsiz başkişinin kederine şehrin de ortak olduğunu belirtisidir:

İçime, birden öyle geldi ki, hayatım, sonuna kadar, bir yolun, bir şehir yolunun taş kenarında önüne dizilen bir sonsuz sıra eş ve kuru, tok adım sesinden ibaret olacak... Sonra uzaklardan, şehrin dalgalarca koparılan ışıkları... Her şeyin ölümüne doğuşu, yeniden ölümle... (S: 41)

“Arkamdakiler” adlı öyküde takip edildiğini düşünen ismi belirsiz başkişinin kaçmak için sığındığı, konakladığı ev, onun ruh haliyle paralellik arz eder. Evin etrafındaki yeşillik kümesi ve beyaz çiçekler; perdelenmiş, kapkara pencereleri ile tezat yaratır:

O zaman bir yeşillik kümesi içinde birtakım lekeler halinde duran evi yolun çok altında buldum. Pencereleri perdelenmiş, kapkaraydı, süsen mi, zambak mı pek iyi seçemediğim, bembeyaz çiçekler duruyordu önünde. Yeşil, her yeri kaplamıştı. Sarmaşığın örtemediği yerlerde çiçekler leke leke sallanıyordu sıcakta. (S: 48)

Dış görünüşü ile içinin uyumsuzluğuna rağmen arkasında artık ayak sesleri duymayan başkişi arkasındakilerden kurtulmuş olduğu düşüncesiyle burada bir kaç gün konaklamak ister. Geçirdiği ilk gece, karabasanı andırır niteliktedir:

Çarşaf serindi. Oda sıcaktı. Bir kalp gibi atıyordu. (..) Üzerime vücut biçiminde bir ağırlık çöktü. Debelenmek istedim. Kurtulamadım. Çıplak vücuduma çarşafı eriterek, çıplak, benimkinin tıpatıp aynı bir vücut yapmıştı. Uzun bir zamandan sonra tekrar silkindim. Artık vücudumun yarısına kadar geçmiş o vücutla birden hafifleyerek kendimi kapkaranlık, simsiyah ışıklı bir boşlukta duydum. (S: 50)

Başkişiyi sıkkan, boğan, karanlık ve kasvetli bu ortam onun, kaçtığını zannettiği şeyden kaçamadığının somut göstergesidir. Evden ayrıldıktan sonra arkasında ayak sesleri duymaya devam etmesi de bu kanıyı doğrular. Kendisi ile çatışma halindeki öykü kişisi, bulunduğu her mekânda takip edildiğine yönelik hissiyatını sürdürür.

Bir oyun izlemek üzere tiyatro salonunda toplanmış insanların iletişimsizliği üzerine kurgulanmış olan “Kör Nokta” adlı öyküde, kişilerin birbirleriyle ve mekânla uyuşamaması söz konusudur. Tiyatro sahnesindeki olayların “bir denizin dibinde” (S: 53) geçiyor oluşu, insan-mekân karşıtlığının göstergesidir:

Her tarafı kalın camdan bir oda. Odanın güvenli vaziyetine rağmen, denizin muazzam basıncı her sözü ezmektedir. Bu yüzden, kişiler konuştuğu halde neler söylediklerini bir türlü anlayamayan seyirciler birbirine danışır. (S: 53)

‘Kalın cam’, ‘her sözü ezen muazzam basınç’ gibi ifadeler sahnenin izleyicilerden yalıtılmışlığına vurgu yapar. Sesleri duyulmayan oyuncuların performans gösterdikleri sahne ile uyumsuzluğunu, ikincil düzlemde, oyundan hiçbir şey anlamayan izleyicilerin tiyatro salonu ile çatışması takip eder. Sahnedeki cam odanın patlaması üzerine “çığlık çığığa kaçışan, itişen, birbirini ezerek dışarı çıkmağa çalışın” (S: 59) seyircilerin durumu, “Dünya-1950” adlı oyunun imlediği zaman ve mekânsal düzlemin bugündeki yansımasıdır.

Taksim’den Elmadağı’na giden bir tramvayda yaşananların anlatıldığı “Kapalı” adlı öykü, kapalı/ dar mekân kurgusu taşıdığını adıyla imler. Yarım saattir yağmur altında tramvayın gelişini beklemenin bıkkınlığıyla yolculuk etmekte olan insanlar, bu süre boyunca hiç bir görevlinin karışıklığı düzenlemek için gelmemesinden dolayı sinirli ve gergindir. Kavga eden iki şoför yüzünden tıkanan trafiğe ilaveten ulaşım aracının, içindekilerin nefes almasını güçleştirecek ölçüde sıkışık olması yolcuların asabiyetini artırıcı etki eder. “Sarı, traşı uzamış, yorgun, ilgisiz, kayıtsız” (S: 61) yüzleri, günün hengamesine eklenen kendi haline bırakılmışlığın verdiği bezginliği yansıtır.

“Beyoğlu Üzerine Metin”, “Bir Söylencedir Beyoğlu” ve “Lağımlaranası” adlı öykülerde İstanbul’un bu semti yüklendiği değerlerle kapalı/ dar mekân özelliği taşır. Mekân-insan birlikteliği öykülerin ortak noktasıdır. “Beyoğlu Üzerine Metin”de semt sokakları, evleri ve insanlarıyla bir bütündür. “Coğrafyanın üzerine, onun düzenine aykırı bir biçimde eklenmiş bu lağım” (Ülner, 2000: 49) tüm yönleriyle sunulmak istenir: “Sınırları yönetim sorumlularının haritalarında, dosyalarında, kütüklerinde kalsın. Bize gerekli olan, ölçüleri değil, kendi. Milyonlarca insan ölçüsünde gür akan, çamurlu, pırıltılı seli” (LYB: 15). Sokaklar, insani vasıfları da yüklenen özellikleriyle anlatının kilit noktasını oluşturur:

Durmadan kıpraşan, oynayan, inip çıkan yorgunluklar, bir uykuluk devimsizlikler var ana damardan, omurgadan inip alçalarak, daralarak, dikleşerek, taşları dağılarak koyaklara, eski dere yataklarına karışan bu çukur sokaklarda. (LYB: 16-17)

‘Yorgunluk’, ‘devimsizlik’ gibi sözcükler Beyoğlu’nda yaşayanların genel görüntüsünü yansıtır. Lağımları, çukurları, değişen sokak adlarıyla semt, oranın sakinleri açısından bireyi kuşatan, yutan, kendine benzeten yönüyle labirent mekân özelliği taşır.

Mekân-insan birlikteliğini yansıtan evler bu anlatıların bir diğer ortak noktasıdır. Bir evden diğerine taşınma, karanlıktan aydınlığa çıkma çabasıdır: “Yıllar sonra öyle geldi ki bana, Beyoğlu’nda her taşınma her ev değiştirme, gerçekte ışığı artırma, loşluğu yenme, aydınlıkta yaşama çabasından başka bir şey değildi” (LYB, “Bir Söylencedir Beyoğlu”: 46). Sakızağacı’ndakinden çıkıp başka bir sokaktaki başka bir eve taşınılırken evlerin yazgısı, içinde yaşayanların yazgısıyla örtüşür. Bir insanın evi kendisini tamamlar, evi tasvir etmekle o kişi tasvir edilmiş olur (Wellek ve Warren 2011: 259). Bu yönüyle fiziksel açıdan karanlık ve loş olan evler içinde yaşayan insanlarla uyumsuzluğu dolayısıyla işlevsel yönden kapalı/ dar mekân özelliği gösterir.

Troya’da Ölüm Vardı’daki öykülerde evler yabancılaşma, yalnızlık, mutsuzluk gibi olumsuz duyguların beşiği olarak benzer bir işlevi üstlenir. “Beşinci Gün” adlı öyküde detaylı bir şekilde tasvir edilen Bebekçi Osman’ın evi ben-anlatıcının zihninde, duvarları kaplamış olan birer uzuvları eksik bebekleri ile korkutucu, tedirgin edici bir görünüme sahiptir:

Çepeçevre raflar vardı duvarlarda. Üstleri dolu. Çanak, çömlek, ipler, kese kâğıtları, içleri pamuk, paçavra dolu kese kâğıtları. Tavanın köşesinde, kapıya yakın bir yerde, salkım salkım kollar, bacaklar, bir iple bağlı, asılı. Gövdeleri aradım. Bir torba dolusu ot, saman, sap vardı karşı köşede. Üstünde, boynu buruk piliçler gibi kolsuz kanatsız, ne kız ne erkek, duruyordu gövdeler, buruk. Sonra adamın arkasında pencerenin gerisinde bir raf dolusu baş kiminin gözü var kiminin yok. Cam gözlüsü de var, boyalı gözlüsü de. Başların saçlısı da var, külâhlısı da. (TÖV: 25-26)

Müşfik’in evi de kendisi için olumsuz değer taşır. “Odalardan Biri” adlı öyküde Müşfik’in evi, odası, bir zamanlar sevmiş olsa bile artık uzak hissettiği bir mekândır: “Yatağımı, evimi severdim şimdiye kadar; oda demeli, oda demek daha doğru olur. Odamı, yalnız odamı severdim. Ondan da soğuttular sanki beni” (TÖV: 30). Başkişinin bu hisleri, olumsuz anılarını mekânla bağdaştırması, mekân üzerinden yorumlaması ile ilgilidir.

“Çatal” adlı öyküde, dört arkadaşın biri olan Suat’ın evi, annesi Nimet hanımın oğlundan dolayı katlandığı, insan kalabalığı içinde olmakla birlikte yalnızlığını ve yabancılığını olanca gücüyle hissettiği bir mekândır:

Babası ölmeden de bütün bu sürünün kahrına katlanmam onun içindi, babası öldükten sonra da. Bu odada, hepsinin içinde yabancılığımı, onlardan olmayışımı duya duya, yabancılıklarına, düşmanlıklarına katlana katlana, hepsinden uzakta, yıllarca bağırma taş bastım. (TÖV: 69)

Özellikle kocasının ölümünden sonra dışlanmışlığını her fırsatta duyuran, ev halkı içinde bir fazla olduğunu hissettiren bu ev Nimet hanım için bireysel varlığını kurmanın ve konumlandırmanın uzağındadır.

“Kavruk” adlı öyküde mahalle sakinlerinden bazılarının evsiz kalmasına yol açacak kadar büyüyen yangının çıkış noktası olan Kör Meryem'in Sarıkum'daki evi, henüz çocuk yaştaki dört arkadaşın zihninde her yanı saran yanık kokusuyla yer eder. Ev sahibinin yanarak öldüğü bahçenin koklama duyusuna eşlik eden görünümünün yarattığı hissiyat, yıllar sonra bile ilk günkü kadar güçlüdür:

Taşların arası yeni kurumağa başlıyordu. Otlar yemyeşildi, parlak, temiz. Marsık kokusuna ballıbabaların kokusu katılıyordu. Pıhtı pıhtı bir koku. Sıcak, kekremsi, pıhtılaşmış bir koku. Gök kapkaraydı. Kan gibi kokuyordu hava. Gök bile kokuyordu. (..) Bir et kokusu, kanlı, yanık bir et kokusu. Gök kapkaraydı. (TÖV: 48)

Göçmüş Kediler Bahçesi'nde yer alan “Gecedan Geceye Arabayı Kaçıran Adam”, bireyin mekânla çatışmasını işler. İçindeki deniz arzusuyla, büyük kıyı kentlerinden birine bağlı olan Sazandere'ye gitmek için 16 gün boyunca mücadele eden ismi belirsiz başkişinin verdiği uğraş, oraya ulaşma çabasının bireyi tüketen boyutunu yansıtır. Bulunduğu kentin Sazlı, Görencik, Madrabaz, Kuyulu, Arıfköy, Gerdir, Baltepe, Bodur, Sultaneşiği, Kuşlar, Gündüzlü, Soğukgöl, Kazlar gibi diğer beldelerine sürekli otobüslerin kalktığı garaj, Sazandere otobüsünü her defasında kaçıran, bir türlü oraya gidecek araca denk gelemeyen başkişi için kapalı/ labirent mekân halini alır. Sazandere otobüsünü yakalama umuduyla her akşamını “korkunç bir gürültünün, sağır edici bir uğultunun” (GKB: 33) hüküm sürdüğü bu yerde geçiren başkişinin bir müddet sonra “gürültüye biraz alışmış olduğundan mı, yoksa kulaklarını gönül gücüyle sağırlandırdığından mı ne” (GKB: 36) garajın içinde değil de çok uzağında gibi hissetmeye başlaması mekân tarafından yutulduğunun göstergesidir. Takıntı haline dönüşen Sazandere uğruna günlerini heba ediyor oluşu dikkat çeker:

Gündüzleri denize gitmiyordu şimdi. Nasıl olsa Sazandere'ye varınca bütün gün denizden çıkmayacaktı. Uyuşukluk içinde yatıyordu akşamlara dek, karnını yalancılıktan doyuruyor, kitap bile okumuyor, aldığı akşam gazetelerine göz gezdirmeğe oldun üşeniyor, onları yatağının altına atıyordu. Denizi unutmamanın, otobüsü kaçırmamanın tedirginliğini atıp bir oyunu kurallarınca oynamanın keyfini her akşam biraz daha duyarak gidiyordu garaja. (GKB: 39)

On altıncı günün sonunda Sazandere'ye gittiği söylenen otobüsün kendisini denizin sesinin gelmediği, tuz kokusunun ve deniz kumunun olmadığı bir yerde bırakmasıyla başkişi, mekânla mücadelesinde mağlup olur.

Hayvanların yaşam alanlarının insanlar tarafından işgal edilmesinin eleştirildiği “Korkusuz Kirpiye Övgü”de, mekânın öykü kahramanı olan kirpi üzerindeki hakimiyeti öne çıkar. Eski arsaların yerini kocaman binaların ve ufacık bahçelerin alması ile fiziksel anlamda uçsuz bucaksız, büyük ve geniş olan sokaklar kirpi açısından labirentleşir:

Dışarısı dünyanın en tehlikeli yeri olmuştu. Kedilerden, köpeklerden, belki de, belki değil, muhakkak, insanlardan biri, günün birinde onların farkına varacak, onları yakalayıp parçalayacak. Ya yiyecek, ya da toprakların içine atıp evden aldracak. (GKB: 64)

Dış dünyanın kirpi için tehlike arz etme nedeni onun, araçlardan, insanlardan ya da daha saldırgan olan diğer hayvanlardan kendini kurtarabilmesinin, sağ kalabilmesinin zorluğudur. Yaşamı tehdit altında olan kirpi binaların, evlerin, sokakların ve caddelerin büyüklüğü ölçüsünde küçülür.

Güneşin hiç açmadığı bir kentte her gün güneşin çıkacağına dair umudunu kaybetmeden yaşayan adamın öyküsü olan “Yağmurlu Kentin Güneşçisi” yağmur, kent ve güneş kelimeleriyle imlenen bir atmosferde geçer. Aralıksız yağın yağmurdan ötürü sokaklarında herkesin şemsiye ile dolaştığı kentte gökyüzü, hiç kapanmayan şemsiyelerle örtülüdür ve bu özelliğiyle insanları da kendisine benzetir:

Bu kentte yaşayanlar, havanın nasıl olsa yağmurlu olacağını bildiklerinden, ne ışığa bakarlardı ne de seslere kulak verirdi. Doğdukları günden bu yana, bunların hiçbirini deşışmemiştii ki... (GKB: 84)

Kent sakinlerinde -güneşii bekleyen bir tek kişii hariç- havanın yağmursuz olabileceğine dair hiçbir umut belirtisi bulunmaması, hayatlarını yağmurun her gün yağacak oluşuna göre düzenlemeleri mekânın insan üzerindeki ezici hakimiyetinin göstergesidir.

“Dehlizde Giden Adam”da, kapısında bulunan ve içeri girilmemesi gerektiğini tembihleyen yazıya rağmen karşısına çıkan dehlize giren adamın başından geçenler hikâyeye edilir. Adındaki dehliz ve adam kelimeleri öykünün mekân-insan ilişkisi içinde kurgulandığını gösterir. Dehlizin girişindeki ‘GİRMEYİNİZ’ ve içinde yer alan ‘GİRMEYEYDİNİZ’ yazılarının uyarıcı niteliğine rağmen başkişiyi saatin hep on ikiyi gösterdiği; zamanın adeta donduğu; boyutsuz, kimsesiz bir evreni andıran bu mekâna çeken şey merak duygusudur. Dehlizde ilerledikçe içten içe soğumaya başlayan başkişinin burada geçirdiği her an var olma mücadelesine dönüşürken merak duygusu yerini hayatta kalma çabasına bırakır. Dışarısı aydınlık ve sıcakken içerinin karanlık ve soğuk oluşu, mekâna yüklenen olumsuz değerle ilişkilidir. Zamanla karanlığa alışan başkişinin yolun sonuna, ışığa yaklaştıkça gözlerinin görmemeye başlaması, beyninin içinde bir bulantı duyması mekânın deşıştirici ve dönüştürücü gücünden kaynaklanır. Dışarı çıkmayı başardığında güneşin, içindeki soğukluğu yok etmeye yetmemesi, mekân tarafından alt edildiğini, yenik düştüğünü kanıtlar:

“Ölüler, içinden soğumağa başlar galiba,” dedi. Güzel, yürek buracak kadar güzel, gencecik yüzü yukarıda, ayakları bitişik, elleri kayanın iki kıyısına sıkı sıkı yapışmış, kaldı, öylece. (GKB: 101)

Yaşadıkları depremler dolayısıyla yıllardır kendilerini bu doğa olayına hazırlamış olan ada halkının, adalarında baş gösteren büyüme karşısında verdikleri mücadeleyi anlatan “İncitmebeni”, mekân tarafından yutulan, kuşatılan insanın dramını hikâyeye eder. Depremle gelebilecek olan muhtemel bir küçülmeye nasıl karşı koyacaklarını tasarlamış olan insanların ezberi, suların çekilip

her yerin toprak halini almasıyla yani adanın büyümesiyle bozulur. Depremın tam tersi etki yapan böyle bir tabiat olayıyla karşı karşıya kalan ada sakinleri, yeni duruma uygun bir yaşayış şekli geliştirmek yerine bu olaya uygun olmayan bilgilerle çözüm yolu bulmaya, büyüyen toprakları kazarak yaşadıkları yeri eski haline getirmeye çalışır.

Kazılan toprakların, kayaların, denize dökülmesi elbette söz konusu değildi. Baştan beri belliydi bu. İlk günlerde, kazı topraklarını sandallara yükleyip açık denize dökmeği denemişlerdi ya, başa çıkamayacaklarını anlayınca adanın arkasına, kimsenin oturmadığı kayalık yerlere taşımağa başlamışlardı bu toprakları. Şimdi, çalıştıkları yerlerden başlarını kaldırıp baktıklarında, hiç bilmedikleri, tanıyamadıkları çizgiler görüyorlardı çevrelerinde. Her yerde, büyüyen toprak yığınları vardı yalnız. (GKB: 150)

Bu amaç doğrultusunda yapılan çalışmalar, hayatta kalmalarını sağlayan gündelik işlerini aksattığı, günlük yaşantılarını sekteye uğrattığı gibi adayı kendileri için iyice yaşanmaz hale getirir. Böylece ada, uygunsuz, yanlış müdahalelerin etkisiyle labirentleşerek kapalı/ dar mekân halini alır. Yaşadıkları yere uyum sağlamaktansa orayı kendilerine uydurmaya çalışan insanlar, kurban olmaktan kurtulamaz.

2.2.4.2. Açık/ Geniş Mekânlar

Troya'da Ölüm Vardı'da yer alan öykülerin ortak uzamı köy ile bucak arası bir yerleşim yeri olan Sarıkum'dur. "Doğum", "Oda Oda Dünya", "Dönenen Bir" ve "Zanzalak Ağacı" hariç olay örgüsü, şahıs kadrosu ve mekân unsurları ile birbirine bağlanan diğer dokuz hikâyenin ilki "Sarıkum'a Giriş" adını taşır. Her zaman geniz yakacak kadar üzüm kokan (TÖV: 20), trenlerin bir o yöne bir bu yöne gidip geldiği, hemen herkesin birbirini tanıdığı, deniz kenarındaki küçük bir muhit olan Sarıkum, ben-anlatıcı tarafından şu sözlerle tasvir edilir:

Bir tren düdüğü ötüyordu uzakta. Güneş yükseliyor, adımı bilmeden çiğnediğim bir sürü ot hafif hafif kokmağa başlıyordu. Daracık, taş döşeli istasyon yoluna ayak bastım hemen sonra. Bir yandan yürüyor, bir yandan da ayaklarımın altındaki illet, katılmış çamuru temizlemeğe uğraşıyordum. (..) Asmalar vardı sağımda; kanca parmaklı, kıvranan, ilenen asmalar. Bu günlerde bile üç-dört ay öncesinin yapraksız, koruksuz yoksulluğunda. Sabah sisi, parça parça, tel tel ötelere berilerine takılmış kalmıştı. (..) Asmalar yalnızdı. Ölüm içindeydiler, kötüydüler. (..) Evlerin sessizliği içinden geçtim. Toprağı kömür tozu, taşları kömür parçası olan yerdeydim şimdi, istasyonda. Sessizdi ortalık. Caddeye çıktım sonra. Cadde de sessiz, uyku içindeydi. Arada bir, uykusunu alamamış bir halle bir pencere aralanıyor, hemen sonra oracığa çöküverecekmişcesine uykulu, boş, karanlık, duruyordu öylece... (TÖV: 11-12)

Sarıkum'un, aradan yıllar geçtikten sonra buraya gelen başkişi üzerindeki etkisinin sebebi yörenin, çocukluk ve ilk gençlik yıllarını geçirdiği yer olmasıdır. Anlatıların altı tanesinin mekânı olan Sarıkum Suat, Fikret, Müşfik ve adı bilinmeyen dört erkek arkadaşın birlikteliğini besleyip büyütür. Savaş haberini aldıkları; cinselliği keşfettikleri; dostluklara ve ilişkilere dair ne varsa öğrendikleri; denizde taş sektirmenin, bahçelerden ot toplamanın, sandalla denize açılmanın yarattığı özgürlük duygusunu tattıkları Sarıkum, dört arkadaşın kendi olmalarına, kendi benliklerini

kurmalarına aracılık eder. İnsanları kendine benzeten (TÖV: 12) Sarıkum, söz konusu yönüyle de mekân-insan birlikteliğine, kişinin kendini içinde bulunduğu mekânla anlamlandırması noktasında katkıda bulunur.

Doğasıyla, bahçeleriyle, deniziyle dört arkadaşın çocukluklarını doyusuya yaşamalarına olanak tanıyan, varoluşlarını gerçekleştirdikleri Sarıkum işlevsel açıdan açık ve geniştir. İçselleştirilmiş, benimsenmiş bir yerleşim yeri olarak güzel anılara ev sahipliği yapar. “Kendi kendine kalma isteği ve sarı kumlar üstünde maviliğin altında araya başka bir rengin katılmadığı yer özlemi” (Kol, t.y.: 252) içindeki öykü kişileri açısından Sarıkum, özlem duyulan bir geçmişin temsilcisidir.

Kısmet Büfesi içinde yer alan “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin”, yalıya yüklenen sıfatın da imlediği üzere, karanlık, kasvetli, pencerelerinin hiç açılmadığı, sembolik düzlemde ölmüş bir mekândan hareketle kurgulanır. “Taşılaşmış, kapalı, kapalı olduğu için karanlık, karanlık olduğu için ölümünü gözden saklayabilecek yarı-yaratık nesne” (KB: 36) olarak tasvir edilen yalının karşısında ise allı, yeşilli, damalı donu ile denizin bir yerlerinden çıkagelen ve oranın yalnızlığından faydalanan ismi belirsiz çocuk/ başkışı yer alır. Alışlagelmiş kurallara meydan okuyarak ortaya çıkmış olan bu yalı ile her gün bahçesine gelip yalının ölülüğüne kafa tutan çocuk arasındaki tezat, anlatının dinamiğini oluşturur:

Kendisini artık kimseciklerin kovamayacağını bilerek, o, ustalığından ötürü ancak birkaç saniye süren kendini kaldırma, kollarının gergin durmasını sağladığı anda havada dönüp rıhtım taşlarına oturma devimine girer, omuzlarına, göğsüne, karnına, uyluklarına, topuklarına sürünen yosunları çıldırır. Rıhtıma çıktıktan sonra da oranın tek kağanı olur. (KB: 45)

İçindeki tek hayat belirtisi mobilyaları ve tahtaları kemiren hayvanların, kurtların ve böceklerin kemirme seslerinden ibaret olan yalı, “çocukla kurduğu iletişimde yenik düşer” (İleri, 1991: 132). “Bir umut gücü kalmamışın karşısında umuttan başka bir şey bilmeyenin nobranlığıyla” (KB: 45) taşlara yatıp dinlenen; kalkıp dolaştığı bahçeden çiçek, dal, yaprak koparan; ara sıra bir ağacın dibine çömelen; etrafında gezip kapı tokmaklarını yoklayan, kepenklere elini süren; çatlaklara, deliklere parmağını sokan başkışının ölümü simgeleyen yalı karşısındaki bu rahatlığı, karanlık yalının kendisi için açık/ geniş mekân işlevi taşıdığını ortaya koyar.

Birbirine koşut ilerleyen iki anlatının iç içe geçtiği “Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Resim”deki iç hikâyeye olan MorYeleliAt bir mağarada geçer. Mağara duvarına resimler yapan usta ile çırağının ilişkisine tanıklık eden duvar, usta-çırak döngüsünün devamının sağlanmasında önemli fonksiyona sahiptir:

Bu yaraların, bu savutların çizimi ile, bu duvarın yıllardır bildiği, kurulmasına katıldığı, kurduğu, dışarıya az çok benzeyen (gene de, benzeyen) dünyasına, salt insanların bildiği, salt insanların bulduğu bir anlam katacağı. Bunu gördüklerinde, ancak insanlar (onların da, ancak,

bilenleri) bir şeyler anlayacaktı. Ama bu resimler, çok az kişi de bilse, çizgilerinden, boyalarından çok ötede bir güç taşıyacaktı: Bu mağaradaki insanların yaşayabilmesi, karınlarını doyurup dirimlerini çocuklarına aktarabilmesi için gerekli olan gücü; yiyeceklerin bolluğunun sağlama gücünü taşıyacaktı. (KB: 120)

Bilginin aktarılmasının sembolik düzlemdeki yansıması olan duvarın, yaşamın aktarımı için gerekli gücü de barındırıyor olması açık/ geniş mekân oluşuyla açıklanır.

Meryem adlı bir kadının kedilerle ve Beyoğlu ile ilişkisinin anlatıldığı “Kedili Meryem”, Beyoğlu’nun açık/ geniş mekân olarak işlev kazandığı bir öyküdür. Bu semtin Sakızağacı, Galatasaray, Balıkpazarı, Tarlabası gibi yerlerinde peşine taktığı kedileriyle gezen Meryem, Beyoğlu ile özdeşleşmiş bir karakter görünümündedir. “Beyoğlu ikindilerinin bir parçası olan Deli Meryem, hâlâ sağsa, on beş yirmi kediyi de hâlâ beslemektedir” (S: 64-65). Kedileriyle meşhur Beyoğlu’nun kedileriyle meşhur Meryem’i ayrılmaz bir ikili oluşturur.

“Bizim Denizimiz”, kumsalda denize giren iki erkek çocuğun korku, merak karşımı bir duyguyla kendilerini, dünyayı su ve yüzmek aracılığıyla keşfetmelerini anlatır. Yüzmek, onlar için tamamlanmak, tamlığa ulaşmaktır. Yaptıkları salt yüzmek değil; özgürlüğü, mutluluğu ve erinci doyusya yaşamak, suyun değıdiği her bir zerrelere hissetmektir:

Erkekler denizdeydi. Bildikleri denizin bildikleri yeşilliklerini, iribaş karası, tavus aynası, denizanası, erik kütürü yeşillerini, her an yeniden tansiyarak yüzüyorlardı. Serinlemek için değil yalnız; yüzmek için de değil gerçekte. Suyun içinde olmak, suyun içinde kollarının, bacaklarının, gövdelerinin yarı özgürlüğünü bir tamlığın mutluluğu diye yaşamak, suyun esnekliğinde devinmek, tuzun kanlarına karıştığını duyar gibi olmak için... (GKB: 124)

Denizle bütünleşmiş, adeta onun parçası haline gelmiş çocuklar “bir uzak denizin içinden yavaş yavaş karaya yaklaşmağa karar vermiş, uzak çağların ayaklı kollu su yaratıkları”na (GKB: 126) benzer. Kumsalın daimi üyesi olan ve zaman zaman ortaya çıkıp kendini gösteren, ardından yitip giden kertenkele, kedi ve kurbağaya has bazı özelliklerin çocuklara yüklenmiş olması; mekânı, paylaştıkları bu hayvanlar gibi algılama isteklerinden kaynaklanır. Kumsala ait bütün unsurlar yeşilimsi boz renkteki derileri; ürkek ürkek şişirdikleri karınları; donuk, kıpırtısız, çıplak, patlak gözleri ile bu iki çocuğa indirgenir.

Ülkenin en yüksek yerlerinden biri olan tepeye ulaşmak amacıyla yola çıkan ismi belirsiz başkışının verdiği mücadeleyi konu edinen “Bir Başka Tepe”de öykü kişisi zorlu tabiat koşullarına ayak uydurarak doğayla bütünleşir. Bu fiziksel yolculuk, aynı zamanda içsel bir yolculuğun tezahürüdür: “Bugüne dek öğrendiklerimi, bugüne dek yaşadıklarımı, yolda göreceğim her şeyle bir arada düşünmek, karşı karşıya getirip tartmaktan başka ne işim var doruğa çıkarken?” (GKB: 199). Yükselmek, çıkmak, tırmanmak, öğrenmek, yücelmek, devinmek gibi fiillerle ifadesini bulan bu süreçte tepeye varma serüveni, yaşamın benzeri bir iş yapmakla eşdeğerdir. Sonunda hedeflediği noktaya ulaşan kişi her şeyin üstünde olduğunu duyumsar:

Dünya uçsuz bucaksız altımda, ama gene de küçücük; çevremde, ta aşağılarda, yan yana, yan yana dizili binlerle, on binlerle ufak ufak şey, bu dünya; insanları, tarlaları, ışıkları, ağaçları, hayvanları, evleriyle... Doruktaki adam her şeyin üstünde duruyor artık, bilgisiyle, kocamanlığıyla. (GKB: 207)

Gözlerinin, gönlünün ve de aklının alabileceği en yüksek görgüyü edinen doruktaki adamın eriştiği bu bilgi, onu mekânla özdeş hale getirir.

Baskı inanç çatışması ekseninde başkişi Andronikos'un içsel sorgulamalarının, verdiği kararların, bu karar neticesinde başına gelenlerin anlatıldığı, "Ada" ve "Tepe" adlı iki bölümden oluşan "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı", bölümlerin adı olan bu iki mekânda geçer. Sessizliği, ıssızlığı, sakinliği ve yalıtılmışlığı ile ada, inancının sağlamlığından ve verdiği kararın doğruluğundan emin olmak için vicdan muhasebesine girişen başkişiye ihtiyaç duyduğu ortamı sunar. Yanında sadece kendisine gereken yiyecek çıkını ve kıyafetleri bulunan Andronikos adayla uyum içindedir. Yaşamını sürdürebilmesi için elzem olan suyu bulmak dışında bir isteğinin olmaması, ada hayatının gerektirdikleri dışına çıkmadığını gösterir. Aşağıdaki pasaj, bulunduğu yere uygun şekilde hareket ettiğinin, ortamla bütünleştiğinin kanıtıdır:

Suyun içinde dikkatle ilerliyor. Kayaların üstü daralıyor. İpini, kuşağını çözmeli, urubasını sıyrımalı, bu suya cırılçıplak girmeli. İyi. Yıkanır da... Urubanın üstüne bir taş yerleştiriyor. Kayanın üzerinde, bir yana uçmadan, kurur da... Suyun içinde emeklemeli, dizlerine, avuçlarına, karnına dikkat etmeli. Deliğin önüne geliyor artık. (..) Kulak veriyor. Uzaktan, suyun her kabarışının, deliğe hızla girişinin ardından bir uğultu iştiliyor. Bu delik, bir mağaraya açılıyor muhakkak. Denemeli bu yolu. (USBGA: 13)

"Ada"nın tamamlayıcısı niteliğindeki "Tepe"de Andronikos'un en yakın dostu olan İoakim'in her gün Aventinus'un eteğine tırmanması, geçmişe yapılan yolculuk gibidir. Ritüel haline gelen bu tırmanış geçmişi yeniden yaşamak, sorgulamak, değerlendirmek için bir tür gerekliliktir. Bir taraftan Andronikos'un ölümüne şahitlik etmenin acısını, yükünü hafifletmek, gönül borcunu yerine getirmek anlamlarına gelirken diğer taraftan hesabın kitapını yapıp bütün bir ömrün temize çekilmesi demektir:

Olgun yapıntının bir adım ötesi ölüm, biliyorum ama artık kendimi aldatmadan, gözümü karartmadan, ulu, engin bir yapıntı içinde, bütün ömrüm boyunca olgunlaşması için uğraşıp didindiğim bir yemiş, bu akşam, tepeye çıkarken gözümün önüne getirdiğim olgun yemiş imişçesine bir yapıntı içinde ölebilirim artık, diyor. (USBGA: 119)

Düşünmeye, hatırlamaya, sorgulamaya eşlik eden bu iki mekân, Andronikos ile İoakim'e ihtiyaç duydukları ortamı sunar. Kendileriyle, geçmişleriyle uyum, kabullenme ön plandadır. Ada ve tepe, fiziksel olmanın ötesinde öykü kişilerini tamamlayan yönüyle işlevsel özellik kazanır.

2.2.5. Öykülerde Kişiler Dünyası

Bilge Karasu öykülerinin şahıs kadrosu bakımından ortak noktası kadın karakterlere hemen hemen yer verilmemesi, erkek kahramanların ise ağırlıkta olmasıdır. Çoğunlukla adı bilinmeyen öykü kişilerinin sosyal ve ekonomik durumuna, meslek grubuna, kişilik yapılarına ya da yaşlarına dair belirgin ayrımlar bulunmaz. Bu sebeple karakter yapılarına göre tahlil edilen şahıs kadrosunda, öykülerin barındırdığı çatışma unsurundan dolayı kart karakterler ön plana çıkarken norm karakterler azınlıkta kalır. Ben ve öteki karşıtlığı üzerine şekillenen öykülerde karakter olamayan tipler ağırlıktadır. Bunlar içinde en dikkat çekenini ise gölge tipidir.

Tablo 2: Öykülerde Şahısların Karakter Yapılarına Göre Dağılımı

Öykü Adı	Başkışı	Norm Karakter	Kart Karakter	Tipler
“Sarıkum’a Giriş”	İsmi belirsiz ben-anlatıcı			
“Şarkısız Gecelerin İlki”	İsmi belirsiz ben-anlatıcı	Fikret	Çetin ile Metin	
“Beşinci Gün”	Müşfik	Fikret ile ismi belirsiz ben-anlatıcı		
“Odalardan Biri”	Müşfik			
“Oda Oda Dünya”	İsmi belirsiz ben-anlatıcı	Aleko		
“Dönenen Bir”	İsmi belirsiz ben-anlatıcı		Ben-anlatıcının ismi belirsiz iki arkadaşı	
“Zanzalak Ağacı”	İsmi belirsiz ben-anlatıcı	Demir	Rıza	
“Kavruk”	Müşfik	Fikret, Suat ve ismi belirsiz ben-anlatıcı		
“Çatal”	Müşfik	Suat	Nimet Hanım	
“Nereden de Andım Şimdi”	Müşfik		Dilâver Hanım ile Reşit Bey	
“Anahtar”	Müşfik		Reşit Bey	
“Acı Kök Yağmurun Tadında”	Müşfik	Talha ile Sadun	Rânâ, Lerzan ve Dilâver Hanım	
“Ada”	Andronikos	İoakim		
“Tepe”	İoakim	Mimar		Tilkicik
“Dutlar”	İsmi belirsiz ben-anlatıcı		Faşizmin uygulayıcıları	
“Göçmüş Kediler Bahçesi”	İsmi belirsiz ben-anlatıcı	Tarihçi		
“Avından El Alan”	Balıkçı		Orkinos balığı ve deniz	
“Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam”	Sazandere arabasını kaçıran adam			Başkışının ikinci ve üçüncü kişilikleri
“Bir Ortaçağ Abdalı”	Abdal		Abdalı hanın içinden gören adam	Abdalın kıyafetindeki kemirgen
“Korkusuz Kirpiye Övgü”	Korkusuz kirpi	Bahçe duvarı dibinde kirpiyi bulan ismi belirsiz ben-anlatıcı	Kent ve kentte yaşayan insanlar	
“Yengece Övgü”	Yengeç			
“Yağmurlu Kentin Güneşçisi”	Güneşin açması umuduyla yaşayan adam		Yağmur ve kent sakinleri	
“Dehlizde Giden Adam”	Dehlizde giden adam		Dehliz	
“Usta Beni Öldürsen E!”	Çırak	Usta		
“Bizim Denizimiz”	Kumsalda oyun oynayan çocuklar	Deniz		
“İncitmebeni”	Öğretmen		Ada ve ada halkı	
“Alsemender”	Bilgin	Kitaplık yöneticisi	Yalan söyleyen insanlar	

Tablo 2: (Devamı)

Öykü Adı	Başkişi	Norm Karakter	Kart Karakter	Tipler
“Bir Başka Tepe”	Tepeye ulaşmaya çalışan adam		Karşı tepedeki adam	
“İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi”	Camın önündeki koltuklara oturmuş iki kadın		Elinde gülle eve gelen delikanlı	
“Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955”	Doğa yürüyüşü yapmakta olan ismi belirsiz ben-anlatıcı	Doğa yürüyüşü yapan kafilenin başındaki kişi		
“Ertuğrul Oğuz Fırat’ın Resimleri Üzerine”	Ertuğrul Oğuz Fırat			
“Turan Erol’un Bir Gençlik Resmi Üzerine”	Turan Erol			
“Karanlık Bir Yalı Üzerine”	Yalıya kafa tutan çocuk			
“Boğaziçi Üzerine Bir Ön-Metin”	Boğaz			
“Çapavulun Çattığı Çaparız”	Çukurluğa sıkışmış olan yedi diri üç ölü		Çukurdaki düşman askerleri	
“Kısmet Büfesi”	Ferdane Hanım		Şefika ve Hikmet hanımlar	
“Beyoğlu Üzerine Metin”	Beyoğlu			
“Bir Söylencedir Beyoğlu”	İsmi belirsiz ben-anlatıcı		Başkişinin annesi	
“Lağımlaranası”	İnayet Hanım			
“Hiç Yoktan Bir Ölüm Daha”	Ceviz ağacı			
“Mesih”	Yunus Bey	Yusuf Bey		Gazeteci
“Ölümün Avlusı”	İsmi belirsiz ben-anlatıcı		Başkişinin babası	
“Yataklar”	Dul kadın		Dul kadının kız arkadaşı	
“İsabey’den (Fragman)”	İsabey			
“Gidememek”	Sazandere’ye gitmeye çalışan adam			Başkişinin ikinci kişiliği
“Aşk”	Sinan	Rasin	Riyan	
“Sevilmek”	Sinan	Erçan	Esin	
“Depo”	Depoda satılmayı bekleyen eşya			
“Sarı Leke”	Arkadaşını öldürdüğünü zanneden ben-anlatıcı		İsmail	Hoca
“Büyü II”	Pritchett			
“İlk Susan”	İsmi belirsiz ben-anlatıcı			Başkişinin sevgilisi
“Susanların Son Hikâyesi”	İsmi belirsiz ben-anlatıcı		Ekrem	
“Arkamdakiler”	Takip edildiğini zanneden ismi belirsiz ben-anlatıcı		Başkişinin ölen arkadaşının evinde rastladığı üç kişi	Başkişiyi takip edenler
“Susanlar III – Kör Nokta”	Tiyatro sahnesindeki oyuncular		Oyunu seyreden seyirciler	
“Susanlar VII - Kapalı”	Ben-anlatıcı		Tramvayın içindeki insanlar	
“Kedili Meryem”	Kedili Meryem	Kediler		

2.2.5.1. Başkişiler

Troya'da Ölüm Vardı'da yer alan birbiriyle bağlantılı dokuz öykünün yedisinin başkişisi, olayların hem ağırlıklı olarak onun etrafında geliştiği hem de onun bakış açısından yansıtılarak aktarıldığı Müşfik Börekçi'dir. Müşfik'in çocukluğundan itibaren kendi cinsine ilgi duymasında çocukluğunda yaşadığı bazı olayların bilinçaltına yerleşmiş olmasının rolü vardır. “Kavruk”ta ‘kötü kadın’ olarak tanımlanan Meryem'i bir adamla münasebet halinde fark etmesi, yangında onun yanmış çıplak cesedini görmesi, “Anahtar”da babasının da böyle bir kadınla ilişkisini öğrenmesi kadınlardan uzaklaşmasına ve sevgiyi erkeklerde aramasına yol açar (Tezcan, 1963: 6). O, annesi dahil kadınlarla ilişkilerinde rahat değildir. Kitap okurken annesinin elinin saçında gezindiği, saçını okşadığı manzarayı arkadaşlarının görmesinden utanan Müşfik'in kadınlar hakkındaki olumsuz düşüncesi annesi ekseninde belirginleşir:

Gene eski yola dönüyorduk. Parmaklarım omuzuna geçti, saçlarını kokladım, anneciğim, anacığım, dedim. Sesini çıkarmadı, neden sonra, yeter oğlum, dedi, canımı acıttın ama ses çıkarmadım, yeter, söyle bana ne var, ne oldu? Ne geldi birden aklına? Seviniyordum canının yandığını açıkça söylediğine, benim de istediğim oydu. Bütün kadınlar gibi camı yanmalıydı, sevilirken bile... (TÖV: 89)

Müşfik'in bu algısında, ikili ilişkilerde kadınların sergiledikleri olumsuz tutumlarının da etkisi vardır. Özellikle kıskanç yaradılışları, onun erkekler arası sevgiyi daha doyurucu bulmasında etkindir. Annesinin boğucu sevgisi karşısında babasının ilgisizliğine maruz kalan Müşfik, Reşit Bey'in gerçek babası olmadığını ileriki yaşlarında öğrenir. Babasıyla ilişkisindeki sevgisizlik, bu duyguyu erkeklerde aramasının bir diğer nedenidir.

“Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”nda başkişi, “Filistin'in bir dağında çarımha gerili ölen o köylü ile aynı yaşta”ki (USBGA: 10) Andronikos adlı keşiştir. “İnsanların büyük inanç sarsıntıları sırasında(ki) davranışları” (Menemencioğlu, 1971: 3), putlara tapınmanın yasaklanmasına yönelik getirilen yeni inancı kabul etmek istemeyen Andronikos'un şahsında sorgulanır. Keşişlerin bu konuda yemin edeceği büyük toplantıya katılmak istemediğinden manastırdan kaçarak adaya sığınan Andronikos, orada kendi başına, inancının sağlamlığını test ederek geçireceği sürenin, karar yürürlüğe girdiği gün ne yapması gerektiğine yönelik karar almasını kolaylaştıracağını umar. Andronikos'un adada geçirdiği süreç “inanç üzerine, kimlik üzerine, esaret ve özgürlük üzerine, doğru(cu)luk üzerine bir öz-sorgulama” (Hassan, 2014: 2) içerir:

İnancı uğruna zindana atılmağı bile göze alamayan adamın inandığı söylenebilir mi? O halde, gerçekte, inanmıyorum. O halde, yıllarca, bilmeden, farkına varmadan yalan söyledim. Yalanımı yaşadım, yaşattım başkalarına da. Kendimi aldatmakla kalmamışım, herkesi de aldatmışım. (..) Yıllarca dilim alıştığı, aklım alıştığı için inandığımı sandığım şeylere, gerçekte inanmadığımı bugün anlıyor, bu inanç uğruna zindana atılmağı korkusuzca yüzleme gücünü kendimde bulamıyorsam, yeni bir şeye nasıl inanabilir, nasıl herkesle birlikte kendimi de bir kez daha aldatabilirim? (USBGA: 38)

Andronikos'un getirilen inanç sistemine karşı çıktığı halde bu uğurda cezaya çarptırılmayı göze alamaması, onu inancını sorgulamaya iter ve resimlere/ ikonlara tapınmasının gerçek sebebini tespit etmeye çalışır. Cezayı göze alamamasını gerçekten inanmadığına, sadece bir alışkanlığı yaşadığına yorar. Onun içsel çatışması "inanış ile isyan arasında(dır)" (Şahin Hamidi, 2010: 112). Bu çatışmayı adada geçirdiği süre boyunca yaşayan Andronikos'un şahit olduğu leylek göçü, içinde bulunduğu durumla benzerlik gösterir. Sürünün düzen içinde uçuşunu, düzeni bozan leyleklerin leylek köpekler tarafından hizaya getirilişini, leylek köpeklerin bütün sürüyü dışında hiçbir leylek kalmadığından emin olana kadar kontrol edişini, sürünün nizamlı ve hizalı bir şekilde yol almasını, arkada kalan tembel leyleklerin sürüye ortak edilişlerini içeren bütün bir süreç Andronikos'un muhakemesini etkiler.

Denize girip, çamlarda gezip, üzümünü peynirini, ekmeğini yeyip şimdi Tanrının o güne rastlattığı bir panayır eğlencesini seyrettikten sonra yorulduğunu düşünerek, duyarak, evine dönecek, yatağa külçe gibi yığılıp hemen uykuya dalacak, keyfi yerinde bir devlet kulunun pazar gezintisi değildi bugün Andronikos'un yaptığı. Bunu unutmaması gerek. Leyleklerin göçü, kendisine kendi göçünü unutturmamalı, şehrin hâlâ dumanlı, yangınlı olup olmadığına bakmağı unutturmamalı... (USBGA: 52)

Yasağı tanımayarak sürünün dışına çıkan leyleğe benzeyen Andronikos, özgür olmak için manastıra geri dönmek ve inancı uğruna, çarptırılacağı cezayı göğüslemek durumundadır. Bu süreçteki mücadelesinin boş bir işin ötesine geçmesi, attığı adıma anlam kazandırabilmesi için kaçtığı şeyle yüzleşmesi gerektiğini düşünür. Sürüye uymayı değil özgürlüğü tercih edişi ve bunun karşılığında ölümü göze alışıyla istemeden de olsa kahraman rolüne bürünür.

"Alsemender" adlı öykünün başkışisi, kendisi hiç yalan söylemediği için başkasının yalan söyleyebileceğine inanmayan ismi belirsiz bilgidir. 13. yüzyıldan kalma bitkisel ilaçlar kitabında Alsemender adlı bitki hakkında rastladığı bilgiler arasında çiçeğin tek yaprağını çiğneyenlerin artık yalan söyleyemiyor oluşları dikkatini çeker. Öğrendiği bu özellik sonucunda bitki hakkında daha detaylı araştırma yapmaya karar veren bilgin, bitkiyi bulmak için işlerini öğrencilerine ve yardımcılara bırakarak yola çıkar. Deniz kenarlarında ve kıyılarda yetişen bu çiçeği bulup araştırmak üzere laboratuvarına getirmek için verdiği uğraş, doğruculuğun kendisi için taşıdığı önemi yansıtır:

Doğru ne? yalan ne? sorularını sora sora önce felsefe okumuştum, sonra ruhbilim; daha sonra da, beynin en ince işlemlerini araştıran bir bilim dalında uzmanlaşmış, bu bilimin yanı sıra, doğru-yalan sorunuyla uzak yakın ilişkisi olabilecek birçok başka bilimle de uğraşmışım. Ele gelir bir çok sonuç elde etmişim bu çalışmalarından. Gene de, kavramlar arasında köşe kapmaca oynar gibiydi. Bir kavram, bir başka kavrama atıyordu onu; bir bilim, ötekine. Yılmamışım, yılmıyordum. Ama bütün bu çalışmaların ötesinde -ya da berisinde- gündelik yaşamımı sürdürmek zorunda olduğumu biliyordum; bu yaşamı sürdürmek de, doğruculuğu sürekli olarak yaşamak demektir. (GKB: 162)

Bilginin, kitabın çiçek hakkında yanlış bilgi veriyor olabileceğini aklına getirmemesi, inançlarıyla yaşamının örtüştüğünün göstergesidir. Doğruculuğun devamını yaşamı sürdürmenin şartı olarak gören; bu sebeple hep doğruları söyleyen; doğruları söylediğine dair durmadan kendini yoklayan; gördüğünü, elinden geldiğince yanlış ya da değiştirici yorumlara sapsaksızın anlatmaya çalışan; yaptığına yaptım, yapmadığına yapmadım diyen bilginin çiçek üzerindeki çalışmaları, başkalarını da doğrucu kılmak için giriştiği deneylerden biridir.

Bilge Karasu'nun "Korkusuz Kirpiye Övgü", "Yağmurlu Kentin Güneşçisi", "İncitmebeni", "Bir Başka Tepe" ve "Kısmet Büfesi, ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin" adlı öykülerin başkişileri, çatışma halinde oldukları kart karakterlerle ben x öteki diyalektiği içinde yer alırlar. "Korkusuz Kirpiye Övgü"nün başkişisi kirpi, kendisine yaşam alanı tanımayan kent ve kent sakinleri ile çatışma halindedir. Bu insanlar içerisinde ben-anlatıcının bahçenin duvar dibinde gördüğü kirpiyi elindeki sopayla rahatsız eden komşusu; kirpinin annesinin yaşadığı yerde onları yok sayıp öldüren, yaşam alanlarını yok eden işçiler ve inşaat sahipleri de yer alır. Kirpinin gözünde insanların genelini temsil eden bu gibi kimseler onun bakış açısıyla tanıtılır:

Bir kez, insanlara akıl erdiremiyorum. Cırnakları gözükmüyor, yok belki de. Sonra öbürlerinden çok daha ağır kanlılar. Ama bu yüzden de ne yapacaklarını hiç mi hiç kestiremiyor, apışıp kalıyorum karşılarında. Onların başka yerlerinde bir gücü, bir savutu, ya da bir dikenleri var ama ben yerini çıkaramadım." (GKB: 67)

Etrafta neler olup bittiğini görmek, dünyayı tanımak amacıyla yola çıkan ve fiziksel olduğu kadar zihinsel bir yolculuk da yaşayan kirpi, karşılaştığı türlü tehlikelere rağmen pes etmeyerek ben x öteki karşıtlığında ayakta kalmayı bilir.

Yağmursuz bir günün geçmediği kentte umudunu hiç yitirmeden güneşin çıkıp çıkmayacağını görmek üzere her sabah pencereden dışarıyı kollayan "Yağmurlu Kentin Güneşçisi"ndeki başkişi, bu özelliğiyle diğer kent sakinlerinden ayrılır. Kimseye kötülüğü dokunmamış, kimseyi kırmamış başkişinin tek kusuru, eşini dostunu tedirgin eden tek yönü günün birinde güneş açacağını umut etmekten vazgeçmemesidir.

Kendini tutamaz, çılgınlık olduğunu bile bile, yatağından kalkar, pencereye gelir, yağmurdan çizik çizik olmuş camın ardından gökyüzüne bakar. Dışarıdan bakan birinin dalgalı dalgalı göreceği yüzünde, merak izi bile bulamayacağı, umut izi bile sezemeyeceği yüzünde, salt gözleri canlıdır sanki adamın. Gökyüzüne bakar, belki güneş çıkmıştır diye, çıkacaktır diye. (GKB: 85)

Yağmurun durması ile alışageldikleri düzenin bozulacağını hesaba katmayan başkişi, "yaşanacak dönüşümün yaratacağı değişimi düşünmez" (Sarpkaya, 2014: 68). Bu yönüyle o, güneşin hiç açmamasını kabullenen, sürekli yağın yağmuru sıradan bir şey gibi algılayan diğer kent sakinlerinin karşısında yadırganan, dışlanan bir öteki'dir.

“İncitmebeni” adlı öykünün ismi bilinmeyen başkişisi hiçbir şeye sahip olmamak isteği ile insanların genelinden ayrılır:

Herkesin, kim bilir, belki de ancak “çoğu insanın” demeli ya, giyinmek için uğraşıp didindiği bir dünyada, insanların arkasını kat kat kalınlaştırmak için olmasa bile, kış aylarının acı soğuğu estiği zaman sırtını pek tutabilmek için çalışıp yaşadığı bir ülkede soyunmaktan başka şey dilemeyen bir adamın masalı bu. (GKB: 130)

Yaşadığı ülkeyi bir köpeğin arabının altında kalarak ölümüne şahit olduğu için terk edip adaya yerleşen ve geçimini öğretmenlikle sağlayan başkişi için bilgilerini paylaşması da bir nevi arınma/ soyunmadır. Fazlalık olarak gördüğü her şeyden kurtulmak isteğindeki başkişi, maddi değer taşıyan her şeyi yük gibi görür. Adada yaşadığı sade hayat sonucunda varlığı günden güne artmakta olan adamın bu durumdan duyduğu rahatsızlık şu sözlerle ifade edilir:

Zaten pek sınırlı olan gereksinimleri, farkına varmadan da olsa soyunma ilkesine bağlı kalmakta başarı gösterdiğinden mi ne, daha da azalmış olsa gerekti ki varlığı artıyordu. (GKB: 136)

Kazandığı paralara ihtiyaç duymaması, sahip olduğu bütün birikimi adanın tepesine gömmesi, somut varlığı olduğu kadar soyut varlığı da yük gibi algılayıp içine yerleşen mutluluk duygusunu sıyırıp atması gereken en önemli şey olarak görmesiyle o, genel eğilimin dışında kalan öteki’ni temsil eder.

“Bir Başka Tepe” hiç kimsenin ulaşamadığı bir tepeye çıkmak, o zirveye ulaşım oranın görgüsüne sahip olmak için mücadele veren bir adamın öyküsüdür. Yaptığı bu yolculuk onun açısından bir nevi kendini tamamlama sürecidir. Tepeye varmayı tek hedefi haline getirdiği için tırmanmak, yukarıya çıkmak gibi eylemler neredeyse bütün hareket döngüsünü oluşturur. Geçtiği arazilerin zorlu, yorucu ve eziyetli olması onu yolundan alıkoymaz. Ona göre tırmanmak aynı zamanda öğrenmek, yükselmek, yücelmek demektir. Kendi yürüyüşünü, yol alışını tekerleğin ilerlemesine benzeten başkişi sonunda hedefine ulaşır. Doruğa vardığında gördüğü manzara, ilk başta bilgisiyle ve kocamanlığıyla her şeyin üstünde durduğunu hissettirir. Karşı tepede, tıpkı kendisi gibi bir başka adamın varlığını fark etmesiyle bütün algısı tersine çevrilir:

Bakıyor, doruktaki adam, bakıyor, bakıyor, orada, uzakta, bir tepe daha görüyor. Kendi tepesinden çok daha küçük ama gene de tepe denecek bir tepe. O tepenin üzerinde bir şeyler kıvımlar gibi; bir böcek, bir hayvancık gibi... Duruyor, donuyor, o böceğin, o hayvancığın, kendi gibi bir insan olduğunu anlayınca. Bakıyor. Bakıyor. Bakıyor. Karşısında bir insan var doruktaki adamın. Çok uzakta, dolayısıyla küçücük, küçücük, bir böcek, bir hayvancık kadar küçük görünüyor. Tam karşısında ama; o da dönüp bakıyor kendisine galiba. (GKB: 207)

Karşı tepede duran adamın gözüne bir böcek kadar küçük gözüktüğü an, kendisinin de o kişi tarafından aynı şekilde görüldüğünü fark ettiği andır. Bu fark ediş ile o zamana kadarki çabası hiçlenen, o bilgiye ve görgüye erişen tek kişi olma utkusunu sönen başkişi ve aynı bilgiye, görgüye sahip karşı doruktaki adam birbirleri için öteki haline gelirler.

“Kısmet Büfesi”nde, başkişi Ferdane Hanım ile kart karakterler Hikmet ve Şefika Hanım arasındaki ilişki karşılıklı bir ötekileştirme algısı içerir. Ferdane Hanım, Şefika Hanım’ın bakış açısından şu sözlerle tanıtılır:

yaşını gizlemeğe çalışmadığı halde hâlâ gencecikmiş gibi kılığına, görünüşüne özen gösteren kadınların, ya da, kendine duyduğu saygıyı başkalarına da aşılabilen, bu dünyada kendini yakıştırdığı yüksek yeri ikide bir karşısındakilere anımsattığı için pek çok kimseye çekilmez bir yaratık gibi görünse bile bu davranışını kişiliğinin bir parçası haline getirebilen kendini beğenmiş ... (KB: 87-88)

Titizliğinden dolayı hizmetçisiyle anlaşamayan, evindeki eşyaların yerlerinin değiştirilmesine tahammül edemeyen, selam verilmesini istemedikçe ya da istediğini belli etmedikçe yanına yanaşamayan bu kadın aynı dernekte görevli olduğu diğer iki kadınla karşıtlık içerisinde kurgulanır:

Ferdane Hanım, bıraktığımızda, iki şeyi anlamış durumdaydı: Okuduğu kitaplarda sözü geçmiş olabilecek “ölüm tohumu”nun, gerçek bir ölüm olasılığı haliyle, bir yürekte taşınabileceğini; bir de, bu tohumu taşımanın verdiği korkuyu untabilmek için arkadaşlıklarına sığındığı bu iki kadının ortaklaşa niteliğine karşıt bir nitelik taşıdığını. (KB: 121-122)

Bu karşıtlık, hayata bakışlarında da ortaya çıkar. İçlerinden geçeni açığa vurmaktan çekinmeyen, başkalarının bilmediği bir yaşamları olduğunu duyumsayabilmek için hayatlarını herkesin gözü önünde yaşamaktan korkmayan Hikmet ile Şefika Hanım’ın tersine Ferdane Hanım, “arka odalarının dünyasında başkalarının dirimini eme eme” (KB: 122) yaşar. Pastanede oturduğu koltukta, diğer iki kadının şaşkınlık ve korku dolu bakışları altında “kolları dirseklerinden bükülmüş, başına doğru giden elleri yarı yolda durmuş, biraz irice bir taş bebeğe” (KB: 121) dönüşürken kendini saran sevgisizliğin kurbanı olur.

2.2.5.2. Norm Karakterler

Troya’da Ölüm Vardı’daki birbiriyle bağlantılı öykülerin başkişisi Müşfik’in çocukluk arkadaşları Suat Çuhacı ve Fikret Ünlü “Sarıkum’a Giriş”, “Şarkısız Gecelerin İlki”, “Beşinci Gün”, “Odalardan Biri”, “Kavruk”, “Çatal”, “Nereden de Andım Şimdi” ve “Anahtar” adlı öykülerin; gençlik dönemi arkadaşları Talha ve Sadun ise “Acı Kök Yağmurun Tadında” adlı öykünün norm karakterleridir. Kendi dostluklarını sürdürmek ve tamamlayabilmekle uğraşan (Gürson, 1963: 6) bu kişiler birbirleriyle ve daha ziyade Müşfik’le ilişkileri çerçevesinde tanıtılırlar.

Müşfik’le ilişkisi en derinlikli incelenen norm karakter Suat’tır. Erkek erkeğe aşkın göstergesi olan bu birliktelik, Müşfik’in annesi ve babası tarafından onaylanmaz. Tepkilerini annesi gururundan dolayı susarak, babası ise eve geç saatlerde gelen oğluna kapıyı sürgüleyerek gösterirler. Aşağıdaki satırlar, Müşfik’in Suat’a beslediği duyguların dile getirilişidir:

Yepyeni, tanımadığım, hiç görmediğim bir yüzdü bu. Gözleri çukurda, kaşlarının gölgesinde; yeşil, yumuşak, arı yeşiller. Burnu ince, ucu köşeli, burun kanatları kabarmış. Büyük ağzı, dişlerini bütün çocukluklarıyla açıkta bırakıyor, çenesi uzuyordu. Saçları düşüyordu kaşlarının arasına. Güzeldi. İnce, karanlık, ışıklar içinde. Gene aklıma günah sözü çakıldı. O dakikaya değin, yüzüne bu denli az bakmış olduğuma, gözlerimi, onunla konuşurken hep yere diktiğime, çevreye yönelttiğime sevindim. Bildiğim yüzünü yeni görüyordum. Tutuluyordum. Güzeldi... (TÖV: 68)

Müşfik ile Suat'ın arkadaşlığı, başkişinin Sarıkum'dan ayrılmasıyla son bulur. Talha ile Sadun ise kendini yaşamak, kendini gerçekleştirmek isteğindeki Müşfik'in yetişkinlik dönemi arkadaşlarındandır. Bu ikisiyle olan ilişkisinde annelerin ve eşlerin kıskançlığı, kısıtlayıcılığı ön plandadır. Dilâver Hanım'ın Talha eve geldiğinde uyumakta olan oğlunu uyandırmaması bu kıskançlığın göstergesidir. Arkadaşına olan düşkünlüğü "Talha için ölüm döşeğinden yekinebileceğimi bilmiyor musun sanki" (TÖV: 109) sözlerinden anlaşılır.

Müşfik için hiçbir şey, kendi hayatlarını yaşamaktan önemli olmamalı, hiç kimse onları kendi hayatlarını yaşamaktan vazgeçmek zorunda bırakmamalıdır. Birbirleriyle ilişkilerinde "düşsel bir dostluk ideası görünümü, böyle bir dostluğu gerçekleştirme çabaları" (Gürson, 1963: 6) vardır. Diğer taraftan kişileri yeni arayışlara, yeni tecrübeler iten bir tamamlanmamışlık da söz konusudur. Bu, aynı zamanda kendini arayıştır:

Arıyordum yalnız, belki ne aradığımı da iyice bilmiyordum seziyordum ancak. Ama sende buldum. Bulduğumu bildim ama yadırgadım, kötü bir şeyin yadırganması gibi değil, kişinin kapalı havalarda başını kaldırıp tepesinde arı duru bir maviyi görünce yadırganması gibi, güzel bir tek bulutu engine maviliğin içinde group yadırganması, mavinin güzelliğini yadırganması gibi bir şey. (TÖV: 140)

Müşfik, Talha ve Sadun kendilerini aradıkları yolda başkalarını bulur, onları bu arayışa ortak ederler. Birlikte çıkılan yol, yalnız çıkılanından daha az korkutucudur. Bu sebeple her daim "güçlülüğün umudunda[dırlar]" (TÖV: 145).

İoakim, "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı"nın ilk bölümü olan "Ada"nın norm karakteridir. Gerek "Ada"da dile getirilen Andronikos'un bir günlük öyküsünün devamının "Tepe"de İoakim'in anıları sayesinde açığa çıkmasıyla; gerekse giden karşısında kalan, isyan eden karşısında boyun eğen, konuşan karşısında susan, uyutulmayan karşısında uyuyan kişi olmasıyla Andronikos'u tamamlar. Bıyığı daha yeni terlemiş, on sekiz yaşını henüz doldurmamış, manastırdaki en genç keşişlerden biri olan İoakim, Andronikos'un bakış açısıyla tanıtılır:

Genç olduğu halde, yumuşak başlı. Sarı, kıvrımlarının gölgesinde kumrallaşan kıvrıcık saçıyla sarıdan kıza her türlü rengi bir araya getiren kıvrıcık sakalı, bıyığıyla, yumuşacık başlı. Manastıra girdiği günlerde herkesten uzak duran, çekingen, sonra sonra, yavaş yavaş, dudağının ucunu gülümsemek ister gibi kıvrırmağı öğrenen, gülümsemeği bile öğrenen, kendisine yaklaşan, kendisine sorular sormağa alışan, dediğini biraz tarttıktan sonra kabul eden İoakim. (USBGA: 22)

İoakim ile manastırda ilk yaklaştığı, ilk konuşmak istediği, ilk sevmeye başladığı, ilk güvendiği, ilk bel bağladığı, kendisini ilk kıran, ilk umut kırıklığına uğratan ve kendisine ömrünün en büyük dersini veren (USBGA: 60) Andronikos arasındaki birliktelik sorgulama, hesaplaşma, yüzleşme edimleri bakımından ortak bir yaşayışı da imler. Andronikos'a hiç susmadan konuşma cezası verildiğinde hiç konuşmadan onu dinlemekle görevlendirilmiş olan İoakim'e bu cezadan düşen pay, sevdiği kişinin ölümüne tanıklık etmektir.

Andronikos'un işkence edilerek öldürülmesine seyirci kaldıktan sonra manastırdan ayrılarak resimli bir kilise kuran İoakim'in bu hareketi baskı karşısında alınan tavrın yansımasıdır. Ancak onun bu eylem ile yüklendiği görev Bizans'ta eski tapınma biçiminin serbest bırakıldığının duyurulmasıyla sona erer. Her iki kahramanın da baskı karşısında sergiledikleri tutum “köleliğe katlanmayan iki bireyin umutsuzluk ve yenilgiyle sonuçlanan tavırlarıdır” (Onart, 1978: 263). Yenilginin sebebi her ikisi de baskı karşısında tavır almalarına rağmen, onların bu seçimlerinin resimlere tekrardan geri dönülmesinde bir etkisinin olmamasıdır.

İkinci bölüm olan “Tepe”nin başkışisi İoakim, Ravenna'ya gitmek için bindiği gemide Doğulu bir köle ile karşılaşır. Onun tarafından anlatılan ve “Tepe”de iç vaka olarak yer alan masalın kahramanı olan mimar, başından geçen öyküyle İoakim'in hayata karşı duruşunu belirginleştirici rol oynar. Kendisinden içine giren her kim olursa olsun hangi odanın nerede bulunduğunu, hangi kapının hangi odaya açıldığını, hangi merdivenin nereye götürdüğünü bileceği ama aynı zamanda son derece değişik, içine girende ömrü boyunca öyle bir yer göremeyeceği hissi uyandıracak bir saray yapması istenir. Bu iş için kendisine binlerce renkli taş verilen mimardan istenen bir şey daha vardır; o da taşları dizerken aynı renkli iki taşın tek bir nokta, tek bir yer hariç alt alta, üst üste ya da yan yana gelmemesidir. Bütün uyanıklığıyla işe başlayan mimar aynı renkli iki taşın yan yana geleceğini her fark ettiğinde o parçayı bırakıp biraz ötede yeni bir duvar parçası ördürmeye başlar. Aynı renkli iki taşın buluşmasını her defasında sonraya erteleyerek yıllarını tüketen, bu süreçte bütün işçileri yanından ayrılan mimar sonunda parça parça örülüp bırakılmış ve birleştirilmeyi bekleyen duvarların kendisine verilen arsanın her yerini doldurduğunu görür. O iki taşı yan yana getirmemek için uğraşırken sarayın gerçekleştirilmesi beklenen koşullarını aklından çıkarttığından, sonunda, duvarları birleştirse bile bitecek yapının herkesin bildiği ama eşine kimsenin rastlamadığı bir saraya değil, bir ahıra bile benzemeyeceğini fark eder. Ortada ne saray, ne yapı, ne de bunların düşüncesi vardır.

Doğulu köle, saatlerce sürmüş gibi olan masalını bitirdikten sonra İoakim'e şunu sormuştu: Ne anladın bunlardan? Bu masal sana neyi düşündürmek ister? Sonra İoakim'in karşılığını beklemeden doğrulup yerinden kalkmıştı. Yürürken “hayat” demişti, o kadar. (USBGA: 93)

İç vaka şeklinde öyküye yerleştirilen masalın fonksiyonu, İoakim'in hayatı hakkında çıkarsamalarda bulunmasını sağlamaktır. Aventinus'un eteğine tırmanır ve geçmişiyle hesaplaşırken hatırladığı bu masal İoakim'in hayatının özeti gibidir. Mimarın o iki taşı yan yana

koymaktan kaçınmakla ömrünü heba ettiğini düşünen İoakim, kendisinin o anda yaptığının da bundan başka bir şey olmadığını fark eder:

Umutsuzluk, boşluk, hiçlik içinde kalacak yerde, o iki taşı yan yana getirmekten, bir yaşayışın akışına uymaktan, yaşamaktan çekinmeden
Korkmadan, o anda yaptığını bilerek, yaptığının ağırlığını duyup onurunu benimseyerek
O iki taşı yan yana koyabilseydi işinin bir yerinde, duvarının, sırasının bir yerinde o iki taşı yan yana koyabilseydi
(..)
O iki taşı yan yana koyabilseydi o mimar, ömrünü hiç değilse bir parçacık daha az harcamış olmayacak mıydı? (USBGA: 110-111)

Bilge Karasu öykülerindeki usta-çırak ilişkileri başkişilerle norm karakterler arasında yaşanır. “Göçmüş Kediler Bahçesi”, “Usta Beni Öldürsen E!” ve “Kısmet Büfesi, ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin” adlı öykülerde bu ilişkiler ön plandadır.

On yılda bir düzenlenen Göçme Oyunu’na katılmak için turistik bir kente gelen iki sevgilinin başından geçenlerin öyküleştirdiği “Göçmüş Kediler Bahçesi”nde, tarihçi ve yazar olan bu iki kişinin başlangıçta birbirini tanımadıkları, orada tesadüfen karşılaştıkları izlenimi uyandırılır. Taraflardan yazarlık mesleğiyle uğraşan ve öykünün aynı zamanda ben-anlatıcısı olan başkişidir. Öykünün sonunda sevgilisi olan diğeri adına konuştuğunu söyleyen, kendini onun yerine koyan tarihçi ise norm karakterdir.

İki sevgili, karşılıklı takımlarda yer alarak oyuna katılırlar. Mor kuşaklılar arasında yer alan yazar, oyunu yeşil kuşaklılar arasında yer alan tarihçi sevgilisinden öğrendiğini, onun, ustası olduğunu söyler. Karşı takımlarda bulunmaları sevgilileri aynı zamanda av-avcı pozisyonuna sokuyor olsa da, ikisi arasında çatışma değil birbirini tamamlama söz konusudur. Yazar adına konuşan tarihçinin arkadaşının ölümünün ardından söyledikleri bu kanyı doğrular:

Kentin sinliğinde, üzerine toprak dökülürken, “ben hangimizim, gömülen hangimiz?” diye sordum kendi kendime, alçak duvarın üstünden o demir rengi denize bakarken. Sorunun yanıtını bulamadım daha. (GKB: 229)

Tarihçi olanın kendini sevgilisinin yerine koyarak ölmüş bir yazarın kimsenin yazmayacağı, kimseye anlatamayacağı gezi anılarını onun yerine yazmaya kalkması, o öldükten sonra kendisini de ölmüş gibi hissetmesi, iki karakter arasındaki özdeşleşmenin dışı vurumudur.

“İnsan ilişkilerinin birbiri içine geçtiğini, geçmeli duygular olduğunu anlat[an]” (Hızlan, 1997: 170) “Usta Beni Öldürsen E!”de bu ilişkiler ip cambazı bir usta ile çırağı üzerinden kurgulanır. Öykünün başkişisi olan çırak ile norm karakter olan usta arasında bir tür tamamlama söz konusudur. Bu durum, yaptıkları iş gereği bir arada düşünebilmelerinden, tek bir vücut, tek bir beyin gibi hareket etmelerinden kaynaklanır. Çırağını çocuk yaşında yanına alıp yetiştiren, sanatı

öğretip onu bugüne getiren usta ile ustasının sayesinde genç cambazların en ünlülerinden biri haline gelen çırak arasındaki bağlılığın, birlikteliğin niteliğinin vurgulandığı aşağıdaki satırlar, ustanın çırağına bakış açısını yansıtır:

Herhangi bir ustanın herhangi bir yetiştirmesine “oğlum” diye seslenmesine benzememesi için, kendisine bir şey söyleyeceği zaman ona “oğlum” dememeğe, adını bile söylemeye dikkat ediyordu. Konuşmaları bir seslenmeyle başlamazdı zaten. (..) Söze, yarısından girişirler, bir gün, bir hafta önce kestikleri yerden bağları kopardı konuşmalarını; ya da başını anlatmışçasına sonunu getirirlerdi. Bir anlık dalgınlık, sözün nereden gelip nereye dayanacağını hemen kestiremediklerini gösterecek en ufak bir im, bir kaşın kalkması, bir gözün kısılması, bir dudağın büzülmesi, en az, seslenmek ölçüsünde ayıptı onların gözünde. (GKB: 107)

Çırağın ustasına yönelik duyguları da benzerdir. Kendisini oğlu olarak gördüğü ustasına babası diye değil de anası diye bakmakta, ustasını onu doğuran, emzirip büyüten anasıyla bir tutmaktadır. Bu durum, aralarındaki usta-çırak ilişkisi olmaktan çıkıp bir nevi ana-oğul ilişkisine dönüştüğünü gösterir. İkisini böylesine yakınlaştıran ise meslekleri gereği hayatlarını birbirlerine emanet etmeleridir. Taraflardan birinin en ufak hatasının diğerinin ölümüne yol açabilecek oluşu, birbirlerine tutunmayı, güvenmeyi mecbur kılar.

“Kısmet Büfesi”, iç içe geçmiş iki öyküden oluşur. Resim sanatının ortaya çıkışıyla ya da ilkel çağlarda ne şekilde resim yapıldığıyla ilgili bir metin şeklindeki iç vakada mağara duvarına resimler yapan bir usta ile çırağının öyküsü anlatılır. Artık yaşlanmış olan ustanın norm karakter, kendi yerine geçmesi için yetiştirmeye çalıştığı çırağın başkışı olduğu öyküde aralarındaki ilişki, diğer usta-çırak ilişkilerinde olduğu gibi güven, birliktelik ve sahiplenme içerir. Yaşlı ressamın ustalığını devretmek üzere seçtiği gence davranışlarında anne şefkati gözlemlenir:

Kendisi, duvarın önünde, boz soğukta kalınca, usta onu kucağına aldı, üç gecedir birlikte yattıkları yere götürdü, üzerlerine postları örttü. Oğlanın ayakları üşüyordu hâlâ. Dizlerini karnına çekti, ustasına sokuldu. (KB: 90)

Ustanın, yaptığı çizimler dolayısıyla MorYeleliAt adını verdiği çırak, uzun uğraşlardan sonra ustalığa terfi eder. Çizim yaparken artık eli titrememekte, ustalığın şartlarından biri olan yaraların çizimini maharetle yapabilmektedir. Eski çırak/ yeni ustanın bir deprem sonucunda mağarada kalarak ölmesi bu ilişkiyi sonlandırır. Aralarındaki sevgi bağı, eski ustanın yeni bir çırak yetiştirebilmek için taşıdığı umudun birincil sebebidir.

2.2.5.3. Kart Karakterler

Müşfik'in annesi Dilâver Hanım, Fikret'in annesi Nimet Hanım, Sadun'un karısı Rânâ ve Talha'nın karısı Lerzan *Troya'da Ölüm Vardı*'daki öykülerin kart karakterleridir. Hepsi kadın olan bu kişiler kadrosu, anne ve eş olarak kısıtlayıcı, baskıcı, kıskanç kimlikleriyle öne çıkarlar ve Müşfik'in temsil ettiği değerlerin karşısında yer alırlar. Eş ve anne imgesinin etkinlikler ve

duygular konusunda “iki cinsiyetli” bir modeli güçlendirmesi neticesinde erkeklerin, kadınların farklı ve bilinemez olduklarını düşünmeye başlaması (Giddens, 2010: 45), *Troya’da Ölüm Vardı*’daki kadın ve erkek ilişkilerinin niteliğine açıklık getirir. Erkeklerle yabancı bir bölgeye ait olan bu kadınlar, kocalarının/ oğullarının karşı cinsten uzaklaşmalarında etkindir.

Müşfik’e hamileyken çocuğunun babasını bir trafik kazası sonucunda kaybeden Dilâver Hanım, Reşit Bey’le evlenmeyi kabul eder ve ona oğlu için katlanır. Müşfik’i, hayatındaki tutunacak dalı olarak gören Dilâver Hanım, oğlunun geçen yıllarla birlikte kendisinden uzaklaştığını düşünür. Bunda, Müşfik’in kendisini feda edercesine yaşadığı ilişkilerinin, dostluklarının da payı vardır. Aynı ilgiyi, aynı fedakârlığı görememesinin yol açtığı kıskançlık ile oğlunu yeniden kendine bağlamak ister:

onu yeniden kendime bağlamak istiyordum yıllar boyunca iyileştikten sonra benden ayrı kalmasının bütün dev acısı içinde durmadan beklediğim istediğim can attığım şeyi yapmak istiyordum her şeyini benden yeniden bekleyebilmesini bana her istediğini yaptırmamış ömrümü tümüyle onun eline vermeği istiyordum (TÖV: 107)

Dilâver Hanım’ın kendini oğluna adamışlığını gösteren davranışlarının benzerine Suat’ın annesi Nimet Hanım’da da rastlanır. Yalnızlıktan, oğlunun kendisiyle yeteri kadar vakit geçirmemesinden, ilgi göstermemesinden şikayetçi olan Nimet Hanım’ın Müşfik’e söyledikleri, bir annenin, oğluna, kendisine muhtaç olmasını isteyecek denli düşkünlük duyabileceğinin göstergesidir.

Geceler boyu onu bekledim, biliyor musun? Geceler boyu. Seni sevdiğini, seninle gezdiği için kıskançlıktan parmaklarımı dişledim durdum. Geceler boyu, uykusunun içinde bile olsa, bana seslenmesini, beni yanına çağırmasını bekledim. Baş ağrıdığı, üşüttüğü, hastalandığı günler, kulağım kırıste, çocukluğunda çağırıldığı gibi çağırın diye bekledim. Bana ihtiyacı olsun diye hastalanmasını istediğim zamanlar bile oldu. (TÖV: 70)

Anne olan kart karakterlerin ortak noktası erkek çocukları tarafından ihmal edilmeleridir. Kadınların çocuklarına bu denli düşkün olmalarında kocalarından yeterli ilgiyi görmemeleri de önemli bir etkindir. Yaşamı boyunca istediği erkeğe, aradığı mutluluğa ulaşamamış, giderek değerlerini yitirmiş bir kadının meşru yollarla topluma açılımı ona yeni değerler sağlamadıkça, yaşayış nedeni tek yönlülük gösterir, o da yoktan var ettiği çocuğuna eğilimdir (Gürson, 1963: 6). Dilâver Hanım ile Nimet Hanım bu ilişkilerin birer örneğidir. Kocalarından arzu ettikleri ilgiyi görmeyen iki kadının umutlarını oğullarına bağlaması, oğullarına tutunması, onları kıskanç, bencil anneler haline getirir.

Kıskançlığın benzer boyutu, erkeklerin eşleri üzerinden de verilir. Müşfik’in yakın dostlarından biri olan Sadun’un karısı Râna, Müşfik aralarına girene değin kocasının her şeyidir: “Ben onun her şeyiydim. Biliyordu, biliyordum bildiğini. Yolumuza bir ağustos güneşi gibi

kavurucu, kurutucu Müşfik çıkana değin. Değdiğini eriten sular gibi çıktı yolumuza” (TÖV: 105). Kocasının dostluğunu kıskanan Rânâ'nın bu hissi Müşfik tarafından eleştirilir:

Rânâ'nın kocası kimseyi sevemez miydi ömrü boyunca? Birinin varlığından hoşlanamaz mıydı? Her anı karısının mı olmalıydı, karısınınkinden başka bir hayat karışmamalı mıydı hayatına? (TÖV: 115)

Bir erkeğin hayatındaki tek insan olmanın imkânsızlığına inanan Müşfik, Rânâ'nın kendi ilişkisini etkileyen bu tekeli, kıskanç sevgisinden mustarıptır. Talha'nın karısı Lerzan da kocasının Müşfik'le yakınlığından bir müddet sonra rahatsızlık duymaya başlar: “Ancak bir gün geldi, canım sıkılmağa başladı. Kıskançlık gibi bir şey...” (TÖV: 129). Erkeklerin dostlukları, ne annelerin ne de eşlerin hoşuna gider. Kocalarını kıskanan kadınlar bir müddet sonra bütün ilgilerini çocuklarına yöneltir. Nitekim Rânâ'nın, “Çocuğum var, her şeye karşı o koruyacak beni, bir oğlum olacak, olmalı, olur inşallah.” (TÖV: 134) sözleri, daha karnundayken çocuğunu, kocasına ve Müşfik'e karşı koz olarak kullanması, gebeliği ile kendini üstün bir konuma sokması, onun, ileride Dilâver ya da Nimet gibi bir anne olacağını sinyallerini verir. Böylelikle kadınlar, bir kısır döngü içerisinde önce eşlerini, sonra çocuklarını sevgileri, kıskançlıkları ile boğan; sonucunda hem kendilerini hem eşlerini ve çocuklarını mutsuz eden bir kimlik kazanırlar. Bu öykülerdeki kadınların, hayatlarındaki erkekler üzerindeki en belirgin duyguları kıskançlıktır. Anne-çocuk ve karı-koca ilişkilerinin kadının erkeği kıskanması üzerine kurulu olması, öykülerdeki çatışmanın merkezini oluşturur:

Bir akşam eve dönünce onu kapının önünde bulduk. O gece, ertesi gece, daha ertesi gece - geceler art arda sıralandı, haftalar aylar sıralandı- birbirilerini seviyorlardı. Kıskandım, dayanamayacak denli kıskandım. (..) Uzaklaştırdım ama bir gün gene geldi. Sadun'suz yapamıyor, edemiyordu. Bunu anladım, Sadun'u ele geçirmem gerektiğini bildim. Bir su gibi sızıyordu aramıza artk. Ördek tüyleri suyu emiyordu. Sadun'un benim olması için Müşfik'in bir kusuru çıkmalıydı ortaya. Çıktı da, daha doğrusu, çıkardım da... (TÖV: 112-113)

Benzer bir ilişkiler ağı “Aşk” ve “Sevilmek” adlı oyunların da ana ekseninde yer alır. Aynı konu üzerine kurgulanmış ve biri opera librettosu biri radyo oyunu olan bu anlatılarda başkişilerin eşleri konumundaki Riyan ve Esin kart karakterlerdir. Çatışmanın kaynağı, kocalarının eski erkek arkadaşlarına duydukları kıskançlıktır. Hem *Troya'da Ölüm Vardı*'daki öykülerde hem de “Aşk” ve “Sevilmek”te kart karakter olarak yer alan bu kadınların ortak özelliği ben-öteki çatışması içerisinde öteki'yi temsil etmeleridir. Bu durum, iki erkek arasındaki ilişkiyi bozan, ilişkiye zarar veren üçüncü kişi olmalarından kaynaklanır. *Troya'da Ölüm Vardı*'da yer alan “Zanzalak Ağacı” adlı öyküde Rıza, iki erkek arasındaki yakınlığı çekemeyen üçüncü kişi olarak yine çatışmanın merkezindeki öteki'dir. Diğerlerinden tek farkı kadın değil erkek oluşudur.

“Dutlar”da ekmeğin içinden çıkan akreple simgelenen Mussolini ve onun temsil ettiği faşist düzenin gerek İtalya'daki gerekse öykünün geçtiği dönemin Türkiye'sindeki uygulayıcıları öykünün kart karakteridir. 27 Mayıs öncesi Türkiye'sinden kesitler sunan çerçeve hikâye ile ülkeye

barışı getireceğini öne sürerek başa geçen ancak diktatör bir rejim uygulayan Mussolini döneminin İtalya'sının anlatıldığı iç hikâyede baskı dönemi ve bu dönemde yaşananlar öne çıkar. Kocasını Gigi ile birlikte ülkesinden kaçan Guileo Pozzi, o dönemde yaşananların birincil elden tanığıdır:

Yalnız da değildik, Gigi'nin küçük kardeşi vardı yanımda. Ufak tefeki ama çakışız dolaşmıyordu üç haftadan beri. Ağabeyime saldıran bana da saldırır diyordu. Bir kapı aralığına sığınmıştım, şemsiyemi bütün hızıyla sağa sola sallıyor, kargı gibi kullanıyor, avazım çıktığı kadar bağıryordum. Kimse yardıma gelmedi tabii. (..) Neyse, bizimkiler öbürlerini epey yaralamış, tartaklamış olsa gerek ama ikisinin de kaşı patlamış, her yerleri çürümüş, çizilmiş, üstleri başları yırtılmıştı. Çakı, saldırganların kanını biraz akıtmış olmalıydı. Tabanca kullanılmamıştı ama. (..) Yalnız sopa kullandılar. Ama ansızın, döğüşü bırakıp toparlandılar, gittiler. Gigi'yle kardeşine 'Bu, size ders olsun şimdilik' diye bağıra bağıra. (..) Neyse, o akşam da, kanlar içinde de olsa, eve gidebildik. Geceleri bir daha sokağa çıkmadım ama. (..) Zaten çok geçmeden İstanbul'un yolunu tuttuk. (USBGA: 136-137)

Dış vakada 1960 dönemi Türkiye'si dut ağaçları ve tırtıllar üzerinden sembolize edilir. Onları yiyerek yaprağa ve ağaca zarar veren tırtıllar faşizmin sembolüdür. Ben-anlatıcı kendisini yapraklara benzetir ve tırtılları karşısına alır. Kızılay'da askerler, önlerinde silahları şarkı söyleyen, kol kola yürüyen kalabalığı beklemektedir. "Yoksa bu adamları, anaları, dövülsün diye mi doğurmuştu, bu çocuklar, ölmek için, kurşunlanmak için mi gelmişlerdi dünyaya?" (USBGA: 137) cümlesi, baskıya direnenlerin maruz kaldığı durumu göstermesi açısından dikkat çeker. Sokaklarda yapılan gösteriler, şarkılar söylenerek ve halaylar çekilerek artan protestolar sorunu çözmeye yetmez; bilakis öfkenin, dövülmelerin, kovalamaların, bağışmaların bir çığ gibi büyümesine sebep olur. Tuna'nın akmayacağını, akmaktan vazgeçebileceğini söyleyen şarkılara umut içeren şarkılarla karşılık verilmesi de sonuç getirmez.

"Kısmet Büfesi" adlı öyküde edebiyatçı olan Şefika Hanım ve ressam olan Hikmet Hanım, başkışı Ferdane Hanım'ın karşısında yer alan kart karakterlerdir. Her üç kadın da hem anlatıcının hem birbirlerinin bakış açısıyla sunulur. Bir yardım derneğinde çalışan kadınlardan Şefika "yaşını hiç göstermeyen, gülümseyişine gözlerini de katmaktan ürkmeyen" (KB: 88) biri olarak tarif edilir. Ferdane Hanım'a okuması için *Dünya Resim Sanatının Büyük Ustaları* adlı bir kitap veren Hikmet Hanım ise soğukkanlı; sanatçılık niteliğini kendi gözünde neredeyse kutsallaştırmış; birileriyle gerçekten çatışmasını gerektirecek bir durumda kaldığını düşünmedikçe, kendisini öbür insanlardan ayırdığına inandığı sanatçılığına aykırı düşeceği duygusunu taşıdığı tartışmalara girmeyen biridir (KB: 105). Yardım derneğinden çıktıktan sonra bir doktorun muayenehanesinde rastlaşmalarının ardından Ferdane Hanım, hem daha yakından tanımak hem de haklarındaki düşüncelerinin doğruluğunu test etmek için Şefika ve Hikmet Hanım'ı çay içmeye davet eder. Öyküde, onun bu iki kadın hakkındaki düşünceleri ön plandadır:

Sahi, Hikmet biraz baykuşa bakıyor, ne demek, Allah Allah, saçmalıyorum şimdi de, yani baykuşa benziyor, insanın gözünün içine içine bakan, ama bir şey görmediği belli olmayan baykuşlara. Erenköy'deki köşkün cihannüma bozması çalışma odasında büyük dayımın bir bölmenin arkasında beslediği Fıstık gibi... Şefika ise, sahneye çıkmış, oyunun sonuna doğru

yorulmuş, ama gene de gülümsemeğe çalışan, seyircisinin gözünün içine içine bakar gibi bakan, ama kimseyi görmeyen, yüzünü germekle yetindiği halde seyircilerinin tek tek yanına gelip konuşacakmış gibi davranan ünlü bir primadonna sanki... (KB: 106-107)

Kadınlar arasında kurulan bu ilişkiye, Ferdane Hanım tarafından yansıtılan bir sevgisizlik hakimdir. Onun diğer kadınlar hakkındaki düşüncelerinde bu duygunun yansımaları bulunur. Pastanede oturup çay içerlerken ve bir yandan sohbet edip bir yandan içlerinden birbirleri hakkındaki düşüncelerini geçirirlerken Ferdane Hanım'ın Şefika Hanım ve Hikmet Hanım'ın gözü önünde taşlaşıp, donuklaşıp oyuncak bir bebeğe dönüşmesi, bu sevgisizliğin yansımasıdır.

2.2.5.4. Tipler

Bilge Karasu'nun öykülerindeki şahıslar kadrosunda, Carl Gustav Jung'un dört arketipinden biri olan "gölge" tipi öne çıkar. Jung, *gölge*'yi *anima* ve *animus*'la birlikte egoyu en çok alt üst edenler olarak tespit eder. Bunların en ulaşılabilir olanı, en kolay deneyimlenen gölgedir; çünkü doğası büyük ölçüde kişisel bilinçdışının içeriğinden türetilir. Jung'a göre gölge, bütün ego-kişilikle boy ölçüşen, törel bir sorundur. Çünkü epeyce bir törel çaba göstermeden kimse gölgenin bilincine varamaz. Onun bilincine varmak, kişiliğin karanlık yönlerinin var olduğunu, bunların gerçek olduğunu saptamayı içerir. Bu saptama, her türlü kendini bilmenin özündeki bir koşuldur; dolayısıyla, genellikle dirençle karşılaşır. Psikoterapötik bir önlem olarak kendini bilme, sık sık, uzun bir döneme yayılan, özenli bir çalışma gerektirir. Gölgeyi oluşturan alçaklıkların yani karanlık niteliklerin yakından incelenmesi, bunların *duygu patlamaları* yapısında olduğunu, bir tür bağımsızlıkları olduğunu, buna uygun olarak da saplantılı ya da ele geçirici nitelikte olduklarını açığa çıkarır (Storr, 2006: 79). "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı", "Gecedan Geceye Arabayı Kaçıran Adam", "Bir Ortaçağ Abdalı", "Avından El Alan", "Gidememek" ve "Arkamdakiler" adlı öyküler bu bağlamda incelenmeye müsaittir. Bu öykülerdeki kahramanlar, kendini aşma ve gerçekleştirme sürecinde "bireysel bilinçdışı" (Fordham, 2001: 63) temsil eden gölge ile yüz yüze gelirler. Kişinin içindeki karanlık ve uzlaşmaz yanı simgeleyen; kendisiyle bağdaştırmak istemediği ve kimi zaman görmezden geldiği gölge yaratıcılığın kaynağı olması sebebiyle önemlidir. Gölge arketipiyle uzlaşmayan insan, toplumsal bir uyum sağlayamaz ve yalnız kalır. Gölge ile uzlaşıldığı takdirde ise kişi, olgun ve yaratıcı bir birey halini alır (Atlı, 2012: 265). Bilge Karasu öykülerinde kimi karakterler ona uyum sağlar ya da onu alt ederken kimileri gölge'siyle uyuşamayarak kendisiyle ve toplumla bütünleşme şansından mahrum kalır.

İnsanlar, hayvanlar ve nesnelere biçiminde ortaya çıkabilen gölge "Bir Ortaçağ Abdalı", "Avından El Alan" ve "Tepe" adlı öykülerde hayvan kılığında vücut bulur. "Her şeyin başında, ortasında, sonunda, hayvanını kuşanık adamın imgesi var." (GKB: 46) cümlesi ile başlayan "Bir Ortaçağ Abdalı"nın başkişisi olan abdal, abasına sarılı halde yaşayan hayvanıyla uyum içindedir:

Abayı delip derisini kazıyan, etine geçen cırnakları, dişleri; bu yırtılma, delinme acısını abdalın başkası bilemez, çünkü yarı cırboğa, yarı firavun faresi, tüyü pembeye çalar renkli, dişleriyle kemirgen, pençeleriyle etobur hayvanı kuşağının katları içinde taşıdığını gören yoktur daha. Gençliğinde, bir dağ başında bulunduğu kovukta gecelerken kuşağına girip yerleşmiş hayvanı yıllar yılı taşır yanında. Dövmüş kovamamış, kaçıp kurtulamamış, öldürmeğe de kıyamamıştır; lokmasını onunla paylaşmıştır denemez de pek; hayvan ancak üç lokmanın birine ortak olmuştur şimdiye dek. Canını da, yalnız, çok acıktığında yakmıştır, şimdiki gibi. Abdal onunla birlikte yaşamağa öylesine alışmıştır ki hayvanın ölmezliğine bile şaşmaz olmuştur. (GKB: 46-47)

Abdal ile kemirgeninin bu uyumu, konakladıkları handaki bir adamın dikkatini çeker. Çekememezlik duygusuyla abdalı öldüren adam ise, kendisine musallat olan abdalın kemirgeniyle bir türlü geçinemez. Bu geçimsizlik adamın hayvan tarafından öldürülmesiyle sonuçlanır. Böylece bireyin, “herhangi bir arketipin içerdiğinden daha çok, insanın temel hayvansı yapısını içer[en]” (Hall ve Nordby, 2006: 45) gölge ile uyumunun ve uyumsuzluğunun yarattığı sonuca dikkat çekilir.

Orkinos balığının kendisini avlayan balıkçı ile olan ilişkisini anlatan “Avından El Alan”da orkinos, gölge tiptir. Zokayı çıkarmak için elini balığın ağzının içine sokan balıkçının eli, ağzın içinde kalır. Balık, balıkçıyı elinden itibaren yavaş yavaş yutmaya başlar. Bundan böyle balığı taşımak, onunla yaşamak zorunda kalan balıkçı balığa çıkamaz, kürek çekemez, insanlar içinde dolaşamaz hale gelir. Onların bu birliktelikleri, balıkçının korkusu dolayısıyla ölümle sonuçlanır. Abdalın tersine gölgesiyle uyuşamayan balıkçıyı bekleyen son ölümdür:

Deniz, kendiliğinden gelen balıkçıya kucak açmış. Ölmeyen sevinin öldürücü olduğunu bilememiş bu zavallıya kim yol gösterecek şimdi, hazır olduğunu söylediği ölüme kim götürecekti onu? Bu iş denize düşüyor. (..) Aşağıda, şimdi, ölümün kayası yavaş yavaş aralanmaktadır kendisine doğru süzülüp gelen balıkçıyı karşılamak için. (GKB: 28)

“Tepe” adlı öyküde İoakim’in sahiplendiği tilkicik, onun gölge tipidir. Andronikos’un ölümü karşısında duyduğu acıdan ötürü başka bir sevdiğinin de yaşamaması gerektiğine karar veren İoakim’in bu eyleminin sebebi, Andronikos’un ölümünün yarattığı suçluluk duygusudur. Onun yaptığını yapamamış, onun gösterdiği kahramanlığı gösterememiş olan İoakim, tilkiyi öldürerek aslında kendini cezalandırır. Bu durum, yaşadığı iç çatışmasından dinginliğe çıkamamış, yaşadığı acıyla yüzleşememiş, huzuru bulamamış olmasından kaynaklanır:

Tilkicik hastaydı. Titremesi durmuştu. Ama küskün yatıyordu yerinde. (..) Elini uzatmıştı çulun katları arasına. (..) Tilki ölecekti belki de. Açlıktan, yemeğini yiyememekten, suyunu içememekten. Ama açlıktan ölmek, hastalıktan ölmekten güçlü herhalde. Bu düşündüklerine, gerçekten inanmış mıydı ama? (..) Kendini de seviyordu... Kendini de öldürmesi gerekiyordu... Önce tilkiyi, sonra kendini. (USBGA: 99-100)

“Gecedan Geceye Arabayı Kaçıran Adam” ile onun opera metnine dönüştürülmüş hali olan “Gidememek”te başkişi olan ben-anlatıcılar Sazandere’ye gitmeye çalıştıkları süreçte bir nevi bölünme durumu yaşar. Sazandere’ye gitmeye çalışan başkişi, bir yandan kendisini yaşadığı

şehirde pazar yerini boydan boya yürürken hayal eder. Diğer tarafta pazar yerinin bir ucundan bir ucuna yürüyen bu adamın filmini çeken başka biri daha vardır:

Geldiği otobüs buralara yaklaşırken, yol yorgunluğundan olsa gerek, ımızgandığı yerde, pazar yerinde yürüyen adamla yukarıdan bu adamın filmini çeken adama bölünmüştü. Garajın gürültüsüne daldığında, bu geçiş yakasını bırakmamıştı. O sırada garajın içinde yürüyen adamla birlikte üç kişi olmuşlardı. (GKB: 37)

Geceden geceye arabayı kaçırın adamın bürünmüş olduğu iki farklı kişilik, gölge tipleridir. Bunlar, her ne pahasına olursa olsun Sazandere'ye gitmeyi kafasına koyan başkişinin üst üste gelen terslikler neticesinde yaşadığı yorgunluk ve öfke durumunun dışavurumudur.

Aynı konuyu işleyen “Gidememek”te başkişi, Sazandere'ye gitmek için konakladığı otele yatarken düş görür. O esnada gerçekleşen bölünme durumundan sonra II, başkişinin düşlerini oynamak üzere ortaya çıkar ve öykü, I ve II şeklinde belirtilen başkişi ile gölgesinin söyleşimi şeklinde ilerler. Otobüsü sürekli kaçırıyor olmanın yarattığı ruh haliyle huzursuz düşler gören kahraman ile gölgesinin aralarında geçen diyaloglarda II, başkişinin bilinçaltını temsil etmektedir. Ona ait olan “Ama şimdi rahatsız, gevşedin, biliyorsun yapman gerekeni...”, “Ne yapacağını biliyorsun.”, “Saçmalıyoruz bana sorarsan” (LYB: 180, 184, 186) gibi cümleler, “temel ve normal içgüdüleri içer[en] ve sağ kalabilecek gücü olan gerçekçi görüş ve uygun tepkiler kaynağı” (Hall ve Nordby, 2006: 48) konumundaki gölgenin itici güç rolündeki işlevini ortaya koyar.

Birtakım kişilerce takip edildiğini düşünen başkişinin başından geçenleri konu edinen “Arkamdakiler”de isimleri ve yüzleri olmayan bu kişiler öykünün gölge tipleridir. Başkişi, bir türlü göremediği, tespit edemediği ve sürekli değiştiğini düşündüğü bu kişileri şu sözlerle tanımlar:

Bütün bu farklı, birbirinden başka kimseleri şimdiye kadar hiç görmedim. Hepsi arkamda duruyor, benimle birlikte arkalarına dönüyorlar. Her gün takip edilmekteyim. Arkamda biri var, değişiyor ara sıra. Ama ben hep önlerinde duruyorum. (S: 52)

Öykünün aynı zamanda ben-anlatıcısı olan ismi belirsiz başkişisi, arkasındakilerden kurtulmak için iki sene önce ölen bir arkadaşının evine gider. Yaptığı uzun vapur yolculuğu boyunca etrafında kimseyi görmez. Eve yaklaşırken arkasında ayak sesi duymaması ona artık kaçtığını, kurtulduğunu düşündürür. Birkaç gün misafir olarak bu evde kalacağını uman öykü kişisi birbirinden tuhaf üç kişi ile karşılaşır: Bir kolu ile ufak bir dörtgen çantayı gövdesine yapışık tutarken diğer eliyle yüzüne doğru bir şeyler götüren adam; kalın bağa gözlüklü, soluk yüzlü, kısa boylu bir başka adam ve cüce denecek kadar kısa boylu, oldukça yaşlı bir kadın. Gözlüklü adamın diğer adamı öldürerek çantasını almasının ardından bu tuhaf insanları geçip eve giren başkişi, dinlenmek üzere bir odaya çekilir ve niçin artık takip edilmediğini düşünür. Düşünceleri, ikinci bir vücut gibi üzerine yığılır:

Ayaklarımı, bacaklarımı gerip açarak uzattım. Çarşaf lar hâlâ serindi. Üzerime vücut biçiminde bir ağırlık çöktü. Debelenmek istedim. Kurtulamadım. Çıplak vücuduma çarşafı eriterek, çıplak, benimkinin tıpatıp aynı bir vücut yapmıştı. Uzun bir zamandan sonra tekrar silkindim. Artık vücudumun yarısına kadar geçmiş o vücutla birden hafifleyerek kendimi kapkaranlık, simsiyah ışıklı bir boşlukta duydum. Sonra birden kendime geldim. (S: 50)

Başkişi, dışarıdaki bir düşme sesinin ardından odasının kapısının açıldığını ve öldürüldüğünü sandığı adamın sürünerek ona doğru geldiğini fark eder. Kendisini güç bela dışarıya attıktan sonra evden çıkar ve koşarak uzaklaşır. Geriye dönüp baktığında kendisini, evin içindeki odada uyurken görür. Düş ile gerçek arasındaki bu gelip gitmelerde başkişi, bilinç dışının kendisine oynadığı bir oyunla yüz yüzedir. Vapura binip evine geri dönerken takip edilmediğini duyumsar ve sevinçle yürümeye başlar. Etraf tenhalaştığında ise arkasında o zamana kadarkilerden farklı bir ayak sesi duymaya başlar. Arkasındaki değişmiştir, ancak halen takip edilmektedir. Başkişinin bu süreçte başından geçenler insanın karanlık yanını, kendine bile itiraf edemediği öbür yüzünü imleyen gölgesinden önce kurtulmaya çalıştığını, ardından onunla ittifak yapıp varlığını kabul ettiğini gösterir. Gölge tipinin öne çıktığı bütün bu öykülerde kahramanlar gölgeyi yenmekle ona yenik düşmek, gölgeyle uzlaşmak ya da çatışmak arasında kalırlar. Gölgesiyle uzlaşanlar ya da onu alt edenler olgunlaşırken gölgesini reddedenler ya da onunla uyum sağlayamayanlar bütüncül bir kişiliğe ulaşamaz.

2.3. Bilge Karasu'nun Roman ve Öykülerinde İzlekler

2.3.1. Ölüm

Bilge Karasu'da ölüm sevgiyle, aşkla, tutkuyla iç içedir ve “çoğu zaman bir sevginin ölümü ya da iki yandan birinin ölümü olarak belki sevgiyi dondurduğu için kurtaran bir şeydir” (Arslantunalı, 1997: 20). İzleksel boyutta “yalnızlık-aşk-ölüm üçgeninde” (Tosun, 2015b: 49) kurgulanan *Troya'da Ölüm Vardı*'da sevgi ve ölümün bir aradalığı ben-anlatıcının “İnsan kötü oluyor sevdiğinde. Bağlandığımda kan isterim arada. Kan sıcak sıcak aktıkça, ısırıktan akmalı. Ölüm, benim ölümüm gerek.” (TÖV: 46) sözleriyle ifade edilir. Aynı eserde yer alan “Dönenen Bir”in kahraman anlatıcısının sayıklamalar halindeki sözleri, yaşadığı ilişkideki hayal kırıklıkları ölümle birleştirilerek yansıtılır. Sevdiği kişinin başka biriyle evlenecek olmasından duyduğu kıskançlık, kahramanda ölme isteği uyandırır. Kahramanın “Ölüm gerek bana. Varsınlar evlensinler. Ölümü ararım ben.” (TÖV: 42) sözlerinde sevdiğini bir başkasıyla paylaşmaktansa ölmeyi tercih eden bir kişinin hissiyatı vardır.

Karasu anlatılarında ölümün sevgiyle, tutkuyla iç içeliği, ölümün sevilenle bir aradalığına uzanır. Bu ilişki iki boyutludur. Birincisinde ölüm, sevilenin elinden gelir ki bu, tutkunun gerektirdiği ölümdür. İkincisi yol gösterici/ sevilen olmadan çıkılan ölümdür ki tutku sonuna kadar yaşanmayınca gerçekleşir (Savaşır, 1983: 21). Bu durum, özellikle *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki

anlatılarda ön plana çıkar. Kitapla aynı adı taşıyan öykü, birinci tür ölüme örnektir. Tarihi bir oyuna karşılıklı takımlarda katılan sevgililerden biri, diğerine duyduğu sahiplenici, kuşatıcı, bağlayıcı sevgi yüzünden sevdiğini (oyunda) ele geçirmek için yaptığı yanlış hamle ile kendi takımının kaybetmesine yol açar. Yaptığı bu hata yüzünden halktan birinin öfkesine maruz kalan ve saldırıya uğrayan başkişi yanlışlıkla bir aracın altında kalır ve ölür. Böylece ölümüne sevgisi sebep olmuş; yani ölüm, dolaylı da olsa sevilenin elinden gelmiş olur. Geride kalanın, ölen sevgilisinin ardından yaşamaya gerek görmemesi ötekinin ölümünün kendi yaşantısını anlamsız kılmasından kaynaklanır. Sevgilisinin ölümünden sonra “Kollarımda can verdi. Şimdi, ardından yaşayıp gitmek neye yarar?” (GKB: 229) demesi ölenle özdeşleştiğini gösterir. Karasu’ya göre “bu geri getirmenin değil, yaşatmanın bir yolu[dur]” (Aktunç vd., 2009: 249).

İkinci tür ölüm örneği “Usta Beni Öldürsen E!” adlı öyküde usta ile çırak motifi üzerinden kurgulanır. Biri usta biri çırak iki ip cambazı arasındaki ilişkinin anlatıldığı öyküde çırak, ölecek insanların burun kanatlarının dibinde onu taşıyan kişi için ölümün habercisi anlamına gelen bir ben görür. Bir gün ustasının yüzünde böyle bir ben görmesi, ustasının ölecek olmasından başka bir şey düşünmemesine yol açar. Hayatları da ölümleri de birbirine bağlı olan usta ile çıraktan birinin en küçük bir dalgınlığı, yanlışlığı diğerinin ölümüne yol açabileceğinden her ikisinin de ölümle yüz yüze gelmemek için ip üstüneyken kendini tamamen yaptığı işe vermesi gerekir. Ustasının ölümünün kendi elinden olmasını istemeyen çırağın tek düşüncesi, ip üstüneyken hata yapmamaktır. Ustasının ölümüne sebebiyet vermektan korkan çırak bu telaş ile ustasının, ip üstüneyken kendisini sadece işine vermesi gerektiği yolundaki öğüdünün dışına çıkar ve bir anlık dalgınlıkla ölümcül bir hata yaparak ipten düşer. Böylelikle ölüm, sevilenin sözünden çıkılması sonucunda gerçekleşir:

Ustası belki de onu sınıyordu, kalfasının içindeki korkudan habersiz, onun da bu sınanmadan habersiz olduğunu düşünerek. Yitirdiği bunca çıraktan sonra, bunun ustalığa erişmesinin kıvancını duymak için; ölmeyen, yenilmeden, bugüne eriştiğini görerek kıvanmak için. Ama böyle şeyler düşünmek bile ustalığı daha hak etmediğini düşündürmez miydi? Ustası karşısında yitip gitmek üzereyken... Bekliyordu. Ustanın son adımını atmasını bekliyordu hâlâ. Ustası, orta ipin altındaki halkaya tutunmuştu bile. Ama seyircilerin çepeçevre sardığı, ince kum döşeli oyun alanı kendisine hızla yaklaşırken, bağırtiların, çığlıkların içinde seçemedi ustasının “vah şaşkın oğlum” diyen sesini. İşitemedi. (GKB: 120)

Benzer bir diyalektik “Kısmet Büfesi” adlı öyküde de yer alır. Üç kadının birbirleriyle ilişkileri üzerine kurulu olan çerçeve vakada yoğun bir sevgisizliğin yol açtığı ölüm, kadınlardan birinin katılışp donması olarak kendini gösterir. İç vakayı oluşturan MorYeleliAt’taki usta ile çırak ilişkisinde çırak ölür. Sevginin egemen olduğu bu ilişki ise yeniden başlayabilme umudunu içerir (Mungan, 2009: 238). İç vakada öne çıkan ölümle sevginin bir aradalığı, ölümün sevilenin elinden gelmesi bağlamında *Gece*’de de işlenir:

Öpüp durduğum bu bacaklar, bu gövde, bu eller, bu yüz, bu geceden hemen ya da çok sonra, bu yataktan az ya da çok uzakta, katilim, ölümüm kılığına giremez mi? girebilir mi? girmeyecek

mi? (..) Bunun altında bir şey daha var elbet. Ölümümün (giderek, ölümlerimizin) sevdiğimim (sevdiğimimizin) yani kendisinden çekinmeyi hiç düşünmediğim(iz) bir yaratığın elinden olması yollu bir gizli istek. (G: 203)

Romanda ortaya koyulan karanlık atmosferde yaşayan, yaşayabilecek gibi gözükten tek şey dil'dir. Bu, dil'in ölümü duyurmasıdır (Agamben: 2009: 143). Dil dışında her şey ölüdür ya da ölümü beklemektedir. Bu anlamda *Gece*, yaşam ile ölümün birbirleriyle nasıl ilişkili olduğuna dair düşünceleri de barındırır. Romanın ben-anlatıcısı ölümü kurmadan yaşamın kurulamayacağı; bir hastalık belirtisi gibi görülse bile, ölüme hazırlanıldığına göre bir yaşam dengesi tasarlayabilmek gerektiği üzerinde durur (G: 167). Ölümlü dünyada yapılabilecek tek şey ölüm hiç gelmeyecekmişçesine yaşantıyı kurmaktır:

Ölümlü bir dünyada insan çabasının en büyük başarısı, ölüm diye bir şey hiç yokmuş gibi davranarak, ölüme meydan okuyarak kurmak, örmek, kendi payına düşeni yapıp sonrakilere bırakmaktır. (G: 188)

Bu sözler, insanoğlunun bir gün öleceğini bile bile hayata ve yaşama dair planlar yapışını, ölümü belki de hiç düşünmeden yaşayışını açıklar mahiyettedir. Ölümle yaşam arasındaki dengenin kurulması gerektiği düşüncesi öne çıkar.

Ölüm, *Kılavuz*'un roman kişileri arasında sıklıkla tartışılan bir konudur. Rüyalarında, birini öldürdüğünü ve bundan dolayı suçlandığını gören başkışı Uğur'un arkadaşının ölümüne dolaylı da olsa sebebiyet vermekten duyduğu suçluluk, iç hesaplaşmaya girişmesine neden olur. Cinayetli düşlerinin ardında kendini öldürmek istemesi ile ilişkili bir suçlama olup olamayacağı Uğur'un kafasını kurcalayan hususlardandır. Bu noktada intihar, romanda ele alınan meselelerdendir. Uğur, kendini öldürmeyi birçok defa düşünür, tasarlar, buna hazırlanır. İntihardan vazgeçme sebebi ise böyle bir kararın saçmalığıdır. Ona göre ölümlerin getirdiği özgürlük boşluktur, yalnızlıktır, kuruluktur (K: 57). Uğur'un bu düşünceleri Karasu'nun mektuplarında intiharla ilgili söyledikleriyle benzer. "Yirmi yaşındayken aklıma koymuştum. (..) felsefe yönünden boşluğunu gördüm gördüm, vazgeçtim." (HM: 47) diyen yazarın üzerinde durduğu nokta, yaşamının çok daha ilginç olduğudur.

Mümtaz Bey, Uğur ve İhsan arasında geçen konuşmalarda intihar, farklı bir yönüyle ele alınır ve mutluluğun insana ölümü düşündürüp düşündürmeyeceği sorgulanır. "Bu noktalara gelindiğinde artık ölmek mi gerekir?" (K: 69) diye soran Uğur'un sözleri kastedilen mutluluğun, huzurun derinden hissedildiği, yaşandığı anlardır:

Öyle sanıyorum ki, en azından kimi insan, canına kıymağa karar vermişse -buna ne zaman, hangi durumda *karar* denebilir? Orasını bir yana bırakıyorum...- evet, karar vermişse, mutlu olduğu, mutluluktan solğunun kesildiğini duyduğu bir anda, bu kararını uygular... Belki bu mutluluktan geri dönüşü dayanamayacağını duyduğu için; belki, o anda, ancak o anda canına

kıymak anlam taşıyacağı için... Ne var ki, bu durumda bile, ancak bir kez yapılabilecek bir şeyin 'vakti gelmişliği'ne karar vermek güç olsa gerek. (K: 100)

Dar anlamda mutluluk, insanın iyice birikmiş ihtiyaçlarının daha çok ani bir tatminidir ve doğası gereği yalnızca kısa dönemli bir görüngü olarak mümkündür (Freud, 2011: 36). İnsanın en mutlu olduğu anda ölmeyi istemesinin ardında yatan sebep o kısa süreli mutluluk anını dondurmak ve sonsuz, bitimsiz kılmaktır. Uğur'un açıklamasının ardından İhsan'ın sorduğu "İnsanların, mutlu oldukları için, bu mutluluğun içindeyken, canlarına kıydıkları olur mu?" (K: 69) sorusu bu kanıyı destekler niteliktedir.

Romanda ölüm temi, turistlerin şüpheli ölümleri üzerinden de irdelenir ve mutluluk duygusu bir kere daha ön plana çıkar. Turunçlu'daki kahvehanede Mümtaz Bey'in yanına oturan İsviçreli turist, bulunduğu yerde çok mutlu olduğunu, orada ölmek istediğini söyler. Mutluluk ona da ölümü hatırlatmakta, ölümü çağrıştırmaktadır. Mümtaz Bey'le konuştuktan birkaç gün sonra kaldığı otel odasında ölü bulunması, turistin, sözünü ettiği mutluluk anında öldüğünü, muhtemelen intihar ettiğini düşündürür. Mümtaz Bey'in Ankara'dan tanıdığı diğer turist ise ortaçağ masallarında kavuşmaları engellenen âşıkların ölümü üzerinde çalışmakta, doğu masallarıyla batı masallarını bu açıdan karşılaştırmayı tasarlamaktadır. Ölüm, her iki turisti de ortak noktada buluşturan bir unsurdur:

İsviçreli olduğunu söyledi. Ben de, bir gün önce bir yurttaşıyla sohbet ettiğimi söyledim. (..) Burada çok mutluymuş. 'Mutlu' sözcüğünü kullandığına dikkat ettim, unutmuyorum. Biraz sonra da, 'insanın burada ölmesi ne güzel olurdu!..' dedi. İtiraz ettim, 'yaşamak daha güzel olmaz mı?' türünden bir şeyler söyledim. Yüzüme uzun uzun baktı. 'Anlamıyorsunuz!' dedi. Üstelemedim. Kalkıp gitti biraz sonra... (K: 98)

İntihar, "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı"nda norm karakter İoakim tarafından da sorgulanır. Daha önce birkaç kez canına kıymaya karar veren İoakim, çeşitli sebeplerle bundan vazgeçer:

Tanrı korkusundan ötürü vazgeçmişti çoğu zaman, kendini öldürmekten korktuğu için vazgeçmişti bir iki kez; kendini öldürmeği alçaklık diye gördüğü de olmuştu, düzmece bir kahramanlık diye de. "Saçma" da demişti, "öldürsem neyi çözerim" diye de sormuştu kendi kendine. (USBGA: 96-97)

İoakim'in intihardan vazgeçiş sebepleri arasında Tanrı korkusunun yer alması, onun din adamı kimliğiyle ilgilidir. Diğer sebeplerde hem vicdani hem felsefi bir boyut vardır. Canına kıymanın hiçbir soruna çözüm getirmeyeceği fikri Uğur'un intihar hakkındaki düşünceleriyle örtüşür. İntihar özgürlüğü ortadan kaldıran, dönüşü olmayan bir davranıştır.

Ölüm, *Altı Ay Bir Güz*'ün de izleklerinden biridir. Başkişi Kerim, *Kılavuz* romanının başkişisi Uğur gibi düşleri vasıtasıyla ölmüş olanlar tarafından çağrıldığını duyumsar: "Beni çağırıyorlar o

yakadan, dedi; öyle olsa gerek, seni bekliyoruz der gibiler” (AABG: 11). Kerim, Ethem Razi adlı arkadaşının, annesinin ve halasının oğlu İsbey’in ölümlerine tanıklık etmiş birisidir. Düşlerinde kendisini genellikle ölümler arasında bulan Kerim’in anılarında çoğunlukla ölmüş olan kişiler yer alır: annesi, haminnesi, anneannesi, Ethem Razi, İsbey... Kerim’in etrafı ölümlerle çevrilmiş gibidir: “Bu kez uyanışı ölümler arasından değil, diriler arasında” (AABG: 72). Ölmüş olanlar tarafından çağrıldığını düşünmesinde hastalığının payı büyüktür. Doktora gözükme üzere hastaneye gitmek için hazırlanmasıyla başlayan romanda Kerim’in hastalığı üzerinden hastaneler, doktorlar, hastalar ve hastalıklar konusu irdelenir. Hastaneler, ölümün geciktirilmeye çalışıldığı yerler olarak gösterilirken hastaların kendilerini teslim ettiği doktorlar, Kerim’in aynı zamanda arkadaşı olan doktorundan hareketle, hastalığı sıradan bir şey olarak görmeleri noktasında eleştirilir:

Prof. Dr. Osman için, ortada hastalık vardı, *bir* hastalık. O hastalığı taşıyan bir kişi, sanki, hiç yoktu. Bu muydu D.H.A.’nın takıldığı? Arkadaşını, hastasını, hastalığından ayırması mıydı? Hasta ile hastalık sanki ancak bir rastlantı ile bir araya gelmişlerdi. Bir arkadaşının, ya da hiç tanımadığı bir hastasının alınına konmuş bir sineği elinin bir devimiyle kovmaktan başka bir şey değildi sanki hekimlik görevi. (AABG: 37)

Romanda doktorlar ölümü geciktirmeye çalışanlar, ölüm ise karanlıklar dünyası/ ölüm diyarı olarak nitelendirilir. Ancak ölümü geciktirmeye çalışan doktorların hastalığa ve ölüme yaklaşımları; hastalığı, onu taşıyan hastadan ayrı ve bağımsız bir şeymiş gibi görüp soyutlamaları; modern tıba getirilen bir eleştiridir. “Artık ölüm, başka bir varoluşa açılan kapı değil, def edilmesi gereken bir beladır. Bir insanlık durumu değil, tıbbi bir sorundur” (Sayar, 2015). Bu durumun bir diğer boyutu ise ölümün nesneleşmesidir. Karasu’nun otobiyografik anlatılarından oluşan *Lağım-laranası ya da Beyoğlu*’nda “Anam öldüğünde ölümün nesneleşmesi nasıl başlamış, yaşadım; yıldırıcı, yırtıcı bir şeydi.” (LYB, “Bir Söylencedir Beyoğlu”: 67) diyen yazar-ben, “varoluşun merkezi olan beden sonluluğunu temsil e[den]” (Bıçak, 2012: 266) ölümün tatsız, sevimsiz tarafına vurgu yapar.

Bilge Karasu’nun öykülerinde ölüm, çeşitli şekillerde ele alınır. Kimi zaman bir kadının ak yüzünde kendini gösterir, kimi zaman karanlık bir yalı ile sembolize edilir, kimi zaman da abdalın elbisesinde yaşayan bir kemirgende vücut bulur. Bazen de ölümün olduğu her yerde; kazaya uğramış bir aracın, yıkılmış bir duvarın ya da çökmüş bir evin etrafındaki kalabalığın içinde yer alan ve “ölüye ya da ölümlere, biraz gülümser, biraz sevinçli, biraz gurulu bir yüzle bakan, (..) yaşlıca, saçları ağarmış, güzelce, cana yakınca bir kadın”ın (KB, “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”: 16) suretinde belirir. “Göçmüş Kediler Bahçesi”nde mor renk, “masaldaki oyunun özelliklerine göre değerlendirildiğinde çürümenin/ cesedin rengidir” (Erdem, 2013: 129). “Gecedен Geceye Arabayı Kaçıran Adam” adlı masalda, uzun uğraşlar sonucunda gitmek istediği yere varan adamı bekleyen, kocamış yüzler, çökmüş göğüslere doğru sarkmış kar saçlı kafalar, emik avurtlar, dişsiz ağızlar ve çukura kaçmış dalgın gözlerle (GKB: 42) sembolize

edilir. Bazen de insanın karşısına yengeç kılığında çıkar. “Yengece Övgü” adlı öyküde yengeç ile ölüm arasında kurulan benzerlik “Yengeçle ölüm arasında bu kusursuz çakışma, neden?” (GKB: 76) sorusuyla ortaya koyulur. “İnsanın ölümle göz göze geldiği söylenmiştir de bir yengeçle göz göze niye gelinmesin?” (GKB: 76) sorusu da yengeç ile ölümün koşutluk içerisinde verildiğini, yengecin ölümle ilişkilendirildiğini gösterir.

Karasu öykülerinde öğrenmenin yolu kimi zaman ölmekten geçer; kimi zaman ise ölmek tazeleniş, yeniden doğuştur:

Hazır değilim dediğin için giremedik karanlığın içine; ölümden korktun. Oysa ölümle biraraya gelmeden, acılar çekip parça parça olmadan, gönlün tazelenmez, yeniden doğamazsın. (GKB: “Avından El Alan”, 23)

“Avından El Alan” adlı öykünün başkişisi olan balıkçı, ölümle yüzyüze gelmeye hazır olmadığından kolundaki balıkla yaşamaya devam eder. Bu halde kendini gerçekleştirmesi, özgürleşmesi mümkün olmayan balıkçı ölmektense tutsak olarak kalmayı yeğler. Ölümden ve onunla yüzleşmekten korktuğu için kendini de balığı da ölümsüzlüğe ulaştıramaz. Tükenmenin, yok olmanın, ölmenin ardından gelen yeniden doğuş ışığı, aydınlığı, bilgeliği barındırır:

Ölümler her şeyi bilir; öğrenmenin yolu da ölmektir. Ölüp yok olan, ölümlere karışan, yerin, suyun altına inip onlardan salık alan, gökyüzüne, onun da ötesine çıkıp ışığı, aydınlığı, bilgeliği oradan, çiçek derer gibi, yanına alıp gövdesinin dağılmış parçalarını yeniden bir araya getirerek, tazelenip yeniden doğmuş gibi yeryüzüne dönerek insan arasına karışandır ki bilinecek her şeyi bilir. (GKB: 25)

Kimi öykülerde ölüme karşı girişilen mücadele ön plana çıkar. “Korkusuz Kirpiye Övgü”de bir kirpinin hayatta kalma mücadelesi anlatılır. Yaşamını sürdürebilmek, yaşam alanını koruyabilmek adına kıyıcı, can alıcı insanların elinden çektikleri, hayvanların yaşam hakkına saygı göstermeyen insanlara yöneltilen bir eleştiridir:

Cırnakları gözükmüyor, yok belki de. Sonra öbürlerinden çok daha ağır kanlılar. Ama bu yüzden de ne yapacaklarını hiç mi hiç kestiremiyor, apışıp kalıyorum karşılarında. Onların başka yerlerinde bir gücü, bir savutu, ya da bir dikenleri var ama ben yerini çıkaramadım... (GKB: 67)

Arayış içindeki insanı ve mutlak sonu (Aker, 1970a: 30) anlatan “Dehlizde Giden Adam” adlı öykü de bir nevi ölüm-kalım mücadelesine sahne olur. Bitmek bilmeyen, sonu gelmeyen dehlizde kestiremediği bir müddetten beri yürüyen başkişisinin o yolun insanları öldürmek için yapılmış olduğuna yönelik düşüncesi, dehlizin sonuna geldiğinde bütün yaşam belirtilerinin içinden çekilip alınmasıyla gerçeklik kazanır. Dehlizin sonunu gören, çıkışa ulaşan başkişisinin içinden soğumaya başlaması ölümün galibiyetidir:

Yüzünü kaldırdı. Güneş sıcacık, yayılıyordu yüzüne. Aşağıdan, uzaktan, dalgaların yürek gibi atan gürültüsü geliyordu. Ayağı bir yere dayandı. Eliyle yokladı. Düz bir kaya olmalıydı bu. Oturdu. Yüzünü gene kaldırdı. Sıcaklık yüzünden içine doğru yayıldı. Ama en içinde, buz gibi duran bir nokta vardı. Işığın sıcaklığı bu noktaya ulaşamıyordu. İçi de, dışı da, yapayalnızdı bu sıcakta, bu ışıksızlıkta. (GKB: 101)

Her canlı daha doğarken ve yaşam boyunca ölümün tohumunu içinde taşır (KB, “Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”, 121). Bu da ölümün, daha doğarken bireyin yazgısı olduğu; doğduğu anda ölümü de, ölümünü de beraberinde getirdiği anlayışıyla bütünlenir. Kimileri yaşarken kendilerini ölüme hazırlarken kimileri içinse ölüm yaşarken kendilerine hazırlamaları gereken bir şeydir. Yaşamlarının anlamını kimseye muhtaç olmaksızın, kendilerine yakıştır, saygıdeğer bir ölüm törenine dayandıran bu türden insanlar, “Bir Söylencedir Beyoğlu” adlı anlatıda Ispartalılar olarak adlandırılır. Ispartalı, anlatıda Beyoğlu’nun ve oradaki kentsoyluların dünyasına yapılan bir göndermedir:

Ispartalı, bütün yaşayışı boyunca, bir “yarım”a hazırlanır. Bu “yarım”, ün, güç, iktidar değildir gerçekte, siz görünüşe bakmayın, ölümdür. Düpedüz ölüm. Ispartalının çabalarının tek etkisi ölümdür. Ispartalının bitirdiği, sona erdirdiği tek iş, ölümdür, öbür durakların hepsi geçicidir Ispartalı için. Ölüm, Ispartalının yarattığı tek güzelliştir. (LYB: 49)

“Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”, ölüm ile yaşam arasındaki hassas denge üzerine kurulu bir öyküdür. Ölüm ile yaşam başkışı Andronikos ile norm karakter İoakim’in kimliğinde sorgulanır. Andronikos’a göre ölüm, eğer Tanrı’nın buyruğuysa kabul edilebilir bir şey olarak gösterilirken başkasının sebebiyet verdiği ölümü kabullenmek mümkün değildir:

Ölüm, kaçınılması gereken bir şey. Ölçü, herhangi bir nedenden ötürü, insanın içinde şaşıttığı zaman, yapılacak bir şey yoktur. Tanrı işlettiğini durdurmuş oluyor. Ama dışarıdan uzanan bir el, insanın içine girer, ölçüyü şaşırtmak isterse, insanın yapacağı tek bir şey vardır. O eli tutmak, o bileği bütün gücünü kullanarak bükmeğe çalışmak, gerekirse, kesmek... (USBGA: 17)

Yaşam, DNA molekülünün düzenleyici fiziko-kimyasal etkileriyle bir süre için korunabilen hassas bir fiziksel denge ve düzenlilik durumudur. Ölüm ise bu termodinamik düzen ve dengenin bozulması, düzenliliğin cansız maddenin artmış karmaşa ve düzensizliğine dönüşmesinden ibarettir (Tura, 2011: 119-120). Yukarıdaki alıntıda insanın içindeki ölçüden kastedilen, bu denge ve düzenlilik halidir ve bu şaşmaz ölçüyü bozabilecek tek güç Tanrı’dır. Anlatı düzleminde bu düzenin onu yaratanın eliyle bozulmasında bir sakınca görülmezken, dışarıdan bir güç tarafından bozguna uğratılmasındaki haksızlığa dikkat çekilir. İoakim de benzer şekilde öldürmenin haklı gösterilip gösterilemeyeceği üzerinde düşünür. Manastırın bahçesinde bulup aylardır beslediği tilkiyi kendi elleriyle öldürmekten duyduğu suçluluk karşısında kendini haklı çıkarmaya, aklamaya çalışın keşiş bunu başaramaz:

İoakim yıllardan beri düşünür, hala bir karara varamaz. Öldürmenin haklı görülebileceği, iyi sayılabileceği, iyi sayılmasından geçtim, gerekli, dolayısıyla haklı bulunabileceği bir tek, ama

bir tek durum yok mudur, olamaz mı insanların, toplulukların yaşayışında, işlerinde? Sanmıyor, akli bir türlü yatmıyor. (USBGA: 103)

Kendini tilkinin zaten aklıktan öleceğine, onu öldürmekle acısını dindirdiğine inandırmaya çalışan İoakim, bu düşüncesinde haklılık payı bulamaz. Ona göre aklıktan öleceğine sudan olsun demek geçerli bir mazeret değildir. Kimsenin veremeyeceği bir izni istemeden, hiçbir şeyin veremeyeceği bir yetkiyi hakkıymış gibi kullanmak; Tanrı'nın verdiği canı almak sebebi ne olursa olsun yanlıştır. Kimsenin böyle bir tasarrufa hakkı yoktur. Tanrı tarafından takdir edilen ölüm ise bir tür “kolaylık, rahatlık ve erinç gölgesidir” (USBGA: 97).

Andronikos ile İoakim'in ölüm karşısındaki duruşları ise farklıdır. Andronikos, ölüme direnmek gerektiğine inanır. Önceleri sevgi ile ölümü bir arada düşünebilen, bu iki sözcüğü yan yana getirmekten rahatsızlık duymayan, ölümün sevilebileceğine inanan Andronikos, giriştiği uzun iç hesaplaşmalardan sonra ölümün boş bir şey olduğu, ölümü beklemenin boş bir iş olduğu kanısına varır. İnsan nasıl olsa öleceğine göre mücadele etmenin daha akıllıca olduğunu fark eder:

Ölüme karşı çarpışmak gerek. Ölüm, ancak, gelip tepene dikildiği, seni, gözünün yaşına bakmadan yanına alıp götürdüğü anda, onu kabul etmelisin. (USBGA: 46)

Son ana kadar ölüme karşı koymak, ona direnmek gerektiğini düşünen Andronikos'un karşısında İoakim, ona boyun eğen ve hatta onu isteyen taraftır. İçinde bulunduğu durum, onu, ölüm karşısında Andronikos'un taşıdığı fikirlerin zıddının savunucusu haline getirir. İoakim, geçen yılların ve anıların ağırlığını üzerinden atmak, hafiflemek için ölmeyi ister. Çünkü ölüm en kolaydır; zor olan ise günahlarının, suçlarının, utançlarının yükünü taşımak, hesabını vermektir.

Yetmişlik keşişin yedi günlük inzivaya çekildiğini hatırlayan İoakim için kendi inziva zamanı gelip çatar. İoakim, keşişin inzivasındaki asıl amacın çile doldurmak ya da yalnız kalmak olmadığını kendisi o pozisyona gelince anlar. Keşişin yaptığı aslında ölümü beklemektir, tıpkı kendisinin bunca yıldan sonra yapmak istediği gibi. İoakim'in, Andronikos ve tilkicik öldüğünden beri vicdanını kemiren bu hesaplaşmadan duyduğu yorgunluk “Tanrı canımı almayacak mı daha?” (USBGA: 121) cümlesi ile ifade edilir. Hesap kitap yapılmış, ‘dükkânı kapatma’ vakti gelmiştir. Ölüm, İoakim için tek kurtuluştur.

Ölümün anlaşılabilmesi için ölümü yaşamak gerekliliği *Narla İncire Gazel*'de Nevres Hanım'ın sözleri aracılığıyla ortaya konur: “Ölümleri, işitmekle, öğrenmekle anlamayız; onları, yıllar boyu, yaşamamız gerek...” (NİG: 119). Bu sözün Bilge Karasu'nun hayatına karşılık gelen bir yönü olduğuna dair izleri onun özkurmaca nitelikli *Lağımlaranası ya da Beyoğlu* adlı eserinde görmek mümkündür:

Çocuğun, yılları sonsuz, bitimsiz görmesi olmasa, ölümler arasındaki aralıklar ürkütücü kısalıkta görünebilirdi. 1932, 38, 42, 43, 48, 55... Ondan sonra 77 ile 80. Sonrasını şu anda bilmediğim için -belki ancak başkaları bileceği için- üzerinde durulmayacak bir şey diye bakmalı o sonraya. İlk dizide en kısa ara dokuz aylık, en uzununu yedi buçuk yıllık. Oysa sonuncusu bile bana çok büyük bir aralık gibi gelebilirdi o yaşlarımda; ikinci dizi ise bir göz açıp kapama aralığı. (LYB: “Bir Söylencedir Beyoğlu”, 77)

Bu metinlerde ölüm, kurmaca olarak değil, bir gerçeklik olarak yer alır. Anlatıcının ninesinin, teyzesinin ve annesinin ölümlerinden bahsedilen kitapta yazar-ben, ninesinin ölümüne on iki yaşındayken şahit olur: “Oysa yüzü, kaçamak bakışlarımla sezdiğim kadarıyla, korkunç değildi, uyuyor gibiydi; gene de bir değişiklik vardı sanki oniki yaşındaki gözlerimin seçer gibi olduğu” (LYB, “Bir Söylencedir Beyoğlu”, 71). Birkaç zamandır ağır hasta olan teyzesinin öldüğünü ise bir iş görüşmesi için İstanbul’a gittiğinde öğrenir. Teyzesinin oturduğu sokağa yaklaşırkenki atmosfer, evin yanan ışıkları, içerideki kalabalık, gerçeği şüpheye yer bırakmayacak şekilde ortaya koyar. Bu ölüm, yazar-ben için belli bir müddet sonra ayırına varabileceği bir gerçekliktir: “Belki ancak haftalar, aylar sonra ‘teyzem öldü’ diyebileceğim diyorum kendi kendime, ancak o zaman yokluğunu anlayacağım” (LYB, “Bir Söylencedir Beyoğlu”: 34). Jean Nicolas ve Gino Harsh’a yazdığı 23.02.1980 tarihli mektupta annesinin ölümünden bahseden sanatkarın verdiği ayrıntılar, ölümün kurmacanın ötesindeki gerçekliğini sarsıcı bir şekilde gösterir:

Size, sıcaklık tahammül edilebilir sınırların altına düştüğünde evi terk etmek zorunda kalmış olduğumuzu yazmıştım sanırım. (..) Bizi davet eden arkadaşın evi gayet sıcaktı. Maalesef evin kapısından bizi yüz metre ileriye götüren taksiye gidene kadar yaşadığı soğuk şoku zorladı onu. Arkadaşın evinde, 40 saat şarkı söyleyip, evet, şarkı söyleyip, 22 Ocak’ta ölene kadar bir hafta kaldı. (..) Önce böbrekleri durdu, ardından kalbi. Yemek istemedi önce. Hafif gıdalar almasını sağladım. Ancak şarkı söylemek için yattığında bir şeyler içmeyi de reddetti. (JGM: 207)

Ailesinden pek çok kişinin ölümüne tanıklık etmiş olan Karasu, yakınlarının ölümlerinden sonraki hislerini 14.09.1989 tarihli mektubunda şu sözlerle dile getirir: “Sevmiş olduklarımızla her zaman beraber yaşıyoruz ama ancak çok sonraları ‘dokunabildiğimiz’ garip bir yokluk içinde” (JGM: 305). Ölen kişinin ardından duyulan yokluk, inanamama ve acı hissi ise ölümün, hayatın bir parçası haline getirilmesi ile aşılabılır. Bu durum, dış dünyadaki bir gerçeği, yani kaybı kabul etme ve iç dünyada buna karşılık gelen değişiklikleri gerçekleştirme çabasına (Freud 1960’tan aktaran: Kogan, 2012: 49) işaret eden yas tutma sürecine tekabül eder. “Bir Söylencedir Beyoğlu”nun yazar-ben’i görüp geçirdiği pek çok ölümden sonra, yas tuta tuta, böylesi bir kabullenişe ulaşır:

Ölüm içime yavaş yavaş yerleşir. Sanırım, başlangıçta, bir inanamama duygusunun bugüne erişebilmiş kalıntısıyla, yakınlarımla ölüm haberini bayağı bayağı soğukkanlılıkla karşılarım. (LYB: 32)

Hayatındaki kişilerin ölümü karşısındaki bu soğukkanlı duruş, Karasu’nun genel tavrıdır. Halûk Aker’e yazdığı 05.03.1979 tarihli mektupta annesinin ağır hastalığı karşısında kendi ölümünü pek düşünmediğini dile getiren Karasu, sağlığı açısından kimi şeylerin gitmekte olduğunu duyumsasa da “ama büyüttüğüm falan yok” (HM: 131) diyerek bu tavrını belli eder.

Bilge Karasu anlatılarında ölüm, her ne kadar kabullenmesi zor olsa da yaşanması ve hazmedilmesi gereken bir şeydir. “Kendini bilen bilinç öleceğini bilen bilinçtir. Kişi bu bilince karşın çıldırmadan, taş kesilmeden yaşamını sürdürüyor, bir dünya kurabiliyorsa bunu sonsuz direnme, sonsuz savaşım yetisine borçludur” (Ege, 1995: 204). Yazar, kaçınılmaz olan sonu öylece beklemektense kapıp koyvermemek, insan onuruna yakışır şekilde çabalamayı sürdürmek gerektiği fikrindedir (HM: 137). Bu, yaşamın ölüm karşısındaki üstünlüğüne olan inançtır.

2.3.2. Sevgi

Bilge Karasu'nun öykü ve romanlarındaki ilişkilerde dostluk ve cinsellikle birlikte ele alınan sevgi temi öne çıkar. Karasu metinlerinde sevgi en uç noktadan okurla buluşur ve anlatı karakterlerinde eş zamanlı olarak öfkeyi, korkuyu, kıskançlığı, umutsuzluğu, mutsuzluğu, ölümü çağırıştırır. Sevgisini tutkuyla yaşayan kişilerin dünyasında bütün bunlar aynı anda yer alır (Topçu, 2014: 79). Bunlara ek olarak güven, sahiplenme, eşit(siz)lik gibi duygular da sevgiyle birlikte var olarak kimi olumlu kimi olumsuz yönleriyle sevgiyi besler ya da baltalar.

Yazarın anlatılarında sevgiye dayalı ikili ilişkiler eşcinsel boyutuyla öne çıkar. Erkeğin erkeğe duyduğu sevginin ağırlıklı olduğu metinlerde eşcinselliğin izlerini yazarın ilk eseri olan *Troya'da Ölüm Vardı*'dan itibaren sürmek mümkündür. “İnsanın olabileceği ve olduğunu keşfedebileceği bir şey” (Giddens, 2010: 19) olan eşcinsel arzunun keşfine giden yol “Beşinci Gün” adlı öyküde açıklanır. İki erkek arkadaşın birinin penisine su içirme sahnesinde çocukların cinselliklerini keşfi, birbirlerine ilgi duyduklarının belirtisidir:

Pantolonunun içine soktuğu eli dolu çıktı. Öteki avucuna su doldurup, getirdi, altına tuttu. “İç,” dedi, “sen de susadın. Yorulduk, bu kadar koştuk, koşturdu beni. Atı-ımsın sen. İç. Sen de serinle.” Bana bakmadı bile. Ben katı katı durdum. Suladı, soktu içeri. Düğmelerini ilikledi. Sonra başını çevirdi. Göz göze geldik. Dudağının ucu biraz kıvrıldı, gözleri kısıldı. Boynunu kırdı. Gülümsüyordu... (TÖV: 23)

Küçük yaşlarda bebekle oynamak erkek çocukların eşcinselliğinin belirleyici unsurlarındandır (Adler, 2009: 237). Aynı anlatıda Müşfik'in, arkadaşını Bebekçi Osman'ın evine götürüp oradan bebek almaları eşcinsel yönelimin göstergesidir.

Dört erkek arkadaşın ilişkileri etrafında şekillenen öyküler, eşcinsel eğilimin sebepleri hakkında fikir verir. Anne kompleksinin erkek çocuktaki tipik etkilerinden biri eşcinselliktir (Jung, 2005: 25). Müstakbel erkeğin karşılaştığı ilk dişi yaratık annedir ve anne, açıkça ya da gizlice, kabaca ya da nazikçe, bilinçli ya da bilinçsiz, oğulun erkekliğini ima etmeden duramaz; oğul da annenin dişiliğinin giderek farkına varır ya da en azından bilinçsizce, içgüdüsel olarak buna yanıt verir. Böylece, oğulda, kimlikle ya da kendini farklılaştırmaya dirençle ilgili basit ilişkiler erotik çekim ya da itmenin faktörleriyle sürekli iç içe geçer. Öykülerdeki erkek çocukların anneleriyle

geliştirdikleri sağlıklı ilişkiler çekim yerine kadınlardan uzaklaşma sonucunu doğurur. Anneler ve genel olarak kadınlar, kişiler kadrosu ve izlekler yönünden birbiriyle bağlantılı bu öykülerde kıskanç, çocuklarını ve eşlerini arkadaşlarıyla paylaşamayan, hayatlarını ve varlıklarını onların üzerinden konumlandırıran yönleriyle dikkat çeker. Hayatlarını, kendileri için yaşam sebebi olan çocukları ve eşleri için feda etmekten çekinmezler. Jung bu durumu şöyle açıklar:

Tek amacı doğurmak olan kadın için kendi kişiliği ikincil önemdedir; hatta genellikle kişiliğinin bilincinde bile değildir, zira yaşam başkalarında ve başkaları üzerinden yaşanır, kendi kişiliğinin bilincinde olmadığı için bunlarla özdeşleşir. Önce çocukları doğurur, sonra da bunlara yapışır, çünkü onlarsız hiçbir varoluş nedeni yoktur. (Jung, 2005: 26-27)

Öykülerde bu durumun pek çok örneği vardır. “Nereden de Andım Şimdi”de Dilâver Hanım, eşini mutlu edebilmek için geçirdiği ömrünü, kocası öldükten sonra oğlu Müşfik’e adar. “Acı Kök Yağmurun Tadında”da Rânâ, doğacak çocuğunu Müşfik’e karşı kazanılmış bir zafer olarak görür. “Çatal” adlı öyküde Suat’ın annesi Nimet Hanım eşinin ailesine oğlundan dolayı, oğlunun mutluluğu için katlanır. Bu ilişkiler ağı, öykülerde sevmenin pek çok açıdan tartışılmasına da zemin hazırlar. Bunlardan biri sevginin güven boyutudur. “Acı Kök Yağmurun Tadında”da Müşfik, annesinin kendisine güvenmiyor oluşundan hareketle güven ve sevgi hakkında şunları söyler:

Ama ben sevdiğime güvendim. Yanılmışım güvenirken. Güvendiğim için değil, eksik sevdiğim, sevmesini bilmediğim, sevginin kıyısında yaşayan çakıl kişileri denizin parçası sayıp saygıdan fazlasını gösterdiğim, sevgiyi onlara da sıçattığım için yanılmışım. (TÖV: 104-105)

Bu anlayışa göre sevgi, sadece hak edene verilmelidir. Sevdiğini eksiksiz, tam sevmesi gereken insan; sevgisini, hak etmeyen kişiler için harcamamalıdır. “Sarıkum’a Giriş”in ben-anlatıcısı, sevdiğine yaklaşımını şu sözlerle dile getirir:

Eve bakmıyordum yürürken. Bütün sevdiğime öyle yaklaşmışımdır hep. Önce yöreyi yoklar, sonra birden dikerim gözümü ona. Ürperirim o zaman. Sevdiğim, olduğundan da güzel, daha değerli, daha sarsıcı görünür. Sonra gene yere bakarım. Kimi zaman bir harcama korkusu geçer içimden, “Bu kadar güzel olunamaz, günahdır bu kadarı,” derim. Yaşamağa çalışırım, beceremem... (TÖV: 12)

Karasu’nun eserlerinde sevginin bencillikten arınmış olması arzulanır. *Troya’da Ölüm Vardı*’da yer alan öykülerdeki ilişkilerde ise bencillik ön plandadır. Dilâver Hanım, bencilliğinden, Müşfik’in mutsuzluğu pahasına onu arkadaşlarıyla paylaşmak istemez. En yakın arkadaşı eve geldiğinde oğlunu uyandırmamasının sebebi budur. Suat’ın annesi Nimet Hanım için de benzer bir durum söz konusudur. O da oğlunun arkadaşlarıyla vakit geçirmesini kıskanır, kendisine de vakit ayırmasını diler. Lerzan ile Rana ise kocaları Talha ve Sadun’u kıskanırlar. İlişkilerdeki bu aşırı sahiplenme ve karşı tarafı kendine ait görme, bencilliklerinden kaynaklanır. Müşfik ile Talha da ilişkide bencillikten uzak olma arzusundadırlar. Müşfik, “Bencilliğin ötesine geçtiğimi, geçtiğimizi

anlatmak istedim,” (TÖV: 145) derken Talha ile bencilliğin kendileri için söz konusu olmadığını, bencilliğin ötesinde bir ilişki yaşadıklarını dile getirir.

Kıskançlık, Karasu'nun çoğu anlatısında İsa-Yehuda-Yohanna ilişkisi üzerinden değerlendirilir. Bu üçlü birliktelik, sevmenin, sevilene kıymaya kadar varabilen uç noktasını göstermesi açısından dikkate değerdir. Anlatıcıların bu ilişki hakkındaki yorumu, klasik öğretilerin dışında kalır.⁵ Yehuda'nın yaptığı basit bir ele verme ve ihanet değildir. Karasu'nun anlatılarında o, sevdiğini, İsa'yı, ilişkilerindeki üçüncü kişiden, İsa'nın en sevdiği öğrencisi Yohanna'dan kıskandığı için ele verir; çünkü sevdiğini bir üçüncü kişiyle paylaşmak istemez. Kimi zaman bu kıskançlık sadece Yohanna üzerinden değil İsa'nın diğer bütün havarileri üzerinden yorumlanır ve Yehuda'nın İsa'yı kendisiyle birlikte on bir kişiyle daha paylaşmaktan kıskandığı için ele verdiği üzerinde durulur. Yehuda bunu hainliğinden değil, sevdiğinden, kıskandığından yapar. Sevgisini, sevdiğini paylaşmaktansa öldürüleceğini bile bile onu ele vermesi, aşkı uğruna aşkıdan vazgeçişini gösterir:

Yehuda İsa'yı ele verirken öpmüştü. Hainliğinden değil, İsa'yı sevdiği, kıskandığı, kendi artı onbir kişiyle paylaşmağa yanaşmadığı, onu, kendini aşan, onbir kişiyi de İsa'yı da aşan bir düşe bırakmağa razı gelmediği, ele verişinin onu öldüreceğini bildiği için öperek ele vermişti. Öpmekten başka bir şey düşünemediği, ölümün, açıldığını bilmediği eşliğinde duran İsa'yı uğurlarken kavurucu sevgisini başka hiçbir şeye güvenemediği, yükleyemediği, kurban edemediği için öpmüştü. Onu ölüme yollamadan çıldırmamak için. (TÖV: 105)

Altı Ay Bir Güz'de de bu ilişkiye değinilir ve benzer şekilde yorumlanır. Romanın ben-anlatıcısı Kerim'e göre Yehuda'nın İsa'yı ele verme sebebi onu Yohanna'dan kıskanmasıdır. Kıskançlığın üçlü bir ilişki olduğunu düşünen Kerim'e göre “Son Yemek” tabloları bu üç kişiyi belirgin ya da örtük bir ilişki içinde gösterir. Yehuda, sıradan bir havari olmadığı için Yohanna'yla uğraşıp onu ustasının gözünden düşürmek yerine kendini de her anlamda yok ederek sevdiğini ele vermiş, ötekini, yani Yohanna'yı ise ömrü boyunca yetim bırakmıştır. Romanda Yehuda'nın İsa'yı öpüşündeki sebep, genel kabulün dışında bir yorumla verilir. Anlatılabilen öyküye göre Yehuda İsa'yı ele vermek için para alır, yakalanıp götürülecek kişiyi belli etmek için de gidip İsa'yı öpmüştür. Kerim ise bu olayı farklı şekilde yorumlar:

⁵ Klasik öğretilerde İsa'nın ele verilmiş süreci şöyledir: İsa on iki havarisıyla birlikte Yeruşalim'e girdikten sonra tapınağa gider. Bütün tacirleri ve alıcıları oradan kovar. Fısıh Bayramı'nın birinci gününde İsa'ya gelen öğrencileri Fısıh sofrasını nerede hazırlayacaklarını sorarlar. İsa da onlara yemek yiyeceği evi söyler. Bu arada Onikilerden Yahuda İskariot adındaki havari, baş rahiplerle anlaşmış ve otuz gümüş karşılığında İsa'yı ele vermeye söz vermiştir. Bunun için uygun fırsat kollamaktadır. Havarilerinden biri tarafından ele verileceğini bilen İsa, akşam yemeğinden sonra Petrus'u, Yuhanna'yı ve Yakup'u yanına alarak Getsemani denilen yere çekilir. Zeytin Dağı'na giderek dua eder. İsa ve öğrencileri Zeytin Dağı'ndalarken başkâhinlerin, yazıcıların ve yaşlıların gönderdiği eli kılıçlı ve sopalı kalabalık, Yahuda ile birlikte gelir. Yahuda, İsa'yı göstermek için önceden sözleştiği şekilde yanına yaklaşır ve onu kucaklayıp öper. O zaman askerler İsa'nın üzerine atılırlar. Kâhinler ve yaşlılar, İsa'yı öldürme kararı alırlar. Yahuda, İsa'nın mahkûm edildiğini görünce vicdan azabıyla kıvranmaya başlar ve aldığı otuz gümüşü geri götürerek günah işlediğini, suçsuz birine ihanet ettiğini söyler. Vali ve askerleri aldırış etmeyince Yahuda paraları tapınağa atarak uzaklaşır ve gidip kendini asar. (Detaylı bilgi için bkz. Bedrettin Cömert, Mitoloji ve İkonografi, 2. Bs., De Ki Basım Yayın, Ankara, 2008: 214-241.)

Yehuda aç gözlü değil, bana sorarsan. Ele vereceği adamı sevdiği için onu öpmekten başka bir şey düşünmüyor. Bu iş için para almış olması onu her hristiyan için kargınacak, aşağılık bir adam kılıyor; Yehuda bundan sonra da kendini öldürecek. Daha ne yapsın, nasıl göstereceğini bu umutsuz, söz dinlemez sevgisini? (AABG: 56)

Sevgi, kimi anlatılarda İsa-Yehuda-Yohanna'dan hareketle üçlü bir ilişki içerisinde sunulur. *Troya'da Ölüm Vardı*'da yer alan "Zanzalak Ağacı" adlı öykünün ben-anlatıcısının Demir ve Rıza adlı iki kardeşle olan ilişkisi buna örnek teşkil eder. İki kardeşten Demir uzakta olduğu için Rıza ile daha çok vakit geçiren ismi belirsiz ben-anlatıcı, Demir'in dört günlüğüne İstanbul'a gelmesi ile işlerin değiştiğini hissetmeye başlar. Kendisinin Demir ile daha iyi anlaşması, Rıza'da kıskançlığa yol açar:

Rıza kıskandıysa neresini kıskandı. Yakınlık gösterdim diye mi. Bu gece belli etti ancak. Kıskanacak bir şey olmadığını bilir pekâlâ. Bilebilir. Bilebilirdi. Dört gün içinde oldu ne olduysa. (TÖV: 44)

Dostunu kardeşinden kıskanan Rıza, onu bir kız arkadaşı ile kıskandırmaya çalışır. Ben-anlatıcı, Rıza'nın bu davranışını çirkin bulur:

Sevdiğini, sevebileceğini mi göstermek istedi. İnanmıştım, sevebileceğine, zaten inanmıştım. Geçen gün incim yıkıldı. Sevemez o. Hele sevda hiç olamaz. Kızı kullandı. Demir'i kıskandı. Suçu daha da büyük. (TÖV: 46)

Ona göre Rıza'nın bu hareketi, gerçekten seven birinin yapabileceği bir şey değildir. O, sevmanın korkusuz olması gerektiğini düşünür. Eğer sevda söz konusu ise, taraflar dış faktörlerden, diğer kişilerden korkmamalıdır. Sevmanın güçlü olduğu yerde korkuya yer olmamalıdır.

Lağımlaranası ya da Beyoğlu'nda yer alan "Aşk" adlı opera librettosu ile ondan uyarlanan "Sevilmek" adlı radyo oyunu, üçlü bir ilişkiyi işler. Evli bir çift ("Aşk"ta Riyan ve Sinan, "Sevilmek"te Esin ve Sinan) ile kocanın erkek arkadaşı ("Aşk"ta Rasin, "Sevilmek"te Ercan) arasındaki ilişkilerin sorgulandığı anlatılarda erkeğin evliliğinden önceki yaşantısına ait bir unsur olan erkek arkadaş, karı koca arasında giren üçüncü kişi olarak öne çıkar. Karasu 27.02.1970 tarihli bir mektubunda bu durumu "birbirini sevmiş iki adam ve karısından oluşan üçgen" (JGM: 91) ifadeleriyle izah eder. Kıskançlık, bu birlikteliklerin öne çıkan unsurudur. Riyan ve Esin, kocalarını erkek arkadaşından kıskanır. Evliliğindeki konumunu arkadaşlık ilişkisine göre belirlemeye çalışan iki kadın, eşleriyle aralarına giren üçüncü kişiyi sevmeye çalışsalar da bunu başaramaz ve kıskançlık duygusunun önüne geçemezler:

Evlendiğimiz gün, mektubunuz geldi. O güne değin sözünüzü hiç etmemişti ama en güzel günlerini benimle paylaşmak istemediğini öyle belli ediyordu ki bekliyordum, karanlıktan, birini sıyrılıvermesini... Siziniz o... Yıldızlar kaydı o gün, elinden bırakmıyordu mektubunuzu. Saadet dilekleri vardı belki o mektupta ama okumadım, okumadı bana. Daha o gün aramıza girmiştiniz. Merak ediyordum sizi. Kıskançlık duymamağa, sizi sevmeye çalıştım... (LYB: "Aşk", 195-196)

Kadınların eşlerini sahiplendiği, onları bir başkasıyla paylaşmadığı, kıskançlığın öne çıktığı bu ilişkilerde sevgideki tutuculuk eleştirilir. *Lağımlarınası ya da Beyoğlu* adlı kitapta yer alan “Yataklar” adlı öyküde söz konusu üçlü aşk ilişkisi, öykü kahramanı tarafından yazarın tanımlamasına uygun düşecek şekilde “üçlü ilişkiyi ifade eden uzamsal bir eğretileme” (Girard, 2013: 24) olan üçgenler vasıtasıyla ortaya konur. Arkadaşının sevdiğiyle aşk yaşayan ismi belirsiz kadının bu yasak aşka dair düşünceleri üçgen metaforuyla beslenir. Duvara gölgesi düşen çarpık üçgen yansılarını, hem üçlü aşk ilişkisinin hem de bu ilişkideki çarpıklığın sembolüdür:

Arkadaşımın evinde kaldığım bir gece, arkadaşımın İzmir’de olduğu bir gece, sevdiğiyle sevişmeği düşünmemem gerek. Üçgenlere sığıyorum gene. (LYB: 151)

Karasu anlatılarında insanın küçüklüğünden itibaren gördüğü sevginin o kişinin yaşantısı üzerindeki belirleyiciliği, insanlar arasındaki ilişkilerin dinamikleri, bu ilişkilerde sevginin oynadığı rol gibi meseleler üzerinde de durulur. *Altı Ay Bir Güz*’ün başkişisi Kerim insanın sevgiye, sevmeye dair yaşantısı boyunca süren tutumunu şekillendirecek olan çocukluk dönemine vurgu yapar ve çocukken görülen sevginin çok önemli ve belirleyici olduğuna dikkat çeker. Bu noktada, sevgi görmemiş olanlar ile sevgi görmüş olanlar arasındaki farktan daha mühimi, insanın “sevgi gördüğü ya da görmediği yolunda beslediği düşüncedir” (AABG: 27). *Kılavuz*’da sevgi temi, arkadaşlıklar ve dostluklar da işin içine katılarak sorgulanır. “Roman, Uğur-İhsan ilişkisi örneğinde sevgi, sevgisizlik, sahiplenme, sahiplenilme, bencillik, fedakârlık, nezaket, sorumluluk gibi duygu ve davranışları da sorgular” (Tezgör, 2013: 121). İkilinin yaptıkları bir sohbet esnasında konuya değinen Mümtaz Bey, bu türden ilişkilerde kişileri üç farklı gruba ayırır:

Arkadaşlıklarda, dostluklarda, sevgilerde, karşısındakini ele geçirecek bir ülke gibi görenler vardır. Tedirgin eder beni böyleleri. (..) Buna karşılık, karşısındakini tanımak isteyen, karşılıklılık gözeterek birbirilerini birbirilerine açan, veren insanların yakınlıkları, destek görmelidir; hiç değilse, benden... Bir de pattadak çıkagelenler vardır, senden istediğini senin rızanla alan, seni kendine bağlamasını başaranlar vardır... Günün birinde geldikleri gibi giderler. Ya alacaklarını aldıkları, bu da kendilerine yettiği için... Tabii, bu durumda, ilk öbekteki gibi davranmış olurlar: Yağma bitmiştir... Ya da sen onlara, kabul etmek istemedikleri bir ölçüde bağlandığın için. Yani ‘başkası yağmalanır ama *ben*, başkasının kullanabileceği bir toprak değilim,’ türünden bir tutum... Senden uzaklaşırken senin ne düşündüğünü hiç merak etmezler... (K: 87-88)

Bilge Karasu anlatılarında sevginin tüketici, öldürücü yönü de işlenir. Tek taraflı bir aşk ilanı gibi kaleme alınan “İlk Susan” adlı öyküde ismi belirsiz ben-anlatıcının karşısında sevdiği insan varmışçasına söyledikleri, bu türden bir tüketiciliğe gönderme yapar: “Kanıyordum hep, sense emiyordun, bereketli toprakların bencilliği ile. Boyuna kanıyordum. Doymamış olacak, dedim, “Bir daha...” dediğinde” (S: 40). Bu sözlerden karşı tarafın, Mümtaz Bey’in sözünü ettiği üçüncü gruptaki yağmalayan kategorisine dahil olduğu anlaşılır. Tüketen sevgi, tükenen insan söz konusudur.

Açlıkla bütünleşen sevgi, *Troya'da Ölüm Vardı*'daki öykülerde de ön plandadır. Müşfik, Suat'ı düşünürken “yalnızlığım, açlığım gelirdi aklıma” der (TÖV: 85). Yalnızlık, Müşfik için kendisinden başka kimsenin gideremeyeceği bir durumdur. Sevdiğine yönelik düşüncesine açlık duygusunun eşlik etmesi, sevmenin açlıkla ilintili olduğunu gösterir. Kitabın ilk anlatısı olan “Doğum”un son cümleleri erkeğin yalnızlığına, açlığına dikkat çeker: “Doğumun büyüündeki erkek aç. Kıyasıya aç. Bir başka doğuruşun, bir başka kısırlığın açlığında bitirici, öldürücü” (TÖV: 8). Bu, başka bir insanın varlığına, sevmeye, sevilene duyulan açlıktır ve yeme ihtiyacını beraberinde getirir.

Sevmenin açlıkla ilintili olmasında psikolojik boyut devrededir. Freud'a göre insan yavrusunun psikoseksüel gelişiminde 0-1 yaş oral, 1-3 yaş anal, 3-6 yaş ödipal dönemlerdir. Bunları gizlilik (latens) ve adolesan (delikanlılık) dönemleri takip eder (Alper, 2003: 67). Oral ve anal dönemleri kapsayan pre-ödipal dönemlerde ortaya çıkan bir sorun kişinin ödipal döneme geçmemesine neden olabilir. Oral dönemde anne sütüyle beslenen ve bu sebeple sevgi bağına karın doyurma güdüsüyle bağdaştıran bebeğin ileriki yaşamında da bu iki unsuru (sevme ile yemeyi) eşdeğer tutması bundandır. Bebeğin süttten kesilmesi yani memeden ayrılması diğer yandan yalnızlığı da beraberinde getireceğinden sevgi, yalnızlık ve açlık kavramları bütünleşmiş, sevginin yeme isteği şeklinde tezahür etmesi anlam kazanmış olur.

“Avından El Alan” adlı öyküde sevmek, simgesel olarak da, gerçek olarak da yemekten başka bir anlama gelmez; açlığı gidermenin bir yoludur. Öyküde balık, balıkçıya olan sevgisinden ötürü onun kolunu kapar. Birbirlerini sevmeye başlayan balıkla balıkçı bir müddet sonra bütünleşirler. Zamanla, ikisinin arasında sevgiye dayalı bir birliktelik oluşur. Bu bütünlük aynı zamanda yarım kalmışlıktır; ne balık tam olarak balık, ne balıkçı tam manasıyla balıkçıdır. Çünkü “yemek hem özümlemektir, kendi kanı haline getirmektir, hem de atmaktır, kullanmaktır” (Arslantunalı, 1997: 20). Aralarındaki sağaltıcı, iyileştirici bir sevgi değil; tüketen, yok eden, öldürücü bir sevgidir:

Sevgi adına sevgilinin öldürülebileceğini düşünmemesi bir yana, böyle bir şey yapıldığını işitmeyegörsün ilenç üstüne ilenç yağdıran sayısız kişi vardır; sonra bir gün gelir, aşk yüzünden cinayet işleyebileceğini, gönlünde işlemiş bile bulunduğunu iliklerine dek duyar bunlar, kimi zaman işlerler de bu cinayeti. İlenç yağdırmak sırası başkalarındadır şimdi... (GKB: “Avından El Alan”, 16)

Balıkçı ölmekten korktuğu için balık onun bu görgüsüzlüğüne tahammül edemez ve kuruyup yok olur. Onun yok oluşu, balıkçının da sonu demektir. “Ölmeyen sevinin öldürücü olduğunu bilememiş” (GKB, “Avından El Alan”, 28) balıkçı ölümü göze alsa, sevgileri de kendileri de sonsuz ve bitimsiz olacakken bu korkaklık yüzünden sonları ölüm olur. “Avından El Alan”ın da yer aldığı *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki öykülerde sevginin taraflarının yan yana gelmiş öznel olarak bir arada yaşamasından çok, bir arada olamayışları anlatılır ve âşıklar bir araya gelip ilişki

başladığı anda aşk anlatısı sona erer (Başlı, 2006: 17). Bu durum, sevginin ağırlıklı olarak “özne ile nesneyi hiyerarşik bir düzen içinde karşıt konumlara hapseden” (Başlı, 2006: 16) av-avcı, usta-çırak, efendi-köle gibi metaforlarla açıklanmasından kaynaklanır.

Sevginin ölümle, ölümün sevgiyle eşdeğer oluşu İsa-Yehuda ilişkisini çağrıştırır. Sevginin izleksel boyutta işlendiği Karasu yapıtlarında bu anlayışın izlerini sürmek mümkündür: Sevgi uğruna sevileni öldürmek ya da ölümün, sevenin elinden gelmesi. Av bile avcısına öldüresiye sevgi ile bağlanır. En yırtıcısından en boyun eğdiricisine kadar varlığını belli eden katıksız sevginin bir örneği, Andronikos’un duygularında ifadesini bulur:

Sevgi sözünü bol bol kullanabilmek, başı dönesiye, esriyesiye, karşısındakileri inandırmasıya, karşısındakileri kusturmasıya sevgi sözü ile oynayabilmek için sevgini bütün evreni ayakta tuttuğuna başta kendini inandırabilmek için, kısırlığı baştan kabul ettiğini unutmamalı. (USBG: “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”, 10)

Gece’deki Sevinç ile N. hariç bütün sevgi ilişkilerinin iki erkek arasında yaşandığı Karasu metinlerinde bu ilişkiler çoğu zaman örtülü bir cinselliği de barındırır. Karasu bu ilişkileri belli bir şekilde sokarak anlatmaz; belli bir konumda sunar ve okurun algılamasını bekler (Hızlan, 1997: 169). *Altı Ay Bir Güz*’den alıntılanan aşağıdaki parça bu duruma örnek teşkil eder:

Seni, lavanta kokulu bir sabunda, bir kavun diliminde, açık, uçuk gümüş rengi bir çorapta, bir yasemin dalında, adını bilmediğim, bilmemekten utanç duyduğum halde öğrenmek istemediğim sabun kokulu, el büyüklüğüne bir çiçeğin açışında, yıkık kemerlerde uyuklayan kedilerde, gecenin soğumuş kumunu döven, patlayan dalgaların sesinde, günün ilk ağartısında -karanlık saatler boyunca dağıtıp durduğun yatağında sabahın serinliği çıplaklığına işlemeğe başlarken- uyanmadan çektiğin, örtündüğün bir çarşafın ılık mutluluğunda bulacağım, dirim içimden çekilesiye. Dokunduğum, okşadığım, tattığımsın. Kahvaltının üçüncü çayı bittiğinde “uyanmadın mı daha?” dediğim zaman “ne gereği var?” diyen ilk insansın bana. (AABG: 69-70)

Kısmet Büfesi’ndeki metinlerde de cinsellik temi işlenir. Kitaptaki metinlerin erotik oluşunu Bilge Karasu 29.12.1981 tarihli bir mektubunda “bizim tarzda, biraz deli ve bir o kadar da erotik metinler” (JGM: 231) diyerek dile getirir. Burada kastedilen önermekle yetinmesi, konuyla ilgili saklı bir duygu uyandırması, doğrudan betimlemelere yer verilmemesidir. “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin”in ismi belirsiz başkişisinin, utancı atmış gövdesiyle yalının rıhtım taşları üzerinde uzanıp kendini tatmin etmesi buna örnektir:

Yalının yanbaşıda, yalıya karşı, ellerini kasığına getirip bıraktığı, artık oradan başka yere götürmediği, ellerini kasığında kenetlediği, parmaklarını neredeyse birbirileriyle kaynaştırdığı, içinden geçirdiği bir şarkıya uyarak ölçü vurmağa başladığı zaman (yalının, yumacak daha kırk gözü olsa yumacağını biliyoruz), çevresinden yalnız cızırdayan böceklerin sesi gelir. (KB: 46)

“Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”nda Andronikos, kaçıp gittiği adada geçirdiği ilk gece İoakim’i düşünerek çakıllara uzanır. Anlatıcının “Parmakları kasılıp kıvrılıyor. Avuçlarında tuttuğu çakılları canı yanasıya sıkıyor. Kalça kemiklerinin sızladığını duyuyor çakılların üzerinde, İoakim’i

düşünüyor.” (USBGA: 57) sözleri, Andronikos ile İoakim arasındaki ilişkinin yönünü ortaya koyarken Andronikos’un hisleri vasıtasıyla örtük bir cinselliğe de gönderme yapar.

Kılavuz’da, Uğur ile İhsan arasındaki dostluk ilişkisi de örtülü cinsellik barındırır. Önce Mümtaz Bey’in ilk kez bulunduğu evinde banyo yapmak isteyen İhsan’ın duşun altında çıplak beklemesi, ardından Uğur’a suyun altından “Sen de gel diyeceğim ama burası pek dar,” (K: 29) diyerek birlikte banyo yapma teklifinde bulunmasının işaret ettiği rahatlık ve pervasızlık, çocuğu mizacının yanı sıra biraz da Uğur’dan hoşlanmasıyla ilgilidir. Romanın ilerleyen bölümlerinde ikilinin dostluktan öte bir birlikteliği paylaşıyor oldukları, Uğur’un yine örtük bir cinsellik de içeren şu yazdıkları ile ortaya çıkar:

Yatar yatmaz uyumuş olacağız. Kuşların civıltısıyla uyandım. Saatim 6:20’de kıpırdıyordu. Elimi İhsan’ın altında gezdirdim. Gözünü açtı, pancurlara baktı. Saati sordu. “İki saatimiz var daha,” dedi. Yüzünü yüzüme yaklaştırdı. (K: 70)

Troya’da Ölüm Vardı’nın erkek kahramanları arasındaki ilişkilerde öne çıkan cinsellikten ziyade, “birlikte aşk” (Giddens, 2010) olarak tanımlanan bağlılıktır. Müşfik’in özellikle Talha ile arasındaki ilişki benliğin diğerine açılması şeklindedir. Tarafların bencilliğin ötesine geçtikleri, birbirlerini dünyanın orta yeri saydıkları, herkesi ve her şeyi ilişkilerinin dışında bırakıp her ölçünün ötesinde olduklarını duyumsadıkları bu özel ilişki, birbirini bulmuş iki ruhun bir aradalığıdır.

Sanatkârın bazı metinlerde ise taraflar arasındaki cinsel çekim açık bir şekilde yansıtılır. *Altı Ay Bir Güz*’ün kahraman anlatıcısı Kerim’in İsabey’e karşı duygularının, ona tutkunluğunun yer aldığı anılarında cinsel çağrışımlar ön plana çıkar:

Biçimli, kalın bacaklarına bakarak ‘Spor yapanların hepsi böyle mi olur?’ dedim. ‘Sayıklıyorsun gene’ dedi. Göbeğinin altından bir tutam kıl donunun içine iniyordu. Memelerinin arasını dolduran kıllar köprücük kemiklerine doğru yükselip yayılıyordu. Ama hem seyrek hem renginin açıklığından güç seçiliyordu. Gözlerimi kaldırdım. Göz göze geldik. (AABG: 65)

“Mesih”in ismi belirsiz ben-anlatıcısı ile Yusuf, cinselliği açıkça yaşarlar. Bu ilişkide Yusuf, sevgi bahsinde olgun olan taraftır. Henüz toy olan, sevmeyi bilmeyen karşı tarafa sevmeyi öğretme işini üstlenir: “Bir eliyle saçlarımdan yakalayıp başımı kaldırmış, öbür eliyle ağzıma vurmuştu. Eli dudaklarımda üzerinde kalmıştı ısırılmış. Bir daha vurdu. Sonra başımı, saçımı bırakmadan, göğsüne bastırdı, “Sus,” dedi...” (LYB: 127). Aynı kitapta yer alan “İsabey’den” adlı anlatıda da ismi belirsiz ben-anlatıcının İsabey’le arasındaki ilişkide tutku ve cinsellik ön plandadır:

İkimiz de çıplağımız şimdi. Artık hiç konuşmayacağımızı biliyoruz. Ağzlarımız, tepelerimizden tırnaklarımıza baştan öğrenecektir gövdelerimizi. Ellerimiz değmedik bir yerimizi bırakmamalı, derimiz bizi sınırlayan örtü olmaktan çıkıp birbirimize açılmanın aracı olmalı. Havanın sıcaklığını ateşimizle soğutmalıyız. (LYB: 158)

Karasu'nun karakterlerinde sevgi ve sevişme bir arada bulunabileceği gibi bazen de bu ikisi aynı kişilerde buluşmayabilir. Sevişmenin sevgiye dahil olması tarafların birbirini çok iyi tanınmasına bağlıdır. Tanıma ise belli bir süre, emek ve gönül gücü ister (NİG: 59). Yukarıda alıntılanan metinde de cinsellik, sevgiyi paylaşan ve birbirini iyi tanıyan iki kişinin bir aradalığıdır. Tarafların, bütün fazlalıklarından kurtulup sadece kendileri olarak var olabildikleri anların ortaya çıkışıdır. Sınırların ortadan kalkması demektir, birbirine açılmanın gerektirdiklerini en başından en sonuna yaşayabilmektir. Özgürleştirici, sınır koymayan böyle bir cinsellik var olmakla eşdeğer görülürken kimi Karasu anlatılarında sevginin, sevişmek olmaksızın da var olabileceğine değinilir. “Bir Başka Tepe”nin ismi belirsiz ben-anlatıcısı çıkmakta olduğu tepede doruğa yaklaştıkça sevginin eski önemini yitirdiğini hissederek:

Sevişmeksizin de sevinin yaşanabileceğine inandırmağa çalıştım kendimi, bozgun içinde canıma kıymamak için, sevilir, sevişilmez yaratıklar karşısında. Şimdi buradan bakınca, sevi de neymiş ki eninde sonunda, demek çok kolay. (GKB: 205)

Bilge Karasu anlatılarında hayvan sevgisi önemli yer tutar. *Narla İncire Gazel*'in “Hayvanlar Kitapçığı” bölümü, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki “Korkusuz Kirpiye Övgü” ve “Yengece Övgü” adlı masallar başta olmak üzere çoğu metinler, hayvanlara duyulan sevginin izlerini taşır. Bir hayvanla kurulan dostluk ilişkisi, “Korkusuz Kirpiye Övgü”nün birincil iletisidir. İsmi belirsiz ben-anlatıcının hayvan sevgisinin ön plana çıktığı metinde anlatıcının kirpi ile empati kurması, kendini kirpinin yerine koyarak onun yaşamını kurgulaması bunun göstergesidir. Ben-anlatıcının onun için bir kirpinâme yazması, onu komşularının elinden kurtarması, onunla dostluk kurması kirpiye verdiği değeri gösterir.

Benimki Londralı bir kirpi değil, Ankaralı bir kirpi. Enayi değildi, bana kalırsa, bu Ankaralı kirpi; tersine, gözüpek, atak, yiğit bir şeydi diye düşünmek isterim. Övgüm, bu kirpinin delice yürekliliğine... Kirpiliğine bakmadan, şehirde yuvalandığı için yiğit; bir gece, yuvasından çıkıp dünyayı öğrenmeğe kalktığı için de delice yürekli... (GKB: 58)

İnsanların, kendilerine yaşam alanı yaratmak için hayvanların yaşamlarına saygı göstermemeleri, yaptıkları müdahalelerle yaşam alanlarını yok etmeleri ve bunu yaparken hayvanları da telef etmeleri “Hayvanlar Kitapçığı”nın da ana sorunsalını oluşturur. Eserde hayvanlarla insanlar arasında olması gereken ‘dirim’ ortaklığı düşüncesi ön plana çıkartılır. Hayvanların yaşamına duyulan saygı, konakladığı otel odasına giren sakanguru incitmekten korkarak onun, kendisiyle birlikte odada yaşamasına izin veren başkişi Kerim'in bu davranışı ile gösterilir. Metinde yer alan epigraflar vasıtasıyla insan yaşamının her şeyden önemli sayılması, hayvanların ise kolaylıkla canına kıyılıveren bir belâ, zararlı bir ortak olarak görülmesi eleştirilir:

“Eğitsel” hayvanlarımız çocuk kitaplarında kala, ayılar, tavşanlar, köpekler evlerin birer köşesinde tozlana ya da güvelere yem oladursun, onları kucaklarında sıkı sıkı uyumuş olanlar şimdi arabalarının önüne çıkan sevilmişleri çiğnememekle yetinmeği iş sayıyorlar.

(Arabalarımıza binip nerelere yetişiyoruz? Yazgımızdaki hangi ölüme, ölümlerden hangisine?)
(NİG: 23)

“Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı” adlı öyküde de benzer bir dostluk ilişkisine yer verilir. Keşiş İoakim manastırda yaralı halde bulduğu tilkiyi besler ve iyileştirir. Diğer keşişler tilkicik sayesinde bir hayvanın da sevmeye değer olduğunu öğrenir. Bu dünyada sevebilecek başka şeyler de olduğu, Tanrı sevgisinden sonra, Tanrı’nın yarattıklarının da sevebileceği, “Hayvan sevmenin, hayvan beslemenin günah olduğunu söyleyenler, insanların, hayvanların, bitkilerin, taşların Tanrı yaratıkları olduğunu kabul etmiyorlar mıydı? Tanrıyı sevmek, yaratıklarını sevmemeği mi bağlıydı?” (USBGA: 77) sözleriyle anlatılır.

Sanatkârın eserlerinde hayvan sevgisinin öne çıkmasında şahsi yaklaşımı etkilidir. Özel yaşantısında her daim sahiplendiği kedileri olan; onlara içtenlikle bağlanan; tatil, gezi, iş seyahati gibi planlarını onların bakımını hesaba katarak yapan; ölümlerinden duyduğu üzüntüyü gerek mektuplarında gerekse otobiyografik izler taşıyan eserlerinde dile getiren Bilge Karasu için başta kediler olmak üzere hayvanlar, yaşamın ayrılmaz bir ortağıdır.

2.3.3. Çözülüş/ Tükeniş

Bilge Karasu’nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı yapıtı, değişim ve dönüşüm eksenli hikâyelerden oluşur. Çoğu zaman av-avcı, usta-çırak, ben ve o arasındaki yer değiştirmeleri imleyen masalımsı anlatılarda bu değişim ve dönüşüm bazen çözülüşe bazen de tükenişe varan bir boyutla açılırlar.

“Avından El Alan” adlı öyküde orfinoz balığı ile ismi belirsiz balıkçı arasındaki av-avcı karışıklığı üzerinden hayatta kalma, var olma mücadelesi anlatılır. Balıkçının, avlamaya çalıştığı balığa kolunu kaptırmasıyla birlikte avın avcıya, avcının ava dönüşerek rollerin değişmesi söz konusudur: “Ava çıktım, avımla iç içe geçmiş durumda döndüm” (GKB: 24). Balığın önce kendini balıkçıya yakalatıp ardından balıkçıyı yutmasıyla balıkçının bir uzvu balığın ağzında; balık, olduğu gibi balıkçının kolunda kalakalırlar:

Bir kolu balık bir adam, ağzından insan başı bitivermiş bir balık, bacakları arasından boğazına dek bir balığın uzandığı bir adam, bir insanla çiftleşmiş bir balık, bir balıkla tekleşmiş bir adam, kendi kendiyile çiftleşen bir balık, kendi kendiyile çiftleşen bir adam... (GKB: 24)

Denizde değil karada, balıkçıyla birlikte yaşadığı; ait olduğu ortamın dışında ve balıklığına ait özelliklerinin bir kısmından yoksun durumda bulunduğu için ne balık tam anlamıyla bir balıktır artık ne de bir kolu eksik olduğundan ve kürek çekemediğinden dolayı artık balığa çıkamayan; geçim kaynağı olan ve kendisini var eden balıkçılık mesleğini yerine getiremeyen balıkçı tam anlamıyla balıkçıdır.

Ava çıkan balıkçı/ avcı, avdan, avıyla iç içe geçmiş halde geri gelir. Kimin av, kimin avcı olduğunun belirsizleştiği bu birliktelikte ilk başta avcı konumunda olan balıkçı ava, av konumunda olan balık ise avcıya dönüşür; ancak ikisi de ne tam manasıyla av ne de tam manasıyla avcıdır. Birbirlerinin hem Azrail'i, hem de canını bağışlayanlardır. “Balık mı tutsak, balıkçı mı? Bir gizli savaşta ikisi de birbirine tutsak düşmüş denebilir” (GKB: 20). Balıkçı, balığı taşımak zorundadır; çünkü balığa kıyması, aynı zamanda kendine (bir uzvuna) kıyması demektir. Balıkçının bir uzvu balığın ağzında; balık, balıkçının kolunda birlikte yaşamaya başlayan balık ile balıkçı birbirlerinde tutsak, aynı zamanda birbirlerinde yarımdırlar. Diğèrinin yok oluşu kendisinin de yok oluşu anlamına geldiğinden balıkla balıkçı aynı zamanda birbirlerinde var olurlar:

Balıkçı bir başka uykunun düşlerindedir şimdi. Kolunda herhangi bir ağırlık duymuyor artık. Balık, nasılsa, yolunu bulmuş, kolunu bırakıp ayaklarından başlayarak gövdesinin tümünü yutmuş sanki. Balıkçının başı dışarıda mı yoksa balığın başıyla bir mi olmuş, belli değil. (GKB: 21)

Önce elini, ardından bütün kolunu avına kaptıran balıkçı ile balık arasında dostluktan sevgiye, sevgiden tutkuya dönüşen bir birliktelik başlar. Bir nevi usta-çırak ilişkisini andıran bu beraberlikte balıkçı bir taraftan elini geri almaya çalışırken diğèr taraftan aradan geçen zaman zarfında avından bir şeyler öğrenir. Böylece ‘el almak’ tabiri “sanatını öğrenip ustasından kendi başına iş yapma izni almak” (Ayverdi, 2011: 840) ve elini kurtarmaya çalışmak anlamlarında iki yönlü kullanılır. Çırağın ustasından el alması gibi avcının avından el alması söz konusudur. Bu durum “birinci anlamda kolunu balığa kaptıran öykü kahramanının balıktan kurtulmasını düşündürürken, metnin derin anlamlı yapısı içerisinde, av ve avcının yer değiştirdiği ruhsal büyüme sürecine gönderme yapılır” (Yılmaz, 2011: 1318). Öykülerde avın ne düşündüğü de önemlidir, çırağın ne düşündüğü de. Usta çırağından çok şey öğrenebileceği gibi avcı da avından çok şey öğrenebilir. Bu, aralarında her ne kadar eşitsizlik söz konusu olsa da taraflar arasındaki karşılıklı etkileşim durumudur. Karasu bir söyleşide “Bir eşitsizlik içinde bir sevgi ilişkisidir bunlar.” (Arslantunalı, 1997: 20) diyerek av-avcı ve usta-çırak arasındaki ilişkiye dikkat çeker.

Birbirlerinde bütünleşen balık ile balıkçı, ince bir çizgide tükenişi yaşar. Balıkçı korkmayıp kendini balığa teslim edebilse var oluşlarını gerçekleştirebileceklerken ölmeyen sevginin öldürücü olduğunu bilememiş balıkçının güçsüzlüğü balığın, dolayısıyla onunla birlikte kendisinin de parçalanıp dağılmasına sebep olur. Ölümü göze alan sevginin ölümsüz olduğunu bilemeyen balıkçının ölüm korkusu balığı da kendisini de tüketir.

Aşağıda, şimdi, ölümün kayası yavaş yavaş aralanmaktadır kendisine doğru süzülüp gelen balıkçıyı karşılamak için. Deniz, analar gibi, sevdiğini, döl yatağında tutup saklayacaktır, bir daha doğurmamak üzere. (GKB: 28)

“Gecedен Geceye Arabayı Kaçırان Adam”, denize tutkun ismi belirsiz başkişinin denize gitmeye her kalkışında Sazandere adlı bir tatil beldesini düşünerek yollara düşmesini, oraya giden

otobüse binmeye çalışmasını anlatır. Ne pahasına olursa olsun Sazandere'ye gitmek tek utkusudur. Her defasında otobüsü kaçıran adam, avını yakalamaya çalışan bir avcı gibi Sazandere arabasını köşeye kıştırmanın yollarını arar. Ancak oraya gidecek otobüsü bir türlü yakalayamaması ve bu uğurda günlerini bekleyiş içerisinde heba etmesi Sazandere'yi avcıya, başkişiyi ava dönüştürür. On altıncı gece Sazandere arabasına binmeyi başaran adamın vardığı yer deniz tuzunun, deniz kumunun, deniz kokusunun uzağında, ölümü çağrıştıran bir yerdir ve bu utku tükenişle sonlanır:

Kulak verdi. Denizin sesi gelmiyordu. Burnunu havaya dikti, tuz kokusu da yoktu. Kızmasına şaştı, şaşmamasına şaştı. Torbasının askısını düzeltti, bir iki adım attı, ayakları kuma gömülür gibi oldu. (..) Çantasını yere bıraktı, eğildi; kumla kumu, deniz kumu değildi bu. (..) Buranın Sazandere olup olmadığını merak etmiyordu. Bu arı sessizlikte deniz, pek uzakta da olsa, işittirirdi kendini. Ses gelmiyordu, deniz yeli gelmiyordu; adam buna da üzülmedi. (..) Bir iki adım daha attı gömüle gömüle. Deniz de umurunda değildi şimdi, Sazandere de. Yalnız merak vardı içinde, yalnız şaşkınlık. (..) Güldü. Ama inceden inceden bir tedirginlik de yayılıyordu yüreğinden karnına, kollarına doğru. Biraz daha yürüdü. (GKB: 41)

Hayvanıyla bütünleşmiş bir abdalın öyküsü olan “Bir Ortaçağ Abdalı”nda dönüşüm, av-avcı diyalektiği üzerinden sağlanır. Kemirgen hayvanını yıllardır abasının içinde taşıyan ismi belirsiz abdal, konaklamak üzere gittiği handaki bir adam tarafından öldürülür. Kemirgen tarafından avcı olarak algılanan adam, sabah uyandığında bacaklarının arasından yukarıya doğru bir şeyin tırmandığını fark eder. Bu, abdalın abasının içinde yaşayan hayvandır. Çılgınlık atan adamın vücudundan hayvanı söküp almalarına ve han duvarlarının ötesine atmalarına rağmen ertesi gün hayvan adamı tekrar bulur ve fırlayıp kucağına düşerek ceketinin cebinde yaşamaya başlar. Artık kemirgen hayvan avcı, adam ise av durumundadır. Avın avcıya, avcının ava dönüşmesiyle roller değişir. Ne yaparsa yapsın hayvandan kurtulamayacağını fark eden adam sonunda onu öldürmeye karar verir. Cebinden çıkardığı hayvana bıçağını saplayacakken arkadaşları tarafından engellenir ve onu kesmekle yanlış bir iş yapacağına, cebinde taşıdığına göre beslemesi gerektiğine ikna edilir. Sahibinin niyetini anlayan kemirgen onu kendi avı haline getirerek karnını deşer, içini parçalar, kemirir, koparır. Bu silsile bir başka abdalın abasının içinde yaşayan kemirgenle devam eder:

Abdal kılıklı kişi hızlı hızlı gidiyordu ya yolunda, üzerine doğru yuvarlanan toz bulutunu görünce yolun kıyısına dar atmıştı kendini; önünden yıldırım hızıyla geçen bu yaratıklara baktı. (..) Uzaklarda yalnız, bir toz bulutu yavaş yavaş sağılıyordu. Oyalanmağa gelmezdi ama. Yoksa kapılar kapanmadan hana varamazdı, taş çatlasa. Hızlı hızlı yürüdü gene. Elini kuşağının katları arasına soktu sonra. Hayvanın sıcak, tüylü sırtı, ona bir kez daha, gerçekliğin en sağlam kanıtı gibi geldi. (GKB: 53)

Av-avcı izleği, “İncitmebeni” adlı öykünün de arka planında yer alır. İnsanların bir adadaki yaşayışlarının anlatıldığı öyküde, insanlar adada hüküm sürmekte, adayı kendilerince kullanmaktadırlar. Vakti zamanında adada meydana gelen bir deprem yüzünden kıyı kesimlerin yerle bir olması üzerine halk, yeni evlerini adanın tepe kesimlerine inşa eder ve burada yaşamaya başlar. Kıyı kesimlerine ise adaya yeni taşınanları yerleştirirler. Adaya dair bütün düzen, orada yaşayanlar tarafından kurulur. Günün birinde adalılar, adanın her geçen gün büyümeye başladığını

fark ederler. Büyümenin geceleri olup gündüzleri durduğu adada karalar çoğalmakta, denizler karalarla kaplanmaktadır. Depremden dolayı küçülmeye karşı tedbirler alan ada sakinleri, büyüme karşısında ne yapacaklarını bilemezler. Adaya hakim olduğunu sanan, herhangi bir deprem tehlikesine karşı her türlü tedbiri aldıklarını düşünen adalılar, bu yeni durum karşısında ava dönüşürler.

Adada yaşayanlar, olayı inceleyip ona göre, ona uygun bir önlem bulmaya çalışacakları yerde eşi görülmemiş bu doğa olayı karşısında bu duruma uygun olmayan bilgilerle bir çözüm yolu bulmaya uğraşırlar. Buldukları çözüm yolu, adanın durmadan büyümesine karşılık, büyüyen yerleri (büyüme, su olan yerlerin/kıyıların karaya dönüşmesi şeklinde gerçekleşmektedir) kazmaya, kırmaya dayalıdır. Adalılar, tıpkı birer avcı gibi adayı her gün kazmaya girişirler. Bu, bir nevi avcının avıyla mücadelesi gibidir. Ancak zamanla adanın büyümesi, gündelik hayatı ciddi anlamda etkiler hale gelir. Kıyıları genişledikçe diğer yerlerden adaya yiyecek, giyecek vs. ihtiyaçları almak zorlaşır. Adanın ileri gelenleri, adayı, oluşan bu yeni şartlara uydurmaya çalışacakları yerde eski haline getirmeye çalışırlar. Karaların kırılması işi için ada sakinleri görevlendirilir, postalar oluşturulur. Zamandan kazanmak için kayaları kırmaya yarayacak makineler yapılır. Lakin yine de büyümenin hızına yetişilemez. İşçilerin sayısı arttırılır, postaların yirmi dört saat iş başında bulunacak biçimde örgütlenmesi kararlaştırılır. Adanın gündelik işleriyle görevli olanların sayısı elden geldiğince azaltılır. Ancak bu sefer de adanın gündelik işlerinde aksamalar meydana gelir. Ada halkı tarafından tutulan nöbetler son derece yoğun ve yorucu bir hâl alır. Zamanla işçiler, çalışma saatlerinin yoğunluğundan dolayı evlerine gitmez olurlar; çalışma yerlerinde uyumaya, çalar saatler ya da görevlendirilen küçük çocuklar tarafından uyandırılmaya başlarlar.

Yığınlar büyüyordu. Arkadaşlarının çalıştığını gösteren tek im bu olabilirdi, bundan böyle; sağlarına sollarına baktıklarında ancak bunu görebilirlerdi. Nöbetleri bittiği zaman yemek yemeğe gidiyorlardı, uykuya, ya da (eski iş yerlerine yakınsalar) adanın öbür işlerini görmeğe gitmeden önce. Mutfak çadırları kurulmuştu belli aralıklarla. Eski iş yerlerinden uzakta çalışanlar, zaten kazıdan başka iş görmüyorlardı. Postalar, arada bir değiştirilebiliyordu hâlâ. Ama şimdi, toprak yığınlarının arasında yollarını bulmak, mutfak çadırının yerini şaşırmmamak, gitgide güçleşiyordu. Yiyecekleri de azaldıkça azalıyor, tatsız mı tatsız oluyordu günden güne. (GKB: 152)

Bir zamanlar avcı pozisyonunda olan ada halkı artık av olmuş, ada tarafından ele geçirilmiştir. Öyle ki, insanların zamanla, makinelerin ve aletlerin çıkardıkları seslerden dolayı kulakları duymaz olur. On dördüncü günün sonunda insanlar, tam bir sessizlik içerisinde çalışıyor olduklarını fark ederler. Bir müddet sonra, kazı topraklarının yığıldığı kayalar, üzerlerindeki ağırlığa dayanamayarak çatlayıp denize doğru yıkılır. Pek çok mahalle ve okul, bina gibi yapılar çöker; insanlar toprak altında kalarak ölür. Öykü başkışisi bir sabah -sürekli kazma sallamaktan yorgun düşüp uyuyakaldığı bir anın ardından- toprak yığınlarının hızla eksildiğini fark eder, her yeri su basmaktadır:

Büyüme durmuştu demek; kazı işinin amacına ulaştığı, belki de bu amacı aştığı anlaşılıyordu. (..) Durduğu yerden adanın bütün kıyısını görebiliyordu şimdi. Çepeçevre. Tepedeydi demek. Artık kalmadığını sandıkları tepede. (GKB: 155)

Karalara dönüşüp büyüyen ada tamamen şekil değiştirerek sularla dolmaya başlar. Başkişi etrafında sudan başka bir şey göremez olur. Ada, üstündeki her şeyle birlikte bir zamanlar avcı olan insanları da yutarak yeniden doğar.

Geri planda av-avcı izleğini taşıyan bir diğer öykü ise “Dehlizde Giden Adam”dır. Öyküde, yüzmeye gittiği bir kumsalda, bir dehliz girişi bulup duvarında “Girmeyiniz” yazısı yazıldığı halde merak, bilinmezlik, arzu gibi hislerle dehlize giren adamın söz konusu mekânla mücadelesi anlatılır. Öykü kahramanı, buranın ya bir mağaraya açıldığını, ya da adanın başka bir yerine çıktığını; şayet çıkmaz sokaklar gibi kapalıysa da geriye döneceğini düşünerek dehlize girmeye karar verir. Dehliz, ada boyunca uzansa bile sonunun, ucunun bulunmasının iki saatten çok sürmeyeceğini düşünen adamın dehlizin içine girdikten sonra yaşadıkları ise düşündüğünden farklıdır. Yol boyunca karşısına susadıkça su makineleri, acıktıkça yemek makineleri, parası bittikçe para makineleri çıkan adam başlarda dehlizdeki yolculuğundan memnun gözükse de zamanla bu yolculuk farklı bir boyuta taşınır. İşlediği halde saatinin hep on ikiyi gösterdiğini fark etmesiyle zaman algısını yitirir. Bir avcı gibi, avını keşfetmek üzere yola çıkan adam, geçen zamanla birlikte dehlizin içinde bir ava dönüşür. Burada “hâlin zaman ve mekân aracılığıyla değişmesi” (Orhanoğlu, 2014: 29) söz konusudur. Yolunu bulup dışarıya çıkmayı başardığında nefesi içinden çekilmişçesine içten soğumaya başlaması, dehlizin atmosferine alışmasından kaynaklanır. Orada yol aldığı süre boyunca değişime uğrayan kahraman dışarıya çıktığında yeni ortama uyum sağlayamaz. Geçirdiği dönüşüm onun tükeniş sebebi olur.

Sonra göremedi artık deliği. Kör olduğunu anladı. Durdu. Geri dönse, karanlığa dalsa, gözleri yeniden açılır mıydı? Ne yürek kalmıştı onda bu işi yapacak, ne de bacaklarında güç... Açtı, susuzdu. Duvarı yoklaya yoklaya giden eli ansızın boşlukta sallandı. Ne sağında duvar vardı, ne solunda. Yel yüzüne çarpıyordu. Ortalık buram buram çiçek kokuyor, böcek vızıltıları kulaklarını uğuldatıyordu. Delikten çıkmış olmalıydı. Işığa çıkmıştı. (GKB: 101)

Dönüşümün çözülüşle sonlandığı tek masal “Bizim Denizimiz”dir. Denizdeki iki erkek çocuk için yüzmek, serinlemek adına ya da sadece yüzmek olsun diye yapılan bir eylem değildir. Çocuklar, “suyun içinde olmak, suyun içinde kollarının, bacaklarının, gövdelerinin yarı özgürlüğünü bir tamlığın mutluluğu diye yaşamak, suyun esnekliğinde devinmek, tuzun kanlarına karıştığını duyar gibi olmak için” yüzerler (GKB: 124). Yüzmek bu öyküde tamamlanmakla, tam olmakla eşdeğerdir ve deniz yine bir dönüşümün işaretidir. Açıklardan kıyıya doğru hep suyun içinde kalarak, emekleye emekleye ilerleyen; su sığılınca karın üstü sürünerek denizden çıkmaya karar veren çocuklar “bir uzak denizin içinden yavaş yavaş karaya yaklaşmağa karar vermiş uzak çağların ayaklı kollu su yaratıkları[dırlar] şimdi” (GKB: 126). Burada olumluya doğru evrilen bir değişim söz konusudur.

Çözülüşten çok tükenişle sonlanan dönüşüm, *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı kitaptaki öykülerde “insanın bizzat ölümden ya da yeniden doğuştan geçmesiyle değil, onun dışında gerçekleşen bir dönüşüm sürecine dolaylı katılımıyla ya da tanık olmasıyla gerçekleşir” (Jung, 2005: 48). Masalımsı öykülerin her bir kahramanı bir çeşit ritüelden geçer. “Avından El Alan”da balıkçının kolunu balığa kaptırdıktan sonra yaşadıkları, geceden geceye arabayı kaçıran adamın on altı gün boyunca verdiği uğraş, “İncitmebeni”de ada halkının adayla mücadelesi, dehlizde giden adamın dehlizde yol aldığı sürece başından geçenler, “Bizim Denizimiz”de iki erkek arkadaşın denizde geçirdikleri bütünleşme anları dönüşümün gerçekleşme aşamalarını ortaya koyan bir seyirdir.

Öykülerin ortak özelliklerinden biri dönüşüm mitinin genellikle av-avcı karşıtlığını barındırmasıdır. Nitekim, “Masalın da Yırtılıverdiği Yer”de yazar-ben’in sözleri kitaptaki anlatılarla bu karşıtlık arasındaki ilişkiye dikkat çeker:

Bu “av-avcı” ilişkisi de, baştan beri, masalların -ister kapalı ister açık- sürekli konularından biri oldu. Kendini avcı sanarak yaşayıp gidenlerin karşılarında av kalmadığını, kendilerinin de avcı olmaktan çoktan çıktığını ansızın farketmeleri, beni çok düşündürdü. (GKB: 224)

Göktürk de (2013: 215) *Göçmüş Kediler Bahçesi* ile ilgili olarak “Adam/ balık, insan/ hayvan, kara/ deniz hep dönüşüm, kayboluş ve oluşum içindedir, figürlerin hiçbiri sabit değildir.” sözleriyle bu izleğin öykülerdeki ağırlığının altını çizer.

Bu öykülerin bir diğer ortak özelliği ise dönüşümün çoğunlukla su arketipi üzerinden verilmesidir. “İncitmebeni” adlı öyküde arketipsel olarak yok ediciliğiyle ön plana çıkan suyun her şeyi, tüm yaşamı, yaşam alanını yıkması, sarması, kaplaması, yok etmesi, kendine dönüştürmesi söz konusudur. “Avından El Alan”da deniz balığı ve balıkçıyı yutarak “batık aşklarla dolu” bağrında yok eder. “Bizim Denizimiz”de ise tamamlanmayla, yeniden başlamayla, arınmayla eşdeğer bir şekilde kullanılır ve var edici yönüyle ön plana çıkar. Bu bağlamda suyun, Karasu’nun metinlerinde değişik simgesel ve arketipsel dönüşümleriyle beraber kullanıldığı dikkat çeker. Kimi zaman can veren, hayat veren su, kimi zaman da can alıcı, kıyııcı, yok edici olabilmektedir.

Yukarıda ele alınan “Bir Ortaçağ Abdalı” haricindeki diğer bütün öykülerde deniz, söz konusu dönüşümün önemli bir unsurudur. “Avından El Alan”da denizin derinliklerinde yiten balık-adamın, “Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam”da Sazandere’yi saplantı haline getirmiş deniz aşığı adamın, “İncitmebeni”de adanın intikamı neticesinde suların yuttuğu adamın, “Dehlizde Giden Adam”da dehlizle bütünleştikten sonra dışarıya uyum sağlayamayan adamın ve “Bizim Denizimiz”de suyla bütünleşen çocukların geçirdikleri değişimde deniz, söz konusu değişim ve dönüşüme katkıda bulunan birincil etkendir ve “ilişkilerin yönlendiricisi olarak da çok belirleyici önem taşır” (Hızlan, 1997: 167). Bu masalarda deniz, metni sarıp sarmalayan özelliğiyle dikkat

çeker. Sıradan bir fon değil, adeta nefes alıp veren canlı bir yapıdır, metinlerin bir nevi kahramanı gibidir.

2.3.4. İletişimsizlik

Bilge Karasu'nun *Gece* adlı romanıyla “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı” adlı öykü kitabında yer alan her iki öykü tematik olarak baskının bir neticesi olarak ortaya çıkan iletişimsizliği yansıtır. “Genellikle var olan politik düzen ve toplumsal şartlara yönelik eleştiri” (Booker, 1994: 3) mahiyetindeki distopya edebiyatının örneklerinden biri olan *Gece*'de, “kendi içinde sistemli bir hiyerarşi kur[an] ve bu yapılanmasını basın ile devletin çeşitli kurumlarına da yayarak sağlam bir altyapı oluştur[an]” (Akman, 2014: 47) Güneş Hareketi doğrultusunda iktidarı elinde bulunduranların uygulamaları, devletin halk üzerinde hangi yollarla tahakküm kurduğunu yansıtır. Hareketin temsilcileri olan gecenin işçileri “20. yüzyılın en karanlık olaylarını insanlığa yaşatmış tüm faşist oluşumlar gibi, insanları uzaktan izleme, evlerini işaretleme, ayırma, damgalama işlerini üstlenmiş[tirler]” (Vardarlılar, 2015: 48). İşçilerin sokak ortasında birini, ortada kan gölünden başka bir şey kalmayacak şekilde telef ettikleri sahne, iktidarın kan aracılığıyla konuştuğunun göstergesidir (Foucault, 2013: 105). Bu hareketin yöneticilerinin diledikleri kişileri diledikleri zaman öldürebilecek kadar güçlü olmaları, yaşam ve ölüm üzerinde hak iddia edebilecek ayırıcı özelliklerinden kaynaklanır (Foucault, 2013: 96). Kimin ölüp kimin yaşayacağına onlar karar verirler. Uyguladıkları baskı ve şiddetin sonucu ise, kolu, bacağı kırık halde sokağın ortasında yatan kişiye aldırış etmeden yanından geçip gitmelerine yol açan iletişimsizliktir:

Bir sabah, işe giden kalabalık, şehrin en büyük alanında yaya kaldırımının bir noktasında ikiye ayrılıyor, yere bakarak, ama hızını hiç eksiltmeyerek yürüyor, biraz ileride yeniden bir araya geliyordu.

O noktada biri vardı; yerde yatan, ölü mü, yaralı mı, içkili mi olduğu, kazaya uğrayıp mı buraya atıldığı anlaşılamayan biri... Yüzükoyun yatıyordu. Bir küçücük çocuğun öfkelenerek yere attığı bir bez bebeği andıran bu adamın kollarıyla bacakları bir tuhaf duruyordu. Eklemleri, köşeleri çoğalmış gibi. uzun süre kimse yanaşmadı bu adama. (G: 63)

Şiddet, iktidarın halkı sindirmek için başvurduğu bir yoldur. Gecenin işçilerinin bir kısmı insanlara bildikleri ama söylemeye yanaşmadıkları şeyleri söyletmek için türlü teknikler geliştirirler. Bu işkencelerin uygulandığı insanlar, bilimsel bir takım araştırmalarda -romanda, yapılan işkencelerin bilimsel araştırmalara hizmet ettiği vurgulanır- kullanılmak üzere kalabalık içinden rastgele seçilir. Zamanla insanlar, belli yerleri kanlar içinde, genellikle kolları ve bacakları kırılmış bu adamları geceleri dövülüp vurulup yol ortasına bırakılanlardan ayırt etmeyi öğrenir hale gelirler. Bu durum iktidarın güç olarak betimlendiğinin (Canetti, 2012: 284), şiddet olmaksızın iktidarın da olamayacağını (Zizek, 2005: 232) açık göstergesidir.

Güneş Hareketi adı verilen oluşumun başındakiler romanda iktidarı temsil eder. Güç sahibi olmalarının yanısıra gizlilikleri de onların özünü oluşturur. “İktidara sahip olan insan başka

insanların içini okur, ama onların kendi içini okumalarına izin vermez, iktidar sahibi herkesten ketum olmalıdır; niyetlerini ve fikirlerini hiç kimse bilmemelidir” (Canetti, 2012: 295). Hareketin başındaki O.’nun, hareketin hedeflerinden biri olan N. hakkında söyledikleri iktidarın gizli, nüfuz edilemez ve dokunulmaz bu yapısını ortaya koyar niteliktedir:

O beni izleyemiyor, izleyecek durumda değil; okuyordur ancak. Bense onu okuduğum gibi, onu en olmayacak yerlerde bile izleyebiliyorum. Onu izlemekle görevli olanlar, birbirilerinden habersiz, ama hepsi doğrudan doğruya bana bağlı; getirdikleri bilgileri, yazanakları yukarıya ileten, benim. Tabii, benden yukarısı olduğu ölçüde... (G: 90)

Bu baskı unsuru, insanların özgürlüklerinin sınırlandırılması ile de hissettirilir. Kent halkının belli bir saatten sonra dışarıda kalması, istediği zaman istediği yerde bulunması, kalabalık gruplar halinde ortak bir yerde kalması yasaktır. Böylece “ortak bir faillik sahası olan toplum”u (Taylor, 2006: 160) oluşturan bireyler yalnızlaştırılır ve iletişimsizliğe terk edilirler. Özgürlüğü tümüyle belirlemek eğiliminde olan iktidarın (Foucault, 2000: 183) ortak alan mahiyetindeki sokakları tahrip etmesi de halk üzerinde benzer bir etki yaratır. “Kamusal boyutun en katkısız hali” (Moretti, 2005: 157) olan sokakların, Güneş Hareketi’nin başında bulunanların talimatlarıyla kazılması, sokaklarda çukurlar açılması, yolların birbirleriyle bağlantısının kesilmesi, araç kullanımının imkansız hale getirilmesi insanların bir anlamda evlere hapsolmalarına sebep olur. Başkalarının bize, bizim de başkalarına görünür olduğumuz (Moretti, 2005: 157), kentli insanın hayatında önemli bir yere sahip olan sokakların büründüğü bu yeni görünüm “totaliter bir evren tasarımı”nı (Tandaçğüneş, 2013: 73) andırır. Kişilerin yaşamlarını ve hareketlerini kısıtlayan bu kentsel düzen, “mekân üzerindeki hakimiyetin günlük hayat içinde ve üzerinde toplumsal iktidar kurmanın temel ve kapsayıcı bir kaynağı olduğu” (Harvey, 2006: 255) gerçeğini kuvvetlendirirken insanların iletişimini engelleyerek yalnızlığa itilmelerine yol açar.

Kimse kimseye bakmıyordu artık. Karşıdan gelen biriyle göz göze gelmek unutulmuş bir şeydi sanki. Kimse gözünü karşıdakinden kaçırıyor da değildi gerçekte. Kimse kimseyi görmüyor gibiydi, o kadar. Bakışlar bomboştı; gözler, karşılarına çıkan insan saydammışçasına, bir “öte”ye dikiliyordu. (G: 196-197)

İletişimsizlik izlekli bir diğer roman ise *Altı Ay Bir Güz*’dür. Eserin başkişisi Kerim (D.H.A.), annesi, en yakın arkadaşı Ethem Razi ve çok sevdiği kuzeni İsabey’in ölümünün ardından kendini anılar, düşler ve hayallerden örülü bir dünyaya hapseder. Bu kişilerin yaşamında yol açtığı eksikliği onlara dair anılara, düşlere ve hayallere sığınarak kapatmaya çalışması, diğer insanlarla iletişimsizliği doğurur. Bilinçli bir tercih olan bu durumun sonucu yalnızlıktır. Bu noktada kendini sorgulayan Kerim, yalnızlığının arkasında yatan gerekçeyi bulmaya çalışır:

Yalnızlığa gereğinden çok mu alıştım? Yalnızlığın kendini idare edişine iyice saplandım mı ki? Öyle mi demeli? (AABG: 38)

Yaşadığı baskı-inanç çatışması neticesinde üyesi olduğu manastırdan kaçıp bir adada kendiyile hesaplaşma sürecine giren başkişi Andronikos'un adadaki ve manastıra döndükten sonraki yaşantısının öyküleştirdiği "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı"nda baskı, siyasi bir düzlemde kendini gösterir ancak uygulandığı alan inanç sistemidir; yani baskı yeni bir inanç biçiminde ortaya çıkar. Bu da öyküde baskı-inanç çatışmasını ana izlek haline getirirken bireysel iletişimsizliği ön plana çıkartır. Resimlere tapınmanın yasaklandığı ikonakırıcılık döneminde o güne dek inandığı ve doğru bildiği şeylerden vazgeçmek istemeyen bir keşişin içsel yolculuğunu, yaşadığı baskı inanç çatışmasını işleyen öyküde başkişi Andronikos, bu yasak ile inancını sorgulamaya başlar.⁶ Bu anlamda öykü tarihsel ve toplumsal bir arkaplanın bireysel düzlemdeki etkilerini yansıtır (Kırşallıoba, 2004: 107). Andronikos, dayatılan yeni inancı kabul etmek istemez:

Yeni inancı, değişikliği kabul ederse, ömründe bir kez daha, söylenen, istenen, uyulması buyurulan, kendisini herkesle birleştiren, herkese bağlayan şeyi yapmış olacaktı... (USBGA: 33)

Andronikos, eski inancın dışına çıkmak istemeyerek inancını özgürce yaşayabileceği, kısıtlamaların olmadığı bir yere kaçıp gitmeyi tercih eder. Onun, kendisine güç geleceğini düşündüğü yeniliği ve değişikliği kabul etmeyerek kaçtığı adada sadece kendisiyle iletişim halindedir. Andronikos, yeni inancı kabul etmediği takdirde inanç yürürlüğe girdiğinde zindana atılacaktır. Zindana atılışının üzerinden fazla bir zaman geçmeden ise aforoz edilme ihtimali vardır. Andronikos, inancın uygulanışının önemli bir parçasını ortadan kaldıran bu yasak karşısında karar alırken sürekli kendini sorgular, bir din adamı olarak kendiyile hesaplaşır ve bu hesaplaşma sonucunda takınacağı tavrı belirler:

İnanç değilse bile, benim her günkü hareketlerimde, davranışlarımda beliren uygulama, benim yaşayışımın her anı olan, olması gereken uygulama değişirken, ben bu değişikliği gömlek değiştirir gibi kabul edersem yıllarca yalan söylemiş, yalan yaşamış olacağım. (USBGA: 36)

⁶ İmge, ikona (eikon) sözcüğünün kökenidir. Genelde taş, ahşap, metal ya da kumaş üstüne –ya da onlarla beraber-yapılan taşınabilir imgelere ikona denmektedir. İsa, bedensel mevcudiyet sayesinde görünmeyen tanrıya vücut bulduran bir eikon'dur. Onun ötesinde yatan görünmezlik, kendini İsa'nın bedeniyle vahyetmiştir. İkonakırıcılara göre İsa'nın imgesi görünen sayesinde bakışı tatmin eden ve arzuyu azaltan bir varoluştur; gösterilenin uzaklığını yakınlaştırdığı ve ikonada sabitlediği an, aşkınlığından olmaktadır. Böylece ikona, İsa'nın kanıtlayıcılığını da elinden almaktadır. Gösterenle gösterilen örtüşmediği sürece her İsa imgesi, İsa'nın çifte varlığına saygıda kusur etmiş, İsa olmayan bir ahşap ya da madenle İsa'yı simgelemiş olacaktır. İmge, olmadığı bir şeye soyunduğu için kendi çöküşünü göze alamamış, yerini sağlamlaştırmakta diretmış olacaktır. Bu sebeple, yani görünmezi görünür kıldığı için Bizans ikonakırıcıları 8. yüzyılda imgeleri yasaklamıştır. (Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2013: 9-10.); Baudrillard bu konuyu şöyle izah eder: İkonalar aracılığıyla, görüntüler algılanabilen ve anlaşılabilen bir Tanrı fikrinin yerini alabilmektedirler. İkonoklastların, simülakrların sahip olduğu bu mutlak güçten korkmalarına neden olan şey, ikonaların Tanrı düşüncesini insanların zihninden silip atabileceklerini sezmenin yanı sıra, sonuç itibarıyla bu korkunç hakikatin Tanrının asla var olmadığı, yalnızca üretilen simülakrları aracılığıyla var olabildiği hatta kendi simülakrlarından başka bir şey olmadığı düşüncesine göndereceğinin farkına varmalarıdır. İkonoklastların imgelerden nefret etmelerinin ve onları yok etmeye çalışmalarının sebebi budur. (Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, 8. Baskı, (Çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2014: 18); Ellul'a göre ise putkırıcılar "imaj"daki modelin gizemli varlığına inanmadıklarından ikonun sembolik karakterini kabul etmeyi reddederler ve yaratıcı yerine yaratılana tapma olarak gördüğünden imaj, Tanrı'nın bizatihi kendisinin reddi olarak lanetlenir. (Jacques Ellul, *Sözün Düşüşü*, 3. Baskı, (Çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma Yayınları, İstanbul, 2012: 115, 134).

Andronikos'un bu tavrı inancıyla, o güne kadar doğru bildiğiyle ilgili çelişkiye düşmemek adınadır. Adada geçirdiği günler boyunca süren uzun bir iç hesaplaşmanın ardından uzaklaşmanın yeterli olmayacağı, eğer bunu inancı uğruna yapıyorsa manastıra geri dönüp kendisine uygun görülen ceza ile yüzleşmesi gerektiği sonucuna varır. Kendi namusunu korumak üzere kaçan Andronikos aynı sebeple geri döner (Özkırmı, 1971: 314) ve konuşma cezasına uğratılarak ölüme mahkum edilir. Hiç susmadan konuşma cezasına çarptırılan Andronikos ile hiç konuşmadan onu dinlemek zorunda bırakılan İoakim'in içinde buldukları karşılıklı durum, iletişimsizliğin boyutlarını göstermesi açısından dikkat çekicidir:

Ölene kadar konuşan Andronikos ve onu dinlemek zorunda kalan İoakim. (..) Tüm bu tartışmanın içinde insan tasvirine inanmış ve figür yasağına karşı çıkmış yani konuşabilecek bir figüre, puta, imaja bağlı olan biri, ceza olarak ölene kadar, nefesi bitene kadar konuşturuluyor. (..) Andronikos burada konuşturularak nefesini tüketiyor. İoakim ise sadece dinliyor put gibi. Doğası ve tözü insana benzemiyor, çünkü doğası temiz olan insan değil. (Akay, 2013: 84)

“Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”nda konu edilen Bizans'taki baskı ortamının “çağdaş zaman dilimi içinde, iki ayrı zaman noktasında yeniden öykülenişi” (Onart, 1978: 265) olan “Dutlar” ise önceki öyküde olduğu gibi yönetilenle yönetenin çatışmasını işler. Bir yandan 1960 Türkiye'sinin baskı ortamını ele alırken diğer yandan İtalya'daki Mussolini döneminden bir kesit sunan bu öykü de güç ve baskı karşısında halkın içine düştüğü iletişimsizliği yansıtır. 1960'ın Mayıs ve Haziran aylarında yaşananları konu edinen öyküde, 27 Mayıs öncesi Türkiye'sine koşut olarak Mussolini dönemi ele alınır. Ülkede barışı sağlayacağını öne sürerek başa geçen ancak getirdiği diktatör rejim ile faşizmi ülkenin başına musallat eden Mussolini'nin sadece başka halklara değil kendi halkına da kısımlar yapması, onun yönetimindeki baskı ortamının göstergesidir. O dönem İtalya'sı öyküde Gigi ve Giulia adlı bir karı kocanın yaşadıkları üzerinden aktarılır. Baskı karşısında İstanbul'a kaçan karı kocanın kaçmadan önce baskıya karşı gösterdikleri direniş cılızdır, etkisizdir ve bir çözüm yolu sunmaz (Adalı, 1973: 10). Ülkeden kaçarak kurtulduklarını sanmaları ise bir aldaniştan ibarettir ve tıpkı Andronikos ile İoakim'de olduğu gibi kaçış onları kurtarmaya yetmez. Gigi Buenos Aires'te iş bulup çalışmaya başlarken karısı Giulia İstanbul'da kalır. Hayatlarını kurtarmışlardır ancak ne zaman biraraya gelebileceklerinin belirsizliğinde kalırlar.

İstanbul Gigi'ye göre değilmiş. Giulia ders bulmağa, geçimini sağlamağa başlamıştı. Gigi'nin çalıştığı şilep İstanbul'a döndüğünde, Gigi'nin Buenos Aires'te iş bulup kaldığını bildiren mektup da geldi. Üç yıl sonra Gigi İstanbul'a gelmiş, ağlayarak Giulia'nın daha bir yıl sabretmesi gerektiğini söylemişti ama Giulia artık bir yerlere gidecek değildi. “Güzeldi, yığıtti, şakacıydı, şendi ama Mussolini'nin adamlarıyla dünyanın öbür ucundan nasıl uğraşırđı?” (USBGA: 137)

Türkiye'de de benzer bir ortam söz konusudur. Toplumda yaşananların dut ağacı ve tırtıllar üzerinden sembolize edildiği öyküde ezilenler dut ağacı iken ezenler tırtıllardır. Yaprakları yiyen ama hiçbir şeye dönüşmeyen tırtıllar öyküde askerin ve faşizmin sembolüdür. Bu anlamda dut

yaprakları ile tırtılların mücadelesi sembolik olarak ezen-ezilen mücadelesine gönderme yapar. Dut ağacının Türkiye'nin her yerinde yetişmesi, ezilenlerin ülkenin her yerinde olmasına işaret eder. Sendikaların yasaklanması, mektupların gecikmesi, gazete ve dergilerin gelmemesi ise sansür ve baskı döneminin yol açtığı iletişimsizliğin en net şekilde dışa vurumudur. Türkiye'deki ve İtalya'daki baskıcı yönetimin yarattığı olumsuzlukların örtüştüğü görülen öyküde meydanlarda çekilen halaylara eşlik eden şarkılar, protestonun bir aracı olarak dikkat çeker. Aşağıdaki sembolik kullanımı öne çıkaran parça, ülkenin içinde bulunduğu durumu resmeder:

İki kilometre ötedeki alanda insanlar kaynaşıyor, şarkılar söylüyor, kovalanıyor, kaçıyor, dayak yiyor, yakalanıyor, korkmuyor, şarkılar söylüyor, kaynaşıyor, yürüyorlardı. Oysa burada, savut çatıp cigara tütüren askerler, hafif hafif gülüşüyor, konuşuyordu. Tırtıllar yaprakları kemiriyor, salgılarının uzatıp durduğu ipliklerinin ucunda semiz semiz sallanıyordu. (..) Bir kaç gün sonra, tek yaprak kalmayacaktı ağaçların tümünde. (USBGA: 129)

Baskının sonuçlarından biri olan iletişimsizlik izlediği bakımından birbirine benzeyen bu iki hikâyede konuların işlenişi birbirini bütünler niteliktedir. “Dutlar”, her ne kadar “Ada” ve “Tepe” adlı kendi içinde iki öyküden oluşan “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”ndan ayrı gibi gözükse de her üç öykü arasında paralellikler söz konusudur. Andronikos'un kaçış ve kendisiyle hesaplaşma sürecini öyküleyen “Ada”daki boşluklar, İoakim'in geriye dönüşlerle ve hatırlamalarıyla ilerleyen “Tepe”nin yol göstericiliğinde ve ışığında doldurulurken, “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı” ise anlam yönünden “Dutlar” ile bütünlenir. Her iki öykü de toplumların maruz kaldığı baskıyı ve bu baskı karşısında yaşanan iletişimsizliği yansıtmaya yönüyle birbirleriyle ilişkilidir.

2.3.5. Korku

“Varoluşun en temel, en ilksel ortaya çıkış yeri” (Soykan, 1999: 44) olan korku, *Gece*, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, *Kısmet Büfesi* ve *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* adlı kitapların öne çıkan izleğidir.

İktidar sahiplerinin Güneş Hareketi adı altında kurmaya çalıştıkları düzen gereğince halka yaptıklarının anlatıldığı *Gece*'de korku, baskının sonuçlarından biridir ve ölüm korkusu olarak kendini gösterir. Güneş Hareketi adına çalışan gecenin işçileri insanları sindirmek, bastırmak adına çeşitli korku salma yöntemleri geliştirirler, işkenceler yaparlar. Türkçede de, başka dillerde de kötülüğün karanlık kelimesiyle tanımlandığı (Köksal, 2005: 43) göz önüne alınırsa roman, daha adından başlayarak şiddeti, korkuyu ve baskıyı hissettirir. Gün ile zıtlığına karanlık ve tehlikenin damga vurduğu gecenin (Palmer, 2011: 27), çağrıştırdığı bütün olumsuz duygularla çöktüğü kent insanlara tekinsiz, uğursuz, güvenliksiz bir görüntü sunar. Taşıdığı bütün bu özelliklerle *Gece*'de betimlenen, korkulan bir dünyadır ve bu dünya kent sakinlerini pasivize ederek onların düzene/ sisteme/ iktidara boyun eğmelerine sebebiyet verir.

Gecenin işçileri attıkları dayaklar, yaptıkları deneylerle, işledikleri cinayetler, ya da, şu yoldaki, bu yoldaki baskılarıyla korku, yıldı, usanç yaratmakla kalmadılar. Kurnazca davrandılar; ele geçirilecek kapıları, su başlarını gürültüsüzce, ya da pek az gürültü çıkararak, adım adım ele geçirdiler. Her baskıda, her yasakta, her adımda, kendilerine bağlılık, yakınlık duymadıkları halde o belirli konuda kendilerine karşı duramayacak birtakım kişiler, öbekler, kuruluşlar bulmağa, yaptıklarını yaparken bunları yanlarında bulundurmağa özen gösterdiler. Bir yasağın - hem de dolaysızca kendilerini etkileyecek bir yasağın- konması, açık duran bir kapının kendilerine kapatılması karşısında bile gecenin işçileri, ses çıkarmayanlardan yararlanmasını bildiler, başardılar. (G: 185)

“En doğru masal anlamadan korktuğumuzdur” epigrafıyla başlayan *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nde korkunun çeşitli türevleri vardır. “Yağmurlu Kentin Güneşçisi”nde, her gün yağmur yağan, hiç güneş yüzü görmemiş bir kentte güneşin çıkması umuduyla yaşayan ismi belirsiz başkışının karşısında yer alan halk, değişimden duyulan korkunun temsilcisidir. Israrla ve umutla güneşin açmasını bekleyen bu adam dışında yağmurun durmasını isteyen başka kimse yoktur. Çünkü yağmurun yağmaması demek o zamana kadarki düzenlerinin, alışkanlıklarının, yaşam biçimlerinin kökten değişmesi demektir. Güneşin açması farklı bir güne, farklı bir hayata uyanmak anlamına gelir. Kent sakinleri aralıksız yağın yağmura o kadar alışmıştır ki, yağmur dursa ne yapacaklarını bilemez hale gelmeleri kaçınılmazdır. Bu bilinmezlik duygusu, rutinin dışına çıkma düşüncesi, o güne dek bildikleri her şeyden vazgeçme fikri kent halkının içine adeta korku salar:

Güneşin çıkması yağmurun durması, bulutların açılması demekti; doğdukları günden bu yana bildikleri gökyüzünün değişmesi, şemsiyelerin kapanması, kurutma odalarının kullanılmaması, daha kötüsü, umutla umut kırıklığının içlerinde baş göstermesi demekti. Taşların, duvarların, kiremitlerin kuruyup parıltılarını yitirmesi, dumanların yeşilliğin üzerine incek yerde göğe ağması demekti. Olacak şey miydi bütün bunlar? (GKB: 85)

“İncitmebeni”de benzer bir durum söz konusudur. Bir adada yaşayan insanların adanın büyüme başlamasıyla birlikte alt üst olan yaşantısının anlatıldığı öyküde korku, halkın karşı karşıya geldiği yeni durumdan kaynaklanır. O güne kadar kendilerini hep daha önceden tecrübe ettikleri depreme ve o depremin sebep olduğu küçülmeye hazırlayan ada halkı, adanın büyüme başlamasıyla ne yapacağını bilemez hale gelir. Derhal büyüme karşısında önlemler almaya başlarlar ancak o zamana kadar kendilerini tam tersi duruma alıştırdıkları, muhtemel bir depreme karşı karşıya kaldıklarında neler yapacaklarına odaklandıkları için, içine düştükleri bu yeni duruma çözüm getiremezler. Büyüme ayak uydurup kendi düzenlerine devam edecekleri yerde adayı kazıp küçültmeye çalışırlar. Takındıkları bu tutum değişimin ve onun getireceklerinin yarattığı korkudan kaynaklanır.

Aç kalabilirlerdi, susuzluktan kırılabilirlerdi bu gidişle. Yaşayışlarında herhangi bir şeyin değişmesine alışmamışlardı. Ansızın gerçek çaplarını görüyorlardı böylece. Yoksullaşma korkusu giriyordu içlerine. Bu durumu düzeltmeği başaramazlarsa ataları kendilerini bağışlamazdı. Bunca yılın düzenli çalışması, bu atalar yurdunu çöle çevirmeği mi varacaktı vara vara? (GKB: 143)

“Usta Beni Öldürsen El!”de korku karşılıklı bir duygu paylaşımıdır. İp cambazı bir usta ile çırağının ilişkisini konu edinen öyküde çirak ustasının ölmesinden, usta da çırağının ölmesinden korkar. Çünkü ölüm, geride kalan diğeri için bir tamamlanmamışlığa sebep olacaktır. Usta açısından çırağının ölümü ustalığını devredeceği, el vereceği kimsenin kalmaması anlamına gelir. Çirak da ustasından el alamadan, kendisi ustalığa erişmeden, anası babası yerine koyduğu ustasının ölmesinden korkar. Usta-çirak zincirinin devam edebilmesi, halkanın tamamlanması için her ikisinin de sağ kalması gereklidir.

Çocuğunu doğurup yitiren analara benzemiyor muydu ustası? Doğurup yitiren, ya da, düşüren?.. Kendi, kalfalığa erişmişti. Ustalığa yaklaşıyordu. Kendi de ölecek olsa... Ustası kurur gider, kahrından ölürdü, ustalığın eşiğindeki gençliğinde ölüp yiten kalfasından ötürü. Kimseyi yetiştirememiş olurdu o zaman... Başka ustalar da vardı böyle, cambazlar arasında uğursuz sayılan. Çirakları ölen, kalfaları ölen. Hep gençliklerinde ölen... Kendi ustası da böyleydi, besbelli. (GKB: 117)

Ölüm, sonsuzluğa, yeniden başlamaya, yenilenmeye açılan bir kapı olarak “Avından El Alan”ın ana izleğidir. Avlanmaya çıkan bir balıkçının avladığı balığa kolunu kaptırmasıyla iç içe geçen av ile avcı arasındaki birlikteliğin anlatıldığı öyküde ölüm korkusu, balıkçının sonsuzluğa ulaşmasını engeller. Ölümle yüz yüze gelmeye hazır olmadığından dirseğine kadar kolunu kaptırdığı balıkla birlikte yaşamaya devam eden balıkçı ölmektense tutsak olarak kalmayı yeğler. Öyküde ölüm, denizin dibindeki bir kayada balığın dokunmasıyla açılan bir çatlak ile sembolize edilir. Çatlak aynı zamanda ikisi için de sonsuzluğa, özgürlüğe açılan kapıdır. Ölümün, bir nevi sonsuzluk olduğunun bilgisine sahip olmayan balıkçı, çatlaktan girmeye korkar. Hâlbuki ölüm, balığa göre yeniden doğmanın bir koşuludur:

Hazır değilim dediğin için giremedik karanlığın içine, ölümden korktun. Oysa ölümle bir araya gelmeden, acılar çekip parça parça olmadan, gönlün tazelenmez, yeniden doğamazsın. (GKB: 23)

Kitabın korkuya en çok meydan okunan masalı kara boyalı, yengeç biçimli maden kutunun içindeki kısacın bir zamanlar ait olduğu yengecin öyküsünün anlatıldığı “Yengece Övgü”dür. Yengeç ile ölüm arasında kurulan ilişki, öykünün dinamiğini oluşturur. “Yengeçle ölüm arasında bu kusursuz çakışma, neden?”, “İnsanın ölümle göz göze geldiği söylenmiştir de bir yengeçle göz göze niye gelinmesin?” (GKB: 76) gibi ifadelerde yengeçle ölüm koşutluk içinde verilir, yengeç ölümle ilişkilendirilir. Yengecin övgüyü hak ediş nedeni ise ölüme kafa tutması, ölmekten korkmamasıdır. Kendisini yakalamaya çalışan insanlara, yani ölüme karşı dik duruşu, her ne kadar sonunu hazırlasa da cesaretiyle, korkuyu atmış gövdesiyle, ölüme meydan okuyuşuyla o övülmeye layık bir yengeçtir.

Biri, uzun boyunun doruğundan; öbürü, kayanın bir parmak üstünde duran yayvanlığından; bakışır dururlar. Yengeç bir daha atılır ileriye doğru. Cüneyt’e göre karşılıklı bir konuşmadır bu. konuşmalı bir hesaplaşma. Yengecin karşısında, düşmanı var. Onu yıkması gerekmektedir. Karşısındaki insan da artık üstün bir yaratık değildir; yengecin seçtiği düşman olmağı kabul etmiştir.

Cüneyt, eşitlik içinde savaşmağa çalışacaktır. Yoksa, yengecin yaptığı, gerçekte, canına kıymağa girişmek, ya da, canına kıydırmak diye görülebilir. (GKB: 76-77)

Kısmet Büfesi'nde yer alan "Çeşitlemeli Korku" isimli anlatı, beş farklı sesin korkuyu anlattıkları (seslendirdikleri), kendi memesini emerek büyüyen korkunun çeşitlemelerine yer verildiği bir metindir. Dikey sütunlarla yan yana dizilmiş her bir ses korkuyu kendince anlatır:

Bir tüy, bir telek bir yaprak gibi düşmüş yerleşmişti içime korku. Karıncalar gibiydim, engebesiz bir düzlükte yürümekten başka bir şey bilmeyen, çıdamı da, yürümeği de unutmuş bir böceğim şimdi. Görünmez engebeler örüldü çevremde korkudan. Zeytin gövdeleri gibiyim şimdi burulmuş erkeklikler gibiyim acı içinde kıvranan yarık kıvranan korkudan! Oysa korku kendi memesini emerek büyür; nasıl kurtulmalı korkunun südü olmaktan? Uçurumun dibine varamadım daha. Bir tüy bir telek gibi, bir güz yaprağı gibi kopmalı bağırmadan korkudan. (KB: 75-83)

Baskının ve baskı karşısında alınan tavrın iki keşişin şahsında öyküleştirdiği "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı"nda korku, izleksel olarak baskı ve ölüme eşlik eder. Resimlere tapınma inancı getirildikten sonra inancı ve vicdanı arasında kalan başkişi Andronikos, yasağa uymadığı takdirde zindana atılmaktan ve aforoz edilmekten korktuğu için manastırdan kaçıp bir adaya gider. İlk başlarda bu duygusundan utanç duyan keşiş, bir müddet sonra utancı atar:

Tuhaf ama, utanmıyor artık. Korktuğu için utanmıyor. Utanmamak da gerek diyor. Her şeyden önce korkum yaptırmadı mı bütün bunları bana? Korkum benden yana, benim parçam, belki en önemli parçam. (USBGA: 41)

Korkunun, insanın en önemli parçası olarak görülmesi, yaşamın temel itkilerinden biri olmasından kaynaklanır. Adadaki vicdan muhasebesinin sonucunda Andronikos'un inancının sağlamlığı ağır basar ve korkusuna meydan okuyup her türlü cezayı, hatta ölümü göze alarak manastıra döner. Giriştiği içsel çatışmadan -Andronikos adada geçirdiği süre boyunca resimlere inancı gereği mi yoksa alışkanlıktan mı tapındığını sorgular- kendini aklayarak çıkabilmesinin tek yolu geri dönmek, meydan okumaktır. Çarptırıldığı hiç susmadan konuşma cezası neticesinde bir hücrede sekiz gün boyunca konuştuğundan sonra ölen Andronikos'un ölümüne hiç konuşmadan, sadece onun anlattıklarını dinleyerek tanıklık eden norm karakter İoakim kendini, sevilenin ölümü karşısında duyulan korkunun kıskacında bulur.

Andronikos acı duya duya, her geçen günle acıyı biraz daha hissederek ölür. İoakim'in bu ölüme çaresizce seyirci kalması, kendi içinde ölüm-yaşam diyalektiğini sorgulamasına yol açar. Hasta bir hayvanken manastırın bahçesinde bulup sağlığına kavuştuğu ve bakmaya başladığı tilkiyi öldürmesi, bu sorgulamanın neticesidir. Çok sevdiği birinin ölümüne engel olamamanın yarattığı gönül yükünü, çok sevdiği bir başka canlıyı kendi elleriyle öldürerek hafifletmeye çalışır. Bir ölüm karşısında pasif, diğer ölüm karşısında aktiftir; kendince bir denge sağlamıştır. Tilkiyi kendi elleriyle boğar ve hayvanın acıdan ölümünü izlerken kendisi de acıdan ölmekten ne kadar korktuğunu anlar:

Ürperdiği su götürmez. Ama havanın soğukluğundan değil ürperişleri, ürpertisi. Toprağın soğuğu bu, diyor kendi kendine. Toprağın, içinde her geçen günle artan toprağın, ölümün payının estirdiği soğuk. (USBGA: 62)

Ölümün, insanın geçmiş hesapları, kapanmamış defterleri, yüzleşecek şeyleri varsa kolay yol olarak görüldüğü de olur. İoakim'e göre zor olan günahların, suçların, utançların yükünü taşımaktır. Yıllarca bu yükü taşıyan, her akşam Ravenna'ya tırmanırken geçmişleriyle hesaplaşan İoakim artık ölmesi gerektiğini düşünürken korkuyu atmış bir gövdenin değil gönül yorgunluğuna daha fazla dayanamayacak bir bilincin sesini duyar gibidir. Yazgıları birbirine bağlı her iki keşiş, yasak getirildikten sonraki dönemin iki şahidi olarak “sadece korkuya dönüşmüş, sadece korkudan ibaret kalmış bir dünya”nın (Armaner, 2013: 143) sözcüsüdürler.

2.3.6. Arayış

Bilge Karasu anlatılarında benlik arayışı, diğer bir kişinin varlığını gerektiren bir sürece işaret eder. Çoğunlukla usta ile çırak ilişkisi üzerinden kurgulanan bu izlekte kişinin kimliğini inşa etmesi, “bir ötekinin varsayılmasına bağlıdır” (Schick, 2001: 20). Usta-çırak ilişkisi Bilge Karasu'nun ağırlıklı olarak öykülerinde yer almakla birlikte *Kılavuz* ve *Altı Ay Bir Güz* adlı romanlar da bu ilişkiyi ele alış bakımından dikkat çekicidir. Genellikle bir mesleği/ sanatı öğretmeye-öğrenmeye dayalı bir ast üst ilişkisi olarak kabul edilen usta-çırak ilişkileri, Karasu anlatılarında daha çok temelinde sevgi olan ikili ilişkiler olarak yer alır (Zengin, 2013: 78). *Kılavuz*'da norm karakter Mümtaz Bey ile başkişi Uğur; *Altı Ay Bir Güz*'de norm karakterler Ethem Razi ve İsabey ile başkişi Kerim, söz konusu usta-çırak ilişkisinin taraflarıdır.

Mümtaz Bey'in yazma konusundaki yönlendirmeleri ve hayata dair söylemleri Uğur'un gerek yazısını gerek kendisini şekillendirmede etkilidir. Geçmişinden gelen suçluluk duygusuyla baş etme noktasında Mümtaz Bey, Uğur için yaşıyla ve tecrübesiyle yol gösterici olur. Onunla geçirdiği on üç günün sonunda Uğur, kendisinde bir şeylerin değişmeye başladığını sezer. “Adam beni mum gibi, kil gibi biçimliyor, besbelli” (K: 47) sözleri ise bu ilişkide hakimiyetin ustada yani Mümtaz Bey'de olduğunun kanıtıdır. O, yönlendiren, yontan, şekil veren taraf olarak bu birlikteliğin dinamiğini oluşturur.

Altı Ay Bir Güz'deki usta-çırak ilişkisinde Kerim'in (D.H.A.'nın) Ethem Razi ve İsabey'le olan anıları öne çıkar. Kerim ve Ethem Razi'nin bir çeviri üzerine tartıştıkları sahne ile başlayan romanda ikili arasındaki etkileşim dikkat çeker. Usta-çırak ilişkisinin diğer ayağında ise Kerim ile hayranlık duyduğu İsabey yer alır. Başkişinin hayatında önemli yere sahip bu iki ismin rollerini “bir zanaatı/sanatı öğretmekten ziyade bir yaşama ustalığı olarak almak gerekir” (Zengin, 2013: 83). Anlatıda her ikisi de artık ölmüş olan İsabey ve Ethem Razi'nin Kerim üzerindeki etkisi, onun hayata bakışını şekillenen, biçimlendiren yönüyle ön plandadır.

Katil ya da katiller kaçabilir ya da yakalanırdı. Cezaya çarpılırdı ya da çarpılmazdı. Düzenek nasıl işlerse işlerdi. İsabey ise yalnız onu ilgilendirirdi; yalnız onun için, kaza ya da kasıt, İsabey ölüyordu. D.H.A., bugün bile katilleri, katillerin ardındakileri merak etmiyor. Alacak öcü yok. Öç düşüncesini İsabey silmişti içinden, yıllar önce; öç düşüncesine yol açan duyguların yakışsızlığını, boşluğunu D.H.A., İsabey'den öğrenmişti. (AABG: 38-39)

“Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”de, iç vakada mağara duvarına resimler çizen bir usta ve onun çırağı vardır. Usta, mağara duvarına resimler çizer, artık yaşlandığı için ustalığını devredecek birini aramaktadır. Usta ile çırağı arasındaki yakınlık şu sözlerle anlatılır:

Kendisi, duvarın önünde, boz soğukta kalınca, usta onu kucağına aldı, üç gecedir birlikte yattıkları yere götürdü, üzerlerine postları örttü. Oğlanın ayakları üşüyordu hâlâ. Dizlerini karnına çekti, ustasına sokuldu. (KB: 90)

Buradaki ilişkide usta ile çırağı arasında sevgi, güven bağı vardır. Usta, çırağına karşı ancak bir annenin olabileceği gibi şefkatlidir. Kendi bildiklerini ona aktarmak için çabalar. Ancak anlatının sonunda, çöken mağaranın içinde kalan yeni usta/ eski çırak ölür. Onunla birlikte çömezi de ölür. Eski ustanın bu ölüm karşısındaki hissi hayıflanmadır. Bütün emekleri boşa gitmiştir; çünkü yıllarca uğraşıp günün birinde kendi yerini alması için yetiştirdiği, usta haline getirdiği çırağının ölümü, ustanın yarım kalmışlığı anlamına gelir. Bütün bilgi birikimini aktardığı çırak ölünce ustalığın devamı anlamına gelen o silsile yarım kalmış olur, döngü tamamlanamaz. Çırağın ölmesi demek, onunla birlikte, sahip olunan bütün zanaatin de ölmesi demektir. Çırağın ölümü, ustayı, bir başkasını bulup baştan başlamak zorunda bırakır:

Yumuşak bir taş parçasıydı bu. Başı ufacık bir insan biçiminde yontulmuştu. Kendi yontmadığına göre sağ kalanlardan biri düşürmüş olabilirdi bunu, o geceledikleri yerde. Umutlandı. Bir mağara bulabilirlerse, resim yapacak biri de bulunabilecekti belki. Parmaklarını sevgiyle, direnimle, küçük taş adamın kollarında, bacaklarında, kocaman sağrısıyla büyümesi gereken başında gezdirdi. (KB: 124-125)

Usta, umudunu kaybetmez. Sıfırdan yeni birini yetiştirebileceğine dair umudu içinde taşır. Ancak ömrünün buna yetip yetmeyeceği belli değildir. Burada çırağın günün birinde usta haline gelebilmesi için ustasına duyduğu ihtiyaç, ustanın, ustalığını devam ettirebilmek için çırağına duyduğu ihtiyaçla örtüşür. Birbirleri için birer öteki olan usta ve çırağın karşılıklı varlıkları her ikisi için de Freud tarafından “gerçek kendiliğimiz olduğumu hissettiğimiz şey” (Masterson, 2014: 29) olarak adlandırılan ben’in inşası anlamına gelir. Çünkü “ben, ötekilerin tutumlarının, kişinin kendisi tarafından üstlenilen örgütlü bütünlüğüdür” (Mead 1963’ten aktaran: Touraine, 2012: 339). Bu sebeple birinden birinin zamansız ölümü benlik’lerinin yarım kalmasına yol açar.

Benzer bir tema “Usta Beni Öldürsen E!” adlı, bir ip cambazı ustasıyla onun çırağının öyküsünde de yer bulur. Öykünün adında yer alan “ben” sözcüğü iki anlamlı kullanılır. “Tende bulunan ufak, koyu renkli leke veya kabartı” (TDK, 2011: 306) anlamına gelen “ben” öyküde,

çırağın ölecek insanların yüzünde gördüğü bir şeydir. Çırağın, günün birinde ustasının yüzünde bir ben fark etmesi, onun öleceğini düşünmesine yol açar. Bu düşünce ile korkuya kapılan çırağın ustasından ben'ini öldürmesini istemesi ustasının ölümünü def etmek, uzaklaştırmak arzusuyladır.

Ertesi sabah, gene karşılıklı oturmuş sabah çaylarını içerlerken ustanın burnunun sağ kanadı dibinde bir leke çarptı gözüne. Elini uzatıp silecekken kendini tuttu. Ustası o ben işini bilirdi. Usuna kötü bir şey gelirdi. Düşünmekten bile sakındı. (GKB: 116)

Zamir olarak felsefi kullanımıyla “Bir kimsenin kişiliğini oluşturan temel öge, ego” (TDK, 2011: 306) anlamında öyküde yer bulan “ben”, bu iki yönlü anlamıyla usta ve çırak arasında bir köprüdür. Çırağın, ustasından öğrendiği tek şey ip cambazlığı değildir. O, bu ilişki sayesinde kendi ben'ini de tanır çünkü ego anlamına gelen ben, “ötekiyle özdeşleşme içinde inşa edil[ir]” (Badiou, 2006: 35). Çırağın benlik arayışında usta, hem bir yol gösterici hem de “öteki” işlevi görmesi dolayısıyla önemli bir modeldir. Bu anlamda ustanın ölümü çırak için aynı zamanda ben'inin de ölümü olacaktır. “Kısmet Büfesi” adlı hikâyede olduğu gibi buradaki usta-çırak ilişkisinde de ana-oğul ilişkisine benzer bir yön vardır. Çırak, ustasını anası gibi görür. Ölüm ile yaşamın birliktelik içerisinde sunulduğu öyküde daha önce iki tane çırağını kaybeden usta artık çırak yetiştirmekten vazgeçmiş, elinde sadece tek bir çırağı kalmıştır. Amacı, günün birinde onun usta olarak kendi yerini almasına yardım etmektir. Ustanın mesleki anlamda ölümsüzlüğe ulaşması, kendinden sonra geride ustalığını devredebileceği, ustalık zincirini devam ettirebileceği, artık ustalık konumuna gelmiş birini bırakmasıyla mümkündür; yani ustanın ölümsüzlüğe ulaşması için çırağından önce ölmesi gerekir.

Ama kendisi vardı işte. Cebinden aynasını çıkarıp baktı burnunun sağ kanadına. Değil ben, toz tozan bile yoktu. Yaşayacaktı demek, ustası da birini yetiştirebilmiş olacak, uğursuz soyun torunlarından sayılmaktan kurtulacaktı. Ustasının, bundan kurtulması için, ölmesi gerekmesi; çırağının, kalfasının, ölümünden sonra ustalığa yükselecek kalfasının yaşaması gerekmesi, bir bakıma (GKB: 117)

Ustanın sonuncu çırağı, ustası ölümsüz olabilsin diye akıbetinin diğer çıraklar gibi olmasını istemez. Diğer yandan yüzünde et beni gördüğü ustasının öleceği düşüncesi de kendisini korkutmaktadır; çünkü kendisi henüz ustalık mertebesine gelmemiştir. Cambazlık yaptıkları ip üstünde birbirlerini hissetmeye çalışan usta ile çırak arasında bir tür özdeşleşme vardır (Demircioğlu, 1998: 44). Ustası çırağına kendisini sadece işine vermesi gerektiğini; aksi halde bir anlık dalgınlıkla dengesinin bozulup düşebileceğini tembihlemesine rağmen çırak, ustasının yüzündeki ölüm anlamı taşıyan beni düşünüp bütün dikkatini ölmemesi için onu tutmaya verdiği bir anlık dalgınlıkla dengesi bozulur ve düşüp ölür. Çırağın ustasından önce ölmesi, o ustanın kendi yerine geçireceği birini yetiştirememesi demektir. Onun bu hatası hem kendi ölümüne -ben'inin gerçekleştiremediği için benlik anlamında ölümüne ve usta olamadığı için mesleki anlamda ölümüne- hem de kendi ölümü neticesinde ustasının ölümsüzlüğünü elinden almış olmakla ustasının ölümüne sebebiyet verir.

“Göçmüş Kediler Bahçesi”nin ben-anlatıcısı, tarihçi olarak tanıttığı kişinin ustası olduğunu, yüzyıllar öncesinden beri süregelen göçme oyunu hakkındaki her şeyi ondan öğrendiğini söyler: “Oyun üzerine ne biliyorsam ondan öğrenmişim. Ustam karşımda duruyordu” (GKB: 156). Tıpkı “Usta Beni Öldürsen E!”de olduğu gibi, usta ile çırak, bir oyunun içinde, karşı karşıyadırlar ve hayatları birbirine bağlıdır:

Başkan susku içinde düşünüyordu. Bana dikilmiş yeşil gözleriyle başını, ilk kez, “hayır,” dercesine salladı o.

Neye hayır?

Düşündüğüne.

Gülünç olma, tam bu noktaya geldikten sonra... Seni almamı istemezsin elbet, ondan öyle...

Hayır. Ama...

Konuşmak istiyordu şimdi. Üstünlük taslamaktan, tepeden bakıp alaycı davranarak sırt okşamaktan vazgeçiyor, konuşmak istiyordu. Usumdan geçeni o nasıl anlıyorsa, ben de öyle anlamalıydım onun usundan geçenleri. Mor değil, Yeşildi anlaşmaya, uzlaşmaya varmak isteyen. Bütün gücümü kullanıp anlamalıydım onu. (GKB: 158)

“İncitmebeni” adlı öyküde de ozan denilen destan anlatıcıları ile bu anlatıcıların yetiştirdikleri arasında usta-çırak ilişkisi söz konusudur. Toplam yedi kişi olan bu ozanlardan her biri birer gece hikâyeler anlatmakta ve yerlerine geçecek olan yeni ozanlar yetiştirmektedirler:

Yedi kişiydiler. Her biri bir gecenin anlatılarını üzerine alırdı. Aynı şeyi art arda iki kez anlatmaları yasak olduğundan her biri yedi yıl içinde bütün destan çevresini bitirir, sekizinci yıl baştan başlardı. Her biri, ikinci yedi yılın ortalarında bir öğrenci yetiştirmeye başlardı. Bir ozanın yetişmesi on yedi yıl sürerdi aşağı yukarı. Soluğu, gün doğmadan kesilen ozan, ozanlığı, yetiştirdiği öğrenciye bırakmak zorundaydı. (GKB: 141-142)

Usta-çırak ilişkilerindeki ortak nokta ben ve ötekini içine alacak şekilde düzenlenmiş olmasıdır. Bu ilişkilerde, taraflardan her biri ötekinin yardımıyla, diğerinin aracılığıyla kendi kendini kurmakta, anlamaktadır. Yani öteki, benliğin tanınmasında tamamlayıcı bir rol oynar. Ötekinde kendini, kendinde ötekini görebilmek, kendini karşıdakinin yerine koyabilmek bu ilişkilerin ağırlık merkezidir.

2.3.7. Kaçış

Bilge Karasu anlatılarında kişiler, hayal/ düş/ anı-gerçek ikileminde gerçeklerle yüzleşmekten kaçınarak hayallere, düşlere ve anılara sığınır. Özellikle *Kılavuz* ve *Altı Ay Bir Güz* adlı romanlar bu açıdan dikkate değerdir.

Düş-gerçek ikilemi *Kılavuz*'un tamamına hakim bir izlektir. Başkişi Uğur açısından düşünle gerçek sürekli yer değiştirir, birbirine karışırken düş ve oyun karşısındaki gerçeklik algısı sarsıntıya uğratılır. Kimi zaman yaşadıklarının düş mü gerçek mi olduğunu kestiremeyen Uğur'un bu hissini dışı vurumu şu cümlelerde ifadesini bulur:

Uyanmalıydım bu karabasandan; kendimi hangi yatakta, koltukta, neredeki yatakta, koltukta bulacaktım ki? Denize bakan kayalıkta mı uyuyakalmıştım? (K: 38-39)

Romanda, Uğur'un öykü zamanından öncesine ait üç rüyası, sonuncudan başlayarak verilir. "Uzak ve yakın belleksel izlerin yeniden canlanması" (Ferraris, 2008: 50) ifade eden bu üç düş, Uğur'un ruh durumunu göstermesi açısından önemlidir. Bu rüyalar, geçmişinden gelen suçluluk duygusunu ona hatırlatır, ancak tam olarak neyle suçlandığı hakkında kesin bir fikir vermez. Bu durum, rüyalarda işleyen "sorunun ortaya çıkmasını engelleyen sansür mekanizması"nın (Mercan, 2013: 122) sonucudur. Böylece Uğur, kaynağını tam olarak bilemediği bir suçluluk duygusunun pençesinde kalır.

Yılmaz Bey, evde çalışmaya başladığı ilk gün Uğur'a bir kaset bırakır. Yalnız olduğu ilk akşam kaseti izleyen Uğur, başta bunun gerçek mi düş mü olduğunu ayırt edemez. Sebebi, sekiz ay önce düşünde gördüğü olayların kasette yer almasıdır. Filmdeki oyuncu da kendisidir. Ertesi gün kasetin ortadan kaybolmasıyla izlediklerinin gerçek mi yoksa düş mü olduğu sorusuyla baş başa kalan Uğur, bu gizemi bir türlü çözemez. Böylece kasetteki düş ile düşteki kaset arasında ince bir çizgi meydana gelir. Bu düşün kasete çekilmiş bir film imişçesine Uğur'un karşısına çıkışı, beynin depoladığı algısal imgelemin yeniden oluşturulmasından (Yücel, 2013: 24) kaynaklanır. Uğur'un zihni geçmişinden gelen suçluluk duygusu ile o kadar meşguldür ki, birinin ölümünden sorumlu tutulduğuna dair bu düş geldiği bu yeni evde de yakasını bırakmayarak gerçeklerden kaçmasına fırsat vermez.

Yedi sekiz ölü yatıyordu büyük bir odada, bir yükseltinin üzerinde, yan yana: Eski zaman kılıkları içinde; harmani gibi, biniş gibi bir şeylere sarınmış... Kumaşlar renkliydi, işliydi, pırıltılıydı. Önlerinden geçtikçe, parmağımı şöyle bir kımlıdatmam yetiyordu, bellerinden omuzlarına, çaprazlama, kanlı bir iz, kanlı bir yara açılıyordu; tulgalı, taçlı, sorguçlu başları yontu başlarıydı, belli belirsiz bir gülümseme görüyordum yüzlerinde. İşim bitince benim gibi giyinmiş bir adam beliriverdi yanımda. "Gördün ya, hepsini de sen öldürmüş oldun," diyen... Şimdi ama, kesinlikle patronun yüzüydü bu adamın yüzü. Yetti. Ötesini istemedim. Gözlerimi açtım, elimi gözlerimin üzerinden çektim. (K: 19)

Düşlerinden hatırladığı kadarıyla birini öldürdüğünü zanneden Uğur'un böyle bir şey yapmış olduğuna dair gerçeğe dayalı veri yoktur. Roman boyunca Uğur, kendini gerçek ile düşün muallâk bulanıklığında bulur:

Yaşlı amca, gelmiyordu zaten. Yılmaz Bey... O da gelecek değildi elbet. Hepsini ben uyduruyordum. Hiçbir şeyin gerçekliğine inanamazdım artık. (K: 38)

Uğur'un düşleri bunlarla sınırlı kalmaz. Yola çıkacakları günün önceki gecesinde Yılmaz Bey'in eve gelişini düş sanan Uğur, biraz muhakemeden sonra o esnada düş görüyor sandığına, halbuki gerçekten gelmiş olduğuna karar verir. Roman boyunca Uğur'un düş ile gerçek arasında kaldığına dair pek çok söylem yer alır: "Belki düşle uyanıklığı, sandığımdan da fazla

karıştırıyorum” (K: 101-102). İhsan da, Uğur’un hislerini paylaşır ve içinde buldukları bu durumu “birinin düşünde olmak” (K: 102) sözleriyle tarif eder:

Sanki her şey, birinin, örneğin Uğur’un düşlerinde olup bitiyor; sakın alınma Uğur, benim düşüm, ya da Mümtaz Beyin düşü de olabilirdi bu dediğim... Ama pek garip bir yerlerden geçiriliyor gibiyiz... Bir... Bir... Bir picama lastiği gibi! (K: 102)

Düşle gerçek arasındaki çizgide gidip gelen Uğur, benzer bir duyguyu Yılmaz Bey’in kendisine Goya baskısı getirmesinin ardından da yaşar. Etrafında yarasalar, baykuşlar, kediler gibi gece karanlığının yaratıkları tarafından sarılmış bir adamın uyurken resmedildiği ve altında “Usun uykuya dalması canavarlar üretir” yazan bu baskının Yılmaz Bey tarafından ne amaçla ve ne düşünülerek kendisine hediye edildiğini sorgulayan Uğur, resimdeki adam ile arasında bir benzerlik ilişkisi kurar. Tabloda yer alan hayvanlar ve uyuyan adam imgeleri Uğur tarafından son derece kişisel bir tarzda içselleştirilip çok çeşitli biçimlerde ilintilendirilir (Burnett, 2012: 51). Bu resim ile Uğur’un kabuslu düşlerine gönderme yapılırken resimdeki görüntü ve altındaki yazı imgesel bir düzlemde “hakikate geri dönüşün bir yolu” (Ferraris, 2008: 51) olarak da değerlendirilebilir. Özellikle yazı, Uğur’un uyku ile uyanıklık, düş ile gerçek arasında sürüp giden durumuna göndermede bulunur. Nitekim resmi inceledikten sonra uykuya dalan Uğur yine düş ile gerçeğin kıskacında uyanır:

Biri çağırıyordu beni. Ben öldüğüm için toplanıp örtülmüştü her şey, odaların ortasında bırakılmıştı. Çağırıyorlardı beni. “Geliyorum” dedim. Uyandım. Gümüş başını göğsüme dayamıştı. Aşağıdan çağırıyorlardı. Mümtaz Beyin sesi. Ama tuhaf bir tınısı vardı. “Yemeğe gel,” diyordu. (K: 81)

Burada rüya öznesi olan Uğur “uyku ile uyanış arasına bir yay gerer” (Abensour, 2009: 77); rüyası gerçek yaşamla bütünleşir ve rüyadaki çağrı, âna ait gerçek bir çağrıya dönüşür. Dramatik aksiyon boyunca süregiden düş ile gerçek, uyku ile uyanıklık arasındaki bocalayış eseri fantastik türe yaklaştıran bir husustur. Todorov’a göre fantastik üç koşulu yerine getirmelidir:

Metin öncelikle okuyucunun, öyküdeki kişilerin dünyasını canlı kişilerin yaşadığı bir dünya olarak görmesini ve anlatılan olaylarla ilgili olarak doğal bir açıklama ile doğaüstü bir açıklama arasında kararsızlık duymasını sağlamalıdır. Sonra, bu kararsızlık bir öykü kişisi tarafından da hissedilmelidir; böylece okuyucunun görevi bir kişiye verilmiş olur, aynı zamanda da “kararsızlık” metin boyutunda ortaya konduğu içindir ki yapının izleklerinden biri haline gelir. Son olarak, okuyucunun metin karşısında bir tavır takınması gerekir: Hem alegorik hem de şiirsel türden yorumlamaları reddedecektir. (Todorov, 2004: 39)

Uğur’un yaşadıklarının hem kendisi hem okur tarafından gerçek mi yoksa yanılsama mı olduğuna yönelik kararsızlık, anlatı boyunca devam eder. Uğur’un düşünü izlediği kaset, Yılmaz Bey’in kendisine bıraktığı kaset değildir; çünkü Yılmaz Bey o kaseti yanlışlıkla almıştır. Olay örgüsünün sonlarına doğru ortaya çıkan bu gerçeğin o esnaya kadar yarattığı muamma, yolculuk sırasında kasetin parçalanmasıyla çözülemeden kalır. Bazı sorulara cevap getirilir ancak bazıları

cevapsız bırakılır; gizemle gerçek yaşam bir arada sürüp gider. Anlatı “ne tamamen gerçek ne de tamamen gerçek dışı ama ikisi arasında bir yerde konumlan[ır]” (Aslan Ayar, 2015: 35). Yaşanılanlar doğaüstü olaylarla açıklanabileceği gibi rasyonel izahlara da açıktır. Ama en önemlisi Uğur’un düşle gerçeği ayırt etmede çektiği güçlük sürekli ön plana çıkartılır.

Olay örgüsü anılar, düşler ve hayallerle örülü *Altı Ay Bir Güz*’ün başkişisi Kerim (D.H.A.) için bunlar, sığınak gibidir. Çoğu ölmüş olan sevdiklerinin ardından, yaşamın gerçeklerinden kaçan Kerim anılara, düşlere ve hayallere tutunur. Düş içinde bir düşle başlayan romanda anılar, düşler, hayaller ve gerçekler iç içe geçer:

D.H.A. içinde bir eziklik duygusuyla uyandı. İki katlı düşünüyü sırtından atamadı birkaç dakika. Sonra, durakaldı pencerenin önünde. Ethem Razi öleli yıllar olmuştu. Anasının ölümünü ise, onu düşünde her görüşünden sonra -gene düşünden çıkmaksızın- anımsamağa alıştığı için, Ethem’in öldüğünü anımsadıktan sonra anasının ölümünü de kendi kendine bir daha anımsattı. İç ezikliği azalmadı elbet. Beni çağırıyorlar o yakadan, dedi; öyle olsa gerek, seni bekliyoruz der gibiler... (AABG: 10-11)

Kerim hepsi ölmüş olan annesi, yakın arkadaşı Ethem Razi ve kuzeni İsabey’in varlığını anıları, düşleri ve hayalleri vasıtasıyla yaşamına katar; onları kaybetmenin acısının üstesinden onlara dair anılar, hayaller ve düşlerle gelir. Bugünden, şimdiden, gerçeklerden kaçışını kolaylaştıran, geçmişle arasında köprü vazifesi gören bu anlar silsilesi sayesinde geçmişi yeniden kurar:

Kerim, uyukladığını anlıyor bir ara. Silkiniyor, kalkıp birkaç adım atıyor yataktan, aletlerden, sandalyeden arta kalan daracık yerde. İsabey’i alıp götürmeliyim, götürürsem yaşatırım, ama götürülebilecek halde de olmalıyım, değilim oysa, onu kımıldatmadıkça benim de elim kolum bağlı; biraz sonra bütün boruları sargıları bağları koparıp atmak geçiyor içimden, İsabey’i kucaklayıp pencereden uçacak, çok uzakta bir yere konacaklar. (AABG: 41)

2.3.8. Yalnızlık/ Yabancılaşma

Modernizmin kaçınılmaz sonuçlarından bir olan yabancılaşma ve beraberinde getirdiği yalnızlık, izleksel boyutta Bilge Karasu’nun eserlerine de yansır. Özellikle *Narla İncire Gazel* adlı romanı ile pek çok öyküsünde bu temi işleyen yazar, modernizmle birlikte gelen noktada insanın içinde bulunduğu açmazları ve sıkıntıları, bireyin kendi kendisi için sorunsal hale gelişini eserlerine yansıtır. Bir yönüyle insanların tatil anlayışlarını yansıtan *Narla İncire Gazel*’de tatil yapmanın nedenini sorgulayan ben-anlatıcı insanların yalnızlığına dikkat çeker:

Herkes herkese yabancı. Ya da, hemen hemen öyle. Başka yerlerden tanışanlar da birbirini burada bambaşka bir kılıkta görebiliyor. Görmek istiyor, görmeğe çalışıyor; böyle de denebilir belki... Yabancılık katlanıp duruyor bakışlarda. Gelenler buralılara, buralılar gelenlere, gelenler gelenlere, durmadan, tartarak bakıyor. Kimi kimini buluyor. Arada bir. Ötekiler ise... Değişik bir yaşama biçimi yarattık elbirliğiyle. (NİG: 89)

Romanda, Narlar Şehri'nin yerlileri ile oranın yabancılarından söz edilir. Tatil için tercih edilen bir mekân olması yöreyi kalabalık hale getirirken bu durum insanların birbirlerine yabancılaşmasını da artırır. Durmadan çoğalan yığınlaşma içinde tek-insan, birey, gittikçe kendi özelliğinden, kendi kişisel özgürlüğünden çözülme, kopma durumuna geçer (Şişman, 2015: 1066). Herkes birbirine yabancı gözüyle bakar. Köy, kocaman, tıklım tıklım dolu bir otele dönüşür. Bu durum, beldede tatil yapan insanlar üzerindeki gözlemlerinden yola çıkarak bir öykü yazan ben-anlatıcı Kerim'in bakış açısından verilirken yaşamanın zaten bir nevi yabancılaşma demek olduğu vurgulanır:

Buranın temel yaşamı yabancılarla birlikte yaşananı ise, yabancıları, buradaki katmerli yabancılıkları içinde anlatmaktan niye çekineyim? Yaşamayı, sürekli bir yabancılık duygusunun kanatıcılığıyla bir tutanlardan değil miyim? (NİG: 109)

Yazdığı öyküde insanları yabancılıkları içinde gösterme ve yansıtmaya kararlı olan Kerim, anlatısının kahramanlarından olan Süheylâ Hanım'ı şu sözlerle tanıtır:

Süheylâ Hanım, başkasında alıklık diye göreceği şeyi haklı görmekle kalmamış, kendi durumunu da gözden geçirmiştir. Kendi için benimsenecek en iyi tutumun, yabancılık olacağına inancı pekişmiştir. Bu yabancılığı burada bütün saltıklığıyla kurmuştur da... (NİG: 96)

Süheylâ Hanım, sözü edilen yabancılığı, yere ve insanlara yabancı kalarak kurar. Bu, onun için hayata bir bakış tarzıdır. Kerim'in bir diğer öykü kahramanı olan Ulla McLeod ise yabancılaşma hakkında şunları söyler: “Ne tuhaf bir yaşam bu!... Her yerde yabancı olmak, her ayrılışta, her yola çıkışta, sonunda, kendi yerine, yurduna varabileceği umudunu taşımak, garip bir iştir” (NİG: 121). Onun bu sözleri, insanın kendi yeri ve yurdunun neresi olduğuna yönelik bir sorgulamaya doğru evrilir. Romanın aynı zamanda ben-anlatıcısı olan Kerim, kendi kurguladığı öykünün asıl temi olarak yabancılığı gösterir. Bu kafasını en çok kurcalayan, kendisini uğraştıran asıl izlektir ancak pek çok değişik yüzünü işlemek belli bir düzen kurmayı da gerektirmektedir. Bunu da yabancıları gözlemleyerek, izleyerek, takip ederek yapar. Öyküsünün kahramanlarından Frau von Schimnhoff da oğullarının ve eşinin ölümünden sonra yalnızlık ve yabancılaşmayı derinden hisseder. “Bir yaşamı sürüklemek miydi artık yaptığı? Yalnızlığın, kopmuşluğun, yabancılığın alabildiğine özgür tozuna gömülme miydi?” (NİG: 104-105) diye soran roman kahramanı, “özde farklı olmadığı ve geçmişte birleşik olduğu bir şeyden ayrıldığı farkındalığı”nı (Özbudun vd., 2008: 18) yaşar. Bu ayrılığın nesnesi kocası ve oğullarıdır.

Troya'da Ölüm Vardı'nın gerek kadın gerek erkek kahramanları yabancılaşmayla birlikte yalnızlığı da yaşarlar. Erkek dünyasının yalnızlığına vurgu yapılan öykülerde bu katı yalnızlık, erkekleri geçit vermez bir ağ gibi sarar. “Yalnızlık vardı erkeklerin içinde.”, “Biz yalnızız.” (TÖV: 40, 41) gibi ifadelerle, verilmek istenen duyguya vurgu yapılır. Müşfik'in erkek kedisi Hans bile sahibine “erkek yalnızlığının içinden” (TÖV: 83) bakar. Kadınlar ise doğurganlığı ile, sıfırdan (içinden) biri çıkartacak gücü ile erkek dünyasının bakış açısına göre yalnız değildiler. Bununla

birlikte öykülerin Nimet, Dilâver, Rânâ, Lerzan gibi karakterleri, erkeklerden çok da farklı olmayarak yalnızlıklarında boğulan kadınlardır. Onların yalnızlığı, hayatlarındaki erkeklerle ilişkilerindeki eksiklik ve tutarsızlıktandır. Suat'ın annesi Nimet, bir sohbet esnasında Müşfik'e durmadan yalnızlıktan, yalnızlığın ne olduğundan bahseder:

Beni böyle bırakıyor, yalnız, yapayalnız bırakıyorsunuz da sonra neden hastalandım diye şaşırıyorsunuz. Sevmiyorsunuz ki beni, sevmiyorsunuz ki... Sevmiyorsun ki..." Yorgun, durdu. Bir adım daha attım. Çarşaf kıvrımları içinden ince, yontulmuş eli uzandı. "Gel, gel yanıma. Bütün ömrüm yalnızlık içinde geçti. Gel, gel, biraz otur, hemen gitme, Suat da yok, gel bari, sen otur biraz yanımda. (TÖV: 66)

Kocalarını ve oğullarını arkadaşlarıyla paylaşamayan eşler ve anneler, kendilerini onların dünyalarının dışında konumlandırırlar ve yalnızlığa mahkum ederler. Bu karakterler kendilerini onlara dayatılan varoluş ile özdeşleştirirler ve yabancılaşmış varoluşları tarafından yutulur, yabancılaşmış yaşamları içinde kaybolup giderler (Marcuse, 2010: 26-27). Kendi kendilerine yetemeyen, kendilerini çocukları ya da kocalarıyla tanımlayan kadın karakterlerde bu yabancılaşmaya derin bir yalnızlık duygusu eklenir.

Susanlar içinde yer alan öykülerden "Depo"da, tutulduğu yerde diğer eşyalar arasındaki yalnızlığı ile öne çıkan bir başka eşyanın dramı anlatılır. Sürekli birilerinin gelmesini bekleyen eşyanın yaşadığı, kalabalıklar içerisindeki yalnızlıktır. Kişinin, kalabalıklar içinde bile yalnızlığı duyumsayabileceği, depoya kapatılmış bir eşyada sembolleştirilir:

Dışarıyı aydınlık ve gürültülü. Burası kalabalık, karanlık ve meyvasını durmadan döken bir ağacın yalnızlık sesi ile dolu. Yalnız bu kalabalıkta, her birimiz yalnızız. (S: 17)

Yabancılaşma ve beraberinde getirdiği yalnızlık, "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı"nın norm karakteri İoakim'i de içine alır. Etrafını saran çocukların ona "yabancı" diye bağırması ile yabancılığı yüzüne vurulan İoakim, bu durumdan utanç duyar. Onun yalnızlığı, bedensel değilse bile ruhsaldır; bununla birlikte istediği, ihtiyaç duyduğu bir şeydir. İoakim, Andronikos'un, cezalandırılmasını, ölümünü, ölümüne tanıklık edişini düşündüğü süre boyunca yalnızlığa sığınır: "Aradığı, yalnızlıktı. Bu yalnızlığı dışarıda uzatamayacağına göre, en iyisi, döşeginde sürdürmek değil miydi?" (USBGA: 96). Yalnızlığın getirdiği ruh hafifliğini, birileriyle muhatap ve birlikte olmanın getirdiği gönül yüküne tercih eder.

2.3.9. Umut/suzluk

Umutsuzluğun ağır bastığı Bilge Karasu metinlerinde genel olarak karamsar bir tablo ön plandadır. Bununla birlikte umut, derinlerde bir yerde hep vardır ve ortaya çıkmak için hazırda bekler.

Karasu'ya göre umutsuzluk ancak umudun olduğu yerde vardır; umutsuzluk içinde olduğunu söylemek, umutlu olduğunu söylemenin bir başka yoludur (HM: 70). Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı eserinde yer alan, hayatta her şeyin olabirliğine açık kapı bırakan öyküler bu anlayışın izlerini taşır ve umutsuzluğun ardından kendini belli eden bir umudu imler. Bu umuda açık umutsuzluk masalımsı öykülerin ortak bir özelliğidir (Aker, 1970b: 30). Öykülerde öne çıkan karamsar ve umutsuz tablo, umudu da içinde barındırır. Kitabın geneline dair kurgusal yazarın düşüncelerini içeren son öykü olan "Masalın da Yırtılverdiği Yer"de yazar-ben'in söyledikleri, bu kanıyı destekler niteliktedir:

Tek bir koşulum vardı kendimle anlaşmamda: On ikinci masalı mutluluk duyduğum bir sırada yazacaktım; umutsuzlukla mutsuzluktan izin alıp tatile çıktığım bir sırada. Oysa ancak birkaç masal "daha az karanlık" oldu. (GKB: 211)

Kitaba adını veren öykü, umudun dışında kalabilecek tek mutluluğu en çok vurgulayan olarak belirtilirken (GKB: 212) diğer masalarda mutluluk, mutsuzluk; umut umutsuzluk bir arada ve etkileşim içinde sunulur. "Yağmurlu Kentin Güneşçisi", "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam", "İncitmebeni", "Alsemender" ve "Bir Başka Tepe" adlı öyküler buna örnektir.

"Yağmurlu Kentin Güneşçisi"nde, her gün istisnasız yağmurun yağdığı bir kentte, her yeni güne 'acaba güneş açacak mı' sorusuyla başlayan ismi belirsiz başkişi umudun sembolüken geri kalan herkes umutsuzluğun sembolüdür. Her sabah kalktığında ilk iş olarak güneş belki çıkmıştır diye pencereden gökyüzüne bakan ve "umudu yüzüne bile çıkarmadan, biraz da alıkça, gönlünde besleyip dur[an]" (GKB: 85) başkişi her defasında aynı manzarayla karşılaşmasına rağmen umut etmekten vazgeçmez. Onu, diğer kent sakinlerinden ayıran; hiç kimse onun içinde taşıdığı umudu taşımadığından, onun hayaline ortak olmadığından, bu saplantısı diğer insanları tedirgin ettiğinden yalnızlığa iten bu özelliğidir:

Bu kentlin insanları, yağmura tutulma korkusu nedir bilmez, havanın açmasını beklemezlerdi ya, içlerinden yalnız bir tanesi onlara benzemezdi. (GKB: 84)

Yıllardır Sazandere'ye gitme utkusuyla yaşayan ismi belirsiz başkişinin oraya gitmek, gidebilmek için verdiği mücadeleyi anlatan "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" adlı öyküde başkişi, her gece oraya giden arabayı kaçırmamasına rağmen, kararlılığını da umudunu da kaybetmez. Günlerini, oraya gidecek otobüsü bulmak uğruna heba etmesine rağmen, içinde Sazandere'ye vardığı zaman duyacağı mutluluğun umudu vardır:

Ertesi gece otobüsü bir daha kaçırdı. Daha ertesi, daha ertesi gece de. Ancak, kovalamacada ustalaşıyordu, otobüsün artık kaçamayacağı, ister istemez kendisine yakalanacağı belli oluyordu. (..) Denizi unuttuğum, otobüsü kaçırmamın tedirginliğini atıp bir oyunu kurallarınca oynamanın keyfini her akşam biraz daha çok duyarak gidiyordu garaja. Araba artık kaçamazdı. Nitekim öyle oldu. On altıncı gece Sazandere otobüsünü, bir hayvanı köşeye kıştırır gibi kıştırdı. (GKB: 39)

Öykünün sonunda Sazandere'ye ulaşan ancak denizle karşılaşmak yerine kendini çöle benzeyen bir yerde bulan başkişinin umutları boşa çıkar. Denizin ne sesi ne yeli gelmektedir. Umut yerini merak, şaşkınlık ve tedirginliğe bırakır.

“İncitmebeni”, bir adada yaşayanların başlarından geçenlerin anlatıldığı, doğanın tahrip edilmesinin doğurduğu sonuçların ön plana çıktığı bir öyküdür. Belirsiz bir geçmişte adada meydana gelen bir deprem yüzünden kıyı kesimlerin yerle bir olması üzerine yeni evlerini adanın tepe kesimlerine inşa eden ve burada yaşamaya başlayan ada halkı, adada başka bir deprem daha meydana gelmemesini umarlar. Nitekim deprem gerçekleşmez ancak karalar artmaya, ada büyümeye başlar. Büyüme karşısında ne yapmalarını gerektiğini bilemeyen adalılar kendilerince bir takım önlemler almalarına rağmen bu duruma engel olamazlar ve “işlerin düzelebileceği konusunda adalıların duyduğu karamsarlık, gitgide art[ar]” (GKB: 141). Yine de yaşadıkları yeri eski haline döndürmek için var güçleriyle, canları pahasına mücadele ederler. İçlerinde taşıdıkları, Karasu'nun 25.05.1968 tarihli bir mektubunda iğrenç, ziftsi, yapışkan ve yumuşak, acınası ve zavallı (JGM: 59) diye tanımladığı türden bir umuttur.

Olay örgüsü, doğru söylemeyi takıntı haline getirmiş bir bilginin, herkesin bu özelliği taşıması için birtakım deneylere girişmesi üzerine kurulu olan “Alsemender” adlı öyküde başkişi olan ismi belirsiz bilgin, gerçekçi bilimin günün birinde gündelik yaşamla örtüşeceği inancındadır. Arkadaşlarına göre böyle bir umut taşıması “enayice, alıkça bir iyimserlikli[r]” (GKB: 170). Buna rağmen herkesi kendi gibi zannetmeye, kendisi hiç yalan konuşmadığı için her söylenenin doğru olduğuna inanmaya devam eder. Bir yaprağını yiyen insanlar üzerinde hiç yalan söyleyememek gibi bir etki bıraktığını öğrendiği Alsemender adlı çiçeğin peşine düşmesi bundandır:

Düşlere kapılıyordu. Yarın hepsine mektup yazıp durumu bildirecekti. Bilime hizmet ettiklerini anlatacaktı. Elli kişi artık yalan söyleyemeyecekti. Ama daha başkalarına bu yaprak özünden gizlice içirmek için kaç kişi, ama kaç kişi aşındıracaktı bundan böyle eşliğini... İsteddiği, yalan söylenmemesi değil miydi? (GKB: 190)

Bilginin içinde bulunduğu durum akla, günün birinde güneş açacağına dair umudunu alıkça gönlünde besleyen yağmurlu kentin güneşçisini getirir. İki öyküde de söz konusu olan biraz kusurlu, biraz saf olmakla birlikte içinde mümkünü barındıran bir umuttur.

“Bir Başka Tepe”, daha önce hiç kimsenin ulaşamadığı bir tepeye varmak üzere yola çıkan bir adamın öyküsüdür. Tepenin, oraya ulaşan kişiye sunduğunu görmek, o hazza erişmek bu yolculuğa yeltenenlerin birincil amacıdır. Ancak bilinen, o zamana dek oraya gidebilenin olmadığı, giden olsa bile kimsenin oradan dönmediğidir. Öykünün ismi belirsiz başkişisi yolculuk hakkında çeşitli tehlikeler barındıran bütün rivayetlere rağmen yola çıkar. Umudun, hedefe ulaşmadaki en önemli dayanağıdır. Öyle ki etine, kemiğine yönelecek tehlikeler onu korkutmamakta; asıl, umutsuzluk ve kaygı gibi insanın beynini ve gönlünü kemiren tehlikelerden sakınması gerektiğini

düşünmektedir. Umut tükendiği anda hedef ulaşılmaz bir boşluğa dönüşecektir. Adamın tepeye ulaşmayı başarması, kitapların yazdığı kadarıyla oraya çıkan tek tük kişiden biri olması umudun, inanmanın zaferidir.

Yavaş yavaş sisler dağılıyor. Üç adım daha atsam dorukta durabileceğim. Atıyorum, duruyorum. Önce, batmakta olan güneşe dönüyorum yüzümü, gördüğümü tansıyorum. Gözlerimin, gönlümün, usumun bir arada, bütün bir yaşam boyunca edindikleri görgüyle, en yüksek hızlarında çalışması gerek. Zorlamalıyım kendimi... Kararım bu: Ne yapıp edip incek, bu tansıği gözümün, gönlümün, usumun kavradığı biçimde, aşağıdakilere de anlatacağım. (GKB: 206)

Bilge Karasu anlatılarında umut kimi zaman iğrenç, acınası, zavallı, kimi zaman saf ve kusurludur; kimi zaman kişiyi hedefe ulaştırır, kimi zaman yolundan alıkoyar; kimi zaman “acıyı, sevinci art arda, ayırım yapmaksızın yaşamak” (GKB, “Masalın da Yırtılıverdiği Yer”: 213) demek olan mutluluk anlamı taşır ya da gerçekleşmesi mutluluğa yol açar, kimi zaman mutsuzluğa sürükler. Yine de ne şekilde ve biçimde olursa olsun, nasıl sunulursa sunulsun kendini kimi belirgin kimi gizli olmak üzere belli eder. Bir konuşmasında “İyimser değilim ama umut... Umut. Bunu çok değişik biçimlerde ömrüm boyunca yaşadım. Her yaşayışım da akıllıca yürütmeğe çalıştım.” (Arslantunalı, 1997: 21) diyen yazar, anlatılarında çizdiği karamsar tabloların altında yatan umut ışığına dikkat çeker. Ama bütün bunların, yani hem mutsuzluğun ve umutsuzluğun hem de sevincin ve umudun “kabul edilmesi, her şeyden önce, gerçekten öğrenilmelerine bağlı”dır (GKB, “Masalın da Yırtılıverdiği Yer”, 212). Nitekim onun bütün metinleri bunu öğretir niteliktedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BİLGE KARASU'NUN ESERLERİNDE DİL VE ÜSLÛP

3.1. Romanlarda Dil ve Üslûp

3.1.1. Romanlarda Anlatım Teknikleri

Yazı ile yaşamı bir bütün meydana getirircesine harmanlayan Bilge Karasu, romanlarının anlatım tekniklerini bu doğrultuda belirler. Anı aktarımının büyük yer tuttuğu *Altı Ay Bir Güz*'e geriye dönüş tekniği hakimken müzikal endişe ile kaleme alınmış ve dramatik aksiyonu hızlı olan *Kılavuz*'da ağırlıklı olarak anlatma, özetleme ve diyalog ön plana çıkar. Diyalogların hiç yer almadığı *Gece*'de ben-anlatıcıların ve kurgusal yazarın romanın yazılışına ilişkin söylemleri açıklama tekniği ile verilir. Anlatım tekniklerinin diğerlerine oranla en fazla çeşitlilik gösterdiği roman ise *Narla İncire Gazel*'dir. Eserde geriye dönüş, iç monolog, diyalog, anlatma, gösterme, tasvir, özetleme bir arada kullanılır.

3.1.1.1. İç Monolog

Anlatıcının aradan çekilip okurun, kahramanın iç dünyasıyla yüzleştiği iç monolog tekniğine Bilge Karasu'nun *Narla İncire Gazel*, *Kılavuz* ve *Altı Ay Bir Güz* romanlarında yer verilir. Başkişinin aklından geçenlerin aracısız olarak iletildiği teknikte yazar ortadan kaybolur.

Narla İncire Gazel'in anlatıcısı, mesleği yazarlık olan Kerim'dir. Onun yazma ve yazıyla ilgili kurguları, açıklamaları kimi zaman kendi kendine konuşurcasına verilir. Bu kısımlarda anlatıcı, kurgusal yazar sıfatıyla yazıyla ilgili düşüncelerini aktaran kişi değil, roman yazmakta olan başkişi sıfatıyla devrededir:

Yabancılık, kafamı kurcalayan, beni uğraştıran asıl izlek ama onca değişik yüzünü -hiçbirinden vazgeçmeden, vazgeçmeğe razı olmadan- bir arada işlemenin gerektireceği düzenin de, kurulması gerek. Her şeyi bu kadınlardan beklememeli. Ama yabancılara bakmaktan da sayısız olanak doğuyor. Niye açık açık söylemeyeyim? (NİG: 113)

Ben-anlatıcı Kerim, kâh üç kadının konuşmalarından duyduklarından kâh kendi çıkarımlarından ve hayal gücünden yararlanarak kaleme aldığı anlatısını ne şekilde kurgulaması gerektiği üzerine düşünür. Romanda, Kerim'in tatillerine yönelik düşüncelerini içeren "Kalkıp

denize bakıyorum. İncirin gölgesi bugün niye ölüm anlamı da taşıyor? Şimdiye dek hep dirimin, taşmanın, taşkınlığın, üremenin tortuları vardı bu gölgede.” (NİG: 79) şeklindeki iç monolog örnekleri de yer alır.

Bir kısmı günlük, bir kısmı anı şeklinde kaleme alınan *Kılavuz*'da başkişi Uğur, hem Karasu'nun yarattığı kurmaca dünyanın kişisi hem de yaşadıklarını öyküleştiren bir yazardır. Tatili esnasında kısa süreli bir iş yapmak düşüncesinin kendinde uyandığı, bu tercihin sorguladığı ve tercihin sonuçlarını tarttığı kısımlar iç monolog tekniğiyle söylem düzeyine taşınır:

Durup dururken “işe” girmek, dinlencenin tembelliğinden, sorumsuzluğundan, yaşlı, geçimsiz, yani huysuz bir adamın bakıcılığına balıklama dalmak... Bunlar beni ürkütecek şeyler değil. Param verilmiş. Adam yokken canım sıkılsa da, ofurdayıp pofurdasam da, Amcayı bırakıp gidemem. Mi? “Ne halin varsa gör, yeğenin parası da burada işte, benim yapacağım bu kadar,” deyip giderim çok bunalırsam. İmza da atmadım... (K: 16)

Altı Ay Bir Güz'ün başkişisi Kerim'in hastanede muayene olmayı beklerken bu mekâna, doktorlara ve kendi hastalığına ilişkin düşünceleri iç monolog yöntemi ile aktarılır:

Hasta olup olmadığımı karar verilsin diye buradayım. Ben olsa olsa rahatsız olduğumu ileri sürebilirim. Kararı hekim verir. Karar hakkını ona tanımak, ona gereğinden çok umut bağlamak, o ne derse kabul etmekten başka seçeneği olmadığını düşünmek... Asıl yanılğı, hekime edilen asıl haksızlık bu değil mi? Çözüm? (AABG: 35)

Yukarıdaki satırlarda hasta olan kişinin kendisini doktorların eline bırakmak zorunda oluşu ve onların kararlarından öte bir çözümün olanaksızlığı dile getirilir. Bu çaresizlik, hastanın kendisini doktorlara teslim edip onları tek dayanak olarak görmenin yarattığı haksızlık düşüncesiyle birleşir. Kerim'in çözüm arayışı içerisindeki içsel hesaplaşması “sessiz sözsüz düşünce aktarımı” (Karakaya, 1999: 96) ile okurla buluşur.

3.1.1.2. Diyalog

Bilge Karasu'nun *Gece* hariç diğer romanlarında sıklıkla kullandığı anlatım tekniği olan diyalog, “en az iki kişinin sesli ve sözlü olarak konuşması”na (Deveci, 2012: 482) dayanır.

Kılavuz'da başkişi Uğur ile norm karakter İhsan'ın tanışması diyalog tekniğinin imkânlarından istifade ile sunulur. Aşağıdaki parça, aynı zamanda metnin ben-anlatıcısı olan Uğur'un İhsan hakkındaki ilk izlenimlerini ve düşüncelerini de içerir. Konuşma aralarında geçen “dedi”, “dedim” gibi ifadeler diyalogun dolaylı aktarımının örnekleridir:

“Affedersin kardeş, adın ne? Bu kadar konuştuk, adımızı söylemedik birbirimize. Ben, Uğur...”
“Adım İhsan,” dedi beklemediğim dinginlikte bir sesle. (..)
“Kahveni soğutma. Biraz ısındı mı için? Gerçekte burası gündüzkinden de sıcak...”
“Taşın sıcaklığı bu ağabi. Bir saat sonra biraz serinler ortalık. Sahi, saat kaç?”

“Sekizi bulmuştur.” Dedim. Saatime belli etmeden baktım. 20:12 diyordu. “Yılmaz Beyler de gelir herhalde birazdan.
“Git,” mi diyordum gerçekte, “biraz daha kalabilirsin,” mi diyordum? Ama ev sahipleri gelince sürücü İhsan’ı burada bulmaları?... (K: 27)

Karasu romanlarında dolaysız diyalog aktarımına örnek teşkil edecek kullanımlar da vardır. *Altı Ay Bir Güz*’ün başkişisi Kerim ile arkadaşı Halûk arasında geçen ve okuru geçmiş zaman dilimine gönderen anıda anlatıcı aradan çekilir; yaşama ve yaşamaya dair soyut fikirler somutlaştırılır.

“Hindistan da epey uzak ağabey; nereden çıkardın bu kedi masalını şimdi?”
“Edepsizlik etme, çocuk! Bir arkadaşım zaten, çok iyi bilir bu işleri, benim çok acemi olduğuma bakıp yeryüzünde, insan olarak ilk yaşamımı yaşadığıma karar vermiş...”
“Peki o arkadaşın kaçınıcı yaşamındaymış, biliyor mu?” (AABG: 19)

Narla İncire Gazel’de, benzer şekilde, artık tatillerinin sonuna yaklaşan Kerim ve Eren’in hem tatilleri hem de oluşturdukları anlatı hakkındaki düşünceleri dolaysız şekilde aktarılır (NİG: 129). Kerim’in, tatili esnasında Eren’in de katkısıyla kaleme aldığı ve öykünün ilerleyen kısımlarında neler yaşanacağına, bunlardan hangilerinin öyküde yer alıp almayacağına ilişkin öngörülerini diyalog içine yedirilir. Böylece metnin kurgusuna yönelik çıkarımlar yapaylık izlenimi uyandırmadan, anlatıya doğallık kazandıracak şekilde sunulmuş olur.

3.1.1.3. İç Çözümleme

Altı Ay Bir Güz’de, “anlatıcının araya girerek kahramanın duygu ve düşüncelerini okura aktarması” (Tekin, 2008: 260) şeklinde uygulanan iç çözümleme yöntemi öne çıkar. Hastalıkla mücadele eden başkişi Kerim (D.H.A.)’in ağırlıklı olarak hastalar ve hastaneler hakkındaki hislerinin aktarıldığı kısımlarda iç çözümleme yöntemi kullanılır.

Kerim hastaneye gitmek için hazırlanırken, yaptığı otobüs yolculuklarında tanıştığı iki kanserli hastayı hatırlar. Onların hastalıkları, kendi hastalığının ne olabileceğine dair çıkarımlarda bulunmasına yol açar. Belki de ölmeyi beklemek üzere evlerine giden bu iki hastanın durumuna ilişkin anı, Kerim’in ruh halini şekillendirir:

Gece yolculuklarının, yaşamı boyunca yaptığı birkaç yüz gece yolculuğunun birbirine karışan anıları, ımızganmaların, ışık ya da ısınmaya ilişkin yanıkların, cigara dumanının yoğunlaşmış azalışının, gelip giden konuşmaların sıkıntısı, sözün kısası, hayvansal geceyi bozan tedirginlikler bir ter olup kapladı sırtını, göğsünü. Gömleğinin tenine yapışması irkiltti D.H.A.’yı. (AABG: 14)

Kerim’in ruhsal durumuna ilişkin çözümlenmeler, bu iki yolcudan sonra annesinin hastalığına dair çıkarımlarla devam eder. Aynı zamanda arkadaşı olan doktora muayene olmak üzere onun

odasında oturmuş bekleyen başkişinin, annesinin hastalık zamanları hakkında zihninden geçenler anlatıcının araya girmesiyle okura aktarılır:

Anasını hekimlere götürdüğü zaman korku, kaygı, umut öylesine karışır, çalkanırdı ki içinde, karanlıklar dünyasına söz geçirebileceklerin hepsine inanmağa, hepsine boyun eğmeğe hazır olurdu. yıllar geçtikçe güvendiğinin dediğine uymak, aklının yatmadığına ise karşı çıkmak gerektiğini, gerekeceğini öğrenmişti. Tanrı gücü yetmeyince “eve götürüp bekleyin, her an ölebilir” demeğe getirene değil, “bu durumda ancak böyle bir şey geliyor aklıma, İstanbul’da falancaya gösterin” diyeni dinlemiş, anasının 19 yıl daha yaşamasını sağlayabilmişti. (AABG: 33)

Kerim’in bu sorgulaması, temelde bireyin kendi problemi olan hastalık durumunun toplumsal bir mesele haline geliş sürecinin yansımasıdır. Bir taraftan doktorların hastayı unutup kendi ustalıklarını ön plana çıkarmaları eleştirilir. Diğer taraftan hastanın, duyduğu gönül borcu nedeniyle çalışanların takındığı üstünlük tutumu altında ezilmesinin yanlışlığı vurgulanır.

Kerim’in çocukluğuna ait bir anıda çocukluğunu geçirdiği Sarıkum’daki evlerinden İstanbul’a taşınmalarına yönelik ruhsal tepkisi, duygu ve düşünceleri anlatıcının gözlemlerinden hareketle aktarılır:

Göz açıp gördüğü, dünyanın orta yeri bellediği bir evi bir daha görmemek üzere yeni bir eve taşınmak, tuhaf geliyordu. Üç karış ötedeki evin artık evi olmaması güç kavranır bir şeydi. (AABG: 81)

Yaşanan bu mekân değişikliği, Kerim’in hayatındaki dönüm noktalarından biridir. Bir çok anıyı barındıran çocukluk evi, yerini bundan sonraki yaşamının belirleyicisi ve anlam yükleyicisi olan yeni eve bırakır.

3.1.1.4. Anlatma-Gösterme-Tasvir

Anlatma esasına bağlı edebi türlerin en önemli ifade tarzlarından olan anlatma, gösterme ve tasvir, Bilge Karasu’nun bütün romanlarında kullanılır. Yazarın, iletmek istediği mesaja en uygun düşecek şekilde tasarruf ettiği anlatma, *Gece*, *Altı Ay Bir Güz* ve *Kılavuz*’da ön plana çıkar. Side’nin doğasının bir fon olarak kullanıldığı *Narla İncire Gazel*’de üç anlatım tekniğinden de faydalanılır.

Gece’de, başkişi N., bildiği bir mahallenin bildiği bir sokağında bulunan, bildiği bir eve gitmek üzere yola çıkar. Kestirme yoldan gitme isteğiyle geçitten geçmeye karar veren kahramanın bir evin kapısından girdikten sonra yaşadıkları, anlatma tekniğine örnek teşkil eder. Romanın ben-anlatıcılarından biri olan N., olayın kendi gördüğü ve yaşadığı kadarını iletir:

Yukarı çıkmağa başladım. Merdiven gitgide daralır gibiydi. Yataklar, yorganlar yığılmıştı sahanlıklara. Dar evlerde bahar temizliğine girişen kadınların her zaman yaptığı bir şeydi bu. (..) Çocuklar arkamdan yukarı çıkmış bağıryorlardı. Önce anlayamadım dediklerini. Beni itip kakmağa, eteklerime, paçalarımaya asılmağa başladılar. Güçbelâ inebiliyordum sokak kapısına doğru. Vazgeçmiştim kestirmeden. (..) Kovalanır gibiydim. Ansızın, ne dediklerini kavrayabildim. Bir ağızdan bağıryorlardı şimdi, bir çeşit tekerleme tutturmuş gibi. “Gündüzcü,” diyorlardı, “gün-düz-cü-cü-cü...” (G: 43)

Kahraman bakış açısı ile kaleme alınan *Kılavuz*, aynı zamanda romanın ben-anlatıcısı olan başkişi Uğur’un yazdıklarının bir versiyonudur. Bazılarını olayların yaşandığı esnada, bazılarını sonradan kaleme aldığı yazı parçaları ile oluşan romanda belli bir zaman geçtikten sonra yazılan kısımların tamamına “anlatılanların geçmiş içinde biçimlendiği” (Tekin, 2008: 198) anlatma tekniği hakimdir:

Kapıyı kapadım ardından. Mümtaz Bey’in masasından kâğıtlarımı aldım, küçük masaya oturdum. Çekmeceden dosyayı çıkardım. İhsan’la küçük evde konuştuklarımıza ilişkin üç not tutmuştum, kısa kısa. Dosyayı açtığımda, notları boş birkaç tabaka kâğıdın altında değil, üstünde buldum. Ne düşüneceğimi bilemedim gene. (K: 51)

Altı Ay Bir Güz’ün birinci tekil şahıs anlatıcı ile kaleme alındığı bölümlerinde anlatmaya dayalı örnekler fazladır. Başkişi ve ben-anlatıcı Kerim’in kendi bakış açısı ve anlatımı ile verilen anılarında ve düşlerinde yer bulan olayların aktarımı onun yorumlarını ve değerlendirmelerini de içerir:

Parlatma sütlerinin kokusunu unuttuğum ya da artık farketmez olduğum zaman bile madenin kokusunu hep iç bulandırıcı, insanı hasta edici bulacak, demir, pirinç, tunç eşyaya dokunmaktan hoşlanmayacak, tutmak zorunda kalırsam öyle şeyleri, elimi burnuma götürüp o tedirgin edici duyguyu yeniden yaşayacaktım elimi yıkamağa gitmeden önce. Başımın ağrıdığı, hastalandığım günlerde, özellikle tunç, pirinç kokusu bulduğumu unutamiyorum, kendi ellerimde olsun, bana bakanların ellerinde olsun... (AABG: 30)

Anlatıcının tavrından çok anlatılan şeyin kendisinin ön planda olduğu, olan bitenin “şimdi” zaman diliminde cereyan ettiği izlenimi uyandıran (Çetin, 2009: 116) gösterme tekniği *Narla İncire Gazel*’de sıklıkla kullanılır. Hayvanların tabiattaki varlıklarının, yaşam mücadelelerinin mahiyetini anlatan pek çok ifade ile doğal ortamlarındaki varlıklarına tanıklık edilir: “Sinekler ışığın mustusu gibi; güneşin değdiği yere konup konup kalkıyorlar. Güneş, leşe de diriye de ayırım gözetmeden değer. Ölmek bilmez taşlar arasında bunca ürkek, bunca yepelek dirim...” (NİG: 37). Romanın sonunda Narlar Şehri’nde çıkan ve etrafı sarmaya başlayan yangın sahnesinde tasvir ile gösterme bir arada yer alır:

Yangın yayılıyor. Yanan bitkilerin kokusuna, birazdan, yanan hayvanların da kokusu karışacak; bekliyor gibiyim. (..) Ama ateş azalmıyor, genişliyor. Ana kapının orada, doğu surları boyunca birkaç yerde ateşler parlıyor art arta. Ağaççıklarda yükselen alevler çalılıklar arasında sürünüp sıçrayan bir dokuya dönüşüyor. Çalılık kumulların birçok yeri şimdi alevler içinde. (NİG: 135)

Romanın kurmaca dünyasına ait unsurların okurun zihninde görünür hale gelmesi amacına hizmet eden tasvir örnekleri Bilge Karasu'nun bütün romanlarında yer alır. *Narla İncire Gazel*'deki tasvirlerde kahramanın bakış açısı ön plandadır. "Hayvanlar Kitapçığı" bölümünde, Side'nin tabiatı, içinde yaşayan, yaşamaya çalışan ya da yaşam hakkı ellerinden alınan hayvanlarla bütünlük içerisinde sunulur. Bir araba çarpması ya da kıyıca bir el tarafından yaşamına son verilmiş bir kaplumbağanın betimlendiği aşağıdaki parçada, "olanı olduğu gibi görmek ve göstermek" (Göçgün, 1987: 664) amaçlanır:

Hayvan, vevine bir vuruşla bölünüp atılmış gibi. Kafatası sandığım, bağanın sırt parçasının içi. Kımıldatıp dış yüzüne bakıyoruz. En üst katmanı kalkmış, incecik, saydam; altında kemik rengi kalın bir katman. Bu parçanın ön ucunda hayvanın kafası, hemen hemen bozulmamış; boynu, ön ayakları... Alt parçanın üzerindeki artıklar ise kararmış, neredeyse tanınmaz duruma girmiş. Kaplumbağa üç yüzyıl önce doğmuş olabilecek ölçüde iri. (NİG: 16)

Tasvirlerin Bilge Karasu romanlarındaki kullanımı, ağırlıklı olarak anlatıcının perspektifini devreye sokar. Bununla birlikte yukarıdaki tasvir örneğinde kurmaca dünyanın gerçekliği olanca çıplaklığıyla gözler önüne serilir. Yol kenarına atılıp kalmış bu kaplumbağa ölüsü görüntüsü doğanın, insanlar için olduğu kadar hayvanlar için de yaşam alanı olduğu, bunu göz önünde bulundurarak hareket etmenin gerekliliği gerçeğini yansıtır.

3.1.1.5. Açıklama

Ağırlıklı olarak anlatma esasına bağlı türlerde görülen ve anlatıcının araya girerek okuru, olaylar, kişiler ve durumlar hakkında bilgilendirmesi esasına dayanan açıklama tekniği Karasu'nun *Gece* romanında geniş yer tutar. Yazar-ben'in etkin olduğu romanda anlatıcı, eser boyunca metnin kurgusuna yönelik düşüncelerini dile getirir. Özellikle dipnotlar, yazar-ben'in romanın kurgusu hakkındaki açıklamaları niteliğindedir:

Her şeyin iç yüzünü biliyormuş da söylemiyormuş gibi gösterilen, yazılan kişi ile, bilen, söylemeyen ama söylemediğini belli etmekten de geri durmayan yazar arasındaki ince ayrımı nasıl tutabilirim denetim altında? Hem ne yapmak istediğimi kendi kendime sormağa başlayalı epey olduğu halde bu konuda açık seçik bir yanıtı ulaşamamam bir şey demek değil midir? Düzeltilen, Yaratman, Yazar, kitabın en başında kaldı. Bu gidişle onu bir daha anmayacağı benziyorum. Oysa ilk günler onu kendi "avâtara"larımdan biri diye düşünmüştüm. (G: 71)

Yazarın, hangi düşünceyle yola çıktığı ama zaman geçtikçe anlatının nasıl yön değiştirdiğiyle ilgili bu satırlardaki söylem, roman boyunca devam eder. Onun yapmak istediklerine, tasarladıklarına, başarıp başaramadıklarına yönelik düşünceleri okur için düşünülen notlar gibidir. Bu açıklamalar vasıtasıyla yazar-ben "doğrudan doğruya" (Çetişli, 2004: 110) okuru neyle karşı karşıya olduğu, nasıl bir okuma yapması gerektiği hakkında bilgilendirir.

Gece'de, yazarın olaylar, durumlar ve insanlar hakkındaki düşünce ve kanaatlerini kahramanlar vasıtasıyla okuyucuya iletmiş durumlar da vardır. Romanın ben anlatıcılarından O.'nun, yürütmekte olduğu Hareket'in amacından bahsetmesi buna örnektir:

Bir temizlik gerek. Hareket'in ilk amacı bu. Bu temizlik yapılmadan başka işler, nasıl olsa, gerçekleştirilemez. Bu temizlik, herkesi şuna inandırabilmeli: İçimizdeki kötüler, bozuklar, düşmanlar, ne ölçüde, ne çapta temizlik yapılırsa gene de kolay kolay tükenmez; gene de pusuya yatıp uyduğumuz, aldırışsızlık ettiğimiz bir anı beklerler. Ondan ötürüdür ki sürekli bir uyanıklık içinde bunların en küçük kıvılcığını bile gözden kaçırmadan beklemeliyiz. (G: 117)

Romanın yazım sürecinin romanın konusu haline getirilmesi, romanın kurgusuna yönelik düşüncelerin romanda yer bulması gibi nitelikler sebebiyle üstkurmaca bir özellik sergileyen *Gece*'nin ben-anlatıcılarından birine ait olan “Defterimin bu son sayfalarını doldururken artık açıklamalar, bağlantı kurlar, süreklilikler, etkili olabilecek tümceler de boş işlerden görünüyor” (G: 189) cümlesi, romanda açıklama tekniğine ağırlık verildiğinin göstergesidir.

3.1.1.6. Özetleme

Eserin dramatik aksiyonunda yer bulan olayların ana hatlarıyla sergilendiği özetleme tekniği, metni gereksiz ayrıntıdan kurtarıırken eserin bütüncül ve derli toplu görüntü içerisinde sunulmasına da yardımcı olur. *Gece*'de çok tercih edilmeyen bu teknik diğer üç romanda ön plandadır. Özellikle *Kılavuz*, olay ağırlıklı kurgusuyla bu tekniğin en yoğun şekilde kullanıldığı romandır. Uğur'un, iki haftalığına çalışmaya başladığı evde refakatçilik yaptığı Mümtaz Bey ve arkadaş olduğu İhsan ile yaşadıkları çoğu zaman özetlenerek anlatılır:

İhsan'la eve girdiğimizde Mümtaz Bey çalışıyordu. Başını kaldırmadı. Eliyle “keyfinize bakın,” demeğe getirdi. Bu dili öğrendim artık. Yukarı çıkıp yıkandık, giyindik, rahatsız olmasın diyerek odamda oturduk. Az sonra, “Tamam!” dedi ortalığı çınlatarak. İndik. (K: 46)

Aynı romanda, olay örgüsünün anlatımında zamansal sıçrayış da söz konusudur. Yirmi iki günlük zaman diliminde yaşananların öyküleştirildiği *Kılavuz*'da birinci bölüm ilk gün yaşananları anlatır. İkinci bölüm başladığında ise aradan on üç gün geçmiştir. Bu süreçte yaşananlara dair bilgiler, ilerleyen bölümlerde yer yer geriye dönüş suretiyle verilir. Böylece küçük bir dünya olan romanda gereksiz ayrıntı silinerek anlatıya genel görünüm kazandırılmış olur (Eliuz, 2009: 293). Bu tercihte, dramatik aksiyonun, Uğur'un ilk iş günü ile son dört iş günü üzerine yoğunlaşmış olmasının etkisi vardır.

Özetleme tekniğine karakterler tanıtırken ve onlar hakkında bilgiler verilirken de başvurulur (Tekin, 2008: 190). *Altı Ay Bir Güz*'ün ben-anlatıcısı Kerim, Ethem Razi ile aralarındaki ilişkiden bahsederken hem kendisinin hem de arkadaşının kişiliğine yönelik bilgiler verir:

Ethem Razi, alışılması, öğrenilmesi gereken bir dildi; anlama, ancak zamanla olanaklı duruma gelir, daha sonra incelen anlamlarla başedebilmek için zorlardınız kendinizi. Zorlardım kendimi. Bildikleri hangi noktalarda benim bildiklerimi aşardı, hangi noktalarda ben ondan çok bilirdim, zamanla anlamıştık ikimiz de. Bildiklerimize, karşılıklı, saygı duyardık; ortak alanlarımızda birimizin bildiğini öbürümüzün bilmediğini görmeğe öylesine alışmıştık ki!... (AABG: 7-8)

Altı Ay Bir Güz, pek çok anı parçasıyla örülüdür. Özetleme, bu anı parçalarının aktarımında da kullanılır. Romanda, başkışı Kerim'in bütün geçmişine yer verilmez. İçerisinden çocukluk ve ilk gençlik yıllarına, kimi yakın kimi uzak geçmişine yönelik olmak üzere bir yandan izlek ve kurgu yönünden romanı bütünleyen, diğer yandan karakteri daha iyi tanıyıp anlamaya yardımcı olan parçalar seçilir.

Karakterlerin tanıtılmasına yönelik benzer tercih *Narla İncire Gazel*'de de yer alır. Her sene Side'ye tatile gelen kuzeyli kadın özetleme tekniğinden istifade ile tanıtılır:

Her yaz sonu, uzakça yurdundan kalkıp gelen yaşlı kuzeyli kadın, kıyıda kavkılar, çakıllar toplayarak, seçip yeniden denize atarak dolaşır, güneşte yatar, yüzer. Hep aynı pozisyonda kalır. Odası bellidir; her yıl birkaç ay öncesinden yazışırılar pansiyoncunun oğluyula, oda, geleceği gün, boşalmıştır, silinmiş, paklanmıştır. (NİG: 75)

Bu ifadeler insanların belli bir düzene dayalı tatil anlayışını yansıtır. Romanın geçtiği mekân olan Side, sadece kuzeyli kadının değil romanın başkışısı de dahil olmak üzere orada tatillerini sürdürmekte olan diğer roman kahramanlarının daha önce defalarca geldikleri yerdir. Kişilerin, tatil yapmak için önceden bildikleri ve alıştıkları bir mekâna yönelik tercihleri romanın atmosferini iletmede araç vazifesi görür.

3.1.1.7. Geriye Dönüş

Olay örgüsü üst üste binen anı parçalarıyla örülen *Altı Ay Bir Güz*'de geçmişte yaşananlar hâldekilerden fazla yer tutar. Bu anlamda roman, tümüyle geriye dönüş tekniğiyle kaleme alınır. Başkışı Kerim'in düşleri, düş içindeki düşleri, Ethem Razi ile ilgili anıları, çocukluğuna dair anıları, kuzeni İsabey'le yaşadıklarını içeren ilk gençlik anıları ve yurtdışındaki anıları gerek yakın, gerek uzak geçmişe yöneliktir. Bütün bu anı parçaları okurun, roman kişisini çocukluğundan başlayarak derinlikli bir şekilde tanımaması sağlar. Bu yönüyle *Altı Ay Bir Güz*, geriye dönüş tekniğinin en fazla kullanıldığı Bilge Karasu romanıdır.

Kahvaltı sırasında temizliğe dikkat etmeli, korna, tramvay seslerinde yitmemeğe dikkat etmeli, kakası gelirse vakitli söylemeli. Yediğini iyi çiğnemeli, ağzında lokmayı çok tutmamalı ama ağzına attığını da hemen yutmamalı. Boğulmak diye bir şey var, o hiç olmamalı. Boğazına bir şey kaçmamalı. Her işin ardından silinme gelir, kahvaltının da, kakanın da. Her birinin kokuları var, ayrı ayrı. Ama o kokular günden güne pek az değişir. Pis kokuları ortadan kaldırmak için çok uğraşılır, sabunlarla yıkandıktan sonra kurulanır; ama ellerini kurulamasını öğrenmek gerek, kolay değil oysa. (AABG: 29-30)

Gece'de geriye dönüşler, roman kahramanlarından O. ve N. hakkında okuru bilgilendirme amaçlıdır. Romanın belli bir bölümüne kadar gizli tutulan iki kahramanın aralarındaki ilişkinin niteliği ve dahi isimleri ikinci bölümde, O.'nun çocukluklarına dair yaptığı açıklamalar neticesinde açığa çıkar:

Ona N. diyeceğim bundan böyle. Adının Naal, Nait, Nahi olmasının herhangi bir önemi kalmadığı için. Çocukken, aynı okulun bahçesinde oynar, aynı sınıfın aynı sırasında oturur, boş derslerde, ses çıkarmamağa pek dikkat ettiğimiz için azarlanmadan, denetlenmeden, serüven romanlarını birlikte okurken önemliydi, benim adım, onun adı. (G: 89)

Polisiye unsurlar barındıran *Kılavuz*'da eserin türüne uygun bir şekilde çoğunlukla, romanın başında ortaya atılan gizemli, problemlili durumun daha sonra geriye dönülerek aydınlatılmasına dayanan çözücü geriye dönüş (Aytaç 1975, Mandel 1996, Vanoncini 1995, Üyepazarcı 1997'den aktaran: Tekin, 2008: 238) tekniği kullanılır. Yılmaz Bey'in izlemesi için Uğur'a bıraktığı ve Uğur'un bir kaç saat sonra yerinin değişmiş olduğunu fark ettiği kasetin aslında aynısı olmadığı; Yılmaz Bey'in, Uğur'a bıraktığı kaseti yanlışlıkla alıp götürmüş olduğu romanın sonunda ortaya çıkar. Yılmaz Bey'in, yola çıkacağı akşam sol elini cebinden çıkarmamasına yönelik gizem ise sonradan Uğur'un Yılmaz Bey'in elinde iyileşmeye yüz tutmuş bir yara izi fark etmesi ve o akşam eli sargılı olduğu için öyle davrandığına kanaat getirmesi ile aydınlanır. İhsan tarafından, Mümtaz Bey ile intihar eden iki turist arasında kurulan ve ona, Mümtaz Bey'in bu ölümlerden sorumlu olabileceğini düşündüren bağın niteliği de Mümtaz Bey'in geriye dönük açıklamaları ile netlik kazanır. Bu ve benzer pek çok soru işareti, romanın sonunda, Uğur, İhsan ve Mümtaz Bey arasında geçen ve yakın geçmişe yönelik yaşananları ortaya çıkaran konuşmalar sonucunda giderilir.

“Size bir ara odama çıkıp biraz kestirdiğimi söylemişim... Anımsadığım şu: Telefon çalıyordu. Çalıp duruyordu. Yerimden sıçrayarak uyandım; kulak verdim, ses yoktu. ‘Düş,’ deyip uykuya dalmış olacağım gene. Bir ara kapıda Yılmaz Bey duruyordu. Gülümser gibiydi. ‘Sus, uyu, beni görmedin zaten,’ dedi. ‘Görmedim tabii,’ dedim düşümde. ‘Ölüyüm. Nasıl görürüm?’ Size anlattım bu son günlerde hep böyle düşler gördüğümü... kalktığımda saat üç buçuk falandı. Ancak şimdi, birdenbire, anladım gördüğümün düş olmayabileceğini...” (K: 101)

3.1.1.8. Özkurmaca

Yazı ile yaşamı ayrılmaz bir ikili olarak gören Bilge Karasu'nun roman ve öyküleri bu ikisini bütünleyenbu anlayıştan etkilenir. Kimi kitaplarında hikâyeler arasında kurulan benzerlikler ya da bir metinde anlatılan olayların diğer metinlerde de geçmesi ile ortaya çıkan ilişkiler, Karasu anlatılarında “otobiyografik uzam”ın (Lejeune 1991'den aktaran: Çetaku, 2005: 73) varlığını ortaya çıkartır. Öte yandan Karasu anlatılarının çoğu, içerdiği özyaşamöyküsel göndermelere rağmen kurmacayı önceler. Bu da yazarın metinlerini birinci tekil şahıs anlatıcı ile yazılan ve çoğunlukla yazarın otobiyografisini ya da otobiyografik hikâyesinden parçaları kurmaca olarak yansıtan roman ya da hikâye türü şeklinde tanımlanan (Baldick, 2008: 30) özkurmaya yaklaştıır. *Narla İncire Gazel* ve *Altı Ay Bir Güz* adlı romanları bu açıdan incelemek mümkündür.

Narla İncire Gazel'de Bilge Karasu'nun yaşamına dair izlere rastlanır. “Neredeyse otobiyografik bir göndermeler derlemesi” (Yalsızuçanlar, 2000: 240) olan eserde ben-anlatıcı Kerim’in kedisi Bibik’le ilgili açıklamaları buna örnek teşkil eder:

Bibik, ömrünün son üç ayını artık tümüyle sağır geçirdi. (..) Anamın ölümüyle dünyasından eksileni, günlerce süren bir sessizlik içinde kollar gibi görünmüştü bana; ama ben de, ev de, yirmi günlük korkunç bir düzensizlikten sonra, bildiği sesleri yeniden sürdürür olduk. (NİG: 118)

Hem kedisi Bibik’in sağırlığını, hem de annesinin ölümünü romanın kurmaca dünyasına taşıyan yazarın Jean Nicolas ve Gino Harsh’a yazdığı mektupların birinde *Narla İncire Gazel* hakkında söyledikleri, romanın kendi yaşamından izler taşıdığını doğrular niteliktedir:

Yazılma aşaması bitemeyen kitabımda, beşinci bölüme doğru veya biraz daha ilerisinde annemin gençliğinden, bana benim de artık genç olmadığım zamanlarda anlatmakta hoşlandığı biçimde ‘söz edeceğim’ ve sen de bir kez daha sayfa ve yazı hayatının paylaşıldığı arkadaş olacaksn. (JGM: 233-235)

Laurent Mignon’un “parçalı anlatımıyla türsel sınırları zorlayan ve ancak çok geniş bir tanımla öz-kurmaca olarak” (2013: 103) adlandırdığı *Altı Ay Bir Güz*’ü öz-kurmacaya yaklaştıran unsurlardan biri şahıs kadrosundaki Ethem Razi’nin sekiz dil biliyor oluşu ile Karasu’ya benzerliğidir. Romanın başkişisi Kerim’in çakıllığın üzerinde uzanmış sohbet ettiği arkadaşı Halûk ise, yazarın Halûk Aker isimli arkadaşını çağırıştırır.

3.1.2. Romanlarda Anlatım Biçimleri

3.1.2.1. Üstkurmaca

Postmodernizmi belirleyen birçok özellikten biri yazmanın sorunsal hale gelmiş olması, yazarın, kendi uğraşını ve etkinliğini sorunsal iş olarak görmesidir. Dolayısıyla postmodern metin, kendi yazım sürecini de anlatır, açıklar ya da temellendirir. Yani metin kendi kendisi üzerine de yazılır, kendi yazılışını da yazar (Aruoba, 1992: 15). Bu da postmodern romanın temel özelliklerinden biri olan üstkurmacayı öne çıkarır. Üstkurmaca, Oxford’un Edebi Terimler Sözlüğü’nde “kurgu ile ilgili kurgu veya özellikle kendi kurgu statüsüne açıkça yorum yapan bir kurgu türü” (Baldick, 2008: 203) olarak tanımlanır. En genel anlamıyla, romandaki evrenin kurmaca olduğunun, metinsel bir gerçeklik olduğunun açıkça vurgulanması demek olan üstkurmaca düzeneği üç farklı şekilde işler. Bunlar; metnin kuruluşunu ve yazılış sürecini metin içine konumlandırma, nesnel gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırları ortadan kaldırma ve modern romanda kimliği gizlenen anlatıcıyı etkin bir figür olarak belirginleştirmedir (Sazyek, 2002: 493-497).

Üstkurmacanın ağır bastığı metinlerde anlatıcı açık şekilde ortadadır ve metnin kurmaca olduğunu metnin içine girerek gösterir. Bu nedenle bu metinlerin kişiler kadrosunda yer alanların bir kısmı aynı zamanda yazarlıkla uğraşan ve birtakım metinler yazmakta olan kahramanlardır; yani “edebi faaliyete girişen özne”lerdir (Man, 2008: 70). Çoğu zaman eser, yazar olan anlatı kişilerinin yazdığı bir metin ya da o metnin bir parçasıdır; veyahut onun yazdıkları, elimizdeki eserin bir kısmını oluşturur. Bu metinlerin kimi zaman da birden çok anlatıcı ile kurgulandığı görülür.

Postmodern bir yöntem olan üstkurmacada metnin yazım süreci o metnin konusu haline getirilir. Anlatıcının kurgusal düzlemdeki kararsızlıkları, kurguya dair düşünceleri, yazma ve yazıya ilişkin görüşleri metne dahil edilir. Anlatıcının bu bilgileri okurla söyleşi havasında metnine dahil etmesi ile okurun metnin yazılma sürecine katılması sağlanırken anlatıcı gibi okur da aktif hale getirilir. Böylece anlatının kurgusallığının altı çizilmiş olur ve gerçekliği sarsıntıya uğratılır. Burada amaç, gerçek ile kurmacanın sınırlarını ortadan kaldırmak, bu ikisini yeniden sorgulamak, hatta gerçeklik algısını alaşağı etmektir; çünkü “postmodernizm bilinçli olarak bilgi ve gerçekle bağlantısını yadsır; yapıbozumuna uğratılan yazının gerçekliği reddettiği oranda gerçek olabileceği savunulur” (Eliuz, 2016: 114).

Postmodernizmde eserin ne anlattığından çok nasıl anlattığı ön plandadır. Bu da anlatımın gerçekleşmesi noktasında yazarı yeni yöntemler bulma ve kullanma yoluna iter. Anlatıcının araya girmesiyle metnin akışının sekteye uğratılması, okurun metnin dünyasından koparılıp anlatının sürekliliğinin bozulması, anlatının gidişatı hakkında bilgiler verilmesi, metinlere birden fazla son yazılarak belli bir kesinliğin ortadan kaldırılması, kullanılan bu yöntemlerden bazılarıdır. Bütün bu teknikler sayesinde “metnin kendi kurgusallığına dikkat çekilir” (Quinn, 2004: 199) ve metin kendi oluşumuna tanıklık ederken kurmaca düzlemde üstkurmaca düzlemine geçer.

En genel tanımla metnin yazılma sürecinin o metnin kurgusu haline getirilmesi demek olan üstkurmacada amaç anlatılanların kurgusallığının açık edilmesidir. Postmodern anlatımın yöntemlerinden biri olan bu özellik Karasu'nun bütün romanlarında belirgin şekilde yer alır.

Gece, üç farklı anlatıcının ortada duran bir deftere yazdıklarından oluşur. bütün olup bitenler hem bir yapıntı içerisinde olmakta hem de o yapıntı kurulurken, kurmaca işinin içerisinde olmaktadır (Akatlı, 1985: 7). Bu anlamda bir roman taslağı, o romanın kendisi haline gelir; yani *Gece* kendi kendini yazarak var olur. Bu roman yazılırken yazarın yapmak istedikleri de metindeki yerini alır. Yazar, aklındakileri metnine uygulamakla kalmaz, o sürece okuru da dâhil eder.

Çoğulcu bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanan romanın birinci bölümünde Tanrısal bakış açılı üçüncü tekil şahıs anlatıcı ile kahraman bakış açılı birinci tekil şahıs anlatıcı etkindir. İkinci, üçüncü ve dördüncü bölümlerde anlatma işlevinin bir anlatıcıdan bir diğerine geçmesiyle roman devam eder. Bütün bu anlatıcı seslerine bir de dipnotlardaki anlatıcı sesi eklenir. Bu dipnotlar, Karasu'nun,

romanın yazarı olarak düşünülmesini istediği “yazar”a aittir ve *Gece*'yi yazma sürecine ilişkin iç konuşmaları, hatta iç tartışmaları içerir (Otçu, 1991: 55). Ben-anlatımı kullanan bu kurgusal yazar metni kurgulama yollarından ve yöntemlerinden bahseder; kurmaya çalıştığı eser hakkında bilgiler verir:

Uzattıyor, dolaştırıp karıştırıyor muyum lâfi? Şimdiye değin doğru dürüst olmuş bitmiş bir şey yok. Geçişin sertliği, çarpıcılığı, istediğim bir şey mi? Oysa tasarladığım çeşitli izleklerden ancak birini sezdirebildim şimdilik. Dağınıklığı toparlamak gereği var, her şeyin ardındaki yazar ben miyim, benim bir yaratığım mı, kararlaştırmak gereği var... (G: 32)

Yaşamın yazma edimi, dünyanın ise metin demek olduğu üstkurmaca romanların ana izleklerinden biri, metnin içindeki yazarların kendi yazma edimleri ile ilgili düşünceleridir. “Potansiyel eleştirileri metinlerine katma ve bunları kurgulama” (Lodge, 2016: 218) gibi bir yöntem benimseyen üstkurgu yazarları, bunu, kimi zaman yazar konumundaki roman kişileri aracılığıyla gerçekleştirir. Yazar konumundaki bu roman kişileri, metinleri nasıl yazdıklarını anlatır, edebiyat konusunda kuramsal düzlemde düşünce üretirler (Ecevit, 2012: 117). Bu durumun örnekleri *Gece*'de de mevcuttur. Romanın kim olduğu belirsizleşen anlatıcısı, bir metnin nasıl yazılması gerektiğine yönelik düşüncelerini okuruyla paylaşmaktan çekinmez:

‘Daha düne dek...’ diyebilirim, öylesine yakın bir geçmişten söz ediyorum çünkü; daha düne dek (bu defterleri doldurmağa başladığım sıralarda bile yapılan edilen her şeyin, yazılan her yazının, yaşanan her günün, bir duvar gibi, bir kumaş -hem de en incisinden, en ustalıklısından bir kumaş- gibi, özenle, kusursuz, her karışı her karışına, her taşı, her atkısı, her taşına, her çözüğüne sıkı sıkıya bağlı bir duvar örer, bir kumaş dokur gibi yapılması, yazılması, yaşanması gerektiğine inanıyordum. (G: 88)

Gece, ortada bir defter varmış ve roman kahramanlarının her biri o deftere bir şeyler yazıyormuşçasına kurgulanır. Birinci bölümün sonundaki dipnot ile defterin varlığından haberdar olan okur, metin boyunca süren dipnotlar aracılığıyla defterin faklı kişiler tarafından doldurulduğuna tanıklık eder. Böylece metin, her tarafından içine birilerinin sızdığı, pek çok anlatıcının dahil olduğu, ne yanından tutulsa dökülecekmiş izlenimi veren parçalanmış anlatılar bütününe dönüşür. Romanın anlatıcısının ya da dipnotların yazarının N. mi, O. mu, Sevinç mi, Sevim mi yoksa kurgusal yazar mı olduğu ayırt edilemez hale gelir:

Şimdiki durumda dörde bölünmüş olmam, ulaşmak istediğim simgesel kavrayıcılığı gerçekleştirmekte beni ne ölçüde başarılı kılabilir? Daha doğrusu...
Hayır, ne diyeceğimi bilemez duruma gelmenin de herhangi bir anlamı olamaz... (G: 145)

Bu örneklerden hareketle üstkurmacanın *Gece* romanında iki şekilde işlediği görülür. İlki, yazar-ben'in eserin kurgusuna yönelik düşüncelerine metin içinde yer vermesidir. Romanın diğer üstkurmaca yönü ise yapıtın yazılma sürecinin metne dahil edilmesi yani eserin yazılırken üretilmesidir. Bu da, aynı zamanda anlatıcı olan roman kişilerinin yazıyla uğraşması ve *Gece*'nin, onların yazdıklarının bir kısmı, değişkesi, parçası olması yoluyla sağlanır.

Metnin yazılma sürecinin romanın malzemesi haline getirildiği bir diğer anlatı *Kılavuz*'dur. Eser, başkışı Uğur'un yazdıklarından oluşur. Başka bir deyişle Bilge Karasu'nun *Kılavuz*'da yaptığı Uğur'un, içinde yazı yazdığı dünyayı yazı yazarak kurmaktır (Yalçın, 2009: 242). Arkadaşı Bülent'in ölümünden sonra yazmaya başlayan Uğur'un kendi anlatısını yazan, roman kahramanları arasındaki bağları kurup ileten kişi olarak metindeki varlığı metni yazı içinde yazı/ kurmaca içinde kurmacaya taşıyan önemli bir husustur (Gümüş, 1991: 40). Moran, *Kılavuz*'u bilinen gerçekçi romanlardan ayıran iki önemli özellikten birinin "anlatının kurmaca olarak kendi üzerinde duran üstkurmaca yönü" (2009: 119) olduğunu söylerken bu duruma dikkat çeker. Nitekim bu üstkurmaca özelliği romanı kendi ve yazma serüveni üstünde duran anlatılar sınıfına sokar (Yivli, 2008: 259).

Roman, birinci tekil şahıs anlatıcı ve gözlemci bakış açısıyla kaleme alınır. Romanın başkışı olan Uğur, aynı zamanda romanın ben-öyküsel anlatıcısıdır. Uğur, ilk iş günü yaşadığı olayların üzerinde bıraktığı etkiyle, iş ilanını görmesiyle başlayan olayları yazıya döker. Yazdıklarını, yazdıka, refakatçilik ettiği Mümtaz Bey'e ve iş için bulunduğu Turunçlu'da arkadaş edindiği İhsan'a okutur. İkisi, Uğur'un yazdıkları üzerine yorumlarda bulunur, kendi görüş ve önerilerini onunla paylaşırlar:

"Peki, İhsan'la o küçük eve girdikten sonrası da var mı bu güncede?"
"Yalnız burada, sizinle geçirdiğim günler var. (..)"
"Oysa İhsan'la enikonu dost olmuşsunuz. Onu yazmamak yazık olur." (K: 46)

Uğur, bu türden fikir alışverişleri ile metnini oluştururken okur da bir yandan Uğur'un yazma sürecine ortaklık eder. Anlatı bazen olayların oluş sırasında bazen de kısa bir süre sonra geriye dönüş ile kaleme alınır. "Bunları da ancak şimdi düşünüp yazdım." (K: 54) cümlesi, Uğur'un, olayları, cereyan ederken yazdığına örnek teşkil eder. Bu gibi durumlarda öykü zamanı ile öyküleme zamanı çakışır. Kimi yerlerde ise Uğur'un, yaşananları sonradan kaleme aldığını gösteren ipuçları vardır:

"Okumama izin verdiğin yazıyı, beni buraya getirdiğin günün ertesi mi yazmağa mı başladın?"
"Evet," dedim.
"Tazesini tazeline sayılır." (K: 44)

Bu örneklerde hem roman yazan hem de kurgunun bir parçası olarak yazma serüveninde yer alan ve aynı zamanda eserin karakterlerinden biri olan üst anlatıcı, geçmişini şimdiye taşır. Böylece gerçek ve kurgu, an veya hikâyeye bütünleştirilir (Eliuz, 2016: 116). Romanın sonunda yer alan ve Uğur tarafından Mümtaz Bey'e yazılan; yaşadıklarını, onun isteği ile "başkalarının okuyacağı bir öykü gibi" (K: 108) kaleme aldığını gösteren mektup da romanın üstkurmaca yönlerinden diğeridir.

Narla İncire Gazel, anlatıcının, metnini farklı şekillerde kurma yoluna gittiği ve kurma ediminin anlatıda dile getirildiği bir romandır. Bu yönüyle *Narla İncire Gazel*'de üstkurmaca hem yazma serüveninin yazı malzemesi haline getirilmesiyle hem de anlatıcının metni nasıl

kurguladığına dair görüşlerinin metne eklenmesiyle sağlanır. Romanın başkişisi ve aynı zamanda yazar olan Kerim, arkadaşı Eren’le geçirdikleri tatilleri esnasında tanıdığı üç kadını bir anlatının kişileri olarak düşünür, onlara adlar yakıştırır ve aralarında geçen konuşmalardan yola çıkarak kendi hayal gücünün de katkısıyla onları içeren bir hikâye yazar: “Eren ben bunlara kulak misafiri olacağım. Çok şeyi atlayarak özetleyeceğim, besbelli” (NİG: 87).

“Üstkurmaca eserlerin özelliği, kendini yansıtıcı olmaları ve kendi oluşum süreçlerini yansıtmaıdır” (Sadovska, 2016: 154). Anlatı boyunca bir kitap yazmakla meşgul olan ben-anlatıcı Kerim, kendi metnini kurarken anlatının kendisini de (ya da bir versiyonunu, bir kısmını, bir benzerini) kurmuş olur. Kerim, metnin bir kısmını kadınların konuşmalarıyla eş zamanlı olarak kimi zaman da kendi uydurduğu şekilde kaleme alır ve yazdığı hikâyeyi peyderpey Eren’e okur. Eren, dinledikleri hakkında yorumlarda bulunur, olayların seyriyle ilgili sorular sorar, hikâyenin nasıl ilerlemesi gerektiğine dair fikir verir. Bütün bunlar, üstkurmaca düzlemin ana özelliklerinden biri olan somut yaşam ve kurmaca metnin bir araya getirilmesi, birbiriyle çakıştırılması, aradaki sınırların yok edilmesine yönelik girişimlerdir (Ecevit, 2012: 105). Ayrıca, iki arkadaş arasında geçen bu türden konuşmalarla okur, metnin yazım sürecine ortak edilir:

Ne oldu, evet... Kaydı biraz. Kaydı. Çünkü şimdi Nevres hanımın da, Bayan von Schimhoff’la birlikte oraya gitmesi gerektiğini düşünüyorum. Şu yıllık ‘veda’ çayına örneğin... Yani biz gittikten birkaç gün, belki bir hafta sonra... O zaman söz açacak zenginlikten. Nevres hanım o sözleri işitince bir şey söylemeyecek elbet. Yalnız, çok, ama çok şaşırarak Süheylâ hanımın o söyledikleri karşısında... O anda yüzünü görmek isterim. Tiyatroda olsak, perde kapanacak o an; Süheylâ hanımın sözleri havada henüz titreşirken, ışık Nevres hanımın anlatılmaz bir şaşkınlık içindeki yüzünü aydınlatacak yalnız... (NİG: 97)

Böylece yazar olarak Kerim’in kurguladığı anlatı, *Narla İncire Gazel*’in içine girer, onun bir parçası haline gelir. Hatta bir müddet sonra bu iki anlatı arasındaki sınırlar bulanıklaşır. Eren’in “İğrenç bir tutum bu! Her şey bir anlatıya bahane oluyor, her şey bir anlatıya yarasın diye yaşanıyor. Biz de bir anlatıdan başka bir şey değilizdir herhalde gözünüzde. Efendim?” (NİG: 123) sözleriyle dile getirdiği şikayeti bu durumu yansıtır. Burada amaç gerçek ile kurmaca arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasıdır.

Narla İncire Gazel’de gerçek ile kurmacaın iç içe geçişine yol açan bir diğer unsur, yazma ve yazı ile ilgili görüşlere romanda yer verilmesidir. Eserin yazarına ait olan bu ses yazı yazarken nasıl yol aldığı, anlatıya neleri dahil edip neleri etmediği, bu ikirciğin metindeki yansımaları hakkında bilgi verir. Bunlar, yaşamının yazmak, yazmanın da yaşamak demek olduğunun göstergesidir:

Yazı yazarken, her tümceyi, tümce parçasını, sırasında her sözcüğü, arkasından gelecek olan tümceden, parçadan, sözcükten ayıran, uzun ya da kısa, bir süre vardır; ikircikle, olasılıkların, olanakların gözden geçirilmesi, tartılması, seçilmesiyle, verilen kararın bir daha, bir daha düşünülmesiyle doldurduğum bir süre... Okur, bu süreyi bilmez, yaşamaz. (NİG: 89)

Altı Ay Bir Güz, Kerim adlı başkişinin bir gün zarfında yaşadıklarının öyküsüdür. Bununla birlikte romanda anılar, vaka zamanında olup bitenlerden çok daha fazla yer tutar. Romanın tamamı Kerim'in anlarıyla, anı içindeki anlarıyla, düşleriyle, düş içindeki düşleriyle, bazı anıların kendisinde uyandırdığı başka anılarla örülüdür. Romanın üstkurmaca yönü burada ortaya çıkar. Anlatı boyunca, yazarlık mesleğiyle uğraşan ve eserin altıncı bölümünde bir kitap yazdığı ortaya çıkan Kerim'in yazdıklarının, elimizdeki kurmaca metnin kendisi olduğunu düşündürecek pek çok ipucuna tesadüf edilir. Aşağıdaki satırlar, roman kahramanı olarak Kerim'in aynı zamanda metnin anlatıcısı olduğunun, anılarını kaleme aldığı ve metni kendisinin kurguladığının göstergesidir:

Bu yoldan giderek o “geçmiş” kurabilir miyim? Uzayıp gidebilecek bir anlatıyı okur için anlamlı kılmanın gerektirdiği, gerektireceği işlemleri gerçekleştirmeğe çalışırken karşılaştığım en büyük güçlük belki de şu: Okuyana, geçmişi içinde gezinip duran bir anlatıcının o geçmişin içinde duyduğu şimdiliği, şu andalığı, duyurmak... (AABG: 27)

Altı Ay Bir Güz'de, klasik romanda gizlenmeye çalışılan anlatıcının açık edildiği örnekleri çoğaltmak mümkündür. Anlatıcının sıklıkla üzerinde durduğu nokta, “kurmak” eylemidir ve metin boyunca sürekli olarak tür kurma eylemi içerisinde olduğuna değinir. “ ‘Gören’ ilk kişi olamazdım, biliyordum. Ben öykümü kuruyordum...” (AABG: 56) diyen bu anlatıcı vasıtasıyla metnin kurmaca dünyasına göndermede bulunulur.

Üstkurmacanın bir özelliği de onun kurmaca ve eleştiri arasına yerleştirilmiş “sınır söylem” olmasıdır. Yani üstkurmaca, kurmaca ve eleştirinin anlayışlarının birbirine benzemeye çalıştığı kesişme noktasında yer alır (Demir, 2008: 357-358). *Narla İncire Gazel*'de bu durumu örnekleyen pek çok tümce mevcuttur. Örneğin anlatıcı, yazmanın, bir şeyleri belli bir düzende tutmak anlamına geldiğinden; yazarlığın, okura istediği bileşimleri, sıraları kurmak olanağı tanımakla eşdeğer olduğundan bahseder. Yazar ile okur arasındaki iletişimi, metnin kendisini de devreye sokarak değerlendiren bu yorumlarda kuramsal bir boyut söz konusudur:

Herhangi bir anlatı karşısındadır okur; çağlar boyu yazılanlara “alışma”yı öne çıkararak yönelmişse, bu anlatıların değişen yanlarını, öğelerini görmek istememiştir; bu anlatıya da, olsa olsa, alıştığına benzetemiyorsa burun kıvrıracak, onu bir yana atacaktır. Yok, değişeni gören bir gözle yaşıyorsa okuduklarına, bu anlatının kendisine neler getirdiğini anlamağa çalışacaktır. (AABG: 79)

Altı Ay Bir Güz'de de yazma eylemi yazı konusu haline getirilir: “Ben, anlatıcı, öykümü sürdürüyorum. (Böyle bir söze kim inanır ki?)”, “Herkes uykuya çekilir, pancurlar kapanır, kepenkler indirilirken ben de odamda, kapalı pancurun önünde yazmağı deneyebilirdim o sabahı.”, “İsabey öldüğü gece, güzelliği usa getirmeyecek bir durumdaydı; çirkinliği de. Yalnız, çarpınmadı; kasılmadı bile denebilir. Ne var ki o anın yeri burası değil.”, “O gün burada durmuşum. İki gün sonra, bir sayfa daha yazmışım. Ama o yazdığım çok sonralara atıyor beni.” (AABG: 27, 60, 61, 66) gibi cümleler anlatıcının okurla söyleşisini örneklerken gerçek dünyanın kurmaca düzleme

taşıdığıının da göstergesi olur. Metnin kurmaca dünyasına gönderme yapılırken yaşamla yazının aynı anlama geldiği vurgulanır. Böylece gerçek ile kurmaca dünya bir kere daha yer değiştirir.

3.1.2.2. Metinlerarasılık

Üstkurmacanın bir alt kategorisi metinlerarasılıktır. İki ya da daha çok metin arasındaki alışveriş olarak tanımlanan metinlerarasılıkta yazarın başka yazarın metninden parçaları kendi metnine taşınması söz konusudur. “Burada amaç, bir konuyu öykülemekten çok, üstkurmacanın yazıdan oluşan doğasını, kurmaca olduğu vurgulanan öykü/ yazı kesitleriyle dokumaktır” (Ecevit, 2012: 110). Epigraf, alıntı, gönderge, iç metinsellik, kolaj ve montaj Bilge Karasu’nun romanlarında görülen metinlerarası yöntemlerdendir.

3.1.2.2.1. Epigraf

Bir eserin ya da eserin her bir bölümünün başına konularak o eserde ya da o bölümde iletilmek istenen düşünceleri sezdirme, özetleme işlevi gören ve genellikle başka metinlerden seçilen bir parça, atasözü, özlü söz, mısra ya da cümle şeklinde olan epigraflara *Narla İncire Gazel* ve *Gece*’de rastlanır. *Narla İncire Gazel*’de üç adet epigraf kullanılır. Bunlar sayesinde yazar okurda içeriğe yönelik bir farkındalık oluşturmayı amaçlar. İlki romanın girişinde yer alan ve gazelin tanımını içeren epigraftır. Yazar, edebiyatta ve müzikte gazelin ne anlama geldiğinden okuru haberdar ederek romana adını veren sözcüklerden biri olan gazelin metin içerisinde nasıl okunması ve yorumlanması gerektiğinin altını çizer:

Gazel (I) a. Ar. Ed. I. en çok lirik konularda yazılan divan edebiyatı nazım biçimi. 2. müz. Doğu müziğinde belli bir kurala bağlı olmadan saz arasında bir kişi tarafından türlü makamlarda dolaşarak sesle yapılan taksim. (Türkçe Sözlük, TDK, 1974)

Romandaki ikinci epigraf, “Hayvanlar Kitapçığı”nın başında yer alan, Ferîdüddin Attâr’ın Mantıku’t-Tayr adlı mesnevisinden bir beyittir:

“Hayvanları da apaçık dine davet etti... Keçiyle kelerin onu tasdik etmesi, buna tanıktır.”
F. Attar, Mantık al-Tayr
(Gölpınarlı çevirisi), 305. beyit

Bir çerçeve hikâye ile araya yerleştirilmiş bir çok küçük hikâyeden meydana gelen Mantıku’t-Tayr, Sîmurg’u bulmak için yola çıkan yüzlerce kuşun, uzun ve zorlu bir yolculuktan sonra geriye sadece otuz kuş kalarak kendilerinde tecelli eden Sîmurg’a ulaşmalarını anlatır (Küçük, 2013: 244). On beş adet hayvan türüne yer veren “Hayvanlar Kitapçığı”nın başına konulan

ve metnin içeriğine yönelik izler taşıyan bu epigraf ile okurda metne yönelik bir algı oluşturulmak, fikir edindirilmek istenir. Romanın son epigrafı ise “Çıkış” bölümünün başına konulan ve Euripides’in *Bakkhalar*’ından alınmış bir parçadır. Bu alıntı, Narlar Kenti’ndeki tatillerinin sonuna gelmiş iki arkadaşın hissiyatını yansıtmakta, başına konulduğu metni izleksel olarak bütünlemektedir:

“Ben mesut ona derim ki saadeti ömrü boyunca
günü gününe duyar.”
Euripides, *Bakkhalar*: Eyüboğlu çevirisi,
Ank. 1944, XV. Antistrophe: 60

Gece’nin girişinde birbirini takip eden üç adet epigraf yer alır. Sırasıyla Turgut Uyar’ın *Her Pazartesi* adlı şiir kitabındaki “Yenilgi Günlüğü” adlı şiirinden bir mısra (yenilmenin tohumunu taşır her pazartesi), Jean Genet’in *Gülün Mucizesi* adlı romanından bir parça ve Hegel’den bir tümce (Kendini kuran bireyliğin devinimi gerçek dünyanın oluşumudur.) ile metnin izleksel boyutu açıklanmaya çalışılır. Genet ve Hegel’den yapılan alıntılarla oluşturulan epigraflar hem orijinal dillerinde Fransızca ve Almanca hem de Türkçe olarak verilir. Özellikle Genet’ten alınan parça, romanın adıyla örtüşüyor olması dolayısıyla önem arz eder:

Geceleri, çoğu zaman, uyanık, beklerim. Uyuyanların uykusunun kapısında dikilen nöbetçiyim ben; o uyku benden sorulur. Düşün kalıba girmez kütlesi üzerinde yüzen ruhum ben.
.....
..... uzak, tehlikeli bir geceye –geceler hep böyledir zaten- girip yittiler.
.....
..... simgenin karanlık anlamıyla yüklüydü o, gecede eğleşen, düşlerde eğleşen herkes gibi de tehlikeli. Düşleri, her biri bir simge olan kişiler, hayvanlar, bitkiler, nesnelere şeneltir. Her biri güçlüdür bunların; bunları üreten kişi, kendini simgenin yerine koyduğunda da, bu gizemli güçten yararlanır. İmin gücü, düşün gücüdür.....

Gece’de yer alan epigrafların hepsi romanı özetleyici, okuru romanın içeriğine hazırlayıcı niteliktedir. Bu epigraflar sayesinde okurun metinle daha en baştan yüzleşmesi; “metin aracılığıyla iletilecek imge, konu, izlek gibi içeriğe dönük bir çağrı mekanizması ile” (Eliuz, 2016: 128) karşılaşması sağlanır.

3.1.2.2.2. Alıntı

Ana metni diğer metinlerle ilişkiye sokan ve bu sayede eserin anlam katmanlarını çoğaltıp yeni anlam kapıları aralanmasına olanak tanıyan alıntı, Karasu’nun iki romanında yer alır. *Altı Ay Bir Güz*, “And now, everything is falling back into pattern...” (AABG: 7) cümlesiyle başlar. Başkişi Kerim’in anısı olarak metinde yer bulan bu sahnede Ethem Razi, her şeyin şimdi tekrar düzene girdiği anlamına gelen bu cümlenin Türkçeye nasıl çevrileceği üzerinde düşünmektedir. Cümle, roman içerisinde iki tırnak arasında ve italik olarak verilir. Bu iki tipografik unsur ile yazar tarafından “yeniden gündeme getirdiği söylemin ya da sözcenin kendisine ait olmadığı” (Aktulum,

2007: 166) açıkça belirtildiği için kaynağı bilinmemekle birlikte metinlerarası ilişki yöntemlerinden alıntıya işaret eder. Hastalığını öğrenmesinin ardından hayatı farklı bir yöne doğru evrilen Kerim'in geçmişinden öykü zamanına taşınan bu söylem, onun her şeyi tekrardan yoluna koyma isteğinin dışı vurumudur.

Kılavuz'da, Eliot'un Little Gidding adlı şiirinin III. bölümünün "There are three conditions which often look alike" (K: 48) şeklindeki ilk mısrası alıntılanır. Başkişi Uğur, İhsan ve Mümtaz Bey'in sevgi ve sevgisizlik üzerine sohbet ettikleri esnada alıntılanan bu parça, kişilere, nesnelere ve kendine bağlanmanın ve sonra onlardan kopmanın bir yorumunu beraberinde getirir; o esnada üzerinde tartıştıkları konuya ışık tutar.

3.1.2.2.3. Gönderge

Bir yapıtın başlığını ya da bir yazarın adını anmakla yetinmek demek olan gönderge, bir metinden alıntı yapılmadan okuru doğrudan bir metne gönderir (Aktulum, 2007: 101). Bilge Karasu romanlarındaki göndergeler çoğunlukla şair, yazar, eser adlarına yöneliktir. Bununla birlikte sadece kişi isminden ya da ad ile soyadın baş harflerinden oluşan ve kime olduğu bilinmeyen göndergeler de vardır.

Altı Ay Bir Güz'ün gönderge sistemi içinde yer alan isimleri İsa, Yehuda, Yohanna ve Ermiş Sebastianus adlı dini kişilikler; Hölderlin ve Waiblingen adlı şairler; Julio (Julio Cortazar) adlı yazar ile Dedem Korkut adlı destan kahramanı oluşturur. Son Yemek adlı tablo ise romandaki eser üzerinden yapılan tek göndergedir.

Kılavuz'da dört adet gönderge yer alır. Bunlar Eliot ve Little Gidding adlı şiiri ile Goya ve onun "El sueño de la razón" adlı resmidir. *Gece*'nin tek göndergesi Füsün Akatlı adlı eleştirmen ve yazara iken *Narla İncire Gazel*'in göndergeleri Turan Erol ile Erol Akyavaş isimli ressamın ile sadece adı anılmakla yetinilen Işık'tan oluşur.

Karasu romanlarında yer bulan göndergeler ile çok sayıda kişi ve eser adı bir araya getirilir, harmanlanır. Anlatılardaki anlam dünyasını genişletmeye, metinlerin kurgusal yapısında çoklu ilişkiler ağı kurmaya yardımcı olan bu göndergeler rastgele seçilmez. Romanların yapısına ait olay, kişi, zaman, mekân gibi unsurlar arasındaki bağları kuvvetlendiren bu kullanımlar okurun çağrışım dünyasını zenginleştirir.

3.1.2.2.4. İç Metinsellik

Üstkurmaca yazarının amaçladığı kurmaca doğanın önemli bir parçası olan metinlerarası düzlem kimi zaman da iç metinsellik şeklinde belirir. İç metinsellikte yazar, başka bir metnine ait

olan bir parçayı yeni metnine dahil eder. Bu da yine metnin kurmaca dünyasına göndermeler yaparken bir yandan da yaşama yazının aynı anlama geldiğini vurgulamak içindir. Bilge Karasu'nun *Narla İncire Gazel* ile *Altı Ay Bir Güz* adlı romanları iç metinsellik yönünden birbiriyle ilişkilidir.

Sonun, başın, ortanın birbirine karıştığını, anlamını yitirdiğini, tersinmez zamanın boyunduruğundan kurtulduğunuzdu duyduğunuz bir gün gelir.

Bir kitabınızdan aldığınız parçayı bir başka kitapta kullanabileceğinize karar verdiğiniz bir gün, örneğin. Günü gelince, bu kitabın tümünü öbür kitaba aktarabileceğinizi de düşünürsünüz. Gereç kıtlığında kitap üretmek için değil, yaşamın benzeri olabilecek bir iş yaptığınızı, neden sonra, kavrayabildiğiniz için...

Yaşlanmışsınızdır, yaşamınız artık sizin malınızdır. Malınızı istediğiniz gibi kullanabilirsiniz. Yeterince güçlü, yerini bulan bir fiskenin -ister içinizden gelsin ister dışarıdan- sizi nasıl dağıtabileceğini, elinizden her şeyi -bir kırıntısını bile bırakmamacasına- bir anda nasıl alabileceğini öğrenmiş olduğunuz ölçüde yaşamınıza egemensinizdir artık. Ölümünüz, çalamayacağımız ilk fotoğraf olacaktır.

Yazarın 1995'te yayımlanan *Narla İncire Gazel* adlı eserinden alınan ve çok daha uzun olan bu parçadan içerlek cümleler çıkarıldığında, geriye kalan metin, yazarın ölümünün hemen ardından yayımlanan *Altı Ay Bir Güz* adlı romanın altıncı bölümünün başlangıcını oluşturur. *Altı Ay Bir Güz* iç metinselliğe kaynaklık eden romandır ve yazarın isteği üzerine ölümünden sonra yayımlanır.

Altı Ay Bir Güz hem *Narla İncire Gazel*'le hem de *Lağımlaranası ya da Beyoğlu* ile ilişkilidir. Romanın geriye dönüşlerle metne dahil edilen parçalarında ben-anlatıcının çocukluk anılarında ismi geçen Adile/ Didile, Meryem ve İsabey gibi kişiler diğer iki yapıtın şahıslar kadrosunda da yer alır. Bunun yanı sıra *Altı Ay Bir Güz* ile *Narla İncire Gazel* ben-anlatıcı konumundaki başkişilerin aynı ada sahip olmasıyla da benzerlik gösterir. *Narla İncire Gazel*'de "Yaseminin altından geçip denize doğru gidelim, mimozanın altında oturalım" (NİG: 71) diyen Kerim ile *Altı Ay Bir Güz*'de "Bir zamanlar kediymişim ben Hâluk" (AABG: 19) diyen ve mimozayı tanımak için otuz dört yaşını beklemiş olan Kerim birbirini çağırır. Bu iki anlatıcının bir diğer ortak noktası ise aynı zamanda yazar olmalarıdır.

3.1.2.2.5. Montaj/ Kolaj/ Parçalılık

Farklı malzemelerin üst üste kullanılarak yeni anlam üretilmesi esasına dayanan kolaj ve bir esere önceden yazılmış başka bir eserin yerleştirilmesi ile gerçekleştirilen montaj örnekleri Karasu'nun üç romanında vardır. *Gece*'de, roman kişilerinden N.'nin yazmış olduğu bir gazete haberi yer alır. Yazarın şehirde, evlerde sayıları artmaya başlayan, adeta her yeri istila eden böceklerle ilgili kaleme almış olduğu bu gazete haberi romanda "tırnak" içerisinde verilir ve bu haber ile romanda anlatılanlara düşünsel destek sağlanır.

"Böcekler beşken yüz, bin, on bin oldu. Önce dolapların arkasında, üstünde, raflara serilmiş kâğıtların altında, çekmece köşelerinde, boru yataklarında yuvalanırken gazetelerin, eski

kâğıtların, kitapların aralarına girdiler. Ekmek kutularının, tencerelerin, buzdolaplarının, giysi ceplerinin içinden fırlar oldular. Yastıkların altından, çarşafın arasından da hamamböcekleri çıktığını görenler, sanki bunu beklemiş gibi, böcek öldürücü ilaç yapımcılarını bir günde zengin ettiler. Bakkal dükkânlarında, çarşılarda, toptancılarda, fabrika depolarında ilaç kalmadı.” (G: 107)

Güneş Hareketi neticesinde şehrin içinde bulunduğu durum, kurgusal düzlemdeki bu haber ile yeni bir manzaraya bürünürken metnin gerçekliği de yeniden inşa edilmiş olur.

Kılavuz'un sonunda, Uğur'un Mümtaz Bey'e yazdığı bir mektup yer alır. Uğur'un, kazadan sonra neler yaşadığından bahsettiği, İhsan'ın durumundan haber verdiği, bütün olup biteni kendilerinden başkalarının okuyacağı bir öykü gibi yazma sebeplerini anlattığı bu mektup eserin genel yapısını anlam itibariyle güçlendirip metne işlevsellik kattığı gibi (Tekin, 2008: 244) romanın üstkurmaca doğasına da göndermede bulunur. Eserde Uğur'un gördüğü üç adet rüya ile izlediği film de kolaj örnekleridir:

Gözlerimi örttüm elimle. Yanımda kimse yoktu, piyanonun arkasındaki köşede dikilmiş duruyordum. Bir iki kişi, değişik yerlerde durup birileriyle el sıkıştıktan sonra çıkıp gitmişti. “Ben de çıkayım,” diye geçirdim içimden. Karşımda, elinde bir tepsi tutan ev sahibesi “Siz gidemezsiniz,” dedi, ölmeniz gerek. Buyurun, şu balık ezmeli ekmeği alın.” Duraksamış, bakmışım yüzüne. “Şunu alın, haydi. Acı çekmeyeceksiniz. Olsa olsa hafif bir uyuşukluk, hafif bir buruntu. Bekletmeyin bizi.” (K: 9-10)

Narla İncire Gazel'deki tek montaj örneği Aktunç'un bir şarkısından alıntılanan “Susarsan yalnız kalırım/ Kırmızı kadar” dizesidir (NİG: 56). Bu şarkı sözü ile geleneğe ve geçmişe atıfta bulunulurken okurun metin üzerinde düşünmesi sağlanır. Rüya, gazete haberi, film sahnesi, şarkı sözü, mektup gibi birbirinden bağımsız ve ayrışık unsurların biraraya getirilmesi ile söylemin çizgiselliği ve sürekliliği yarıda bırakılır (Eliuz, 2016: 144).

3.1.2.3. Çokseslilik

Postmodern edebiyatın en önemli özelliklerinden biri çoksesliliktir. “Farklılığı çoğaltmak” (Yalçın Çelik, 2005: 51) amacı taşıyan çokseslilik sayesinde birbirinden uzak olan, yakınlaşma şansı bulamayan öğeler bir araya gelir. Metinde birden fazla anlatıcının olması, çok sayıdaki zaman katmanlarının bir araya getirilmesi, farklı temaların birlikte işlenmesi, çeşitli anlatım biçimlerinin bir metinde kaynaşması, farklı metin parçalarının aynı metinde buluşması çoksesliliğe yol açar. Postmodern metinler yazan Bilge Karasu'nun romanlarının yapısı bu doğrultuda kurgulanır.

Gece'de üç farklı anlatıcı vardır. Hangi bölümde hangi anlatıcının kullanıldığı roman okundukça netlik kazanır. Bu anlatıcılara bir de dipnotlarda duyulan yazar sesi eklenir: “Yazmış olmak için yazmak; eli durmamak için yazmak; söyleyeceğini kararlaştırmamış olsan da yazmak... Yazmak gerek. Bu kitabın bitmesi gerek” (G: 163). Metnin çatısı hakkında bilgi veren, kurguya

yönelik düşüncelerini ileten yazar sesinin etkin olduğu bu dipnotlara kimi zaman da romanın diğer anlatıcıları müdahale eder:

Beni susturmak istemiş gibi bir halin var. Daha doğrusu, kitabının dışına atmak istemiş gibi. Ne ki, kişilerin gerçek örnekleri ortaya çıkınca yazarların yapabileceği pek bir şey kalmıyor. Ne rahat, değil mi? İstedigine istediğini yaptırmak, söyletmek... (G: 157)

Böylelikle, yazar anlatıcı ile birlikte toplam dört farklı anlatıcının kullanıldığı roman, değişkenlik gösteren anlatıcı sesleri, dipnotlar, dipnotlara düşülen dipnotlar ve dipnotlara eklenen söylemlerle çokselsli bir koroya dönüşür.

Kılavuz'da çokselsliliğe yol açan unsurlar montaj uygulamaları ile metne eklenen Uğur'un gördüğü rüyalar, izlediği film ve Uğur tarafından Mümtaz Bey'e yazılan mektuptur. Kendi kendini yazarak var eden romanda sürekli yazılmakta olan metnin varlığı ve buna yönelik ifadeler de çokselslilik örnekleridir. Mümtaz Bey'e refakatçilik ettiği süre boyunca yaşadıklarını kaleme alan Uğur'un yazdıklarının *Kılavuz*'un kendisi ya da bir türevi olduğu düşünüldüğünde, romanda kurgu ile gerçek arasındaki silik, belirsiz alanın varlık sebebi netleşir:

İhsan, sesini kısıp bana bakarak "Nedir bu kaset işi?" diye sordu. "Yazıyı sen de okursun birazdan," dedim, "Mümtaz Beyden alalım da..." (K: 50)

Uğur'un, bir yandan yazdıklarını İhsan'a ve Mümtaz Bey'e okutması, diğer yandan yazdıkları ile ilgili düşüncelerini metnine dahil etmesi ile romanın yazım süreci yazı malzemesi haline getirilirken "gerçek ve gerçek dışının sınırı ortadan kaldırılarak kargaşa bir evren oluşturul[ur]" (Ertem, 2000b: 63).

Altı Ay Bir Güz metninin içine yerleştirilmiş olan sayısız anı, anı içinde anı, anı içinde anı içinde anı, düş ve düş içinde düşler; zaman ve uzamın şaşkıncı değişikliği; anılar ve düşler yoluyla zaman dilimleri arasındaki geçişler romanı çokselsli bir yapıya büründürür. Romanda reel zaman anılar ve düşler yoluyla genişletilir ve zamansal boyuttaki bu sıçrayışlar ile metin sıradizimsel yapıdan uzaklaştırılır. Kurgusal yazarın yazmak-yazı-kurgu hakkındaki düşünceleri ise gerçek ile kurgunun iç içe geçmesine, yer değiştirmesine yol açar:

Zamanın eriyip dağılıverdiği, kişilerin bölük pörçük, bakanın gözünde taşıyabilecekleri tek gerçeklikle, o parça bölük gerçeklikle, görünüp yittiği bir kitap nasıl çatılabilir? (AABG: 70)

Bütün bu unsurlar her ne kadar ayrışık gibi gözükse de "yapılanmış sanatsal bir sistem biçimlendirmek üzere bileşir ve bir bütün olarak yapının daha yüksek biçimsel bütünlüğünün" (Bakhtin, 2014: 37) içinde erir. Böylece birçok farklı söylem metinde çokselsli bir bütünlük oluşturacak şekilde harmanlanır.

Narla İncire Gazel de çoksesli bir yapı ile kurgulanır. Süheylâ Hanım'ın yeğeninin hikâyesi, Ateş adlı köpeğin hikâyesi, sırtına çaprazlama astığı çiftesiyle kumsala gelen motosikletli küçük avcının hikâyesi, ben-anlatıcının daha önceki Side tatillerinden kesitler, Side'nin bir yerleşim yeri haline gelişini anlatan “Ön-rapor için birkaç not” başlıklı kısım, kurguya dair düşünceler, romanda eşzamanlı bir birliktelik içinde var olur. Bir kitabın nasıl bitebileceği üzerine düşünen ben-anlatıcı Kerim'e göre “kitap ancak, ürettiklerinin çoğunu atmağa razı olduğunda, yani kitabın belirli parçalarının, öğelerinin kendi kendine yeten bir düzen kurduğunu görebildiğinde biter” (NİG: 127). Söz konusu bu düzen, esasında çokanlamlılığın/ çokdilliliğin/ çoksesliliğin yol açar gözüktüğü düzensizlik düzenidir ve Karasu metinlerinin çoğuna hakimdir.

Epigraflar, göndergeler, Bakhtin'in “çokseslilik ilişkilerini yaşatan tümceler” (Rifat, 2008a: 16) olarak gördüğü alıntılar ve iç metinsellik örnekleri de Bilge Karasu romanlarının çoksesli yapısına hizmet eden kullanımlardır. Bütün bu metin dışı ayrışık unsurlara izleksel boyutta var olan kurnaca ile gerçek, düş ile gerçek, oyun ile gerçek arasındaki gidip gelmeleri de eklemek gerekir. İçerlek dizilmiş cümleler, italik ve koyu harfle yazılmış kısımlar, parantez ve kısa çizgi arası kullanımlar ise Karasu romanlarında görsel bir çokseslilik izlenimi yaratır. Karasu metinlerini, çoksesli olsunlar diye bu unsurlarla donatmaz. “Metinlerin zaten teksesli olmadığı, olamayacağı düşünüldüğü için, tekseslilik bir yanılısama olarak görüldüğü için öyle kurulmuş yapılar söz konusudur” (Yıldırım, 2013: 41). Gerek görsel boyuttaki gerek içerik düzlemindeki bütün bu kullanımlar onun romanlarının doğal yapısı olarak öne çıkar.

3.1.2.4. Sapmalar

Dili, her türlü olanakları ve açılımlarıyla kullanma gayreti içerisinde olan Bilge Karasu, dilsel sapmalar yoluyla metinlere anlam derinliği katar. Hem dilbilgisi kurallarına aykırı kullanımları hem de standart kültür dilinden ayrı olan ve daha özelden kalan kullanımları içeren dilsel sapmalar (Çetin, 2009: 263) Karasu'nun romanlarında daha ziyade yazımsal sapmalar şeklinde öne çıkar. Anlamsal sapmalar yazarın sadece *Altı Ay Bir Güz* adlı romanında yer alır.

Tablo 3: Bilge Karasu'nun Romanlarında Sapmaların Dağılımı ve Görünümü

Roman Adı ve Sayfa No	Yazımsal Sapma	Sesbilimsel Sapma	Sözcüksel Sapma	Anlamsal Sapma
<i>Gece: 36,37</i>	ettopraklık	südü		
<i>Gece: 123,176;93,204</i>		alakoymak	hiçolum	
<i>Altı Ay Bir Güz: 23,43, 26</i>	söylesen e!		lüsyon, losyon, sülyon, salyon	... ağzında delikli bir denir mantar mantar denir, lık lık lık lık bir şeyler olur kapalı gözlerinin üzerlerinde bir yerde,...
<i>Altı Ay Bir Güz: 71,43</i>	Reykjavik'den		moryeşilmavi	
<i>Altı Ay Bir Güz: 78;48,50</i>	Paris'de		portakalelma	
<i>Altı Ay Bir Güz: 77,49</i>	... gündelik yaşamdaki tazelik, <i>bizim</i> için öyledir.		akik, akika, kika kika kik a kik a kik	
<i>Altı Ay Bir Güz: 79</i>	... kendi düşündüğü biraz daha genişletmek olurdu.			
<i>Altı Ay Bir Güz: 33</i>	... girdiğimiz anda bizi ne kıldığı...			
<i>Kılavuz, s.19,33, 21</i>	... yani onlar değil de <i>benim</i> gibi.	filim	ossaat	
<i>Kılavuz, s.23,54</i>	... ya yemek de <i>benim</i> için hazırlanmışsa?	südünü		
<i>Kılavuz: 32,91,95</i>	"Bize" değil, <i>bana</i> .	pancur	cıgara	
<i>Kılavuz: 32</i>	Sanki <i>yalnız</i> benim için çekilmiş, ...			
<i>Kılavuz, s.55</i>	Sözünü ettiğim korunma, bir bakıma, <i>ondan</i> değil <i>kendimden</i> korunmak kılığına giriyor.			
<i>Kılavuz, s.58</i>	Ama <i>ben</i> , bu tutumu sürdürmesem...			
<i>Kılavuz, s.62</i>	... yazdığım kimi şey, <i>bileni</i> başka yorumlara ...			
<i>Kılavuz: 65</i>	Bir oyun <i>daha</i> mı bu?			
<i>Kılavuz, s.69</i>	İnsanların, ..., bu mutluluğun <i>içindeyken</i> , canlarına kıydıkları olur mu?			
<i>Kılavuz: 76</i>	<i>Birlikte</i> döneceğiz.			
<i>Narla İncire Gazel, s.23</i>	DUVARLARDA SURLARDA ÖLÜM HER YER BİR YABAN İNCİR TOHUMU BİÇİMİNDE YERLEŞMİŞTİR			
<i>Narla İncire Gazel, s.37</i>	TAŞLARI ÇÖZÜLEN KOCA KAPIDAN BİR DAHA GEÇMEMEK Mİ GEREK?			
<i>Narla İncire Gazel, s.47</i>	bir yürek- te -neden olmasın?-			
<i>Narla İncire Gazel, s.66</i>	etmez ola- nına, üzerine yalınayak...			

Genel anlamda “yazı düzeninde olan değişiklikler”i (Özünü, 1997: 132) içeren yazımsal sapmaların Bilge Karasu romanlarındaki görünümüleri Şu Şekildedir: Bitişik yazılması gereken kimi eklerin ayrı yazılması, noktadan sonra küçük harf ile cümleye başlanması, metin içerisinde genel yazım düzenine aykırılık teşkil edecek Şekilde italik, koyu ya da büyük harfli yazılara yer verilmesi, kelimelerin bölünerek alt satırlara kaydırılması, cümle sonuna nokta koyulmaması, bölüme ya da cümleye küçük harfle başlanması, “sırasında birkaç dereceye dağıtılmış halde, konuyu genişletme işlevi taşıyan sözce blokları; metindeki yazarın sözü olması istendiğinde aynı zamanda eğik dizilmiş sütunlar” (Açık, 2012: 8) Şeklindeki kullanım çeşitlerine sahip içerlek cümlelere yer verilmesi, parantez içi ve iki kısa çizgi arası kullanımlara baş vurulması ve paragraflar arasında geniş boşluklar bırakılması.

Altı Ay Bir Güz’de, kimi paragraflar arasında geniş boşluklar göze çarpar. Ayrıca kitabın dördüncü bölümünün tamamı yazımsal sapma örneğidir: Kimi sonu noktasız kimi küçük harfle başlayan; bir önceki paragrafın sonunda nokta bulunmadığı halde ardından gelen paragrafta büyük harfle başlayan cümleler vb. Bu tutum, yazarın, vermek istediği anlamı daha iyi aktarmasına fırsat tanır. Başkişinin çocukluğunu anlatan ve tamamı geçmişe dönük olan bu bölümde, bir çocuğun gözlemlerinden ve hafızasından süzülürcesine kesintisiz bir anlatım yakalanmak istenir:

Sonra gazetelerin satıldığı köşeyi dönünce bir sarı kedi
mır mır kedi değil bu, bu Mırmır değil pis bir kedi bu, mır mır değil pis pis kedi gel
kedi gel pis pis pisi
kedi ürkmeden yaşıyor, kediler her zaman aç
yerde bir çekirdek, kara, zeytin çekirdeği gibi ama tabaklardaki gibi değil, tozlu bu,
kedi gelir sürünür dizine
pis bir kedi bu her kediyi sevme demedim mi ben sana ya seni ısırırsa
Kediler her zaman aç
çek elini yavrum, uzaktan sev, bak
Kedi çekirdeği koklar, kendisine bir daha bakar, sonra gider duvara sürünür.
Kediler her zaman aç, kediler aç, kedileri doyurmalı. Burun çekilir, evde bir kedi
isterim denir.
olmaz, niye olmaz, haminnen sevmiyormuş, niye, pismiş, niye, sus haydi yavrum yürü
geç kalmayalım (AABG: 47)

Gece’deki yazımsal sapmalar ise sayfa düzeninde gerçekleşir. Romanın her bir epizodu sayfanın ortasından ya da son çeyreğinden başlar. Sayfanın başında epizot numarası verildikten sonra sayfanın yarısı ya da dörtte üçlük kısmı boş bırakıldıktan sonra metne geçilir. “Beyaz boşluk” ya da “tipografik mekân” denilen bu kullanımda kelimelerin sayfa yüzeyindeki tam yeri ve birbirleriyle ilişkisi denetlenmekte; görsel yüzeye anlam yüklenmektedir (Ong, 2012: 152). Bu, okurun bulup çıkarması ya da kendisinin üretmesi istenen bir anlamdır; boşlukların okur tarafından doldurulması beklenir. Genel yazım kurallarının dışında kalan bütün bu kullanımlarla Karasu, kendine özgü bir dil tasarrufu geliştirir.

3.1.2.5. Oyun

Oyun Bilge Karasu'nun *Kılavuz* ve *Gece* romanlarında postmodern anlatımın bir unsuru olarak yer alır ve “gerçeklikten uzaklaş[ılı]p roman bir oyun şekline dönüştür[ülür].” (Sağlık, 2010: 253) *Kılavuz*'un başkişisi Uğur bir oyunun içinde olma, bir oyunun taşı olma, bir oyuna aracı olma duygusunu metnin başından sonuna dek hisseder. Eserde geçen “Bir oyunun bir taşı; belki iki taşı... Araç olmak, bir şeylere...”, “Birden, bir daha esti geçti içimden araç olma duygusu. Araç, bir şeye yarayacak araç, birinin aracı, araçlık...”, “aracı olmak”, “araç olmak”, “bir oyunun taşı, ya da taşları olmak” (K: 24, 34, 56) şeklindeki ifadeler, Uğur'un bu konudaki takıntılı mizacını yansıtır.

Uğur'a göre Yılmaz Bey de, Mümtaz Bey de, hatta belki de İhsan da kendisine bir oyun oynamaktadır:

Buna karşılık, işin içinde bir oyun varsa, birimiz, birkaçımız, ya da hepimiz bir oyunun içinde isek (nasıl bir oyunsa bu...) (K: 56)

Bu defa söz konusu olan oyun içinde oyundur. Bir oyunun içine çekildiğini, birilerinin bir oyun tasarlayıp kendisini buna dâhil ettiklerini düşünen Uğur kendisini bu oyunun bir taşı olarak görür ancak yerini, pozisyonunu, işlevini bilemez, kestiremez.

Oyun, *Gece*'nin de unsurlarından biridir. Başkişi N. tarafından romanın başından sonuna kadar hissedilen bir oyunun içinde yer alma, bir oyunun içine çekilme durumu roman kişilerinin gerçeklik algısını sarsar. Bir noktadan sonra oyunu kuran kimdir, oyunun içine çekilen kimdir ayırt edilemez olur. Etken ve edilgen, kumpas kuranla kumpasa düşen, oyun oynayanla oyun oynanan; özetle oyunun öznesi ile nesnesi iç içe geçer ve birbirine karışır.

Romanda Güneş Hareketi bir oyun gibi tasarlanır. Hareketin adamlarından biri olan Sevinç, bir oyun mantığıyla işleyen hareket hakkında şu bilgileri verir:

Bir oyun düşünün: Kara taşların kazanması gerekiyor. Karaların yanında kırmızılar, sarılar var. Karşılarında yeşiller, morlar, aklar. Bir taşa bir taş almak oyunu çok uzatır, kazanmanızı önleyebilir. Nasıl oynamalı ki bir taşa karşı iki, üç taş alınsın karşıdan? Dahası, sizin yanınızda oynayanlardan da bir, iki, üç taş alabilesiniz? (G: 128)

Winnicott'a göre (2013: 61) insanın dışarıda olanları denetleyebilmesi için düşünmek ya da istemekle kalmayıp bir şeyler yapması gerekir; oyun oynamak ise yapmaktır. Şu durumda Hareket'in başındaki O.'nun, istenilen, arzu edilen düzeni sağlamak için neden böyle bir yol seçtiği açıklık kazanır. O. için oyun, bir tür denetleme mekanizması işlevi görür. Bu sebeple de oyuna dahil olmak son derece önemlidir. N.'yi oyunu oynamamakla, umursamamakla suçlamasının ve onun bu aldırma tavrı karşısındaki tepkisinin sebebi budur. N.'nin oyunu gerçekten oynamasını

isteyen O. için oyun, lâf olsun diye oynanmamalıdır. O.'nun bu düşüncesi, oyuna verdiği önemi ortaya koyar. “Baştan beri her şey bir oyun gibi tasarlanmıştı.” (G: 171) cümlesinde dile getirildiği üzere hem Güneş Hareketi hem de kurgusu ile bir oyun gibi tasarlanan romanın kendisi oyuna dönüşür.

3.2. Öykülerde Dil ve Üslûp

3.2.1. Öykülerde Anlatım Teknikleri

Metnin iç dinamiklerini göz önünde bulunduran yazarın neyi ne ölçüde vermek isteği, bu unsurlardan hangilerini ön plana çıkartıp hangilerini geri planda tutmaya yönelik tercihi, anlatım tekniklerine tasarrufunu belirler. Karasu'nun kitaplarındaki öyküler/metinler kendi içlerinde bütünlük oluşturacak şekilde düzenlenir. Kullanılan anlatım teknikleri de bu düzenlemeye uygunluk gösterir. Durum ağırlıklı öykülerin yer aldığı *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'ndaki iki öyküde iç monolog, iç çözümleme ve geriye dönüş teknikleri baskındır. *Troya'da Ölüm Vardı*'daki öykülerde bunlara bilinç akışı eklenir. Gerçek ya da kurmaca resimlerden, görüntülerden hareketle oluşturulan ve görsele dayanan anlatıları içeren *Kismet Büfesi*'nde tasvir ve gösterme ağırlıklı anlatım teknikleri kullanılır. Üstkurmaca özelliği taşıyan öykülerin yer aldığı *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde açıklama ve anlatma öne çıkar. Yazarın ölümünden sonra yayımlanmış olan ve içerisinde farklı metin türlerinin de bulunduğu *Susanlar ile Lağımlarınası ya da Beyoğlu*'ndaki öykülerde ise diyalog, anlatma, gösterme, tasvir, özetleme ve açıklama gibi çeşitli anlatım teknikleri bir arada yer alır.

3.2.1.1. İç Monolog

Okuyucuyu kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren iç monolog yöntemi, “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”nın temelini oluşturur. “Ada” ve “Tepe” adlı iki bölümden oluşan öyküde “Ada”, keşiş Andronikos'un resimlere tapınmanın yasaklanmasına yönelik yeni uygulama sonrası manastırdan kaçıp bir adaya gittikten sonra kendiyile olan iç hesaplaşmasını anlatır. Keşiş İoakim'in, Andronikos'un kaçışından yıllar sonra o zamanlara yönelik iç hesaplaşması ise “Tepe”de ifadesini bulur. Andronikos'un inancını, inancının sağlamlığını sorguladığı kısımlar iç monolog tekniği ile aktarılır:

Yıllarca dilim alıştığı, aklım alıştığı için inandığımı sandığım şeylere, gerçekte inanmadığımı bugün anlıyor, bu inanç uğruna zindana atılmağı korkusuzca yüzleme gücünü kendimde bulamıyorsam, yeni bir şeye nasıl inanabilir, nasıl herkesle birlikte kendimi de bir kez daha aldatabilirim? (USBGA: “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”, 38)

Andronikos, iç hesaplaşmaları neticesinde manastıra dönüp inancının gerektirdiği cezayı çekmeye razı olur. İnancının sağlamlığını, yasağa başkıldırmanın sonuçlarını göze alarak ispat eder.

“Avından El Alan”da kolunu, yakalamaya çalıştığı balığa kaptıran balıkçının avcı iken av olma durumuna yönelik düşünceleri, içine düştüğü durum “aracısız olarak doğrudan doğruya” (Çetin, 2009: 178) okura iletilir:

Ava çıktım, avımla iç içe geçmiş durumda döndüm. (..) ne ben bunun ardına düştüm, ne bu benim karşımda sıkıştı kaldı; bir rastlantıydı buluşmamız. İç içe geçmiş bile değiliz; o ne isterse, nasıl isterse, öyle oluyoruz, o duruma geçiyoruz... Hem döndüm sayılır mı? Nereye, kime, ne zaman dönmüşüm ki? Bir garip yolda, bir tuhaf yolculuktayım. Ama onunla -orfinozla, balıkla, kendini bana yakalatıp ardından beni yutanla- birlikte yaşamak zorunda kaldığım doğru. Niye öyle diyorum sanki? Hoşuma gitmiyor mu? Birlikteyim demekle yetinmeli. Tek kesinlik bu. Ardı yok. (GKB: “Avından El Alan”, 24)

Öyküde, iç içe geçtiği balıktan başka kimsesi olmayan adamın yalnızlığı, onu, içine dönmeye zorlar. Avcıyken ava dönüşmekten hoşnutluk duyması da bu yalnızlığın bir göstergesidir. *Susanlar* içindeki “Depo” adlı öyküde, bu mekânda yer alan eşyalardan birinin kişileştirilerek kendi ile diyaloga geçmesi de benzer bir yalnızlığın dışavurumudur. Müşterilerin depodaki eşyaları bakmaya gelmesiyle içinde bulunduğu kapalı/ dar mekândan kurtulabileceği umudunu taşıyan eşya, her bir kişinin gidişiyile birlikte yeniden karanlığa/ yalnızlığa gömülür. Böyle zamanlarda kendisiyle baş başa kalan eşyanın duyguları, iç monolog tekniği ile söze dönüşür:

Gece veya gündüz, sayısız... ve ben... Tek ve durgun. Durgun, dışımdan akan o. ağlar, aynalar, dilimler, renkler gene karşıda. Adamlar gene önümde. Işık sönecek gene, yakında veya çok sonra. Ben de artık yalnız ışıkla yaşayacağım. Karanlıklar, sayısız ve boş... Gittiler. Karanlık. Fakat hâlâ duramıyorum. Ölmedim daha. Işığı beklediğimi biliyorum. (S: “Depo”, 21)

Susanlar’daki bir diğer öykü olan “Sarı Leke”nin tamamına yakın bir kısmında iç monolog tekniği kullanılır. Arkadaşını öldürdüğünü zanneden ben-anlatıcının o geceye dair duyguları, düşünceleri ve sayıklamaları, yer yer bilinç akışına da yaklaşarak aktarılır. Kendisiyle baş başa geçirdiği bütün bir gecenin ardından düşüncelerini berraklaştırmayı başaran öykü kişinin “Saçma, kendime gelmeliyim. İsmail yaşıyor. Öldüremedim. Yaşıyor. Yatakta yatıyordur şimdi. Her şeyin farkındadır.” (S: 28) şeklindeki cümleleri, arkadaşına yaptığı şey hakkındaki nihai kararını yansıtır.

İç monolog tekniğinin kullanıldığı öykülerin ortak noktası kahramanların yalnızlığıdır. Andronikos, kaçıp gittiği adada; İoakim ise her gün Aventinus’un eteğine tırmanırken kendiyile baş başadır. Kolunu balığa kaptıran balıkçı, balığı yalnızlığına ortak eder. “Depo” ve “Sarı Leke”nin öykü kahramanları da, öykü kitabının adından da anlaşılacağı üzere suskunlukları ile ön plana çıkarlar. İç monolog bu öykülerde “bireyin kendi kendine dönüklüğünün” (Deveci, 2012: 480) ifadesi olur.

3.2.1.2. Diyalog

Troya'da Ölüm Vardı'daki "Beşinci Gün" adlı anlatıda ben-anlatıcının zihninden geçirdikleri ile yanında bulunan arkadaşı ve bebek satıcısı iki kişinin konuşmaları bir arada verilir. Diyalog parçaları metinde içerlek cümleler halinde yer alır:

Sonra
râhime geldi mi
geldi
ne dedi
adamın arkasında
her zaman dediğini
büyü yapıp satıyorsun
bu bebekleri çocuklara
evini barkını sen yıktın
istanbullunun diyor
karısı ötekine kaçtığı gün
kızının elinde senin
bebeklerden varmış
pencerenin gerisinde bir raf dolusu baş
anan ne dedi
ne diyecek güldü
râhime saçmalama dedi
bizim oğlan da vaktiyle
bebek aldı ondan
reşit efendiyle arama
bir şey girdi mi
kiminin gözü var kiminin yok. Cam gözlüsü de var, boyalı gözlüsü de. (TÖV: 25-26)

Bu parçada bir arkadaşıyla birlikte Bebekçi Osman'ın evine ilk kez giden ben-anlatıcı, evin her tarafına serpiştirilmiş olan farklı şekillerde ve birbirinden ilginç bebeklere dair gözlemde bulunurken bir yandan da iki kişinin aralarında geçen diyaloga kulak kabartır. Ben-anlatıcının gördükleri ile dinlediklerinin bir arada verilmesinin sebebi dinlediklerinin gördüklerini açıklar nitelikte oluşudur. Ben-anlatıcı, duyduklarından hareketle gördüğü tuhaf şekilli bebekleri anlamlandırır. Aynı romanda yer alan "Oda Oda Dünya" adlı bölümün tamamı diyalog tekniği ile kaleme alınır. Yıllar sonra görüşen iki arkadaşın aradan geçen zaman zarfında yaşadıkları eksenli ilerleyen diyaloga taraflardan biri olan ben-anlatıcının iç monolog şeklinde aktarılan duygu ve düşünceleri de eklenir. Bu şekilde kurgulanan metnin tamamında tırnak içi kullanımlar, iki arkadaşın konuşmalarını; koyu harfle yazılanlar ise ben-anlatıcının konuşma boyunca zihninden geçenleri yansıtır:

"Bu ikincisi. Bu gece de yan yana olmamızı istedim."

Üşümeğe başlar gibi. Sesi kesik kesik çıkıyor.

"Görüreceğ miyiz bundan sonra?"

Yüzüme hâlâ bakmadı.

"Hııı..." diye bir ses çıkardım. (TÖV: 34)

Lağımlaranası ya da Beyoğlu'nun içindeki öykülerden “Mesih”in tamamı diyalog yöntemiyle kaleme alınır. Öyküde, bir habercinin sorularına cevap veren başkişinin anlattıkları metni oluştururken, habercinin sordukları metinde yer almaz. O soruların ne olduğu, başkişinin verdiği cevaplardan çıkarılır.

“Büyü II”de, balkonda annesiyle otururken geçmekte olan bir uçağın kendisine verdiği ilhamla “Ankara’ya gidiyor” diye bir cümle kuran ben-anlatıcı, annesinin kim diye sorması üzerine o esnada bir öykü uydurur. İç vakayı oluşturan bu öykünün gerisi, çocuğun, annesinin sorduğu sorulara verdiği cevaplarla ilerler. Bir bakıma uydurma öykü, çocuğun zihninde, annesinin sorduğu sorulara göre şekillenir:

“Kim?” diye sordu. “Pritchett.”
“Kim bu adam?” diye bir daha sordu. Yüzünde, alışık olmadığı bir şey karşısında kalmanın hayreti.
“Sen belki hatırlamazsın. O seni hatırladı ama.”
Güldü. Maviden çıkmıştı. “Masal anlatıyorsun bana. Anlatacağına yaz.”
“Masal değil. Pritchett. Jonathan Cape Pritchett. Seni de, ağabeyini de hatırlıyor.”
“İngiliz mi bu?”
“Evet.”
“İnanmıyorum ya... Ağabeyimi tanıyormuş... Peki beni nereden hatırlıyor? Hiç görmedim bu adamı. Bilirsin, tanıdığım tek İngiliz ailesi, şuradakiler...” (Susanlar: “Büyü II”, 29-30)

Ben-anlatıcı, hayali öyküsünün hayali kişisi Pritchett ile nerede ve nasıl tanıştığını, bu şahsın dayısı ile olan tanışıklığını, bu ilişkinin nasıl ortaya çıktığını, adamın hangi sebeple İstanbul’da bulunduğunu, neler yaptığını annesinin sorduğu sorulara verdiği cevaplarda anlatır.

“Kör Nokta”da, tiyatrodan oynanan bir oyunu izleyen seyirciler arasında geçen konuşmalar, iletişimin iletişimsizliğe dönüşmesinin göstergesidir. Bir denizin dibinde, her tarafı kalın camdan bir odada geçen oyunda, kişiler konuştuğu halde neler söyledikleri anlaşılmamaktadır. Birbirlerine danışan seyircilerin oluşturdukları gürültü, mekânın bir kaos ortamına dönüşmesine yol açar; sahnedeki oyunun anlaşılmasını iyice güçleştirir:

45 yaşındaki seyirci – Yahu Hanım sana söylüyorum.
20 yaşında bir kız – Aman beyefendi susmaz mısınız? Ne söylendiğini anlayamıyoruz bir türlü.
Karımızla evde kavga edersiniz.
45 yaşındaki seyirci – Küçük hanım, bu kadar nezaketsiz olmasanız da sahnede ne söylendiğinin kimin yüzünden anlaşılmadığını anlasanız.
Hanım (Uykudan uyanır gibi) – Ne oluyor, ne oluyor?..
20 yaşındaki kız – Ne mi oluyor?..
Birçok seyirci – Susalım; Sısss... Şşşt...
20 yaşındaki kız – (Yerine yerleşerek dişlerinin arasından tıslar) – Ne olacak, sanat cahilleri.
Hanım – Efendim, efendim...
Seyirciler – A bayan, uymayın ona; Şşşt...; Susalım... (S: 53-54)

Oyunu anlamak amacıyla birbirlerine sorular soran seyircilerin yarattığı kargaşa, hiçbir konuşma sahnesi bulunmayan oyunun ruhuyla tezat oluşturur. Oyunu anlayabilmek için sessizce

izlemeleri gereken insan topluluğunun anlama çabası içinde girdikleri tartışmalar, bir kısır döngü oluştururcasına oyunun anlaşılmasını engeller.

3.2.1.3. İç Çözümleme

Andronikos'un, resimlere tapınmanın yasaklanmasıyla başlatılan yeni uygulama ve onun getirdiklerine, eski inanç ile yeni inanç arasındaki çatışmaya, baskı karşısında nasıl bir tavır sergilemesi gerektiğine yönelik düşünceleri iç çözümleme tekniği ile sunulur:

Yeni inancı, değişikliği kabul ederse, ömründe bir kez daha, söylenen, istenen, uyulması buyurulan, kendisini herkesle birleştiren, herkese bağlayan şeyi yapmış olacaktı. Olacaktı ama bugüne dek inanarak yaptığı şeye tamamıyla aykırı bir davranışa da zorlayacaktı kendini. Zorlayacaktı. Bugüne dek edindiği alışkanlıkların dışına çıkmak için zorlayacaktı, bu alışkanlıkların karşılığı olduğu inançlardan kurtulmak için zorlayacaktı kendini. Zorlayacaktı. Demek, eskiye bağlıydı. Demek, eski inancın dışına çıkmak onun için kolay olmayacaktı. (USBGA: "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı", 33)

Çatışma, Andronikos'un düşünsel silsilesinin merkezinde yer alır. Yeni inancı kabul etmesi, o zamana kadarki inancını derinden sarsan, bozguna uğratan bir tercih olacaktır. Kabul etmemesi ise ceza, hatta ölüm demektir. Bu seçimin doğuracağı sonuçlarla yüzleşmekten kaçınması ise inancının zayıflığı anlamına gelecektir. Andronikos'un kendisiyle yaptığı bu hesaplaşma, onun psikolojisinin dışı vurumudur.

En sonunda manastıra dönmeye karar veren ve ölüm cezasına çarptırılan Andronikos'un bu cezasına tanıklık eden oradaki en genç keşişlerden olan İoakim'in çok uzak bir geçmişte kalan o yıllara yönelik düşünceleri, Andronikos'un kine benzer bir seyir takip eder. Andronikos'un öldüğü gün, aylar öncesinde hastalıklı bir yavruyken manastırın bahçesinde bulunduğu, besleyip baktığı, iyileştirdiği tilkinin canına kendi elleriyle kıyan İoakim, tilkiyi öldürmekle belki Andronikos'un ölümü karşısında duyduğu acıyı hafifletmiştir ancak içindeki suçluluk duygusu aradan geçen onca seneye rağmen kaybolmaz:

Mide bulantısı gibi, korku bulantısı gibi geliyor, bir korkunun gönül bulantısı gibi geliyor ağzına doğru, midesinden ağzına doğru, o eski, sanki bütün ömrünce kendisini kovalamış olan o eski eksiklik, o suçluluk tadı. Sanki doğduğu günden bu yana durmadan duymuş da alışmış olduğu, insanın bozuk bir mideye, topal bir ayağa, görmeyen bir göze alıştığı, gene de arada bir acısını, eksikliğini, hastalığının, sakatlığının acısını duyduğu gibi, alıştığı halde arasına canını yakan bu tadı, bu mide bulantısı gibi tadı (USBGA: "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı", 61)

Ağırlıklı olarak geriye dönüş, iç monolog ve iç çözümleme yöntemleri üzerine kurulmuş olan öyküde iç çözümleme, İoakim'in geçmişte yaşadıklarının, yaptıklarının ve Andronikos'un ölümünün kendinde bıraktığı etki üzerinden elli yıldır devam eden bir iç hesaplaşma gibidir. "İnsan gerçeğini daha derinden yakalama" (Çetişli, 2004: 106) isteği ile bireyin iç dünyasına nüfuz

etmenin amaçlandığı eserde, durumlar, duygular ve düşüncelerin öne çıkıp olay örgüsünün geri planda kalması böyle bir tekniği zorunlu kılar.

3.2.1.4. Anlatma-Gösterme-Tasvir

Anlatılanların geçmiş içinde biçimlendiği; anlatıcının gördüğü, bildiği ve göstermek istediği kadarının aktarıldığı anlatma yöntemi, Karasu'nun birçok öyküsünde kullanılır. Bir kumsalda oyun oynayan, denize giren, oturmuş sohbet eden insanların fon oluşturduğu “Bizim Denizimiz” adlı öyküde, bu fonda kertenkele, kurbağa, kedi gibi hayvanlar da bulunur. Onların hal ve hareketleri, davranışları metinde bağımsız parçalar şeklinde anlatıcının yorumuyla verilir ve anlatma yöntemine örnek teşkil eder:

Kumsalın bir ucundaki dere yatağının suyu iyiden iyiye çekilmiş balçığında bir kurbağa, yaklaşan bir tehlike sezmiş gibi ürkek, vırakladı. Dereyle deniz arasına yığılmış çakıllara doğru attı kendini. Vazgeçti, üç sıçrayışta yatağın yukarısına doğru kaçtı. Yemyeşil bir su kalıntısını hâlâ bulabileceğini sezdiği doğrultuda... (GKB: “Bizim Denizimiz”, 125)

Tiyatro sahnesinde oynanan bir oyunu izleyen seyircilerin oyun hakkındaki yorumlarından, kendi aralarındaki konuşmalardan oluşan “Kör Nokta” adlı öykü, birbirini tamamlayan iki ana anlatım tekniği üzerine kurulur. Sahnedeki oyunun aktarıldığı kısımlarda gösterme, seyircilerin birbirleriyle konuşmalarını içeren kısımlarda ise gösterme tarzı içinde de değerlendirilebilecek olan diyalog yöntemi kullanılır. Sahnede oynanan oyunun başlangıcı, yani izleyicilere gösterilen sahne şöyledir:

Sahnede, açık renk elbiseli, koyu papyon kravatlı üç ihtiyar erkek, orta yaşlı, oturan üç kadının karşısında durmadan dil dökmektedir. Kadınların en şişmanı, yusuvarlak alanlar üzerine serpiştirilmiş sayısız yüzük, iğne, bilezik, gerdanlık, küpeler, pırlanta ve inciler üzerinde gayet çevik bir hareketle parmaklarını her iki dakikada bir dolaştırmakta; üzerinin teftişinden memnun kalarak hemen arkasından sırtındaki birkaç tilkinin gözlerini yoklamaktadır. (S: 54)

Bu örnekte okur, tiyatro sanatının görsele dayanan boyutu ile yüzleşir ve oynanacak sahne hakkında fikir sahibi olur.

Kitaba adını veren “Göçmüş Kediler Bahçesi” adlı öyküde, satranç tahtasına benzer şekilde tasarlanmış bir alanda, satranç oynar gibi oynanan ancak oyuncuların gerçek kişilerden seçildiği göçme oyununun alanı, nesnel bir gözle tasvir edilir:

Basamak döşeli bir uçurum vardı altımda. Uçurumun dibinde de, sekizde birini bir çeşmenin kapladığı değirmi bir alan. Özekten çevreye çizilmiş çizgilerle dilim dilim bölünmüş, taş bir değirmi alan. Bir yanında eski saray, üç katıyla, bir oyuncak gibi kalıyordu altımda. Kulesinin üst mazgalları karnımın karşısındaydı. (GKB: 29)

Biçim yönünden satranç tahtasını andıran oyun alanı, yukarıdaki tasvir örneği ile okurun zihninde netleştirilir.

Troya'da Ölüm Vardı'daki öykülerde tasvirler, kahramanların “duygularına ve mizacına göre” (Kavcar, 1999: 45) değişiklik gösteren yönüyle ön plana çıkar:

Yürümeğe başladık. Taşların arası yeni kurumağa başlıyordu. Hortumu toplamışlardı, birden yok olmuştu. Otlar yemyeşildi, parlak, temiz. Marsık kokusuna ballı babaların kokusu katılıyordu. Pıhtı pıhtı bir koku. Gök kapkaraydı. Kan gibi kokuyordu hava. Gök bile kokuyordu. (TÖV: “Kavruk”, 48)

Bahçesinde çıkan yangın sonucunda yanarak ölen Kör Meryem'in cesedine bakmaya giden ben-anlatıcının yol boyunca tabiatı nasıl bir gözle gördüğünü örnekleyen bu bölüm öznel tasvir örneğidir.

Karasu'nun görsele dayanan anlatılarından oluşan *Kismet Büfesi*, gösterme ve tasvir yöntemlerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı bir kitaptır. Yazarın gerçek ya da kurmaca resimlerden hareketle kaleme aldığı öyküler, söz konusu görüntülerin yansıttıklarının dile uyarlanmasıdır. Görselin dile dönüşümü olan bu öykülerde çoğunlukla bir durum yansıtılır. Bu durumun öncesi, sonrası, etmenleri de yazarın tercihinin bağlı olarak anlatının içerisinde yer bulur. Erol Akyavaş'ın bir resmi üzerine kaleme alınan metinden alıntılanan aşağıdaki parçada gösterme ile tasvir bir aradadır:

Sabahın bozluğunun pembeye dönüştüğü saatte yedi diri üç ölü sıkışmış bir çukurluğa. Soldaki yüksekçe sırt, yosunlu kayalığıyla, düşmanı ayırıyor bu dirilerle ölülerden. Düşman yok ortada. Çekilmiş belki, belki uykuda. Belki de hiç gelmedi buralara. Bu çukurluğa çekilenler, ölü-diri buraya sıkışanlar, daha uzaklardan kaçıp geldiler. Gerçi yerde, savutları duruyor bu adamların. Lobut biçiminde, mızrak boyunda, gürz işini göreceğe benzer, üçü tümüyle, ikisiyse yarı yarıya, ondan bile az gözükten beş savut. Kimlerin elinden düşmüş, atılmış olduğu belli değil. (KB: “Çapavulun Çattığı Çaparız”, 65)

Kitapta yer alan “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”, “hiç çizilmemiş, belki de hiç çizilmeyecek bir resim”de (KB: 10), pencerenin önündeki iki adet tekli koltukta oturmuş iki kız kardeşin öyküsünü anlatır. “Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine Akdeniz'den Uzak Bir Metin”, adı geçen ressamın resimlerinin anlatıcı üzerinde bıraktığı izlenimlerin yazıya dönüşmüş halidir. “Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz'i A/n/ar Bir Metin”de, Turan Erol'a ait bir gençlik resminin anlatıcıda uyandırdığı anılar öyküleştirebilir. Kitaba adını veren “Kismet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”de ise iki arkadaşı ile pastanede oturmakta iken çekmeye/ küçülmeye başlayan bir kadının çekilmiş/ küçülmüş halinin görüntüsü, metnin çıkış noktasıdır. Öyküler, bütün bu görüntülerin dışı vurumu, söze dönüşümdür.

3.2.1.5. Açıklama

Bilge Karasu'nun romanları gibi öyküleri de üstkurmaca yönüyle öne çıkan anlatılardır. Klasik anlatılarda, anlatıcının araya girerek okuru bilgilendirmesi şeklinde uygulanan ve daha ziyade okuru, hikâyede anlatılanların gerçekliğine inandırmak için kullanılan açıklama yöntemi, postmodern metinler kaleme alan Bilge Karasu'nun eserlerinde farklı bir amaca hizmet eder. Klasik metinlerdeki inandırıcılık çabası postmodern anlatılarda yerini okurun metne yönelik geliştirdiği gerçeklik inancını sarsma gayretine bırakır. Karasu'nun öykülerinde de anlatıcının açık seçik ortada olduğu, kendini belli ettiği, eserin kurmaca olduğunu her fırsatta hatırlattığı pek çok parça vardır. Özellikle *Kısmet Büfesi*, *Göçmüş Kediler Bahçesi* ve *Lağımlaranası ya da Beyoğlu*'ndaki metinler bu yönüyle dikkat çeker. “Masalım da Yırtılıverdiği Yer”den alıntılanan aşağıdaki parça yazar-ben'in öykü kitabına dair açıklamalarını içerir:

1968'den 1969'a geçerken masalların bir saat tablası oluştururcasına sıralanmasını tasarladım. Öğle vaktini aştığımızda art arda dizilmeğe başlayacak masallar, altıncı saati doldurunca, havanın kararmağa yüz tutmasıyla, nitelik değiştirecekti. Gitgide kararacaktı. Ama gece yarısına ulaşıldığında yeni bir günün umudu sızabilirdi bu karanlığın içine. (GKB: 211)

Kitabı ne şekilde kurguladığı hakkında bilgi veren yazar-ben'e ait söylemler, Karasu'nun öykülerinde geniş yer tutar. Metnini ilmek ilmek dokuyan, yap-boz yapar gibi kimi parçaları çıkartıp kimi eklemeler yapan, metnini belli bir olgunluğa erişmesi için bekleten, velhasıl yazısıyla adeta yaşayan Karasu, bütün bu süreçleri kimi zaman metnin kurgusu içerisinde eritir. “Lağımlaranası” adlı anlatı bu durumun bir örneğidir:

Her kitap, sanırım, kör, kısa bir inişle uzun, zahmetli, çekirdeğin çevresinde dönenip harfe harf, sözcüğe sözcük, katmana katman katan, çekirdekten uzaklaştıkça anlam yüklenen bir çıkışın öksüdüdür. Bir yokluk içindeki yolun bittiği yerden geriye dönerek o yolu uydurmaktır. (LYB: 91)

Kısmet Büfesi'ndeki metinlerde, yazar-ben, bazen bir cümleyle de olsa araya girer ve kimi açıklamalarla okuru, öykünün gidişatı hakkında bilgilendirir; kendi düşüncelerini paylaşır; olaylar, kişiler ve durumlarla ilgili yorumlarda bulunur. Kimi yerde “Bunu daha önce söyledik zaten; oysa, daha başka şeyler bulup söylemeği tasarlıyoruz.” (KB: “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”, 13) diyerek tasarılarından bahseder; kimi yerde “Denizden baktığımızı hatırlatırız; bakınca gördüğümüz şu:” (KB: “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin”, 39) cümlesi ile metinde anlattığı yalayı hangi açıdan gördüğüne dair bilgi verir. Bir başka metinde, “Belki de bambaşka bir çatı çatılmıştır gerçeklikte. Şöyle düşünelim:” (KB: “Çapavulun Çattığı Çaparız”, 72) şeklinde bir açıklama ile şimdiye kadar anlatılanların gerçekliğini sarsıntıya uğratan ve kurgulamaya yeniden girişen yazar-ben'in “Burada gene bir değişikliği belirtmek gerekiyor.” (KB: “Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”, 100) diyerek metnin kurgusuna ait bir durum hakkında okuru bilgilendirdiği de olur. Aynı öykünün devamında “Oysa nelerin anlaşıldığı, nelerin

anlaşılmadığı, biz yazarların kararlaştırdığı bir şey.” (KB: 103) diyerek metne dahil olur. Alıntılanan bütün bu örneklerde kurgusal yazarın kurmaca bir öykü kişisi gibi okurla yüzleşmesi söz konusudur.

3.2.1.6. Özkurmaca

1980’lerden sonra roman ve özyaşamöyküsü arasında kalan bir ara anlatı türü olan özkurmacanın kuramsal temellerini atan Doubrovsky, bu tür için iki önemli kriter belirler. Bunların ilki yazarın yaşamına ilişkin gerçeklerin metinde yer alması, ikincisi ise metnin kurgusalılık taşımasıdır. Böylece “özkurmaca roman okura özyaşamöyküsel ve kurgusal nitelikleri birlikte sunar” (Civelek ve Tilbe, 2016: 28). Karasu’nun *Lağımlananası ya da Beyoğlu* adlı anlatılar kitabı buna örnek teşkil eder. Eserin aynı adı taşıyan birinci kısmındaki “Beyoğlu Üzerine Metin”, “Bir Söylencedir Beyoğlu” ve “Lağımlananası” adlı anlatılarda yazarın yaşamından kesitler kurmaca anlatının bir parçası olur. Ben-anlatıcının annesinin hastalığına, bu hastalığın farkına varamayışına, huysuzluğunu yaşlılığına verişine, hastalığı boyunca annesiyle aralarındaki ilişkiye ve ölümüne dair anlatılanlar, Bilge Karasu’nun mektuplarında yer aldığı kadarıyla (JGM: 207) kendi annesinin ölümüne dair anlattıklarıyla bire bir örtüşür:

Ama ölüm sahnesini tasarladığına bir bakıma yakın bir biçimde yaşadı. Evinde ölmedi. Yatağında ölmedi. Kömürün tükendiği, radyatörlerin donup patladığı evimizden bir dost evine gidip sığınmıştık. Bir “başka yerde” öldü. Kırk saat boyunca şarkı söyledikten sonra. (LYB: “Bir Söylencedir Beyoğlu”, 69-70)

Metnin otobiyografik niteliğine bir başka örnek, anlatıcının Bibik adlı kedisinden bahsettiği yerlerdir:

Şimdi, arada bir, kullanılmaya kullanılmaya çatlamış bir şarkı sesiyle şarkı söylemeğe kalktığım zaman ben de şaşıyorum, Bibik de. Yalnız kalmış bir adam artık şarkı söyler, söyleyebilir. Bibik yadırgayadursun. (LYB: “Bir Söylencedir Beyoğlu”, 77)

Beyoğlu etrafında oluşturulan metinler ile yazarın biyografisi arasındaki ilişki Gino Harsh’a yazdığı 28.09.1980 tarihli mektupla destek kazanır. Yazar mektubunda üzerinde çalıştığı ve çok uzun olacağını öngördüğü kitabının hafifçe otobiyografik bir romana dönüşeceğini, bu meşhur metnin konusunun da Beyoğlu olduğunu söyler (JGM: 219-221). Metinde anlatıcının teyzesinin ölümüne de yer verilir ve bu ölümün yeniden yazma noktasında tetikleyici bir etki yarattığından bahsedilir:

1960’tan hemen önce, biraz sonra, parça parça yazdıklarım olmuştu. 1968’de bunları yeniden ele aldım; değiştirdiğim, eklediğim parçalar oldu. Hepsini öylece bıraktım. Ama 1977 yılı Eylül ayında, teyzemin ölümü üzerine bir şey, bir saat, bir çark işlemeğe başladı kafamda. Her şey yerli yerine oturmağa başlıyordu sanki. Teyzem Beyoğlu’nun bir dönemi, bir yüzü ile sıkı sıkıya ilişkili göründü bana. Ondan uzaklaşarak, ona yaklaşarak, bu çileler yığını içinde bir iplikten bir ipliğe, bir renkten bir renge geçmeği denemek istiyorum dedim. (LYB: 45)

Karasu'nun 04.10.1977 tarihli mektubundaki "Ben de yaklaşık on senedir şekillendirdiğim ve son halini almak için teyzemin ölümünü beklediği anlaşılabilir bir metin üzerinde çalışıyorum." (JGM: 163) sözleri *Lağımın Arması ya da Beyoğlu*'na gönderme yaparken teyzesinin ölümünün bu anlatıyı beslediğini ortaya koyar. Böylece kitabın otobiyografik yönü bir kere daha açığa çıkar.

Bu üç eserin özkurmaca yönü, metinlerde geçen olaylar arasındaki benzerlikler ile de açığa çıkar. *Lağımın Arması ya da Beyoğlu*'ndaki "Kumsalda Bir Köpek" adlı anlatıda geçen ve sur kapısından girilip anıtsal çeşmenin önüne çıkan mekân, *Narla İncire Gazel*'deki Narlar Kenti'ni hatırlatır. Arkadaşıyla orada gezen ben-anlatıcının devamında söyledikleri iki metin arasındaki ilişkiyi doğrular niteliktedir: "Çıplakça bir kumul üzerinde başı mavileşmiş bir kaplumbağa ölüsü çıkacaktı karşıma yıllar sonra buralarda bir yerde" (LYB: 135). Nitekim *Narla İncire Gazel*'in "Hayvanlar Kitapçığı" adlı bölümünde anlatıcı, Refik adlı arkadaşıyla Narlar Şehri'nde dolaşırken kaplumbağa ölüsüne tesadüf eder:

Taşlar arasında, kekik öbeklerini izleyerek ilerliyoruz. Yolun hemen kıyısında bir kafatası içi görür gibi oluyorum. (..) Yaklaşıyoruz. Eğiliyoruz. Koca bir kaplumbağanın artıkları. (NİG: 15-16)

İki kitap arasındaki ilişki "Bir Söylencedir Beyoğlu"nda ben-anlatıcının "Hayvanlar Kitapçığını yazdıktan sonra çok düşündürücü bir noktaya geldim dayandım." (LYB: 59) diyerek *Narla İncire Gazel*'in söz konusu bölümüne gönderme yapmasıyla da sağlanır. *Lağımın Arması ya da Beyoğlu* ile *Altı Ay Bir Güz* arasındaki bağ ise Adile ve Meryem adlı anlatı kişileri aracılığıyla ortaya çıkar. Adile, her iki kitapta da ben-anlatıcının bir akrabası ya da yakınıdır. "Bir Söylencedir Beyoğlu"nda "ufacık tefecik, her yanı ağarmış, eli torbalı" (LYB: 47) olarak tanımlanan ve ben-anlatıcının, yıllar sonra kedili Meryem adını vereceğini söylediği (LYB: 47) Deli Meryem ise *Altı Ay Bir Güz*'de elinde torbası, yanında kedileriyle gezen Kedili Meryem'e benzerliğiyle dikkat çeker.

Özkurmacanın bir özelliği de başkışı ile anlatıcının aynı olması ve yazarın adını ya da imini taşımasıdır (Tilbe 2010'dan aktaran: Tilbe ve Turğut, 2013: 654). Bilge Karasu'nun özkurmaca metinleri içinde anlatıcı ile yazarın aynı adı taşıdığı iki örnek vardır. Bunlardan biri *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde yer alan "Korkusuz Kirpiye Övgü"dür:

Adamı, kucağında bir kirpi, cebinden bir törpü çıkarırken getiriyorum gözümün önüne; vızır vızır geçen arabalar, bu kıyıcılığa tepesinin taşı atan İngilizler, bunu Bilge'ye yazmalı diyerek kıs kıs gülen, dalganın en koyusunda bir Feyyaz... (GKB: 57)

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı içindeki "Dutlar" adlı öyküde de benzer bir durum söz konusudur. Birinci tekil şahıs ben anlatıcı ile kaleme alınan öyküde geriye dönüşlerle anlatıcının çocukluk yıllarına gidilir. Bu anıların birinde ben-anlatıcının piyano hocası, babasına "signor Karasu" (USBGA: 132) diye seslenir. Bilge Karasu'nun çocuk yaşlarda piyano çalmayı öğrenmesi

ile soy isim benzerliği birleştğinde, öykünün aynı zamanda başkişisi olan ben-anlatıcının, yazarın adını taşıyan ya da yazara çok benzeyen roman kahramanı olduğunu düşündürür. Böylece otobiyografi ile kurmaca bir kere daha iç içe geçer.

3.2.1.7. Geriye Dönüş

Troya'da Ölüm Vardı, hem yakın hem uzak geçmişe yönelik geriye dönüşleri barındırır. Yıllar sonra, çocukluğunun geçtiği yer olan Sarıkum'a gelen ben-anlatıcı, bir önceki gün otel kâtabi ile ilk temasını “Şakır şakır yağan yağmurun altında istasyondan buralara kadar yürüyüp kâtabin önüne sıırıslıklam, suçlu bir insan gibi çıkmış olduğumu unutmağa çalıştım” (TÖV: 9) cümlesiyle aktarır. Romanda, kahramanların hayatlarından kesitler uzak geçmişe gidilerek “yapıcı geriye dönüş” (Aytaç 1975'ten aktaran: Tekin, 2008: 234) tekniği ile aktarılır. Müşfik'in, annesi Dilâver Hanım'ın çocukluğunu kendisinden dinlediği günlere dair hatıraları buna örnektir:

Anam, bu ses bulutuna kulak verir, içine dalar, ötesinde çocukluğunu bulur anlatırdı yıldızlı göğe karşı. (..) Mutfağın penceresinin önüne otururduk. (..) Anlatırdı böylece. Mutfak penceresi açık olurdu, parmaklığını bir tel örgü örterdi. Oturduğumuz yerden bakardık babama gümüşsü bir dumanın ardından. Babam, iki gül fidanının arasında rakısını susuz çekip acı peynirle tatlı kavunu denkleştirirken önüne, ağzı serbestledikten sonra da gökyüzüne bakardı. (TÖV: “Acı Kök Yağmurun Tadında”, 94-97)

Özellikle “Nereden de Andım Şimdi” ve “Anahtar” adlı anlatılar hatırlama üzerine kuruludur; bireysel zaman, roman kahramanlarının geçmiş yaşantıları içinden öykü zamanına aktardıkları ile durdurulur:

bir gün, şey demişti, hatırlarım, kadınlar demişti, hayır hayır, siz kadınlar demişti de alınmıştım, kızmıştım ona, sinirlenme demişti, bağırma istiyorsun gene besbelli, sus ama sus da dinle, bıktım usandım bu çığırmandan demişti, susmayı o anda sanki neden kabul ettim bilmiyorum, siz kadınlar derken susmayacaktım ya, budalalık ettim, bütün ömrümce ettiğim gibi zaten, bu denli budala olmasaydım, ne babasına varırdım, Allah rahmet eylesin, nur içinde yatsın adamcağız, işte beni bir o sevdi, ona da varmadım, varamadım, o hain kaza aldı onu elimden, budala olmasaydım ne Reşit'e varırdım yani ne de, şey, yani Reşit'e varmazdım o olmasaydı arada, kimbilir ne de iyi olurdu, yok belki de daha kötü olurdu ya, işte onun yüzünden, onu sevdiğimden, ona deli gibi, daha doğumundan çok önce karnımı tekmelerken deli gibi bağlanmıştım, onun için börekçiye varmağı kabul ettim ya zaten bir de beni sustursun, susturmağa kalksın ... (TÖV: “Nereden de Andım Şimdi”, 75)

“Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”nın “Tepe” adlı parçasına geriye dönüşler hakimdir. Öykünün ilk parçası olan “Ada”da okurun zihninde oluşan sorular, “Tepe”deki geriye dönüşlerle cevabını bulur. Manastırdan kaçıp sığındığı adada kendisiyle yüzleşen, hesaplaşan Andronikos'un sonrasında neler yaşadığı, “Tepe”de, İoakim'in geçmişe dönük hatırlamaları ile ortaya çıkar. Andronikos'un her şeyi göze alarak manastıra döndüğü ve dokuz gün süren bir işkence sonunda öldüğü öykünün bu ikinci kısmında öğrenilir. Bununla birlikte İoakim'in genç bir keşiş olarak manastıra gelişi, Andronikos ile yakınlaşmaları, tilki ile arasındaki bağ, tilkinin ölümü gibi olaylar

da İoakim'in, Aventinus'un eteğine tırmanırken geçmişe yaptığı düşünsel yolculuk süresince verilir. Manastırdan kaçtıktan sonra geri dönen Andronikos'un dönüş anını İoakim'in anılarında şu şekilde yer eder:

Bildiği, kapıya açılan kemerin altında yer yarılmış da içinden çıkmış gibi, yaklaştığı görülmeden, yürüyüp geldiği sezilmeden, taşlaşmış bir sessizliğin koyuluğunda, Andronikos'un, karşılarında durduğuydu. (..) Kuyunun başında, bahçenin, avlunun, şehrin, denizin, dünyanın ortasında, orta yerinde, yapayalnız durarak, Andronikos'un, kendisine doğru yürümüyormuş da sulara süzülen bir sandalmış gibi geldiğini, yaklaştığını görüyor, ansıyor. (USBGA: 61)

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı içerisindeki bir diğer öykü olan “Dutlar” başkişinin yakın ve uzak geçmişinden 6 anı parçasını içerir. Kahraman bakış açılı ben-anlatıcının çocukluğuna dair bir anısıyla başlayan öyküde geçmiş, bugüne ışık tutar. Postaneye giden başkişi, yolda dut ağaçlarının yeniden yeşerdiğini fark eder. Bu fark ediş, kahraman anlatıcıya bir ay önce yine postaneye giderken dut yapraklarının tırtıl salgınına uğradığını hatırlatır. Dut ağaçlarının zamansal olarak geçirdiği değişim, ihtilal dönemine denk gelen fiziksel zamandaki toplumsal değişime koşut ilerler:

O gün farkına varmadım önce. Yola sapmış, başım önümde, gidiyordum postaneye doğru. Sağımda bir hışırtı oldu. Baktım. Üç asker çömelmiş oturuyor. Yürüdüm. Duradurdum sonra. Askerlerin ne işi vardı burada? Ağaçların altında üçer beşer çömelmişlerdi. Cıgara tütürüyorlar, fısıltı ile konuşuyorlardı. (..) Postaneden içeri girerken tiksintiyle irkildim. Kolumda yeşil, semiz bir tırtıl ağır ağır ilerliyordu. Yerimden sıçradım. Elim ensemden daha da semiz, daha da yeşil bir tırtıl alıp attı yere. Silkelendim. (USBGA: 137)

Her iki öyküdeki geriye dönüşler, hâlde yaşananlar üzerinde fonksiyonel bir etkiye sahiptir. “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”nda, İoakim'in hatırladıkları, bir yandan Andronikos'un manastıra döndükten sonra başına gelenleri aydınlatırken diğer yandan Andronikos'un ölümüne yol açan baskı sürecinin ve o süreçte yaşananların kendisi üzerindeki etkilerini de bugünün bakış açısıyla değerlendirmesine yardımcı olur. “Dutlar”daki geriye dönüşler ise anlatının sosyal zamanına ışık tutar.

3.2.1.8. Bilinç Akışı

Bilinç akışı, dört erkek arkadaşın çocukluktan ergenliğe ve yetişkinliğe uzanan ve bu süreçte hem birbirleriyle hem etraflarındaki kadın figürlerle anne ya da eş ilişkilerini varoluşsal süreç içinde irdeleyen *Troya'da Ölüm Vardı*'daki öykülerin neredeyse tamamına hakim bir anlatım tekniğidir. Ben-anlatıcıların bakış açılarının aktarımında geçmişin hâlin içinde verildiği, yani geçmişe karakterlerin bilinçlerinin içinden bakıldığı (Mendilow, 2004: 225) bu teknik öne çıkar. Çoğu zaman anlatıcının düşünceleri, duyguları ve gözlemlerine bilincinin süzgecinden geçenler de karışır. Özellikle “Doğum”, “Beşinci Gün”, “Oda Oda Dünya”, “Dönenen Bir”, “Zanzalak Ağacı”, “Nereden de Andım Şimdi” ve “Acı Kök Yağmurun Tadında” adlı anlatılarda bu kullanımın yetkin örneklerine rastlanır. Salih Bolat'ın bilinçakışı tekniğine örnek olarak gösterdiği “Doğum”dan

alıntılanan aşağıdaki parçada “karakterlerin bilincinde olup biten şeyler okurun zihninde de olup biten şeylermiş gibi gösterilerek okurla karakterlerin özdeşleşmesi” (Bolat, 2012: 63) sağlanır:

Yol uzundur. Yalaktan yalağa, yalaktan yalağa, yalaktan yalağa sular, yeşil, sular toplanıp toplanıp yeşil yosun yumağı yalaktan yalağa birikip akan sular süzülüyor, genişliyor, yıl kısalıyor, kısalmanın bolluğu ile gürleşmenin sevinci. Akmak akmak akmak. Dirinin yeniliğine ölümle birlikte inanma. Taş serinliğinden birden yolun dibine, kavuruculuğun göbeğine düşüp çekilme. Yuvarlak yuvarlak uzunluğu sivri itişinin yırtılan ete saplanıp kalma korkusu ile uğraşılın itmenin gırtlaklı yırtan kanlı kokulu boğucu kabarıklığını duymakla düşülen düşülen titremelerin geçtiği esip aktığı terleten sıcaklığında uğul uğul kanın... (TÖV: 8)

Karakterin zihninden geçenlerin aracısız olarak ortaya konulduğu bilinç akışı tekniği kişiler üzerinde derinlikli psikolojik tahliller yapılmasına olanak tanır. “Acı Kök Yağmurun Tadında”dan alıntılanan aşağıdaki parçada karakterin duygu, düşünce, duyum ve izlenimleri ön plandadır:

Gitmek istiyorum belki de kanım çekiyor beni başka yerlere, bilmediğim görmediğim nasıl olduğunu bile düşünemediğim anamın ninemin bile görmedikleri garip yerler çağırıyor beni esmer kapkara saçlı kadınların erkeklerin dağ geçitlerinde dolaştığı bir yer bilmem ben öyle düşünüyorum belki öyle değil ama biliyorum ben oraya gitsem de iki dağ tepesi arasına tellerimi gerip kozamı örmeğe başlayacağım yeniden acılık kozamı zehir kozamı parçalayıp açıp havaya çıktığım zamanlar bir iki soluktan sonra dışarının havasına dayanamayıp yeniden örmeğe başladığım onsuz edemediğim nereye gidersem gideyim kurtulamayacağım benim doğuşumdan ilence uğratılmışlığımı kendinde saklayan ısıtan besleyen büyüten kozamı örmeğe başlayacağım öreceğim kapanacağım içine düşmanlarımı yıkmak için kozamın içinde acılığı damıtacağım zehri kaynatacağım en adı duyulmadık tozları bir araya getirip karıştıracağım bu zehre sonra birden kozayı parçalayıp çıkacağım kapılacağım kendimi unutacağım birden aklım başıma gelecek birden kaçmak isteyeceğim kozama kapanmadan başka insanlar başka töreler görmek isteyeceğim bunu bana yaptırmayacaklarını biliyorum düşmanlarım olacak düşmanlarım olacak çünkü beni istediğim gibi yaşamaktan alakoymuş olacaklar düşmanlarım olacak onları bağışlayamayacağım kaçmayacağım da çünkü kaçtığım zaman o adımı bile ancak düşünebildiğim garip esmer insanların dağ geçitleri arasında sivri yüksek kaya okları arasında dolaştıkları o ülkeye kaçtığım zaman bile bu kez kaçmaktan kaçmanın da ayıbını kurtulunmazlığını duya duya kozamı yeniden örmeğe başlayacağımı biliyorum ben bu koza için yaratıldım bu kozayı örmem için Tanrının bir yüzkarası olmak için biliyorum acılığımı zehrimi koza yapış içine sığınmadıkça yaşadığımı bilmiyorum... (TÖV: 123-124)

“Dönenen Bir”de üçlü ilişkinin taraflarından biri, diğer iki kişi arasına girmemek için üzerine düşenin gitmek olduğu düşüncesindedir. Öte yandan bunun ölmekle aynı kapıya çıkacağını duyumsayar ve bu hislerine kıskançlığın da eklenmesiyle gitmekle kalmak arasında bocalar. Roman kahramanının içinden geçenlerin aktarıldığı bölümlerde bilinç akışı ön plandadır. “Zanzalak Ağacı” adlı anlatıda iki erkek kardeş arasında kalan üçüncü bir kişinin ikisi ile olan ilişkisi, sevda ve ölüm hakkındaki düşünceleri “seri fakat düzensiz olarak şekillenen bir iç konuşma halinde” (Tekin, 2008: 269) sunulur:

Bağlandığımda kan isterim arada. Kan sıcak sıcak aktıkça, ısırıktan akmalı, aktıkça, ısırıktan, akıp akıp bağlar. ölüm, benim ölümüm gerek. Rıza gibi değil. O tatsız yemiş kanı bilmez, tanımaz. Kansız o. Zanzalak ağacının altında siz yoksunuz, gölgeniz vardır diyordu Saffet. Ölüünüz. Ölümüm olsa zanzalak ağacından iyisi mi olurdu. ölümüm olmaz ama. Ölüm vardır. benim leşim. Rıza sevda olamazdı. Korktu. Evden çıkmalı. Uykusunun içinde de korkar mı? Uykuda dostu dostluğu sevdalığı kalmaz korkmaz öteyi aramaz çekinmez kıskanmaz. Demir

uzakta yok annesi gücüyle yapayalnız korktu yıkıldı öldü acımam sevdiğime acımam yıkılan bir o değil ne çıkar yanıp tatlanacak bağırmı güneşe açıp kanamalı sevda denen inanmam güç inanmak bu korkak tatsızlığına sevda soğuk kar gibi sevda denen (TÖV: 46)

“Nereden de Andım Şimdi”de, oğlu Müşfik’in günün birinde tartışırken kendisine “siz kadınlar” (TÖV: 75) diye başlayan bir cümle kurduğunu hatırlayan Dilâver Hanım’ın oğluna, kendisine ve aralarındaki ilişkiye yönelik hisleri, zihninden geçtiği şekliyle aktarılır. Hiç nokta kullanılmadan sekiz sayfa boyunca devam eden bölümde geçmişte yaşananların kendisine hatırlattığı başka anılar ve bu anıların kendisinde uyandırdığı duygular silsile şeklinde birbirine eklenir. Dilâver Hanım’ın duygu ve düşüncelerinin aktarımında iç monolog ile bilinç akışı bir arada kullanılır:

onu karnında taşımış onun uğruna her şeye katlanmış olan anasına kadın desin, kadını tabii kadını ama onun için değil onun gözünde kadın olmamalıydım, zaten o karnımda kıvılcımlandıktan sonra kadınlığım mı kaldı ki, görmüyorsunuz körsünüz çünkü desin, evet, geçmiş gün, geçti hepsi, gitti benden uzaklaştı uzaklar girdi aramıza vücutlarımızın odalarımızın yemeklerimizin ısınmalarımızın arasına (TÖV: 76)

3.2.2. Öykülerde Anlatım Biçimleri

3.2.2.1. Üstkurmaca

Postmodern romanda metnin kurgusuna dair söylemlerin metnin içine yerleştirilmesi, kurmacanın belirginleştirilip gerçek ile kurmaca arasındaki sınırların ortadan kaldırılması, anlatıcının etkin bir figür olarak anlatıda kendini belli etmesi gibi farklı şekillerde uygulanan üstkurmaca, Bilge Karasu’nun öykülerinde, en az romanlarındaki kadar geniş yer tutar.

Masalımı bu günlerden hangisine yerleştireceğimi düşünüyorum. (..) Tatalım ki güneşli havadan başladık (Bir çok okurun da hoşuna gitmeği düşünmüş olabiliriz bu arada). (..) Durum bu olsun... Ardından da şöyle bir şeyler diyelim. (..) Tipili bir güne rastlatırsak bu olanı, olacağı, denizin gerek kişiöğlunu, gerek balığı yormaktaki katkısı bir parça artacak. (GKB: “Avından El Alan”, 15-17)

Bu örnekte anlatıcı metnin kurgusu hakkındaki düşüncelerini okurla paylaşırken anlatıcı olarak kendini ön plana çıkarır. Bu cümleler aynı zamanda metnin kurmaca bir dünyadan ibaret olduğunun da altını çizer.

“Yengece Övgü” adlı öyküde kendisi de kurmaca bir unsur olan anlatıcı kurmaca metnin dışına çıkıp okurla konuşur; kurmaca dışı bir unsur olduğunu göstermeye çalışarak metnin gerçeklik algısını sekteye uğratar: “Konuşalım bunu bir araya geldiğimizde. (..) Bunu da konuşalım” (GKB: 73). “Korkusuz Kirpiye Övgü” de benzer bir kurguya sahiptir: “Dört gece arayla iki ayrı kirpinin aynı mahallede görüldüğünü tarih yazmamıştır diye karar verdim. Öyküm ancak bu kararla yazılabilirdi.” (GKB: 62) diyen metnin kurgusal yazarı “Düşündüm, karar verdim.

Kirpi şöyle bir şeyler anlatmış olacak.” (GKB: 63) diyerek anlatıcılık görevini kirpiye devreder ve yolculuğunu onun ağzından nakleder. Öykünün sonunda da “Kirpi böyle söylemiş olacak.” (GKB: 69) sözleriyle anlatıcılık görevini devralır.

Bilge Karasu öykülerinde, tıpkı romanlarında olduğu gibi, metni kendi içinde farklı şekillerde kurgulama yoluna gidilip bu yolların her birinin metinde dile getirildiği uygulamalar yer alır. Göçmüş Kediler Bahçesi’ndeki “Usta Beni Öldürsen E!”de anlatıcı dramatik aksiyonu kesintiye uğratarak “Baştan alalım.” (GKB: 107) der ve metni yeniden kurgular. Benzer şekilde, “Yengece Övgü”, “Şöyle diyebilirdim” (GKB: 73) cümlesiyle başlar ve anlatıcının, sehpanın üzerinde duran yengeç hakkında arkadaşı ile aralarında geçen konuşmayla devam eder. Ardından gelen parça anlatıcının kurguya yönelik düşüncelerini açığa çıkarır:

Değişik bir şey de olurdu bakarsın. Üstelik böylesi bir anlatışın geçer akçe olduğu günlerden bu yana yüz yıl geçmesine karşın, bugün bile, herhangi bir şey “anlatan” yazının tek olabilir biçimi budur diye düşünen pek çok okuru, sevindirirdim. Ama eski bardaklar çam olur mu bir daha? (GKB: 73)

“Şöyle de diyebilirdim” (GKB: 73) cümlesinden sonra öyküsüne bu sefer farklı bir başlangıç kurgulayan yazar, böylelikle oldukça alışılmış bir anlatı yolunu tercih ettiğini belirtir. Anlatının ilerleyen kısmında parantez içinde yer alan ifadelerle anlatının gerçekliği bir kere daha sarsıntıya uğrattırılır: “Yengece Övgü diye, başlığı buraya atmak gerekirdi gerçekte. Oysa, alışlagelmiş işte; yazının başına yerleştirdim başlığ.” (GKB: 75). *Göçmüş Kediler Bahçesi*’ndeki “İncitmebeni” adlı anlatıda aynı olay iki farklı bakış açısından verilir. Öyküdeki öğrencilerden biri, hocasına, o gün koya inip de adanın durumunu görene kadar neler yaşadığı anlatır. Ardından gelen “Adamın anladığı şu” (GKB: 139) cümlesinden sonra bakış açısı değişir ve çocuğun adanın içinde bulunduğu durumla karşılaştıktan sonraki süreç, hocanın bakış açısından aktarılır. Aynı metin anlatıcının, masalımsı öykünün neyle ilgili olduğunu söylemesiyle başlar ve kurgu en baştan açık edilir:

Herkesin, kim bilir, belki de ancak “çoğu insanın” demeli ya, giyinmek için uğraşıp didindiği bir dünyada, insanların arkasını kat kat kalınlaştırmak için olmasa bile, kış aylarının acı soğuğu estiği zaman sırtını pek tutabilmek için çalışıp yaşadığı bir ülkede soyunmaktan başka şey dileyemeyen bir adamın masalı bu. (GKB: 130)

“Alsemender” adlı anlatının bir kısmı üç farklı şekilde kaleme alınır. Bilim adamının kitaplık yöneticisinin evine misafir oluşunu anlatan bu parça “Ev sahibi ne içmek istediğini sordu.” (GKB: 177-179) cümlesiyle başlar. İlk cümle üç versiyonda da aynıyken, sonrası farklı şekillerde kurgulanır. Benzer şekilde öykü dört farklı sonla biter. “Belediyenin yazısını alması üzerinden otuz saat geçmişti.” (GKB: 185-190) şeklindeki ilk cümleler kurgulanan her sonda aynıyken bilginin, belediyeden söz konusu yazıyı aldıktan sonra yaptıkları değişikliğe uğrar. Böylece, gerçek ile kurmaca arasındaki çizgi bulanıklaşır.

Göçmüş Kediler Bahçesi'ndeki öykülerden birinin adı "Bir Başka Tepe"dir. Burada yazar, "Ada" ve "Tepe" adlı iki parçadan oluşan "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı" adlı öyküsündeki alt başlıklardan birine gönderme yaparak her iki metnin de kendisi tarafından kaleme alındığını vurgular ve kurmaca düzlemin dışına çıkar.

"Masalın da Yırtılıverdiği Yer" adlı anlatı, birçok açıdan üstkurmaca özellik taşır. Anlatının 1a. ile belirtilmiş parçaları anlatıcının, o öykü kitabı hakkındaki düşüncelerini paylaştığı; öykü kitabını nasıl kurguladığına ve ne yapmak istediğine dair görüşlerini dile getirdiği kısımlardır. Bu kısımlarda metnin kurgusu metnin konusu haline getirilir. "Kitapların bir yerde bitmesi gerekir. Yazar için böyle bu. İçinden gelerek yazsa da, yazmasa da." (GKB: 216) cümlesi *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı kitaba yönelik bir düşüncüyü barındırır. Benzer şekilde anlatıcı "Bu dünyadaki var oluşumuza, bu var oluşun sürüp gitmesine hiç şaşmıyor gibiyiz. Masallar, bu rahatlık karşısındaki şaşkınlığının sonucu." (GKB: 225) diyerek masal adını verdiği anlatıların ortaya çıkış sürecine işaret eder ve metnin kurmaca doğasına göndermede bulunur. Bu kısımlarda, 2a. ile numaralandırılmış öykünün kurgusuna dair görüşler de yer alır. "Bu masalı yazmağa karar verdiğimde göz önünde tutmak istediğim örnek, "Yeşil Gözlü Yontu"nun ardındaki idi." (GKB: 219) cümlesi, biri yaşını başını almış, uslu, görgülü; diğeri genç ve güzel iki kişi arasındaki ilişkinin anlatıldığı masalın ortaya çıkışına yönelik bir düşüncüyü içerir. 2a. ile numaralandırılmış parçalarda ise anlatıcı kendini belli ederek metnin (heykeltraşın hikâyesini anlatan "Yeşil Gözlü Yontu"nun) kurgusuna yönelik düşüncelerini metne dahil eder. "İlk düşündüğüm şöyle bir şeydi" (GKB: 212) cümlesiyle başlayan bu parçada anlatıcı, hikâye kişisi olan heykeltraş için nasıl bir gelecek kurguladığına dair bilgi verir:

Tutup peri masalına çevirecektim bu işi; günün birinde, oturduğu, çalıştığı evin bahçesinde bir kil katmanı bulduracaktım ona; bunu yoğuracak, bitirdiği yoğurunun kusursuzluğunu görecektim, "canlansa..." diye içinden geçirecekti; yoğuru, ertesi sabah, yeşil gözlü bir güzel yaratık olup çıkacaktı karşısına. (GKB: 214)

Öykünün 2c. ile numaralandırılmış parçaları ise 2b.de verilen anlatıya dair yorumları içerir: "Ne ki, öykünün böylece anlatılışında kaynayıp giden bir şey var.", "Bundan sonrasını biraz uydurabiliriz." (GKB, "Masalın da Yırtılıverdiği Yer", 220, 223) şeklindeki cümleler metnin kurmaca dünyasına vurgu yapar.

Üstkurmacanın bir diğer görünümü de yazın kuramına yönelik fikirlerin metne dahil edilmesidir. Karasu'nun pek çok metninde yazmak, kurmak, yazı ile ilgili düşüncelere yer verilir. "Masalın da Yırtılıverdiği Yer"de de bunun örnekleri vardır:

Yazı ise, çok söylemişimdir, acılarımı, öfkelerimi kusmak için kullanmak isteyeceğim bir araç değil benim gözümde. Yazıyı araç diye görenlere saygı duyabilirim; ama ben, kalemi elime aldığımda, -acıların, öfkelerin tortusuyla doldursam da yazımı- dolaysız acımı, dolaysız öfkemi dökmeyeceğim diye karar verdim. (GKB: 215)

Öyküde, kitabın kurgusuna, oluşumuna yönelik ipuçlarına rastlanır. Anlatıcı, Doğu'nun yerleşegelmış anlatı biçimlerinden biri olan kutu içinde kutu ya da çerçeve içinde çerçeve diyebileceğimiz anlatış biçimine öteden beri ilgi duyduğunu belirtir. Ona göre bu kutular ve çerçeveler yazıyı bir parça olsun çizgisellikten kurtarır (GKB, “Masalın da Yırtılıverdiği Yer”, 224-225). Nitekim *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin kurgusu, çerçeve ve iç hikâyeler oluşturacak şekilde düzenlenir. Anlatı içine bir başka anlatı sokulurken, ilk anlatı, içerisine sokulduğu anlatıyı yansıtır (Aktulum, 2007: 159). İlk öyküye koştur olarak ilerleyen ikinci öykü ilk öyküye tutulan bir ayna niteliğindedir ve bu ayna “görüş alanımızın dışında kalan şeyi açığa çıkarmaya olanak sağlar[ken]” (Lucien Dallenbach, *le Recit Speculaire*: 46'dan aktaran: Aktulum, 2007: 159) ana metnin ardında yatan anlamı destekler ve netleştirir. Kitaptaki bütün masallara döşeklik edecek masal olarak seçilen ve kitapta yer alan on iki masalın arasına serpiştirilen “Göçmüş Kediler Bahçesi” de benzer bir özelliğe sahiptir ve kendi içine yerleştirilen diğer on iki hikâyeyi ölüm, çözümlüş, tükeniş, arayış, korku gibi izlekler bakımından tamamlar.

Bu iç anlatı örneği dışında, kitapta yer alan diğer öyküler arasında kutu içinde kutu şeklinde kurgulananlar vardır. “Avından El Alan” adlı öykü, bey ile karacaya dair bir anlatıyı içinde barındırır. Çerçeve vaka kolunu kapan balığa dönüşen ve bir müddet sonra onunla bir olan balıkçının yaşadıklarını anlatırken iç vakada avlamak üzere peşinde koştuğu karacaya dönüşüveren bir beyin öyküsü yer alır. Bu iki öykü hem konu hem izlek yönünden bütünlük arz eder.

Denizin karanlığında bir balık; toprağın karanlığında bir yılan. Ölüler ülkesinin iki ulağı.
Bir tepeciğın ardında sarıklı, külâhlı adamlar, gözetler gibi bakıyor beye.
Bir ağacın dibinde bir yılan çöreklenmiş yatıyor. Biraz ötede, aynı yılan olacak, sağalmış akıyor deliğine doğru. Beyin parısı öldürdüğünü mü muştulayacak? Yoksa beyin ölümünün yakınlığını mı?
Alt köşede bir su akıyor inceden; içinde, süzülen bir balık.
Tepeciğın ardından bir ok uçuyor beye doğru. Yukarıda, iki dal arasında bir kuş, kanatları gerili; yıldızlı bir boşluğa doğru fırladı fırlayacak. (GKB: 19-20)

“Dehlizde Giden Adam” adlı anlatının sonuna yerleştirilen ve havada solumaya alışıp suya atıldığında ölen balığı anlatan hikâyeye de benzer şekilde dehlizin karanlığında yürümeye alışıp güneşe çıktığında gözleri görmeyen adamın öyküsünü içeren ana anlatının izleksel bir özeti gibidir. Çok kısa olan bu iç vaka ile “özgün metnin karmaşıklığı, uzunluğu yalınlaştırılır, böylelikle özet yoluyla kurgunun daha iyi anlaşılmasına olanak sağlanır” (Aktulum, 2007: 162).

Adamın biri bir deniz balığı tutmuş günü birinde, o kadar sevmiş ki yanında hep kalsın istemiş. Her gün suyunu tazelermiş, denizden kova kova çekip taşıyarak. Bir süre sonra usanmış deniz suyu taşımaktan, musluk suyunu denemiş. Balık biraz tedirgin olmuş ama alışmış sonunda tatlı suya. Gel zaman git zaman adamın içine merak olmuş, tatlı suya alışan balık havaya da alışır mı diye... Balık önce boğulayazmış, debelenmiş, sonunda havaya da alışmış. Günlerden bir gün adamın denize gideceği tutmuş. Balığı da yanında. Koymuş onu çakıllığın gölgeli bir köşesine, kendi de denize girmiş. Çocuklar geçiyormuş oradan o ara. Balığı görmüşler. Nasılsa, acımışlar, bu balık karaya vurmuş, yazık, denize atalım, demişler. Adam deliler gibi yüzüp yetişiye balık boğulmuş denizde. (GKB: 101-102)

Anlatıcının, çerçeve vakada kitaba yönelik düşüncelerini içeren “Masalın da Yırtılıverdiği Yer” adlı anlatıda ise iki tane iç vaka bulunur. Bunların ilki 2a. ile numaralandırılmış parçada verilen ve yontucu ile aşığı arasındaki ilişkiyi anlatan “Yeşil Gözlü Yontu” adlı öyküdür. 2b. ile numaralandırılmış parçalarda ise 16. yüzyılın ikinci yarısında doğan ve eserleri günümüze kadar ulaşmış üç dört kişiden birinin, bir müzisyenin öyküsü anlatılır. Bunların dışında, 1b. ile numaralandırılmış kısımlarda kediler hakkındaki düşünceler, 2c. ile numaralandırılmış kısımlarda 2b.’de anlatılan öyküye dair yorumlar, 3a. ile numaralandırılmış kısımlarda 2b.’deki öyküde anlatılan müzisyenden hareketle sanatçılara yönelik genel görüşler, 3b.’de Stendhal’dan yapılan bir alıntı ile eşitlik hakkında bir yorum ve 4. numaralı kısımda korkunun ne olduğuna dair bir tanım yer alır. Baştan sona 1a., 2a., 1b., 2a., 1a., 1b., 1a., 1b., 2a., 1b., 2a., 1b., 2a., 1a., 2a., 2b., 2c., 2b., 2c., 2b., 3a., 2c., 3a., 1a., 2c., 2b., 2c., 2b., 2c., 1a., 2c., 1a., 2c., 3b., 1a., 2a., 4., 1a. ile numaralandırılmış parçaların birbirini takibi şeklinde düzenlenen metin, kurmaca içinde kurmacaya dönük yapısı ve oluşturduğu parçalılık ile üstkurmaca düzlemi yansıtır.

Yazarın *Kısmet Büfesi* adlı kitabı, gerçek ya da kurmaca resimlerden/ fotoğraflardan yola çıkılarak kaleme alınmış metinlerden oluşur. Anlatıcı, “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin” adlı anlatısının kurmaca bir resme dayandığını şu sözlerle dile getirir: “Hiç çizilmemiş, belki de hiç çizilmeyecek bir resim bu. Ama, çizilmişmiş gibi bakıyor, inceliyorum” (KB: 10). Bir pencerenin ardında oturan iki kadını anlatan metin, anlatıcının tasarılarını da barındırır: “Bunu daha önce söyledik zaten; oysa, daha başka şeyler bulup söylemeği tasarlıyoruz” (KB: 13). Metindeki üstkurmaca evren, anlatıcının kendini kurmaca düzlemde çıkarıp gerçek dünyada konumlandırmasıyla da sağlanır:

Bir arkadaşımızın yıllar önce anlattığına dayanarak yazıyoruz bundan sonraki birkaç satırı. (..) Öyle şey olur mu, diyenlere arkadaşımızın adını veririz. Kendisinden sorsunlar. (KB: 16)

Öykünün üstkurmaca dünyasına, anlatıcının metni değişik şekillerde kurguladığına yönelik örnekleri de eklemek mümkündür: “... Olmadı, öyle değil, şöyle demeli:...” (KB: 15)

Gerçek bir resimden hareketle kaleme alınan “Çapavulun Çattığı Çaparız”da anlatıcı, gördüğü/ baktığı bir resmi yorumlayarak bir öykü kurar ve bunu gizlemez: “Savutlarının ayaklarının dibinde ya da ona yakın bir yerde durması böyle açıklanabilir” (KB: 68). Anlatıcı, resme hangi açıdan baktığını, bakış açısının resmin yorumlanmasında ne gibi farklılıklara sebep olacağını, resme ait bir durumu ne şekilde düşündüğünü, yazdığını; neye göre kurup tasarladığını okurla paylaşır:

Yola çıkarken, resmin harita doğrultusuna göre ters durduğunu, sağının batı, solunun doğu olduğunu kabul edebilirdim, etmiş olabilirdim. Ama madem öyle değil de böyle kabul ettim, o halde gün doğmuyor, batıyor. (KB: 73)

Böylelikle metin hem resmin yorumlanması sonucunda ortaya çıkan öyküyü hem de o öykünün içinde resmin yorumlanma aşamasına ait düşünceleri içererek üstkurmaca düzlemine taşınır.

Metnin kurgusunun açık edildiği bir diğer öykü Kısmet Büfesi'ndeki "Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin"dir. Kurgusal yazar devreye girer ve metnin yazarı olarak metninle ilgili tasarruflarını okurla paylaşır:

Oysa nelerin anlaşıldığı, nelerin anlaşılmadığı, biz yazarların kararlaştırdığı bir şey. Şu durumda, diyoruz, şu kadın, şöyle düşünmeli, buna göre de bu kadın şu sözü anlamamış gibi davranmalı, o sözü şöyle etmeli... (KB: 102)

Anlatıcı, hikâyeye konu olan kadınları tanıtırken bazı seçimler yapıp metni o seçimlere göre kurguladığını dile getirir. "Burada gene bir değişikliği belirtmek gerekiyor." (KB: 100) diyerek Ferdane Hanım'ın Şefika ile Hikmet'i çaya çağırırken önce kendi evine diye düşündüğünü, ama eşinin patavatsızlık yapabileceği ihtimali ile bu kararından vazgeçip Ankara'nın en seçkin pastanesine götürmeyi teklif ettiğini anlatır. Bu gibi yerlerde anlatıcı bir yandan gerçekliği kurarken, diğer yandan onu deformasyona uğratar.

Ferdane, Şefika ve Hikmet adlı kadınların pastanede sohbet ederlerken aralarında geçen konuşmaları ne şekilde yansıtabileceğini kararlaştırmaya çalışan kurgusal yazar, öyküsünün geri kalan kısmında takip edeceği yol hakkında bilgiler verir. Bir yöntem belirledikten sonra birtakım sebeplerden ötürü vazgeçip başka bir yöntem seçer ve metnin kalanını ona göre tasarlar. Metnin kurgusuna yönelik bu uzun parça kurgunun, metnin konusu/ malzemesi haline getirilmesi yönüyle üstkurmaca örneğidir:

Bundan sonrasını, gerçekten, tasarladığım gibi aktarmak için, şöyle bir yöntemle başvurabilirdim: Sayfayı, boyuna, üçe böler, birinci kanat üst-konuşmayı, ikincisi alt-konuşmayı, üçüncüsü ise, Ferdane Hanımın iç-konuşmasını aktaracaktır, derdim. Kimi yaygın, kimi pek sınırlı kullanımlara dayanan bu teknik terimlerden yararlanacak yerde de, birinci kanatla üç kadının ağızlarından çıkan sözleri, ikincisiyle Hikmet Hanımla Şefika'nın söylemedikleri halde söylemek istediklerini, üçüncüsüyle de yalnız Ferdane Hanımın içinden geçirdiğini aktaracağımı söyleyebilirdim düpedüz. Ama bu konu üzerinde daha çok düşününce, yatay adımlarla dikey doğrultuda bir okuma yerine, musiki yazısını da göz önünde tutarak, aynı temele dayanan ama dikey adımlarla yatay doğrultuda ilerleyen bir okuma sağlamanın daha elverişli olacağına karar verdim. (KB: 108-109)

"Boğaziçi Üzerine Bir Ön Metin"nin başında B.K. imzasıyla şu cümle yer alır: "Buna "metin" diyorum ya, resimli bir kitabın "yazılı yarısı", bir filmin "söz tümleci" de diyebilirdim. Derim de" (KB: 48). *Lağım-laranası ya da Beyoğlu*'nda yer alan metinlerin de çoğunda kendi imzası olmasa da, yazar Bilge Karasu öne çıkar. "Bir Söylencedir Beyoğlu"nda geçen "Gerçekte, Beyoğlu üzerine yazmağım tasarladığım bu metni yıllar yıldır kafamın, gönlümün bir yerlerinde taşıyorum." (LB: 45) cümlesi, kurmaca anlatıcının gerçeklik düzlemine taşındığı söylemlere örnek teşkil eder. Bunda

metnin özkurmaca özelliğinin de payı vardır. Benzer şekilde iç metinsellik yoluyla *Susanlar* adlı eserindeki “Kedili Meryem”i “Bir Söylencedir Beyoğlu”nun içine yerleştirdikten sonra anlatıcının ilk metinle ilgili olarak söyledikleri, bu duruma örnek teşkil eder:

Meryem’in ilginç bir kişi olarak sunulduğu bir yazıydı bu. Oysa bu kitapta Meryem, Beyoğlu’ndan akan ırmağın bir damlasıdır, o kadar. (LYB: 55)

Metnin kurgusuna yönelik eleştirileri ortaya koyan kurgusal yazar, Karasu’nun pek çok metninde ön plandadır. *Lağım-laranası ya da Beyoğlu*’ndaki “Mesih”, bu durumu örnekleyen pek çok ifade içerir: “Niye bunu böyle yazmağa kalkıyorum?”, “Yoksa şöyle de başlanabilirdi.”, “Şimdi de ruhbilim. Bakalım daha ne yollardan geçmek zorunda kalacağım bu öykünün ilk taslağını bitirinceye değin.”, “Bu noktada durmak ucuz etin yahnisi olur. Devam etmeli.”, “Anlatamıyorum. Başka bir yerden almalı.”, “Nereden nereye (..) baştan almalı” (LYB: 113, 114, 116, 117, 120, 121) Bu örneklerde anlatıcı, metnin yazım sürecinde karşılaştığı güçlükleri, aldığı kararları, seçtiği yolları metnin kurgusuna dahil eder. Böylece metin, kendi yazım sürecini de içeren bir üst anlatıya dönüşür.

Klasik metinlerde kendini gizleyen anlatıcı, Bilge Karasu’nun eserlerinde çoğu kez yazar kimliğiyle ön plandadır. Yazarlık mesleğiyle meşgul olan bu anlatıcılar yapmak istediklerini, arayışlarını, kurguya yönelik düşüncelerini metinlerine eklemekten geri durmaz. Kimi zaman “Anlatmak istediğimi bir türlü gerçekleştiremedim. Oyalanmak, kaçmak olduğu kadar aramak da, yaptığım, yapmağa çalıştığım.” (LYB: “Lağım-laranası”, 89) diyerek amacını ortaya koyar; kimi zaman da “Her kitap, bir çekirdeğe ulaşma çabasıyla başlar sanıyorum.” (LYB: “Lağım-laranası”, 91) sözleriyle kendisini kitap yazmaya sevk eden dürtünün ne olduğu hakkında bilgi verir. Bazen de “Geride bıraktığım ilk bölüme şöyle bir bakıyorum. Geniş tutulması tasarlanan bir çalışmanın çeşitli boyutlarda, çeşitli düzeylerde, gelişigüzel çiziktirilmiş bir taslağı.” (LYB: “Lağım-laranası”, 79) cümlesiyle yazdıklarına yönelik yorumlarda bulunur. Bütün bu örnekler, hayatı kurar gibi yazısını da kuran, ya da, hayatı yaşar gibi yazısını da yaşayan Bilge Karasu için yazmanın, kurmaca bir eylem değil bir gerçeklik olarak görüldüğünün, yaşamakla eşdeğer bir şey olarak algılandığının göstergeleridir.

3.2.2.2. Metinlerarasılık

Bir metnin aslında kendisinden önce yazılmış metinlerle sıkı bir etkileşim içinde olduğu ve metnin anlamının büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kimi kesitlerin birbiri içine geçmeleriyle oluştuğu (Kolcu, 2008: 337) iddiasını taşıyan metinlerarasılık, postmodern yazım tekniğinin önemli bir parçası olarak Bilge Karasu’nun öykülerinde geniş yer tutar. Epigraf, alıntı, gönderge, iç metinsellik, kolaj, montaj gibi yöntemler yazarın, metnini çizgisellikten çıkarıp sonsuz anlamlar yumağına dönüştürmesine olanak tanır. “Metnin üreticisi ile okurun bulunduğu bir üretimin oluşma

alanı” (Rifat, 2008b: 51) şeklinde tanımlanabilecek olan bütün bu metinlerarası yöntemler ile yazar anlamı çoğaltıp yeni anlamlara ulaşmayı hedeflerken okuru da bu anlamlandırma sürecinin bir parçası haline getirir.

3.2.2.2.1. Epigraf

Bir metnin giriş kısmında bulunup içerikle arasında bağ kurulmasına olanak tanıyan epigraflara, Bilge Karasu'nun iki öykü kitabında yer verilir. *Troya'da Ölüm Vardı*'daki “Zanzalak Ağacı” adlı anlatının başlangıcında S. N. Şener adı yazılarak Saffet Nezih Şener'in aynı adlı şiirinden bir parça epigraf olarak kullanılır:

*Sevda derdi dedikleri
Bir zanzalak ağacı kadardır
Zanzalak ağaçlarının altında
Siz yoksunuz gölgeniz vardır*

Aynı kitapta yer alan “Çatal” adlı anlatıda ise Miguel de Unamuno'nun Cancionero adlı eserinden bir şiir parçası orijinal dilinde epigraf olarak kullanılır.

Yazarın bir tanesi döşek ve biri ek olmak üzere toplam on dört öyküden oluşan *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı eserinde biri öykü kitabının girişinde, üçü öykülerin girişlerinde ve altısı öykü başlangıçlarında olmak üzere toplam 10 epigraf yer alır.

Kitabın girişinde, Talat Sait Halman'ın *Can Kulağı* adlı eserine ait olan “En doğru masal anlamadan korktuğumuzdur.” şeklindeki epigraf yer alır. Sayfa başında yalnız başına yer alarak kitabı temsil eden, kitabı ve anlamı indirgeyip özetleyen (Aktulum, 2011: 475) bu epigraf ile kitapta yer alan anlatıların masal olarak değerlendirilmeleri gerektiğine vurgu yapılırken izleksel anlamda çoğu karamsar olan masalların korku unsuru taşıyan yönüne atıfta bulunulur.

Kitaptaki “Avından El Alan”, “Dehlizde Giden Adam” ve “Alsemender” adlı öykülerin girişlerindeki epigraflar ise sırasıyla Melih Cevdet Anday'ın *Göçebe Denizin Üstünde* adlı şiir kitabındaki “Ağulu Mantar” adlı şiirden alıntılanan “Denizim ben batık aşklarla dolu.” dizesi, Vergilius'un *Aeneas* adlı eserinden alıntılanan “Avernus'a inmek kolay: Karanlık Dis'in kapısı gece gündüz açık; ama geri dönmek, yukarıdaki esimlere ulaşım kurtulmak... Sınav, güçlük bunda işte!” şeklindeki parça ve Ece Ayhan'ın *Devlet ve Tabiat* adlı şiir kitabında yer alan “Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur” adlı şiirinden alıntılanan “Çünkü her kambur biraz şair bir ailedendir / Toparlarsak kendi kendinin çırağı da olabilir / Ölü sözcüklere ve çocuklara can vermek için / Hangi marş iki kez çalınırsa yeryüzünde unutmayın / Hem usta hem çirak bir kambur içindir” mısralarıdır.

“Denizim ben batık aşklarla dolu” mısrası, avladığı bir balığa kolunu kaptıran ve zamanla kolunu yutan balığa dönüşen, onunla bütünleşen, iki sevgili, iki aşık gibi birleşerek denizin dibine doğru yol alan balık ile balıkçının öyküsünü anlatan “Avından El Alan” adlı masalı, onları derinliklerine çeken deniz üzerinden açılar. Vergilius’tan orijinal dilinde alıntılanan ve kitabın sonunda yer alan “Notlar” kısmında Türkçesi verilen parçada anılan Karanlık Dis, “Dehlizde Giden Adam” adlı masalın başkişisinin zaman mefhumunu yitirip ne kadar olduğunu kestiremediği bir süre boyunca ilerlediği ve sonunda güç bela kendini dışarı atmayı başardığı dehlizin bir örneği gibidir. Ece Ayhan’a ait olan mısralar aracılığıyla ise “anlatının çerçevesi” (Eliuz, 2016: 128) işaret edilir.

Başlangıcında epigraflara yer verilen öyküler “Göçmüş Kediler Bahçesi”, “Gecedен Geceye Arabayı Kaçıran Adam”, “Korkusuz Kirpiye Övgü”, “Usta Beni Öldürsen E!” ve “Masalın da Yırtılıverdiği Yer”dir. Kitaptaki diğer öykülerin arasına yerleştirilmiş olan “Göçmüş Kediler Bahçesi”nde biri baştaki parçada, biri sondaki parçada olmak üzere 2 epigraf yer alır. İlki Marcel Proust’un *La Prisonniere* adlı eserinden orijinal dilinde alıntılanan bir cümledir (GKB: 9) ve Türkçesine yer verilmez. Öykünün son parçasındaki epigraf ise Herman Hesse’nin *Demian* adlı eserinden aktarılan “Birbirimizi anlamasına anlayabiliriz; ama kişi ancak kendi kendine kendini açıklayabilir.” (GKB: 228) cümlesidir. “Gecedен Geceye Arabayı Kaçıran Adam” adlı öykünün epigrafı, “Uslu Kişilere Tekerlemeler”den seçilmiş olan “Günlerden deniz, sulardan salı/ Yürürden vatos, yüzerden kedi...” (GKB: 31) şeklindeki parçadır. F. Kayacan’ın bir mektubundan yapılan alıntı, bir kirpinin Ankara sokaklarındaki yolculuğunu anlatan “Korkusuz Kirpiye Övgü”nün epigrafını oluşturur:

Demin sokaktan geçerken bir adam gördüm. Kaldırımın kıyısına oturmuş bir kirpinin dikenlerini törpülüyordu. Kirpi de enayi mi enayi. Manikür yapılmış gibi tatlı tatlı gözlerini yumuyordu... (GKB: 57)

Usta ile çırağı arasındaki ölüm-kalım ilişkisinin ve birlikteliğinin masalı olan “Usta Beni Öldürsen E!”nin epigrafı, 12. yüzyıldan kalma *Koncaku-Monogatari şû* adlı bir Japon öykü seçkinde yer alan “Bir Avcılar Anası” adlı öyküden bir parçadır:

Anlaşılan, çok yaşlanmış birtakım analar babalar, iblisleşivermiş oldukları için çocuklarına varasıya, insan yemeğe kalkıyorlar, arada bir. Öyküsünü anlattığımız bu anaya gelince, çocukları, ölüsünü törenle kaldırdılar. Düşünülürse, pek korkunç bir işmiş bu. Öyle anlatıldığı rivayet olunur. (GKB: 106)

“Masalın da Yırtılıverdiği Yer”, Yourcenar’ın *Le Coup de grâce* adlı eserinden epigraf şeklinde kullanılan bir alıntı ile başlar. Anlatı içerisinde orijinal dilinde verilen bu parçanın “Dostluk, her şeyden önce, inandır; onu seviden ayıran budur. Ayrıca, saygıdır, başka bir varlığın her şeyiyle kabul edilmesidir.” (GKB: 230) şeklindeki Türkçe çevirisi kitabın “Notlar” kısmında yer alır. Bütün bu epigraflar, kullanıldıkları masalın içeriğine konu ve izlek bakımından gönderme

yapar, ilgili metnin ana hatlarını çarpıcı bir biçimde aktarır, alıntılандıkları metin ile ilişkili masal arasında bir “benzeşiklik ilişkisi” (Aktulum, 2011: 475) kurar.

3.2.2.2. Alıntı

Metinlerarası ilişkinin en belirgin biçimi olup iki ya da daha çok metin arasındaki alışverişe olanak tanıyan alıntılar, Karasu'nun romanlarında olduğu kadar hikâyelerinde de yer bulur. Göçmüş Kediler Bahçesi'ndeki “Yengece Övgü” adlı öyküde anlatıcı, yazar Nermi Uygur'un kendisine söylediği birkaç cümleyi metnine dahil eder: “... canına kıyma yoluna gitmek, kendini kapalı bir dizgenin tutsağı kılmaktır. Oysa yaşamak, dizgeyi ya da dizgeleri her zaman açık bırakmak, değişikliğe hazır tutmak demek...” (GKB: 79). Metinde tırnak içerisinde yer alan bu ifadeler vasıtasıyla sözün başka bir bağlamda yeni metne eklenmesi ile “bilinçli ve istemli bir anımsama” (Aktulum, 2007: 94) sağlanmış olur.

Aynı kitabın “Masalın da Yırtılıverdiği Yer” adlı anlatısında bir alıntı yer alır. Metin içerisinde orijinal dilinde ve tırnak içerisinde verilen cümleye düşülen dipnot, okuru kitabın sonunda yer alan “Notlar” kısmına gönderir. Orada, Stendhal'dan olduğu belirtilen alıntının Türkçe çevirisine de yer verilir. “Neler yapabilirmişim, bir ben bilirim. Başkaları ise, çok çok, ‘belki yapardı’ diye düşünür, o kadar.” (GKB: 230) anlamı taşıyan cümle, yazarın hem bütün bir öykü kitabında hem de söz konusu öyküde giriştiği yeni denemelere işaret eder.

Troya'da Ölüm Vardı'da epigraf olarak kullanılan Saffet Nezih Şener'in “Zanzalak Ağacı” adlı şiirinin bir mısrasına aynı adlı öyküde metin içerisinde alıntı yoluyla da yer verilir. Sevdiğinden ayrılmanın üzüntüsüyle ölüm üzerine düşünen roman kahramanının aklına takılan “Zanzalak ağacının altında siz yoksunuz, gölgeniz vardır.” (TÖV: 46) dizesi adı geçen ağaç ile ölüm ve sevda arasında bir etkileşim doğurur. Bu, zanzalığın bir mezarlık ağacı olan selvinin meyvesi olmasından kaynaklanır. Böylece, sevda derdiyle ölmeyi dileyen roman kahramanının duygu dünyası, “Zanzalak Ağacı” adlı şiirden alıntılanan bu mısra ile ortaya konur.

Karasu öykülerindeki son iki alıntı örneği *Kısmet Büfesi* adlı kitaptaki öykülerden biri olan “Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine Akdeniz'den Uzak Bir Metin”de geçer. Faust'tan orijinal dilinden yapılan ve italik olarak verilen ilk alıntıya dipnot düşülerek sayfanın altında beyitin “Kuram dediğin bir bozkırdır, dostum/ Dirimin yemyeşildir altın ağacı” anlamındaki Türkçesine yer verilir (KB: 25). Aynı öyküdeki ikinci alıntı Tanpınar'a ait bir cümledir. Metinde tırnak içerisinde ve italik olarak yer alan “..... dil zevksizliklerini de yenilik sanmıştı.” (KB: 28) cümlesine dipnot düşülerek cümlenin Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Yaz Yağmuru* adlı eserinden olduğu bilgisi verilir. Bu iki alıntı, metnin kuram ve dil yönünden taşıdığı özelliğe vurgu yapar.

Bir nevi yeniden yazma işlevi taşıyan bu alıntılarla metinler konu, izlek, dil, üslûp gibi anlam ve biçim olarak çeşitli yönlerden desteklenir.

3.2.2.2.3. Gönderge

Metinlerarasılığın en açık yöntemlerinden biri olan gönderge, Bilge Karasu'nun öykülerinde geniş yer tutar. Bir metinden bir çağın, yazınsal olsun ya da olmasın herhangi bir türün, bir geleneğin, yan-metinsel göstergelerden biriyle olduğu kadar yalnızca yapıt başlıklarının, yazar adlarının ya da bir roman, trajedi, şiir kişinin, tarihi bir kahramanın, kutsal kitaplardan birinin adının açıkça anılması (Aktulum, 2007: 102) demek olan göndergeler Karasu öykülerinde ağırlıklı olarak yazar, ressam, müzisyen ve sanatkar odaklıdır. Eser üzerinden yapılan göndergeler ise genellikle kitap, dergi, şarkı ve film adlarını içerir. Bununla birlikte sadece kişi isimlerinin verilmesi suretiyle kime olduğu bilinmeyen göndergeler de fazladır.

Yazarın ilk öykülerini içeren *Susanlar* adlı kitapta yer alan “Susanların Son Hikâyesi”nde Mozart adlı besteciye yönelik bir tane gönderge bulunur. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'ndaki öyküler içinde ise sadece “Dutlar”da gönderge yer alır. Bunlar Domenica del Corriere adlı dergi, Giovinezza adlı şarkı ve Lale Andersen adlı şarkıcı ile onun Lili Marleen adlı şarkısıdır.

Troya'da Ölüm Vardı'daki göndergeler şunlardır: “Sarıkum'a Giriş”te Cevat Çapan, “Çatal”da Adalet Cimcoz, “Kavruk”ta Vüs'at O. Bener ve “Zanzalak Ağacı”nda Saffet (Saffet Nezihi Şener) adlı sanatçılar; “Odalardan Biri”nde Aşk Sanatı adlı kitap; “Nereden de Andım Şimdi”de sadece isminin baş harfleriyle anılan A.K. adlı kişi; “Şarkısız Gecelerin İlki”nde Ata olarak bahsedilen Atatürk; “Acı Kök Yağmurun Tadında”da Kussara'lı Pithanas adlı kral, İsa adlı peygamber ve onun Yehuda ve Yohanna adlı havarileri, sadece isminin baş harfi anılmak suretiyle geçen T. adlı kişi.

Göçmüş Kediler Bahçesi'nde yer alan “Bizim Denizimiz” dışındaki bütün öykülerde göndergeler vardır. Bunlar, kim oldukları okurlara kapalı olan Enis, Açar'lar, Nezihe, François Filliatre, Ceren, Aslı, Tözün, Fred, Yavuz ve Patrick adlı kişiler; Adalet Cimcoz, Nermi Uygur, Drieu La Rochelle, Halûk Aker, İsmet Tokgöz, Tarık Gülmen ve A. Huxley adlı yazarlar; Cüneyt Türel ve Alpay İz bırak adlı oyuncular ile Ali Poyrazoğlu adlı tiyatro sanatçısı; Valerian Borowczyk adlı yönetmen ile Blance adlı filmi; Michelangelo Buonarroti ile Musa heykeli; Levi Strauss adlı filozof; Pygmalion adlı oyun kahramanı; Ecinniler adlı roman ile Kirilov adlı roman kahramanıdır.

Kısmet Büfesi'ndeki metinlerde Ertuğrul Oğuz Fırat ve Erol Akyavaş adlı ressam ile Müzehher A. adıyla geçen ve Müzehher Aloğlu olması muhtemel bir başka ressama; Michelangelo adlı heykeltraşa; Sevgi Sanlı adlı yazara ve Dünya Resim Sanatının Büyük Ustaları adlı esere gönderge vardır.

Lağımlaranası ya da Beyoğlu adlı kitapta yer bulan göndergeler ise şunlardır: Eduardo Bianco, Hamiyet Yüceses, Zehra Bilir ve Müzeyyen Senar adlı şarkıcılar; Rolf Baumgart ve İlhan K. Mimaroglu adlı bestekârlar; La Milovic adlı opera yıldızı; Zozo Dalmas adlı opera sanatçısı ile Yelek adlı şarkısı; Greta Garbo ve Pola Negri adlı aktristler ile Pola Negri'nin Mazurka adlı filmi; Barthes adlı edebiyat kuramcısı; King Kong adlı film ile Pamuk Prenses ve Yedi Cüce adlı çizgi film; Yavrutürk adlı dergi; Walt Disney adlı yönetmen; Osmanlı padişahı Abdülhamid; şair ve yazar Uyar'lar; Aşk-ı Memnu ve Bihter adlı roman ve kahramanı; sadece adlarıyla anılan Deniz, Selçuk ve Işık Okyayuz adlı kişiler.

Öykü kitaplarındaki göndergeler yazar ve şairlerden oyunculara, tarihi kişiliklerden roman kahramanlarına, yönetmenlerden heykeltıraşlara, şarkıcılardan bestekârlara geniş bir yelpazeye sahiptir. Eser üzerinden olanlar ise kitap, dergi, şarkı ve film adlarını içerir. Her biri ana metinlerden bağımsız olan bu göndergeler ile pek çok farklı söylem aynı düzleme taşınırken anlatılar çağrışım yönünden zenginleştirilir.

3.2.2.2.4. İç Metinsellik

Lağımlaranası ya da Beyoğlu'nda yer alan "Bir Söylencedir Beyoğlu" adlı anlatıda *Narla İncire Gazel*'in bir kısmını oluşturan "Hayvanlar Kitapçığı"ndan bahsedilir. Anlatıcı, "Hayvanlar Kitapçığı"nı yazdıktan sonra zihnini meşgul eden sorular üzerinde düşündüğünü söyler ve ardından hayvanları bir yaşam ortağı olarak görmek ile hayvan besleme merakı ve tutkusunun birbirinden ayrıldığı noktayı aydınlatmaya çalışır:

"Hayvanlar Kitapçığı"nı yazdıktan sonra çok düşündürücü bir noktaya geldim dayandım. En sert, en kaba biçimde şöyle ortaya konabilecek bir şey var. Bu hayvan sevgisi, ikili görünüşüyle, düpedüz, insanlarla kurulamamış, kurulması başarılammış bir ilişkinin, bir ilişki türünün yerini tutuyor. Kısacası, bir sakatlık. (LYB: 59)

Aynı kitabın içinde yer alan "Lağımlaranası" adlı anlatıda ise *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı kitabın adı geçer. Anlatıcı, Uyar'ların kitabı okuduktan sonra içine güzel bir şeyler yazıp geri göndermesi için kendisine yolladıklarını dile getirir ve bu istekleri üzerine bir yazı kaleme aldığına değinir.

Lağımlaranası ya da Beyoğlu'nun içindeki "Kumsalda Bir Köpek" adlı anlatının başında epigraf gibi kullanılan ve italik harflerle yazılmış olan bir parça yer alır: "Anılar, belli bir düzenin sağladığı anlamları taşıyabilir ancak. Notalar gibi: Anahtar yazılmadıkça birtakım benekler olarak kalan..." (LYB: 132). *Narla İncire Gazel*'den biraz değiştirilerek alınan bu parça ile iki metin arasında ilişki kurulur. Romanın içinde geriye dönüş tekniğiyle verilen bir anıyı içeren ve "Anılar, belli bir okuyuşun sağlayabileceği anlamları taşır ancak. Anahtar yazılmadıkça birtakım benekler olarak kalan notalar gibi." (NİG: 81) cümleleriyle başlayan parça ile "Kumsalda Bir Köpek" adlı

anlatı, konu olarak da benzerlik gösterir. Kumsal, incir ağacının kokusu, kumsala gelen köpek, sur kapısı, anıtsal çeşme, motosikletli adam, kumsala atlayan inek vb. unsurlar iki metin arasındaki ilişkinin açık göstergeleridir. Anlatıcının “Çıplakça bir kumul üzerinde bağısı mavilemiş bir kaplumbağa ölüsü çıkacaktı karşıma yıllar sonra buralarda bir yerde.” (LYB, “Kumsalda Bir Köpek”, 134-135) sözleri ile *Narla İncire Gazel*'de başkişi Kerim ile arkadaşı Refik'in Side'de gezerlerken karşılaştıkları kaplumbağa ölüsü sayesinde iki metin birbirine bağlanır.

Lağımlaranası ya da Beyoğlu'nda yer alan “Gidememek” adlı opera librettosu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki “Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam” adlı anlatının operaya uyarlanmış halidir. Bu yönüyle iki anlatı arasında metinsel bir bağ kurulur. “Gidememek” aynı zamanda *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki üç öyküyü barındıracak şekilde kurgulanır. Libretto, Sazandere'ye gitmeye çalışan ama oraya giden arabayı bir türlü yakalayamayan bir adamın öyküsünü anlatır. İkiye bölünen adamın bir tanesi otelde yatağında yatarken diğeri düşü oynamak üzere yataktan kalkar ve mağaranın ağzından içeri girer. Anlatıya parça parça yerleştirilen bu kısımlar, “Dehlizde Giden Adam” adlı masalla konu itibariyle benzerlik gösterir:

Saatim hep işliyordu. On ikiyi gösteriyordu hep. (..) Gücüm tükenesiye yürüyordum dehlizde. Acıktıkça yemek makineleri çıkıyordu karşıma. Su makineleri, çay makineleri, susadığımda. (..) Işığı görecektim dehlizin ucunda öyle diyordum öyle olduğuna inanmak istiyordum. Sonra sonra bir ışık bir ışık görür gibi oldum... (..) İşte ondan sonrası... Açık havaya çıkmıştım artık, hava sıcaktı, çiçekler kokuyordu... Ama... Kördüm... Körmüşüm... (LYB: “Gidememek”, 166-179)

Başkişi, ikinci düşünde ise kolunu balığa kaptıran bir balıkçının hikâyesini dinler. Sevgi, özgürlük, korku, esaret gibi izlekler çerçevesinde dönen bu anlatıda, tıpkı “Avından El Alan”da olduğu gibi balıkçının denize ulaşabilmek yani özgür olabilmek için korkusundan kurtulması gerekir:

Damağına saplanmış zokayı almak istedim, incitmeden onu. Ağzı kapanıverdi. Elimi yuttu önce. Dirseğime, omuzuma erişti sonra dudakları. Koluma asılı kaldı. (..) Oysa o, kendisini tutsak edeni bilemiyor, sevinin esrikliğine kapılmış gidiyordu. (..) Artık seninle her yere giderim; ölüm sultanının eşğine bile yüz sürebiliriz dedim. (..) İşte o zaman balık çürüdü, dağıldı... (..) Döküldü, param parça, balıkçının koluyla birlikte. (..) Ne kadar, ne kadar... Acımasızmışsın! (LYB: “Gidememek”, 171-174)

Bir türlü Sazandere'ye gidemeyip deniz düşleri görmeye yetineceğini düşünen ismi belirsiz başkişi radyo dinlemeye karar verir. Radyoda, anlaşılmasın bir nedenle bir gece içinde parçalanıp dağılan ve denize gömülen bir adanın haberi yapılır:

Adanın kıyıları genişlemekte, deniz gitgide uzakta kalmaktadır. Tekneler karada kalakalmıştır. Adanın denizle ilişkili düzeni bozulur. (..) Adalılar tarihlerinden bildikleri tehlikeden korkuyorlardı. Oysa... Hiç beklemedikleri geldi başlarına... Ada depremle sarsılmadı, yıkılmadı, ufalanmadı. Büyümeğe başladı. (LYB: “Gidememek”, 177-181)

Habere göre depreme hazırlıklı olan adalılar büyüme karşısında ne yapacaklarını bilemez olmuş, ilk çözüm olarak makinelerle adayı kazmaya başlamışlardır. Kazılar sonucu oluşan toprak yığınlarının artması ile bu sefer ada çöker ve içinde yaşayanlarla birlikte denize batar. Bu haberde anlatılan hikâyenin konusu ise “İncitmebeni” ile birebir benzerlik gösterir. Böylece *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nde yer alan üç öykü, iç metinsellik bağı ile “Gidememek” adlı opera librettosunun içinde yer bulur.

Yazarın *Susanlar* kitabındaki “Kedili Meryem” adlı anlatı, *Lağım-laranası ya da Beyoğlu*’nda yer alan bir diğer anlatı olan “Bir Söylencedir Beyoğlu” ile iç metinsellik yönünden ilişkilidir. Karasu, “Kedili Meryem”in tamamını, bazı yerlerinde ufak değişiklikler yapmak suretiyle “Bir Söylencedir Beyoğlu”nun 20. epizotunun içine alır. İtalik olarak verilen bu kısım metne blok şeklinde değil, aralara eklemeler yapılarak parça parça yerleştirilir. Toplam beş sayfalık bir metin olan “Kedili Meryem”in içine katıldığı “Bir Söylencedir Beyoğlu”nun 20. epizotu altı sayfa sürer. Yani ilk metin, yaklaşık olarak bir sayfa tutan eklemelerle yeni metne dahil edilir.

3.2.2.2.5. Montaj/ Kolaj/ Parçalılık

Göçmüş Kediler Bahçesi’ndeki “Dehlizde Giden Adam” adlı öykünün sonunda Ali Poyrazoğlu’nun 1969 Ağustos’unda anlattığı bir masal yer alır. Masala göre tuttuğu balığı çok sevdiği ve yanından ayırmak istemediği için onu önce tatlı suya, ardından havaya alıştırarak bir adam denize açılacağı bir gün balığını çakıllığın gölgeli bir köşesine bırakır. Oradan geçmekte olan çocuklar karaya vurduğunu düşündükleri balığa acıyarak onu denize atarlar. Adam yetişene kadar balık denizde boğuluverir. Söz konusu bu masal, dehlizde yürümeye başladıktan bir müddet sonra zaman ve mekân kavramını kaybedip karanlığa ve loşluğa alışan, ne kadar olduğunu bilmediği bir zaman sonra dışarı çıktığında ise bu sefer vücudu aydınlığa ve ışığa tepki veren adamın öyküsünü izleksel olarak bütünler.

Kitaptaki “Alsemender” adlı öyküde ise lâlelerle ilgili bir efsane geçer. Efsaneye göre bir serdar, gelen akıncıları durdurmak için sınır boyuna gider ancak lale tarlasını atlarıyla geçmeye kıyamadığından tarlanın etrafından dolaşırken düşman akıncıları tarafından görülür ve bütün köyün yakılıp yıkılmasına sebep olur. Serdara duyulan öfkenin lâlelere yöneltilmesiyle birlikte ülkede lale çiçeği yetiştirmek yasaklanır ve çiçek yetiştirme meraklılarının gül yetiştirmesine izin verilir:

Zamanla serdar unutulmuş ama ona duyulan öfke lâleye yöneltmiş olacak ki bu olaydan yıllar yıllar sonra (değil kitaplarda, masalarda bile belirtilen bir şeydi bu...) ülkede lâle çiçeğini yetiştirmek kesinlikle yasak edilmiş. İlaç yapımı için lâle soğanı yetiştirecek olanlar belirlenmiş. Çiçek yetiştirme meraklıları da gül yetiştirebilir, denmiş. (GKB: 173)

Montaj yöntemiyle ana metne dahil edilen bu masal, lâle çiçeğine benzerliğiyle dikkat çeken alsemender adlı bir çiçeğin bilimsel amaçlarla yetiştirilişini konu edinen asıl öyküye “derinlik [ve] çağrışım zenginliği” (Çetişli, 2004: 112) kazandırır.

Aynı öyküde alsemender çiçeğini yetiştiren bilgine kitaplık yöneticisi tarafından gönderilen ve kendisinin gizlice lâle yetiştirenlerden biri olduğunu itiraf ettiği mektup da Karasu'nun öykülerindeki diğer montaj örneğidir. Benzer bir uygulama *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* adlı yapıttaki “Tepe” adlı öyküde de yer alır. Ravenna'ya yaptığı gemi yolculuğu sırasında İoakim, Doğulu bir köleden masal dinler. Yıllar sonrasında geriye dönüş tekniği kullanılarak anımsama yoluyla metne dahil edilen bu masal, kendisine verilen yüzlerce renkli taşla içine giren herkese sanki kendi eviymişçesine tanıdık ve bildik gelen bir saray yapması istenen; ancak taşları dizerken yalnız tek bir noktada aynı renkli iki taşı yan yana getirmesine müsaade edilen mimar hakkındadır. Sonunda ortada ne saray, ne yapı ne de bunların düşüncesi vardır. Bu masalın, öykünün terkinbine katılmasındaki amaç, İoakim'in içinde bulunduğu durumu, mimarın durumu vasıtasıyla netleştirmektir.

Yazarın görsel dayanan metinlerini içeren *Kısmet Büfesi*'ndeki anlatıların ikisi gerçek resimlerden yola çıkılarak kaleme alınır. Bunların ilki “Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz'i A/n-r/ar Bir Metin” adını taşır ve öyküden hemen önce, kitapta öyküye kaynaklık eden söz konusu resme yer verilir. “Erol Akyavaş'ın bir resminden hareketle kaleme alınan Çapavulun Çattığı Çaparız”a ilham kaynağı olan resim metnin başında yer alır. Her iki resim de metinlerarasılığın “yeniden yazma imgesine” (Eliuz, 2016: 144) dönük olan ve yeni bütün içerisine metin dışı unsurlar yapıştırma, ekleme yöntemiyle gerçekleştirilen kolaj örnekleridir. Aynı kitapta yer alan ve kitaba adını veren “Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”de, başkişi Ferdane Hanım, dramatik aksiyon içerisinde “Dünya Resim Sanatının Büyük Ustaları” adlı bir kitap okur. Bu kitapta anlatılan MorYelediAt'ın öyküsünün çerçeve vakanın içine parça parça yerleştirilmesi diğer kolaj örneğidir.

Söylemin çizgiselliğini ve sürekliliğini yarıda bırakan, metni açık yapıta dönüştürerek çok anlamlı özellik kazandıran (Eliuz, 2016: 144) yönüyle Bilge Karasu öykülerine dahil olan atasözü, tekerleme, ansiklopedi maddesi şeklindeki kolaj örnekleri ise şunlardır: “O da yalan, bu da yalan, varalım biraz da biz oyalanalım.” (KB: “Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine Akdeniz'den Uzak Bir Metin”, 25), “Böcekbaşı, böcekbaşı, hani böceklerin başı?” (GKB: “Bir Başka Tepe”, 203), “yalı is. 1. Düzlük ve açıklık su kıyısı. 2. Su kıyısında yapılmış yazlık köşk. – ağası tar. Kıyıları korumakla görevli komutan. – çamı çam. – çapkını deniz kıyılarında yaşayan bir kuş, iskele kuşu (*Alcedo atthis*). – uşağı deniz kıyısı yerlerde doğup büyümüş kimse.” (KB: “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin”, 37) Metinlere dahil edilen bu ayrışik unsurlar, anlatıları konu ve tema yönünden destekleyerek söyleşimsel boyutta bir bildirim alanı yaratır.

3.2.2.3. Çokseslilik

Postmodern felsefenin özünü oluşturan çoğulculuk Bilge Karasu öykülerinin başat unsurudur. Farklı bakış açıları ve söylemlere yer verilmesi, diğer metinlerle ilişkiler kurulması, görsel olarak sayfa düzeninin bozan kullanımlara gidilmesi gibi çeşitli yollarla metinlerini hem üslup hem de görüntü düzeyinde bir orkestraya dönüştüren Karasu, yazınının sınırlarını zorlamak, yazın adına neler yapılabileceğini keşfetmek amacıyla bu tür denemelere girişir.

Troya'da Ölüm Vardı içindeki öykülerden “Acı Kök Yağmurun Tadında”da yedi farklı anlatıcı, dönüşümlü olarak toplamda yirmi dokuz kere anlatıcılık görevini devralırlar. Birbirinden bağımsız gözükmeyle birlikte esasında birbirini besleyen bu bakış açısı ve anlatıcı çeşitliliği “meşru seslerin sahici bir çoksesliliği”ne (Bahtin, 2004: 48) dönüşür ve öykünün belirleyici özelliği haline gelir.

“Dutlar” adlı öykü farklı zaman dilimleri arasındaki geçişlerle örülüdür. *Susanlar* adlı öykü kitabındaki “Kör Nokta” bir tiyatro metni gibi yazılmıştır. Sahnelenen bir oyunu izlemeye gelen seyircilerin kendi aralarındaki konuşmaları ile oyun birlikte ilerler. Hem sahnedeki oyun anlatılır, hem de seyircilerin oyun hakkındaki yorumlarına, birbirleri ile atışmalarına yer verilir. Aynı kitaptaki “Sarı Leke”de kahramanın monoloğu, iç sesi, radyodan gelen ses ve anlatıcı sesi birbirine karışır:

Radyoyu vururcasına yaktı. “Korkuyorum. Korkacak bir şey yok halbuki.” Uzaktan gelen slow, var dedi. *Ölüm her yerde. İstedığın yerde bulamazsın yalnız.* Ezberlercesine “Yok, yok. Hiçbir şeyden korkum yok benim. Hiçbir şeyden; yok. Bir insan öldü. Öldürmem lâzımdı. Ölmedi de belki. Ya ölmediyse.” Saat bir yerlerde çaldı., sonra bir daha çaldı, sonra bir daha. “Sabah; her şey belli olacak.” Pencerenin önünde durdu. Karanlık sokaktan kedi sesleri geliyordu. (..) Birden ürperdi. Açık kalan radyonun düğmesini sıkı sıkı çevirdi. Birisi konuşmağa başlamıştı. Bilmediği sert bir dilde. (S: 22)

Benzer bir kullanım *Lağımlarınası ya da Beyoğlu*'ndaki “Mesih” adlı anlatıda da vardır. Öyküde, ben-anlatıcının karşısındaki gazeteciye verdiği cevaplarla aklından geçenler birarada ilerler. Bu seslere bir de yazar-anlatıcının sesi eklenir.

Nasıl dediniz? Son toplantının resmi çekilmedi ki! Hiç kimse resim çekmedi o gece, çok iyi biliyorum, çekse benim haberim olmaz olur mu? Nasıl?
Kim çekmiş? İnanmam, uydurma bir şey olmalı, ne zaman gördünüz? Görsem gözlerime inanmam, imkânı yok bir kere! Ama nasıl gördünüz? Nerede?
Tuzağa düştüm, beni meraklandırdı, hemen unutturmağa bakmalıyım, yemek ye de sus demiştim, niye susmadın?
Efendim ben çok seviyorum, inanır mısınız? Mürekkep balığı olmayınca kendimi yemek yemiş saymıyorum, buyurun, eminim siz de çok seveceksiniz. (LYB: 113)

Bilge Karasu'nun deneysel edebiyat örneklerini içeren *Kısmet Büfesi*⁷ adlı kitabındaki iki metin, hem görsel olarak hem de üslûp açısından çoksesli görünüm arz ederler. “Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”de, üç kadının pastanedeki konuşmaları, söylemek isteyip de söyleyemedikleri ve yan masalardan gelen sesler bir potada eritilir. Bunlara metnin geneline hakim olan Tanrısal anlatıcı ve bakış açısı ile metnin kurgusuna yönelik çıkarımlarda bulunan kurgusal yazar da eklenir. Böylece ortaya çok dilli, çok üslûplu, çok biçimli bir metin çıkar.

“Beş Ses İçin Metin” alt başlığını taşıyan “Çeşitlemeli Korku”nun tamamı birbiri içine geçen, birbirinde eriyen, kaybolan beş ses ile adından da anlaşılacağı üzere çokseslilik örneğidir. Her bir sesin söylemini birbirinden ayırabilmek için dikey eksenle yan yana okunacak şekilde bir sayfa düzeninin tertip edildiği öykü, görüntü açısından karmaşık ve düzensizdir. Benzer şekilde yazarın pek çok öyküsünde dikkat çeken sayfa düzeninde meydana gelen sıra dışı kullanımlar; sayfa yapısına farklı şekillerde tasarruflar; metin parçalarının iç içe dizilmiş, basamaklı yapısı; paragraflar arasında bırakılan geniş boşluklar; içerlek dizilmiş cümleler ve ara sözler; iki kısa çizgi arası, taksim ve parantez içi kullanımlar; kimi italik yazılmış, kimi bitmemiş, yarım bırakılmış cümleler; tamamı büyük harfle yazılan kelimelerin yarattığı düzensizlik ve nedensizlik Bilge Karasu'nun hikâyelerine “kafa karıştırıcı” (Ertem, 200b: 64) bir nitelik kazandırır. Bununla birlikte bu düzensiz ve kafa karıştırıcı görüntünün bilinçli, istemli, amaca yönelik bir tercih olduğunu belirtmek gerekir.

Göçmüş Kediler Bahçesi adlı kitaba adını veren öykü, döşek masal olarak bütün kitaba serpiştirilir. Söz konusu öyküyü çizgisel olmaktan çıkararak ve ona parçalı, bütüncül olmayan bir yapı atfeden bu kullanımla öykü, diğerlerinin arasından sürekli duyulan bir ses gibidir. Aynı kitapta yer alan ve “kendi bağımsızlıkları içinde ilerleyen, birbirinden ayrı tasarlanmış izlenimi veren metinlerden oluş[an]” (Nemutlu, 2013: 89) “Avından El Alan” adlı öyküdeki iç metin olan karaca ile beyin hikâyesinin anlatıldığı iki kanatlı yazı hem ayrışık bir unsur olarak hem de kuruluş bakımından çoksesliliğe örnek teşkil eder:

Bey, karacanın ardından uçuyordu mahmuzlayıp durduğu *Tekboynuz*, *kızıoğlan kızlara düşkün*. *Koşar, koşar, onların atın sırtında*. At, kanatlarını germiş, gölgesini karacanın üzerine *kucağına atar kendini, yatar: Herkesin bildiği bir şey bu. Tek- değirdi değdirecek*. Karaca birden taş gibi durdu kaldı. Dünya- *boynuzu yakalayıp yiğitlik göstermenin tek yolu da, güzel bir lar çarpıştı delice hızları içinde*. Boynu kırılıp yüzü gözü kan *delikanlının kız gibi giydirilip kıra salınmasıdır. Delikanlı kırita içinde kalan Beyi gözyaşlarıyla diriltmeğe çalışan uzun saçlı, kırita önden yürür; tekboynuz onu görür görmez koşar gelir, uzun parmaklı; güzeller güzeli delikanlının yok oluvermiş bir kucağına atılır, koynuna girer delikanlının. O zaman kat kat giy-karacanın yerinde durmakta olduğunu kim anlayabilir, kim bile- siler altına gizlenmiş mızraklar ortaya çıkar, tekboynuzun böğ- bilir bundan böyle? rü delik deşik olur.* (GKB: 25-26)

⁷ Kitapta yer alan “Çeşitlemeli Korku” ve “Çeşitlemeli Korku'nun Seslendirilme Metni”, Murat Yalçın tarafından Kitaplık dergisinin 60. sayı armağanı olarak hazırlanan Türkiye’de Deneysel Edebiyat Antolojisi’ne alınır. Bkz. Murat Yalçın, Türkiye’de Deneysel Edebiyat Antolojisi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 18-37.

Bu kullanımların yanı sıra alıntı, gönderge ve epigraflar; iç metinsellik örnekleri; kolaj ve montaj yöntemleriyle metinlere eklenen fotoğraflar, başka öyküler, şarkı sözleri, atasözleri, tekerleme, mektup parçası ve ansiklopedi maddesi; aynı metne yazılan birbirinden farklı parçalar ve sonlar; metinler içerisindeki numaralandırmalar; metinlerin üstkurmaca yönünü açığa çıkaran, yazar-anlatıcının kurguya yönelik söylemleri ile kendini gösteren çok yönlülük Bilge Karasu öykülerini “çok biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen” (Bakhtin, 2014: 36) bir biçime büründüren özelliklerdir.

3.2.2.4. Sapmalar

Dile yeni bir güç kazandırmak, göstergeleri ses ve anlam açısından daha etkili kılmak, okuyanın zihninde yeni değişik tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmak (Aksan, 1995: 166) gibi hedefleri olan dilsel sapmaların Bilge Karasu öykülerindeki kullanımı daha çok yazımsal yönden kendini gösterir. Sesbilimsel, sözcüksel ve anlamsal sapmaların öykülerdeki kullanım oranı ise birbirine yakındır.

Tablo 4: Bilge Karasu'nun Öykülerinde Sapmaların Dağılımı ve Görünümü

Öykü Adı ve Sayfa No	Yazımsal Sapma	Sesbilimsel Sapma	Sözcüksel Sapma	Anlamsal Sapma
"Odalardan Biri", s.32	Nüfus kağıdım, diyor. Yok. (...)Adınız, diyor. Müşfik. (...)Babanızın adı. Reşit, diyorum.			
"Zanzalak Ağacı", s.46				O tatsız yemiş kanı bilmez, tanımaz.
"Zanzalak Ağacı", s.46				Kan sıcak sıcak aktıkça, ısırdıktan akmalı, aktıkça, ısırdıktan, akıp akıp bağlar.
"Kavruk", s.56,60	.midem bulanıyordu		çırılçırıplaktı çırıl çırıl	
"Nereden de Andım Şimdi": 82	anlatsan a			
"Anahtar", s.86,87,89	getirsen e	naletleştğini	cıgara	
"Anahtar": 93	Benim dirimim onunla başladı.			
"Acı Kök Yağmurun Tadında", s.110,124,116,145	fırladı evden, Kıskaç diye bağıyordu gözleri yüzü sessiz ağız Kıskaç diye uluyordu Kıskaç	alakoymuş	kaynarsıcak	güçlülüğün umundayız
"Acı Kök Yağmurun Tadında": 112,119		birbirilerini	çavdarekmekleri	
"Kör Nokta": 56		biribiri ardınca		
"Kedili Meryem": 67		Istanbul		
"İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin": 15,12	Bir şey değil beklemedikleri; birini bekliyorlar...		hortumgöz	
"İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin": 12			hortumkulak	
"Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine Akdeniz'den Uzak Bir Metin": 29	... kendisine bağlı olanları da doyuran aşçı.			
"Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz'i Anar Bir Metin": 33,33	A/nr/ar		Muğladamilâs	
"Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz'i Anar Bir Metin": 34			Turanresmi	
"Boğaziçi Üzerine Bir Ön Metin": 63,53	... sürekli akışı içinde Kediler...		Acunbetim	
"Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin": 85	ARDİM RNEĞİ			

Tablo 4: (Devamı)

Öykü Adı ve Sayfa No	Yazımsal Sapma	Sesbilimsel Sapma	Sözcüksel Sapma	Anlamsal Sapma
<i>“Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”, s.85</i>	K I S M E T BÜFESİ			
<i>“Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”, s. 94, 97,98,101,107, 108,119,123</i>	MorYeleliAt			
<i>“Bir Söylencedir Beyoğlu”: 37</i>	Ensiz, ya da ensizce görünen ...			
<i>“Bir Söylencedir Beyoğlu”, s.41,77</i>	Sakızağacı / Ak, kara benekli Kız / Yaz-Kış / Kesinlikle loş / Fesleğen, kolonya / Boşluk, sessizlik / Arka: Yok //			Ispartalı Nemenem Bir Kuştur
<i>“Lağımlaranası”: 83</i>	Bebek’de, Bebek’en			
<i>“Hiç Yoktan Bir Ölüm Daha”: 101,98</i>	Biraz değişirdi.	düşünür(düm)		
<i>“Yataklar”, s.145,148,145</i>	Ölen için SELÇUK Dipdiri için		çömçöl	Aynanın suyu boş, devimsiz.
<i>“Yataklar”, s.147</i>				Aynalı bir tavan askısı
<i>“Yataklar”, s.147</i>				güneşten emeceği rengi daha yeni yeni yoklayan
<i>“Gidememek”, s.164</i>	Sazandere? Sazande? Sazan? Saz?			
<i>“Gidememek”: 173</i>	param parça			
<i>“Sevilmek”: 215</i>	anlatsan a			

Bilge Karasu öykülerinde tabloda örneklenenler hariç cümlelerin sonuna nokta koymama, cümleye küçük harfle başlama, metin içinde içerlek dizilmiş cümlelere ya da paragraflara yer verme, cümleleri yarıda kesip alt satırdan devam etme gibi yazımsal sapmaya örnek teşkil edecek kullanımlar da vardır.

Troya’da Ölüm Vardı’daki öykülerde küçük harfle başlayan cümle örnekleri dikkat çeker. “Dönenen Bir”deki “yalnızlık vardı erkeklerin içinde.”, “ayrılacağız nasıl olsa buluşmak boş”,

“uçmaktan bu gecelik de vazgeçtiler” (TÖV: 40) gibi cümleler ile “Nereden de Andım Şimdi”de Dilâver Hanım’ın aklından geçenleri yansıtan ve iki sayfa boyunca devam eden cümleler bu kullanıma örnektir:

Kitabın “Doğum” adlı ilk anlatısında anlamsal sapmaya örnek teşkil edecek kullanımlar fazladır. Alışılmamış söz dizimi ve sözcük seçimi ile bir sözcüğün mevcut anlamından farklı anlamlarda kullanılması yoluyla yapılan anlamsal sapmaların Karasu öykülerindeki en dikkat çekici kullanımı bu metinde görülür. Metnin neredeyse tamamının anlamı zorlayan, kıran, bozan bir anlatımı vardır. “Sıfırdan birin çıkışı” (TÖV: 8) imgesiyle doğumu anlatan bu metin, “çığlık, kan, toprak, ölüm, çığlık, demir, toz, sıcak, sancı, yol, sıkışıklık, daralma, genişleme, kısalma, gürleşme, yumuşaklık, dişilik, boşalış, rahatlık” gibi kelimelerin imgesel ve sembolik kullanımıyla doğum anına göndermede bulunur. Metindeki bazı anlamsal sapma örnekleri aşağıdaki gibidir:

Karanlık titrerken. (TÖV: 7)
Sızıntı, sarı sarı, ter ter, çiğ. (TÖV: 7)
Demir derinde. (...) Demirlerden dirim, kurtulmak isteğinde. (TÖV: 7)
Anneliğin bulut rengi. (TÖV: 7)
Sızıntı saadet. (TÖV: 7)
Eser karanlık; diriliğin yaşamazlığında. (TÖV: 7)
Taş serinliği esip esip erimede. (TÖV: 7)
Serinlik dumanlaşıyor gene. (TÖV: 7)
Sıkışıp atmanın ardında, daralıp atma, genişleşip atma – atma – atma. (TÖV: 7-8)
Zaman yuvarlak yuvarlak vurmağa başlıyor ittiği sıkışıklığa. (TÖV: 8)
Yuvarlak yuvarlak uzunluğu sivri itilişin yırtılan ete saplanıp kalma korkusu ile uğraşılan itmenin gırtlığı yırtan kanlı kokulu boğucu kabarıklığı duymakla düşülen düşülen titremelerin geçtiği esip aktığı terleten sıcaklığında uğul uğul kanın... (TÖV: 8)

Lağımlaranası ya da Beyoğlu içindeki “Mesih” adlı anlatıda yarım bırakılmış, tamamlanmamış cümleler olduğu gibi sonuna herhangi bir noktalama işaretinin konmadığı cümleler de vardır. Yazar bunu, paragrafın son cümlelerinde yapar. Noktalama işaretleri anlamı ve çağrışımları sınırlayıcı, kısıtlayıcı, bir kural ve çerçeveye alıcı özelliktedir. Nokta, cümlenin ve anlamın bittiğini ifade eder (Çetin, 2009: 264). Sanatkârın bu metninde cümleleri yarım bırakmasının ve sonlarına nokta koymamasının altında yatan neden okurunu metne dahil etmek, metni okurun katılımıyla var kılmak, anlamın okur tarafından verilmesini ve devamını sağlamaktır.

Lağımlaranası ya da Beyoğlu’nda yer alan “Ölümün Avlusu”nda paragraf aralarında geniş boşluklar dikkat çeker. Benzer kullanım, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*’ndaki iki hikâyede de görülür. “Beyoğlu Üzerine Metin” adlı anlatıda ise satırların, bir ya da birkaç kelimeye bölünerek oluşturulduğu kısım, düzyazıya aykırılık teşkil eden görünümüyle yazımsal sapma örneğidir:

Sokak adlarına bağlanmadan
Kimi bir çiçeği, bir yemişi
Karanfil, Ahududu, Ayva
bir şehri
Bursa
bir kişiyi – tarih midir, değil midir kestirilemez artık
Tomtom Kaptan, Halepli Bekir, Hasnun Galip
gösterir, kimi çağrışımlarıyla anlamını yitirir
Pelesenk, Kalyoncukulluğu
kimi bir savutu ölmezleştirir
Altıpatlar
ne var ki, hepsi, kendine göre bir özellik yontmuştur adsızlık taşından
evler seçmeli derim, içindekilerle birlikte evleri seçmeli derim, birtakım şeyleri
anlatabilmek için. (LB, “Beyoğlu Üzerine Metin”, 17-18)

Bilge Karasu'nun 59 adet öyküsünün içinde içerlek cümlelerin kullanıldığı öyküler ise şunlardır: *Troya'da Ölüm Vardı* içinde yer alan “Beşinci Gün”, “Dönenen Bir”; *Kısmet Büfesi*'nde yer alan “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”, “Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955”, “Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine Akdeniz'den Uzak Bir Metin”, “Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz'i A/n/ar Bir Metin”, “Boğaziçi Üzerine Bir Ön Metin”, “Çapavulun Çattığı Çaparız”; *Lağımlaranası ya da Beyoğlu*'ndaki “Beyoğlu Üzerine Metin”, “Bir Söylencedir Beyoğlu”, “Lağımlaranası”, “Ölümün Avlusu”; *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki “Gecedен Geceye Arabayı Kaçıran Adam”, “Korkusuz Kirpiye Övgü”, “Yengece Övgü”, “Bizim Denizimiz”, “İncitmebeni”. Yazarın *Susanlar ve Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* adlı kitaplarındaki öykülerde ise bu kullanım yer almaz.

Kısmet Büfesi'nde yer alan “Çeşitlemeli Korku”nun tamamı ile “Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin” adlı öykünün büyük bir kısmı yazımsal sapma örneğidir. Deneysel metinler olarak da değerlendirilebilecek bu metinlerden beş ses için yazılmış olan “Çeşitlemeli Korku”, dördü dikey, biri yatay eksende okunabilecek beş farklı konuşma birimlerinden oluşur. Büyük harf, küçük harf birlikteliği, farklı puntolar, yarıda kesilip bir alt satıra kaydırılan kelimelerle göze de hitap eden metnin kitabın sonunda yer alan “Seslendirilme Metni” ise soprano, alto, tenor, bariton ve bas seslerine ait olan konuşma birimlerinin grafik şeklinde kurgulanmış yatay ve alt alta okumasından oluşur.

“Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”de hikâye kahramanı üç kadının pastanede çay içip sohbet ettikleri kısımların tamamı yazımsal sapma örneğidir. Bu konuşmanın ilk bölümünde konuşma çizgisi ile her bir kadının konuşmaları aktarılır. Parantez içinde () önce Ferdane'nin düşünceleri, ardından Hikmet Hanım'ın aklından geçenler verilirken iki taksim arası // italik yazılmış kısımlar ise Ferdane'nin kulak kabarttığı kadarıyla yan masalarda oturan insanların konuşmalarını içerir.

_ Kusura bakmayın ya, böyle bir düzeni benim kafam almaz. Yerini bilmediği bir şey mi buldu? Beni bekler. O kadar. Bak, bunu yapıyorlar işte, bizde çalışanlar. Ama tabağın, bardağın, yeri,

sırası... (ben de bilirim onlar gibi sözümü yarıda bırakıp çay yudumlamaya, şu pasta da fena değil, bir lokma daha alayım da öyle) /*olur, tamam, dokuzda. Bakar mısınız, hesap/ (iyi, kalkacaklar. Ben bu pastayı yemekle ters bir şey mi yapıyorum yoksa, ama yarın sabah)... Hikmet hanımcığım, bu söylediklerimizden, konuştuklarımızdan apayrı ya, bana verdiğiniz kitapta dikkatimi çeken merak ettiğim bir şey var (KB: 103)*

Sohbetin ikinci bölümü ise, üç kadın arasında geçen konuşmanın aynı anda takip edilebileceği şekilde, bir arada verilen üçerli konuşma şeritlerinin alt alta sıralanması halinde kurgulanır. Hangi konuşma şeridinin hangi karaktere ait olduğu, konuşmanın akışından çıkartılır. Metnin bu kısmı, klasik sayfa görünümünün dışında kalan yazımsal sapma örneğidir. Aynı kitapta yer alan “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”de ise cümlelerin yarım bırakılıp alt satırdan devam ettirilmesiyle gerçekleştirilen yazımsal sapma örnekleri mevcuttur.

Birini bekliyorlar. O bekledikleri, az sonra gelecek herhalde. Kadınların kısık gözleri dalgın değil, özlemlili değil, heyecanlı değil. Gelmesi beklenen, bundan önce de, geleceğini söylediği saatte gelmiş olan, özlenmeyen, heyecanlandırmayan, olmaz, umulmaz, korkular şeyler umdurmayan, biri; bildikleri biri. (KB: 15-16)

3.2.2.5. Oyun

Postmodern bir unsur olan oyun, Bilge Karasu'nun “Göçmüş Kediler Bahçesi”, “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı” ve “Büyü-II” adlı öykülerinde yer alır. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki aynı adlı öykü bir oyun gibi tasarlanır. Adını Göçme Oyunu denilen bir Ortaçağ oyunundan alan öyküde, bir Ortaçağ kentinde, on yılda bir oynanan oyuna katılmak üzere orada bulunan iki sevgilinin başlarından geçenler anlatılır. Öykünün kurgusu içerisinde bu oyunun ortaya çıkışına, tarihçesine, amacına, ödülüne, nasıl oynandığına, kurallarına, oyun alanına, oyuncuların kıyafetlerine değin detaylı bilgiler yer alır. Satranç gibi tasarlanan Göçme Oyunu'nda, karşılıklı takımlarda on altı oyuncu bulunur. Bir takım mor renkle, diğeri yeşil renkle temsil edilir. Her takım oyuncularının kendilerine/ o takıma özgü kıyafetleri vardır.

Mor şeridi belime bağladım. Başağı diz bağının altına sıkıştırdım. Kerpeten omuzuma asılmalı, küçük satır özel kaytanıyla belime bağlanmalıydı. Kentliydim, çiftçiydim, marangozdum, kasaptım. Kentin hem içinde hem dışında yaşayıp çalışıyordum. Dülgerdim, ev yapıyor; dokumacıydım, boyacıydım, yün dokuyup boyuyordum. Askerdim, kargım vardı; tecimendim, para dolu kesem üst eteğimin altındaydı. (GKB: 105)

Öykünün sonunda, karşı takımda yer alan ve vezir pozisyonunda olan sevgilisini bir an önce alabilmek, avlayabilmek için acele edip takımını yöneten başkanın komutunu beklemeden hareket eden öykü kişinin hatası, oyunu kaybetmelerine yol açar. Oyun, kuralına uygun bir şekilde oynanmamıştır. Bilge Karasu, kitabın “Notlar” kısmında gerek oyunun tamamının gerek son hamlenin masala uyum sağlamasına yardımcı olan Frederic W. Stark'a teşekkür ederek şunları söyler:

1969 yılında, kendisinden, masalın dokusunun karşılığı olacak bir oyun tasarlamasını istemiştim. İki hafta sonra verdi. İki yıl sonra oyunu kendisine geri verdim. Satranç oynamasını bilmiyordum, hâlâ da bilmem. Bir yıl daha geçti. Oyunun son hamlelerini masalın yeni biçimine uygun düşürmesini gene kendisinden rica ettim. Yardımını esirgemedi. (GKB: 230)

Oyun, “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı” adlı öykünün de unsurlarındandır. Manastıra döndükten sonra alındığı hücredeki başkeşişe de andı içmek konusunda hayır cevabını veren Andronikos’a, başkeşiş tarafından mızrağının ucu ile dürtülerek cezasının başladığının haber verilmesi üzerine İoakim yaşadıklarının gerçekliğinden şüphe duyar. Andronikos’un kaçışı, geri dönüp cezaya çarptırılmayı kabul edişi, kendisinin, onun cezasını çekerken başında durmakla görevlendirilmesi, “her şey hâlâ oyundan farksızdı[r]” (USBGA: 86). Uyumama ve hiç durmadan konuşma cezasına çarptırılan Andronikos’un, üçüncü günün sonunda aklından geçenlerle dünya üzerinde köprü kurabilen son sözleri ise onun da İoakim’le aynı görüşü paylaştığını ortaya koyar:

yemek yemek, beni, canlandırdığı, ölçüde, bana, güç, verdiği, ölçüde, beni, ölümden uzaklaştırıyor, oysa, bu, işkencenin, sonu, öyle, kolay, kolay, geleceğe, benzemediğine, göre, ya, ölmemi, ya, çıldırmamı, beklediklerine, göre, beni, herhalde, sağ, bırakmamağa, kararlı, göründüklerine, göre, ölmeği, kabul, etmekliğim, daha, akıllıca, olur, oyunu, oynamağa, karar, verdik, ama, uzatmamız, için, sebep, yok, değil, mi, İoakim. (USBGA: 101)

Andronikos’un, işkencenin sonlarına doğru İoakim’e söylediği bu sözler işkence sürecinin tümüne gönderme yaparken oyunun/işkencenin artık bitmesi gerektiğini de belli eder.

Yazarın *Susanlar* adlı eserinde yer alan “Büyü II”de, öykünün aynı zamanda ben-anlatıcısı olan ismi belirsiz başkişi annesine, uydurduğu bir hikâyeyi gerçekmiş gibi anlatır. Annesi, anlattıklarının uydurma olduğunu düşünse de başkişi anlattıkları gerçekmiş gibi oyununu sürdürür. Anlatının bir oyun gibi kurgulandığı öyküde oyun, metnin kendisine dönüktür:

“Benim için” demeli idim mutlaka, oyunun bütün tadına vararak: Oyunun bütün kurallarına uyup “Benim için” diyebilmek; ... (S: 36)

3.3. Roman ve Öykülerin Metindilbilimsel Analizi

Yazınsal ürününün ne söylediği kadar nasıl söylediği ile de ilgilenen, düşünsel yazılarında bu konu hakkındaki fikirlerini sıkça dile getiren Bilge Karasu’nun öykü ve romanları, hem izlek hem anlatım teknikleri olarak bir bütünün parçaları gibidir. Dili işleyişindeki titizliği ilk öykülerinden başlayarak hissedilen yazara özgü imge dünyası metinleri aracılığıyla görünür kılınır. Onun dile yüklediği anlamı ortaya çıkarmak, kullandığı kelimelerin “içinde yer aldığı metinde diğer kelimelerle kurduğu ilişki”nin (Aktaş, 2007: 22) çözümlenmesini gerektirir. Bu bölüm, yazarın kullandığı kelimelerden hareketle metinlerin söylemine nüfuz etmeyi amaçlar.

Karasu'nun 1963 yılında yayımlanan ilk yapıtı *Troya'da Ölüm Vardı*, “Doğum” adlı anlatıyla başlar. Eserin isim-içerik ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda doğumun ölümle iç içeliği dikkat çeker. Ölüm bir son değil, yeni bir dirimin başlangıcıdır ve doğumun habercisi olduğu için yaşamı da içinde barındıran anlamıyla kullanılır. Eserde doğum, ölüm ve bunları imleyen eylemler sıklıkla kullanılır:

Öl-	ölüm(18) ölümlü(9) ölümlünü(6) ölü(4) ölümlüm(3) ölümden(3) öldüğünü(3) öldüğü(3) öleli(3) öldükten(3) ölmek(2) öldü(2) ölmedi(2) ölmesini(2) ölmeğe(2) ölmüş(2) ölüsü(2) öleceğim(2) ölümler(2) ölümlüyle(2) ölümlünün(2) ölümlünden(2) ölüme(2) öldüreceğini(1) öldürücü(1) ölecek(1) öldürecekler(1) öldürdükleri(1) öleceğimizi(1) öleceğinden(1) ölümlüne(1) ölümlü(1) ölür(1) ölümsüz(1) ölümlü(1) ölümdedir(1) ölümlü(1) ölümleri(1) ölümlerin(1) ölmeden(1) ölmediyse(1) ölemiyorum(1) öleliberi(1) öleceğini(1) öleceğiz(1) ölmeleri(1) ölmeliyim(1) ölse(1) ölmüştür(1) ölmeyecek(1) ölmeliğinde(1) ölenlerin(1)
Yaşa-	yaşadığımı(4) yaşıyor(3) yaşayacak(3) yaşamaktan(3) yaşadım(2) yaşamalı(2) yaşadığını(2) yaşamamın(2) yaşıyorduk(1) yaşıyorlardı(1) yaşıyoruz(1) yaşıyor(1) yaşayabilirdi(1) yaşayamayanları(1) yaşarken(1) yaşardı(1) yaşayan(1) yaşayışıyla(1) yaşayışın(1) yaşayışına(1) yaşamağa(1) yaşamazlığında(1) yaşamaz(1) yaşayışıyla(1) yaşanacak(1) yaşamış(1) yaşadık(1) yaşadığı(1) yaşadığımız(1) yaşamıyorduk(1) yaşamadım(1) yaşamayanları(1)
Doğ-	doğum(1) doğumun(1) doğumunun(1) doğumunda(1) doğumuyla(1) doğar(1) doğmaz(1) doğdu(1) doğuruş(1) doğuruşun(1) doğarsa(1) doğacak(1) doğsun(1) doğuracak(1) doğurduğu(1) doğuşundan(1) doğumundan(1) doğmadan(1)
Hayat/ Dirim	hayat(6) hayatı(6) hayatında(3) hayatımızı(2) hayatını(2) hayatından(1) hayatına(1) hayatımı(1) hayatımın(1) hayatımda(1) dirim(6) dirimi(2) dirimdir(1) dirimim(1) dirimini(1)

Bir röportajında yaşamı kurmaksızın ölümü kurmanın olanaksızlığından bahseden Karasu (Suner, 1990: 56)'nin anlatı dünyası bu düşünceden izler taşır. “Doğum” adlı metinde geçen “Dirinin yeniliğine ölümle birlikte inanma.” (TÖV: 8) cümlesi her ölümün yeni bir doğuma gebe oluşunun habercisidir. “Dönenen Bir”in “Her ölümden sonra daha yoksul, her ölümü daha doğumunda hazırlayarak, sürüklenme içinde, sürüklendiğimi bile bile, ölümü en kısa gönenç içinde bile beklemek.” (TÖV: 42) diyen ben-anlatıcısı, eserlerdeki ölüm fikrinin bir tezahürünü sunar. Doğduğu andan itibaren günün birinde ölecek olduğunun bilgisi ile yaşayan insanoğlunun ölümü bolluk, rahatlık ve varlık içindeyken bile beklemesi, bu iki olgunun bir arada anlam kazandığına işaret eder.

Eserin “Doğum”dan sonraki ilk anlatısı “Sarıkum’a Giriş” adını taşır ve öykünün geçtiği mekânın neresi olduğu belirtilmiş olur. Sarıkum, istasyonu bulunan bir yerleşim yeridir. Takip eden öyküler boyunca istasyona, istasyon hattı boyunca gelip giden trenlere vurgu yapılır. Hayatın akışını, geçiciliğini, başlangıçların ve bitişlerin devinimini imleyen tren istasyonu, büyük kısmı geçmişe dönülerek kurgulanan birbiriyle bağlantılı öykülerde dünü bugüne taşıyan unsur olarak dikkat çeker. Tablo, Sarıkum, tren, istasyon, yol kelimeleri ile birlikte gelmek ve gitmek fiillerinin de bu bağlam içerisinde hangi sıklıkta kullanıldığı gösterir:

Sarıkum	Sarıkum'a(13) Sarıkum(12) Sarıkum'un(9) Sarıkum'u(4) Sarıkum'da(3) Sarıkum'daki(2) Sarıkumlu(1) Sarıkumlular(1) Sarıkum'daydım(1) Sarıkum'dan(1) Sarıkumluyum(1) Sarıkum'la(1)
Tren	tren(13) trene(4) trenin(2) trenle(1) trenler(1) trenden(1)
İstasyon	istasyon(6) istasyonda(6) istasyona(5) istasyondan(2) istasyonun(2)

Yol	yol(18) yola(12) yolun(12) yoldan(11) yoluyla(8) yolda(7) yoluna(6) yolu(6) yolunu(5) yolundan(3) yolunuza(2) yolların(1) yollar(1) yolları(1) yollara(1) yolunuz(1) yollarımız(1) yollarımızın(1) demiryolunun(1)
Gel-	geldi(54) gel(26) gelir(23) geliyordu(17) geliyor(16) gelip(15) gelmiş(12) geldiğini(12) gelecek(11) gelmedi(10) gelmişti(10) geleceğim(9) gelirim(8) gelmez(8) geldiği(8) geldik(7) geldim(7) gelince(6) gelmezsin(6) gelmiyordu(6) gelirdi(5) geldin(4) gelmiyor(4) gelmek(4) gelsin(4) geliyordum(3) geldiğimizde(3) gelebilirdi(3) gelecekti(3) gelmemiştii(3) geldiler(3) geleceksin(2) geldikçe(2) geliriz(2) geliyorduk(2) gelemezdi(2) geleyim(2) gelmeyecekti(2) gelmeyecek(2) gelmeğe(2) gelmesini(2) gelmesine(2) gelmeden(2) gelmeseydim(2) gelse(2)
Git-	gitti(23) gitme(10) gitmek(9) gittim(8) git(7) gitmeliyim(5) gittik(5) gitmişti(4) gitmesi(4) gitmiş(4) gittiğini(3) gitsem(3) gitmeden(3) gitmem(3) gitmiştik(2) gitmiyor(2) gittiydi(2) gittiler(2)

Öykülerin bazılarının ortak uzamı olan Sarıkum'daki tren istasyonu, öykü kişilerinin ilişkilerini yönlendirmesi bakımından önemlidir. Bazen bir aradalığın sembolü olan trenler bazen de ayrılığın habercisidir. "Babamın elini yavaşça çektim. Bir tren geçti istasyondan; arkasından göğün mavisi ufka aktı. İstasyonun ışıkları yandı birden. Mavi akıp göçerken evin yolunu tuttuk." (TÖV: 58) cümleleri baba ile oğulun birlikteliğinin, aile olmanın, bir yere ait olmanın verdiği hazı yansıtır. Sarıkum'a gelmenin olduğu kadar oradan ayrılmanın da gereci olan trenler bu anlamıyla hem kavuşmayı hem ayrılmayı imler. Müşfik'in Sarıkum'dan ve Suat'tan temelli ayrılışının anlatıldığı "Çatal"dan alıntılanan parçada tren, geride bırakılan bir yaşantının ardından gelen yeni başlangıçların habercisi olarak ön plana çıkar:

Bu sabah tren, her zamanki gibi Sarıkum'la Demirli'nin arasındaki uçsuz bucaksız kıyın üst başından geçti. İncir ağacı, uzakta, denizi lekeliyordu. Sarıkum'a bu gece, yarın sabah, ertesi gün, ertesi gece dönmeyeceğiz. Biliyordum. Biliyordu. (TÖV: 74)

Kadın ve erkek ilişkileri üzerine kurulan öykülerde erkeklerin yalnızlığına dikkat çekilir. Kadınlar, doğurganlık özellikleriyle yalnız kalmamayı garanti altına alırlar. Doğurgan olamayan erkek ise yalnızlığın kıskacında "kıyasıya aç"tır (TÖV: 8). Anne ve eş olan kadınların kıskançlığı, romanın erkek karakterlerinin üzerinde her daim hissedilen bir olgudur. Eserde cinsiyet bildiren kelimeler ile her iki cinsin taşıdığı rollere işaret eden yalnızlık ve kıskan- fiilinden türeyen kelimeler sıklıkla kullanılır:

Kadın	kadın(36) kadınlar(14) kadının(5) kadını(3) kadına(3) kadınların(3) kadındı(2) kadıncağız(2) kadınım(2) kadından(2) kadınları(1) kadınlarsa(1) kadınlardanmışım(1) kadınlığımız(1) kadınlık(1) kadınlığım(1) kadınlığıma(1) kadınsam(1) kadıncağızı(1) kadınlığın(1) kadınsın(1)
Erkek	erkek(12) erkekler(6) erkeklerin(4) erkeksin(1) erkeklerdi(1) erkekle(1) erkeklerini(1)
Yalnız(lık)	yalnız(32) yapayalnız(7) yalnızlık(4) yalnızlığın(4) yalnızlığı(3) yalnızken(3) yalnızlığım(2) yalnızlığının(2) yalnızlığıma(2) yalnızdı(1) yalnızdım(1) yalnızız(1) yalnızlıktan(1) yapayalnızım(1) yapayalnızdı(1) yapayalnızdım(1) yapayalnızdık(1) yapayalnızmışım(1) yalnızlığında(1)
Kıskan-	kıskanç(7) kıskançlık(6) kıskandım(6) kıskandı(4) kıskanacak(2) kıskandığım(2) kıskandığımı(2) kıskanıyorsun(2) kıskanırdı(2) kıskanmamıştı(2) kıskandığı(2) kıskanmak(2) kıskanmıyordu(1) kıskandıysa(1) kıskanır(1) kıskanmaz(1) kıskançlıktan(1) kıskanmadığımı(1) kıskanmaktan(1) kıskanıyorum(1) kıskanmam(1) kıskanmıştı(1) kıskançlıkların(1) kıskançlıksız(1) kıskanmalarıyla(1) kıskançlıklarıyla(1) kıskançlığı(1) kıskanıyordu(1) kıskanmağa(1)

"Dönenen Bir", "Yalnızlık vardı erkeklerin içinde." (TÖV: 40) cümlesiyle başlar ve "Kadınlar yalnız değil. Kadınlar yalnız olmaz." (TÖV: 40) cümleleriyle devam eder. Eserde

verilmek istenen izleksel kurgunun izdüşümü olan bu anlatı, erkek dünyasının doğuştan gelen tek'liğine vurgu yapar. Karşı tarafta ise kadınların kıskanç yaratılışları yer alır. Suat'ın annesi Nimet, oğlu arkadaşlarıyla gezdiği için "kıskançlıktan parmakları[n]ı dişle[yip] dur[ur]" (TÖV: 70). Dilâver Hanım, oğlu Müşfik'le bir arkadaşı yüzünden kavga ettikten sonraki hislerini "oysa ben ben ben hâlâ kıskanıyorum onu, dostlarından sevdiklerinden benim sevgimi paylaşanlardan nasıl kıskanmam onu" (TÖV: 78) cümleleriyle açığa çıkartır. Rânâ, kocası Sadun'un Müşfik ve Talha ile olan ilişkisini çekemez ve "... birbirilerini seviyorlardı. Kıskandım, dayanamayacak denli kıskandım." (TÖV: 112) ifadeleri ile bu duygusunu dile getirir. Bütün bu örnekler, erkekler arasındaki dostluk ilişkilerinin aileye nasıl yansıdığına, erkeğin hayatındaki kadın modeller olan anneler ve eşler tarafından nasıl algılandığının göstergeleridir.

Bilge Karasu'nun 1970 yılında yayımladığı *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* adlı eserin aynı adlı öyküsünde Hristiyanlığa yönelik bir inanç ve bu inancın yasaklanmasının bireyler üzerindeki etkisi ikisi de keşiş olan başkişi Andronikos ve norm karakter İoakim üzerinden anlatılır. İkonakırcılık döneminde resimlere tapınmanın yasaklanmasının ardından ortaya çıkan baskı-inanç çatışmasının izleksel boyutta öne çıktığı öyküde Hristiyan inancıyla ilişkili keşiş, manastır, kilise, patrik, yarlıg, papaz, ayin, imparator ve resim kelimeleri bir öbek oluşturur:

İnanç/Baskı	inanç(18) inancı(13) inancın(12) inanca(11) inancını(4) inancımın(2) inançlarını(2) inancımın(1) inancına(1) inancımı(1) inancım(1) inançlarıyla(1) inançsa(1) inançlarına(1) inançların(1) inançlardan(1) inançla(1) baskı(6) baskıdan(4) baskısı(1) baskıyı(1) baskısından(1)
Keşiş	keşiş(30) keşişin(15) keşişler(13) keşişlerin(9) keşişe(4) keşişlerden(2) keşişi(2) keşişlere(1) keşişlerine(1) keşişleri(1) keşişle(1) keşişine(1) keşişlik(1) keşişliği(1) keşişten(1)
Manastır/ Kilise	manastırda(12) manastıra(7) manastırın(7) manastır(6) manastırına(4) manastırların(2) manastırlara(2) manastırdaki(2) manastır(1) manastırlılar(1) manastırlarında(1) manastırlarını(1) manastırları(1) manastırlardan(1) manastırlarda(1) manastırlardaki(1) manastırdan(1) kilise(6) kiliseyi(4) kiliseler(3) kilisesine(2) kilisesini(2) kiliselerin(1) kiliselerini(1) kiliselerinin(1) kilisenin(1)
Tanrı	tanrı(12) tanrının(10) tanrıyı(3) tanrıya(3) tanrım(3) tanrıdan(1)
İmparator/ Yarlıg/ Papaz	imparator(12) imparatorun(8) imparatoru(2) imparator(1) imparator(1) imparator(1) imparatorla(1) imparatorlara(1) imparatorların(1) yarlıgın(2) yarlıga(2) yarlıg(1) yarlıgla(1) yarlıgi(1) yarlıgların(1) yarlıglara(1) yarlıglar(1) papazın(3) papazından(1) papazına(1)
Resim	resimler(12) resimlerin(8) resim(6) resimlere(6) resimlerden(3) resimleri(3) resimden(2) resimle(2) resimli(2) resimsiz(2) resimdeki(1) resimci(1) resimlerde(1) resimlerdeki(1) resimlerle(1) resimsizlikten(1)

Yasağa boyun eğmeyip bir adaya kaçan Andronikos'un bu yaptığının korkaklık mı yoksa kahramanlık mı olduğu öykü boyunca tartışılır. Bununla paralel olarak kaçmak, korkmak, sığınmak eylemleri ile kahramanlık, korkaklık, yiğitlik, cesaret gibi kelimeler ön plana çıkar:

Kaç-	kaçmak(11) kaçtığı(9) kaçışı(5) kaçan(5) kaçış(4) kaçma(4) kaçmış(4) kaçtığını(4) kaçmağa(3) kaçanlar(3) kaçmaktan(2) kaçtıktan(2) kaçmayı(2) kaçsaydı(2) kaçıp(2) kaçıyor(2) kaçışını(2) kaçışlar(2) kaçışların(2) kaçanların(1) kaçanlara(1) kaçamaz(1) kaçmadıkça(1) kaçmadığı(1) kaçmalıydı(1) kaçmamalı(1) kaçmakta(1) kaçmakla(1) kaçmanın(1) kaçması(1) kaçıyorlardı(1) kaçındığı(1) kaçınmağa(1) kaçışla(1) kaçışma(1) kaçışının(1) kaçışına(1) kaçınarak(1) kaçmayanlar(1) kaçmağı(1) kaçmasıyla(1) kaçmasını(1) kaçmasından(1) kaçmıyor(1) kaçmışsa(1) kaçtım(1) kaçınan(1)
------	---

	kaçtıkları(1) kaçsa(1) kaçmıştı(1)
Kork-	korku(10) korkunç(7) korkusu(6) korktuğu(3) korkmadan(2) korkudan(2) korkum(2) korkunçluğuyla(2) korkusundan(2) korkunun(2) korkarak(1) korkmadıkları(1) korkar(1) korkanı(1) korkmadığı(1) korkmalı(1) korkuyorsam(1) korkuyu(1) korkuyor(1) korkutuyor(1) korkuttuğuna(1) korkutucuydu(1) korkutmak(1) korkusuzca(1) korkmuştu(1) korkular(1) korkmuş(1) korkuyorlardı(1) korkmaz(1) korkuncu(1) korkunçluğunu(1) korkusunun(1) korkusuz(1) korkusunu(1) korkusundandı(1) korkup(1)
Sığın-	sığınağı(2) sığınarak(2) sığınmış(2) sığınıyordu(1) sığınmağı(1) sığınmakla(1) sığındığımı(1) sığındığı(1) sığındıkları(1) sığınanların(1) sığınan(1) sığınak(1) sığınacaktı(1)
Kahraman	kahraman(20) kahramanlık(11) kahramanlığın(7) kahramanlığı(5) kahramanlığı(2) kahramanlar(1) kahramanlaşmak(1) kahramanlaşıp(1) kahramanlıktan(1) kahramanın(1) kahramanı(1) kahramanlığını(1)
Yiğit(lik)	yiğit(4) yiğitlik(3) yiğitliği(1) yiğitliğini(1)
Cesaret	cesaret(3)

Andronikos inancını değiştirmesini buyuran yeni yasaya uymaktansa kaçmayı tercih eder. Bu kaçış, sığınmayı da beraberinde getirir. Kaçmak ve sığınmak sadece başkisinin değil, aynı şeye zorlanan bütün insanların çıkar yolu olarak dikkat çeker. Andronikos ve onun gibi düşünenler, inançlarını eskiden olduğu gibi sürdürebilmelerine olanak tanıyan bir mekân arayışındadırlar: “Vadinin sözünü ediyorlardı. Tanrının orayı bir sığınak olsun diye yarattığını söylüyorlardı” (USBGA: 105). Kaçmak, korkaklık ve kahramanlık kavramlarıyla ilişki içerisinde değerlendirilir. Andronikos kendisini kahraman olarak görmez; bilakis onu kaçışa sevk eden korkudur:

Andronikos, o anda öyle düşünmüştü. Şimdi, şakadan, çirkinlikten değil, korkudan, çirkin, alçakça bir korkudan ötürü böyle düşündüğünü biliyor. Farkında. Tuhaf ama, utanmıyor artık. Korktuğu için utanmıyor. Utanmamak da gerek diyor. Her şeyden önce korkum yaptırmadı mı bütün bunları bana? Korkum benden yana, benim parçam, belki en önemli parçam. (..) Ama bu korkuyu benimsemekten, ondan gurur duymak değilse bile utanç duymamaktan başka çıkar yol yok. Biliyor. (USBGA: 41)

İoakim’e göre ise keşişin yaptığı baştan sona tam bir kahramanlık örneğidir: “Andronikos’un yaptığı kahramanlığı. Hem son yaptıklarıyla değil, ta başından başlayarak kahramanlık etmişti. Kaçtığı günden başlayarak” (USBGA: 72). Kaçmanın korkaklık belirtisi mi yoksa cesaret gösterisi mi olduğu yolundaki sorgulama “korkmak” kelimesi ile türevlerinin “kahramanlık”la yakın oranlarda kullanımının da işaret ettiği üzere bir sonuca varılamaz.

Öykü, “Ada” ve “Tepe” adlı iki bölümden oluşur. “Ada”, Andronikos’un getirilen yasağın ardından adaya kaçışını, suyu bulmak için adadan yukarıya tırmanışını, geri inişini ve bu iki devinim boyunca aklından geçenleri öyküler. “Tepe” ise Andronikos’un manastıra geri dönmesinin ardından cezaya çarptırılışının ve bu süreçte yaşadıklarının, en yakın tanıdığı olan İoakim’in düşünce süzgecinden geçirilerek hikâye edilmesidir. İoakim’in düşünce silsilesi Andronikos’a benzer şekilde Aventinus’un eteğine tırmanırken gerçekleşir:

Yıllardan beri her akşam yaptığı, hiç yapmamış gibi, hiç yapmamış gibi, içi titreyerek, heyecanını ellerinin ürperişinde, avuçlarının soğuk soğuk terleyişinde duyarak yaptığı, her akşam, yağmur da yağsa, hava soğuk da olsa, yaptığı bir şey var: Değneğine abanarak, ağır, yorgun adımlarla, Aventinus’un eteğine tırmanmak. (USBGA: 58)

Her iki anlatıda da özneyi hareket halinde gösteren en belirgin eylemler olan çıkmak/ tırmanmak, inmek ve yürümek'in kullanım sıklıkları aşağıdaki gibidir:

Çık-/ Tırman-	çıkmaq(13) çıkıyor(10) çıkıp(10) çıkmalı(9) çıkar(7) çıkarken(7) çıkmış(6) çıktığı(5) çıkmıştı(5) çıkacak(4) çıkışın(3) çıkınca(3) çıkmağa(3) çıkmamasına(3) çıkmıyordu(3) çıktığını(3) çıktı(3) çıkmalı(2) çıkıyordu(2) çıkmayacak(2) çıkmasının(2) çıkmaktan(2) çıkarak(1) çıkabiliyorlardı(1) çıkabilmek(1) çıkacaktı(1) çıkamaz(1) çıkarsa(1) çıktığında(1) çıkışların(1) çıksın(1) çıkmama(1) çıkması(1) çıkacağına(1) çıkamayacaklarına(1) çıkılmayacak(1) çıkıyorlar(1) çıkışla(1) çıksa(1) çıkmakta(1) çıkmıştır(1) çıkabileceğine(1) çıkamıyor(1) çıkacağını(1) çıktığından(1) çıkıyorlardı(1) çıkıyorum(1) çıkmaktı(1) çıkmamayı(1) tırmanmak(4) tırmanıyor(2) tırmanırken(1) tırmansa(1) tırmanmağa(1) tırmanmakta(1) tırmanamaz(1) tırmanacak(1)
İN-	inmeğe(7) inen(7) inmek(6) iniyor(5) iniş(3) inmeli(3) inmişti(2) indikten(2) inmeden(2) inişten(2) inecek(2) indikçe(1) indi(1) indiği(1) ineceği(1) inecekti(1) indiğine(1) inişe(1) inmeyecek(1) inmeyeceğine(1) inmekten(1) inişlerin(1) inişin(1) inmiyorum(1)
Yürü-	yürüyor(12) yürümeğe(6) yürümeli(5) yürüyecek(4) yürüyüş(4) yürüyüşü(4) yürümek(4) yürüyüp(3) yürüdüğü(3) yürüyüşün(2) yürümesi(2) yürümekte(2) yürümlerine(1) yürümemek(1) yürümekteydi(1) yürüdüğünün(1) yürüdüğüne(1) yürümemiş(1) yürümeyecek(1) yürürken(1) yürür(1) yürünen(1) yürümüyormuş(1) yürüdükten(1) yürüyemedikleri(1)

Hareket ile durum bildiren eylemler arasındaki geçişler, “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”nın en belirgin anlatım özelliğidir. Özneyi hareket halinde gösteren anlatıcı, koyu harfle belirtilen yerlerde onun zihnine girerek düşüncelerini aracısız olarak iletir:

Silkiniyor. Ne kadar zamandan beri bu kayanın üzerinde oturup durduğunu düşünüyor Andronikos. **Dalmamalı böyle.** Başu dönmeğe başlıyor. **Doğuya bakan kayalıklar arasında suyu muhakkak bulmalı. Bulmazsa... Bulmazsa... Bulacak. Bulmalı. O kadar.** (USBGA: 34)

Her iki öykü kişinin devinimlerine durum bildiren eylemler eşlik eder. Bunlar düşünmek başta olmak üzere inanmak, hatırlamak/ anımsamak, unutmak, kabul etmek gibi onların içsel hesaplaşmalarını yansıtan, geçmiş ile bugün arasındaki bağları açığa çıkaran fiillerdir:

Düşün-	düşünüyor(37) düşünmek(28) düşünmeğe(11) düşünmüştü(9) düşünmeden(7) düşündüğü(7) düşünmüş(6) düşünmemiş(5) düşünmekle(4) düşünerek(4) düşünmüyor(4) düşünmemişti(4) düşünmesi(4) düşünmeli(3) düşünmekten(3) düşünenecek(3) düşünür(3) düşünüp(3) düşünürken(3) düşünüyordu(3) düşünememiş(2) düşünebilmesi(2) düşünememişti(2) düşünmeleri(2) düşünmedim(2) düşünbilecek(2) düşündü(2) düşündüğüne(2) düşündürmek(2) düşünülürse(2) düşünmeği(2) düşünmüyordu(2) düşünülemezdi(1) düşünülerek(1) düşünülemez(1) düşünülebilir(1) düşünmüşlerdi(1) düşünülüyor(1) düşünürdü(1) düşünüyorum(1) düşünüyordum(1) düşünmüşler(1) düşünemiyordu(1) düşünemiyor(1) düşünemezdi(1) düşünemese(1) düşünmedi(1) düşünmeksizin(1) düşünmemişlerdir(1) düşünmenin(1) düşünmeğe(1) düşünmemeli(1) düşünmemek(1) düşünmeli(1) düşünceğini(1) düşündüğünün(1) düşündüğünü(1) düşündüğünden(1) düşünerek(1) düşündürmeğe(1) düşündürdü(1) düşünebilirim(1) düşünebilirse(1) düşüneneceklerdi(1) düşünceği(1) düşünebilmiş(1) düşünabiliyor(1) düşünabiliyordu(1) düşündürmeyen(1) düşündürmeyecek(1) düşündüm(1) düşündürdükleri(1) düşündüklerini(1) düşündüklerine(1)
İnan-	inanıp(3) inanmadığına(3) inandığını(3) inanarak(3) inanmamayı(3) inanmayıp(3) inandığına(3) inanıyordu(2) inanıyor(2) inanmıyor(2) inandımağa(2) inanmadığını(2) inanmak(2) inanmalı(2) inanırsa(1) inansa(1) inanabilir(1) inanabilmek(1) inanamama(1) inanan(1) inanmamak(1) inanmama(1) inanmamıştı(1) inandıktan(1) inanmadığı(1) inanmadığını(1) inanmanın(1) inanmazdı(1) inanmıyorum(1) inanmış(1) inanmıyordu(1) inanmağa(1) inanmazsa(1) inanmadıklarını(1) inanmadıkları(1) inandıklarını(1) inandırabilmek(1) inandırasına(1) inandığından(1) inandığını(1) inandığım(1) inandırmış(1) inandırdığı(1)
Kabul et-	kabul etmek(8) kabul etmiş(4) kabul edersem(2) kabul ederek(2) kabul ettiğii(2) kabul ettiğini(2) kabul etmeğe(2) kabul eden(1) kabul etmemişti(1) kabul edilse(1) kabul etmiyordu(1) kabul

	ederse(1) kabul etmeyen(1) kabul etmeyenler(1) kabul etmemeliydi(1) kabul etmeyecek(1) kabul etmeyecekti(1) kabul etmelisin(1) kabul etmediği(1) kabul etmeleri(1) kabul ettikten(1) kabul edebilse(1) kabul ettirmeğe(1) kabul etmekten(1) kabul etmeği(1) kabul etmiyorlar(1) kabul etmişti(1) kabul edebileceğini(1) kabul etmekliğim(1) kabul etmişler(1) kabul etmişlerdi(1) kabul etmediği(1) kabul edilmesini(1)
Unut-	unutmuş(8) unutup(3) unutmak(2) unutmamalı(2) unutmamıştı(2) unutturmamalı(2) unutacak(1) unutarak(1) unutmalı(1) unutturmamış(1) unutturmamayan(1) unutturduktan(1) unutturduklarını(1) unutmaması(1) unuttuğum(1) unuttuğunun(1) unutulmaz(1) unutulmuşluğu(1) unutulmayan(1) unutulmasını(1) unutulacağı(1) unutup(1)
Hatırla-/ Anımsa-	hatırlıyor(4) hatırlamıyor(2) hatırlayıp(1) hatırlayamadığı(1) hatırlayan(1) hatırlayabilecek(1) hatırlanacak(1) hatırlaması(1) hatırlamağa(1) anımsayamaması(1) anımsattı(1)

Bölüm isimleri olan ‘ada’ ve ‘tepe’ ile işaret edilen ve öykünün geçtiği her iki mekân fiziksel olmanın ötesinde bireye kendiliklerini kazandıran bir varlığa dönüşerek işlevsel özellik gösterir. Geçmişin, sorgulamanın, hatırlamanın, düşünmenin öykü kahramanlarını var ettiği yerlerdir.

Coğrafi özellik bakımından dört tarafı denizlerle çevrili olan ada, Andronikos’un kendiyle hesaplaşması için en uygun yerdir çünkü “kimsesizliği, iletişimsizliği ve yalnızlığı simgeler” (Çelik, 2007: 25). Bu yönüyle adanın ve ada hayatının sundukları tam da kahramanın ihtiyaç duyduğu şeydir:

Andronikos için tek yol kalyordu. Kaçmak. Gitmek. Kendini de, başkalarını da aldatmayacağı, aldatmak zorunda kalmayacağı bir yere kaçmak, bir yere gitmek. Öyle bir yer ki kendisinden yalnız inancını değiştirmesi değil, eski inancına göre hareket etmesi, davranması da, istenmesin. Öyle bir yer ki, bugüne dek topluluk içinde Andronikos neyi simgelemişse, orada öyle bir şey yer olmasın. (USBGA: 38-39)

İoakim’in bir ritüelmişçesine her akşam tepeye tırmanışı ise geçmişe yolculuğunun ve giriştiği vicdan muhasebesinin eyleme dönüşmüş şeklidir. Tıpkı ada gibi tepe de İoakim’e ihtiyaç duyduğu sessiz, sakin ve dingin ortamı sağlar. Her iki kahramanı daha iyi tanımamıza ve anlamamıza yardımcı olan bu iki mekân adı ve onlarla ilişkili deniz, su, taş, çakıl, yosun, kaya gibi kelimeler anlatı içerisinde bir öbek teşkil eder:

Tepe	tepeye(35) tepenin(17) tepe(8) tepede(7) tepesine(5) tepeden(5) tepesi(2) tepesindeki(2) tepeyi(1) tepesinden(1) tepesinde(1) tepelere(1) tepelikten(1)
Ada	adanın(10) adada(10) adaya(8) ada(4) adadan(2) adaya(1) adada(1) adayı(1)
Su	su(49) suya(23) suyun(18) suyu(14) sular(12) suların(7) sudan(5) suyunu(3) sulu(2) sularının(2) suda(2) suları(2) suyuna(1) sular(1) sulara(1) sularını(1) suların(1) suyla(1)
Deniz	deniz(21) denizin(17) denize(12) denizi(5) denizde(2) denizden(2) denizler(1) denizlerce(1) denizlerin(1)
Kaya	kayalar(15) kaya(13) kayaların(12) kayaya(8) kayanın(5) kayalık(5) kayalara(4) kayaları(3) kayadan(3) kayaların(3) kayalığın(2) kayalardan(2) kayalığa(1) kayalıklı(1) kayalarında(1) kayalıklar(1) kayalarla(1)
Taş/ Çakıl/ Yosun	taş(18) taşı(11) taşların(5) taşlar(5) taşlardan(4) taşların(3) taşları(3) taşın(2) taşını(2) taştan(2) taşının(1) taşlarla(1) taşlara(1) taşla(1) taş(1) taşından(1) çakıllığın(8) çakıllar(8) çakılların(7) çakıllığa(4) çakıllığı(3) çakıllık(3) çakıllara(1) çakıllarla(1) çakılların(1) çakılları(1) çakıllı(1) yosunlar(5) yosunlu(1) yosun(1)

Bilge Karasu anlatılarının en baskın uzamlarından olan deniz ve ona paralel olarak su, “Ada”nın da öne çıkan imgesidir. Kendini, inancının sağlamlığına yönelik bir sorgudan geçiren Andronikos için su, arınmayı ifade eder ve iyileştirici, sağaltıcı yönüyle öne çıkar: “Tuzlu su iyi gelir kesiklere. Suyun içinde dikkatle ilerliyor. Kayaların üstü daralıyor. İpini, kuşağını çözmeli, urubasını sıyırması, bu suya çırılçıplak girmeli. İyi, yıkanır da...” (USBGA: 13). Bu özelliklerinin yanında su, yaşamın devamı için bir gerekliliktir. Yanında taşıdığı küçük bir çıkınla adaya giden ve orada ne kadar kalacağı belli olmayan başkışının, yaşamını devam ettirebilmek için suya ihtiyacı vardır: “Azık kalsın. Çuvalı daha sonra çıkaracak yukarıya. Önce yol, iz, yer, su bulmalı” (USBGA: 12). Bu örnekler, Andronikos’un kaçtığı yerin rastgele seçilmiş bir mekân olmadığını; deniz, ıssızlık, sessizlik, gibi özelliklerle onun ihtiyaçlarına cevap verir nitelikte kurgulandığını gösterir.

Öyküde zamanın geçişi, güneşin doğuşu ve batışı, rüzgarın esişinin sertliği ve yumuşaklığı gibi doğa olayları ile hissettirilir. Özellikle güneşin konumu, günün hangi vaktinde bulunduğu algılanmasında önemli bir veridir. “İnce bir yel ürpertiyor şimdi Andronikos’u”, “Güneş yükselmiş”, “Güneş tepeye yaklaşıyor” (USBGA: 9, 14, 29) gibi örneklerin sıklıkla yer aldığı anlatıda güneş ve ona eşlik eden yükselmek, batmak, alçalmak fiilleri ile yel ve ona eşlik eden esmek fiillerinin kullanım sıklığı aşağıdaki gibidir:

Güneş/ Yüksel-/ Bat-/ Alçal-	güneş(18) güneşin(12) güneşi(2) güneşle(2) güneşten(1) güneşliydi(1) güneşe(1) yükselen(4) yükselmiş(4) yükselirken(2) yükseliyor(2) yükselttiği(1) yükseltmek(1) yükselmeğe(1) yükselişini(1) yükseldikten(1) yükseldiğini(1) batan(5) battığı(2) batmasına(1) batmağa(1) battığının(1) battığında(1) batsa(1) batmış(1) batışını(1) batırıyor(1) alçak(5) alçalan(2) alçakta(1)
Yel/ Es-	yel(14) yelin(4) ye(2) yelle(1) yellerin(1) yellerle(1) yeli(1) yelden(1) esiyor(4) esmiyor(1) eser(1) estikçe(1) estirdiği(1) esinti(1)

Türk edebiyatında bireyin üstüne çöken otoritenin ve resmi ideolojinin ağırlığına karşı dolaylı bir başkaldırı niteliğindeki *Gece*’de (Semran, 2015: 51-52) söz konusu zaman dilimi, fiziksel olmaktan ziyade insanın içine çöken, onu psikolojik olduğu kadar sosyal ve siyasal anlamda da kuşatan bir karanlığı imler. Totaliter devleti sembolize eden gecenin işçileri ise varlığını devam ettirmeye çalışan özne-bireyin karşısında yer alan, baskı ortamının sağlanmasında, hissedilmesinde görevli kimselerdir. Kötülüğün vücut bulmuş hali olan işçilerin amacı insanlarda korku, ürküntü, tedirginlik uyandırmaktır. Bu bağlam içerisinde gece ve onunla ilişkili olan işçi, karanlık, korku, akşam, ürküntü, tedirginlik, sessizlik ve yalnızlık gibi kelimelerin kullanım sıklığı dikkat çeker:

Gece	gecenin(55) gece(27) geceyi(9) geceye(5) gecesi(2) gecelerle(2) gecelerin(2) geceden(2) gecede(1) gecem(1) geceler(1) gecelerimle(1) geceleri(1) gecelerimin(1) gecelemek(1) gececi(1) gecenin(1)
İş(çi)	iş(24) işi(14) işin(6) işleri(6) işlerin(5) işten(4) işime(2) işini(2) işmiş(1) işlerini(1) işin(1) işine(1) işinizi(1) işim(1) işlerim(1) işe(1) işlere(1) işlerden(1) işimize(1) işinden(1) iştir(1) işçileri(30) işçilerinin(6) işçilerin(5) işçiler(4) işçilerini(2) işçilerine(1) işçilerden(1) işçileriyle(1) işçilerinden(1) işçilerince(1) işçisi(1)

Karanlık	karanlık(8) karanlığın(7) karanlıkta(5) karanlığa(2) alacakaranlık(1) karanlığı(1) karanlığından(1) karanlıkların(1) karanlıktan(1)
Korku/ Kork-	korku(7) korkunun(4) korkularını(3) korkuya(2) korkuyu(2) korkum(2) korkunç(2) korkuları(2) korkuyla(1) korkusundan(1) korkmalı(1) korkmamağa(1) korkar(1) korkacakları(1) korkulan(1) korkulanın(1)
Akşam	akşam(7) akşamın(1) akşamları(1) akşamı(1) akşamına(1)
Ürküntü/ Ürk-	ürküntüyü(3) ürküntü(1) ürkütücü(1) ürkütücülüğünden(1) ürküyorum(1) ürküten(1) ürkütmesi(1) ürkütmeğe(1)
Tedirgin(lik)	tedirgin(7) tedirgindim(1) tedirginliği(1)
Sessiz(lik)	sessizce(3) sessiz(2) sessizdi(1) sessizlik(1) sessizliğin(1) sessizliğinde(1)
Yalnız(lık)	yalnız(22) yalnızlığı(4) yalnızlığını(2)

Esere adını veren ‘gece’ kelimesi, çeşitlemeleriyle birlikte toplam 113 kez kullanılır. Bu sıklık, kelimenin barındırdığı çağrışım zenginliğinden kaynaklanır. Gecenin görünümü olan siyah, bütün renkleri içinde barındıran bir renktir. Her şeyi gizlediği ve kapattığı gibi aynı zamanda aydınlığa ve açığa çıkarır. Gözün, karanlığa alıştıktan sonra görmeye başlamasına paralel olarak gece, aydınlığını da beraberinde getirir yani zıttını da içinde taşır. Gece, romanın imge dünyası göz önüne alındığında “bir yandan resmi ideolojinin baskısını simgelerken bir yandan da içerisinde barındırdığı gündüzle direnişi ve ümidi çağrıştırmaktadır” (Cengiz, 2015: 53). Bu yönüyle hem karanlığa hem aydınlığa, hem ümitsizliğe hem ümide, hem baskıya hem direnişe yönelik anlam katmanlarını haizdir ve romanın en sık kullanılan kelimelerindendir.

‘Kurma’ edimi, *Gece*’de en çok karşılaşılan unsurlardan biridir. Romanda, daha başlangıçta, epigraf üzerinden bir kurgulama söz konusudur. Hegel’den alıntılanan “Kendini kuran bireyliğin devinimi gerçek dünyanın oluşumudur” (G: 11) cümlesiyle insanın, kendinin devinimi olduğuna ve şifreyi çözerse kendine ulaşabileceğine vurgu yapılan eserde Karasu, bireyi hareket halinde görmek ve göstermek ister. Yeni bir dünya yaratmak için kişinin öncelikle kendini kurması, var etmesi gerekmektedir. Bu da pasif kalmakla, boyun eğmekle değil harekete geçmekle mümkündür. Bunun bir yolu da yazmaktan geçer. Çünkü yazı, kendini ifade etme, tanımlama ve kurma etkinliği olarak ben’in oluşumu ve gelişimi bakımından önemlidir (Başoğlu, 2005: 26). Bireyden beklenen aktif tavır eserde kurmak edimiyle aynı doğrultuda başta yazmak olmak üzere, yapmak, tasarlamak, yaratmak, işlemek ve düzeltmek fiilleriyle inşa edilir. Yaz- fiilinin üç, yarat- ve kur- fiillerinin iki, tasarla- fiilinin ise bir kez olumsuzluk ekiyle kullanılması, bu eylemlerin yüklendiği olumlu değeri ortaya koyar:

Yaz-	yazı(14) yazar(12) yazmak(10) yazıyı(9) yazarın(5) yazdıklarını(4) yazının(4) yazdığı(3) yazdıklarını(3) yazıları(3) yazmakla(3) yazdığını(2) yazdıklarını(2) yazmasını(2) yazdı(2) yazarlar(2) yazdım(2) yazacağım(2) yazdıklarımın(2) yazılan(2) yazdığımı(2) yazıya(2) yazardan(2) yazıyorum(2) yazdığımız(2) yazılmıştı(2) yazılmış(2) yazan(2) yazanakları(2) yazmış(2) yazıyordum(1) yazıyor(1) yazısını(1) yazıyla(1) yazısına(1) yazının(1) yazılarda(1) yazılarla(1) yazılar(1) yazılacakmış(1) yazıdan(1) yazılarına(1) yazılarından(1) yazılı(1) yazımızla(1) yazılması(1) yazılarınızın(1) yazılarınızdan(1) yazıda(1) yazsam(1) yazabilenler(1) yazanağa(1) yazarak(1) yazanaklar(1) yazacağını(1) yazabilirdik(1) yazarlarım(1) yazarlık(1) yazmaktan(1) yazmalıyım(1) yazmakta(1) yazmaklığım(1) yazmadığımı(1) yazmamıştır(1) yazmağa(1) yazımızda(1) yazsa(1) yazmıştım(1) yazmıştı(1) yazının(1) yazmadıkça(1) yazarının(1) yazdıkları(1) yazarımız(1) yazarı(1)
------	--

	yazarsan(1) yazdıklarına(1) yazdıklarında(1) yazdığının(1) yazdığım(1) yazdıklarından(1)
Yap-	yapı(3) yapıntı(3) yapıların(2) yapıntıyı(2) yapım(2) yapıntıda(1) yapıntının(1) yapının(1) yapılarının(1) yapıntıdır(1) yapıntılarımızı(1) yapıntıda(1) yapımızın(1) yapımı(1) yapılarında(1) yapıntılarını(1) yapıntılarının(1) yapısını(1) yapıt(1) yapıntıya(1) yapıntının(1) yapıntımızı(1) yapıtlarla(1) yapıydı(1) yapıyı(1) içyapısını(1)
Tasar-	tasarlanmış(3) tasarının(2) tasarladığı(2) tasarladığımız(2) tasarladım(1) tasarladığım(1) tasarladıklarımızdan(1) tasarladıklarımız(1) tasarladıklarım(1) tasarladığımı(1) tasarlamadan(1) tasarlanmıştı(1) tasarlamış(1) tasarlamak(1) tasarlayıp(1) tasarlayacağına(1) tasarlayabilmek(1) tasarlayabilirdi(1) tasarla(1) tasarla(1) tasarılarına(1) tasarın(1) tasarla(1) tasarlananın(1) tasarısını(1) tasarımı(1)
Yarat-	yaratman(3) yaratacaklarını(2) yarattığım(2) yaratıyoruz(2) yaratıp(1) yaratıyor(1) yaratılıp(1) yaratılacak(1) yaratıcısı(1) yaratmakla(1) yaratmakta(1) yaratmak(1) yaratma(1) yaratabileceğine(1) yaratmalıydı(1) yaratmamak(1) yarattıklarına(1) yarattığımız(1) yaratmağa(1) yaratmanın(1) yaratmamasıdır(1)
İşle-	işler(12) işlediği(2) işlediğim(1) işledikleri(1) işlemek(1) işlenecek(1) işlenmiş(1) işleyebilen(1) işleyişini(1)
Kur-	kurduğumuz(2) kurmak(1) kurup(1) kurulabilecek(1) kurduğu(1) kurmanın(1) karar(1) kursak(1) kurduğumuza(1) kurduğumuzun(1) kurmaksızın(1)
Düzel-	düzeltilen(4) düzeltmenin(4) düzeltme(1) düzeltiyorum(1) düzeliyordu(1) düzeltmeler(1) düzeltilmiş(1)

Bu eylemler, kişinin kendini kurmadaki aktif rolünü göstermekle birlikte, metni kurgulamaya yönelik bir faaliyete de göndermede bulunur. Bilge Karasu'da “kurmak, kurmacanın da bir ayağını oluşturan ama bunun da ötesinde anlatmak istediğine çerçeve olacak nitelikte bir yazı arayışıdır” (Öner, 2015: 20). Kendi yazılma sürecinin yazı konusu haline getirilmesiyle üstkurmaca bir özellik arz eden romanda yazma ve kurma işi iki boyutludur. Kitap, yazarın kurgusu olduğu kadar roman karakteri olan ve *Gece*'yi yazan yazarların da kurgusudur. Bu bağlamda Düzeltmen, Yaratman ve Yazar, kitabın aslı yazarının görüngüleri olarak devreye girer:

Her şeyin içyüzünü biliyormuş da söylemiyormuş gibi gösterilen, yazılan kişi ile, bilen, söylemeyen ama söylemediğini belli etmekten de geri durmayan yazar arasındaki ince ayrımı nasıl tutabilirim denetim altında? Hem ne yapmak istediğimi kendi kendime sormağa başlayalı epey olduğu halde bu konuda açık seçik bir yanıtı ulaşamamam bir şey demek değil midir? Düzeltmen, Yaratman, Yazar, kitabın en başında kaldı. Bu gidişle onu bir daha anmayacağına benziyorum. Oysa ilk günler onu kendi “avâtura”larımdan biri diye düşünmüştüm. (G: 71)

Romanın en belirgin özelliklerinden biri gerçekliğin oyuna dönüşmesi ve her ikisinin de katmanlı olarak kurgulanmasıdır. İlk katmanda gecelerle gündüzcülerin alanda karşılıklı dizilerek birbirlerine ateş ettikleri oyun yer alır. İkinci katmanda roman karakterlerinin birbirlerine oyun oynamaları söz konusudur. En üst katmanda ise romanın kendi kurgusu oyuna dönüşür. Her üç aşamada da “oyun oynanış biçimiyle karakterlerin kurulumu ve gerçeklik algıları ilişki halindedir.” (Başokçu, 2005: 83) ve her durumda okurun gerçeklik algısı sarsıntıya uğratılır. Bütünlük arz eden oyun ve gerçekliğin var olma alanı ise, “bu karanlığın içinde yaşayabilirmiş gibi görünen tek şey” (G: 15) olan dildir. Yazar eserinde hakikatin taşıyıcısı olan bir dil kurma gayreti; dilin kendi olanakları içinde ilerleyerek onu katman katman açan, dilin içinde, dilin kendisine ulaşma çabası içindedir (Yaşat, 2012: 41-42). Eserde oyun, gerçek ve onları var eden, “tüm olumsuz durumlar meydana geldiğinde dahi yaşamak için çırpanan ender olgulardan” (Akman, 2012: 173) dil'in kullanım sıklıkları aşağıdaki gibidir:

Gerçek	gerçekte(15) gerçekten(13) gerçek(11) gerçekliği(4) gerçekliğine(2) gerçeklikten(2) gerçeklikte(2) gerçeklik(2) gerçekliğe(1) gerçekliğinin(1) gerçekliğini(1)
Oyun	oyun(13) oyunu(5) oyuna(3) oyuncuların(2) oyunlar(2) oyunun(2) oyununu(2) oyununun(1) oyununa(1) oyununda(1) oyunların(1) oyunları(1) oyunda(1) oyundan(1) oyuncu(1) oyuncusu(1) oyunculardan(1)
Dil	dile(7) dil(4) diller(4) dilin(2) dilsel(1) dillerin(1) diline(1) dilini(1) dilinde(1)

Göçmüş Kediler Bahçesi, biri döşek masalı olmak üzere toplam on üç anlatının bulunduğu ve fantastik unsurların öne çıktığı öykü kitabıdır. Görünüşte ayrı ayrı masallardan oluşan, gerçekte ise kesintisiz bir bütün olan (Kırcı, 1989: 161) eserde dipte yatan ana izlek korkudur (Akatlı, 1980: 45). “En doğru masal anlamadan korktuğumuzdur.” epigrafiyle başlayan kitapta bu izleğin pek çok çeşitlenmesine tesadüf edilmekle birlikte ön plana çıkan ölüm korkusudur. Karasu’da ölümün her daim sevgiyle iç içe oluşu, bu iki izleğin eser boyunca bir arada ilerlemesine yol açar.

Sözü edilen bu izlekler birtakım ikili ilişkiler etrafında gelişir. Yazarın diğer metinlerinde de yer alan av-avcı, usta-çırak, efendi-köle ilişkileri *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nin sürekli konularından biridir. “Masalın da Yırtılverdiği Yer”de “Kendini avcı sanarak yaşayıp gidenlerin karşılarında av kalmadığını, kendilerinin de avcı olmaktan çoktan çıktığını ansızın farketmeleri, beni çok düşündürdü.” (GKB: 224) diyen anlatıcı, öykülerin bu yönüne vurgu yapar. Aşağıdaki tablo, söz konusu kelimelerin kullanım sıklığını gösterir:

Usta/ Çırak	ustası(37) ustasının(27) usta(22) ustasına(14) ustanın(8) ustasını(7) ustasıydı(3) ustalığa(3) ustaca(3) ustalıkla(3) ustalık(2) ustalarından(2) ustam(2) ustaysa(1) ustaya(1) ustasıysa(1) ustasıyla(1) ustasındaydı(1) ustasından(1) ustalarda(1) ustalar(1) ustalarını(1) ustalaşmış(1) ustalaştığı(1) ustalığı(1) ustalığın(1) ustasında(1) ustalaşıyordu(1) ustalardan(1) çırak(6) çırağı(2) çırakları(2) çıraktan(1) çırağına(1) çırağında(1) çırağından(1) çırağının(1) çıraklar(1) çıraklık(1)
Av/ Avcı	av(6) avları(2) ava(1) avlarının(1) avım(1) avımla(1) avın(1) avını(1) avına(1) avından(1) avla(1) avcı(5) avcının(1)
Efendi/ Köle	efendisini(1) efendisidir(1) kölesi(1) köleliği(1) kölelerin(1)

Bu ortaklık ilişkisinin dikkati çeken tarafı birbirlerine duydukları, duymaları gereken saygıdır. Bunun yanı sıra usta ile çırak, avcı ile av, efendi ile köle birbirine sevgiyle bağlıdır. Köle efendisine, av avcısına, usta çırağına çoğu zaman sevginin de ötesinde tutkuyla bağlanır. Kitabın ilk masalı olan “Avından El Alan” böyle bir ilişkinin anlatımıdır. Avladığı balığa av olan balıkçı ile avı arasındaki birlikteliğin zamanla sevgiye dönüşmesi, bütünleşme arzusunun sonucudur. Balığın dostluktan öteye geçmek istediği için balıkçının kolunu azar azar yutmaya başlaması, karşılıklı değişim ve dönüşümün habercisidir. Yeme eylemi öyküde balığa ait ağız, diş, dil, çene, damak, gırtlak gibi uzuvlar ile balıkçının avıyla bütünleştiğini gösteren kol, el, parmak, omuz, ayak gibi vücudunun çeşitli bölgelerinin sürekli olarak kullanılmasına yol açar. Sırasında “tehlikeli de olabilen, ana rahmi gibi kuşatıcı, dirimin simgesi uçsuz bucaksız su”yu (Tokgöz, 2012: 46) barındıran deniz ise balık ile balıkçıyı yaşatan, var eden bir uzamdır ve bu dönüşümün beşiğidir. Tablo, bu kelime öbeklerini gösterir:

Balık	balık(29) balığın(15) balığı(9) balıkla(8) balığa(5) balıklar(3) balıginkilerin(1) balıkları(1) balıklara(1) balıktı(1) balıkta(1) balıkta(1) balıkta(1) balıkların(1)
Balıkçı	balıkçı(32) balıkçıyı(10) balıkçının(6) balıkçıya(4)
Deniz	deniz(13) denizin(9) denizi(2) denize(2) denizden(1) denizdir(1) denizdeki(1)denizle(1)
Kol/ El/ Parmak	kolunu(7) kolu(4) koluna(3) kolun(2) koluyla(2) kolundaki(2) kolunuzu(1) kolunun(1) kolunda(1) kolumu(1) kollarıyla(1) kollar(1) el(3) elini(3) elde(3) eli(2) ele(2) elleriyle(2) elinde(1) elinden(1) eline(1) elinin(1) parmaklı(2) parmaklarını(1)
Ağız/ Diş/ Dil	ağızından(3) ağızında(1) ağızına(1) ağız(1) dişleri(2) dişlerin(1) dilinden(2)
Çene/ Damak/ Gırtlak	çenelerini(1) çenelerinden(1) damağını(1) gırtlığında(1)
Gövde/ Omuz/ Baş/ Kucak/ Ayak	gövdesinin(2) gövdesini(1) gövdesi(1) gövdeleri(1) gövdelerindeki(1) omuzuna(2) omuzundan(2) omuzunda(1) başı(2) başıyla(1) başından(1) kucağına(2) kucaklarken(1) kucak(1) ayaklarından(2) ayakları(1) ayaklarını(1) ayağına(1)

“İçinde orfinozu, yüzünde balıkçıyı taşıyan” (GKB: 15) deniz, masalın atmosferinde önemli bir işleve sahiptir. Balık ile balıkçıyı var ettiği gibi sonunda onları içine çekerek, hapsederek ölümsüzlüğe kavuşturur. Tıpkı bir ana gibi sevdiğini dölyatağında tutup saklaması, bebeğin ana rahmindeki var oluşuna göndermedir.

Sürekli yağmurun yağdığı kentte, günün birinde güneş açabileceğine dair safça umudunu gönlünde taşıyan adamın öyküsü olan “Yağmurlu Kentin Güneşçisi”nde yağmur, güneş, gökyüzü, bulut, pencere, cam, perde gibi havanın durumuyla ve onu gözlemlemekle ilişkili kelimeler bir arada yer alır:

Gökyüzü/ Gök	gökyüzüne(5) gökyüzünde(3) gökyüzünün(2) gökyüzüyle(1) gökyüzlerinde(1) gökyüzleri(1) gök(2) göğe(1) göklerde(1)
Yağmur/ Güneş/ Bulut/ Hava	yağmur(6) yağmurlu(2) yağmuru(2) yağmurla(1) yağmura(1) yağmurdan(1) güneş(5) güneşi(3) güneşin(2) güneşçisi(1) güneşli(1) bulutların(1) bulutun(1) buluta(1) hava(4) havanın(2)
Pencere/ Cam/ Perde	pencere(2) pencereye(2) pencerenin(2) pencereden(1) pencerelerden(1) pencerelere(1) camı(1) camın(1) perdelerden(1)

Masalın ilk paragrafı, başkişinin niyetini, içinde bulunduğu ortamı, havanın o anki durumunu resmeder:

Ufak teferek, sıskaca, kurucu bir adam duruyordu pencerenin ardında. Pencere kapalıydı; camı, su çizikleri içinde. Dışarıdan bakan, adamın yüzünü dalgalı dalgalı görürdü. Adam gözlerini kaldırmış, gökyüzüne bakıyordu. Oysa gökyüzünde görülecek bir şey yoktu. (GKB: 82)

Adamın önünde durduğu pencerenin kapalı olması ve camında su çiziklerinin bulunmasının sebebi yağmur yağıyor oluşudur. İlk iki cümle ile dışarıdaki hava hakkında bilgi sahibi olan okur, adamın sonraki hareketlerinden, bu durumun sürekliliğine dair ilk izlenimini edinir.

“Gecedan Geceye Arabayı Kaçıran Adam”, denize tutkun başkişinin Sazandere’ye gitmek için verdiği mücadeleyi konu edinir. Yıllardır gidemediği Sazandere’ye gitmeyi kafasına koyan

başkişi "... Sazandere otobüslerinin kalktığı yeri sor[ar], "karşıdaki garaj" diyen adamın sözüne uyarak garajın kapısından içeri, korkunç bir gürültünün, sağır edici bir uğultunun içine at[ar] kendini" (GKB: 33). Adam denize öylesine tutkundur ve oraya gitmeyi öylesine istemektedir ki hiçbir sonuç alamamasına rağmen günlerini, otobüs garajında, Sazandere'ye gidecek aracı beklemekle geçirir. Bu durum öyküde otobüs, araba, garaj, değnekçi, sürücü, yolcu gibi kelimelerin bir arada kullanılmasına yol açar. Aşağıdaki tablo, söz konusu kelimelerin metin içindeki kullanım sıklığını gösterir:

Otobüs	otobüs(13) otobüsün(7) otobüsü(7) otobüse(3) otobüste(3) otobüsünü(3) otobüslerinin(1) otobüslerin(1) otobüslerden(1) otobüsten(1)
Araba	araba(6) arabanın(4) arabalar(3) arabaların(2) arabayı(2) arabalarını(2) arabası(2) arabaydı(1) arabaya(1) arabalarının(1)
Garaj	garajın(6) garaja(4) garajda(2) garaj(2) garajdan(1) garajının(1) garajı(1)
Değnekçi	değnekçi(4) değnekçiyi(3) değnekçinin(1) değnekçiye(1)
Sürücü	sürücü(7) sürücüler(1) sürücüdendir(1) sürücüyü(1) sürücüsü(1) sürücüsüne(1) sürücüsünü(1) sürücülerdendi(1)
Yolcu	yolcu(5) yolcuların(2) yolcular(1) yolculara(1) yolcuya(1) yolcuydu(1) yolcuyla(1)

İlk basımı 1982 yılında yapılan *Kısmet Büfesi*'nde gerçek ya da kurmaca resimlerden/ fotoğraflardan, bir anlamda görüntülerden yola çıkılarak oluşturulan metinler yer alır. Hatta bir arkadaşı Bilge Karasu'ya, kitaba 'göz yazıları' anlamına gelecek bir alt başlık bulmasını önerir. Eserdeki anlatıların en dikkat çeken yanı görsel niteliğe dayanıyor olmalarıdır. Resim, fotoğraf, imge, simge, göz kelimeleri ile bak- ve gör- fiillerinin varyasyonları bu metinlerde sıklıkla kullanılır ve bir öbek oluşturur:

Resim/ Fotoğraf	resim(22) resmin(19) resmi(12) resimde(10) resme(7) resimler(5) resimle(4) resimleri(2) resimlerin(2) resimlerini(2) resimlere(2) resimdeki(2) resminin(1) resimlerdir(1) resimlerine(1) resimlerinde(1) resimlerini(1) resimden(1) resimdekileri(1) resmimi(1) resmini(1) resimli(1) resimdi(1) turanresmiydi(1) fotoğraf(4) fotoğrafın(2) fotoğrafçısı(2) fotoğraflar(1) fotoğrafçılıktan(1) fotoğrafı(1)
İmge/ Simge	imgesi(2) imge(1) imgeler(1) imgelerin(1) imgenin(1) simgesi(2) simgelediği(1)
Göz	gözleri(14) gözlerini(10) göz(9) gözlerinin(7) gözü(6) gözden(6) gözünün(4) gözümün(4) gözlü(3) hortumgöz(3) gözlerle(3) gözleriyle(3) gözünde(3) gözünüzü(3) gözünden(2) gözümü(2) göze(2) gözlerinde(2) gözlerindeki(2) gözün(2) gözler(2) gözlü(2) hortumgözler(1) hortumgözleriyle(1) gözlerinden(1) gözümünden(1) gözlerimden(1) gözlerde(1) gözlerle(1) gözünü(1) gözlerindedi(1) gözlerin(1) gözlerim(1) gözünüze(1) gözlerimiz(1) gözlerinizin(1) gözbebeği(1)
Gör-/ Görün-/ Görül-	gördüm(5) görür(5) görece(5) gördüğümüz(5) görmek(4) görmediği(4) gördü(3) görülür(2) görebildiğimi(2) görülüyormuş(2) göremem(2) görmüş(2) görebilirsiniz(2) gördüğü(2) görünmeden(2) görünüyor(2) görünmüyor(2) görünmez(2) görüyoruz(2) göremeyeceği(2) görünmeğe(2) görmese(1) görülmüştür(1) görüldüğü(1) görülmemiş(1) gördüğümde(1) görmediğimiz(1) görerek(1) görecektir(1) görecekti(1) görülebileceği(1) görebileceği(1) görünmediği(1) göremez(1) göremezsiniz(1) görünmeyen(1) görünmesin(1) görünmesem(1) görürler(1) görünmesi(1) görünür(1) görünmüyordu(1) görülüyordu(1) gördüğüm(1) gördüğümüzse(1) göremeyeceğim(1) gördüğümü(1) görebildim(1) görmeleri(1) görmüyordum(1) görülmedik(1) görülünce(1) görüyor(1) görüyorum(1) görürsün(1) görüyorsunuz(1) görüyorlarsa(1) görmedik(1) görmem(1) görmenin(1) görülmeziz(1) gördükse(1) görüldüğünün(1) görüp(1) görüş(1) görse(1) görmüşüm(1) göreceği(1) göreceğe(1) göremeyecekti(1) göremeyecektir(1) görünmeleri(1) görünmesini(1) görünmüyorlar(1) göründüğün(1) görülmesi(1) görülmesine(1) görülmesini(1) gördükleri(1) görünse(1) görünür(1) görürüm(1) görürlerdi(1) görmeyegörsün(1) gördükleri(1) gördüklerinde(1) gördüklerinden(1) gördüklerine(1)

	görmesinden(1) görünümüleri(1) görüntüyü(1) görünen(1) görülen(1) görünüşüne(1)
Bak-	bakan(14) bakıyor(11) baktı(9) bakar(9) bakarsınız(8) bak(7) bakın(6) bakıyorlar(4) bakacak(4) bakıp(3) bakılırsa(2) bakarken(2) bakmıyorum(2) bakmış(2) bakınca(2) bakalım(2) bakmadan(2) bakıyordu(2) bakardı(2) bakmıştı(2) baktığım(2) bakabileceğini(2) baktım(2) baktığımız(2) bakmakla(2) baktıkça(2) bakacağız(1) bakmayacağız(1) baksın(1) bakarlara(1) bakılır(1) bakarsın(1) bakarak(1) bakmak(1) bakmanın(1) bakmağa(1) bakmayın(1) bakmışımdır(1) bakmıyordu(1) baksana(1) bakmanızı(1) bakıyorum(1) bakılacak(1) bakındı(1) bakılan(1) baktıkları(1) bakılarak(1) bakmağı(1) baktığımı(1) bakıyorlardı(1)

“İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”de, ben-anlatıcı “Hiç çizilmemiş, belki de hiç çizilmeyecek bir resim bu. Ama, çizilmişmiş gibi bakıyor, inceliyorum.” (KB: 10) derken öykünün çıkış noktasının kurmaca bir resim olduğuna işaret eder. Kitapta, Erol Akyavaş, Turan Erol ve Ertuğrul Oğuz Fırat’ın resimlerinden yola çıkılarak kaleme alınan metinler de vardır. “Boğaziçi Üzerine Bir Ön Metin”, “Buna “metin” diyorum ya, resimli bir kitabın “yazılı yarısı”, bir filmin “söz tümleri” de diyebilirdim. Derim de.” (KB: 48) epigrafiyle başlar. Bir kitaptaki Boğaziçi resminden hareketle yazıldığına yönelik bir izlenimin uyandırılmak istendiği anlatı, Boğaz’ın nasıl oluştuğuna dair bir görüntü sunar. Çıkış noktası, bir grup kadının üç sıra halinde dizilerek çektiği bir fotoğraf olan “Kısmet Büfesi, ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin” ise, fotoğrafta yer alan üç kadını bir öykü içerisinde sunar.

Göze hitap eden bu anlatıların resim, fotoğraf gibi görüntülere dayanıyor olması görmek ve ondan türeyen görünmek, görülmek gibi fiillerle görüntü, görünüş, görünüm gibi isimleri ön plana çıkartır. Gör- fiilinden türeyen çeşitli sözcüklerin toplamda 131 kez olmak üzere 94 farklı çekimle kullanılmış olması, metinlerin görsel yönünü ortaya koymasına yönünden dikkat çekicidir.

Bilge Karasu’nun 1990 yılında yayımlanan romanı *Kılavuz*, oyun, düş ve gerçeğin birbiri içine geçtiği; uyku ile uyanıklığın yer değiştirdiği, polisiye unsurlar barındıran bir anlatıdır. Başkişi Uğur’un sürekli olarak kendisine oyun oynandığını düşünmesi, uyku ile uyanıklık arasında gidip gelmesi, düşünde gördüklerinin gerçek hayatına yansımaları ile bu kavramlar arasındaki sınırlar netliğini kaybeder. Düşün nerede bitip gerçeğin nerede başladığının, oyun oynayan ile oyun oynananın belirsizleştiği eserde düş, uyku ve oyun kelimeleri ile bunlardan türeyen fiiller aşağıdaki tabloda verildiği şekliyle bir öbek oluşturur:

Düş/ Düşle-	düş(23) düşün(7) düşler(6) düşte(5) düşüm(5) düşümde(5) düşü(5) düşteki(4) düşümden(2) düşlerin(2) düşlerimde(2) düştü(2) düşleri(2) düşle(2) düşümün(1) düşümü(1) düşümdü(1) düşmüş(1) düşlü(1) düşlerinden(1) düşlerden(1) düşlerdekinden(1) düşteydi(1) düşten(1) düşe(1) düşleyecek(1) düşlediniz(1)
Uyku/ Uyu-	uykumu(3) uykuya(3) uyku(2) uykularını(1) uykunuzdan(1) uykuların(1) uykuda(1) uyku(1) uykuyu(1) uyuyor(3) uyuyan(3) uyumuş(2) uyuyakalmış(2) uyuklamış(1) uyukladım(1) uyukladım(1) uyumadığımı(1) uyumakta(1) uyumuşum(1) uyurdu(1) uyumuyordum(1) uyumuyor(1) uyumaktadır(1) uyurlar(1) uyuyordu(1)
Oyun/ Oyna-	oyun(12) oyunun(7) oyunun(3) oyunları(2) oyundaki(2) oyundan(1) oyundu(1) oyuna(1) oyuncu(1) oyuncular(1) oyunculuğu(1) oynamak(2) oyna(2) oynamaya(2) oynarız(1) oynamaz(1) oynayabiliyordum(1) oynayacaktı(1) oynuyordu(1)

Yazılma sürecinin yazı malzemesi haline getirildiği ve kendi kendini yazarak var olan *Kılavuz*'da olay örgüsü, Uğur'un, yaşlı bir beyin refakatçiliğini yaptığı süre boyunca yaşadıklarını günlük tutar gibi kaleme alması, yazdıklarını Mümtaz Bey ile arkadaşı İhsan'a okuması, Uğur'un, yazdıklarını dinleyen ikilinin yorumları ya da katkıları ile yeniden yazma eylemine girişmesi şeklinde ilerler. Bu yönüyle üstkurmaca özellik sergileyen romanda yaz-, oku-, anlat- ve dinle-fiilleri sıklıkla kullanılır:

Yaz-	yazı(9) yazdım(8) yazıyı(7) yazmağa(6) yazdığı(4) yazdın(3) yazdığım(3) yazıyorum(3) yazısını(2) yazısı(2) yazıp(2) yazdıklarını(2) yazdıklarını(2) yazmış(2) yazmak(2) yazıda(2) yazıları(2) yazdı(2) yazının(1) yazını(1) yazında(1) yazımı(1) yazıya(1) yazıyorsunuz(1) yazılıdır(1) yazılı(1) yazacağı(1) yazan(1) yazanların(1) yazmamıştı(1) yazmanın(1) yazmamışsın(1) yazmamı(1) yazmaktan(1) yazmasaydım(1) yazmışım(1) yazılmamış(1) yazılanı(1) yazılabilir(1) yazıdan(1) yazmakta(1) yazmadım(1) yazdıkların(1) yazdıklarına(1) yazdık(1) yazarlar(1) yazar(1) yazdıklarından(1) yazdıkça(1) yazma(1) yazdığını(1) yazdığımda(1) yazdığına(1) yazabilirdim(1)
Oku-	okumak(4) okudu(4) okuyan(3) okudum(3) oku(3) okumağa(3) okur(2) okutmak(2) okuduğum(2) okuyup(1) okuyorum(1) okuyormuşum(1) okuyordum(1) okuduktan(1) okuduklarım(1) okudukları(1) okuduğumda(1) okuma(1) okuyacağım(1) okuyacağı(1) okuyacak(1) okuyana(1) okuyanlar(1) okuyordu(1) okuyayım(1) okuyabilirken(1) okuyabilirim(1) okumaz(1) okumayacak(1) okumama(1) okumuştur(1) okurken(1) okuttu(1) okursunuz(1) okursun(1) okuyamazdı(1)
Anlat-	anlattığı(4) anlatmak(3) anlattım(3) anlattı(2) anlattıklarını(2) anlatmıştı(2) anlatmağa(2) anlatıyordu(2) anlatırım(2) anlatırsın(2) anlatan(2) anlatılacaktı(1) anlatılmaz(1) anlattığının(1) anlattığında(1) anlattıklarından(1) anlatırız(1) anlatıvermişim(1) anlatıyor(1) anlattıkların(1) anlattıklarına(1) anlatabilir(1) anlatabilirim(1) anlatabileceği(1) anlatamayacağım(1) anlatarak(1) anlattıkları(1) anlatmış(1) anlatmayıp(1) anlatmama(1)
Dinle-	dinlemek(2) dinlerken(2) dinletti(1) dinlerim(1) dinlemiyordu(1) dinlemiyorduk(1) dinlemelerine(1) dinlediği(1) dinledim(1) dinlediklerini(1)

Eserde geçen “Yazdıklarını okurken yanımda olmak istemeyişini anlamayacak değilim...”, “Kendi yazdığım bir şey gibi değil, bir başkasının yazdığı bir şeymiş de, örneğin Mümtaz Bey gibi birinin yazdığı bir şeymiş de, ben de okuyormuşum gibi olmak istedim.”, “Bakın, şu yazdıklarımı okudum, inandırıcı bulmuyorum.” (K: 46, 54, 107) şeklindeki cümlelerle roman üstkurgusal düzleme çekilir.

Kılavuz, hepsi denize kıyısı olan Turunçlu, Teber ve Bükönü adlı birbirine yakın mesafedeki üç farklı yerleşim yerinde geçer. Ev, deniz ve kahvehaneler, roman başkişisi Uğur'un, taksi şoförü İhsan'ın ve Mümtaz Bey'in ikili ya da üçlü gruplar halinde vakit geçirdikleri yerlerdir. Söz konusu yerleşim yerlerinin ve mekânların romandaki kullanım sıklıkları aşağıdaki gibidir:

Turunçlu/ Teber/ Bükönü	Turunçlu'ya(7) Turunçlu(5) Turunçlu'dan(3) Turunçlu'nun(3) Turunçlu'da(2) Turunçlulu(1) Teber'e(11) Teber'i(2) Teber(2) Teber'den(2) Teber'de(2) Teber'deki(1) Teber'in(1) Bükönü'ne(4) Bükönü(2) Bükönü'nden(2) Bükönü'nde(1)
Ev/ Deniz/ Kahve	eve(35) ev(22) evde(16) evin(10) evi(4) evine(4) evden(4) evleri(83) evime(3) evinde(3) evdeki(3) evim(2) evdeydim(2) evinden(2) evimdeydim(1) evimiz(1) evimden(1) evimde(1) evdi(1) evindeki(1) evini(1) evler(1) evlerde(1) evle(1) eviydi(1) evinizin(1) evdeyimdir(1) evdekini(1) evlerin(1) evlerdekilere(1) evlere(1) evlerden(1) denize(21) denizden(5) denizin(4) deniz(3) denizsiz(1) kahvede(6) kahveye(6) kahve(3) kahvesine(3) kahvesinde(2) kahvenin(2) kahveyi(1) kahvesinin(1) kahveler(1)

Uğur'un işe başladığı Turunçlu'daki ev, dramatik aksiyonun sağlanmasında önem taşır. İşe başladığının ilk günü evde yaşadığı olay (düşünün çekildiği bir film izlemesi), eserde peşi sıra gelen ve merak uyandıran olayların başlangıcıdır. Birlikte ilk geceyi geçirdikleri İhsan'ın evi ve Mümtaz Bey'in arkadaşının Teber'deki evi eserde yer alan ve insan-mekân etkileşiminde öne çıkan evlerdir. Üç roman kişinin hem tek başlarına hem birlikte vakit geçirdikleri kahveler bir diğer önemli iç mekândır. Zaman geçirmek için en uygun yerlerden biri olan kahveler, romanda kitap okunulan, etrafta olup bitenden haberdar olunmasına aracılık eden bir işlevselliğe sahiptir. "Teber'deki kahve dışında, yörede oturup bir şeyler içeceğimiz tek bir yer yoktur hâlâ..." (K: 70) cümlesi, mekânın, sosyalleşmedeki rolünü de ortaya koyar. Deniz ise her fırsatta gidilen, istifade edilen bir yerdir. Roman, denizin karşısında Uğur'un gazetede ki ilan okumasıyla başlar.

Bilge Karasu hayattayken yayımlanan son kitabı olan *Narla İncire Gazel*'in olay örgüsü "Anadolu'nun güneyinde ve verimli Pamphylia Ovası'nın en doğusunda yer al[an]" (Alanyalı, 2011: 75) Side'de geçer. Pek çok efsanelik kadının ismi olan Side, Yunanca nar anlamına gelir (Erhat, 2003: 271). Nar, en erken dönemlerinde Side için kullanılan bir motif olmuş, kent, bu meyve ile özdeşleşmiştir. Kitab-ı Mukaddes'te ve Kur'an'da göndergesel değerleri ile yer bulan narın yanı sıra incir de dini metinlerde, efsanelerde ve mitolojide yer alan bir meyvedir. "Antik Yunan ve Romalılar[ın] inciri cennetten gönderilen meyve olarak gör[meleri]" (Oggito, 2017) gibi nar da kutsal bir cennet meyvesi olarak kabul edilir.⁸ Doğum, doğurganlık, üreme, dişilik, bolluk, bereket, sonsuzluk, ölümsüzlük gibi pek çok simgesel göndergesi bulunan narın ve çok sayıda dinsel ve folklorik söylenceye konu olan, Kur'an'da zeytinle birlikte üzerine yemin edilen incirin romana ad olarak seçilmesi tesadüf değildir. Aşağıdaki tablo bu iki kelimenin kullanım sıklığını gösterir:

Nar	narlar(10) narla(4) nar(4) narın(2) narkent(2) narkentlilerin(2) narkentli(1) narkentliler(1) narkentten(1) narkent'in(1) narı(1)
İncir	incirin(18) incir(6) incire(3) incirli(2) inciri(2) incirle(1) incirden(1) hintinciri(1) hintincirinin(1)

Mitolojik anlatılarda ve halk inanışlarında olağanüstü özellikleriyle yer alan nar, "Yunan mitolojisinde verimlilik, üretkenlik ve bolluk simgesidir" (Florioti, 2015: 30). Romanın "Giriş" bölümünden alıntılanan aşağıdaki parça, meyvenin bu yönünü ön plana çıkartırken eserdeki anlam kodlarını çözmeye yardımcı olur niteliktedir:

⁸ "O, gökten su indirendir. İşte biz, her çeşit bitkiyi onunla bitirdik. O bitkiden de kendisine üst üste binmiş taneler bitireceğimiz bir yeşillik, hurmanın tomurcuğundan sarkan salkımlar, üzüm bağları; bir kısmı birbirine benzeyen, bir kısmı da benzemeyen zeytin ve nar bahçeleri meydana getirdik. Meyve verirken ve olgunlaştığı zaman her birinin meyvesine bakın! Kuşkusuz bütün bunlarda inanan bir toplum için ibretler vardır." (En'am 6:99) (Abdulkerim el-Kuşeyri, Letâifu'l-İşârât Kur'an-ı Kerim Tefsiri, Cilt:2, İlk Harf Yayınları, İstanbul, 2012: 134.), "Çardaklı ve çardaksız üzüm bahçeleri, ürünleri çeşit çeşit hurmaları, ekinleri bir birine benzer ve benzemez biçimde zeytin ve narları yaratan O'dur. ..." (En'am 6:141) (Abdulkerim el-Kuşeyri, age, Cilt:2: 154), "İçlerinde her türlü meyve, hurma ve nar vardır." (Rahman 55:68) (Abdulkerim el-Kuşeyri, age, Cilt:5: 430).

Anam her kışın en karanlık noktasında, eve girerken bir nar atardı yere, bütün gücüyle; parçalanıp iyice dağılsın diye. Evin beti bereketi niyetine... Ardından hızla süpürüp silerdi ortalığı. Bir iki gün sonra, narın patladığı yerden çok uzakta incecik bir çıtırtı duyduğum olurdu ayağımın altında. Ne kadar dağılmışsa nar taneleri, o kadar iyiydi. (NİG: 11)

Noel’lerde ya da yılbaşlarında narın toprağa ya da taşa atılarak parçalanmasında bereket aranması Hristiyan kültür geleneğinin kayıtlarında rastlanan bir olgudur (Çamdereli, 2007: 69). Romanın ben-anlatıcısı Kerim, çocukluğuna dair bu anısı ile narın kültürel algı düzeyine göndermede bulunur.

Nar, evrensel anlamda “dişil bir öğedir ve ateş gibi düşünülür” (Şenocak, 2016: 233). Benzer şekilde incir de “yaratılış mitleri, destan, halk hikâyesi, masal ve efsanelerde doğurganlığın” (Aça, 2005: 11) yani dişiliğin sembolüdür. İnsanlığın ilk giysisi olan yaprakların incir ağacından koparılmış olması bu çağrışımı kuvvetlendirir. Kur’an, Tevrat, İncil gibi kutsal kitaplarda meyvelerinin yenmesi yasaklanan ağaçlardan bahsedilir ancak sembolik bir anlam yükü bulunan bu ağacın/ yasağın ne olduğu hakkında bilgi verilmez. “Yahudi geleneğinde yasak meyvenin incir veya buğday olduğuna inanılır”ken (Ergun, 2002: 82) bunun cinsellik, bilgi, ölümsüzlük olabileceğine dair inanışlar da vardır. Yasak meyvenin yenmesi Havva’yı cennetten uzaklaştırmakla birlikte ona doğurganlık vasfı kazandırır. Bu meyvelere doğurganlık ve dişilik sembolü atfedilmesinin sebeplerinden biri de budur. “Dişi narla erkek incir. İncirin dişiyle ilişkili resmî söylencesi, erkeklige ilişkin gizli edebiyatı, Akdeniz’in her yerine dağılmış, ayıplık bir sözcük olmağa varmış.” (NİG: 11) cümlelerinde anlatıcı, nar ile incirin söz konusu bu cinsel söylemine göndermede bulunur.

Narla İncire Gazel, bir tatil beldesi olan Side’ye tatil amaçlı gelen insanların yaşayışlarından kesitler sunar. Bireylerin, belirli bir süreliğine buldukları bu mekânda kendilerine kurdukları yaşantının ele alındığı romanda, tatilcilik anlayışına paralel olarak deniz, güneş, kumsal, gez-, yüz-, dinlen- gibi kelimeler ön plana çıkar. Yazarın tatil yerine dinlence, turist yerine gezmen sözcüğünü tercih ediyor oluşu dikkat çeker:

Deniz/ Güneş	denize(38) deniz(8) denizin(8) denizden(5) denizi(3) denizle(2) denizler(1) Akdeniz’in(1) güneş(3) güneşten(2) güneşin(1) güneşte(1)
Kumsal/ Kumul	kumsala(6) kumsalda(5) kumsal(3) kumsalı(3) kumsalın(3) kumulların(8) kumulun(1) kumulları(1) kumullar(1) kumullarda(1)
Gez-/ Yüz-/ Dinlen-	gezmen(4) gezmenleri(1) gezen(2) gezer(2) geziyor(2) geziniyor(1) geziyorum(1) gezilere(1) gezi(1) gezerek(1) gezerken(1) geziyoruz(1) gezmek(1) gezmenin(1) gezdiğim(1) gezdiği(1) gez(1) gezdirmişti(1) yüzmeğe(3) yüzelim(2) yüzmek(1) yüzer(1) yüzerken(1) yüzeriz(1) dinlence(2) dinlenceler(2) dinlenmeğe(2) dinlencelerin(1) dinlenceci(1) dinlenmeyi(1) dinlenmek(1) dinlenen(1)
Tatil	tatil(2) tatili(1) tatildir(1) tatilciliğinden(1)

Bu sözcükler eserde bir yaşayış şeklinin yansıması olarak dikkat çeker. Hayattan çalınan ufak mutluluk anlarının, kaçışın, özlemin, yine gelecek olmanın heyecanı ile bir daha gelemeyecek

olmanın verdiği hüznün oluşturduğu bütün duygu durumları, bu yaşayışa eşlik eder. “Deniz, incir, güneş, kumsal, yaşamak istediğimiz, yaşayalım yaşamayalım gönlümüzden geçirdiğimiz her birolumun, her hazzın bir imi değil midir?” (NİG: 11) cümlesi, bireylerin tatile ve onun çağrıştırdıklarına yönelik duygulanımlarının ifadesidir.

Romanın “Hayvanlar Kitapçığı” bölümünde on sekiz farklı hayvanın adı geçer. Mantık al-Tayr’dan alıntılanan “Hayvanları da apaçık dine davet etti... Keçiyle kelerin onu tasdik etmesi, buna tanıktır.” beytiyle başlayan “Hayvanlar Kitapçığı”ndaki hayvan adları ve kullanım sıklıkları şöyledir:

Kedi	kedi(6) kedilerin(5) kedinin(2) kediden(2) kediler(1) kedilerden(1) kedilere(1) kedilerini(1)
Kurbağa	kurbağa(12) kurbağalar(3) kurbağalı(1) kurbağaları(1)
Sakangur	sakangur(10) sakanguru(3) sakangurun(2) sakangurla(1) sakangurlar(1)
Kertenkele	kertenkele(9) kertenkeleler(2) kertenkelelerin(1) kertenkeleyi(1) kertenkeleye(1) kertenkelenin(1)
Keçi/ Karakeçi	keçi(9) keçilere(1) keçiyi(1) keçinin(1) keçilerse(1) keçiliğinden(1) karakeçiler(2)
Köpek	köpek(2) köpekler(2) köpeklerine(2) köpeğiyle(1) köpeğin(1) köpecik(1)
Yılan	yılan(3) yılanlar(3)
Yengeç	yengeç(3) yengeçlerin(1) yengeçler(1) yengecin(1)
Kaplumbağa	kaplumbağa(3) kaplumbağalar(1) kaplumbağanın(1)
Ayı	ayı(1) ayılar(1)
Keklik	keklik(1)
Çekirge	çekirgeler(1)
Koç	koç(1)
Sinek	sinekler(1)
Yabanarısı	yabanarıları(1)
Tavşan	tavşanlar(1)
Tahtakurusu	tahtakurusu(1)
Sıçan	sıçan(1)

Bu metinde hayvanlar, insan hayatının her anında, alanında vardırırlar ve yaşam ortağı olarak görülürler. Ekolojik denge içerisinde onların da yaşam hakkı olduğuna ve buna saygı duyulması gerektiğine vurgu yapılan anlatıda kişilerin bu konudaki sömürücülüğü, aldırışsızlığı ve bakar körlüğü eleştirilir. “İnsanlar, binlerce yıldır neredeyse soluklarını kesen bir gururla sözünü edip durdukları insanlıklarını anımsayamazlar mı?” (NİG: 35) sorusuyla hayvan haklarına yönelik insanlık dışı tutuma dikkat çekilirken kendi yaşantımız içerisinde onlara da yer açmak ve onların doğal denge içerisindeki yerlerine el uzatmamak gerekliliği üzerinde durulur.

Sanatçının, ölümünden sonra yayımlanmasını istediği *Altı Ay Bir Güz*, ciddi bir hastalıkla mücadele eden başkışı Kerim’in kontrole gitmek üzere evden çıkışıyla başlar. Yol boyunca ve doktoru beklediği süre zarfında hastalığı hakkında düşünen Kerim için doktorlar “ölümü geciktirmeğe çalışanlar” (AABG: 31), hastaneler ise “korku ile umudun bir arada yönettiği”

(AABG: 31) bir dünyadır. Romanda hastalık ve onunla ilişkili hasta, hastane, hekim, hemşire, tedavi, ilaç, kanser gibi öbek teşkil eden kelimelerin kullanım sıklığı aşağıdaki gibidir:

Hasta/ Hastalık/ Hastane	hasta(13) hastanın(2) hastasının(2) hastasını(1) hastalara(1) hastalık(4) hastalığında(3) hastalıklar(2) hastalığı(2) hastalığından(1) hastalığın(1) hastalıklarının(1) hastalıklarla(1) hastalandığı(1) hastalandığını(1) hastane(5) hastanede(4) hastaneye(2) hastanenin(2) hastaneden(1) hastaneler(1) hastaneyi(1)
Hekim/ Hemşire/ Tedavi/ İlaç	hekim(6) hekime(6) hekimin(3) hekiminden(1) hekimlere(1) hekimlik(1) hekimlerle(1) hekimlerin(1) hemşireleri(1) hemşirelere(1) tedavilerle(1) ilaç(1)
Kanser	kanser(1) kanserli(1) kanserlinin(1) kanserlilerle(1)

Kerim, hastalığı dolayısıyla ölüm ve dirim üzerine çok fazla düşünür. Roman, Kerim'in, o günün sabahına ölümler arasında uyanmasıyla başlar: “Ölümlerle birlikteyim sabahtan beri” (AABG: 17). En yakın arkadaşı Ethem Razi, annesi, babası, babaannesi, çok sevdiği İsabey, hepsi bu dünyadan göçmüştür. Çift katlı düşünde Ethem Razi'yi ve annesini gören Kerim, bu rüyayı “Beni çağırıyorlar o yakadan, dedi; öyle olsa gerek, seni bekliyoruz der gibiler...” (AABG: 11) şeklinde yorumlar. Bu durum, zihninin ölümle meşgul olmasına yol açar. Tablo öl- ve yaşa- eylemlerinin eserdeki kullanım sıklığını gösterir:

Öl-	ölüm(6) ölümlü(6) ölümün(3) ölümünü(3) öldü(2) öldüğünü(2) ölecek(2) ölümler(2) ölen(2) öldürecek(1) öldürüldüğü(1) ölmeğe(1) ölmesi(1) ölmek(1) öleni(1) öleceği(1) ölebilir(1) öleceğimi(1) öleli(1) ölmüştü(1) ölüyordu(1) ölüyor(1) ölümüne(1) ölümünden(1) ölümler(1) ölmüştür(1) ölü(1) ölümlerin(1) ölümlerle(1) ölümcül(1)
Yaşa-	yaşama(4) yaşamasını(3) yaşadı(2) yaşamın(1) yaşamına(1) yaşamış(1) yaşamındaymış(1) yaşamasının(1) yaşamağı(1) yaşaması(1) yaşamının(1) yaşamımı(1) yaşamımızda(1) yaşanır(1) yaşayacak(1) yaşayabildiğini(1) yaşayacaktım(1) yaşayan(1) yaşatırım(1) yaşanırdı(1) yaşar(1) yaşadığına(1) yaşadığıma(1) yaşadığı(1) yaşadıklarını(1) yaşadığını(1) yaşam(1) yaşamak(1) yaşamakta(1) yaşamadan(1) yaşadıkları(1) yaşayıp(1) yaşayışını(1)

Kerim'in ölüm karşısındaki tutumunu belirleyen yaşadığı kayıplardır. Ona göre insanın yaşamına egemen olması ölümü kabullenmesinden geçer. Ölüm, ister dışarıdan ister içeriden gelsin insanın elindeki her şeyi alabilecek, kişiyi dağıtabilecek bir şeydir. Bu gerçeği öğrenmiş olduğu ölçüde yaşamına hükmeden birey için ölüm, çalınamayacak ilk fotoğraf olacaktır (AABG: 69). Ölüm korkusu, son zamanlarda Kerim'in heyecanını yok eder; içindeki tutkuyu kaybetmesine, yaşamdan keyif almamasına neden olur. Bu durumdan rahatsızlık duyan başkişinin hisleri şöyledir:

Evet, unuttuğu başka bir şeydi D.H.A.'nın. Unuttuğu heyecandı. Ölüm-dirim üzerine tuttuğu papatya fallarından, heyecan dediğine vakit kalmamıştı bu son yıllarda. Üst üste bozgun, bozgun, bozgun. Kimi şeyin gereksizliği, kiminirse boşluğu, kök salmıştı gönlüne, kafasına; hiçbir el onları koparamazmış gibi geliyordu artık ona. Oysa heyecan, yaşamasının tek gerekçesi olmuştu bunca yıl; onun heyecan dediği... (AABG: 13-14)

Bu satırlarda ölümün, ölüm korkusunun yaşamı gölgelememesi gerektiği dile getirilir. Ölüm sadece gidenle ilişkili değildir; geride kalan için de atlatılması, aşılması gereken bir eşiktir. Acılar, ölümler, yaralar hep vardır ve olacaktır. Önemli olan bu sınırı aşmak, “iyi kötü, hoş tatsız, nasıl

olursa olsun, ama eksiksiz, gerçekten eksiksiz” (AABG: 73) yaşamaktır. Ölüm ile dirim arasındaki dengeyi sağlamanın yolu bundan geçer.

Bilge Karasu'nun ölümünün ardından yayımlanan ikinci kitap olan *Lağımmlaranası ya da Beyoğlu*, üç bölümden oluşur. Aynı adlı birinci bölümde toplanan anlatıların odak noktası yazarın Lağımmlaranası diye bahsettiği Beyoğlu'dur. Kediler bu mekânın vazgeçilmez bir parçası olarak metinlerdeki yerini alır. “Bir Söylencedir Beyoğlu”nun ben-anlatıcısı “Hayvanlardan kedi ile, şehirlerden İstanbul'da, onun da Beyoğlu kesiminde, tanıştık.” (LYB: 58) diyerek Beyoğlu'nun kedilerle bütünlüğüne vurgu yapar. *Susanlar*'ın içindeki “Kedili Meryem” adlı, “Bir Söylencedir Beyoğlu”nun kimi parçalarıyla paralellik arz eden anlatıda da kendine yer bulan Meryem ise kedilerle olan dostluğu ile bu bütünün bir parçası gibidir. Aşağıdaki tablo, Beyoğlu, kedi ve Meryem kelimelerinin kullanım sıklığını gösterir:

Beyoğlu	Beyoğlu(32) Beyoğlu'nun(18) Beyoğlu'nda(13) Beyoğlu'nu(5) Beyoğlu'ndan(5) Beyoğlu'na(4) Beyoğlu'ydu(2) Beyoğlu'ndaki(2) Beyoğlulular(1)
Kedi	Kedi(29) kediler(12) kedileri(10) kedilere(8) kedili(6) kediyi(5) kedilerin(4) kedinin(3) kediyle(2) kedilerle(2) kediden(1) kedicilik(1) kedilerdi(1) kedilerine(1) kedileriyle(1) kedilerinin(1) kedilerini(1) kedisıyla(1) kedis(1) kedilerinki(1)
Meryem	Meryem(15) Meryem'in(5) Meryem'i(3)

Kitabın otobiyografik anlatılar dizisi özelliği gösteren “Lağımmlaranası ya da Beyoğlu” başlığı altında yer alan “Beyoğlu Üzerine Metin”, “Bir Söylencedir Beyoğlu” ve “Lağımmlaranası” adlı metinler kahraman bakış açılı ben-anlatıcının hayatından izler taşır. Teyzesinin ölümünü bu metinlerin kaleme alınmasındaki itkilerden biri olarak gösteren anlatıcı, annesinin ölümü, dayısı ve ninesiyle ilişkileri gibi yaşamının farklı dönemlerine ışık tutar. “Lağımmlaranası”nın ilk paragrafı, bu hususta önemli bir veridir:

Geride bıraktığım ilk bölüme şöyle bir bakıyorum. Geniş tutulması tasarlanan bir çalışmanın çeşitli boyutlarda, çeşitli düzeylerde, gelişigüzel çiziktirilmiş bir taslağı. Birtakım ip uçları var (ipuçları değil): Anamgillerin öznel, duygusal bir “tarihi”; yaşantılarım içerisinde seçilip Beyoğlu ile ilişkili gördüğüm ölçüde birbirine bağlanabilecek anılar; sokakların, evlerin, kişilerin ördüğü öznel bir İstanbul parçası; daha az belirgin, daha çok sezilir nitelikte, “Beyoğlu'nun -benim gördüğüm yıllarda- geçirdiği değişiklikler” türünden bir öykü... (LYB: 79)

Sokaklar, evler ve kişiler aracılığıyla oluşturulan bu Beyoğlu manzarası içerisinde akrabalık ilişkilerine yönelik anne, teyze, nine, dayı gibi kelimeler ön plana çıkar:

Ana/ Anne	anamın(22) anam(16) anamı(4) ana(4) anası(3) anamsa(2) anamla(2) anama(2) anaları(1) anamdan(1) anamlar(1) anamgillerde(1) anamgillerin(1) anasından(1) anasını(1) anasının(1) annemin(3) annem(2) annemde(1) anneciğim(1) annemden(1) annemle(1) annesinin(1) annesi(1)
Teyze	teyzemin(22) teyzem(17) teyzemle(3) teyzeme(3) teyzemlerin(2) teyzemi(2) teyze(1) teyzemden(1) teyzemde(1) teyzen(1) teyzemler(1) teyzemlerde(1) teyzemlere(1)

Nine/ Anneanne	ninem(11) ninem(4) nineme(2) ninemle(2) ninemi(1) ninemden(1) anneannem(1) anneannemmiş(1)
Dayı	dayım(7) dayımsa(2) dayımın(1) dayın(1) dayımı(1)
Adile	Adile'nin(3) Adile(2) Adile'yle(1)

“Bir ev dağılmakta şu sırada. Ölen teyzemin evi.”, “Bir bildiğim de şu: Anam taparmış ağabeyine.”, “Annem, ninemle ilişkilerinde daha başarılı olmuştu sanıyorum, işittiklerime, gördüklerime dayanarak.” (LYB: 32, 67, 71) gibi cümlelerden hareketle aile ilişkilerinin etrafında şekillendiği görülen Beyoğlu'nun bir diğer yüzünü ise yapılar, sokaklar, caddeler, dükkânlar, evler oluşturur. Metinlerde Pelesenk, Kalyoncukulluğu, Tarlabası, Altıpatlar, Çukurcuma, Sakızağacı, Parmakkapı, Sıraselviler, Galata, Tünel, Taksim, Kuloğlu, Turnacıbaşı, Abanoz, Okçumusa, Ağacamii gibi Beyoğlu civarındaki pek çok yer adı geçer.

Lağımlaranası ya da Beyoğlu'nun ikinci kısmı olan “Anlatılar”, kimi bu bütün ile ilişkili, kimi bağımsız metinlerden oluşur. Büyük bir proje olması tasarlanan *Lağımlaranası'nın* önemli kanalı olan “İsabey”, cinsel çağrışımların bulunduğu bir anlatıdır. Kavuşma eksenli öykünün kahramanları, ardından gelmesi zorunlu ayrılığı ötelemek istercesine birlikte olurlar: “Eviyle vedalaşmasında onu yalnız bırakmak için odaya çıktım, soyundum, bekliyorum onu. Kıpırdamıyorum pencerenin önünden. Bana geliyor. Birbirimizi yok etmek ister gibi bir güçle sarılıyoruz birbirimize” (LYB: 158). Cinselliğin ön plana çıktığı öyküde beden farklı uzuvları bir öbek oluşturur.

El	elini(4) elleri(3) ellerini(2) ellerim(2) el(2) eli(2) eliyle(2) elden(1) ellerimi(1) ellerimiz(1)
Parmak	parmaklarını(1) parmaklarının(1) parmaklarıyla(1) parmaklarım(1) parmaklar(1) parmak(1)
Göz	gözlerini(2) gözleri(1) gözler(1) gözünde(1) gözümle(1) gözlerinin(1)
Saç	saçlarımın(2) saçlar(1) saçlarını(1)
Göğüs	göğsüne(1) göğsünde(1) göğsümün(1)
Uyluk	uyluklarını(1) uyluklarının(1)
Ağız	ağzlarımız(3) ağzı(1) ağzından(1) ağzımdan(1)
Sırt	sırtında(2) sırtımız(1) sırtını(1)
Gövde	gövdesini(1) gövdelerimizi(1)
Kulak	kulağına(3) kulağımın(1)
Ayak	ayak(2) ayaklarını(1) ayağında(1)
Dudak	dudaklarını(1)
Omuz	omuzlarında(1)
Burun	burnunu(1)
Sağrı	sağrımız(1)

Özellikle el ve parmak kelimelerinin çok sık kullanılmış olması dokunma ve hissetme güdüsünün öne çıkmasından kaynaklanır. Bir müddettir görüşmeyen iki kişinin hasret giderişine sar-, sarıl, soy-, soyun- gibi eylemler eşlik eder:

Yatak	yatağının(1) yatağını(1) yatağın(1) yatağa(1) yatak(1) yataklarımızı(1)
Sarı(ıl)-	sarılmak(2) sarıyordu(2) sarılıyor(1) sarılmayacaklarını(1)
Soy(un)-	soyundum(1) soyunayım(1) soyunmuş(1) soyacağım(1)

“Anlatılar” başlıklı bölümde yer alan bir diğer metin olan “Yataklar”, kocasını erken yaşta kaybetmiş bir kadının içinde bulunduğu üçlü aşk ilişkisini konu edinir. Evinde kaldığı arkadaşının sevdiği adama ilgi duyan kadının yattığı yerden gördüğü askılar, içinde bulunduğu durumun simgesel boyuttaki göstergesidir. Kıyafet askılarının üçgen olması, üç köşesinin bulunması, öykü kişinin yaşadığı üçlü ilişkiye işaret eder. Anlatıya adını veren bir eşya olarak yatak ise, kadının yalnızlığının sembolüdür.

Yanıbaşımda. Bütün gücümle uzaklaşmağa çalıştığım halde kolu koluma degecek birazdan. Boş yatağımı anlatıyorum ona. Anlatmağa çalışıyorum. Kendi yatağının boş olmamasının değerini bilmesi gerektiği yolunda yersiz sözler ediyorum. (LYB: 150)

Aşağıdaki tablo, metinde bu bağlam içerisinde bir bütünlük teşkil eden yatak, ayna, üçgen, duvar, tavan ve askı kelimelerinin kullanım sıklığını gösterir:

Yatak	yatağı(2) yatağının(2) yatakların(2) yatak(1) yataklar(1) yatağının(1) yatağına(1) yatağın(1) yatağıma(1) yatağı(1)
Ayna	ayna(4) aynanın(2) aynada(2) aynaya(2) aynalara(1) aynalığı(1) aynalı(1)
Üçgen	üçgen(2) üçgenimsi(2) üçgenlerini(1) üçgenlere(1) üçgeniyle(1) üçgene(1) üçgenimsilerin(1)
Duvar	duvarına(2) duvar(1) duvarın(1) duvara(1) duvarda(1) duvardan(1) duvarların(1)
Tavan	tavan(4) tavandan(1)
Askı	askısı(3) askısını(1)

Kitabın “Sese Yazılanlar” başlıklı üçüncü kısmı “Aşk” ve “Gidememek” adlı opera librettoları ile “Sevilmek” adlı radyo oyunundan oluşur. “Aşk” ve “Sevilmek”, aynı konunun biri libretto, biri radyo oyunu şeklindeki iki farklı versiyonudur. Karı ve koca ile kocanın eski bir erkek arkadaşı arasındaki üçlü ilişkinin anlatıldığı metinlerde kişiler değişir; bununla birlikte mekân ve olay örgüsü benzerlik gösterir. Evin oturma odasında geçen metinlerde kadın sofrayı kurmakla meşguldür. Bu durum mutfak, sofrayı ve masa kelimelerinin sıklıkla kullanılmasına yol açar. Metinde önemli bir unsur olarak dikkat çeken radyo, iletişimsizlik içerisindeki üç kişinin bir şeyle meşgul olmasına olanak tanır. Radyonun kurcalanması, istasyon değiştirilmesi, düğmelerle oynanması gibi hareketler içlerinde buldukları gergin atmosferin yumuşamasını sağlar. Aynı zamanda gürültü çıkaran bir alet olarak aralarında hüküm süren sessizliği dağıtır:

Radyo/ İstasyon/ Parça	radyonun(14) radyo(12) radyoyu(8) radyoda(5) radyodan(3) radyoya(3) radyolarda(1) istasyondan(2) istasyon(1) istasyonun(1) parça(9) parçaya(1) parçası(1)
Mutfak/ Sofra/ Masa	mutfağa(3) mutfaktan(3) mutfakta(3) mutfağın(1) sofraya(7) sofrayı(2) sofrayı(2) sofranızı(1) sofranın(1) masaya(3) masanın(1)
Sessizlik	sessizlik(8) sessizce(2) sessiz(1) sessizlikte(1) sessizlikten(1)

“Rasin gene kapıdan çıkar. (...) radyoya gider, düğmeleri kurcalamağa başlar.”, “Tutuk sessizlik içinde radyodan konuşmalar duyulmağa başlar.”, “Riyan radyonun başına gelir, sessizlik içinde düğmeyi çevirir.” (LYB: 190, 194, 200) örneklerinden anlaşılacağı üzere radyo, anlatı kişilerinin diyalogdan kaçınmaları için çıkış kapısı işlevi görür. Aralarındaki aşka ve sevgiye dair söylenmesi gerekenlerin kimi zaman diyaloglar halinde, kimi zaman kahramanların akıllarından geçenler şeklinde aktarıldığı her iki metinde yer alan aşk, sev- ve sevil- kelimelerinin kullanım sıklığı aşağıdaki gibidir:

Sev(il)-	sevginin(2) severdik(2) sever(2) sevmek(2) sevmezdi(2) sevmediğin(2) sevmeyebilirdin(2) sevmeyebilirsin(2) sevişip(2) seviyorum(2) sevmeğe(2) sevmeği(2) sevdiklerimi(2) sevebileceğimi(2) sevdiklerini(2) seviyor(1) sevip(1) seven(1) sevgiyle(1) sevgi(1) sevgilere(1) sevmediğimi(1) seviyorsunuz(1) sevmezdim(1) sevdiklerimin(1) sevdiği(1) sevdiren(1) sevdirmesini(1) sevmek(1) seveceğim(1) seviyormuş(1) sevginize(1)
Aşk	aşk(2) aşkı(1) aşkta(1) aşkın(1)

Susanlar, Bilge Karasu'nun yazı hayatına başladığı yıllarda, dergilerde yayımlanmış olan dokuz öyküsünün de içinde bulunduğu ve ölümünden sonra Füsün Akatlı tarafından yayıma hazırlanan bir eserdir. Kitabın adından da anlaşılacağı üzere susku, suskunluk bu öykülerin öne çıkan temidir. Aşağıdaki tablo, her bir öyküde sus- fiilinden türeyen sözcüklerin kullanım sıklığını göstermektedir. Sus- fiilinden türeyen sözcüklerin, bazılarının isminde de yer almakla birlikte toplamda otuz bir kez tercih edilmiş olması dikkat çeker:

Kedili Meryem	susmak(1) susarlar(1)
Depo	sustuklarında(1)
Sarı Leke	sustular(1) susmuştu(1)
Büyü II	susmağa(1)
Susanlar VII - Kapalı	susuyor(1) susmuş(1) susanlar(1) susmakta(1) sus(1) susuyoruz(1)
İlk Susan	susan(1) susmağa(1) susuyor(1) susuyorsun(1) susuyordum(1)
Susanlar III - Kör Nokta	susalım(4) sus(1) susanlar(1) susmaz(1)
Susanların Son Hikâyesi	sustum(2) susuyordum(1) susuyordu(1) susanların(1) susar(1) susmuş(1)

Susanlar'daki öykülerden biri olan “Arkamdakiler”de takip edildiğini düşünen ismi belirsiz başkişinin başından geçenler anlatılır. Arkasından sürekli olarak bir adamın gelmekte olduğu hissine kapılan öykü kahramanının durumunun, metindeki kelime düzlemine yansıdığı görülür. Aşağıdaki tablo, takip edilmek fiili ve onunla bağlantılı olan arka, gelmek, birden gibi kelimelerin kullanım sıklığını gösterir:

Arka	arkamda(4) arkamdan(4) arkasını(2) arkama(2) arkaya(2) arkasında(2) arkasına(1) arkamdakiler(1) arkamdaki(1)
Gel-	geliyordu(4) geldim(2) gelmişim(1) gelmişti(1) gelip(1) geldiğini(1) geldik(1) geldiğim(1) geldi(1)
Birden	birden(9)
Takip	takip(8) takipten(1)

“Kedili Meryem”, Beyoğlu’ndaki kedi sever bir kadının yaşantısı üzerinden Beyoğlu’nu ve oradaki yaşayışı anlatan bir öyküdür. Kedili Meryem adıyla anılan kadının kediler başta olmak üzere hayvanlarla kurduğu dostluk, anlatının merkezinde yer alır. Öykü kişinin dış görünüşüne, giyim kuşamına dair detaylar, onun fiziksel görüntüsünün okurun hayalinde capcanlı bir şekilde sunulmasına yardımcı olur. Tabloda, Kedili Meryem’in dış görünüşüne yönelik detaylar bir arada yer alır:

Şapka/ Çan/ Kurdele	şapkalar(4) şapka(3) şapkasını(1) şapkalarla(1) şapkaydı(1) şapkalardı(1) şapkadan(1) şapkalardan(1) çan(6) kurdelesini(3)
Yüz/ El/ Baş	yüzü(3) yüzün(1) yüzüne(1) elinde(3) elini(2) elinden(1) başında(2) başındaki(1)
Koku	kokuşmuş(1) kokusunu(1) kokuydu(1) kokusu(1) kokusundan(1)
Torba	torbası(2) torbayla(1) torbasındaki(1) torbasını(1) torbanın(1)
Sarı	sarı(1) sarısı(1) sararmış(1)
Keten/ Pamuk	keten(3) pamuk(1) pamukları(1)
Yaka/ Düğme/ Çorap/ Kürk	yakası(2) düğmeli(2) çoraplarını(1) kürkle(1)

Kedili Meryem’in çan biçimli şapkaları modanın gerektirdiklerinden olmayıp 1910’lu yıllardan arta kalmış şapkalarındandır. Başkişinin bu tarz kıyafetleri tercihi, onun dünyayı algılayış, kendini mekân ve zaman içinde konumlandırış şekliyle ilgilidir: “Meryem saatini o günlerde, o yıllarda durdurmuş olsa gerekti. Giysileri bunu gösteriyordu. Saatini durdurduğu için zamanı yok etmişti, var olmayan bir zamanda var olmayan gençlerin var olmayan gülüşleriyle alayları da var olmazdı.” (S: 66) cümlesi Meryem’in zamanı dondurarak sembolik düzlemde ölümsüzlüğe ulaştığını gösterir.

Bilge Karasu, kurguya dönük eleştirilerine metinlerinde sıklıkla yer verir. Özellikle *Altı Ay Bir Güz*, *Kılavuz*, *Narla İncire Gazel* ve *Gece* romanları ile *Göçmüş Kediler Bahçesi*’ndeki ve *Kısmet Büfesi*’ndeki anlatıların çoğu yazarın yazmak/ kurmak hakkındaki görüşlerini dahil ederek üstkurgusal düzleme taşıdığı eserleridir. Yazarın kullandığı kelimelerden hareketle onun yazın evrenini anlamlandırmaya yönelik çalışma sonucunda sanatçının söz konusu metinlerinde yaz- ve kur- fiilleri ile bunlardan türeyen kelimeleri sıklıkla kullandığı dikkat çeker. Düş, oyun, gerçek arasındaki belirsizlik ve bu üçünün, birbirinin alanına girmesi yine yazarın metinlerinde karşılaşılan unsurlardır. Karasu yazınının en belirgin uzamlarından olan deniz ve onunla bağlantılı su, yüzmek gibi kelimelerin öne çıktığı görülür. Sanatkârın anlatı dünyası içinde ayrıcalıklı bir yere sahip olan kediler başta olmak üzere pek çok hayvan türünün eserlerde sıklıkla yer bulduğu da dikkatlerden kaçmaz.

3.4. Roman ve Öykülerde Anlatı İzlenesi/ Sözdizimi

Bilge Karasu’nun roman ve öykülerinde sözcük kadrosu kitapların yaklaşık %5’lik dilimine denk düşen sayfa sayısı esas alınarak incelendi. Sayfalar, her kitaptan geneli yansıtabilecek periyodik

aralıklarla seçildi. Romanlarda 4300, öykülerde 9100 olmak üzere seçilen toplam 13400 sözcük içerisinde ikilemelerin ve birleşik fiillerin kullanımından kaynaklı olarak sözcük sayısı toplamda 12944'e indi. Bunların %43,93'ünün isim, %13,83'ünün fiil, %17,35'inin sıfat, %4,25'inin zamir, %12,44'ünün zarf, %3,81'inin edat, %4,24'ünün bağlaç ve %0,10'unun ünlem olduğu tespit edildi. İncelenen bu 12944 sözcükten 10096 tanesinin isim soylu (isim, sıfat, zamir, zarf) oluşu, yazarın ağırlıklı olarak tasvir ve gösterme yöntemini tercih ettiğini ortaya koyar. Tablo 5, öykü ve romanlarda kullanılan sözcüklerin türünü gösterir:

Tablo 5: Eserlerdeki Sözcük Türleri

Eser Adı	İsim	Fiil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç	Ünlem
TÖV	523	199	47	100	131	57	70	4
USBGA	623	152	227	36	191	43	49	-
GKB	1053	380	413	77	313	83	112	2
G	318	118	165	65	105	42	51	1
KB	537	138	293	51	151	48	76	-
K	440	181	188	47	128	38	37	1
NİG	550	108	275	27	142	43	28	-
AABG	361	131	159	27	126	32	28	2
LYB	1003	272	374	95	241	88	77	2
S	279	112	106	26	83	20	21	2
Toplam	5687	1791	2247	551	1611	494	549	14

Sanatkârın roman ve öykülerinde kullandığı sözcük kadrosu içinde isim soylu olanların %77,99 gibi yüksek bir orana sahip olması, anlatı dünyasının olaydan ziyade durum ağırlıklı olduğuna işaret eder. Bu durum onun imge dünyasının zenginliğiyle de ilişkilidir. Yalın ama yoğun bir anlatımı tercih eden Karasu, %61,29'unu isim ve sıfatların, %13,83'ünü fiillerin oluşturduğu söylemiyle bireyi hareket halinden çok kendi iç dünyasıyla ilgisi ve ilişkisi içerisinde göstermek istegindedir.

Karasu edebiyatının dikkati çeken en önemli özelliklerinden biri dilin kullanımınıdır. Türkçeyi kullanma konusunda çok titiz olan yazar, yazını Türkçeye borçlu olduğunu söyler. Söyleyeceklerini Türkçeye söyletmek, Türkçenin imkânlarını, sınırlarını zorlamak isteyen yazar, daha geniş bir okuyucu kitlesi tarafından tanınmak uğruna yabancı dilde eser vermeyi, yani Türkçeyi işlemekten vazgeçmeyi düşünmez (ÖM: 126). O, her şeyden önce kendi diline karşı sorumluluk taşır. Bu sorumluluk onu 'öz Türkçe'yi bir edebiyat dili haline getirmek için kılı kırk yaran bir titizlikle çalışan coşkun bir savunucu haline getirir. Karasu'ya göre herhangi bir metnin ortaya çıkması, öncelikle o dilin, o metni söyleyebilir hale gelmiş olması demektir (Arslantunalı, 1997: 18). Bu da bir metnin ancak dil ile ve dilde var olduğunun; dilin bütün olanakları ile oluşturulduğunun göstergesidir.

Yazarın yaptığının bir şeyler anlatmak değil; o ‘bir şeyleri’ yazarın gereci olan, her şeyi olan dile, dilin ölçülerine, kalıplarına getirmek, dilin olanaklarına dayamak olduğunu belirten Karasu (S: 161) söylenmemişi söylemeye çalışır. Onun yaptığı, dilde olmadığı için varlığı da olmayan şeyi, dile getirerek var etmektir. Çünkü “Karasu açısından anlam, dilde ve dil ile oluşur” (Aji, 2013: 17). Bu tutum yazarın dili incelikle işlemesine sebep olur. İncelikle işlenen, işlendikçe çokkatlı bir yapıya bürünen Karasu dilinin okudukça derinleşen, grameri çözüldükçe zenginleşen bir yapısı vardır (Yalsızuçanlar, 2012). Karasu’nun edebiyatını “bireyin diğer insanlarla ve varlıklarla ilişkilerini anlamaya, insanları tanımaya yönelik ince ince işlenmiş, sabırlı ve devasa bir çaba” olarak yorumlayan Şentürk’e göre de yazar, duyulara seslenen, duyumsal bir dile sahiptir (Şentürk, 2010). Sanatçının isim soylu sözcükleri kullanmayı daha fazla tercih edişi bu kanıyı doğrular niteliktedir. “Yaşamla, düşünceyle sürekli bir etkileşim içinde olan, var ettiğimiz, bizi var eden bu aracı, durgu durak bilmeden kurmak zorundayız.” (NKNK: 29) diyen yazar, metnini kurduğu gibi dilini de kurar. Türkçenin daha çok deneylere girişilmesine uygun, elverişli bir anlatı dünyası olduğu görüşündeki (Arslantunalı, 1997: 13-14) sanatkâra göre edebiyat, sürekli olarak dilin olanaklarının araştırılmasıdır (Suner, 1990: 58). Hasan Uygun da Bilge Karasu’yu “gerek söz diziminde denediği yeni olanaklar, gerekse de dilin yapısı yönündeki öneri ve araştırmalarıyla anlatımın sınırlarını zorlayıp kendine özgü bir üslup geliştiren yenilikçi yazarlarımızdan biri” (Uygun, 2012) olarak nitelendirirken yazarın bu özelliğine dikkati çeker.

Karasu’nun dil üzerinde bu denli uğraşmasında; onu, bir hamurmuşçasına yoğurup şekillendirmesinde; olanaklarını zorlamasında; onunla yeni, farklı deneylere girişmesinde zengin kelime hazinesinin payı büyüktür. Sanatkârın kullandığı bu kelimelere dikkat edildiğinde çoğunun arkaik olduğu görülür. Bunun yanı sıra yazar sözcüksel sapmalara başvurarak yeni kelimeler de türetir. Aşağısamak, yoksamak, yanımdasızlık, tutsaklanmak, hayallemek, yorgunluksuz, benzemezlik, büyümsemek, selleniş, yapraklık örneklerinde olduğu gibi yazar, kimi yapım eklerini o kelimelerle kullanılmadığı halde kullanmak yoluyla yeni sözcükler türetir. “...O hale getirdiğim zaman, ben yenilik olsun diye yapmış değilimdir bunu, ama birtakım alışılmış anlatı ya da anlatım biçimleri bana yetmemiştir.” (Arslantunalı, 1997: 13) sözleri Karasu’nun var olanın içine sığamadığını; bu sebeple de yeni ifade olanakları yaratmak, söz diziminde yeni olanaklar denemek yolunda birtakım çabalara giriştiğini gösterir. Kullandığı kelimelerin zenginliği, çeşitliliği de bu kanıyı doğrular.

Yazarın dikkat çeken bir özelliği ‘ve’ bağlacını kullanmıyor oluşudur. Bu bağlacı yazı hayatına başladığı ilk yıllar olan 1950’lerin başlarında dergilerde yayımlanan öykülerinden “Depo”da iki ve “Susanlar III-Kör Nokta”da bir kere olmak üzere toplam üç kere kullanan yazar, sonraki metinlerinde bu bağlaca hiç yer vermez. Bunun sebebi muhtemelen klasik metinlerde cümleleri bağlamak için çok sık kullanılan ‘ve’nin Türkçe olmamasıdır. Sanatkârın dille ilgili bir diğer eğilimi ise -mAk isim fiil ekinden sonra kelimeye sesli ek geldiğinde Türkçe dilbilgisine

bağlı kalarak “dolmağa, yayılmağa, soyunmağa” (G: 15) örneklerinde olduğu gibi ekteki k’yi ğ’ye dönüştürmesidir. Yaygın kullanım ise k’nin y’ye dönüşmesidir.

Bilge Karasu’nun dil ve üslûbundaki bir diğer özellik cümle yapısındaki çeşitliliğidir. Her kitaptan %5’lik dilim esas alınarak belirlenen ve bütünü yansıtacak periyodik aralıklarla seçilen toplam 50 sayfalık metindeki 1167 cümle üzerinde yapılan inceleme sonucunda ortaya çıkan cümle yapısı Tablo 6’daki gibidir.

Tablo 6: Eserlerdeki Cümle Yapısı

Eserin Adı	TÖV	USBGA	GKB	G	KB	K	NİG	AABG	LYB	S	Toplam
Sayılan cümle	179	150	131	68	78	138	133	44	158	88	1167
İsim cümlesi	32 %18	31 %20	24 %18	17 %25	10 %13	32 %23	21 %16	7 %16	37 %23	16 %18	227 %19
Fil cümlesi	109 %61	93 %62	98 %75	40 %59	64 %82	95 %69	79 %59	27 %61	103 %65	62 %70	770 %66
Basit cümle	76 %42	55 %37	34 %26	16 %24	21 %27	62 %45	45 %34	9 %20	48 %30	37 %42	403 %34
Birleşik cümle	37 %20	50 %33	43 %32	30 %44	29 %37	50 %36	41 %30	12 %27	54 %34	22 %25	368 %31
Sıralı cümle	31 %17	25 %16	45 %34	14 %20	24 %30	17 %12	24 %18	21 %47	38 %24	21 %23	260 %22
Kurallı cümle	92 %51	82 %55	89 %68	34 %50	43 %55	103 %75	80 %60	22 %50	104 %66	47 %53	696 %59
Kuralsız cümle	44 %25	41 %27	33 %25	20 %29	31 %40	25 %18	24 %18	12 %27	31 %20	22 %25	283 %24
Eksiltili cümle	35 %20	20 %13	9 %7	8 %12	3 %4	9 %7	23 %17	2 %5	17 %11	8 %9	134 %11
Olumlu cümle	113 %63	103 %69	85 %65	48 %71	56 %72	97 %70	84 %63	28 %64	108 %68	61 %69	783 %67
Olumsuz cümle	19 %11	17 %11	17 %13	5 %7	5 %6	15 %11	8 %6	4 %9	16 %10	11 %13	117 %10
Soru cümlesi	3 %1	5 %3	17 %12	3 %4	2 %2	6 %4	7 %5	3 %6	9 %5	1 %1	56 %4
Ünlem cümlesi	-	-	-	-	-	6 %4	-	-	2 %1	-	8 %0,5
Emir cümlesi	-	-	-	-	-	2 %1	-	-	-	-	2 %0,1

Tablo, yapısı bakımından cümle çeşitlerinin kullanım oranının birbirine yakın olduğunu gösterir. Basit, birleşik ve sıralı cümleler içerisinde herhangi biri öne çıkmaz. Yüklemin yerine göre kurallı cümleyi diğerlerine kıyasla daha fazla tercih eden yazarın kuralsız ve eksiltili cümle

kullanım oranı da dikkat çekecek ölçüde fazladır. İsim cümlelerinin %19'luk bir orana sahip olması, sanatkârın sözcük seçimiyle örtüşür.

Parantez içi ya da iki kısa çizgi arası açıklayıcı ifadelerin çokluğu, yazarın tümce yapısıyla ilgili olarak dikkati çeken özelliklerden biridir. Onun tümce yapısı uzun, 've' bağlacını hiç kullanmadığı için bol virgüllü, parantez içi açıklamalarla bezeli, zor anlaşılırdır. Karasu aşağıdaki sözleriyle bu noktaya vurgu yapar:

Benim yazıma gelince, benim tümce kurma anlayışım, "dolu" adını verebileceğim bir tümce yapısına dayalı. İletilen öğreni açısından, taşırılığı elden geldiğince azaltmak, bir tümceye elden geldiğince öğreni yüklemek. Dolayısıyla kolay anlaşılır, yani bilinen öğelerin çoğunlukta olduğu tümceler değil benimkiler. (S: 229)

Kimi zaman açıklamaların da iç içe geçtiği; parantez içi parantez, kısa çizgi içi parantez ya da kısa çizgi içinde kısa çizgi kullanıldığı görülür. Bu durum, yazarın metnindeki sıralı ve birleşik cümlelerin toplamda basit cümlelerden daha fazla olmasına yol açar. Benzer şekilde ara sözler, paragraf şeklinde açıklamalar, içerlek dizilmiş cümleler, dipnotlar, dipnota düşülen dipnotlar da sanatçının başvurduğu kullanımlardır. Bu, "dikiş yerleri, makas izleri, teğelleri özellikle ortada bırakılmış, budanarak bir dengeye ulaşsın istenmiş, bütün diğer el emeği biçimlerine, bu arada yaşamın kendisine de benzesin diye uğraşılmış bir yazıdır" (Gürbilek, 2010a: 84). Bütün bu tercihler yazarın dil tasarrufunun göstergeleridir.

SONUÇ

Yaratıcılığın ve hayal gücünün ifadesi olarak insan ruhunu yücelten ve yükselten sanatın dallarından biri olan edebiyat insana seslenmesi, hayata ayna tutması, estetik ve haz duygusunu uyandırması gibi işlevleri bakımından bütün türleri ile bireyi önceler. Onun kendi içine yaptığı yolculuğun, içsel serüveninin, arayış sürecindeki deneyimlerinin özünü oluşturduğu hikâye ve roman ise, fertten topluma varan bir açılımla insanlık durumlarını yansıtır. İster bireysel ister toplumsal olsun söyleyeceği bir sözü, dile getireceği bir düşüncesi, değineceği bir gerçekliği vardır. Bu algı paralelinde Bilge Karasu, yaşamın kurgusuna yazının yaratıcı evrenini eklemleyen bir düşün adamı kimliğiyle var olur. Bir simyacı titizliği ile dizayn ettiği metinleri kendilik arayışının bireysel, toplumsal ve evrensel göndergelerinin aynalandığı yapısı ile özgün ve orijinaldir. Kendine yansıyanları kendinden yansıyanlar ile sentezleyen sanatkâr, söz varlığını yenilerken yazınsal denemeleri ile edebi dizgeyi de geliştirir. Sıradanlık ile aykırılık diyalektiğinde dil, söz, yazar, kurgu, karakter, mekân, zaman, anlatıcı unsurlarını yeniden yorumlar.

Edebiyat serüvenine musikiyle uğraşmamaya karar verdikten sonra, yirmili yaşlarının hemen başlarında atılan Bilge Karasu, roman, öykü, deneme, mektup, çeviri, ders notu, şiir türlerini kapsayan sanatsal yaratımında yenilemeyi ve yenilenmeyi önceler. Bireyi merkeze alarak oluşturduğu sanatsal düşünününü başlangıçta varoluşçuluğun etkisiyle şekillendirir. Yetmişli yıllardan sonra ise o zamana dek süregiden izlek ve konularını postmodernizmin sunduğu anlatım olanaklarından faydalanarak devam ettirir. Yaşamını üretmek üzerine kuran yazar, yazı faaliyetlerinin dışında okumak, çeviri yapmak, musiki ve sinema sanatı ile ilgilenmek, edebiyat sohbetlerine katılmak, özel dersler vermek, üniversitedeki derslerini yürütmek suretiyle sürekli çalışır. Bütün bunlar onu besleyen, büyüten, zenginleştiren uğraşlardır.

Osman Necmi Gürmen, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mehmet Seyda, Oktay Akbal, Ferit Edgü, Kemal Tahir, Orhan Duru, Demir Özlü, Sezer Tansuğ, Salah Birsal, Muzaffer Buyrukçu, Nabizade Nazım ve Ahmet Mithat gibi Türk yazarlar ile Flaubert, Stendhal, Rousseau, Diderot, Thomas Mann, Montesquieu, Beauvoir, Levi Strauss, Yourcenar, Ernst Fischer, Louis Aragon, Tolstoy, Robert Muslin, Claude Simon gibi yabancı yazarları okuyan sanatçı, bu süreçte kendi yazınına biçim ve biçem bakımından geliştirir.

Yedi tane Batı dilini ana dili gibi bilen Bilge Karasu, çoğu yabancı metinleri orijinal dilinden okur. Bu okuma ediminin bir yönü de çeviri faaliyetleri olarak belirir. Sanatçı, yazıldığı dilin gramer kurallarına olduğu kadar kültürüne de hakimiyeti gerektiren çeviri vasıtasıyla çeşitli ekinlerle ilişki halindedir. Aktarımın ötesinde bir özümseme ile farklı dünyaları ve kültürleri

tanımına imkân sağlayan, zihinsel alt yapısını oluşturan çeviriler onun düşün dünyasının, dil ve üslûbunun üzerinde son derece etkilidir.

Altı yedi yaşlarındayken başladığı piyano eğitimi, sanatçının yazını etkileyen bir diğer unsurdur. Musiki bilgisi ölçü, ritim noktasında eserlerini kurgulamada kendisine fayda sağlar. Vuruşların notalara kattığı anlam değerleri gibi diyalogların uzunluğu-kısalığı, zamanın ve mekânın eserdeki işlevleri/ kullanım süreleri onun müzik eğitimi ile bağlantılıdır. “Çeşitlemeli Korkunun Seslendirilme Metni”nde yazınsal olan bir şey icra edilebilir olana çevrilir. *Kılavuz*’un bir sonat olarak tasarlanması da buna örnektir.

Sinema ile ilgili çevirileri bulunan Karasu, bu sanat dalının açığı, göz, kamera-göz gibi tekniklerine dayalı uygulamaları metinlerine taşır. “Gecedен Geceye Arabayı Kaçırان Adam” ve “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin” sinemasal bir bakış açısıyla kurgulanır. Bazı eserlerinde ise görüntüyü ve görseli ön plana çıkartır. Deneysel edebiyat ürünleri de sayılabilecek *Kısmet Büfesi*’ndeki metinlerin tamamı gerçek ya da kurmaca resim ve fotoğrafların yazıya aktarımı olmasının yanı sıra yazarın öykünün tanımını değil kendisini arayışının örnekleridir.

Bilge Karasu’nun yazını şekillendiren unsurlardan biri de katıldığı edebi sohbetlerdir. Okuma ve yazma faaliyetlerine ilgisi olan gençleri buluşturan bu edebi ve felsefi söyleşilerde Füsun Akatlı, İoanna Kuçuradi, Mete Tunçay, Ertuğrul Oğuz Fırat, Mustafa Arslantunalı, Tansu Açık, Sıtkı Erinç, Türker Armaner gibi önemli isimler bulunur. Farklı görüş ve düşünceleri bir araya getiren bu sohbetler, eserlerini yaratmada yazara yeni bakış açıları kazandırır.

Hacettepe Üniversitesi’nde verdiği göstergebilim ve metin okuma dersleri, sanatkarın metnini kurmadaki ve imge yaratmadaki yönelişleri hakkında ip uçları verir; yüzey yapıdan derin yapıya inerek bir metne nüfuz etme konusunda yol gösterici olur. Göstergeleri yüzeysel, söylemsel, anlamsal ve mantıksal tutarlılık içerisinde parçadan bütüne varan bir açılımla değerlendiren yazarın ders notları, metinlerinde de yansımaları bulur. Öğrencileri ile arasındaki karşılıklı etkileşime dayanan bu dersler, onun yazın faaliyetlerini besleyici rol oynar.

Bilge Karasu’nun roman, öykü, deneme, mektup, çeviri, ders notu ve şiirlerden oluşan sanatsal ekini, yaşam serüveninin yazma sürecini hazırladığı bütün bu zihinsel birikimin ürünüdür. Yazın hayatının başlarında bir kaç şiir denemesi bulunan yazar bu türe bir daha hiç dönmeyerek edebi serüvenini hikâye ve roman ekseninde sürdürür. Onun sanat anlayışında metin ve dil kurgusu birleşerek yapı, tema, dil, üslûp yönünden bütüncül bir yaklaşıma gidilir.

Eserlerinin isimleri ile metnin dünyasına nüfuz eden sanatkar, konu ve tema yönünden o eseri imleyen, bütünleyen isimler seçer. Romanlar bilinçli, ince düşünülmüş bir tercihin yansıması olan adlar taşır. Yazarın zaman kurgusu çizgiselin dışındadır. Geçmiş ile bugünü aynı potada eritmek isteyen Karasu, kullandığı geriye dönüş ve zamansal sıçrama gibi tekniklerle niceliksel değil

niteliksel zamanı öne çıkartır. Bireylerin varoluşlarının özsel niteliğini kurmada zaman, kendi içinde akıp giden bir dinamik yüklenir. İnsanın kendini fiziksel olarak konumlandığı bir yer olmanın ötesinde mekân, zaman unsuru ile birlikte var oluşun gerçekleştirildiği işlevsel özellik kazanır. Kapalı/ dar mekânların hâkim olduğu Karasu anlatılarında bireyin mekânla mücadelesi kendisiyle mücadelesine dönüşür. Mekânı kendine uydurmak değil ona uyum sağlamak gerekliliği öncelenir. Kişiler dünyası genellikle usta/ çırak, av/ avcı, efendi/ köle karşıtlığında kurgulanır. Özellikle öykülerde devamlı bir çatışmanın varlığı norm karakterleri en aza indirirken “ben” ve öteki”ni ön plana çıkartır. Yaşam ortağı olarak görülen hayvanlar, neredeyse bütün metinlerin fon karakter kadrosunda yer alır.

Bilge Karasu bireyi bütün açmazlarıyla ele aldığı eserlerinde ölüm, sevgi, çözülüş, tükeniş, iletişimsizlik, korku, arayış, kaçış, yalnızlık, yabancılaşma, umutsuzluk gibi izlekleri işler. İnsanlık var olduğundan beri süregiden bu temalar, onun yapıtlarında kendine özgü açılımlarla dışa vurur. Ölüm ve sevginin bir aradalığı; ölümün sevenin elinden gelmesi; aşırı sevginin öldürücü olabileceği; cinselliğin sevginin ayrılmaz bir parçası oluşu; sevginin sahiplenme, kıskançlık boyutu; sevgisi fazla olan tarafın daha özgür kılıcı, az olan tarafın tutsak edici boyutu; doğal yollarla gelen ölümün kabul edilebilir, dışarıdan insanın içine uzanan ellerin sebep olduğu ölümün akıl almazlığı ondaki ölüm ve sevgi anlayışının izdüşümleridir.

Çözülüş ve tükenişin imlendiği eserlerinde dönüşümün gerçekleşmesi çoğu zaman cesarete bağlıdır. Ruhsal bir yolculuk olan bu süreçte birey, kendini gerçekleştirmenin yollarını arar. Çoğu anlatı kişinin yaşadığı bu silsile genellikle tükenişle ya da tatminsizlikle son bulur. Bu anlamda yazar, okuruna umut verici bir tablo sunmaz. Umudun belirmesi kısa süreli, bir kibrit çakımı anlar kadardır. Bununla birlikte umutsuzluğun olduğu her yerde umut vardır; ya da tersi bir diyalektikle umudun olmadığı yerde umutsuzluk da olmaz.

Bilge Karasu eserlerindeki izleklerden biri de korkudur. Özellikle *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı masallar kitabı temelde bu izlek üzerine kurgulanır. Bazen ölmekten bazen değişmekten/ dönüşmekten kaynaklanan bu his, yaşamın kaçınılmaz bir unsuru olarak sunulur. *Gece*'deki baskı ortamı bireyi ezen, kuşatan, yok eden yönüyle ölüm korkusunu tetiklerken iletişimsizliği ön plana çıkartır. Romanda betimlenen, karanlık bir dünyadır ve şiddet, korku, baskı bireyi sindirmenin, pasivize etmenin araçlarındandır. “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”nda ise kahraman olmaktan, acıdan ölmekten duyulan korku başkişinin seçimlerini etkileyerek onu yönlendirir.

Bilge Karasu anlatılarında benlik arayışı, diğer bir kişinin varlığını gerektiren bir sürece işaret eder. Çoğunlukla usta ile çırak ilişkisi üzerinden kurgulanan bu izlekte kişinin kimliğini inşa etmesi, bir ötekinin varsayılmasına bağlıdır. Genellikle bir mesleği/ sanatı öğretmeye-öğrenmeye dayalı bir ast üst ilişkisi olarak kabul edilen usta-çırak ilişkilerinde usta olan taraf, bu arayışta yol gösterici kimliğe sahiptir.

Özellikle erkeklerin yalnızlığı, öykü ve romanların öne çıkan izleklerindedir. İlk eseri olan *Troya'da Ölüm Vardı*'da bu temayı baskın bir şekilde işleyen yazar, kadınların doğurganlıkları dolayısıyla sahip oldukları çoğalma özelliğinin karşısına bitirici kısırlığı ile erkek yalnızlığını koyar. Yalnızlığa *Narla İncire Gazel*'de yabancılaşma, *Altı Ay Bir Güz*'de iletişimsizlik eşlik eder. Yalnızlık birinci eserde modernleşmenin kaçınılmaz sonuçlarından biri iken ikinci eserde bilinçli bir tercih olarak öne çıkar.

Bilge Karasu iç monolog, diyalog, iç çözümleme, bilinç akışı, anlatma, gösterme, tasvir, açıklama, özetleme, geriye dönüş, özkurmaca gibi anlatım teknikleriyle iletisini en yetkin şekilde aktarma yoluna gider. Sanatkârın amacına uygun olarak anlatımı şekillendiren tekniklerden özellikle iç çözümleme ve bilinç akışı, bireyin merkeze alındığı eserlerinde kahramanın her türlü duyusu, düşünüşü, algılayış durumlarını yansıtmak amacıyla öne çıkar. Okuru roman kahramanının düşünceleriyle başbaşa bırakarak doğrudan onun zihnine girmesine olanak tanıyan bilinç akışını yazar kendine özgü bir tarzda kullanır. Olaydan çok durum ağırlıklı öyküler kaleme alan sanatkâr açıklama, diyalog ve özetleme tekniklerine çok sık başvurmaz. Çizgisellikten uzak zaman tasarrufunun bir gerekliliği olarak geriye dönüş tekniğini ise sıklıkla kullanır. Yaşamını yazı ile bütünleyen Karasu'nun eserleri otobiyografik izlerler taşır. Kendi yaşamına yönelik kişi, olay, yer gibi öğeleri kurmaca dünyanın parçası haline getirmesi özellikle *Lağımlararası ya da Beyoğlu*, *Altı Ay Bir Güz*, *Narla İncire Gazel* gibi eserlerinin özkurmaca yönünden incelenmesini mümkün kılar.

Üstkurmaca, metinlerarasılık, çokseslilik, sapmalar ve oyun postmodern anlatıları biçimlendiren kullanımlar olarak Bilge Karasu'nun hemen bütün eserlerinin başat unsurudur. Metnin yazılış sürecinin metnin konusu haline getirilmesi, nesnel gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırların kaldırılması ve anlatıcının etkin bir figür olarak konumlandırılması şeklinde işleyen üstkurmaca bütün bu yönleriyle yazarın eserlerinde yer bulur. Türün olanaklarını geliştirmek adına arayış içinde olan yazar, postmodernizmin sunduğu bu geniş imkânlardan büyük ölçüde yararlanır. Roman kahramanlarının çoğunun yazarlıkla uğraşan kişiler olmaları; yazdıklarının kitabın kendisini, benzerini ya da versiyonunu oluşturması; kendi öykülerini kurarken yazar tarafından kaleme alınan metni de kuruyor olmaları üstkurmacanın doğasını yansıtır. *Kılavuz*'un Uğur'u; *Altı Ay Bir Güz*'ün Kerim'i; *Gece*'nin N., O. ve Sevim adlı anlatıcıları; *Narla İncire Gazel*'in Kerim adlı başkişisi bu kullanımın örnekleridir. Onun kurmaca metinleri kurmacanın ne olduğuna, ne olabileceğine, kurgulama yollarına dair verileri de barındırır.

Üstkurmacanın bir alt kategorisi olan ve bir metni önceden yazılmış başka metinlerle ilişki içine sokan metinlerarasılık Karasu'nun öykü ve romanlarında farklı ve çeşitli anlamlara kapı aralayarak metnin yeniden inşasını sağlar. Epigraf, alıntı, gönderge, iç metinsellik, montaj, kolaj gibi metinlerarası yöntemler yazarın anlatılarının dokusunu oluşturur. Birbirinden uzak olan, yakınlaşma şansı bulamayan öğeleri bir araya getiren çokseslilik sanatkârın kurmaca dünyasında birden fazla anlatıcıya yer verilmesi, çok sayıdaki zaman katmanlarının bir araya getirilmesi, çeşitli temaların birlikte işlenmesi, farklı metin parçalarının aynı yapıtta buluşması gibi farklı şekillerde

yer alır. Gerek görsel boyutta gerek içerik düzlemindeki bütün bu metin dışı ayrışik unsurlar yazarın yapıtlarının doğal bir parçasıdır.

Postmodern metinlerin oyuna dönüşen doğası, Karasu anlatılarının hemen tamamına hakim unsurdur. Metnin içinde süregiden kurmaca oyunu *Kılavuz*, *Gece*, *Göçmüş Kediler Bahçesi* gibi kitaplarda ön plandadır. *Gece*'nin başkişisi N. ile *Kılavuz*'un başkişisi Uğur, oynanan oyunun yöneldiği öznelerdir. Oyunun taşlarından biri olma, bir oyuna aracı olma duygusu her ikisini de etkisi altına alır. Uğur'un, içine düştüğü/ düşürüldüğü oyun karşısında kovaladığı gerçekliğe, düşleri karşısında tutunmaya çalıştığı gerçeklik eklenir. Neyin düş neyin yanılsama olduğu sorunsalı yakasını bırakmaz. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ne adını veren öykü de göçme oyunu denilen satranca benzer bir oyun etrafında şekillenir ve anlatıcıların yer değiştirmesi ile kendisi oyuna dönüşür. Bu eserlerde oyun, metin boyunca sürüp giden bir yapı örgüsü olarak okuru metni kurmaya davet ederken diğer taraftan anlatı kişilerinin içine çekildiği bir alan olur. Böylece hem anlatısal düzlemde hem de konu itibarıyla metni çerçeveler.

Anlatımı imge, sembol, çağrışım ve imajlarla yüklü olan Bilge Karasu, romanı imge üretiminde önemli bir imkân olarak görür. İmgeden yararlanarak üretilebilecekler ya da bir imgenin içine yerleştirip doldurulabilecekler, bir imge yardımıyla kavranıp yorumlanabilecekler sınırsızdır. Bu anlayıştaki yazarın imge dünyası sürekli bir devinim halinde sonsuz ve açık katmanlara ulaşır. Hiçbir zaman telkin etmeyen sanatçı söyleyeceğini açıkça söylemez, sezdirmeyle yetinir. Gerek kurgu gerek dil noktasında çok katmanlı olan bu metinler, okurdan kabuk soyar gibi katmanları teker teker aşip öze, derine ulaşmasını bekler.

Bilge Karasu'nun dil tasarrufu, onun yazın endişesinin kilit noktasını oluşturur. Eserlerini dil ile, dilin imkânları ile var eden yazar metnini kurgularken dili de kurgular. Türkçenin imkânlarını geliştirmek ve genişletmek için kılı kırk yaran bir titizlikle çalışan sanatkâr en yalın ama aynı zamanda en yoğun söyleyişe ulaşmaya çalışır. Yazınsal ürünün ne söylediği kadar nasıl söylediği ile de ilgilenen, söyleyişin en yetkin noktasına ulaşmak için dilini ilmek ilmek ören Karasu, dile yoğun anlamlar yükler. Onun imge dünyasını metinleri aracılığıyla görünür kılan şey, dilidir. Yazara göre herhangi bir metnin ortaya çıkması için dilin, o metni söyleyebilir hale gelmesi gereklidir. Yani dilin olanakları söyleyişin, anlamın ve anlatımın olanaklarını belirler. Türkçeyi kullanma konusundaki titizliğiyle dikkat çeken sanatkârın dili de kendine özgüdür. Bilge Karasu çokkatlı, derinlikli, kendi içinde farklı açılımlara sahip bu dil ile söylenmemişi söylemeye çalışır. Sahip olduğu zengin kelime hazinesi halk ağzına ait deyişleri, öztürkçe ve arkaik kelimeleri, sapmalar yoluyla türetilen yeni sözcükleri içerir. Bununla birlikte dil yapay, yabancı, bulunduğu yere uymayan bir dil değildir. Okur, belki de ilk kez duyduğu kelimeleri yadırgamaz. Onun dili anlatımla bütünleşmiş, anlattığını en iyi şekilde iletme yetisine sahip bir dildir.

Bilge Karasu, cümle kurmadaki sayısız olanağı kullanarak, anlatımı ve cümle yapısını değiştirerek yeni ifade yolları, sözdiziminde farklı söyleyiş şekilleri arar. İç içe geçen açıklamalar; ara

sözler; dipnotlar, dipnota düşülen dipnotlar; blok halinde düzenlenmiş içerlek cümleler; parantez içi parantez, kısa çizgi içi parantez, kısa çizgi içinde kısa çizgi gibi kullanımlar sıralı ve bileşik cümlelerin çokluğuna yol açar. Gerek ‘ve’ bağlacının hiç kullanılmadığı bol virgüllü cümlelerinde gerekse az kelimeyle çok şey ifade eden kısa cümlelerinde anlamı mümkün olan en yoğun şekliyle cümleye yüklemek isteyen yazarın kullandığı hiçbir kelime fazlalık değildir. Kendi cümle yapısını ‘dolmuş’ diye niteleyen Karasu’nun dili ve anlatımı yoğundur, zor anlaşılırdır. İsim soylu sözcüklerin oranının 77,9 gibi yüksek bir yüzdeye sahip olması olaydan ziyade durum ağırlıklı metinler kaleme almasından kaynaklanır. İsim ve sıfatların %61, fiillerin ise %13 civarında olması bireyi hareket halinden çok kendi iç dünyasıyla ilişkisi içerisinde gösterme isteğinin sonucudur.

Tür ayırımına gitmeyen, özellikle son yıllardaki yazdıklarına metin demeyi tercih eden sanatkar kendini tanımların kısıtlayıcılığına kaptırmak, bu türden bir bağlayıcılığa hapsetmek istemez. Türleri, biçimleri ve kalıpları reddederek yazının sonsuz imkânlar dizgesini denemek, değerlendirmek ister. Bu sebeple belli bir türe dahil etmenin zor olduğu; oyuna, masala, denemeye, resim yazısına, felsefi metne, incelemeye yaklaşan yazılar kaleme alır. Her yazdığı yazın adına yeni bir denemeye girişir. Bununla birlikte bu yeni girişimler, arayışlar onun kendine has sesini ve üslubunu gölgelemez; eserlerinin tamamı onun metni olarak ayırdedilebilir bir özellik taşır. Yeniliği de kendine has bir tarzda gerçekleştirir. Metinle oynayan, onu eğip büken, alabileceği her türlü biçimi ona vermeye çalışan bir yazar olarak okurunu da bu uğraş içerisine sokmaya çalışır. Metnini dokur, örer ya da işlerken okurdan da azami bir dikkat bekler.

Yazı ile yaşamı ayrılmaz bir bütün, birbirine eşdeğer bir şey olarak algılayan, ikisini ortak paydada buluşturan Bilge Karasu’ya göre yazmak, yaşamın benzeri bir iş yapmaktır. O, yaşıyormuş gibi yazar. Bu sebeptir ki her yazın yapıtını dünyaya ve yaşama dilin içinden bakmaya bir çağrı olarak gören sanatkarın hemen bütün eserleri hem birbirleriyle hem de kendi özyaşam öyküsüyle ilişkilidir. Bir öyküsündeki herhangi bir şahıs, mekân ya da zaman bir başka anlatıya gelip yerleşebileceği gibi kendi yaşantısından bazı parçalar da kurmacaya dahil olabilir. Bazı anlatılarında kedileri mevcut isimleriyle boy gösterirken bazen de arkadaşlarından bazıları anlatılarının kişiler kadrosunda yer alır. Bir metninden diğer metnine açılan kapılar, kurulan bağlar kimi noktalarda kesilir, kimi noktalarda ayrılarak devam eder; bazen de kurmaca düzleminde kendi yaşantısının bir kıyasına uğrayarak farklı serüvenlere açılır. Bu anlamda onun yazın mirası tek ve büyük bir yapıt gibidir. Çizgisel anlatımı çok fazla tercih etmeyen yazar, katmanlı olarak kurguladığı eserlerinde anlatımı dıştan içeriye, kendi tabiriyle ‘çekirdek’e nüfuz eden bir incelik ile şekillendirir. Her yazdığı ‘karasunun söylencesine gelip katılan bir derecik’ misali kollar ve damarlar halinde sanatkarın tek ve büyük yapıtını besler.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Abdulkerîm El-Kuşeyrî (2012), **Letâifu'l İşârât Kur'an-ı Kerim Tefsiri**, Cilt: 2, İstanbul: İlk Harf Yayınları.
- _____ (2013), **Letâifu'l İşârât Kur'an-ı Kerim Tefsiri**, Cilt: 5, İstanbul: İlk Harf Yayınları.
- Abensour, Miguel (2009), **Ütopya**, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: Versus Kitap.
- Abir, Nihan (2013), “Ölümün “Kara”sularında”, **Bilge Karasu’yu Okumak**, içinde (89-97), İstanbul: Metis Yayınları.
- Acarözmen, Bilal (2016), “Eşcinsel Günlüğünden Bilge Karasu”, **GaiaDergi**, <https://gaiadergi.com/escinsel-gunlugunden-bilge-karasu/> (20.01.2017)
- Aça, Mehmet (2005), “Türk İnanış ve Düşünüş Sistemlerinde Meyve”, Gürer Gülsevin ve Metin Arıkan (Ed.), **Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı**, içinde (11-22), İzmir: Kanyılmaz Matbaası.
- Açık, Tansu (2000), “Bilge Karasu'nun Son Tanıklıklarından”, **Virgöl**, 33, 42-44.
- _____ (2012), “A’dan C’ye Bilge Karasu”, **Kitap-lık**, 156, 5-10.
- _____ (2013), “Bilge Karasu'nun Yapıtı Üzerine Bir-İki Değini”, **Bilge Karasu’yu Okumak**, içinde (45-54), İstanbul: Metis Yayınları.
- Açıl, Berat (2011), “Yazınsal Etik ve Politika: Bilge Karasu Romanına Konuksever Bir Yaklaşım”, **İnsan ve Toplum**, 1(1), 7-23.
- Adalı, Bilgin (1973), “ ‘Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı’ Üstüne”, **Dost**, 101, 8-11.
- _____ (2002), “Halûk’a Mektuplar”, **Virgöl**, 56, 28.
- Adler, Alfred (2009), **Bireysel Psikoloji**, 2. Baskı, (Çev. Ali Kılıçoğlu), İstanbul: Say Yayınları.
- _____ (2009), **İnsanı Tanıma Sanatı**, 11. Baskı, (Çev. Kâmuran Şipal), İstanbul: Say Yayınları.
- Agamben, Giorgio (2009), **Nesir Fikri**, (Çev. Fırat Genç), İstanbul: Metis Yayınları.
- Aji, Aron (2013), “Dilde Özgürlük: Bilge Karasu’nun Eserlerinde Yenilikçi Atılımlar”, **Bilge Karasu’yu Okumak**, içinde (15-24), İstanbul: Metis Yayınları.
- Akatlı, Füsün (1980), “Seviyle Can Çekişen Ölümler”, **Milliyet Sanat**, 9, 45-46.

- _____ (1982), **Bir Pencereden**, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- _____ (1985), “Çağdaş Bir Penelope: Bilge Karasu”, **Milliyet Sanat**, 121, 52-53.
- _____ (1991), “Edebiyatımızda Bir ‘Kılavuz’”, **Hürriyet Gösteri**, 128, 17-19.
- _____ (Haz.) (1997), **Bilge Karasu Aramızda**, İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (1999), “Sunuş: Öteki Metinler’e Bakış”, **Öteki Metinler**, içinde (7-8), İstanbul: Metis yayınları.
- _____ (2000), “Tiyatro Hayatımıza Dair Değil mi?”, **Varlık**, 1113, 3-5.
- _____ (2004), “Gün Battı, Yazık, Arkalarında”, **Lağımlarınası ya da Beyoğlu**, 2. Baskı içinde (7-11), İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2009), “Her Yapıtın Tarihinde Ölü Noktalar Olabilir”, **Susanlar**, 2. Baskı içinde (224-233), İstanbul: Metis Yayınları.
- Akatlı, Füsun ve Özgüven, Fatih (1985), “Bilge Karasu’nun Gece’si Üzerine”, **Hürriyet Gösteri**, 55, 7-9.
- Akay, Ali (2013), “Bilge Karasu’da Dumezil Etkisi”, **Teorik Bakış**, 1, 79-85.
- Aker, Halûk (1970a), “Dergilerde”, **Dost**, 66, 29-30.
- _____ (1970b), “Yayın Dünyası”, **Dost**, 70, 30-31.
- Akman, İlyas (2012), “Bilge Karasu’nun Gece Romanında Estetize Edilmiş Unsurlar”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 7(1), 169-179.
- _____ (2014), “Uçurumun Kenarındaki Baş Dönmeleri ya da Gece Romanında Entelektüele Dair”, **İzafi**, 12, 46-48.
- Aksan, Doğan (1995), **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, İstanbul: Beta Yayınları.
- Aksoy Sheridan, R. Aslıhan (2009), “Kurmaca Anlatıcısını Tanımlama Sorunu”, **Kritik**, 2 (3), 23-41.
- Aktaş, Şerif (2007), **Edebiyatta Üslup ve Problemleri**, 5. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktulum, Kubilay (2007), **Metinlerarası İlişkiler**, 3. Baskı, İstanbul: Öteki Yayınevi.
- _____ (2011), **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktunç, Hulki vd. (2009), “Yazılı Sorulara Bilge Karasu’dan Yazılı Yanıtlar”, **Susanlar**, 2. Baskı içinde (244-250), İstanbul: Metis Yayınları.
- Aktüze, İrkin (2004), **Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, 2. Baskı, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Alanyalı, Hüseyin Sabri (2011), “Side’nin Roma Dönemi Panteonu”, **Anadolu**, 37, 75-92.

- Altıncaynak, Hikmet (2008), **Türk Edebiyatında Yazarlar ve Şairler Sözlüğü**, 2. Baskı, İstanbul: Doğan Kitap.
- Alper, Yusuf (2003), **Psikanaliz ve Aşk**, İstanbul: Çizgi Yayınları.
- Arıcı, Yıldırım (2013), “Avından Göz Alan”, **Teorik Bakış**, 1, 41-58.
- Arıkan, Arda (2011), “Edebî Metin Çözümlemesi ve Ekoeleştirisi”, *Mediterranean Journal of Humanities*, I (1), 43-51.
- Armaner, Türker (1997), “Son Opus Magnum”, **Bilge Karasu Aramızda**, içinde (246-250), İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2013), “Korku, Yalan, Hakikat: Uzun Sürmüş Bir Gün”, **Bilge Karasu’yu Okumak**, içinde (139-143), İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslantunalı, Mustafa (1997), “Bitmemiş Bir Konuşmadan”, **Bilge Karasu Aramızda**, içinde (9-25), İstanbul: Metis Yayınları.
- Aruoba, Oruç (1991), “Kılavuz'a Kılavuz”, **Argos**, 31, 128-131.
- _____ (1992), “Soruşturma: Edebiyatımızda Bir “Postmodern Durum”dan Söz Edilebilir mi? Sorusuna Verdiği Cevap”, **Varlık**, 1023, 15-16.
- Aslan Ayar, Pelin (2015), **Fantastik Roman**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atlı, Ferda (2012), “Edebî Metnin ve Yaratıcılığın Kaynağına Ulaşan Yol: Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 7(3), 257-273.
- Aydın, Mehmet Sait (2014), “Mehmet Demir ile Bilge Karasu Üzerine”, **İzafi**, 12, 59-62.
- Aytür, Ünal (1977), **Henry James ve Roman Sanatı**, Ankara: DTCF Yayınları.
- Ayverdi, İlhan (Haz.) (2011), **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, 1. Cilt, 4. Baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Bachelard, Gaston (2017), **Mekânın Poetikası**, (Çev. Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayıncılık.
- _____ (2007), **Ateşin Tinçözümlemesi**, 3. Baskı, (Çev. Nail Bezel), İstanbul: Öteki Yayınları.
- Badiou, Alain (2006), **Etik**, 2. Baskı, (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bahtin, Mikhaıl (2004), **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bakhtin, Mikhaıl (2014), **Karnavaldan Romana/Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, 2. Baskı, (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Baldick, Chris (2008), **Dictionary of Literary Terms**, 3. Baskı, New York: Oxford University Press.
- Başlı, Şeyda (2006), “Yazgı’nın Ötesinde Bilge’ce Aşk Masalları”, **Varlık**, 1181, 15-18.
- Başokçu, T. Oğuz (2005), **Bilge Karasu Metinlerinde Benlik Arayışı: “Ben”in Kuruluşunda Nietzsche’ci Yansımalar**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Baudrillard, Jean (2014), **Simülakrlar ve Simülasyon**, 8. Baskı, (Çev. Oğuz Adanır), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baydü, Uğur (2016), **Müzik Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.
- Bayrak Akyıldız, Hülya (2014), “Eylemsizlik ve Anti Kahramanların Dönüştürücü Gücü Üzerine”, **Humanitas**, 2 (4), 17-29.
- Bıçak, Ayhan (2012), **Evren Tasavvuru**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Bidav, Cafer (2013), “Karasu Kıyılarında Ölüm: Altı Ay Bir Güz”, **Teorik Bakış**, 1, 143-156.
- Bolat, Salih (Haz.) (2012), **Öykü Yazma Teknikleri**, 4. Baskı, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Booker, M. Keith (1994), **Dystopian Literature; A Theory and Research Guide**, Westport, CT: Greenwood Press.
- Bravo, Hamdi (1997), “Gece’ye Hazırlanırken”, **Bilge Karasu Aramızda, içinde** (233-245), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bulut, Dilek (t.y.), “Çevre ve Edebiyat: Yeni Bir Yazın Kuramı Olarak Ekoeleştiri”, http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/17_cilt/dilek.htm (05.09.2017).
- Burnett, Ron (2012), **İmgeler Nasıl Düşünür?**, 2. Baskı, (Çev. Güçsal Pusar), İstanbul: Metis Yayınları.
- Canetti, Elias (2012), **Kitle ve İktidar**, 5. Baskı, (Çev. Gülşat Aygen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Canpolat Yanardağ, Müge (2009), “Bilge Karasu’dan Romana Teğelli Anlatılar: Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”, **Virgül**, 131, 6-7.
- Cengiz, Semran (2015), “Bilge Karasu’dan Distopik Bir Modernizm Eleştirisi: Gece”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 8 (37), 49-54.
- Chatman, Seymour (2008), **Öykü ve Söylem**, (Çev. Özgür Yaren), Ankara: De ki Basım Yayım.
- Civelek, Kamil ve Tilbe, Ali (2016), “Frédéric Beigbeder’in *Romantik Egoist* Adlı Karma Benli Anlatısı: Özyaşamöyküsü mü, Yeniötesi Günlük mü, Özkurmaca Roman mı?”, **Border Crossing**, 6, 27-45.
- Cömert, Bedrettin (2008), **Mitoloji ve İkonografi**, 2. Baskı, Ankara: De Ki Basım Yayın.

- Çamdereli, Mete (2007), “Nar’ın Göstergesel İklimi: Bir Ön Çalışma”, **Journal of İstanbul Kültür University**, 3, 63-71.
- Çelik, Burçin (2007), **Bilge Karasu Öykülerinin Ortak Yapısal Özellikleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetaku, Drita (2005), **Nazlı Eray’ın Yapıtlarında Oto(biyografik) Öğeler**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetin, Burcu (2013), “Sazandere’de Bilge Karasu”, **Teorik Bakış**, 1, 61-77.
- Çetin, Nurullah (2009), **Roman Çözümleme Yöntemi**, 7. Baskı, Ankara: Öncü Kitap.
- Çetişli, İsmail (2004), **Metin Tahlillerine Giriş/2**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çoban, Barış (2009), “Yeni Toplumsal Hareketler, Sınıf Mücadelesi ve Ütopya”, **Yeni Toplumsal Hareketler, içinde** (9-41), İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Demir, Yavuz (2008), “Üst(ü)kurmaca A(n)l(a)tı Roman”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Haziran/ Temmuz/Ağustos, 357-359.
- Demircioğlu, Cemal (1998), “Çeviribilim Açısından “Usta Beni Öldürsen E!” ve Bazı Sorunlar”, **Varlık**, 1088, 43-45.
- Deveci, Mutlu (2012), **Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Doğan, Mehmet (t.y.), **Doğan Büyük Türkçe Sözlük**, 21. Baskı, İstanbul: Pınar Yayınları.
- Duymuş Florioti, H. Hande (2015), “Eski Yakındoğu’da “Nar” Sembolizmine Dair: Bir Derleme Çalışması”, **Tarih Okulu Dergisi (TOD)**, 8 (XXII), 19-38.
- Ecevit, Yıldız (2012), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 8. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ege, Ragıp (1995), “Bilge Karasu ile Ölüm”, **Cogito**, 5, 203-210.
- Eliuz, Ülkü (2001), “Dede Korkut Hikâyelerindeki Şahıs Kadrosunun Karakter Yapıları Bakımından İncelenmesi”, **Bilig**, 18, 63-86.
- _____ (2008), “Orhan Kemal’in Murtaza Romanında Yapı”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 3(4), 904-921.
- _____ (2009), “Orhan Kemal’in Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 4(8), 1134-1165.
- _____ (2009), **Orhan Kemal ve Romancılığı**, Ankara: MEB Yayınları.

- _____ (2015), “Savaşın ve Göçün Romanı: Nar Ağacı”, **Zamanın İzinde...**, içinde (147-164), Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Yayınları.
- _____ (2016), **Oyunda Oyun Postmodern Roman**, İstanbul: Kesit Yayınları.
- _____ (2017), “Oğuz Atay’ın ‘Tutunamayanlar’ Romanında Mekân”, **Romanda Mekân** (Ed. Ramazan Korkmaz ve Veysel Şahin), içinde (207-225), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ellul, Jacques (2012), **Sözün Düşüşü**, 3. Baskı, (Çev. Hüsamettin Arslan), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Enginün, İnci (2013), **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, 13. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erdem, Servet (2013), “Bir Masala İnanmak: *Göçmüş Kediler Bahçesi*’ne Taş(ın)an Metinler, İmgeler...”, **Bilge Karasu’yu Okumak**, içinde (127-138), İstanbul: Metis Yayınları.
- Ergun, Pervin (2002), **Türk Kültüründe Ağaç (Orman) Kültü**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erhat, Azra (2003), **Mitoloji Sözlüğü**, 12. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ertem, Cengiz (2000a), “Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm-I”, **Varlık**, 1114, 71-79.
- _____ (2000b), “Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm-II”, **Varlık**, 1115, 61-68.
- Eziler Kıran, Ayşe (1991), “Kılavuz'a Okuma Kılavuzu Önerisi”, **Argos**, 33, 55-63.
- Featherstone, Mike (2013), **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, 3. Baskı, (Çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ferraris, Maurizio (2008), **İmgelem**, (Çev. Fırat Genç), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Fırat, Ertuğrul Oğuz (1999), **Umursanmamış**, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Fischer, Ernst (2005), **Sanatın Gerekliliği**, 10. Baskı, (Çev. Cevat çapan), İstanbul: Payel Yayınları.
- Fordham, Frieda (2001), **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, (Çev. Aslan Yalçiner), İstanbul: Say Yayınları.
- Foucault, Michel (2000), **Özne ve İktidar/ Seçme Yazılar 2**, (Çev. Osman Akınhay-İşık Ergüden), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- _____ (2013), **Cinselliğin Tarihi**, 5. Baskı, (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Freud, Sigmund (2011), **Uygarlığın Huzursuzluğu**, 4. Baskı, (Çev. Haluk Barışcan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Friedman, Norman (2009), “Roman ile Hikâyede Görüş Açısı”, **Hikâye Sanatı Üstüne Yazılar**, içinde (87-113), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Garrard, Greg (2016), **Ekoeleştiri**, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Geçgel, Hulusi (2011), **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, 3. Baskı, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Giddens, Anthony (2010), **Mahremiyetin Dönüşümü**, (Çev. İdris Şahin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Girard, Rene (2013), **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, 2. Baskı, (Çev. Arzu Etensel İldem), İstanbul: Metis Yayınları.
- Göçgün, Önder (1987), **Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu**, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gökberk, Ülker (1997), “*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı Üzerine*”, **Bilge Karasu Aramızda**, içinde (124-152), İstanbul: Metis Yayınları.
- Göktürk, Akşit (2010), “Sunuş”, **Gece**, 7. Baskı içinde (5-8), İstanbul: Metis Yayınları.
- Göktürk, Deniz (2013), “Dönüşümler Diyarında Avrupa’yı Düşlemek”, **Bilge Karasu’yu Okumak**, içinde (210-224), İstanbul: Metis Yayınları.
- Gümüş, Semih (1991), “Kılavuz: Kendini Yazan Yazı”, **Adam Sanat**, 69, 37-43.
- _____ (2010), **Modernizm ve Postmodernizm**, 2. Baskı, İstanbul: Can Yayınları.
- Günal, Nurten (2008), “Türk Dünyasında İncir Kültürü”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 3(5), 561-581.
- Gündüz, Osman (2007), “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı”, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000** (Editör: Ramazan Korkmaz), içinde (379-518), Ankara: Grafiker Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan (2010a), **Ev Ödevi**, 4. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2010b), **Yer Değiştiren Gölge**, 3. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürson, Eser (1963), “Troya’da Ölüm Vardı”, **Dönem**, 2, 6-7.
- Hall, Calvin S. ve Nordby, Vernon J. (2006), **Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri**, (Çev. Ender Gürol), İstanbul: Cem Yayınları.
- Harvey, David (2006), **Postmodernliğin Durumu**, 4. Baskı, (Çev. Sungur Savran), İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2012), **Sermayenin Mekânları**, (Çev. Başak Kıcırd vd.), İstanbul: Sel Yayınları.

- Hassan, Amal (2014), “Aron Aji ile Söyleşi”, (İngilizceden Çev. Nilay Kaya), **Kanat**, 44, 2-3.
- Hızlan, Doğan (1997), “Bilge Karasu’da İnsan İlişki(sizlik)leri”, **Bilge Karasu Aramızda**, içinde (164-171), İstanbul: Metis Yayınları.
- İleri, Cem (2007), **Yazının da Yırtılverdiği Yer: Bir Bilge Karasu Okuması**, İstanbul: Metis Yayınları.
- İleri, Selim (1970), Bilge Karasu’nun Hikâyeleri”, **Yeni Edebiyat**, 2 (1), 29.
- _____ (1975), “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, **Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, 286, 2-29.
- _____ (1991), “Kılavuz: Önce ve Sonra”, **Argos**, 31, 132-133.
- Jameson, Fredric (2011), **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, (Çev. Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü), Ankara: Nirengi Kitap.
- Jung, Carl Gustav (2005), **Dört Arketip**, 2. Baskı, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2008), **İnsan Ruhuna Yöneliş**, 6. Baskı, (Çev. Engin Büyükinal), İstanbul: Say Yayınları.
- Kahraman, Âlim (2015), “Cumhuriyet Döneminde Türk Hikâyesi (1923-2000)”, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı** (Editör: Âlim Gür ve Ertan Engin), içinde (385-420), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karakaya, Zeki (1999), **Edebi Bir Söylem Olarak Sözsüz Aktarım**, Samsun: Etüt Yayınları.
- Karasu, Bilge (2004), **Lağımlarınası ya da Beyoğlu**, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2007), **Halûk’a Mektuplar**, İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- _____ (2009a), **Altı Ay Bir Güz**, 3. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2009b), **Kısmet Büfesi**, 5. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2009c), **Susanlar**, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2009d), **Troya’da Ölüm Vardı**, 6. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2010a), **Gece**, 7. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2010b), **Ne Kitapsız Ne Kedisiz**, 7. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2010c), **Öteki Metinler**, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2011a), **İmbilim Ders Notları**, Ankara: BilgeSu Yayınları.
- _____ (2011b), **Kılavuz**, 7. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2012a), **Göçmüş Kediler Bahçesi**, 10. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

- _____ (2012b), **Narla İncire Gazel**, 5. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2012c), **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, 11. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2012d), “Çağdaş Türk Romanı Üzerine Düşünceler”, **Kitap-lık**, 162, 10-11.
- _____ (2013), **Jean ve Gino’ya Mektuplar 1963-1994**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kavas, Levent (2012), “Dere Tepe Düz: Karasu’nun Süreyerleri”, **Kitap-lık**, 156, 11-18.
- Kavcar, Cahit (1999), **Edebiyat ve Eğitim**, Ankara: Engin Yayınları.
- Kesgin, Burak (2013), “Bilge Karasu Metinlerinde Mekân ve Keşif”, **Teorik Bakış**, 1, 137-141.
- Keskin, Ender (2013), “Hayvan ve İnsan, Ses ve Söz Arasında”, **Bilge Karasu’yu Okumak, içinde** (72-75), İstanbul: Metis Yayınları.
- Kıbrıs, İbrahim (2004), **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, 2. Baskı, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kılıç, Engin (2013), “Gece Nasıl Bir Darbe Romanı?”, **Bilge Karasu’yu Okumak, içinde** (107-117), İstanbul: Metis Yayınları.
- Kıran, Zeynel ve Ayşe (2007), **Yazınsal Okuma Süreçleri**, 3. Baskı, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kırcı, Celâl (1989), “Göçmüş Kediler Bahçesi”, **Argos**, 15, 161-162.
- Kırşallıoba, Münevver (2004), **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı’nda Olay Örgüsü**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koç, Yalçın (1984), **Determinizm ve Mekan**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Koçak, Aynur (t.y.), “Bilgelik Varlık Bereket Sembolü İncirin Serüveni”, https://www.academia.edu/20783416/_BİLGELİK_VARLIK_BEREKET_SEMBOLÜ_İNCİ_RİN_SERÜVENİ (11.02.2017)
- Koçakoğlu, Bedia (2015), “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Postmodern Anlatı”, Âlim Gür ve Ertan Engin (Ed.), **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, içinde** (611-638), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kogan, Ilany (2012), **Kendilikten Kaçış**, (Çev. Banu Büyükkal), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kol, Mustafa (t.y.), “Bilge Karasu’nun “Troya’da Ölüm Vardı” Adlı Kitabında Paul Valery İzi ve Ben Olgusu”, **Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 1 (2), 249-257.
- Kolcu, Ali İhsan (2008), **Edebiyat Kuramları**, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Kolektif (1982), **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler/İsimler/ Eserler/Terimler**, 5. Cilt, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2015), **Yazınsal Okumalar**, İstanbul: Kesit Yayınları.

- _____ (2016), **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, 2. Baskı, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Köksal, Sırma (2005), **Okumanın Halleri**, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kundera, Milan (2009), **Roman Sanatı**, 3. Baskı, (Çev. Aysel Bora), İstanbul: Can Yayınları.
- Küçük, Serhat (2013), “Feridüddin Attâr’ın Hayatı ve Eserleri”, **Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi**, 2, 241-262.
- Külahlıoğlu İslam, Ayşenur (2007), “Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi”, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000** (Editör: Ramazan Korkmaz), *içinde* (323-358), Ankara: Grafiker Yayınları.
- Lefebvre, Henri (2014), **Mekânın Üretimi**, 2. Baskı, (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lekesiz, Ömer (2000), “Öykücülüğümüzde Dönemler”, **Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, 46/47, 18-26.
- Lodge, David (2016), “Üstkurgu”, **Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine**, *içinde* (125-130), Ankara: Hece Yayınları.
- Lucy, Niall (2003), **Postmodern Edebiyat Kuramı**, (Çev. Aslıhan Aksoy), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lukacs, Georg (2011), **Roman Kuramı**, 3. Baskı, (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları.
- Man, Paul de (2008), **Körlük ve İçgörü**, (Çev. Ferit Burak Aydar ve Cem Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları.
- Marcuse, Herbert (2010), **Tek Boyutlu İnsan**, 4. Baskı, (Çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi.
- Masterson, James F. (2014), **Gerçek Kendilik**, (Çev. Pınar Üzeltüzenci), İstanbul: Psikoterapi Enstitüsü Eğitim Yayınları.
- Mendilow, A. A. (2004), “Romandaki Hikâyenin Zamanı”, **Roman Teorisi**, 2. Baskı *içinde* (224-226), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Menemencioğlu, Nermin (1971), “Putlar ve İnsanlar”, **Dost**, 79, 3-4.
- Menteşe, Oya Batum (1995), “Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm”, **Türk Dili**, 519, 273-283.
- Mercan, Sibel (2013), “Cinsel Kimlik, Ayrılma Kaygısı ve Yaratıcılık”, **Cinsiyet, Cinsel Kimlik ve Cinsellik**, *içinde* (117-124), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Mert, Necati (2000), “Modern Öykünün Serüveni: 1940’tan Günümüze”, **Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, 46/47, 93-123.
- Mete, Hülya (2013), “Bilge Karasu’nun Radyo Oyunları: Sözü Sesi”, **Teorik Bakış**, 1, 109-123.

- Mignon, Laurent (2013), “Yehuda’yla Uğraşmak”, **Bilge Karasu’yu Okumak**, içinde (98-106), İstanbul: Metis Yayınları.
- Mills King, Anne ve Kurtinis, Sandra (2009), “Kurmaca Anlatı Türünün Temel Öğeleri”, **Hikâye Sanatı Üstüne Yazılar**, içinde (31-36), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Moran, Berna (1995), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, 5. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2009), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3**, 13. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moretti, Franco (2005), **Mucizevi Göstergeler**, (Çev. Zeynep Altok), İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2009), “Karanlık Bir Yalının Karasularında”, **Susanlar**, 2. Baskı içinde (234-238), İstanbul: Metis Yayınları.
- Narlı, Mehmet (2007), **Şiir ve Mekân**, Ankara: Hece Yayınları.
- Necatigil, Behçet (2007), **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, 24. Baskı, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Nemutlu, Mehmet (2013), “Eşzamanlılık, Doku, Biçim: Karasu Yazısında Olası Müzik İmgeleri Üzerine”, **Teorik Bakış**, 1, 87-107.
- Nicol, Bran (2009), **Postmodern Fiction**, Cambridge: Cambridge University Press.
- Oggito (2017), “İncir Ağacı İnsanlık Tarihini Nasıl Şekillendirdi”, <https://oggito.com/incir-agaci-insanlik-tarihini-nasil-sekillendirdi-01201724276> (20.02.2017).
- Onart, Ülker (1978), “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı Üzerine”, **Türk Dili**, 319, 252-265.
- Ong, Walter J. (2012), **Sözlü ve Yazılı Kültür**, 6. Baskı, (Çev. Sema Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis Yayınları.
- Opperman, Serpil (2009), “Ekoeleştirme”, PEN Panel: Doğa ve Edebiyat, <https://www.pen.org.tr/files/GreenPEN%20Ekoeleştirme%20Prof.%20Dr.%20Serpil%20Opperman.pdf> (05.09.2017).
- Orhanoğlu, Hayrettin (2014), **Türk Romanında Değişme Ritüelleri**, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Orman, Mustafa (2014), “Doğan Hızlan ile Bilge Karasu Üzerine”, **İzafi**, 12, 74-77.
- Ostrogorsky, Georg (1999), **Bizans Devleti Tarihi**, 5. Baskı, (Çev. Fikret Işıltan), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Otçu, A. Önder (1991), “Bilge Karasu'nun Gece'si: Bir İnsanbilimsel Yaklaşım”, **Argos**, 38, 55-62.
- Öner, Ani Ceylan (2015), “Anlatı Ormanı’nda Bilge Karasu’yu “Yeniden” Okurken”, **Notos**, 3, 19-23.

- Özata, Jale (2003), **Bilge Karasu'nun Gece'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özata Dirlikyapan, Jale (2013), **Kabuğunu Kıran Hikâye**, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2015), “Baskı Kurmanın Evrensel Yolları ve Okura Yaşatılan Gece”, **Notos**, 3, 40-45.
- Özbudun, Sibel vd. (2008), **Yabancılaşma Ve...**, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Özel, Ayşe (2016), “Bilge Karasu'nun “Göçmüş Kediler Bahçesi”ne Teknik ve Estetik Yaklaşım”, Hacı İbrahim Delice (Ed.), **Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildiriler Kitabı 1. Cilt**, (51-56), Bartın: Bartın Üniversitesi Yayınları.
- Özgüven, Fatih (2013a), “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin”, **Teorik Bakış**, 1, 33-38.
- _____ (2013b), “Göçmüş Kediler Bahçesi'ni İlk Kez Okurken”, **Bilge Karasu'yu Okumak**, içinde (31-36), İstanbul: Metis Yayınları.
- Özkan, Özlem (2013), “Bilge Karasu'nun Bir Metni Üzerine Resim”, **Bilge Karasu'yu Okumak**, içinde (179-186), İstanbul: Metis Yayınları.
- Özkırımlı, Atilla (1971), “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”, **Türk Dili**, 238, 312-314.
- _____ (2004), **Türk Edebiyatı Tarihi**, C.II, İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Özünlü, Ünsal (1997), **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Ankara: Doruk Yayınları.
- Palmer, Bryan D. (2011), **Karanlığın Kültürleri**, (Çev. Şebnem Kaptan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Parla, Jale (2011), **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Püsküllüoğlu, Ali (2012), **Türkçe Sözlük**, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Quinn, Edward (2004), **Literary Terms**, Glasgow: Harper Collins Publishers.
- Ricœur, Paul (2012), **Zaman ve Anlatı: Üç/Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi**, (Çev. Mehmet Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, Mehmet (2008a), **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 2**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____ (2008b), **Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları**, 2. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sadovska, Jekaterina (2016), “Çağdaş Edebiyatta Üstkurgu/Üstroman”, **Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine**, içinde (153-160), Ankara: Hece Yayınları.
- Sağlık, Şaban (2007), “Türk Öykücülüğünde Postmodern Durum”, **Hece Öykü**, 24, 86-109.
- _____ (2010), **Popüler Roman Estetik Roman**, Ankara: Akçağ Yayınları.

- Sarpkaya, Doğuş (2014), “Bitimsiz Masallar Toplamı: Göçmüş Kedisler Bahçesi”, **İzafi**, 12, 66-69.
- Sarup, Madan (2010), **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, (ev. Abdülbaki Güçlü), İstanbul: Kırk Gece Yayınları.
- Savaşır, İskender (1983), “Masalların Yırtıldığı Yerden Dostluklara”, **Tan**, 13, 13-23.
- Sayar, Kemal (2015), “Modern Tıp ve lmn Seklarizasyonu”, <http://www.serbestiyet.com/Yazarlar/modern-tip-ve-olumun-sekularizasyonu-165763> (01.09.2015).
- Sayın, Zeynep (2013), **İmgenin Pornografisi**, 3. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Sazyek, Hakan (2002), “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, **Hece-Türk Romanı zel Sayısı**, 65/66/67, 493-509.
- Schick, İrvin Cemil (2001), **Batının Cinsel Kısıtı**, (ev. Savaş Kılıç ve Gamze Sarı), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Sim, Stuart (2006), **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, (ev. Mukadder Erkan ve Ali Utku), Ankara: Ebabil Yayınları.
- Soydan, Serdar (2009), “Sunuş”, **Susanlar**, 2. Baskı *içinde* (9-12), İstanbul: Metis Yayınları.
- Soykan, Ömer Naci (1999), “Varoluş Yolunun Ana Kavşağında: Korku ve Kaygı Kierkegaard ve Heidegger’de Bir Araştırma”, **Doğu Batı**, 2 (6), 41-62.
- Storr, Anthony (Der.) (2006), **Jung’dan Seçme Yazılar**, (ev. Levent Özşar), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Suner, Asuman (1990), “Bilge Karasu ile lm, Yaşam ve Dil zerine: ‘lm Kurmaksızın Yaşamı Kurmanın Olanaksızlığı’”, **Argos**, 18, 56-59.
- şahin, Seval (2009), “Gece Gibi Bir Roman: Gece”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 4(8), 2082-2098.
- şahin Hamidi, Elif (2010), “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı Andronikos Neden Katı?”, **Roman Kahramanları**, 2, 112-114.
- şaylan, Gencan (2009), **Postmodernizm**, 4. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi.
- şenocak, Ebru (2016), “Halk Anlatı ve İnanışlarında Mitolojik Bir Meyve: Nar”, **Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi**, 4(8), 228-251.
- şentürk, Semiha (20 Temmuz 2010), “Kitapsız, Kedisiz ve Onsuz 15 Yıl Bilge Karasu”, **Milliyet**.
- şenrkmez, Kıvılcım Yıldız (2012), “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı’nda Süreklilik, Dönüşüm ve Müzikal Akış”, **Kitap-lık**, 156, 31-39.

- Şişman, Gülşah (2015), "Turgut Uyar'ın "Geyikli Gece" Adlı Şiirine Varoluşsal Bir Yaklaşım Denemesi", **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 10(16), 1061-1076.
- Tandaçgüneş, Nilnur (2013), **Ütopya**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Taşdelen, Vefa (2007), "Postmodernizm Üzerine", **Hece Öykü**, 24, 50-70.
- Taylor, Charles (2006), **Modern Toplumsal Tahayyüller**, (Çev. Hamide Koyukan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Taylor, J. Chesley (2009), "Bir Edebiyat Türü Olarak Hikâye", **Hikâye Sanatı Üstüne Yazılar**, içinde (37-42), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tekin, Mehmet (2008), **Roman Sanatı 1: Romanın Unsurları**, Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Tezcan, Semih (1963), "Güçlülüğün Umuduna Doğru", **Dönem**, 1, 6.
- Tezgör, Hilmi (2013), "Kılavuz'un Bahçeleri", **Bilge Karasu'yu Okumak**, içinde (118-126), İstanbul: Metis Yayınları.
- Tilbe, Ali ve Turğut, Haluk (2013), "Romain Gary'den Yeni Ötesi Bir Özkurgusal Roman: Şafakta Verilmiş Sözüm Vardı", **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 8(10), 651-658.
- Todorov, Tzvetan (2004), **Fantastik**, (Çev. Nedret Öztokat), İstanbul: Metis Yayınları.
- Tokgöz, İsmet (2012), "Bilge Karasu'yla Yılların Gerisinde Kalmış Bir İznik Yolculuğu", **Kitaplık**, 156, 44-50.
- Topçu, Türkân (2014), "Bilge Karasu: Nereden de Andım Şimdi?", **Varlık**, 1278, 78-83.
- Tosun, Necip (2007), "Öyküde Bir İmkân Olarak Postmodern Açılım", **Hece Öykü**, 24, 71-85.
- _____ (2011), **Modern Öykü Kuramı**, Ankara: Hece Yayınları.
- _____ (2015a), **Günümüz Öyküsü**, İstanbul: Dedalus Kitap.
- _____ (2015b), "İmgesel Öyküler: Bilge Karasu Öykücülüğü", **Notos**, 3, 49.
- Touraine, Alain (2012), **Modernliğin Eleştirisi**, 8. Baskı, (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: YKY.
- Tura, Saffet Murat (2011), **Histerik Bilinç**, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Tural, Sadık (1995), "Kısa Hikâyeciliğimiz Açısından Halit Ziya Uşaklıgil", **Türk Dili**, 529, 103-106.
- Turan, Güven (1995), "Bilge Karasu: Narla İncire Gazel", **Varlık Kitap Eki**, 37, 2-4.
- _____ (1997), "Ada'da Zaman Kullanımı", **Bilge Karasu Aramızda**, içinde (153-159), İstanbul: Metis Yayınları.

- Türk Dil Kurumu (2011), **Türkçe Sözlük**, 11. Baskı, Ankara: TDK Yayınları.
- Uğurlu, Nurer (1973), **Orhan Kemal'in İkbâl Kahvesi**, İstanbul: Cem Yayınları.
- URL, "Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Kanunu", <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.3.1117.pdf> (25.08.2017)
- Urry, John (1999), **Mekânları Tüketmek**, (Çev. Rahmi G. Ögdül), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uygun, Hasan (t.y.), "Türkçe Edebiyata Sığmayan Bir Bilge", http://mavimelek.com/bilge_karasu.htm (05.12.2012)
- Ülner, Berna (2000), "Ağaç, yemiş, çekirdek", **Virgül**, 32, 47-49.
- Vardarlılar, Bahri (2015), "Gece ile İlk Karşılaşmam", **Notos**, 3, 47-49.
- Watt, Ian (2007), **Romanın Yükselişi**, (Çev. Ferit Burak Aydar), İstanbul: Metis Yayınları.
- Wellek, Rene ve Warren, Austin (2011), **Edebiyat Teorisi**, (Çev. Ö. Faruk Huyugüzel), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Winnicott, D. W. (2013), **Oyun ve Gerçeklik**, 2. Baskı, (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Yalçın, Murat (1991), "Kılavuz: Bilge Karasu", **Varlık**, 1000, 64.
- _____ (2009), "Her Kitap Yazılışına Dek Yaşanan Yılların Ürünüdür", **Susanlar**, içinde (239-243), İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2015), "Karasu'lu Yazarlar", **Notos**, 3, 38-39.
- Yalçın-Çelik, S. Dilek (2005), **Yeni Tarihseleçilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern tarih Romanları**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yalsızuçanlar, Sadık (2000), "Modern Türkiye Öykücülüğünde Bir Ada: Bilge Karasu", **Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, 46/47, 232-242.
- _____ (t.y.), "Bilge Karasu ve Çokkatlı Dil", http://www.literaturca.de/html/bilge_karasu_ve_cokkatli_dil.htm (29.11.2012)
- Yaşat, Doğan (2012), "Gece'yi Yeniden Okurken: Bilge Karasu'da Susku, Hakikat ve Açıklık", **Kitap-lık**, 156, 40-43.
- _____ (2013a), "Bilge Karasu'da Suskunun Estetiği", **Bilge Karasu'yu Okumak**, içinde (64-71), İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2013b), "Bilge Karasu'yu Yazmak", **Teorik Bakış**, 1, 23-31.
- Yeniay, Müesser (2012), "Bilge Karasu'nun Eserlerinde Kedi Otonomisi", **Hürriyet Gösteri**, 306, 52-58.
- Yeşil, Sinem (2014), "Teorik Bakış Bilge Karasu Özel Sayısı", **Kanat**, 44, 3.

- Yıldırım, Berna (2013), “Bilge Karasu’da Özne: Yazının Gücü”, **Bilge Karasu’yu Okumak, içinde** (37-44), İstanbul: Metis Yayınları.
- Yıldız, Bülent (2009), “Bilge Karasu'nun Gece Romanı Üzerine Eleştirel Bir Deneme: Gece'de Kaybolan “Ben””, **Birikim**, 243, 66-71.
- Yılmaz, Ebru Burcu (2011), “Geceye Söylenen Masallar: Fantastik Anlatılarda Gerçeküstünün İşlevi”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 6(3), 1315-1328.
- Yivli, Oktay (2008), “Kadınsız Bir Anlatı: Kılavuz”, **Milli Eğitim Dergisi**, 180, 252-260.
- Yücel, Halime (2013), **İmgeden Yoruma**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Zengin, Zeynep (2013), “Ustadan Çırağa: Yaşam ve Ölüm Üzerine”, **Bilge Karasu’yu Okumak, içinde** (78-88), İstanbul: Metis Yayınları.
- Zizek, Slavoj (2005), **Gıdıklanan Özne: Politik Ontolojinin Yok Merkezi**, (Çev. Şamil Can), İstanbul: Epos Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Gülşah ŞİŞMAN, 23 Aralık 1982'de Trabzon'da doğdu. İslampaşa İlkokulu'ndan ve Rize Anadolu Lisesi'nden mezun olduktan sonra 2000 yılında Boğaziçi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde yüksek öğretime başladı. 2006 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda başladığı lisansüstü öğretimini "Sâmiha Ayverdi'nin Eserlerinde Aşk Mefhumu" adlı tezini sunarak tamamladı. 2009 yılında aynı üniversitenin doktora programına kaydoldu. Aralık 2007'den itibaren Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

ŞİŞMAN, evli ve bir erkek annesi olup ileri düzeyde İngilizce bilmektedir.