

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**BİLGE KARASU YAZININDA “YERİN RUHU”: *GÖÇMÜŞ KEDİLER*
*BAHÇESİ’NİN ANLATI DÜNYALARI***

SİNEM ŞAHİN YEŞİL

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Bir Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara
Mayıs 2015

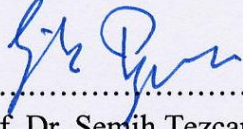
Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Sinem Şahin Yeşil 2015

Ege Yeşil'e

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



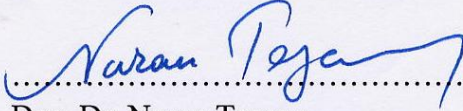
Prof. Dr. Semih Tezcan
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



Prof. Dr. Tansu Açık
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



Doç. Dr. Nuran Tezcan
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün Onayı

Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

BİLGE KARASU YAZININDA “YERİN RUHU”: GÖÇMÜŞ KEDİLER BAHÇESİ’NİN ANLATI DÜNYALARI

Şahin Yeşil, Sinem

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Semih Tezcan

Mayıs 2015

Bu tez, Bilge Karasu’nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı eserinde yer alan on üç öykünün anlatıbilimsel yöntemle incelemesini yapmaktadır. Öykülerin analizinde anlatıbilimde yeni bir yaklaşım olarak kabul edilen anlatının uzamsal boyutu dikkate alınmıştır. Dolayısıyla üzerinde odaklanılan üç temel soru şunlardır: Öykülerde uzam nasıl tasarlanmıştır? Tasarım sonucu meydana getirilen bu kurmaca dünyaların olayörgüsüne katkısı nedir? Anlatı dünyalarının anlatı kişileri ve okuyucu üzerindeki etkileri nelerdir?

Öykülerin uzamsal boyutuyla değerlendirilmesi, ilginç sonuçlar elde edilmesini sağlamıştır. Bunlardan en önemlisi, Karasu’nun mesafelendirmenin dereceleri üzerine kurduğu derin anlamlardır. Yazar, mesafeler üzerinden “ben” ve “öteki” dizgesi içerisinde yer alan ikili karşıtlıkları yakınlaştırıp uzaklaştırmakta, farklılıkların birleşme olanaklarını araştırmaktadır. Böylece toplumsal, psikolojik ve ontolojik açıdan “orada” olan, “öteki” olarak adlandırılan her şey ile buluşma, kavuşma alanları yaratılmıştır. Bu alanlar öykü içerisinde bir “ara yer” olarak kabul edebileceğimiz Bahçe ve öykü dışında metnin kendisidir.

Anahtar Sözcükler: Bilge Karasu, Göçmüş Kediler Bahçesi, anlatı, uzam

ABSTRACT

The *Genius Loci* in the Work of Bilge Karasu: Narratological Worlds of *The Garden of Departed Cats*

Şahin Yeşil, Sinem

Master of Arts in Turkish Literature

Advisor: Prof. Dr. Semih Tezcan

This thesis uses the narratological method to examine the thirteen stories of Bilge Karasu's collection *The Garden of Departed Cats*. In the analysis of the stories, the spatial dimension of the narrative has been especially taken into consideration. In the thesis, the three basic questions focused on are as follows: How has space been designed in the stories? What is the contribution made to the plot by the fictitious worlds that result from this design? What is the impact of the narrated worlds on the narrated characters and on readers?

Assessing this work from the standpoint of spatial dimensions reveals interesting results, the most important of which are the deep meanings built up by Karasu upon fluctuating degrees of spacing. The author, by means of distances, zooms in and out on such binary oppositions as "I" and "the other" in search of the possibility of the unification of differences. As such, spaces of encounter and reunion are created between the "there" in sociological, psychological, and ontological terms and all that is "the other". These spaces, which can be considered "liminal" grounds, are, within the story, the Garden and, beyond the story, the text itself.

Key words: Bilge Karasu, *The Garden of Departed Cats*, narrative, space

TEŞEKKÜR

Bu tezin uzun, zahmetli yazım süreci boyunca teşekkürü borç bildiğim kişilerin başında danışmanım Semih Tezcan gelir. Kendi alanı olmasa da elinden gelen her türlü yardımı yapmış, akademik duruşu, işine bağlılığı her zaman bana örnek olmuştur. Ayrıca paylaştığı Bilge Karasu anıları, sürecin çok daha ilginç geçmesini sağlamıştır. Yine her açıdan bize örnek olan sevgili hocamız Nuran Tezcan'a da çok teşekkür ederim. Bana duyduğu inancı, gösterdiği moral desteği hiç bir zaman unutmayacağım.

Tezin başlarında felsefe ile anlatı arasında kaybolduğum, metnin gönderimleri ile kuramlar arasında savrulduğum anlar oldu. Karasu metnlerinin tekinsiz labirentinde yolumu bulmamda Tansu Açık'ın katkısı büyük olmuştur. İmbilim dersinde ve görüşmelerimizde konuştuğumuz konular bir perspektif kazanmamda yardımcı olmuştur. Ayrıca kitaplar ve eleştiriler için de kendisine teşekkür ederim.

Müge Sökmen ve Metis Yayınevi'ne, Bilge Karasu bursu için ayrıca teşekkür etmek isterim; böylece hem maddi hem de moral destek görmüş oldum.

Yüksek lisans tezi olarak Bilge Karasu konusunu almak cesaret isteyen bir işti. Bu konuda beni yüreklendiren başta hocam Gonca Gökalp Alpaslan olmak üzere Aron Aji ve Nermin Yazıcı'ya teşekkürlerimi sunarım. Gonca Hocam akademik

düzeyde de benden yardımını hiç esirgememiş, sorularımı hiç yılmadan cevaplandırmıştır. Bu süreçte başta Müzeyyen Sağlam, Pınar Çelik, Ercan Akyol ve Aysu Akcan olmak üzere tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Küçük bir çocuk annesi olup aynı zamanda Bilkent’te yüksek lisans yapmak kolay olmadı. Bu konuda Yeşil ailesi ve özellikle de sevgili babaannemiz Gören Yeşil’e yürekten teşekkür ederim. Yalnızca Ege’ye ikinci bir anne olmakla kalmayıp hepimizin karnını doyurduğu için kendisine minnettarım. Annem Reyhan, babam Emin Şahin’e maddi ve manevi destekleri için, her zaman yanımda oldukları için çok teşekkür ederim. Onların varlığı kendimi hep güvende ve mutlu hissetmemi sağladı. Canım dostum, kardeşim Aysel Şahin Dal’a hayatım boyunca yanımda olduğu ve bana her koşulda inancını sürdürdüğü için minnettarım. Oğlum Ege Yeşil’e çok teşekkür ederim. Akşamları yorgun bir anneyle oyun oynamak pek de keyifli olmasa gerek. Ama bilmesini isterim ki onun varlığı, bana yaşama gücünü, istediğim işi yapma cesaretini verdi. En başından beri tüm bu yükü çeken, inancını, desteğini hiç eksik etmeyen canım eşim, hayat arkadaşım Fatih Yeşil’e yürekten teşekkürler. Fatih olmasaydı bu tez asla yazılamazdı.

Bilge Karasu’ya sonsuz teşekkürler, söz, yazı, macera için...

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1
BÖLÜM I: KAVRAMLAR	13
A. “Öteki”nin İnşası İçin Bir Teknik: “Uzamsal Modelleme”	14
B. Mesafelendirme	16
C. “Olanaklı Dünyalar”	22
BÖLÜM II: “AVINDAN EL ALAN” [BALIKÇI]	28
BÖLÜM III: “GECEDEN GECEYE ARABAYI KAÇIRAN ADAM” [SAZANDERE]	40
BÖLÜM IV: “BİR ORTAÇAĞ ABDALI” [ABDAL]	44
BÖLÜM V: “KORKUSUZ KİRPİYE ÖVGÜ” [KİRPİ] VE “YENGECE ÖVGÜ” [YENGEÇ]	48

BÖLÜM VI: “YAĞMURLU KENTİN GÜNEŞÇİSİ” [GÜNEŞÇİ]	64
BÖLÜM VII: “DEHLİZDE GİDEN ADAM” [DEHLİZ]	73
BÖLÜM VIII: ““USTA BENİ ÖLDÜRSEN E!” [ÇIRAK]	79
BÖLÜM IX: “BİZİM DENİZİMİZ” [DENİZİMİZ]	85
BÖLÜM X: “İNCİTMEBENİ”	93
BÖLÜM XI: “ALSEMENDER”	100
BÖLÜM XII: “BİR BAŞKA TEPE” [TEPE]	112
BÖLÜM XIII: “MASALIN DA YIRTILiverdiği YER”	
[GECEYARISININ MASALI]	123
BÖLÜM XIV: “GÖÇMÜŞ KEDİLER BAHÇESİ” [BAHÇE]	129
SONUÇ	146
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	154
ÖZGEÇMİŞ	158

GİRİŞ

“Dil, uzamın içinde kendini aktarır, varlığı bile orada ‘metaforlaşır’”

(Foucault 154)

“Bir insan yapıtı içinde suda balık gibi olmak, onunla tümünden yunmak, onun içinde yaşamak, onun malı olmak” (Valéry 34). Paul Valéry, bu sözü 1923 yılında Sokrates’e söyler. Modern çağın kurmaca bir varlığı olan Sokrates, tapınaklar ya da diğer mimari eserler (“şarkı söyleyen yapılar”) için başladığı konuşmasını şöyle sürdürür: “Varız, deviniyoruz, öyleyse insanın yapıtında yaşıyoruz! Bu üçlü uzamın her yanı incelenmiş, düşünülmüştür. Burada bir bakıma birinin istemini, yeğlemelerini içimize çekeriz. Onun seçtiği oranlar içinde tutulup buyruk altına alınmışızdır” (34). Acaba modern Sokrates, bunları söylerken yalnızca mimari yapılardan mı bahsetmektedir, yoksa “kağıttan varlık” (Barthes 162) olduğunun, varlığının ise metnin yarattığı bir dünyada gerçekleştirilmiş olduğunun farkında mıdır? Bir anlatı varlığı olarak onu çevreleyen, var eden dünyayı (ki bu dünya *Eupalinos*’tur), yani anlatının ya da metnin kendisini mi görmektedir? Öyleyse anlatı kişisi (Sokrates), kendisi ile ilgili olarak ne bilmektedir? Örneğin bir insanın yaratımı olduğunun, bir kitabın sayfaları arasında dostu Phaidros ile söyleşerek olanaklı, koşullu bir yaşam sürdürdüğünün farkında mıdır?

Tezimin konusu Sokrates’te varlık ya da öz bilinç meselesi değil.¹ Benim amacım, Bilge Karasu’nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı eserinde bulunan, hareket eden, düşünen, arzulayan ya da korkan bir karakterin kendi dünyası ile olan ilişkisini ve bu dünyanın nasıl kurgulandığını araştırmaktır. Bu dünya nasıl inşa edilmiş olmalıdır ki karakteri harekete geçirsin, olayları başlatsın. Daha önemlisi, anlatılan öznel ya da tekil bir olayı çağrışımsal bir zenginlikle insanlığın büyük macerasının deneyimini anlatsın.

Anlaşılabileceği gibi bu dünyayı basit bir sahne, olayların geçtiği bir art alan ya da sadece bir dekor olarak görmüyorum. Elbette anlatı dünyaları tüm bu özellikleri taşıyor ama anlatı analizlerinde çoğunlukla göz ardı edilen bir özellikleri de var. Ben tezimde yaratılan bu dünyaların ya da metinlerde inşa edilen uzam’ın², anlatının kurucu ilkesi olma özelliğini ön plana çıkarmak istiyorum.

Mieke Bal, sahnenin ya da uzamın, olaylar ve kişilerle birlikte anlatının temel öğelerinden biri olduğunu belirtir (15). Ne var ki bu yeni bir düşüncedir ve anlatı analizlerinde günümüze gelinceye kadar uzama gereken özen gösterilmez. Bunun nedeni, anlatının olaylarla kurulmuş olması, olay örgüsünün hep zamanın düzenlenişi içerisinde değerlendirilmiş olmasıdır. Bu açıdan ele alındığında bir anlatıda uzamın anlatılmaya başlanmasının olayların aktarımının durdurulması ile mümkün olacağı düşünülmüştür: “Betimleme zamanı [olayların akışını] durdurur” (Chatman 2006). Bunun nedeni “betimleme”nin, olayların yayıldığı zamanın da askıya

¹ Valéry-Karasu ilişkisine öncelikle Cem İleri dikkati çekmiştir. Benim teze Valéry ile başlamamın bir nedeni de Karasu’nun tıpkı Fransız çağdaşları gibi görsellikten, sinemadan, uzamsallıktan beslenerek yazıda yeni formlar aramasıdır. *Eupalinos* sanat dalları arasında (mimari-müzik) benzer bir geçişlilik (“şarkı söyleyen yapılar”) teması üzerine kurulmuştur. İleri, bu iki yazar arasındaki ilişkiyi ve Karasu’daki uzamsallığı şu şekilde değerlendirir: “Karasu, Valéry’nin “mimari-müzik” ikilisi bağlamında yorumladığı ilişkileri, dilde, dil üzerinde, yazı üzerinde yeniden ortaya çıkarmaya; kendini bir mimar, bir alan düzenleyicisi, bir tasarımcı olarak görüp, okurun içinde var olacağı, devineceği ‘boş uzam’lar yaratmaya çalışıyor” (40).

² Felsefi bir terim olan “uzam” sözcüğünün sözlük karşılığı “1. Algılanan nesnelerin temel niteliği. 2. Bir nesnenin uzayda kapladığı yer, vüsat” (1232) olarak verilmiştir. Ancak ben tezimde sözcüğü “genişlik” anlamında değil de *space* karşılığı olarak “mekân”ın yerine kullanıyorum.

alacağı (yer, nesne ya da kişilerin özellikleri anlatılırken anlatıda zamanın duracağı) gibi bir düşünce ile ilişkilendirilmiş olmasıdır. Böylece uzam, zamanın karşıtı olarak ele alınmış, anlatıdan neredeyse dışlanmış, görünmez kılınmıştır.

Bu düşüncenin temeli, Lessing'in ünlü yapıtı *Laocoon*'da çizdiği kesin ayrımlarla atılmıştır. Lessing, 1766'da edebiyatın, resim, heykel gibi "uzam sanatları"nın aksine tıpkı müzik gibi bir "zaman sanatı" olduğunu bildirir. Böylece ilk defa estetik alan ile onun tüketilmesi, duyular üzerinden irdelenmektedir. Ona göre dinleme edimiyle deneyimlenen, müzik, şiir gibi eserler, zaman içerisinde akıp gider, sürer, kısaca zamana yayılır. Oysa bir heykelin zamanda değil uzam üzerinde bir yayılımı söz konusudur. Dinlemek de görmenin tersine, süreye yayılan bir süreçtir. Dolayısıyla bu tür sanat eserlerinden alınan estetik haz, bir görüş mesafesi uzaklığında bulunan heykel gibi bir anda gerçekleşmez. Bunun yerine zaman içerisine yayılır; kendi birimlerinin akıldaki birleşmesiyle, bütünlenmesiyle, nihayete ermesiyle gerçekleşir. Bunun nedeni her iki sanat dalının farklı duyulara (görme ve duyma) hitap etmesidir (56-57, 70-71). *Laocoon*, estetik ve düşünce alanında etkisi asırlarca sürecektir yeni bir dönem başlatır.³ Böylece uzun bir süre edebiyat ve anlatı araştırmaları, aktarılan olayların art arda dizilimi açısından tıpkı müzik (notaların dizilimi), ses, söz gibi "zaman"la ilişkilendirilmiş, zaman ölçümleriyle (zaman analizleri, anlatı hızları ile) değerlendirilmiştir.

"Zaman"ın edebiyat incelemeleri, özelde de anlatıbilim üzerindeki hakimiyeti yakın zamanlara kadar sürer. Örneğin anlatıbilim alanında en önemli kitaplardan birini, *Anlatının Söylemi*, yazmış olan Gérard Genette, gerek Proust anlatılarını incelerken gerekse kuramını oluştururken uzama pek az yer verir.

³ *Laocoon*'un edebiyat, sanat ve estetik alanlarındaki geniş etkisi ve tartışmalar için bkz. Phillimore önsöz 17-30.

Söylemde öykünün zamansal inşasını formüle etmeye çalışan Genette, bunun için “düzen” (“sıralama”, *ordre*), “süre” (*durée*), “sıklık” (*fréquence*) kavramlarına uzun açıklamalar getirmiştir. Ne var ki “mesafe” ya da “perspektif” gibi özünde uzamsal olan terimlerden, yalnızca anlatı kipleri (yani anlatılama ile anlatı ve anlatıcıyla anlatı kişisi arasındaki ilişkiler) içinde bahseder. Bir başka deyişle “mesafe”ye, yalnızca “anlatısal bildirilişimin derecesi” (172) bağlamında, “perspektif”e ise söylemin kurduğu bakış açısı (198-202) ya da “odaklanma” (203-208) olarak kısaca değinir.⁴

“Zaman”ın anlatı üzerindeki etkisinin incelendiği, anlatının zamanın düzenlenmesiyle meydana gelen bir performans olması doğrultusunda yazılan en güçlü çalışmalardan biri, kuşkusuz anlatı ile zaman arasındaki ilişkiye fenomenolojik bir yaklaşım sunan Paul Ricoeur’un dört ciltlik büyük eseri *Zaman ve Anlatı*’dır. Ricoeur, anlatının temeli olarak belirlediği “olayörgüsü”ne (*plot*), Aristoteles’ten yola çıkarak şöyle bir görev yükler: Zamansal deneyimin dağınık, düzensiz özelliğini düzenleyerek, onu, anlamlı bir bütün şeklinde temsil etmesi ve bir yapıya kavuşturması sayesinde yaşantıya, deneyimlere anlam kazandırma. Yani eylemin temsili anlamına gelen olayörgüsünü, uyumsuz ve gerçek deneyime karşı bir tür “uyumluluk modeli” (84) olarak zamanın düzenlenmesi, belirli bir sıraya sokulması, bütünlenmesi şeklinde düşünür. Ancak “kalkış noktası”, “varış noktası”, “yeniden biçimlendirme”, “metnin içi”, “metnin dışı”, “metnin kurmaca dünyası”, “okurun gerçek dünyası” gibi sık sık uzam esaslı sözleri kullanmasına rağmen uzamın anlatı, olayörgüsü ve zaman açısından önemine neredeyse hiç değinmez. Elbette konusu bu değildir, olması da gerekmez; ama uzamı görmezden gelerek anlatının temel yapı taşı

⁴ Öte yandan bu değiniler tezin konusu açısından oldukça önemlidir. İlerleyen sayfalarda yeri geldikçe Genette’in “mesafe”, “perspektif” ve “odaklanma” kavramlarına geri döneceğim.

olarak zamanı düşünmek, Lessing’den bu yana ilerleyen geleneksel çizgide yol almak anlamına gelir.

Başa dönecek olursak yukarıda konuşan yirminci yüzyıl Sokratesinin neden içinde bulunduğu uzamdan bahsettiğini, bu uzamda yer alan kendisi (ironik olan, kendisinin öykü zamanında da ölü olması, bu konuşmaları “gölgeler dünyasında” gerçekleştirmesidir) üzerine düşündüğünü daha sağlıklı değerlendirebiliriz. Bunu nedeni Valéry’nin içinde bulunduğu sanatsal eğilimlerin birbirleri ile olan ilişkisinin farklı eğilimler sergilediği bir çağda bunları yazmış olmasıdır. XIX. yüzyıl sonu, XX. yüzyılın başlarında edebiyatta, mimaride, plastik sanatlar ve müzik alanlarında farklı yönelimler belirmeye başlamıştı. Bu süreçte sanat dalları birbirinden etkilenmeye, türlere özgü araç ve tekniklerden faydalanmaya başladı. Böylece aralarındaki katı sınırlar yıkılmış ya da en azından silikleşmiş oldu.⁵ Dikkatler sanatın ne anlattığı değil, bunu nasıl ve hangi koşullarda gerçekleştirildiğine çevrildi.⁶ Sanat dalları arasındaki mesafeler azaldı, farklı ortamlar, araçlar ve aracılardan bir araya gelmesiyle diyalektik formlar ortaya çıktı. Örneğin okunan edebiyat, fotoğraf, sinema gibi görsel sanatların etkisiyle aynı zamanda görülen/gösteren ya da izlenen bir tür şeklinde algılanmaya başlandı.⁷

Bu değişimler dönemi, edebiyat incelemeleri ve estetik alanında Lessing’ten bu yana gelen edebiyatın bir zaman sanatı olduğu yargısını büyük ölçüde yıktı.

Örneğin Michel Butor gibi yazarlar, metinlerin kurduğu dünyalardan, okuma

⁵ Konu hakkında bkz. Umberto Eco, *Açık Yapıt*.

⁶ Örneğin XIX. Yüzyılın büyük saplantısının tarih olduğunu, XX. Yüzyılın ise uzamın çağı olduğunu belirten Michel Foucault, bu dönemde metnin kendi uzamsallığının da ön plana çıktığını belirtir. Bu, dilin kendisiyle alakalı bir süreçtir: “Uzamın ördüğü dil, uzamı kışkırtır, ilksel bir açıklık olarak onu kendine verir ve onu yeniden kendi içine almak için bir parçasını ayırır. Ama yeniden uzama mahkûmdur: Satırları ve yüzeyiyle sayfada değilse, kitabı oluşturan bu ciltte değilse nerede dalgalanıp konabilir” (158)

⁷ Resim ile tiyatro arasında daha köklü bir ilişki vardır. Resim sanatının görsellik ve perspektif bağlamında tiyatro oyunları ve sahne dekorlarının biçimleniş üzerindeki etkisi için bkz. Güçbilmez.

ediminin ise bir tür yolculuk olduğundan bahsetmeye başladılar: Butor anlatının bu imkânını “Romanın Uzamı” adlı denemesinde şu şekilde açıklar: “Nasıl ki anlatı ya da bir bestedeki sürelerle ilgili her düzenleme...ancak okuma ya da dinleme eylemi içinde alışılmış zamanın bir süre için durdurulmasıyla varolabiliyorsa, aynı şey anlatı kişilerinin uzamsal ilişkileri için de geçerlidir: Bu uzamsal ilişkiler içinde bana anlatılan serüvenler, bana ancak, beni çevreleyen yerden uzaklaşmam sayesinde ulaşabilirler” (63). Benzer doğrultuda Michel de Certeau, “Spatial Stories” adlı yazısında her öykünün “bir yolculuk öyküsü -uzamsal bir deneyim” (Friedman 115) olduğunu belirtir. Ona göre “gündelik yaşıntının bir pratiği” olan anlatılar, tıpkı otobüs ya da trenler gibi farklı yerler arasında seçimler ve bağlantılar kurarak uzamları kat eder. Okuyucu da anlatının sunduğu, düzenlediği bu yerler arasında yaptığı yolculukta bu farklı uzamları deneyimler.

Anlatı araştırmalarında uzam’a hakkını teslim eden ilk kişi, Mikhail Bakhtin olmuştur. 1937-38 yılları arasında yazdığı “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel” adlı denemesi, “kronotop” (uzam-zaman) terimini edebiyatın hizmetine sunarak anlatının yalnızca zamanda değil, zaman ile uzamda birlikte var olduğunu öne sürer. Sonrasında çalışmalar birbirini izler. Gaston Bachelard, mekânın poetikasını yapar, çeşitli eserlerde uzamın nasıl ve hangi çağrışımlarla kurulduğunu anlatır. Joseph Frank, “Spatial Form in Modern Literature” adlı yazısı, Lotman’ın uzam semiotiği, Dolezel’in “olanaklı dünyalar” kuramı konu ile ilgili önemli çalışmalardan bir kaçıdır.

Anlatının uzamsal boyutu, Susan Stanford Friedman, Ruth Ronen, Marie-Laure Ryan, Manfred Jahn ve Seymour Chatman gibi çağdaş anlatıbilimcilerin ya da Franco Moretti gibi edebiyat araştırmacılarının ilgisini çekmiştir. Öykü karakterlerini, içinde bulundukları koşullardan, ortamdaki koparmak, onlardan

bağımsız bir uzam betimlemesine yönelmek, öykü dünyalarını daha başlangıçtan, durağan, donuk, edilgen ve “boş” bir kutu olarak görmek anlamına gelecektir. Günümüz anlatıbilimcileri, öykülerdeki uzamsal betimlemelerin sadece çok yönlü değil, devingen, etken, hareketli ve “dolu” olduğundan söz ederler (Friedman 195). Uzam, insan ve düşüncesinin yeniden yapılandırılmasının aracısı olarak zaman, olaylar ve kişilerle diyalojik bir ilişki içerisindedir. Manfred Jahn, edebi uzamın tanımını, “nesnelerin ve karakterlerin yerleştirildiği ortam” ya da “karakterlerin içinde yaşadığı çevre” olarak yapar (107). Ancak bu çevrenin içi boş değildir, “yer ve dekor olmanın ötesinde; iklim koşulları, bahçeler, odalar, şehirler mekânsal olarak konumlanmış nesneler ve kişilerin tamamını içerir” (107).

Anlatı dünyaları ve anlatı uzamları için Bilge Karasu’nun bu kitabını seçmemin nedeni, onun çoğu eserinde de görülebilen bir yazarlık tutumunun, anlatma tekniğinin *GKB*’de farklı anlatı dünyaları ile birleşmesi üzerinden kurulmasıdır. Tezde sıkça başvuracağım Karasu’nun anlatı tekniğini Cem İleri’nin dile getirdiği şekliyle “yazınsal dilin mekânsallığı” (41), “uzamsallık” ya da anlatıda görsel imgelerin kullanılması şeklinde adlandırabiliriz. *GKB*’de dilin uzamsal gönderimleri ya da “dilinin mekânsallığı”, masal-modern öykü diyalektiği içerisinde yapılandırılan, kurulan anlatının dünyası ile güçlü bir ilişki içerisindedir. Bu nedenle kitapta yer alan on üç öykünün her birini ayrı bölümler halinde inceledim. Onlardaki uzamsallığı, görsel imgelerle kurulan anlatı zenginliklerini, sınırlı oranda bir diyalojik söylemi, yapılandırılan anlatı dünyaları içerisinde ele aldım. Bunun için, “Kavramlar” bölümünde anlatacağım Yuri Lotman’ın “uzam semiotiği”nden ve “uzamsal modelleme” kavramlarından, Mikhail Bakhtin’in kronotoplarından (özellikle karşılaşma, dönüşüm, yol ve eşik kronotoplarından) yararlandım. Böylece yalnızca uzamsallığı ortaya koymak ya da metinlerdeki uzamsal-görsel imgeleri

göstermekle yetinmek yerine bunun ne anlama geldiği ve nasıl gerçekleştirildiği problemi üzerinden bir okuma yaptım. Kısaca *GKB* dünyaları nasıl gerçekleştirilmiş (*actualizing*), nasıl kurulmuştur sorusuna odaklandım.

Bu dünyanın kimin tarafından görüldüğü-gösterildiği anlatıbilimsel açıdan önemlidir. Bize anlatılan dünyayı aslında kim görmekte, kim örmektedir? Anlatıcı mı, karakter mi yoksa ikisinin de hem dışında hem içinde olan yazar mı? Eğer dünyayı doğrudan yazar örüyorsa elimizdeki edebi metin de, yukarıdaki Sokrates'in imlediği ve Butor ile Foucault'nun farklı açılardan dikkati çektiği üzere, uzamsallaşmış demektir. O halde düzeyler üstü bir metnin uzamsallığından bahsedebilir, böylece *GKB*'yi farklı okuma olanaklarına açabiliriz. Anlatının karakter üzerinden ve onun gözüyle aktarıldığı durumlarda anlatılan dünya ile karakter arasında karşılıklı bir ilişki kurulduğu görülmektedir. Bu ilişkiyi uzam ile kişinin birbirlerinin kurucusu olması şeklinde özetleyebiliriz: Uzam, anlatı kişisini yaratır: onun arzularını, korkularını, kışkırtıcılığını üstlenerek edimde bulunmasına yol açar, öte yandan onu anlatarak oluşturan da ya karakterdir ya da onun gözünden gören anlatıcıdır. Karakterin çevre algısı, anlatının biçimlendirici ögesini oluşturur. Şu durumda uzam ile karakter arasında karşılıklı bir kurma-kurulma ilişkisi vardır.

İçerik ya da öykü düzeyi olarak da adlandırabileceğimiz aşamada anlatının nerede geçtiğine bakıyorum. Burası bir mağara, bozkır, deniz ya da kent olabilir. Bu uzamların anlatıbilimsel açıdan nasıl yerler oldukları öykü kişilerinin bu yerlerle olan ilişkileri önemlidir. Bizim okuyucular olarak bu yerlerle ilişkilerimiz nasıldır? Bunları psikoloji, antropoloji, fenomenoloji gibi bilimlerin kimi yaklaşımlarından ya da kavramlarından yararlanarak değerlendiriyorum. Edebi açıdan yer yer “metinlerarasılık”, “olanaklı dünyalar” incelemeleri, “uzam semiotiği” kavramlarını kullanıyorum. Amacım yalnızca bu dünyaların gizli anlamlarını elden geldiğince

görünür kılmak. Bu doğrultuda derin anlamların ya da soyut kavramların da uzamsal olarak temsil edildiğini öne sürüyorum. Yani Karasu anlatılarında kullanılan uzamların anlatı dünyaları bağlamında yalnızca okuyucuyu gezintiye çıkaran birer serüven olduğunu düşünmüyorum. Yazarın bunu farklı yöntemlerle yaptığını zaten göstereceğim ama aynı zamanda uzamların sembolik olarak değerler ve kavramları göstermek amacıyla kurulduğunu, böylece temel yapıyı oluşturan karşıt ikilikler de dahil olmak üzere uzamlar ve bunlar arasındaki mesafeler üzerinden bir “öteki” kurduğunu öne sürüyorum. Tezimin asıl yoğunlaştığı kısım burasıdır. Bu amaçla *uzamsal mesafelendirme* kavramını kullanacağım. Baktin’in “zamansal mesafelendirme” kavramından yola çıkarak öne sürdüğüm bu kavramın anlamı, Butor’un gösterdiği gibi okuyucunun bulunduğu ortamdan farklı bir yere okuma aracılığıyla yaptığı yolculuk değil. Bu yolculukta kendi güvenlik kalesinden ya da bildiği dünyadan hiç bilmediği ya da yarı yarıya bildiği, yabancı olduğu bir dünya ile karşılaştırmak. “Burada” yaşayan okuyucuyu, “orada” olan “ilksel”, “yabani”, “düşsel” olanla “düşman” olarak görülenle yüzleştirmek. Öykülerde ilerleyen serüven, bu ilişkiyi hem ayıran hem de geçişken olan, birleştiren, buluşturan eşik metaforu olarak adlandırabileceğimiz yerlerde geçer. Bu yerlerin kurulumu ise uzamsal mesafelendirme ile gerçekleştirilmiştir.

İkinci düzey uzamsallığın anlatıbilimsel yönüyle ilgili. Dünyanın nasıl anlatıldığı kimin gözünden görüldüğü/kurulduğu, özellikle döşek öykü “Göçmüş Kediler Bahçesi”nin anlatıcı-karakter karmaşasını çözümlemek için önemli. Ancak tezim açısından yine de bu düzey ikinci planda yer alsada “mesafeler” ve “öteki”

üzerine kurulu bir anlatının ya da anlatıların tamamlayıcı birer ögesi olarak, bu düzeyin bahsedilmeye değer olduğunu düşünüyorum.⁸

Peki metni uzam odaklı okumak neye yarayacak? Yukarıda kısaca aktardığım anlatıbilimcilerin kurmacada uzamın önemi konusunda dile getirdiklerinin dışında metne alışlagelenden farklı bir okuma, anlam kurma olanağı sunar. Elimizdeki anlatının bize sunduğu dünyaya ve(ya) uzamsal olarak tasarlanmış anlaşılması güç modern metinlere giriş için bir anahtar sunar (Joseph). Sözel temsiliyet ile görsel temsiliyet arasında bir köprü kurulmuş olur; böylece okuma edimi, aynı zamanda “izleme”nin de devreye girdiği bir deneyim haline dönüşür. Karasu’nun metinleri bu olanaklardan yoksun olarak okunduğunda her zaman eksik kalacaklardır. Füsun Akatlı’nın *Kısmet Büfesi* için söyledikleri bu açıdan Karasu’nun diğer eserleri genişletilerek düşünülebilir: “Karasu resmi yazmayı, yazıyla resim yapmayı, süreci durdurmadan uzamsal kılmayı, uzamı zamanla boyutlandırmayı” denemektedir (119). Bu sözler yukarıda tartışılan ve bir karşıtlık gibi görülen uzam-zaman, anlatı-betimleme ikiliklerinin ya da yazı ile resmin okuma ile görmenin eserlerde nasıl bir arada kullanıldığının güzel bir özetidir. Böylece Karasu, karşıt olarak görülen ikiliklerin tıpkı *GKB*’deki kişilerin birbirleriyle kurdukları ilişki sonucunda dönüşüm geçirmeleri gibi diyalektik formlar, “melez”⁹ bedenler yaratmıştır.

⁸ Bu konuda “odaklama” ile “anlatma” ayırımından bahsetmek gerekiyor. Anlatıda “kip” ve “ses”in aynı şeyler olmadığını belirten ilk kişi Gerard Genette olmuştur. Kip’te “bakış açısıyla anlatı perspektifini yönlendiren kim?”, yani “kim görüyor?”, sorusu sorulurken Ses’te anlatıcının kim olduğu sorulur; yani “kim konuşuyor?” sorusu (199). Genette “gören kim?” sorusuna verilen yanıtın “perspektif”le ilgili olduğunu belirtmiştir. M. Bal, “odaklama” (*focalization*) terimini kullanır ve odaklamayı “görüntü ile onu gören, algılayan arasındaki ilişki”(1985, 100) olarak açıklar. Amerikalı anlatıbilimciler ise “bakış açısı” (*point of view*) terimini tercih eder. Arada fark için bkz. (Bal 111-112, Toolan 471).

⁹ Karasu ikiliklerinin, ayrı değil, melez bedenler olarak görülmesi düşüncesi Servet Erdem’e aittir. Bkz. “Karasu Metinlerini İki’den Okumak”

Karasu metnindeki kısaca “uzamsallık” olarak adlandırabileceğimiz bu yönelim, genelde kısaca değinilip geçilen bir özellikle verilir. Örneğin Gürbilek’in “Büyümenin Tarihi” adlı yazısı Karasu’nun hayvan imgeleri üzerine kurulmuş bir yazıdır ve konuya önemli bir giriş yapar:

Bir çok edebiyat metninde bir arka plan, bir dekor olan, öyle olmadığında bile bir metafor olmaktan öteye geçemeyen hayvanlar onun metnlerinde çoğu zaman anlatının merkezindedirler. Aslında bu yalnızca hayvanlar için değil, deniz için, ağaçlar, bitkiler, taşlar için de geçerlidir. Hepsi, Karasu’nun “dirim” dediği sahnedeki payları açısından metinde yerlerini almış gibidir. Çünkü bu metinlerin konusu biraz da sahnenin kendisidir: İnsanlar ‘dirimle kurdukları en eski ilişkileri’ açısından, hep bu unutulmuş sahne içinde var olurlar” (79).

Ancak Gürbilek bunu derinleştirmez ve farklı bir yöne, anlatıların merkezindeki hayvan imgelerine yoğunlaşır.

Karasu’nun uzamsallığı üzerine düşünen, önemli bulduğum iki yazı var. Bunlardan biri Cem İleri’nin *Yazının da Yırtılıverdiği Yer* adlı kitabı, diğeri de Levent Kavas’ın “Dere Tepe Düz: Karasu’nun Süreyerleri” adlı yazısı. Kavas, Karasu’nun eserlerini Bakhtin’in kronotopları doğrultusunda bir değerlendirmeye tabi tutar. (Kronotopu “süreyer” olarak çevirir). Karasu’nun bütün anlatı kitaplarının başlıklarına dikkati çekerek bunların birer süreyer betisi ya da örgesi çizdiğini gösterir (56). Belli başlı kronotoplar olarak “tepe” ve “eşik”, “karşılaşma” süreyerini ele alan Kavas, bunların dışında “dinlence”, “tatil”, “yolculuk” gibi yerdeşliklere kısaca değinir. Ancak yerdeşlikler, içerik düzleminde anlatılan yerler arasındaki

organik bağı göstermeye yeterli değildir; bunların nasıl ve neden böyle kurulduğuna ise hiç değinmez. Dolayısıyla her ne kadar Kavas'ın yazısı, Karasu'yu Bakhtin ile okumak açısından önemli bir çaba olsa da süreyerlerin düzensiz bir gösterimi olarak kalmıştır.

Karasu imgelemin topografik özelliğinin altını çizmiş olması bakımından Cem İleri'nin kitabı (*Yazının da Yırtılıverdiği Yer*) benim konumla en yakından ilişkisi bulunan çalışmadır. Ona göre Karasu yapıtının kendisini icrası, mekânsallıktan kaynaklanır. Böylece metinlerdeki “mekânsallık” anlayışları iç içe geçer, “tanımların, yaklaşımların ve mekânla ilişkiye girme stratejilerinin sorgulandığı, bir araya getirildiği, onlardan yeni bir bileşim yaratıldığı görülür” (40). İleri, Karasu anlatılarını değerlendirirken yalnızca içerik olarak uzamı değil aynı zamanda metinlerin mekânsallığına da dikkati çeker (125). “Yerin sınırları ile yazının sınırları arasındaki koşutluk Karasu'nun yapıtında belirleyici bir öneme sahip: iç-dış, giriş-çıkış, bölünme-birleşme, tekillik-çeşitlilik, karşıtlıkları anlatı içindeki güzergâhını belirtir, yerin izdüşümü ya da taslağı olan bir yazı, metnin sınırları içinde karşımıza çıkar” (130). Ancak bu yazı da bir deneme niteliğindedir, dile getirilen “mekânsallık” metinler ve kuramsal kavramlarla derinleştirilmez.

BÖLÜM I

KAVRAMLAR

Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* öykülerinin anlatı dünyalarını ve uzamsal niteliklerini değerlendirirken bu okumanın iki temel izleği ön plana çıkardığını fark ettim. Bunlardan biri, “öteki”nin inşası, diğeri ise “mesafe”nin inşasıdır. Her ikisinde de inşa fiilini kullanmamın nedeni, Karasu'nun bu iki kavramın içerdikleri tüm görünümle birlikte onları, uzamsal temsillerle, sembolik olarak kurmuş olmasından kaynaklanır. Bu iki kavram her ne kadar ayrı özellikler taşıyorlar da aslında birbirinin koşulu olarak iç içe geçmektedir. Bir şeyi “öteki” olarak adlandırmak demek, onun kendimizle kurduğu mesafenin derecesini görmek demektir. Bir başka ifade ile mesafe, şey (A) ile şey olmayan (ya da A'nın kapsadıklarını dışında olan) arasındaki uzaklık olarak gösterilir. Öyleyse mesafenin varlığı da bir ötekinin bulunması esasına dayanır. Kısaca “mesafe” ile “öteki” arasında dönüşümlü bir koşul ilişkisi vardır. Ancak bunların nasıl kurulduğunu

anlatabilmek için bazı kavramlara ihtiyaç duydum. Bu bölümde tez süresince sıklıkla adı geçen kavramları, *GKB*'den örnekler vererek açıklamaya çalışacağım.

A. “Öteki”nin İnşası İçin Bir Teknik: “Uzamsal Modelleme”

Yuri Lotman'ın “uzamsal modelleme” kavramına göre yeryüzündeki her şeyin, tüm nesnelerin uzamsal bir tasarımını yapmak, topografyasını çıkarmak nasıl mümkünse aynı şekilde soyut kavramların, zihinsel süreçlerin de uzamsal bir modellemesini çıkarmak olanaklıdır, görüşünden hareket eder. Buna göre renklerden düşüncelere, ideolojilere kadar her şeyin uzam tasarımı yapılabilir. Öyleyse Karasu yazını için çokça dile getirilen ikili karşıtlıkların (yaşam-ölüm, usta-çırak...) yalnızca alegorik, isimsiz anlatı kişileri ile değil, bunların sokuldukları ortam ve konumlandırıldıkları yer ile uzamsal olarak temsil edilmesi mümkündür. Şu durumda karşımıza uzamsal olarak konumlandırılan karşıtlıklar çıkar. Böylece tüm bu ikilikler şu formüle indirgenebilir: “Ben” ve (ya) “Ben olmayan”.

Lotman, her kültürün, dünyayı “kendi” iç uzamı ile “onların” dış uzamı şeklinde bölümlere ayırdığından söz eder. Bu ikili bölünmenin kültür tipine göre yorumlanması şu şekilde gerçekleşir: Sınır, yaşayanlar ile ölüleri, yerleşik olanlar ile göçebe olanları, kentliler ile ovalıları birbirinden ayırabilir; burası bir sınır bölgesi ya da sosyal, ulusal ya da herhangi bir hudut olabilir (131). Kısaca ikili bölünme, herhangi bir şeyin sınırı olması açısından var olan her şeyin uzamsallığından söz edilebilir. Dolayısıyla öykülerde kurulan uzamsal mesafelendirmenin bir başka görünümü de ötekinin inşası bağlamında uzam semiotiği ve uzamsal modelleme ile gerçekleştirilmiştir. Böylece Karasu'nun metinlerinde bulunan karşıt ikilikler, uzamsal olarak temsil edilerek, bedenleştirilmiş, soyut kavramlar anlatı dünyalarında bir uzam tarafından temsil edilmiştir.

Karasu, *GKB*'de hem karakterlerini hem de okurunu "Ben olmayan" ülkesine yolculuğa çıkarır. Uzam semiotiği açısından söylersek "Ben olmayan"ın ülkesi "orada"dır. Ama "Ben olmayan"ın illa ki uzak, yabancı, masalsı dünyalarda olması gerekmez. "Ben olmayan" pek yakınımda olabilir (Yazarın "içindeki" Kirpi'yi hatırlayalım) ya da "Bir Ortaçağ Abdalı"nın firavun faresi gibi tekinsizce içime sızabilir. Her nerede olursa olsun sonuçta aradaki ("güvenli") mesafe her an aşılmaya gebedir. Kahramanın kışkırtıcısı, olayların başlatıcısı da işte bu mesafedir. Karasu "Azınlık-Azınlıklar: Bir Çözümleme Denemesi" yazısında şöyle der: "Bu yazılarda, anlamağa çalışmaktan başka bir şey yapmıyorum. 'Beriki' de 'öteki' de benim, biziz, hepimiziz. 'Biz'i anlamağa çalışıyorum. 'Biz'i 'öteki'nden ayıran durumu anlamağa çalışıyorum. O kadar" (13). Şu durumda *GKB* masalları için de aynı çabayı gösterdiğini niye düşünmeyelim.

Karasu, ötekini, orada olanı merak eder. Dahası "öteki"ni "orada olan" olarak belirler ve onu uzamsallaştırır.¹⁰ Şu durumda sorulması gereken soru, Karasu'nun "ben" ve "öteki"ni nasıl bedenselleştirdiği, uzamsallığı metinlerinde ne şekilde kullandığı, bunun görünümünün ve derin anlamlarının neler olduğudur. Kısaca uzamsallık, ötekinin kurulmasında nasıl işlemiş ve hangi sonuçları doğurmuştur?

Sonuçlar, ya da olayörgüsü bu açıdan önemlidir; çünkü kurulan mesafeler sabit, donuk değil, tersine dinamik bir yapıdadır.¹¹ Bir başka deyişle mesafe(ler)in hareketli yapısı, zamanı, değişimi, süreyi dışlamaz, tersine bunları da kendi içinde

¹⁰ Bunu, Karasu'nun toplumun "çoğunluğu"ndan farklı olan cinsel tercihleri ya da etnik kimliği, hatta anlaşılması zor, "çetin" metinler üreten bir yazar olması nedeniyle edebiyat kanonunda yer almayışıyla, kendisinin de bir "yabancı" ya da "öteki" olmasıyla açıklamak mümkün (Mignon). Ben çalışmamda "nedenler" yerine "nasıl" hattı üzerinden ilerleyeceğim.

¹¹ Cem İleri bu sürekli oluşu şöyle gösterir: "İkiliklerin topografik dizilimi doğrultusunda, her biri başka bir yere, bir sınıra, içe ve dışa göre konumlandırılır, burada ve oradanın koşullarına göre sürekli olarak yer değiştirir" (135).

taşıır. Eğer kurulan mesafeler aşıılır, “ben” ile “öteki” birleşirse, dönüşüm gerçekleşir ve bundan hibrit yaratıklar ya da folklorik olarak olumlanan (doğum-ölüm-yeniden doğum döngüsü içerisinde) yeni bir yaşam doğar. Ancak mesafelerin aşılmadığı durumlar ya da farklı düzeylerde aşılma olanaklarının arandığı durumlar da vardır ve kimi yolculuklar ölümle sonlanır. Sonuçta uzamsal modelleme tarafından bir yere kavuşan soyut diziler arasındaki ilişkiler kuvvetlenip gevşeyebilir, mesafeler ise daralıp genişleyebilir. Dolayısıyla eğer Karasu’da uzamsallıktan söz edeceksek, öncelikle mesafeleri göz önünde bulundurmamız ve işe masallardan başlamamız gerekir.

B. Mesafelendirme

Mikhail Bakhtin, epik ile romanı oluşturan temel dinamikleri karşılaştırdığı denemesinde (“Epic and Novel”) “epik mesafelendirme” kavramından bahseder. Ona göre günümüz romanları ile geçmişte meydana getirilmiş epik türün üretildiği çağlar arasında çok temel bir anlayış farkı vardır. Söz konusu anlayış farkının zamansal bir tutum olduğunu, bunun da “zamansal mesafelendirme” kavramı ile açıklanabileceğini öne sürer. Ona göre epik dünyanın temel kurucu ögesi, ulusal, ataerkil, kahramanlığa dayalı “mutlak geçmiş” anlayışıdır. Bu geçmiş ise ozanın, yazarın ve okuyucunun (dinleyicinin) “şimdi”si ile herhangi bir ilişkisi olmayan yüceleştirilmiş bir geçmiştir (13). Zamansal mesafelendirme ile “mutlak geçmiş”e yönelen epik ve kahramanı –romanın şimdi’sinden farklı olarak- gelişim, oluşum ve dönüşüme izin vermeyecek ulaşılmaz ve donmuş birer kalıp haline gelmiştir (15). Tür böylece geçmişin çemberi ile kapatılmış, tamamlanmış, bütünlüklü ve değişime

olanak tanımayan bir yapı sergiler. Kısaca epiğin yaratımındaki dinamik, şimdi ya da gelecek değil, geçmiştir.

“Masal” olarak nitelendirilen modern öykülerin uzam tasarımlarını, Bakhtin’in “zamansal mesafelendirme” kavramıyla açıklayabilir miyiz? Öncelikle Bakhtin’in zamansal bakış açısı, masal türü için de düşünülebilir mi? Epikte olduğu gibi masalda da zamansal bir mesafelendirme var mıdır? Masal, okuyucusunun ya da dinleyicisinin şimdinden bu denli uzak ve bu nedenle yüce midir?

Şüphesiz masallar ulusun yüce (“mutlak”) geçmişini anlatmaz. Ataların vaktiyle kurduğu devletlerin, kentlerin kaydını tutmaz, toplumun belleği olma iddiasında da değildir. Hatta masal kahramanlarının çoğunlukla adları yoktur.¹² Onlar, epik kahramanların tersine bir ad ya da soyla belirgin kılınmış bir yüce atayı göstermez. Bu nedenle masal kahramanları özel biri değil, “herhangi biri”leridir.¹³ Bununla ilişkili olarak masallarda zaman da belirsizdir. “Çok çok eski zamanlarda” ya da “bir varmış bir yokmuş” sözleriyle başlayan masalın belirgin, tarihsel bir gönderimi yoktur. Ancak tarihi belirtmenin ya da tarihselliğin diğer yolları olan geçmişin özel bir anına, belirgin, özel bir olayına odaklanma ya da mitlerde olduğu gibi neyin, neden böyle olduğuna ilişkin tarihsel gerekçelendirme de masalların özellikleri arasında yer almaz. Nitekim tarihi belirsiz de olsa bir şeyin kuruluşunu, başlangıcını göstermek de geçmişin özel bir anını imlemektir. Oysa masallar, alıcısına geçmiş dokusunun havasını hissettirse de yöneldikleri zaman, epiğin “mutlak” geçmişi değil, tüm zamanlara yayılan bir esnekliktir. Masal dinleyicisi

¹² Mit ve masallarda adların ortaya çıkışını, kahramanın “ikizleşmesi” ile açıklayan yorumu için bkz. Lotman. Lotman bu durumun döngüsel zaman anlayışından çizgisel zaman anlayışına geçişin bir sonucu olarak değerlendirir (152)

¹³ Propp, Tomashevsky, Greimas gibi araştırmacılar, kişinin, olayların bir ürünü olarak ancak “işlevsel” bir statüleri olduğunu, bir kişiğe sahip olmaktan çok, katkıda bulunan ya da “eyleyen”ler (*actant*) olduklarını belirtirler. Bu nedenle kişilerin dışsal, psikolojik, bilişsel ya da ahlaki özellikleriyle değil, yalnızca öyküde ne yaptıklarıyla ilgilenirler.

yalnızca geçmişte olup bitmiş olaylara değil, derin yapısında tüm zamanlara, geçmiş, an ve geleceğe aynı anda yönelir. Dolayısıyla diyebiliriz ki, Bakhtin’in epik zamansal mesafelendirmesi, masallar için geçerli değildir.

Öyleyse masallarda, özel olarak Karasu’nun masal ile ilişkilendirdiği öykülerinde başka bir tür mesafelendirmeden bahsedebilir miyiz? Eğer öyleyse bunun anlamı, işlevi nedir ve yazınsal bir tür olan öyküde bu nasıl işlemektedir?

Masallarda başka türden bir mesafelendirme söz konusudur. Masallar, mesafelendirilmiş uzamlarla örülür. Masal dünyası, Bakhtin’in belirttiği anlamda “şimdi”nin uzağında olmaktan ziyade, “burada”nın ötesindedir daha çok. “Burada”nın ötesi’nin ne olduğunu anlamak için öncelikle “burada” ve “orada”nın zihnin dilsel kodlarında nasıl ortaya çıktığını ve “uzam semiotiği” açısından neyi imlediğine bakmak gerekir.

Dilin sembolik formları üzerine düşünen Ernst Cassirer, “mekândaki bölgelerin ayrılması”nı, konuşanın kendisinin bulunduğu noktadan başladığını ve buradan “yayılan dairelere doğru” genişlediğini öne sürer. Buna göre uzam belirlenimlerinde dilin izlediği yol, içten dışa doğru gerçekleşmektedir: “Yer farklılıkları, en baştan, belirli maddî farklılıklarla sıkıca bağlanır ve bu farklılıkların başlangıç noktası olarak her türlü yer belirlenimlerine hizmet eden şey, özellikle, gerçek beden organlarının bağıntı halkalarının ayrılığıdır” (I. 203) Böylece insanın kendi bedeni, dünyanın bütünü inşâ ederken insana yol gösteren bir model olarak kullanılmıştır. İnsanın en temel deneyiminin uzam içinde konumlanmış beden olarak kendi kavrayışı olduğundan yola çıkan bu görüşe göre “yukarı” ve “aşağı”, “ön” ve “arka”, “yüksek” ve “alçak” gibi sözcükler uzamı, bedeni referans alarak organize etmektedir. Görüldüğü gibi zihnin şekillendiren doğası, soyut kavramları, uzamda

konumlanmış ya da hareket eden beden terimleri ile belirginleştiren metaforlar ile dile yansıtmaktadır (Lotman 131). Örneğin bedenin ayakta dik duruş pozisyonuna göre yüksek ve alçak terimlerinin en üretken metafor kaynağı olduğundan söz edebiliriz: buna göre yukarı, mutlu, fazla ya da esenlikli iken, aşağı, üzgün, az ve esenliksizdir (132).

Yukarıdaki görüşler doğrultusunda ilerlersek “burası” ile “orası” belirleniminin bedenin durduğu noktadan itibaren yapıldığı, yani içeriden dışarıya doğru bir hat izlediği sonucuna varırız. Dolayısıyla içeride olan, beden-ben ile olan ilişkisinden ötürü dışarıda olana göre daha tanıdık, anlaşılabilir ve güvenilir olmaktadır (Bachelard, Lotman 131). Dışarıda ya da orada olan ise “ötedeki”dir, “öteki”dir, kendinin dışında, bilinmez, tanınmaz, tanımlanamaz. Lotman, semiotik bireyselleşmenin en temel mekanizmasının sınır olduğunu ve sınırın, birinci şahıs formunun dış sınırları ile tanımlanabileceğini öne sürer: Bu uzam “bizim”dir, “kendimin”dir; burası “uygarlaştırılmış”, “güvenli”, “dengeli bir şekilde düzenlenmiş”tir. Bunun karşısında ise “onların uzamı”, “onlar”, “düşman”, “tehlikeli”, “kaotik” olan yer alır (131).

Uzamsal imgelemin beden esas alınarak inşa edilmesi, çevremizde algıladığımız dünyayı ve onun içindeki yerimizin bilgisini gösterir. Uzamsal imgelemin en temel düzey belirlenimi olan “burada”, bedeni, benliği, tanıdık olanı imlemektedir. Ancak masallar, insanı güvenlik alanının dışına, “burada”nın ötesine, ev olmayana götürür. Masallar insanın doğal ortamı olan kültür çevrelerinden (şehir, köy, kasaba, ev, yuva...) uzakta, bilinmedik diyarlarda geçer. Ormanlar, dağlar, denizler, mağaralar kısaca doğanın görünümüleri, masalların temel uzamsal çerçevesini oluşturur. Bu yerler, kültürün bir varlığı olan, yani doğadan uzaklaşmış durumdaki birey için gizemli, sırları, yolları, kuralları bilinmeyen, türlü tehlikelerle

dolu coğrafyalardır. Böyle bir yerde tek başına ilerleyen kahraman, yolun kendisiyle yüzleşmek zorunda kalır. Aşılacak dağlar, denizler vardır ya da anlatıbilimsel olarak “kapatma” özelliğinden dolayı çıkılması, kurtulunması gereken ormanlar, dehlizler (Bal 94) . Adı belirsiz kahraman, yolların canavarları ile mücadele eder, beklenmedik yardımlar alabilir ya da engellerle karşılaşabilir ve tüm sınavların sonunda eve geri döner (Greimas). Ancak eve geri dönen özne, artık yola çıkan ile aynı kişi değildir ve anlatılardaki karakterin dönüşümü yol sırasında ve sonunda gerçekleşir.

Kişi evinden çıkmasaydı ne bir anlatı öznesine dönüşecek ne de ortada bir anlatı olacaktı. Bu nedenle hem anlatının gerçekleşmesi hem de kişinin arzulanan, istenilen bir masal kahramanına dönüşmesi için yola çıkması, buradanın ötesine, oradaya uzanması, maceralara atılması gerekir. İşte masalın okuruna ya da dinleyicisine sunduğu böyle bir uzamsal mesafedir. Şu durumda masalların yaratılmasını, anlatılmasını sağlayan temel bir dinamik olarak “burada”nın karşısına “orada”yı çıkaran uzamsal olarak mesafelendiren zihin kavramını öne sürebiliriz. Gerçi anlatıların tamamı, kendi güvenlik alanımızdan, buradamızdan, geçici bir an da olsa çıkma, kurtulma olanağı sunar ve okuyucusunu olanaklı bir başka dünyaya götürür. Anlatı sona erdiğinde dönüp geldiğimiz yer yine evimizdir, ancak bu bir geri dönüş, çemberin tamamlanması değildir. Uzam aynı olabilir fakat bu sefer onu algılayan özne (okur), anlatı boyu yaşadıkları deneyimler sayesinde değişmiştir.¹⁴ Dolayısıyla okuyucunun anlatıyı deneyimlemesi sonucunda vardığı yer, yola çıktığı yer değildir artık; aralarında ancak sarmal bir yapının paralel ilişkisi söz konusudur; çünkü kahramanın yaşadıklarına benzer farklı deneyimlerle, dönüşerek dönmüştür eve. Sonuç olarak öykünün uzamı, kahramanı, anlatı da okuyucusunu ya da dinleyicisini biçimlendirir. Anlatıların yolculuğa benzetilmesinin bir nedeni de bu

¹⁴ Bkz. Ricoeur, “mimesis III” kavramı.

özelliğinden yani “kurmacanın uzamımıza bir yolculuk olarak” girmesinden kaynaklanır (Butor 64).

Baktin, bu aşamada yol motifinin önemli olduğunu belirtir. Karşıtların buluştuğu yer olarak yol, öykünün yapılanmasında belirleyici rol oynar. Yolda karşılaşma konusunda Baktin şunları söyler:

Yol, rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yerdir. Yolda (“anayol”) –sosyal sınıfların, mevkilerin, dinlerin, ulusların, çağların temsilcileri olan- çoğu değişik insanın uzamsal ve zamansal patikaları, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir. Normalde toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak birbiriyle buluşabilir. (243)

Bireyin bu uzam doğrultusundaki hareketi karşısında uzam da tıpkı karakter gibi dönüşüme uğrar. Uzam, zaman ile somutlaşmış ve doymuş hale gelir. Uzamın artık yaşayan bir anlamı vardır ve kahraman ile yazgısı arasındaki hayati ilişkiyi şekillendirir. “Bu tür uzam bu yeni kronotopa doymuştur, öyle ki buluşma, ayrılma, çatışma, kaçış gibi olaylar yeni ve önemli derecede somut kronotopik ayrıcalığa sahiptir” (Bakhtin 120).

Eğer her anlatı, alıcısını zaten bulunduğu yerden uzağa götürüyorsa masalın bu doğrultuda diğer anlatı türlerinden farkı nedir? Masal, bu uzaklaştırmayı ya da uzamsal mesafelendirmeyi özel bir biçimde yapar. Benzer bir yönelim bilimkurgu, fantastik, korku türleri arasında da gözlemlenir.¹⁵ Masalla birlikte bu türler,

¹⁵ Bakhtin’in bu yönelimin ilk ürünlerini, fantastik edebiyatın temeli olarak gördüğü *Manippea Yergileri* ile açıklar. Manippea türünde olayörgüsü ve uzamın herhangi bir dışsal gerçeklik gözetmeden özgürce kullanımı söz konusudur. Anlatılar yalnızca bu dünyada geçmez; dünyanın yeryüzü, Olympos ve ölümler ülkesi olmak üzere üç düzeyli inşası söz konusudur. Ancak bu üçlü inşaa, karakterin değil, onun temsil ettiği fikrin ya da felsefi konunun sınanması, hakikat yolunun açılması

bildiğimiz dünyadan daha farklı birer model sunarlar. Buna “dünyanın indirgenmesi” (Jameson), “dünyanın ters yüz edilmesi” (Buch 357) ya da “olanaklı dünyalar” (Dolezel, Ronen, Ryan, Eco) diyebiliriz. Her niteleme gerçek dünya ile anlatıda temsil edilen dünya arasında benzerlik ilişkisinin mesafesi açısından bizi farklı noktalara götürecektir.¹⁶

Karasu, “bir özgürlük alanı” olarak nitelendirdiği masallarını ve gerçeklikle ilişkilerini şöyle açıklar: “Masallarımızın özgürlüğü, ‘dünya’ karşısında bir özgürlüktü her şeyden önce. ‘Gerçeklik’ deyiverdiğimizizin, deyiverip belli biçimlerde dile getirilmesi gerektiğine inanmaya alıştığımızın karşısında...” Ona göre masal gerçekliğin bir noktada yırtılıvermesidir. “Bu yırtıktan gündelik aşımız korkular, kaygılar” sızar. “Bulanık, ‘kirli’ düşler, unutulmuş, unutturulmuş yönelişler kımıldıyordu bu sızıntının içinden” (176). “Masallar bu yırtığın salıverdiklerini tanıma serüveni olduğu kadar bu sarılıverilenin ne kadar paylaşılabılır bir şey niteliği taşıdığını öğrenme serüveni oldu benim için” (176).

C. “Olanaklı Dünyalar”

“Olanaklı dünyalar” kuramının yaratıcısı Lubomir Dolezel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* adlı eserinde, anlatı dünyalarının kendi içlerinde ayrı bir dünya yarattığını öne sürer ve bu dünyaların iç dinamiklerini belirlemeye çalışır.

için gerçekleşmektedir. Yani Bakhtin’in açıkladığı şekliyle türün olanaklı dünyaları, karakterin gelişimine değil, fikirlerin şekillenmesine olanak tanıyacak ölçüde yapılandırılmaktadır. Ayrıca bkz. Todorov, *Fantastik*.

¹⁶ Örneğin Jameson’un “indirgenmiş dünya”sı ve Buch’un “ters yüz edilmiş dünya”sının gerçek dünya ile çok sıkı bir ilişkisi varken “olanaklı dünyalar” kuramı anlatı dünyalarının tamamen farklı bir gerçeklikte seyrettiğini öne sürer. Aynı durum anlatılar için de geçerlidir. Örneğin *Yüzüklerin Efendisi* ya da *Karanlığın Sol Eli* gibi anlatıların yer aldığı olanaklı dünyalar ile *Dönüşüm*’ün art-alan olarak kullandığı gerçeklikle kurduğu öykü dünyası arasında yapılan bir karşılaştırma mesafelendirmenin farklı derecelerini açığa çıkarır.

Leibnitz'in, dünyamızı, "olanaklı dünyaların en mükemmeli" olarak değerlendirdiği metafizik görüşünden itibaren kullanılmaya başlanan bu terim, yirminci yüzyılda Gottlob Frege gibi mantıkçıların çalışmaları doğrultusunda metafizik anlamların dışında da kullanılmaya başlanmış, Lubomir Dolezel, Ruth Ronen, Marie-Laure Ryan gibi anlatıbilimcilerin çalışmalarıyla edebiyat alanı için kuramsallaştırılmıştır. Ancak bazı edebiyatçılar, terimi, kuramsal içeriği dışında da kullanmışlardır. Örneğin Umberto Eco, "olanaklı dünyalar" terimini, mantıksal bağlamından çıkartarak anlatıbilimsel bir terim olarak benimser. Ona göre her kurmaca anlatı, olanaklı bir dünya yaratır ve bu dünya gerçek değil de gerçeğin bir ikizini yaratacağından, onu, gerçek ölçütüyle değil, kendi ölçütleriyle değerlendirmek gerekir. Ancak yaratılan ikiz yine de gerçek dünyaya bağımlıdır. Bu bağlamda Eco, yaratılan ikizi, gerçek dünyanın "asalağı" olarak değerlendirir. "[E]n olanaksız dünyanın bile, olanaksız olabilmesi için, gerçek dünyada olanaklı olan şeylerin oluşturduğu zemine dayanması gerekir", çünkü okuyucu gerçek dünyadan edindiği bilgilerle ancak onu tanıyabilir (2011, 111). Görüldüğü gibi Eco, "olanaklı dünyalar"ı, kuram doğrultusunda değerlendirmez; onu, gerçek dünya ölçütlerinden yola çıkarak açıklar. "[K]urmaca dünyalar, gerçek dünyanın asalaklarıdır, ancak gerçek dünya hakkında bildiklerimizin çoğunu ayraç içine alıp bize, bizimkine benzeyen, ama ontolojik açıdan daha yoksul, sınırlı ve kapalı bir dünya üzerinde yoğunlaşma olanağı verirler" (113). Kısaca Eco'ya göre kurmaca anlatılar ya da olanaklı dünyalar gerçek dünyanın art alan olarak kullanıldığı olanaklardır. Örneğin anlatılar arasında gerçeğe en uzak olarak nitelendirilen masal evreninin dahi gerçek dünya ile olan ilişkisi, yazar tarafından şöyle açıklanır: "Masal gibi biçimler her adımda gerçek dünyayla ilgili bilgimizde düzeltmeler yapmaya bizi hazırlar. Ancak metnin adını koymadığı ve açık bir biçimde gerçek dünyadan farklı olarak

betimlediği her şeyin, zımnen gerçek dünyanın yasalarına ve durumuna karşılık geldiğini anlamak gerekir” (2011, 111). Nitekim Karasu da bu konu üzerine düşünmüş ve *İmbilim Ders Notları*’nda Eco’ya yakın çizdiği “olanaklı dünyalar”ı şöyle tanımlamıştır:

Anlatı metninin imbiliminde kullanılacak olanaklı dünyalar, boş değil, dolu dünyalardır. ‘Bir yerlerde’ bir kişi vardır, şöyle şöyle yapar; kediler konuşur, insanlar Galata kulesinde oturur, ya da, parmaklarıyla konuşur. Bu dünyaların kimi özelliği bizim bildiğimiz dünyada olabilir kimi olmayabilir. Bu dünyalar birtakım nitelikler taşıyan kişilerden oluşmuştur [...] Bu dünyalar, kültüre bağlı olarak, kurulur. O kültür içerisinde, o kişiler bir takım nitelikleri, özellikleriyle kurulur. Bu özellik de, tersi belirtilmedikçe, ‘gerçek’ dediğimiz dünyayı düzenleyip tanımlayan ‘ansiklopedi’ye gönderir bizi [...]. Eksiksiz bir başka dünya kurmamız olanaksızdır çünkü; tıpkı, ‘gerçek’ dediğimiz dünyayı da eksiksiz olarak tanımlamak olanağı olmadığı gibi (53).

Lubomir Dolezel’in “olanaklı dünyalar” kuramı ise, gerçek dünyayı referans almaz. Burada yaratılan dünyalar, bildiğimiz dünyadan tümüyle farklı bir evrende gerçeğe dönüşmektedirler. Bu nedenle anlatı evrenlerini değerlendirirken gerçeğe dair bilgilerimiz –Eco’nun bahsettiği gibi her ne kadar onu anlamakta yol gösterici olsa da- değerlendirmek konusunda bir ölçüt olarak kabul edilemez.

Dolezel, anlatı dünyalarının yapı taşları olarak şunları gösterir: Kişi, doğa gücü, durum, olay, eylem-karşı eylem ve zihinsel yaşam. Tüm bunlar anlatının makroevrenini oluşturur. Bu kurmaca evrenin “düzen”i bazı belirleme ya da

kısıtlamalardan oluşur. Bu kısıtlamalar anlatı kiplikleri (*narrative modalities*) aracılığıyla yapılandırılır. Başka bir ifadeyle anlatı kiplikleri, anlatı dünyalarını biçimlendirir.¹⁷ Örneğin belirgin bir dünyada belirli bir eyleme yönelik yasaklayıcı bir kural (kip) varsa bundan öykünün tüm sakinleri etkilenir (257) ve hikâyeler buradan türetilir (Propp'un "yasak" (29) ve "yoksunluk" (37) gibi kip kavramlarının "kural çiğneme"(30) ve "arayış" (macera, *quest*) (38-47) hikâyelerini ürettiği örneğinde olduğu gibi)

Anlatılarda "olanaklı dünyalar" kuramından yararlanmamın nedeni, masal olarak nitelendirilen bu öykülerin dünyasının kendi kuralları, kiplik belirlenimleri içerisinde kendi özellikleri olmasıdır. Örneğin "Güneşçi"de yağmurun hiç durmadığı ve güneşin hiç görünmediği bir kenti okuruz. İncitmebeni'de böcekler canavarlaşmakta, toprak ise insan bedeni gibi büyüebilmektedir, Alsemender'de ise insanların yetiştirdikleri çiçeklerin, besledikleri hayvanların onların kimlikleri ile ilgili özel anlamları vardır. Tüm bu dünyalar bizi farklı dünyaların anlam olanaklarına götürür, ancak uzamın tek işlevi, okuyucusunu (ya da yolcusunu) başka yerlere götürmek, "orada" olmayı deneyimlemesini sağlamak değildir. Yukarıda da bahsettiğim gibi öykü dünyaları aynı zamanda anlatı kişilerini bu yer ile sınır.

Kararsu'nun masalları genellikle "burası"nın ötesinde, böyle yaban ellerde geçer. Öyküler boyunca doğanın bir ögesi olan uzamları, yüce tepeleri, garip yaratıklarla dolu düzlükleri, bataklıkları, yutan denizleri, öldürücü ayazıyla bozkırı,

¹⁷ Kiplikler (*modalities*), eylem ve durum olarak istemek, zorunda olmak, olabilmek-yapabilmek, bilmek, inanmak, görünmek gibi anlamlar içerirler (*Dictionary of Semiotics* 86-87). Berke Vardar kiplikleri, "konuşucuyla dinleyici arasındaki bildirişimin türüne göre tümcenin içerdiği yapının özelliği"(135) şeklinde açıklar. Kiplikler, Türkçede olumlu ya da olumsuz bildirme tümcesi, olumlu ya da olumsuz soru/buyrum tümcesi ya da dilek tümcesi şeklinde görülür. Kip ise (*mode*), "Eylemin belirttiği oluş karşısında konuşucunun tutumunu, bir başka deyişle salt bildirmeye mi yetindiğini, yoksa bir yorumda mı bulunduğunu, istek, dilek, koşul, gereklilik, buyrum mu anlattığını gösteren eylem biçimlerinin özelliğidir" (135).

karanlık mağara ağızlarının açıldığı dehlizleri okuruz. Ancak masallar yalnızca doğaya ait bu uzamlardan oluşmaz. Aynı zamanda kültüre ait kent, şehir gibi öykü dünyalarında da geçer. Yine de tüm tanıdık özelliklerine rağmen “burası” da anlatı kişilerinin yabancı olduğu yerlerdir. Kişi bu yere ya turist olarak gelmiştir, kurallarına, geleneklerine, insanlarına yabancısıdır (“Kirpi”, “Arabayı Kaçıran”, “Abdal”, “İncitmebeni”, “Bahçe”) ya da ortamı ne kadar iyi bilse de içinde bulunduğu dünyanın gerçeklerini bir türlü kabul edememiştir (“Güneşçi”). Bazen de insanın doğal yaşam ortamı olmayan, yalnızca bazı gereksinimler için ve geçici bir süre bulunduğu yerlerdir buralar. Örneğin deniz, karada yaşayan insan için nasıl doğal bir ortam değilse (“Balıkçı”) ipin üzerinde havada bulunmak da öyle yabancısıdır ona (“Çırac”). Dolayısıyla su, hava, toprak ve yeraltında geçen bu öyküler, ister doğaya ister kültüre ait olsunlar, okuruna ve kahramanına yabancılaşma duygusu, bir tür yersiz yurtsuzluk hissi verir.

“Burada”nın ötesine yapılan bu uzamsal mesafelendirme kendi içinde her tür olanağı barındıran hem çok tanıdık hem de varlığımızı derinden tehdit eden tekinsiz ya da yadırgatıcı uzamlara da götürür okuyucusunu. Örneğin Balıkçı’yı bir anne sevgisiyle yiyen deniz, gece yatakta bacadan yukarı doğru tırmanan fare dokunuşları tekinsizin alanına girer. “Masalın da Yırtılıverdiği Yer” (“Geceyarısının Masalı”) adlı öyküde ise metnin kendi uzamsallığı söz konusudur. Bu anlatının parçalı alanlarında ilerleyen okuyucu, tıpkı öykülerin kahramanları gibi bilmediği, yadırgatıcı bir ortamda yolunu bulmaya, okuduklarından bir anlam çıkarmaya çalışır. Çünkü farklı anlam katmanlarından oluşan parçalardan anlamsal bir bütünlüğe ulaşabilmek için metnin uzamında ileri geri hareket etmesi, sentaksı bozulmuş parçaları zihninde birbirine eklemlenmesi, metni tekrar kurması gerekir. İnsan yaşamının dağınık deneyimlerine öykünen bu anlatı, masalın yırtıldığı yerden

görünen, dolayısıyla “bütünlüksüz”, yani başı, gelişimi ve sonu bulunmayan (Aristoteles, Ricoeur) bir yapı sergiler. Ona anlam kazandırmak için bir bütünlüğe kavuşturan, okuma ve tekrar okuma edimi ile parçaları çeşitli anlam çerçevelerinde birleştirme çabasıdır (Eco).

Ancak Karasu’nun “masal” olarak sunduğu bu öyküler, geleneksel masal kalıpları içerisinde değerlendirilemez. Bunun, üretildiği çağ, sözlü değil yazılı oluşu, anonim olmayıp bir yazarın kaleminden çıkması, anlatı kişilerinin kahraman olarak değil birer karakter olarak görünmesi, biçim olarak ve anlam üretimi olarak yazının ve görselliğin olanaklarından faydalanması, yani dinlemenin değil, görmenin etkin olarak uyarıldığı bir eser olması gibi çeşitli nedenleri vardır. Ancak benim burada tartışmak istediğim konu, yukarıda dile getirdiğim *GKB* öykülerinin uzamsal mesafelendirme ile ilgili olan yaklaşımıdır. Dolayısıyla bu noktada sorulması gereken soru, Karasu’nun masalların uzamsal mesafelendirme işlemini nasıl kullandığına ilişkin olacaktır.

BÖLÜM II

“AVINDAN EL ALAN” [BALIKÇI]

İlk masalın öykü kişisi olan Balıkçı, niyetlerinden, içinde taşıdıklarından habersiz olduğu bir deniz üzerinde balık tutmaktadır. Öykü olaylarının gerçekleştiği temel uzam, deniz, anlatı kişisinden bağımsız, otonom bir varlıktır. İnsan ya da kültür tarafından şekillendirilmiş, meydana getirilmiş değildir. Gerek öykü içinde gerek sembolik olarak karakter tarafından kutsallık atfedilmiş, yani zihinsel bir inşaya maruz bırakılmış değildir; anlatıcı/yazarın aksine anlatı kişisi, onun asıl varlığından habersizdir. Anlatıcı-yazar için ise deniz kadimdir; dünyanın temel bir parçası olarak insandan çok önce de var olan bu uzam, kişiöğlunun kavrayışının da çok ötesinde bir varoluşa sahiptir(16). Bu nedenle kişi tarafından anlaşılamaz, kavranılamaz bir varlıktır.

“Aşağıda, şimdi, ölümün kayası yavaş yavaş aralanmaktadır kendisine doğru süzülüp gelen balıkçıyı karşılamak için. Deniz, analar gibi, sevdiğini dölyatağında tutup saklayacaktır, bir daha doğurmamak üzere” (28) ifadesinden

açıkça anlaşılacağı üzere öykünün uzamı “dişil” deniz imgesiyle tasarlanmıştır. Bu imge, mitolojilerdeki seven-besleyen-yutan ya da doğuran ve öldüren doğa ana anlayışı ile açıklanabilir¹⁸.

Öykünün uzamı canlı olarak tasarlanmıştır. Masal ve mitlere özgü insani özelliklere sahiptir. Sever, sevdiğini yemek ister, plan kurar, hatta araç (“orfinoz”) kullanır. Bu nedenle öyküdeki entrikanın kurucusudur. Dolayısıyla ona hem bir anlatı kişisi hem de Greimas’ın ifadesiyle anlatının “eyleyen”i olarak bakmak olanaklıdır. “Ölümün sultanı”na denizin içinde açılan kayadan gidilmesi, uzamın bire bir ölümle eş tutulmasından ziyade ölümün hazırlayıcısı ve eşiği olarak düşünülmesine yol açar. Böylece tıpkı yaşam (dirim) gibi ölüm de uzam içinde ve onunla mümkün olan bir unsur olarak görülmektedir.

Bu uzamın bir başka özelliği de tekinsiz olmasıdır. “Avından El Alan”ın Denizi, okuyucusuna hem tanıdık hem de yabancı gelir. Tanıdık olmasını, denizin çeşitli görünümünün gerçek hayattaki deniz/hava durumlarıyla benzerliği şeklinde açıklayabiliriz. Ayrıca edebiyatta sıkça rastlanan dişil bir varlık olarak deniz imgesine de okuyucu yabancı değildir (Bachelard). Özellikle mitoloji ve edebiyatta sıkça işlenmiş olan ortak hafızadaki “yaratıcı deniz imgesi” ile bir benzerlik taşıması, bu tanışıklık ilişkisini kuvvetlendirir. Ama aynı nedenden ötürü tarih boyunca yaratıcı hayalgücü ile doldurulmuş böyle bir uzamla modern metnin uzlaşımları kıran

¹⁸ Edebiyatta suyun “dişil” imgeleri ve psikoanalitik yorumlar için bkz. Bachelard *Su ve Düşler*. Eliade ise su üzerine kurulmuş mitik anlayışı şu şekilde özetler: “[S]uyun işlevi her zaman aynıdır: bütünü parçalar, biçimleri yok eder, ‘günahlardan arındırır’; hem canlandırır hem arındırır. Suyun kaderi yaratılışın öncülü olmak ve sonra bu yaratılışı yutmaktır; ama su hiçbir zaman kendini aşamaz, yani ‘biçime’ giremez... Biçimi olan her şey sudan çıkmıştır ve suyun üstündedir. Buna karşılık sudan çıkan her biçim, artık potansiyel değildir; böylece ‘her biçim’ zamanın ve yaşamın kurallarının eline düşer; sınırlanır, tarihe dahil olur, evrensel geleceğin bir parçası olur ve özünden koparak yok olur; tabi eğer düzenli olarak suyun içinde eriyip giderek yeniden canlanmaz, kozmogoninin ardından gelen ‘tufan’ tekrarlanmazsa” (2003, 217)

tutumu içerisinde karşılaşmak, hem içerik hem de türsel açıdan oldukça güçlü bir tekinsizlik duygusunun belirmesine yol açar.

Kavramı ilk ortaya atan Ernst Jentsch, “tekinsiz” etkisini, idrakın belirsiz bir durumda kalması, bir şeyle ne yapacağını bilememesi hâli olarak açıklamıştır. Kısaca ona göre, “bilinmeyen” ya da “yabancı olan”, “tekinsizlik” türünden bir tür korku duygusunun belirmesine yol açmaktadır.¹⁹ Ancak Sigmund Freud, 1919’da yazdığı “Das Unheimliche” adlı makalesinde Jentsch’in ortaya attığı tekinsizin belirmesi doğrultusundaki açıklamalarını “tekin olan” (*heimlich*) ile “tekin olmayan” (*unheimlich*) sözcüklerinin anlamlarından yola çıkarak eleştirir (2-8). Bu özel korku türünün, bilinmeyenle olan hazırlıksız karşılaşma yerine zihinde tanıdık ve eski olanın su yüzüne çıkmasıyla meydana geldiğini öne sürer. Tanıdık olan, bastırma işlemi sonucunda zihinde yabancılaştırılmış olmaktadır. Freud tekinsiz uzamı şöyle tarif eder: Tüm insanların bir zamanlar yaşamış olduğu ev (*Heim-Home*) ya da annenin rahmi önceden tanıdık ve tekin iken (*heimisch / canny*) bastırma ile daha sonradan -siz (*un-*) ekini kazanmıştır (13). Kısaca Freud’a göre tekinsiz etkisi, tamamen yabancı, yepyeni değil, tanıdık olandan ayrılmış, onunla ne yapacağının bilinmediği bir uzam söz konusu olduğunda meydana gelmektedir. Böylece geçmiş, bir şekilde şimdiki uzamı zapt etmekte, ona yüklenen anlamı değiştirerek bu uzamı tekinsiz kılmaktadır.

“Avından El Alan”, geçmiş deneyimlerin okurunu ele geçirdiği bir uzam algısı yaratır. Yalnızca Bachelard’ın vurguladığı gibi anne-su-deniz imgesiyle çocukluk düşlerini değil, aynı zamanda öykü kişisine kastı olan bir uzamın varlığı ile

¹⁹ E. Jentsch, *On the Psychology of the Uncanny* (1906). Tekinsizlik, Jentsch tarafından bilimsel olarak kavramlaştırılmadan önce Schelling tarafından kullanılmıştır. Schelling, gizli, saklı kalması gerekirken açığa çıkarılan her şeyi, “tekinsiz” olarak adlandırır (Freud 4).

de eski çağların korkularını çağırır.²⁰ Nitekim nesnenin varoluş koşulu olan bir uzamda ve bir zamanda bulunma halinin onu aynı zamanda yok edebilme olanağı üzerinden ilerleyen arkaik uzam anlayışı, bu öyküyü içerik düzleminde tekinsiz kılar. Sembolik formlar üreten insan düşüncesinin tarih boyunca uzama bir takım anlamlar yüklemesini, Ernst Cassirer, “mitik uzam” kavramı içerisinde şöyle değerlendirir: Mitik uzam, matematiksel ya da soyut değil, görsel, dokunsal, işitsel ve kokuya ilişkin yani algısal bir uzaydır. Ancak bu uzam, sembolik düşünceyle olabildiğine doldurulmuştur: “Söylencebilimsel düşüncede uzay ve zaman kesinlikle salt veya boş biçimler olarak düşünülmezler. Onlar tüm nesneleri yöneten, yalnız biz ölümlülerin yaşamlarını değil, aynı zamanda tanrıların yaşamlarını da düzenleyip belirleyen büyük, giz dolu güçler olarak kabul edilirler” (47). Dolayısıyla mitik uzam, egosantrik (benözekçil) veya antropomorfolojik (insanbiçimsel) özellikler gösterebilmektedir (50). Bunların yanısıra öyküde havanın kaypak, değişken durumu, denizin değişik görünüşleri, derinliği, bilinmezliği, içinde taşıdığı gizler (“eski yeni ölümler, geçmişlerden arta kalmış kentler”), insanın karşılaştığı dişil niyet (yutma, boğma) tekinsizi pekiştirir. Çünkü uzamın tüm bu özellikleri birey için artık bir tehlike teşkil etmektedir.

Tıpkı denizin tüm zamanları içinde taşıyan bir uzam olması gibi metin de biçimsel olarak kendi içinde tekinsiz olarak düşünülebilir. Av ile avcı arasındaki ilişkiler başka metinlerarası ara sözlerin araya girmesiyle kesintiye uğramış yani anlatının kişi-uzam-zaman birliği tematik birlik esas alınarak bozulmuştur. Özellikle sayfa 25-26’daki eş zamanlı anlatı, iki hikâyenin senkronik, sözdizimsel gelişimini

²⁰ “İlkel sahneler” ya da tuhaf hayvanların varlığı Karasu’nun eserlerinde “binyılların tortusu”nun önemini vurgulayan Nurdan Gürbilek tarafından da dile getirilmiştir (82). Gürbilek, Karasu’nun “eski ya da ilkel, belki yabancı bulunabilecek bir ortam” oluşturmamasının onun yakın hafızada yer almayan sözcükler kullanmasının bir gerekçesi olabileceğinden bahseder (83). Ama yazısında uzamın tekinsizliği, uzam ile insan arasındaki ilişkiye bu arkaik söylem içerisinde yer vermez. *GKB*’deki hayvanları da “yırtıcı” olarak tanımlar (86).

birbirine bağlar. Okuyucu için oldukça yadırgatıcı olan bu anlatı, tek bir paragrafta iki ayrı olay ve kişileri anlatmaktadır; satır atlayarak ilerleyen öyküler metnin uzamında da okuyucu için biçimsel yadırgatıcılık ve bir tekinsizlik hissi yaratır. Öyle ki anlatı içeriğinin bir anlam ifade edebilmesi için okuma ediminin gözün birer satır atlaması sonra paragrafı bitirince başa dönüp yine satır atlayarak ikinci anlatıyı okuması gerekmektedir. Böylece anlatı zamanında kasıtlı bir deformasyona gidilmiş, geleneksel anlatı süresi kalıbı kırılmıştır. Burada önemli olan, anlatının zamanla kurduğu güçlü ilişkiye metnin görselliğe dayalı uzamı ile müdahale yapılmasıdır. Kısaca metnin uzamı, olayörgüsünün zamansallığını kasıtlı olarak ihlal eder.

İç içe sokulmuş bu iki küçük öyküde anlatılanlar şunlardır: Bu anlatılardan ilki Bey ile Karaca'nın ilişkisine odaklanır. Ama kayalıktan uçup boynunu kırdığında (Bey'in ölümü muğlaktır) avı olan ve öldü sandığımız Karaca, aslında masallardaki gibi görüldüğünden farklı bir yaratığa, genç ve güzel bir delikanlıya dönüşür, Beyin yani avcısının başında ağlayarak gözyaşlarıyla onu diriltmeye çalışır. Diğer anlatı Tekboynuz'un avlanması ile ilgilidir. Tekboynuzlar ancak bir delikanlının bakire ("kızoğlankız") bir genç kız kılığına girip onu kandırması ile mümkün olabilmektedir.

İlk öykünün minyatürleri ve Doğu masallarını andıran dokusu, ikincisinin de Batı mitolojisi ve Batı resim sanatı ile duvar halılarında pek çok örneği bulunan Tekboynuz'un av sahnesi yer almaktadır.²¹ İki öyküyü birlikte değerlendirdiğimizde –ki metnin bizden istediği tam olarak budur- şu sonuçlara varılır:

²¹ Nitekim *Bulfinch Mitolojisi*'nde de Tekboynuz'un avlanması için bakire kılığına giren erkek savaşçılardan söz edilmektedir.

Uzam	Av	Avcı	Dönüşüm	İlişki
Uçurum (kayalık)- Doğu Masal ve Minyatürü	1. Karaca (pars, dağkeçisi) 2. Bey	1. Bey 2. Karaca	Bey ölür; Karaca (delikanlıya) dönüşür.	Öldürme (karaca peşinden Bey'in geldiğini bildiği için) uçurumdan atlamıştır. Tek tarafli sevgi (Karaca'nın Bey'e duyduğu) sevgi)
Kır - Batı Mitolojisi ve Resmi	1. Bakire gençkız 2. Tekboynuz	1. Tekboynuz 2. Gençkız kılığına giren Delikanlı	Av-avcı rollerinin değişmesi: Bakire kız delikanlıya dönüşür Tekboynuz ölür	Tek tarafli sevgi (Tekboynuz kızları sever) Aldatma – öldürme

Öykünün asıl karakteri kimdir, yaşadıklarının anlamı nedir? “Avından El Alan”ın anlatıcısı, Balıkçı’yı bize şöyle tanıtır: “Denizdeki kırgınla denizin vurgunundan başka şey bilmeyen; sevgiyi, olsa olsa, bir balıkta tanıyabilecek kişiöglü...” (16). Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi başlangıç aşamasında Balıkçı, içinde bulunduğı uzamın ve sevginin bilgisine sahip olmayan insanın bir metaforudur. Kendinin ötekisi olan (yani insanın ötekisi) hayvan ile sevginin anlamını öğrenecek, bunun için de bedeninin bir kısmının balık (ya da doğanın bir varlığı) tarafından yutulması gerekecektir. Yutulma ya da birleşmeye maruz kaldıktan sonra (uzam tarafından) bilinen nesne olan Balıkçı, haz alan, korku duyan,

acı çeken bilen özneye dönüşmüş olarak yaşantısını anlamlandırarak/adlandırabilecektir. Anlatının sonunda varlığına son veren eylemi (yani denizin içindeki ölüm kayasına doğru hareketi) onun bu bilgilenme edinimi sonucudur.

“Avından El Alan”, gerek adı gerekse metin içindeki gönderimleri sayesinde metinlerarası zengin diyalojik söylem kurar. Örneğin balık tarafından yutulma, dini metinler ya da halk anlatılarında sıkça rastlanan bir metafordur. Erginlenme yolundaki kahramanın balık tarafından yenmesi, daha sonra yeni biri olarak doğması, tıpkı şamanın ataların ruhları tarafından parçalanması gibi bir geçiş ritüeli olarak kabul edilir.²² Bir balığın karnından yeniden doğan Kahraman, artık Doğa (ya da Yüce) tarafından erginleştirilmiş bir varlık olarak sıradan insan yaşantısını geride bırakır, görevi doğrultusunda güçlerle donatılmış halde macerasını kabullenir. Tüm bu diyalojik söyleme ve zengin gönderimlerine rağmen Balık ile Balıkçının ilişkisi bir yutma-yutulma- yeniden doğma ilişkisi değil, bir birleşme ilişkisidir. Yani ilk aşamada yutma eylemini gerçekleştiren (Balık) üstün konumda değildir. Denizin (ölümün, uzamın ya da Yüce’nin) karşısında insan ve hayvan eşit konumdadır. Dolayısıyla mistik ya da bilişsel erginlenme, üstün olanın, aşağı konumda olanı yeniden yaratması ile değil, iki eşit varlık arasındaki cinsel hazzı andıran birleşme yoluyla gerçekleşir.

²² Bkz. Eliade, 1994b. Arkaik düşüncede balık, timsah, balina ya da orman, mağara gibi imgeler kozmik yaratılış öncesi gecenin rahmi olarak temsil edilirler. Dolayısıyla “yutulma” mitleri, yalnızca anne karnından doğumun bir temsilinden ibaret değildir, aynı zamanda sembolik bir yeniden doğumdur ve dünyanın yaratılışı esnasındaki doğuma katılımdır. Böylece ritüel olarak ölüp tekrar doğan kişi, ölümle elde edilen “başlangıç” bilgeliğine sahip olacağı (36-37) gibi yaşayanlar arasında da önceki hâlden daha farklı bir konumda bir yetişkin olarak topluma dahil edilecektir.

Balıkçı'nın durumunda uzam, Gönderen Yüce olarak Özne'yi harekete geçirme, macerayı başlatma aşamasında²³ etkin rol oynar. Balıkçı ilk başta zorunlu olarak taşıdığı Balık'la olan ilişkisini daha sonra isteyerek sürdürdüğünü fark eder. Yani özne açısından eylemin zorunluluğu ve kaçınılmazlığı, istenç, hatta arzuya dönüşmüştür: “Balıkçı, bundan böyle, bu balığı taşımak zorunda. Balığa çıkamaz artık, kürek çekemez, el içinde dolaşamaz”(20). Bu sözler anlatıcıdan ziyade Balıkçı'nın düşüncelerine aittir. Görüldüğü gibi balık ile gerçekleşen bu zorunlu birliktelik, Balıkçının sıradan insan yaşamını sürdürmesine, toplumsal ve ekonomik varlığına engel oluşturmaktadır. Ama birkaç sayfa sonra bunlar önemini yitirmeye başlar: “Balık ağırlaştıkça, bu yükü sevdiğini anlıyordu balıkçı; ağırlığın arttığını duydukça, gönlünde, onu yeğnileştirebiliyordu... yavaş yavaş anlamağa başlıyorlardı birbirlerini” (23). Ötekinin dilinden anlama, Özne ile değerli nesnesinin birlikteliği sonucunda kazanılmış bir edinimdir.²⁴ Eksik olan kişi, bir tür cinsel-mistik vecd hâli ile tamamlanmış olmaktadır. Avından “el alan” Balıkçı ile Balık arasında herhangi bir sınır, ayırım, kimlik farklılığı kalmaz. Uzamın buluşturduğu iki varlık arasındaki mesafe, sıfır noktasına yaklaşmıştır.

“Avından El Alan”, antropolojik gönderimleri olan bir anlatıdır.

Metinlerarasılık bağlamında değerlendirilebilecek bir “ara-söz”, halk anlatılarını andıran “ad alma” ritüeli ile ilgilidir. Göçebe geleneğe göre çocuk adını, ilk avını kazandıktan sonra alır. Ama öyküdeki çocuk, tam adını öğreneceği anda gök gürler

²³ Mehmet Rifat bu aşamayı “eyletim” (Manipülasyon) olarak adlandırır. Anlatı İzlencesinin ilk evresi olan bu aşamada özne, eylemi yapması için kendi kendisi ya da bir başka eyleyen (Gönderen) tarafından ikna edilir. Böylece Özne, isteyerek ya da zorunlu kalarak harekete geçirilmiş olur (42). A.J.Greimas kişileri işlevlerine göre sınıflandırır ve diğer eyleyenlerle kurduğu ilişkiye göre değerlendirir. Böylece eyleyenler arasındaki ilişkiyi, üç düzlemde gösterir: Özne ile Nesne Arasındaki İlişki: İsteyim Ekseni; Gönderici ile Alıcı arasındaki ilişki: İletişim Ekseni; Yardımcı ile Engelleyici Arasındaki İlişki: Güç-İktidar Ekseni (Bkz. Kıran 2000)

²⁴ Anlatı izlencesinin ikinci evresi olan “Edinim” (Kompetans) bu aşamaya denk gelir. Burada Özne çeşitli “yetilendirici sınamalar”ı geçerek macerasında ihtiyacı olan yetenekleri kazanır (A.g.e. 42-43) Orfinoz ise Greimas'ın eyleyenlerinden hem “(Değerli) Nesne” hem de “Yardımeden” olarak belirmektedir.

ve söylenen ad duyulmaz (23). Balıkçı da balıkla birlikte oluşturdukları bu yeni doğan yaratığa bir ad aramaktadır fakat bu yaratığın ne olduğunu çıkaramaz (23-24). Çünkü bu “haz yaratığı”nın sonsuz imgeleri içerisinde şaşkındır: “Bir kolu balık bir adam, ağzından insan başı bitivermiş bir balık, bacakları arasından boğazına dek bir balığın uzandığı bir adam, kendi kendiyile çiftleşen bir balık, kendi kendiyile çiftleşen bir adam...Sonu yok bunun” (24).

Böylece öykünün asıl meselesinin karşılaşma-birleşme-dönüşüm sonucu oluşan bu “yeni yaratığa” verilen ad sorunu olduğu anlaşılmaktadır. Balıkçı’nın sonunda bileceği, öğrenmesi gereken bilgi, Balıkla kurduğu birlikteliğin bir kimlik kazanmasıdır. Böylece yaratık bir varlık kazanmış olacak, gerçekten doğmuş olacaktır. Ama ad uzaktan fısıldansa da “gürültüye kulak veren” Balıkçı bu adın ne olduğunu duyamaz (24). Demek ki asıl edinim gerçekleşmemiştir. Yani kahraman, macerasını tamamlaması için gerekli olan donanıma henüz sahip değildir.

Bir diğer ara-söz’de mitolojiyle ilgilidir. Dibinde duran kralların canavarlara meydan okuduğu Ulu Ağaç, “ortadireğidir evrenin” (21). Böylece ulu ağacın, “evrenin merkezi” ya da “evrenin göbeği” (*Axis Mundi*) olarak yer altı, yeryüzü ve gök yüzünü bir arada tutan “Acun Ağacı” olduğu anlaşılmaktadır.²⁵ Birbirinden ayrı gönderimleri olan bu üç uzamı birbirine bağlayan mitik ağaç imgesi, öykünün diğer varlığı olan Deniz kadar kadimdir. Güçlerini Ağaç’tan alan krallar, aslanları, parsları öldürür. Onların gücü ağacın sunduğu üç uzama birden gidebilme yani dünyaya hakim olma becerisinden kaynaklanır. “Sevgi nedir bilmediklerinden, hayvanların Ulu Anasını kızdırırlar ama, sızıp yeraltına ulaşacak suları Ağacın dibine dökerken,

²⁵ Eliade’ye göre çok yaygın olan bu efsane, genellikle “eskiden Gök ile iletişim ve tanrısal güçle temas kurmak kolay ve ‘doğal’dı” ile başlar; ama ayinsel bir hatanın sonucunda bu iletişim kesintiye uğramış ve tanrılar gökyüzünde daha da yüseklerle çekilmişlerdir. Artık “[y]alnızca büyücüler, şamanlar, rahipler ve kahramanlar veya hükümdarlar Gök ile olan iletişimi, geçici bir süre için ve yalnızca kendileri için yeniden kurmayı başarabilmektedirler” (1992, 20).

kariyi kocasının yanına gönderirler, ayrı kalmışları kavuştururlar” (21). Doğadan gelenin doğaya geri dönmesi olarak imlenen ölüm, bu kısa anlatıda bir tür kavuşma olarak imlenmektedir. Modern algının, ölümü, korkulan, kaçınılması ve gündelik yaşamdan uzak tutulması gereken bir durum²⁶ olarak görmesinin aksine bu öyküde yer alan ölüm, kabul edilen ve neredeyse bir tür kavuşma anlamı taşıyan, yani bir tür arzu duyulan durum olarak karşımıza çıkar.

Bunun gerçekleştiricisi olan kan döken krallar, ağaçla özdeşmişlerdir:

“Ağacın dibinde durmakla, tepelerindeki gökyüzünü, gövdelerindeki yeryüzünü, ayaklarını taşıyan yersualtını bir araya getiren, evreni bir arada tutan onlardır sanki. Gövdeleri Ağaçla bir olduğu gibi, başları kuşlara, ayakları balıklara karışır” (21). Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi uzam-kişi-hayvan birleşmektedir. Bu birleşmenin koşulu olarak eyleyen kişinin, bir anlatı varlığı olan Ulu Ağaç’ın dibinde bulunuyor olması durumu dile getirilmiştir. Doğanın gücünü böylece üstlenmiş olan insan, tüm uzamlara hükmederek evrenin varlıklarıyla birleşir. Ezelden beri hayalini kurduğu sahip olamadıklarıyla bir olur; yani suda yüzen balık, gökte uçan kuşla. Varlıklar arasındaki ontolojik mesafeler de tıpkı uzamlar arasındaki mesafeler gibi geçici bir süre de olsa ortadan kalkmıştır.

Bu birleşme özlemi ya da hâlleri, farklı biçimlerle diğer öykülerde de bir yerdeşlik²⁷ yani tekrar eden öge olarak görülmektedir. Balıkçının öyküsünde ise balıkla meydana gelen birleşme ona sıradan insanın yaşayamayacağı deneyimler verir, onun kavrayışını artırır. Bu, insanlığının sınırlarından ötesini bilmeyen,

²⁶ Modernitenin ölüm anlayışının ölümü ve onu hatırlatan her tür olguyu (hastalık, yaşlılık vs) gündelik yaşamdan dışlaması üzerine bkz. Aries.

²⁷ Karasu, “yerdeşlik” (*isotopy*) terimini şu şekilde açıklar: “Benzer ya da bağdaşır anlambirimsel ulamların yinelenmesi ile tanınan bir öge” (2011, 37). Berke Vardar’ın sözlüğünde ise şöyle geçer: “1. Bir söylem çerçevesinde anlamsal tutarlılığı, bildirinin bir anlam bütünü olarak kavranmasını, tek yönlü anlaşmayı sağlayan uyum; aynı düzlemde yer alan öğelerin oluşturduğu, çok anlamlılığı engelleyen ve anlam birimcik yinelemelerinden doğan uyumluluk. 2.İçerik ve anlatım düzleminde dil öğelerinin yinelenmesiyle oluşan durum” (232).

kavrayamayan insanın dünyayı bambaşka açıdan görmesidir. Balıkçı, tıpkı yukarıda anılan bir zamanların kralları gibi denizi fark eder:

Bir martı yayılıyor üzerlerinde, bir ağacın tacı gibi. Kendi o ağacın gövdesi. Balık –omuzundan, üzerinden bir an bile kopmadığı halde- aşağıda, uzakta, yeryüzü, sualtı bir araya gelmiş gibi, bu Ulu Ağaçta. Evrenin tümü olmuşlar sanki. Balıkçı biliyor ki balık kendisine yapışık; aşağıda yayılır gördüğü ise denizdir. Bu ana dek denizi görmüyor, herşeyi balık aracılığıyla düşünüyordu. Şimdi ansızın... (25).

Ama okumakta olduğumuz geleneksel bir masal değildir. Modern zamanlarda bir birleşme mümkün olsa bile kayıp ve ayrılıkla sonlanacaktır. Mitik algı ile modern düşünme arasındaki fark, öykünün yazgısında belirleyici olmuştur. Mesafenin, düş ve inanç gücü ile ortadan kalkabileceğine duyulan mitik algı, düşünce ve söz gücü ile olayların etkilenebileceği doğrultusundaki animistik-büyüsel inanişe karşılık gelmektedir. Döngüsel zaman yani mevsimlerin zamanına duyulan mitik zaman anlayışına sahip yaban düşünce, insanın bir kuştan farkı olmaksızın uçabileceğine ya da tekrar tekrar dünyaya gelebileceğine inanmıştır.²⁸ Çizgisel zaman anlayışına sahip doğadan uzaklaşmış modern insan ise kaynağı belirsiz bir özlem içerisinde artık yalnızdır:

Kişioğlu, silik anısı belleğinin bir köşesinde sıkışıp kalmış uçmağa yeniden ulaşmak için can atar. Ama kaç kişi [...] bunu başarabilir? Eskiden, çok eskiden olur, olabilirdi belki o iş. Her şey bitip tükendikten sonra her şeyin yeniden başlayabileceğine, biten bir yılın

²⁸ Bkz. Eliade: Kozmos'un temel ritmi *ebedi tekrarlanış*'tır (1992, 56). Ayrıca bkz. Eliade 1994.

ardından yeni bir yıl geldiği gibi o uçuşa dönülebileceğine inanmak güç artık. Bir daha, bir daha ölüp, bir daha, bir daha, bir daha dirilebileceğine inanmıyor insan. Akıp gitmenin çizgisi üzerinde (26)

Balıkçı hayalinde Balıkla kahveye, evine gittiğini düşünür. Ama insanlar onu da yutulmuş olan kolunu da görememektedirler (27). Balıkçı insanlar karşında onunla birlikte olmaktan korktuğunu kabul eder. Burada anlatıcı tamamen Balıkçı'nın diliyle konuşmaktadır: “Belki de sensiz edemediğimi anlıyorum, biliyorum; ondan korktum belki; seni benden ayırırlar diye korktum[...] Seninle her yere giderim artık, oraya, denizin dibindeki ölüme bile... Hazırım, şimdi hazırım” (27).

Hayalindeki insan elinden geri döndüğünde balığın parça parça kopup öldüğünü görür, onunla birlikte kendi kol kemiği de dökülüyordur. Derken sandalı terk eder. Kendini sulara bıraktığı anda aradığı adın ne olduğunu fark eder: “Adımız Seviydi... ama bulamadım bu adı, seçemedim vaktinde. Gürültüye kulak verdim gereksiz yere, gürültünün gizlediğini işitmeye çalışmalıydım” (27). Bu an, öykü kişinin kederle farkına vardığı, aydınlandığı andır. Artık tek başına bir insan olarak bir kimliği bulunmayan Balıkçı, ölen Balığın ardından kendi eksik varlığına son verir.

BÖLÜM III

“GECEDEN GECEYE ARABAYI KAÇIRAN ADAM” [SAZANDERE]

“Sazandere”de ise dört farklı uzamsal çerçeve ile karşılaşırız. Bunların ikisi (kara kenti ve garaj yeri) öykünün içinde yer alan “gerçek” yerler, diğer ikisi de (Sazandere, Pazar Yeri) ise hayali, düşsel ortamlardır. Karakterin fiziksel olarak bulunduğu kara kentinde denizin yokluğu, onu ideal bir deniz kıyısı olarak düşündüğü Sazandere’ye gitmek için yollara düşürür. Çünkü denize bu kişi tarafından güçlü bir yaşamsallık yüklenmiştir. Bu adam için deniz hem bir tutku hem de dirim kaynağıdır: “Kulaç atarken, kollarının suya saplanıp kaydığını, suyun yüzünde açar gibi olduğu yaranın tükenmez bir dirençle kapandığını gördükçe, gövdesinin, bacaklarının bu serin renkli peltenin içinde salınmasına baktıkça, dirimi bütün varlığıyla duyar, kavrardı” (31). Bu ifadelerden denizin adam için bedensel bir haz, bir yaşam kaynağı olduğu anlaşılmaktadır.²⁹ Adamın denize olan tutkusu anlatılırken seçilen sözcüklerdeki vurgunun bedensel gönderimi, söz konusu

²⁹ Uzamın, bedensel arzunun nesnesi olarak görülmesi, başka öykülerde ve döşek metinde tekrarlanacak uzam-beden ilişkisi içerisinde bir yerdeşlik sunmaktadır.)

tutkunun herhangi bir hoşlanma ya da soyut bir amaç değil, özellikle bedensel bir arzu olduğu görülmektedir: “O zaman, içtiği sulara tuz ekmeğe başladır düşünde, gövdesinin bütün uzunluklarını mersin balıklarına, bütün yuvarlaklıklarını denizanalarına dönüştürür, yosun ormanlarında dolandır, dalıverirdi palamut corumlarının içine” (32). Dolayısıyla kara kenti yoksunluğu imleyen olumsuz bir uzamdır.

Ancak adamın Sazandere’ye gitmek için yola çıktığı ve bir türlü oraya gideceği arabayı bulamadığı garaj yeri ise “bataklık” benzeri yapısıyla yine negatif özellikler gösterir. “[H]er yanını saran, etine, kanına saldıran bu gürültünün çıkılacak bir yüzü, bir yüzeyi yoktu oysa. Bu ses gölünden, bataklığından kurtulmanın tek yolu, Sazandere’ye gidecek otobüsü bulmak, ona binerek, onun içine sığınarak, onun kucağında buradan kopup yola düzölmek olacaktı” (33). Dolayısıyla bu nokta, anlatı kişinin asıl arzu nesnesini Sazandere’nin kendisinden çıkararak oraya ulaşacağı araca dönüştürür. Yani araç, mevcut durumuna ilişkin kurtarıcı özelliğı ile, amaç haline gelmiştir.

Buradaki boğulma hissi sadece kalabalık nedeniyle değil, Sazandere arabasının nerede olduğunu -ya da olup olmadığının- bir türlü bulunamamasından kaynaklanır. Otobüs garajında kaotik belirsizlik ve karmaşa hakimdir. Kalabalık içinde kimse Sazandere otobüsünün nereden kalktığını, kalkıp kalkmadığını, kaçta kalktığını ya bilmemekte ya da kasıtlı olarak söylememektedir. Adamı yönlendirdikleri otobüslerin de hep başka yerlere gittikleri anlaşılır. Öyle ki adam geceden geceye otobüsü kaçırdıkça denizin (ya da imlediklerinin) ondan git gide uzaklaştığını hisseder. Artık okuyucu da tıpkı anlatı kişisi gibi böyle bir yerin gerçekten var olup olmadığından kuşkulı olmaya başlamıştır: “Oysa, imgelediğı Sazandere gerçeklik dünyasında da varsa, birçok insanın oraya gitmesi, gitmekte

olması gerekirdi” (38). Arabanın yerine giden bir yolun yokluğu, çünkü yol garaj yeri içinde her yöne doğru açılmakta, kişinin belirli bir yöne gerçekleştirmeyi umduğu hareketi engellemektedir. Sonuçta adam ile değerli nesnesi araç arasında bir türlü üstesinden gelinemeyen bir mesafe olduğu görülmektedir. Hareket olanağı, yolun yokluğundan kaynaklı olarak her yöne doğru çeşitlenirken adam sırlarına sahip olmadığı bu uzamda geceler boyunca arabayı kaçıırır.

Bakhtin’in “buluşma” kronotopu ile açıkladığı doğru zamanda doğru yerde olma halinin negatif bir tasarımıdır bu: Anlatı kişisi aracı bulamaz çünkü ya verilen yere doğru zamanda gidememiştir (araba çoktan kalkmıştır) ya da kalkış zamanında adam başka bir yerde bulunmaktadır. Dolayısıyla bu adamın arabayı kaçırmasının uzam-zamansal bir nedeni vardır. Bunun sebebi ise öznenin söz konusu dünyaya yabancı olması, amacına ulaşması için gerekli olan bilgi ediniminden yoksun olmasıdır. Bilgi ediniminden kastım, adam ile amacı arasındaki mesafenin kapanmasını sağlayacak olan uzam-zamansal bir bilgidir: Sazandere arabası ne zaman ve nereden kalkmaktadır?

Adam garajdayken bir yandan da oraya giderken yolda gördüğü düşü anımsar. Ara ara içeriden yazılan paragraflar ana metni, olayların akışını bölerek, yani metnin uzamında ve öykü zamanında kesintiler yaparak araya girer. Dolayısıyla adamın içinde bulunduğu kırılğan uzam/kışı birliği, bilincinde beliren “pazar yeri” ile birlikte tamamen bozulur; metnin uzamında ve olay örgüsünün akışında gedikler açılır. Bir başka ifadeyle düşün anısı, geçmiş ve bilinçdışının şimdi ve burada’ya çağırılmasıyla öykünün uzamı çatallanmaktadır. Bu ikili uzam, birbirini etkilemek ya da dönüştürmeksizin aynı anda varolur.

Garaj yerinin tersine Pazar yeri, hem düşsel, hem de boş bir uzamdır. Anlatıcı tarafından doğrudan yapılan bir betimleme ile buranın sınırları olduğunu öğreniriz. Sınır olarak pazar yerinin çevresini kuşatan ağaçlar gösterilir. Oysa fiziksel bedenin bulunduğu garaj, sınırları belirli olmayan bataklık ve gömülme özelliği ile derinliği vurgulanan bir yerdir. Söylem düzleminde iki uzamda gerçekleşen olaylar dizisinin yani süresel belirlenimlerin birbirleri içine girdiği görülür. Düşsel ve boş bir uzam olan Pazar yerinde bir uçtan diğer uca yürüme edimi ve bu edimin Pazar yerine açılan merdivenlerin tepesinde bir başka kendi tarafından kameraya alınması; yani yürüme ve izleme, yer yer garajdaki arama ediminin içine girer. Dolayısıyla hem uzamsal hem de zamansal birlikte gedikler açılır. Bu uzamda süre, yer ile sınırlandırılmıştır. Pazar yerinin kavak ağaçlarıyla belirlenmiş sınırları içerisinde bir uçtan diğer uca yürüme hareketi, o uzamda bulunma süresini gösterir. Yani süreyi, uzam ve hareket belirler. Pazar yerinin sonuna ulaştığında süre dolacaktır. “Yolun ucundaki ölümü düşünmüştü Pazar yerinde yürüyen adam” (37).

Tüm bunlar sonucunda öyküde vurgulanan asıl motif “geç kalmak”tır. Adamın nihayet ulaştığı Sazandere’de ise denizden eser yoktur. Burası denizin ve onun imlediği gençlik, yaşam, bedensel haz özelliklerinin yoksunluğu ile negatif bir uzamdır. Kuraklık, ölümü imleyen yaşlılar evi “geç kalma” motifinin bir sonucu olarak gösterilebilir. Sonuç olarak Bakhtin’in “buluşma/buluşamama” kronotopu, geç kalınmış olma ile ilişkilendirilmiştir. Adamın öykünün sonunda vardığı yer, yani ne hayalindeki ideal uzam Sazandere’dir ne de yaşam dolu gençlik çağlarına aittir. Yolun ucu (uzamın ve anlatının sonu), ölüm zamanına açılmıştır.

BÖLÜM IV

“BİR ORTAÇAĞ ABDALİ” [ABDAL]

Üçüncü masal “Abdal” bozkırda geçer. Abdal, öldüren ayaza rağmen bozkıra yabancı sayılmaz. Bu ortama asıl yabancı olan başka çağlardan başka yerlerden buraya gezmeye gelmiş olan diğer öykü kişisidir.

“Bir Ortaçağ Abdalı” ile “Avından El Alan”ın benzer uzam tasarımları vardır. Biri denizde, diğeri bozkırda geçmesine rağmen her ikisi de insanlar tarafından mesken tutulmamış, boş uzamlarda seyrederek. Her ikisi de dış uzam anlayışıyla şekillenmiştir ve üzerinde bulunan kişiye tehdit oluşturabilecek doğal özelliklere sahiptir: Deniz, derinliği, bozkır ise ayazı, ıssızlığıyla öldürücüdür. İnsanlar tarafından şekillendirilmemiş, dokunulmamışlardır; dolayısıyla kültürün karşıtı olarak “burada” değil, “orada” olarak konumlandırılmışlardır. İkisi de yabandır. Hem deniz hem de bozkırda doğa, insanlaştırılmamış tersine insan

doğalaştırılmıştır. Balıkçının deniz tarafından yutulması, Bozkırda yol alan Abdalın hayvanını kuşanık imgesi, modern adamın ise Doğu'nun ve geçmiş zamanların kurallarının hakim olduğu bir uzamda bir hayvan tarafından yenmesi ya da hayvan ile kurulan ilişkiler, “insanın doğalaştırılması”na örnek gösterilebilir. Doğanın kültür karşısındaki bu ayrıcalıklı konumu diğer öykülerde de tekrarlayan bir öge olacaktır. *GKB* öyküleri boyunca karşımıza çıkan rollerin sınırlarının belirsizliği (avcının av olması ya da özne-nesne ilişkisindeki karşılıklı gidiş gelişler, insan-hayvanlar ya da hayvan-insanlar), temelde Doğa-Kültür karşıt ikilisi arasındaki mesafelerin aşılma olanakları olarak okunabilir.

Öyküde yer alan ikinci uzamsal imge handır. Açık uzam, bozkır, içerisinde bir nokta olan hanın duvarları vardır. Yani sınırlı, kuralları olan bir iç uzamdır burası. İnsan eliyle inşa edilmiş olması, sıcaklığı, içeride yiyecek ve barınma imkânının bulunması, onun, bozkırla tam bir karşıtlık içerisinde değerlendirilmesine olanak verir. Ölüm ve sonsuzluğu imleyen çetin doğa ile çevrili bir kültür noktasıdır Han. Dışarının türlü tehlikelerine karşı bir güvenlik kalesidir. Geceleri kapılar kapanır ve dışarı ile içeri arasına kesin(liği tartışmalı) bir sınır çizilir. Artık, Abdal gibi dışarıya, yaban olana ait her ne varsa içeriye alınmayacaktır.

Ancak öykü kişisi, bir yabancı olduğu için bozkırın ve konakladığı hanın kurallarından habersizdir. (Hanın kuralları gereği) yapmaması gerekirken gece yolda kalmış olan abdalı içeri alır. Burada iki farklı uzam ve zaman vardır: Abdalın uzam-zamanı ve Adamın uzam-zamanı. Bu ikisi fiziksel olarak, “eşik kronotopu” olarak gösterebileceğimiz han duvarı ile birbirinden ayrılmışlardır. Her eşikte olduğu gibi han duvarlarının çizdiği eşik de birbirine bağlı iki yönelimi vardır. Hanın duvarları sadece içeriyi dışarıdan ayırmakla kalmaz aynı zamanda içeri ile dışarıyı birbirine bağlar. Cassirer, mitik düşüncede uzamın zihinsel ifade formu olarak “içteki” ile

“dıştaki”, “öznel” ile “nesnel”in statik bir durum değil, tersine, bunların harekete geçirici unsurlar olduğunu belirtir. “İçteki, dıştakinin ve dıştaki de içtekinin yanında gerçekten ayrılmış bir alan olarak bulunmaz; tersine, her ikisi bir birine yansır ve bu karşılıklı yansımada, kendi gerçek içeriklerini diğerine açar” (II, 155). Dolayısıyla mitik bilincin uzam tasarımı arasındaki mesafe, tıpkı “ben” ve “öteki” arasındaki mesafede olduğu gibi mutlak bir hal değil, bir tür geçiş olanağıdır. Bu nedenle eşik de, bir temas noktası olması bakımından bir tür ara yerdir ve burada ne hanın ne de bozkırın zamanı geçerlidir.

Lotman iç/dış uzam semiolojisini şu şekilde açıklar: “Eğer iç dünya evreni üretiyorsa, öteki taraf da kaosu, anti-dünyayı, yapılandırılmamış ve canavarlar, ölümsüz güçler ya da onlarla ilişkisi olan insanlar tarafından mesken tutulmuş yeraltını, öteki dünyaya ait uzamı temsil eder” (140). “Normal” uzamın sadece coğrafi değil ama aynı zamanda zamansal sınırları da vardır. Geceye özgü zaman, bu sınırların ötesinde yatar. Dolayısıyla tekinsiz sonuçlar doğuracak karşılaşma kültürün normal ve güvenli olarak kabul ettiği uzam ve zamanın sınırlarında gerçekleşecektir.

Duvar da yüzyıllar sonrasında açılacak gediğin o anda açılması ve abdalın içeri girmesi ile bu iki öykü varlığının uzam-zamansal konumlar da bir araya gelmiş, çakışmış olur. Bu “öteki” ile olan bir karşılaşma söz konusudur eşikte: Modern adam, yaban olan ile, hayvanını kuşanık olan adam ile karşılaşmıştır. Söz konusu karşılaşmanın tekinsiz sonuçları olacaktır.

Sonuç olarak “Abdal”, her iki uzamın çakışması fenomenolojik olarak dışarıyı, dışı imleyen bozkırın, içeriyi, ben olanı, bedeni imleyen han ile karşılaşması; geçmiş ile şimdinin çakışmasını konu alır. Yabancı olan uzam-zamanın, tıpkı duvardaki gedikten içeri giren hayvanını kuşanık adamda olduğu gibi

bilinen benin, bedeninin içine girmesi, tekinsiz bir olanaklı dünyanın kapılarını açacaktır. Gaston Bachelard, dışarısı ile içerisi parçaları arasında bir tür diyalektik ilişki olduğunu belirtir: “Bu diyalektik, her şeye karar veren *evet* ve *hayır* diyalektiğinin kesin sarihliğine sahiptir. Bu diyalektiği, farkına varmadan tüm olumlu (*positif*) ve olumsuz (*negatif*) düşüncelere kumanda eden bir hayal tabanı haline getiririz” (2008, 255). Oysa durum, kendisinin de belirttiği gibi, hiç de “evet” ve “hayır”ın kesinliğine sahip değildir.³⁰ Nitekim öyküde “hayır” ya da ölüm yalnızca dışarıda değildir. Bozkırın açıklığı, ayazı öldürücüdür elbette ama asıl ölüm metinde görüldüğü şekliyle burada gerçekleşmez (bozkırda kimse ölmez). Ölüm asıl olarak içeride gerçekleşir. Hayvanın eti kemirmesi, adamı parçalaması ya da modern adamın abdalın resmini çizdikten sonra böğrüne imzasını atması ve (sembolik de olsa) ölümüne yol açması hep iç uzamlarda gerçekleşmiştir. Dolayısıyla öyküde yer alan iç/dış uzamlar yukarıda bahsedilen evet/hayır mantık kesinliğine sahip kutuplaşmalar sergilemez ya da dış olan iç olana sızdığı için böyle bir kesinlik kalmamıştır. Ölüm ya da tehdidin dış uzamda bulunana, ötedekine, dışarıda kalana gelmesi çokça işlenmiş bir konudur. Ama ölümün içeriye sokulması, bilindik olana bulaşması açıkça tekinsizin alanına girer. Çünkü bir zamanlar güvenli bulunan içeriinin aniden hiç de sanıldığı gibi güvenilir olmadığı anlaşılır. Böylece içeri ile dışarı arasındaki duvarlar anlamını yitirir.

³⁰ Bachelard hayalgücünün yaşadığı içerisi ile dışarısının, geometrik karşıtlık ölçütleriyle ele alınamayacağını belirtir; çünkü dışarısı “engin”, içerisi de “somut” olduğu için aralarında simetri bulunmaz. “Somut ile engin arasındaki karşıtlık açık değildir” (259)

BÖLÜM V

“KORKUSUZ KİRPİYE ÖVGÜ” [KİRPİ] VE “YEVGECE ÖVGÜ”

[YENGEÇ]

“Korkusuz Kirpi”de kahramanı için yine yabancı olan bir uzamı vardır.

Öyküde dış olarak tasarımlanan uzam (Ankara, Çankaya), okuyucunun bilebileceği bir yerdir; hayali, masalsı, tekinsiz yaban değil, kültüre, insana ait şehir uzamıdır. Bu uzam da içinde yaşayanları öldürür. Ancak bu ölüm doğanın elinden değil, uygarlığın bir sonucu olarak yaşanan ve belki de bu yüzden kabul edilen bir ölümdür. Başlarda gördüğümüz (“Avından El Alan”, “...Arabayı Kaçıran Adam”) suyun tekinsizliği, burada insan elinden çıkan dumanın metaforu olarak kullanılmış ve doğaya ait tekinsizlik özelliğini yitirmiştir: “Bacalardan linyit dumanları sokağa doğru akıyor, döküldüğü caddeler doldukça, düzeyi yükselen durgun sular gibi, Çankaya’ya doğru tırmanıyordu. Bu geniz yakan, mide bulandıran, hepimize, on on beş yıl sonra sonra, çeşitliliği ferahlık verecek, birbirinden antika birtakım ölümler getireceği muhakkak

olan duman” (58). Ölümün geldiği yer bilinmekte, ölüm böylece evcilleştirilmektedir.

Elbette bu durum insan, öyküsünü anlatan yazar ve onu okuyan okuyucu için geçerlidir. Kirpi, tıpkı diğer öykü kişileri gibi bulunduğu ortama yabancı, ya da Karasu’nun söylemi ile, “elgin”dir. Diğer öykülerde insan olan anlatı kişileri doğa karşısında nasıl yabancı ise, insanın ötekisi olan bu hayvan için de şehir öyle yabandır. Nitekim anlatıcıyı kirpinin öyküsünü anlatmaya teşvik eden de sadece bu hayvanın varlığı değil, onun uzam ile olan karşıtlığıdır: “Kirpiliğine bakmadan, şehirde yuvalandığı için yiğit; bir gece, yuvasından çıkıp dünyayı öğrenmeye kalktığı için de delice yürekli” (58).

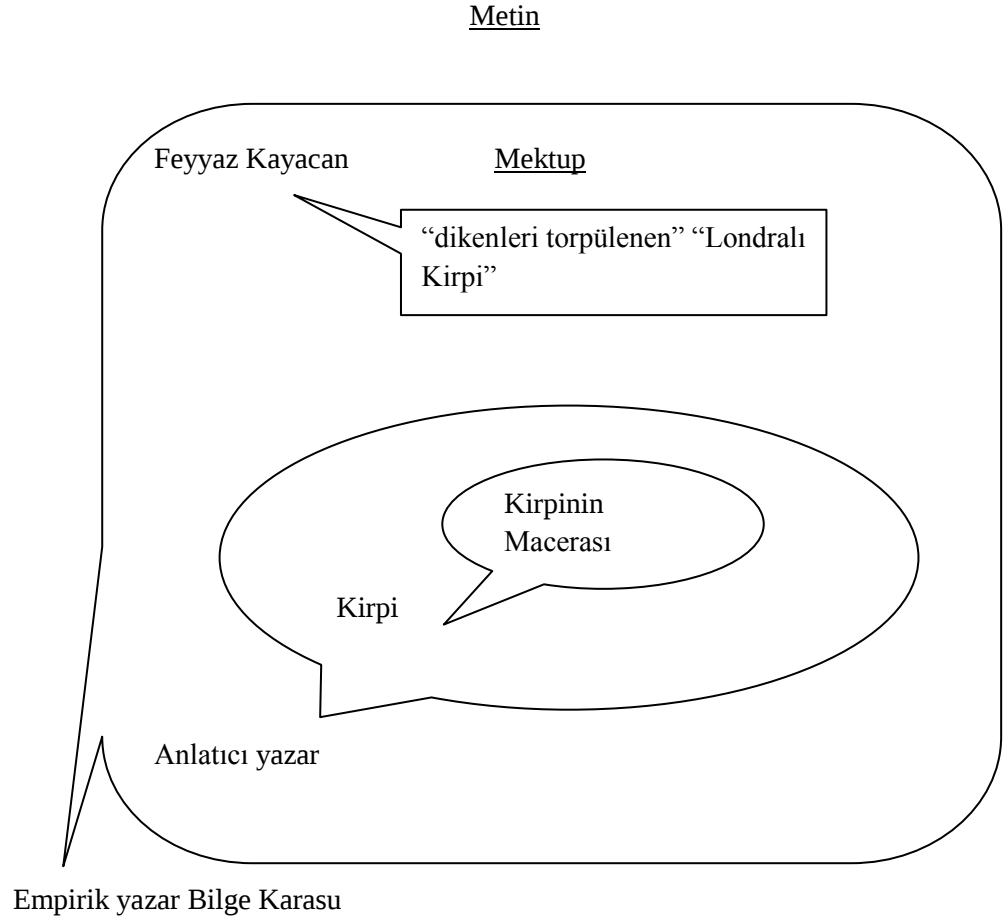
Kirpinin macerasını “kahramanın yolculuğu” anlatısı olarak okumak mümkündür. Bu yolculukta kahraman, bilinmeyen topraklarda yola çıkar, maceralar yaşar, güçlükler atlatır, ölümlerden dönerek bir şeyler öğrenir. Sonunda evine dönerek bilgeliğini, deneyimlerini diğerleriyle paylaşır. Klasik masal-mit formu, burada bir hayvanın bakış açısından yansıtılarak ters yüz edilmiştir. Bu forma göre insan olan kahraman, doğanın güçleriyle karşılaşmak ve savaşmak için köyünden ayrılır, yabana gider. Kirpinin yabani ise yuvasının bulunduğu arsanın dışındaki dünya, yani şehirdir. Şehirde türlü tehlikeler vardır, arabalar, insanlar, diğer hayvanlar... Kirpinin sadece kendisi değil evi de şehir tarafından yutulma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Yuvalandıkları arsalar apartmanlar dikilmekte, yakalanan kirpiler öldürülmektedir. Kirpiler insanların bu sebepsiz öldürmelerini anlayamazlar: yenmek için öldürülmeye alışmışlardır oysa (61). Ama Kirpi, evinin dışındaki bu dünyayı görmek istemektedir. Yolculuğu boyunca (masallardaki devlere karşılık olarak düşünülebilecek) insanlar tarafından yenmek istenir, kimi dostluklar edinir,

yaşamın ve ölümün anlamını öğrenerek yuvasına döner ve yaşadıklarını torunlarına anlatır.

Bu tarz mitik hikâyelerin anlattığı derin anlam, kültür kahramanının doğanın güçleriyle mücadele edip onları yenmesi, dize getirmesi ya da bir şekilde alt etmesidir. Böylece kazanılan zafer kültürün ya da insanın doğaya karşı vermiş olduğu ezeli mücadelenin bir yansımasıdır (Lotman 192). Öyküde ise tersi bir durum söz konusudur. Kirpi açısından “öteki”, doğa yerine insandır (kültür). Kirpi için tekinsiz olan şehrin kendisidir. Dolayısıyla yazarın imgeleminde doğanın varlığı kültüre karşı zafer kazanmasa bile onun üstesinden gelmeyi başarmış olmaktadır. Kendisine yabancı olan, kurallarını ve neliğini tam olarak bilmediği bir uzamda hareket etmeyi, bir noktadan çıkıp uzaklaşarak tekrar o noktaya dönmeyi başarmıştır.

Kirpi, sırlarını, kurallarını bilmediği, anlayamadığı bu “yaban” uzamı keşfetmek üzere maceralı yolculuğuna atılmıştır. Ancak öykünün söylem düzeyi başka bir uzamda geçmektedir. Fiziksel değil de hayali olan bu uzam, yazarın zihnidir ya da kendi deyimiyle içindeki kirpidir. Bu kirpinin caddede karşılaştığı kirpiyle herhangi bir benzerliği yoktur. Çünkü yazar bu kirpinin öyküsünü tasarlarken onu başka bir varlığa bir estetik nesneye ya da imgeye dönüştürür. Burada önemli olan öykünün tek değil iki anlatı kişisi olduğu ve bu kişilerin içinde bulundukları uzama olan yabancılıklarıdır. Kirpinin şehir macerası ne kadar bilinmeyenlerle dolu bir süreçse yazarın kirpiyi anlatma, onu kurgulama süreci de benzer olmamakla birlikte yabancı bir dünyanın sınırında yer almak anlamına gelir. Sonunda metaforik olarak kirpi insanlaşacak, yazar ise biraz kirpileşecektir. Anlatıbilimsel olarak çok önemli bir soru olan “öteki olmanın nasıl bir şey” olduğu (Herman) bu dönüşüm doğrultusunda insanın içindeki yabancı olana, hayvan olana kulak vermesi onu, bilmediği bir boyuta götürür.

“Korkusuz Kirpiye Övgü” içerisinde birbiriyle ilişkili iki farklı anlatının olduğu görülür. Biri, yukarıda özetlediğim Kirpi (yazarın içindeki kirpi) tarafından anlatılan macera, diğeri de yazar olan ben anlatıcısının kirpi ve onun macerasını anlatısallaştırma sürecidir. Böylece ilk defa öykünün yazarı, hem bir anlatı kişisi hem de bir anlatıcı olarak öyküde görünmektedir. Anlatıcı, bu kirpiyle karşılaşmalarını, onu kurmaca bir varlık olarak tasarlayışını ve bu öykünün yazılış hikâyesini ve sürecini anlatır. Elbette yukarıda özetlenen kirpinin deneyimleri yazar tarafından kurulmuştur. Karasu, hikâyesini anlatan bu pek “konuşkan” kirpiye “içimdeki kirpi” adını verir. Bu durumu şöyle gösterebiliriz³¹:



³¹ Benzer bir şemalaştırma için bkz. Umberto Eco’nun, E. A. Poe’nun *Arthur Gordon Pym* şeması. (2011, 33-39)

Bölümün başında yazdıklarım iç öykünün yani Kirpi'nin macerasının özetiydi. Süredizimsel olarak olayları sıralayacak olursak dışarıdan, yani yazarın epigrafta aldığı Feyyaz Kayacan'ın "Londralı Kirpi"si üzerine yorumları ile başlamak gerekir. "Demin sokaktan geçerken bir adam gördüm. Kaldırımın kıyısına oturmuş bir kirpinin dikenlerini törpölüyordu. Kirpi de enayi mi enayi. Manikür yapılmış gibi tatlı tatlı gözlerini yumuyordu..."(57). Anlatıcı metnin içinde bu mektuba cevap verir, kendini "dikenleri törpülenen" hayvanın yerine koyarak onu anlamaya çalışır. Bu hikâyeye karşılık, kendisi, yine şehirde gezen ama korkusuz bir kirpinin öyküsünü anlatacaktır. Böylece dış öykünün olayları başlar.

Bu dış öykü, yazarın gece yürüyüşlerinden birinde, işlek bir caddenin kenarında bir kirpi ile karşılaşması ve onu merak etmesiyle açılır. Anlatıcı, yaratıcı hayalgücü ile gördüğü kirpinin nereden nereye gittiğini, bunun nedenini düşünmeye-kurmaya başlar. Gerçek yaşantıda görülmüş ya da kurmaca olarak tasarlanmış olan bu kirpi, yazarın zihninde bir takım yaşantıların canlanmasına yol açarak orada kendine bir yer bulur. "Ne işi vardı, gerçekten, bu elgin kirpinin Ankara'nın bulvarında böyle? Hem de gece gece?" (59). Bu soru, karşılaşılan varlığın tanınması için sorulan çok temel bir "neden" sorusuna dayanmaktadır. Eylemin nedeni sorusunun cevabı, hayvanın eylemini, bir yerden bir yere gitme edimselliği yükleyerek, nedenselleştirmek, ona bir yönelimsellik, bir niyet yüklemek, kısaca onu, bir olayörgüsü içerisine yerleştirerek hayvanın ya da ötekinin anlaşılmazlığını anlaşılır kılmak amacıyla yapılmıştır. Böylece sadece neden yolda olduğu değil, bu varlığın nasıl bir varlık olduğu da tanımlanacaktır. Ricoeur'un gerçek yaşamda şeylerin uyumsuzluğu olarak adlandırdığı şey, böylece bir olayörgüsü tasarımıyla uyumlu bir kavranabilirliğe dönüştürülmektedir. Karasu, burada zihnin tüm işlemlerini gösterir. Böylece bir çocuk masalı gibi görünen çekirdeğin çevresi, algı

ve yaratım sürecinin anlatımıyla örölmüş modern (ya da üstkurmacasal) düzeyde bir anlatıya dönüşür.

Bu öyküde sıradan olmayan bir deneyimin (şehirde, doğal yaşam ortamı olmayan bir yerde, kirpi ile karşılaşma), hayalgücü mekanizmasının çarklarını nasıl çalıştırmaya başladığını okuruz. “Ankara’da, bulvarda gezen bir kirpi”yi zihinde işleme geçirme aşaması, ona, istekler, korkular, amaçlar ve belirli bir yönelimsellik yüklemenden önce, kültürel-toplumsal sembolik kodlar arasında bir yer aramasıyla başlar. Yani yukarıda sorulan neden sorusunu cevaplamadan önce anlatıcı, kendi kültürel ansiklopedisinde bulunan hayvanları ve onlar üzerine karşılaştığı hikâyeleri aklına getirir. Böylece bir deneyim, geçmiş deneyimleri çağırır olmaktadır. Örneğin, “Can’ın anlattığı karikatürde çizili, atlasçiçeğine âşık kirpi”; Anna Frank’ın yazdığı bir masal (“[b]acaklardan, ayaklardan, ayakkabılardan oluşmuş bir ormanın içinde yolunu bulmağa çalışan, anasını üzeceğini bile bile, canı sıkıldığı için, dünyayı görüp tanımak istediği için, evinden kaçan ayı yavrusu” (59)); bu masalı okuduğu Roma’daki oda; oradan kendi çocukluğu. Tüm bunlar neden sorusunu cevaplamayacaktır: “Bilemeyecek, anlayamayacaktım. Eve gittim, soyundum, yattım. Sonra, kirpinin yerine koydum kendimi, şöyle konuşmaya başladım: Anam pek akıllı bir kirpiydi...” (59)

Yazarın “kirpinâme”yi ya da bu metni yazmadan önce gerçekleştirdiğini öne sürdüğü bu zihinsel işlemi Ricoeur, *mimesis*’in birinci aşaması olarak tanımlar.

Mimesis I, anlama-algılama sürecinde, şeyleri ön- biçimlendirme işlemidir³². Böylece

³² Ricoeur, Aristoteles’in *mimesis* terimini üçe ayırır. Ona göre *mimesis II* düzeyinde yaratılan metnin kalkış (*mimesis I* aşaması) ile varış (*mimesis III* aşaması) noktaları ile bunların arasındaki dolayım ilişkisi yaratıcı edim ve yorum bilim için önemlidir (2007, 108-111). *Mimesis I*’in anlamı: “Eylemi taklit etmek ya da temsil etmek, her şeyden önce, insan eyleminin kendi anlamsal yapısı, kendi simgeselliği ve kendi zamansallığı içinde ne olduğunu önceden-kavramak demektir” (127). Ardından bu kavrama *mimesis II* düzeyinde metnin yaratım süreci ve *mimesis III*’te de onun algılanımı eklenecektir. Bu, zihinde gerçekleşen ön biçimlendirme, metinsel yeniden biçimlendirme ve okuma

yaşantılar, deneyimler, simgesel bir biçime kavuşur ve Cassirer'in belirttiği gibi diğer simgesel biçimlerle birlikte kültüre (zihinde) eklemlenir. Cassirer'e göre "simgesel hayvan" olan insan, hayvandan farklı olarak yalnız bir fiziksel evrende değil aynı zamanda yeni bir gerçeklik boyutu olan "simgesel evrende" yaşamaktadır:

Dil, söylence (mitos), sanat ve din bu evrenin parçalarıdır. Onlar simgesel ağı dokuyan değişik iplikler, insan yaşantısının karmaşık dokularıdır... Artık insan gerçeklikle hemen karşı karşıya gelmez... İnsanın simgesel etkinliği geliştikçe fiziksel gerçeklik bu gelişmeye oranla art alanda kalır gibi görünür. İnsan nesnelerin kendisiyle uğraşacak yerde, bir anlamda sürekli kendi kendisiyle konuşmaktadır. Kendisini dilsel biçimler, sanatsal imgeler, söylencebilimsel simgeler veya dinsel törenler içine öylesine kapamıştır ki bu yapay ortam araya girmeden hiçbir şeyi görüp bilemez. (1980, 34)

Bu simgesel dizge böylece özel eylemler için de bir "betimleme bağlamı" oluşturur (Ricoeur 2007, 116). Bunun yanı sıra zihinde gerçekleşen zamansal düzenlemeler, öncelik-sonralık ilişkisi kurarak deneyimin uyumsuzluğunu bir "uyumluluk modeli"ne dönüştürür; yani zamansal dağılımı bir düzene kavuşturarak olayları bizim için anlamlı hale getirir (83-97). Algılanan şeyin bu ön-biçimlendirilişi, deneyime "bütünlük" kazandırır, yani onu, başlangıç, orta ve son'u bulunan bir çerçeveye oturtur (Aristoteles 47-48)³³. Öyküde Kirpi'ye yalnızca bir karakter özelliği ("korkusuz") yüklenmez, aynı zamanda çocukluğundan başlayarak

edimleri olarak özetlenebilir. Bu öyküde Karasu'nun deneyimin ön-biçimlendirme sürecini de metne kattığını görüyoruz.

³³ Bu durum dışarıda gördüğümüz şeylerde olduğu gibi bellek ile geçmişimiz arasındaki ilişki için de geçerlidir. Hayatımızı, geçmişimizi bir olayörgüsüne yerleştirebilirsek – ki belleğin yaptığı budur – ondan bir anlam çıkartabiliriz. Nitekim *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda yer alan "Tepe" öyküsü, tam olarak bununla ilgilidir. Öykü, İoakim'in geçmişi hatırlama-yeniden kurgulama sürecinde gerçekte dağınık olan yaşantılarını bir olayörgüsü çerçevesinde toplama sürecini anlatır. Bunu gerçekleştirdiğinde ise yaşadıklarının anlamını anlar.

yaşlılığına kadar ona zamansal bir çerçeve çizilir. Bunun mutlaka bir ömür çerçevesi olması gerekli değildir. Yalnızca olayların başlangıcı (yolculuğa çıkış) ve sonucu (eve dönüş) da olabilirdi. Nitekim okuduğumuz Kirpi'ye bu doğrultuda olayörgüsel bir bütünlük ve çerçeve de çizilmiştir.

Dolayısıyla Karasu'nun kurmaya-kurgulamaya başladığı "Kirpi", artık caddede görülen ya da anlatı düzleminde görüldüğü iddia edilen "gerçek" kirpiden farklı bir varoluşa sahip olmuştur. O artık yazarın imgeleminin kurmaca ve simgesel bir varlığıdır. Bu elbette kurgusal olan her şey için (tüm anlatılar ve bellek için) geçerli olsa da gerçek ile kurmaca arasındaki farkı burada dile getirmemin nedeni, Karasu'nun öyküde bu ikisi arasındaki farka dikkati çekmesidir. Sonuç olarak "Korkusuz Kirpi'ye Övgü", bir kirpi masalı değil, bir yazarın, bir kirpinin macerasını nasıl kurguladığı ile ilgili bir anlatıdır.

Gerçekte ise okuyucu, bu öyküde, modern kültürel bir dünyanın içinde bulunan yazarı ve yazarın içinde bulunan kirpiyi okur. Önceki öykülerde gördüğümüz bedene bitişik hayvan imgesi, zihnin içine alınmış hayvana ya da insanın içindeki hayvana dönüşür böylece. Dolayısıyla burada "ben" ile "öteki" ya da insan ile hayvan arasında diyalektik bir oluşumdan söz edemeyiz. Nitekim öyküde anlatılan yalnızca "ben" ile içindeki "ben"den başkası değildir. Dolayısıyla hayvanın insanı doğalaştırması burada söz konusu olamaz.

Yazarın içindeki bu hayvan, abdalın içindeki (karnındaki) fareden oldukça farklıdır. Çünkü insanlaştırılmıştır. Tıpkı bir insan gibi konuşur. Dünyaya bakışı, fikirler yürütüşü insansıdır. Fareyi asla ehilleştirilemeyen, evcilleştirilemeyen içimizdeki karanlık doğa olarak görür ve tersine insanın doğalaştırılmasının bir sembolü olarak okursak, bu öyküde kirpinin tam tersi bir duruma maruz kaldığını,

doğanın, hayvanın insanlaştırıldığını okuruz. İnsan zihni, anlayamadığına anlam yüklemek, onu akıyla kavrayabilmek için ötekini kendileştirir. Kısaca Feyyaz Kayacan'ın mektubunda olduğu gibi anlatıcı da yolda gördüğü kirpinin mecazi anlamda dikenlerini törpülemiştir. Bu anlamda epigrafta Kayacan'ın yolda gördüğü kirpinin dikenlerini törpüleyen adam mektubunun sembolik bir dönüşümü vardır. Yazar-anlatıcı, bu adamı kınar ama ironi şuradadır ki sembolik düzeyde de olsa bir şekilde bunu kendisinin de yaptığını okuyucunun görmesini ister. Nihayetinde modern bir fabl yazmıştır ve sonunda yazarın içindeki insansı kirpinin bir hayvanla pek de benzer bir tarafı kalmamıştır.

Oysa bu masala ek olarak sunulan Yengeç hiç de böyle bir varlık değildir. Tüm anlaşılmazlığı içerisinde otonomluğunu korur. Hem bir anlatının hem de bir kutunun içine girmesi onun hayvanlığından gerçek, özgül tabiatından bir şey götürmez. Astroloji, filmler, düşler, felsefe gibi anlatıların yardımıyla gerekçelendirmeye çalışan yazarın tüm girişimlerine direnir yengeç, yabanılığını korur. Dolayısıyla anlatıcının, yengeci “simgesel formlar” içerisinde yerleştirmeye çalışması, bu değişik “simgesel iplikler” içerisinde cevaplar araması, onun gerçekliğini açıklamaya yardımcı olmaz. Bu yüzden iki masal birbirlerinin anti tezini oluştururlar.

Bu iki öykü, “gerçek” olarak gösterilen yaşamdaki şeylerin nasıl birer anlatıya dönüştürüldüğünü mesele edinir. Bu nedenle gerçek ile anlatı, şey ile imge arasındaki sınır ya da mesafenin, zihnen dönüşüme uğratmanın uyararı olduğu görülmektedir. Ben ile öteki arasında bulunan mesafe, fark ya da uzaklık, ötekinin algılanması ya da kavranması aşamasında belirli bir dönüşümü kaçınılmaz kılar. Bu dönüşüm, onu algılamamı sağlar; böylece “öteki”, onu kuşatan yabancılıktan sıyrılmış olur ve belirli anlamsal ya da sembolik kodlarla açıklanabilirliğe elverişli

hale gelir. Kirpinin başına gelen budur. Yengeç ise tüm kodlara, tüm anlam arayışlarına, kültür müdahalelerine direnecek, sonuna kadar doğanın hayvanı ve insanın ötekisi olarak kalacaktır.

Her iki öykünün içerik düzeyindeki temel mesele, “anlatmak” olgusu ile “anlatılan şey”in gerçekte ne olduğu arasındaki gerilim ya da mesafedir. Yani bu iki öykü, anlatma edimi (“anlatılama”) ile ilgilidir. Gerçekliğin temsili edimi, olayların gerçekte sahip olmadığı bir başlangıç, gelişme ve son içerisinde tutarlı bir bütünlük kazandırılarak verilmesi şeklinde gerçekleşir. Böylece anlatı, gerçek olaylara anlamsal bir değer atfeder. Her anlatma edimi, bir şey anlatır. Ama anlatılan şey, anlatma ediminin doğası gereği artık gerçekte varolandan uzaklaşmış bulunmaktadır. Yani bir şeyi anlatmak demek, aynı zamanda da “bir yana koymak” (*aussparen*), hem seçmek hem de dışta bırakmak demektir (Ricoeur 2012, 144). Goethe yaşamın, yaşam olarak bir bütün oluşturmadığını, doğanın canlılar yaratabildiğini ama bunların ayırımına varılmaz nitelikte olduğunu belirtmiştir. “Sanat, yalnızca ölü varlıkla üretebilir ama bunlar anlamlıdır”(148). Ricoeur, Goethe’nin bu düşüncesi üzerinden şöyle bir yorumda bulunur: “Anlatı aracılığıyla, anlatılan zamanı, ayırımına varılamaz nitelikten çekip almak. Anlatıcı, hem biriktirerek hem sıkıştırarak, anlama yabancı olanı (*sinnfremd*) anlam alanı içine sokar; anlatı, anlam-sızı (*sinnlos*) “yansıtma”yı amaçladığında bile, onu anlamı açıklama alanıyla (*Sinndeutung*) bağlantıya sokar” (148). Böylece sınırsız ve düzensiz yaşam, sanatın seçme ve bir yana koyma edimiyle sınırlandırılır, belirli bir düzen ve bütün halinde sunulur, dolayısıyla yaşam ya da doğa, sanat temsiliinde bir anlam kazanır. Kısaca Ricoeur, anlatının, anlamı yakalamak için gerçeklikte meydana getirdiği dönüşümden bahsetmektedir. Bu dönüşüm zamanın sınırlamaları ile açığa çıkarılmaktadır.

Ancak söz konusu iki öykünün kahramanları (Kirpi ile Yengeç) her ne kadar anlatının zaman sınırlamalarına maruz kalarak anlam alanına sokulmuşlarsa da onların başına gelen sadece zamansal düzenekler içerisinde yerlerini almaları değildir. Çünkü onları dönüştüren ya da bir anlam arayışı içerisinde dönüşüme zorlayan gerçek dünyadaki zamansız varoluşlarını zamansal bir düzenek içerisine almak değil, bir anlatma ediminin konusu, eyleyeni, kısaca bir insanın tasarısı haline getirilmiş olmalarıdır. Bu tasarı sadece zamansal kurgu ile açıklanamaz. İnsan bilincinin kendisinin ötekisi olan hayvan üzerinde kurduğu bir tür dönüştürme işlemidir. İnsan bilmediğini açıklamak ister, anlamadığını bir anlam ile kuşatmayı arzular. Sınırlarını çizip onun ne olduğunu görebilmek ister. İşte bu arzu, kavramlaştırmanın ve imgeleştirmenin özünde yatan temel dürtüdür. Karasu, bu iki öykünün yüzeylerinde görülen olayların arkasında bunları tartışır. Dolayısıyla her iki öykünün görünürde iki aktörü (Kirpi ile Yengeç), derindeki iki ayrı anlatıcı tarafından anlatılmaktadır. Birbirinden farklı bu iki dizgeyi birlikte ele almaktaki amacım yalnızca Karasu'yu izlemek değil onun neden bu ikinci masalı diğerine ek olarak sunduğunu göstermektir. Bunun tek nedeni ikisinin de hayvanlara övgü adlarını taşıması olamaz. Bu iki ayrı dizge arasında derin düzeyde bir anlatma sorunsalı gizlidir.

Bu nedenle Kirpi ile Yengeç öykülerinin şu farklarına dikkati çekmek istiyorum:

1. Her ikisi de gerçekte yaşadığını bildiğimiz Feyyaz Kayacan ile Cüneyt Türel'in anlatılarıyla başlar. Onlar başlarından geçen bir olayı anlatarak öykünün başlangıç aşamasında yer alırlar. Ama ilkinde Feyyaz Kayacan'ın mektup aracılığıyla anlattığı hikâyesi bir yan anlatı olarak görülür ve anlatıcı(yazar) kendi (Kirpiyle karşılaşma) deneyimini öyküleştiren diğerinde Cüneyt Türel'in sözel

olarak anlatıcıya anlattığı olaylar, öyküye dönüştürülmüştür. Bir başka ifadeyle Yengeç’de dolaylı yoldan deneyimlenen, yani bir başka anlatı aracılığıyla kendi yaşantısına dahil olmuş bir olayın anlatımı) söz konusudur. Yengeç, bir anlatının anlatısıdır.

2. Her iki öykü de bir hayvanı özne olarak alırlar. Sokakta görülen bir kirpi, öykü boyunca bir kirpinâmenin kahramanlık mertebesine yükselirken aynı zamanda da anlatının konusu olarak insanlaştırma sürecine tabi tutulur. Yani onun anlaşılabilir, kavranılabilir hayvan doğası, bir anlatının nedensel bağıntıları ve zaman dizimsel gelişimi içerisinde törpülenerek “insansı” bir boyuta indirilir (“doğanın insanlaştırılması”). Ancak bununla ilişkili olarak Yengeci okuduğumuzda tam tersi bir durumla karşılaşırız. Yazar, tarih boyunca yengece yüklenmiş olan anlamlardan ve bunları hangi yolla anlatacağını bilememenin kargaşasından kurtulup da kendisine anlatılan hikâyedeki yengece baktığında hayvanın anlaşılabilir doğasıyla yüz yüze gelir: Yengeç neden kendi canına kıydırmıştır? Bu soruya şöyle cevap verir: “Yengeç *(gerekçe göstermedi. Belki de insan olmadığı için. Cüneyt’in deyimiyle, ‘incinmiş gururu’, ya da nesnel bir bakışla, ‘saldırganlığı’, gerekçe sayılmaz... İnsanları bile anlamakta güçlük çekeriz)*” (79). Bu iki masalı birlikte değerlendirdiğimizde Yengeç ile Kirpi’nin anlatısal varlıklar olarak birbirine karşıt inşa edildiğini söyleyebiliriz. Ancak (Yengecin tüm anlaşılabilir görünümüne rağmen) her ikisi de birer “estetik nesne”³⁴(Chatman 24)ye ya da imgeye dönüştürülmüştür. Bir başka ifadeyle temsil edilen varlık, artık gerçek dünyadaki ikizinden daha farklı olacak Karasu’nun olanaklı masal evreninde bir imgeye, bir anlatı varlığına dönüşecektir. Böylece gerçek dünyadaki varlık, yazının bir nesnesine dönüştürülerek ele geçirilmiş olmaktadır.

³⁴ “Estetik nesne”, bir kurmaca nesnesinin estetik olarak deneyimlenmesi sonucu elde edilen yaşantının sağlayıcısıdır. Bu anlamda dış dünyadaki “gerçek nesne”nin karşısında yer alır.

3. Bu iki hayvan imgesi arasındaki diğerk bir fark da edimlerinde belirir.

Kirpi'nin davranışı dünyaya açılmaktır. Buna karşın Yengeç, sadece Türel'e yönelerek bir tür kapanma hareketi sergiler. Açılma ile kapanma arasında, içeri girme ile dışarı çıkma arasında bir farktır bu. Artık yaşlanmış olan Kirpinin son sözleri şunlardır:

Ondan sonra bir yerlere gitmedim. Gitmeyeceğim de bundan böyle.

Bu arsada, bu arsanın çevresinde dolanıp ölümü bekleyeceğim. Beni arayan olursa, ister dost, ister düşman, gelsin, bu arsada, bu topraklarda arasın beni. Burası benim yurdum, burada çarpışır, burada el sıkışırız. Burada daha az yalnızım, burasını daha iyi biliyorum, herhalde... (69).

İki öykü varlığının farklı edimlerinin son noktada onları birleştirdiğini söyleyebilir miyiz? Kirpi, açıldıktan sonra evine dönmüştür. Şehirden gelebilecek tüm olası tehlikelere rağmen burada yersiz yurtsuz ya da yabanda değildir. Yengeç ise ısrarla (tekrar tekrar ona yönelerek) Cüneyt Türel'e kapanmıştır; sonunda Türel'in yanında taşıdığı yengeç biçimli kutuya girer (yani bir parçasını onda bırakır). Diğer öykülerle birlikte değerlendirdiğimizde yengeç, adama ilişir, onu son yurdu yapar. Buna kesin bir cevap veremesek de “sonunda yengecin dilediği” olmuş ve Türel tarafından öldürülmüştür. Anlatıcı, yengecin nihayet kendini Türel'e öldürtmesi ile Valerian Borowczyk'in *Blanche* adlı filmi arasında bir bağlantı kurar. (Bu filmde üvey annesine aşık genç bir adam, onun itibarını korumak için kadının sevgilisi olduğunu düşündüğü adama kendini öldürtmüştür). Sevmek ile yemek arasındaki ilişki, sevenin sevdiğini öldürmesi açısından “Avından El Alan”da işlenmişti. “Yengece Övgü”de ise sevilen tarafından öldürülmek isteme, yengecin anlaşılma davranışına bir yorum önerisi olarak anlatıcı tarafından sunulmuştur.

4. Her ikisi de hayvanları konu alan hikâyeler olsa da Kirpide fablları, Ezop'un masallarını andıran bir söylem hakimdir. Kirpi, yalnızca insan gibi konuşup davranmakla kalmaz aynı zamanda da –diğer fabl hayvanları gibi- insanı simgeler. Özellikle dostluk üzerine çıkardığı dersler bu doğrultuda değerlendirilebilir. Oysa “yengeç”in *doğrudan* gönderimde bulunduğu insan değil, ya kendisi ya da doğadır. Daha derin düzeyde öyküdeki Yengecin kanseri ya da ölümü imlediğini görüyoruz. İnsan tarafından bilinmeyen ölüm, burada doğa, hayvan, yengeç dizisi içerisinde gösterilebilir ve bir olanaklılık değil de bir zorunluluk içermesi açısından yaşamın/kültürün karşısında yer alır. Nermi Uygur ile intihar üzerine yapılan konuşmayı bu şekilde de değerlendirebiliriz. Burada ölüm, bir zorunluluk “sonul, dönülmez” bir durum, yaşam ise “açık bir dizge” ya da olanaklılık olarak gösterilmektedir:

Nermi Uygur, ‘canına kıyma yoluna gitmek, kendini kapalı bir dizgenin tutsağı kılmaktır,’ diyordu bir gün; konuşuyorduk... ‘Oysa yaşamak, dizgeyi ya da dizgeleri her zaman açık bırakmak, değişikliğe hazır tutmak demek’...Bilmem, kişi, yaşamla birlikte, açık dizgeyi de reddedemez mi? Pişmanlığın, açıklığın, özgürlüğün ötesine geçemez mi, özgüllüğü ortadan kaldıran bu sonul, dönülmez davranışla? (79)

Bu açıdan Kirpi ile Yengeç karşı kutuplarda yer alır. Aralarında diyalektik bağ ise ancak okuyucunun peş peşe okuyacağı bu metinlerden edindiği deneyimle kurulmaktadır. Yani iki metnin süredizimsel söyleminin dışına çıkan zihinsel birleştirme süreciyle.

5. Yengeç, diğer öykü hayvanlarından da bazı açılardan farklılıklar gösterir. Balık-balıkçı, abdal-fare gibi insanın bütünleyicisi, onu aşkınlaştıran bir varlık olarak karşımıza çıkmaz. Tersine onunla anlatı kişisi Cüneyt Türel arasında mesafe vurgusu

karşıt uzamsal konumlandırmalarla gösterilmiştir: “Yengeç taşın altındadır. Kayanın altındadır, altındadır, altındadır. Cüneyt de kayanın üstündedir. O kadar” (75). “Biri uzun boyunun doruğundan (*göz nereden, doruk orada*); öbürü, kayanın bir parmak üstünde duran yayvanlığından; bakışır dururlar” (76). Yengeç, Türel’e saldırır. Sadece bir kere de değil defalarca gerçekleşir bu saldırı. “Yengeç bir daha atılır ileriye doğru (İlerisi Cüneyt; gerisi artık yok. Cüneyt tek yöndür şimdi evrende). Cüneyt’e göre, karşılıklı bir konuşmadır bu. Konuşmalı bir hesaplaşma” (76). Bu maceranın sonunda Yengeç ya da onu temsilen kısıpacı bir kutunun içine girecek ve Türel’in olacaktır. Türel, balıkçı ya da abdal gibi olmasa da hayvanı (ya da onun parçasını) yanında taşır.

6. Kirpinin anlatıcısı ile Yengecin anlatıcısı –her ikisinin de empirik yazar Bilge Karasu’yu andıran özelliklerine rağmen- arasında ses (*voice*) bağlamında farklılıklar vardır. Kirpinin anlatıcısı sanki öyküyü sözel olarak anlatıyor gibidir. Öykünün sonunda Kirpinin başından geçenleri torunlarına anlatışı gibi o da bu öyküyü nasıl tasarladığını okuyucularına anlatıyordu. Ne yazma edimine ilişkin bir gösterge ne de herhangi bir taslak metnin içinde yer almaz. Sadece yazayım, yazsam, “yazılacak kirpi” gibi niyetler dile getirilmiştir. Bu bakımdan Kirpi yukarıda da belirttiğim gibi yazmanın değil, yazı öncesi ön-biçimlendirme, anlamlandırma aşamasının anlatısıdır. Buna karşılık Yengecin anlatıcısı duyduğu bir hikâyeyi nasıl yazacağına ilişkin birden fazla taslakla açar öyküsünü. “Nasıl yazsam?” Yengeç anlatıcısının temel sorunudur. Onu nasıl anlatacaktır? Öykünün ilk tümcesi bir parantezle başlar: “(Şöyle diyebilirdim:...)”(73). Geleneksel yolla yani bir başlangıcı, gelişimi ve sonucu bulunan olayların nedensel ilişkilerle birbirine bağlandığı bir anlatımla başlar, ama bunu birkaç paragraf sonra beğenmez. Yengeç anlatıcısının ikinci denemesi, “iç monolog tekniği” kullanmaktır. Buna göre görülen nesne ve

onun düşündürdükleri anlatının şimdisinin içine girer ve olayların ilerlemesinde duraklamaya yol açar. Duyumsal izlenimler ya da algılar, olay aktarımının yerini alır.³⁵ Nesnel uzam-zaman, anlatı kişinin onları algıladığı biçimde doğrudan verilir. Ardından bir başka içeriden yazılan paragrafla “[y]eni yaftalı oldukça alışılmış bir anlatı yoluna girer”(74). Ama bunu da beğenmez ve kültürel kodlarda “yengeç” imgesinin anlamını tartışmaya başlar: Yengece tarih boyunca hangi anlamlar verildiği (mitoloji, tıp, astronomi, kitaplar, rüyalardan örneklerle) gösterir. Yengecin insan zihninde neler imlediğini sorgular Yengeç anlatıcısı: “Yengeçle ölüm arasında bu kusursuz çakışma neden?”(75). Gerçek yaşamında ya da rüyalarında yengeç ile ilgili deneyimlerinden başlayarak kültürel kodlarda bulunan ölüm-yengeç ilişkisini araştırır; mitoloji ve astrolojiden gönderimlerle yengeç ile Cüneyt Türel’in mücadelesini birlikte verir. Böylece iki varlık arasında gerçekleşen tekil bir olay, Karasu’nun kendi yöntemiyle genişlemeye başlar. Artık söz konusu mücadele iki tekil varlık arasında değil insan ile hayvan ya da insan ile doğa arasındaki anlaşılması olanaksız bir savaşa dönüşür. “Kara boyalı, yengeç biçimli maden kutunun içindeki kısacın öyküsü, buydu işte”(79).

Sonuç olarak Balık-Fare- Kirpi, tüm bunlar insan ile birliktelikleri çeşitli karakterlerde tasarlanmış imgelerdir. Balığın eksik olanı tamamlayan yitik varlığı, farenin bu tamamlayıcılıktaki arkaik yırtıcılığı bu öyküde tersine dönmüş Kirpi, yazarın imgeleminde ve onun müdahalesiyle modern zamanlardaki hayvan-insan ilişkisini yansıtır şekilde pasif bir varlık sergilemiştir. Ancak kirpi nasıl ehlileştirilmişse yengeç de o ölçüde ele geçirilmezdir ve zihinsel dönüştürme işlemine direnir.

³⁵ “İç monolog” ile “bilinç akışı” teknikleri arasındaki fark için bkz. Chatman 175.

BÖLÜM VI

“YAĞMURLU KENTİN GÜNEŞÇİSİ” [GÜNEŞÇİ]

“Güneşçi”nin hem anlatı kişisine hem de okuyucuya yabancı olan bir çevrede gerçekleştiği görülür. Öykünün tamamı neredeyse bu uzam tasarımına ayrılmıştır. Bildiğimiz dünyanın bir benzeri olan bu kurmaca evrenin temel taşlarında herhangi bir öğenin farklı oluşu, tüm bu evreni ve içinde yaşayanları etkiler. “Yağmurlu Kentin Güneşçi”si bu şartlar altında oluşmuş bir evrenin etkileri üzerine şekillenir.

Doğa-Kültür karşıtlığı, *GKB* öykülerinin önemli bir izleğidir. Öykülerin genelinde doğanın, kültürü inşa eden insan için tekinsiz, belirsiz, anlaşılmaz hatta saldırgan ve tehlikeli olduğunu görüyoruz. Kendisini doğadan koparmış modern insan için doğa, “öteki” olandır. Bu tekinsiz, karanlık öteki, yalnızca kendi dışındaki bir uzamda değil, bedenün uzamında da (bedene yapışık hayvan imgesiyle) bulunmaktadır. Ancak bu beşinci masalda izleğin farklı bir açıdan ele alındığını görüyoruz. Diğer öykülerde doğa-kültür karşıtlığı bir gerilim yaratırken bu öyküde

doğa ile kültür arasında bir uyumluluk ilişkisi vardır. Uyumsuzluk, doğa ve kültürün birlikte oluşturduğu ortam ile anlatı kişisi arasındadır. Bireyin çevreye uyumsuzluğu öykünün temel meselesini oluşturur.

Öykü, güneşin hiç açmadığı, sürekli yağmurun yağdığı, kültür ve mimarının yağmura göre şekillendiği bir kentte geçer. Burası olanaklı bir dünyadır.

Burada olanaklı dünyalar kuramından söz etmemin nedeni, öyküde uzam ve kişinin değerlendirilmesi bağlamında Karasu'nun nasıl bir öykü evreni tasarladığını göstermektir. Ancak ben bu öyküde Dolezel'in dile getirdiği şekliyle olanaklı dünyanın oluşumda belirleyici bir kiplik olan *alethic* kipliklere dikkati çekmek istiyorum. *Alethic* kiplikler olanaklılık, olanaksızlık ve gereklilik unsurlarını belirleyerek kurmaca dünyaların temel yapı taşlarını, özellikle de nedensellik, zaman-uzam parametreleri ve kişilerin eylem kapasitelerini belirler (Dolezel 115).³⁶

Gerçek dünyanın mantıksal olarak olanaklı ikizi olan “yağmurlu kent” de kuzey Avrupa ülkelerini andıran meteorolojik özelliklerine rağmen olanaklı bir dünya olarak düşünülmelidir. Bu yerin görünümleri, bir doğa olayına göre belirlenmiştir. Yani kentin biçimlendiricisi, bulunduğu coğrafyanın meteorolojik koşullarıdır. Okuduğumuz yer, pek çok açıdan bildiğimiz doğal dünyaya benzese de onda gerçek dünyada görülmeyen olağanüstü bir süreklilik ve tekdüzelik vardır. Gerçek dünyanın temel biçimlendirici prensibi (*Alethic işlemci: M operatör*) olan olanaklılık, olanaksızlık ve gereklilik ilkeleri, kurmacada yeniden dağıtılmıştır. “Böylece doğal dünyada olanaksız olan, doğaüstü kopyada olanaklı hale gelir” (Dolezel 115-116). Bu belirlemeler yazar tarafından “masal” olarak tanımlanan öykülerinin kurmaca

³⁶ *Alethic* kiplikler, Algirdas J. Greimas'ın kiplikler kuramı içerisinde de değerlendirilmiştir. “Olmak” ve “oldurmak”ın bu kiplikler bağlamında semiotik dörtgen içerisindeki olanakları için bkz.133-134. Karasu'nun “kiplikleşme” üzerine yazdıkları için bkz. *İmbilim Ders Notları* sf. 46-47.

evreninin çizilmesini sağlamıştır. Bu öyküde nasıl her an yağmurun yağdığı bir kentin olabilirliğini görüyorsak bir başkasında çiçeklere özel anlamların yüklenebileceği (“Alsemender”) bir uygarlığı, insanların yazgılarının yüzlerindeki izlerden, işaretlerden okunabileceği bir dünyayı (“Usta Beni Öldürsen E!”) ya da dev böceklerin yetişeceği sera kentleri (“İncitmebeni”) okuyabiliriz.³⁷ Tüm bunlar karşısında, “inançsızlığı askıya alma” uzlaşımı gereği şaşkınlığa düşmeyiz. Ama burada asıl belirtmek istediğim, bildiğimiz dünyanın bir benzeri olan bu kurmaca evrenin temel taşlarında herhangi bir ögenin farklı oluşunun tüm bu evreni ve içinde yaşayanları da etkilediğidir. “Yağmurlu Kentin Güneşçi”si bu şartlar altında oluşmuş bir evrenin etkileri üzerine şekillenir. Yağmurun sürekliliği, öykünün evrenini şu şekillerde belirler:

1. Gökyüzünün rengi: kurşun rengi, “kurşunumsu bozumsu”(83).

“[G]ökyüzünde görülecek bir şey yoktu. Düpedüz yoktu. Bu ülkeye her gün, her gece, her sabah, her akşam, yağmur yağırdı çünkü” (82). Ülkenin insanları, dünyayı gezmiş kişilerden öğrenirler “gökyüzünde parıl parıl ışılan sarı – sarımsı, akımsı, kızılımsı- bir güneş olurmuş gündüzleri” (83).

2. Gece göğü: “Geceleri ay, sürü sürü, türlü türlü yıldızlar görülürmüş bu [uzak] göklerde. Bu kentten çıkmayanlar ise bu güneşi de hiç görmemişlerdi, ay ile yıldızları da” (83).

3. Şehrin dış görüntüsü: “tertemiz ama karanlık yüzlü”(82).

³⁷ Elbette bazı öyküler gerçek dünyanın kiplikleri ile çizilmiştir. Gerçekte ne olanaklı, imkansız ve gerekliyse kurmaca dünyada da aynısı geçerlidir. (Örneğin “doğal” anlatılarda yürümek olanaklı, görünmez olmak değildir). Dolezel’in iddiasına göre bu özellik (alethik belirlenimlerin bu şekilde inşa edilmesi), onu, olanaklı dünyanın dışına çıkarmaz; çünkü söz konusu dünya ne de olsa bir kurmaca ya da anlatıdır. Ancak Dolezel, böyle “gerçeksi” olanaklı dünyaları, “doğal dünyalar” olarak değerlendirir (115). Burada hangi öykülerin “doğal”, hangilerinin “doğüstü” dünyalar kurduğuna yeri geldikçe değineceğim. Ancak Karasu öykülerinin genel özelliği, gerçek dünyadan tanışık olduğumuz olağan ya da doğal olanın üzerine eklediği yarı yadırgatıcı bir doğüstüdür. Bu da tekensiz bir anlatımın ortaya çıkmasını sağlar. Ancak “Güneşçi”, diğerleriyle kıyaslandığında tekensiz bir anlatı değildir.

4. Denizin rengi: “Bu kentte oturanlar, doğdukları günden öldükleri güne değin, gökyüzüyle denizi bir tek renkte bilirler, gökyüzünün mavi [...] olabileceğini denizin de ona uyarak koyu maviden açık yeşile dek akla gelebilecek her türlü renge girip çıktığını [...] ancak, dünyayı gezmiş görmüş kişilerden öğrenirlerdi” (82-83). Renkleri kentte, gökyüzünde, gün yüzünde, denizde değil, yalnız insan eliyle yapılan teknelerde görürler (83).

5. Şehir hayvanlarının davranışlarını: “kediler, köpekler, hele hele tavuklar, hiç dışarıda dolaşmazdı [...] Bir kazlar vardı” (83).

6. Sokakların görünümü: “Bu kentte, sokakta gezen herkes şemsiye kullandığı için, dışarıdayken de şemsiyeler hiç kapanmadığı için, ana caddelerde adam boyunda bir dalgalı örtü gerilmiş gibi olurdu yerle gök arasında” (83).

7. Evlerin tasarımını, iç mimariyi: “her evde, şemsiye, pabuç kurutma gözleri, bu gözlerde biriken suları akıtacak küçük oluklar olurdu” (83).

8. Son olarak sürekli yağın yağmur, insanların davranışlarını, aralarındaki ilişkileri, alışkanlıklarını, dillerini şekillendirmektedir; insanların beklentilerini daha doğusu hava değişikliğine ilişkin beklentisizliklerini belirlemektedir: “sabahları uyanan adamlar, başka kentlerde oturanlar gibi pencerelere, kapalı kepenklere, panjurlara koşup ‘hava bugün nasıl acaba?’ diye heyecanla, ya da sıkıntıyla, gökyüzüne bakmaz [...] Bu kentte yaşayanlar, havanın nasıl olsa yağmurlu olacağını bildiklerinden, ne ışığa bakarlardı ne de seslere kulak verirlerdi” (84).

Görüldüğü gibi yağmurun hiç durmadan, sürekli yağması, insanı ve onu kuşatan uzamın şekillenmesinde belirleyici bir unsur olmuştur. Sadece bu iklimsel özellik değil, onun sürekli bir hal durumunda oluşu, tekliği, olumsuzluk yerine zorunluluğun hakim olduğu bir dünya yaratır. Öyle ki doğanın rengi, insanların

davranışları, sokakların görünümü hep bu tekdüzelik üzerinden biçimlenir. O halde öyküde kültürü şekillendiren sadece doğa değil, onun tek bir fenomeninin süresiz olarak deneyimlenmesidir. Geçmişte hep yağmur yağmıştır, şimdi yağıyordur ve gelecekte de hiç durmadan yağmaya devam edecektir. Burada açık dizge yoktur, çeşitsiz, tek bir oluş vardır.³⁸

Öykünün anlatı kişisi, “Güneşçi”, sadece bölgenin meteorolojisine değil, kente ve sakinlerine de yabancıdır, uyumsuzdur. Her gün tarih boyunca hiç olmamış olanı bekler: güneşin açmasını. Demek ki bu anlatı kişisi sadece uzamı değil aynı zamanda geçmişin (hem kendi hem de kentin geçmişinin) de karşısında yer almaktadır. Bu karşı duruş bir yerden bir yere gitme hareketi ya da bulunduğu ortamı değiştirme şeklinde görülmez; Güneşçi yalnızca bekleme ve izleme ediminde bulunur. Öykünün başında bekler gördüğümüz bu kişi, herhangi bir olayın, gerçekleşmemesi nedeniyle öykünün sonunda da yine beklemeye devam eder. Onun sabahları güneş çıkmış mı diye pencereden dışarı bakma edimi dışındaki tek davranışı, arkadaşlarını tedirgin eden ve yalnız kalmasına yol açan “Yarın sabah” ile başlayan sözüdür. Bunu da devam ettiremez; sözünü tamamlasa, anlatıcı, onun, “Yarın sabah, gökyüzünde, hani, güneşi göreceksiniz ne yaparsınız?” diye soracağını söyler. Ama Güneşçi, bu sözü tamamlayamaz, yani söz edimi, söylem tarafından da gerçekleştirilmemiş, yarım bırakılmıştır. Ancak bu yarım söz bile insanları tedirgin etmeye yeter, hiç olmayacak bir şeyin tehdidini hissetmelerine yol açar. “Yarın sabah” güneşin çıkması demek, insanların bildikleri her şeyin, dünyalarının, değişmesi anlamına gelmektedir:

³⁸ Karasu’nun yağmurlu kenti, Camus’nün yağmurun eksik olmadığı Amsterdam’ıyla karşılaştırılabilir: Camus, *Düşüş*’te burayı şöyle betimliyor: “Bakın, solumuzda, burada kumul dedikleri şu kül yığını, sağımızda, kül rengi bent, ayaklarımızın dibinde kurşun rengi kıyı, önümüzde ise, solmuş çamaşır rengi deniz, solgun suların yansıdığı, uçsuz bucaksız gökyüzü. Cıvık bir cehennem işte! Yalnızca yatay çizgiler, ne bir parıltı, ne bir şey, uzam renksiz, yaşam ölü. Evrensel siliniş, gözle görülür hiçlik değil mi bu?” (alıntılayan Yücel 191)

Güneşin çıkması yağmurun durması, bulutların açılması demekti;
doğdukları günden bu yana bildikleri gökyüzünün değişmesi,
şemsiyelerin kapanması, kurutma odalarının kullanılmaması, daha
kötüsü, umutla umut kırıklıklarının içlerine baş göstermesi demekti.
Taşların, duvarların, kiremitlerin kuruyup parıltılarını yitirmesi,
dumanların yeşilliğin üzerine inecek yerde göğe ağması demekti.
Olacak şey miydi bütün bunlar? (85)

Uygarlık, değiştirilemez kabulü doğrultusunda gelişmiş, kentteki her şey
yağmura göre düzenlenmiştir. Doğayı, daha doğrusu iklimi dönüştürmenin
imkansızlığı karşısında insan, içinde bulunduğu uzamı yaşama elverişli hale
getirecek şekilde düzenlemiştir. Ama Adam (Güneşçi), güneşin açmasını bekleyip
durur ve umdukça da çevreye yabancılaşır, dışlanır. Mahrumiyeti bir tek onun
hissetmesi, çevresi ve bulunduğu ortam içinde onu yalnızlaştırır.

Bu bakımdan Güneşçi, *alethic* bir yabancı sayılabilir. Dolezel, dünyayı
biçimlendiren genel belirlenimlerin yanında kişileri belirleyen *alethic* kipliklerden
bahseder. Buna göre bu öznel işlemciler kişinin fiziksel, araçsal ve zihinsel
kapasitelerini belirler (118). Eğer kurmaca kişi, standart dünyadan bir şekilde saparsa
alethic bir yabancı olarak değerlendirilir. Dolezel buna örnek olarak G.H. Wells'in
bir anlatısına başvurur. Herkesin kör olduğu bir ülkede dilsel fakirleşme (görme ile
ilgili sözlerin dilde yer almaması), fizyolojik ve psikolojik yerdeğiştirme (kulak ve
dokunuşların duyarlılık kazanmasıyla yeni imgeler) görülecektir. İşte bu ülkede
gören kişi, *alethic* yabancı olarak normalin altında (*hyponormal*) kabul edilir (119).

Güneşçinin durumu, fiziksel değil, zihinsel bir farklılıktır. Onun arzusu,
sadece güneşin görünmesi değil, güneşin bu *alethic* dünyaya getireceği olumsuzluktur.

Başa dönecek olursak, önceki öykülerde doğa-hayvan gibi öğelerin “öteki” olarak belirlenmesine karşın burada “öteki”, anlatı kişinin kendisi olmaktadır; kısaca “öteki”nin öznesi değişmiştir. Diğerlerine karşı bu kişi, güneşin çıkmasıyla tekliğin kırılmasını, gökyüzünü ve renkleri görmeyi umut eden, ona göre diğerlerinden farklı davranış kalıpları geliştiren, yani zihinsel olarak diğerlerinden farklı olan bir anlatı kişisidir.³⁹ Bu doğrultuda yalnızca doğanın değil, onun zorlamasıyla çizilmiş olan kültürün de karşısında yer almıştır.

Ancak “Güneşçi”, sürekli hareket halinde olduğunu gördüğümüz diğer öykü kişilerine göre farklı bir edimsellik gösterir. Edimselliği, bir yerden bir başka yere gitme, yoksunluğu uzamda gerçekleştirdiği değişimle giderme şeklinde belirmez. Dolayısıyla bir baş kişi olarak anlatının olaylarını başlatmaz. Onun edimselliği, gerçekleşmesi o dünyanın yasalarınca olanaklı olmayı beklemek ve ummaktır. Güneşçinin arzusu, sadece güneşin görünmesi değil, güneşin dünyasına getireceği olumsuzluktur.

Ancak anlatının bakış açısını değerlendirdiğimizde anlatan sesin başlangıçta dışarıdan içeriye baktığını, içeriden dışarıya bakarak adamın çevresindeki dünyayı betimlediğini sonra yeniden dışarıdan ona bakarak anlatıyı bitirdiğini görürüz. Bu, *GKB*’nin diğer öykülerinde de sıkça karşılaştığımız bir durumdur. Anlatı sesi, odaklamayı bağımsız bir varlık olarak başlatır. Bir yazarın, tasarlayıcının gözüyle başlayan anlatı ilerleyen satırlarda karaktere etrafı onun bakışıyla görece kadar yaklaşır. Bir başka deyişle anlatıcı ile karakter arasındaki “odaklama” (Genette) mesafesi, öykü boyunca daralma eğilimi gösterir. Böylece sanki dünyayı bize anlatan mesafeli ve her şeye hakim olan tanrısal ve güvenilir bir dış göz değil de pencereden

³⁹ Anlatı kişinin benzer bir konumu (bulunduğu ortam açısından öteki oluşu), gerek “İncitmebeni”de gerekse “Göçme Oyunu”nun turist oyuncusunda tekrarlayan bir motif olacaktır.

hüzünle dışarıyı seyreden adamın kendi bakışları ile anlatı dünyasını görürüz. O halde sorulması gereken soru, öykünün gerçekliğini belirleyen *Alethic* kipliklerin ne kadarının bu dünyaya ne kadarının “*alethic* yabancı”ya ait olduğudur. Çünkü bu soruya anlatıcı/odaklayıcı hileleri nedeniyle tam olarak yanıt vermemiz mümkün değildir. Öykü şu şekilde başlar: “Ufarak teferek, sıskaca, kuruca 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” (82).

Yani yağmurun belirlediği her şey, -adamın bakışı doğrultusunda- görsel duyuma dayalıdır; anlatı boyunca yağmurun nemi, kokusu, soğuğu, ıslaklığı gibi başka duyumlardan bahsedilmez. Dışarıdaki güneşsiz dünya, içeriden bakan ve düşünen adama yağmur damlalarının çizgiler oluşturduğu pencereden nasıl görünüyorsa anlatı da o şekilde ilerler. Göz bakmaya, yazı da anlatmaya gökyüzünden başlar; çünkü adam güneşi görmeyi beklemiştir o gün de. Güneşi ve gökyüzünün çeşitli renklerini (yine) göremeyen göz, karanlık gece göğünü hatırladıktan sonra şehrin görüntüsüne inmiş, denizin renksizliği ile oyalanıp, sokakların görünümüne kaymıştır. Daha sonra anlatı dıştan içeriye doğru bir yol izleyerek evlerin içine girmiş, oradan da insanlardan ve davranışlarından söz etmiştir. Son olarak adamın kendisine bakan anlatı, onun yalnızlığını dile getirdikten sonra yine onu pencerede bırakarak sonlanır. Dolayısıyla her ne kadar üçüncü tekil kişi anlatımı olsa da tüm bu anlatılanlar bir kişinin odağından görüldüğü şekilde içeriden dışarıya doğru bir bakışla gerçekleştiğini düşünebiliriz.

Öyleyse “olanaklı dünyalar”ın bu sefer, yazar ya da anlatıcı değil, anlatı kişinin bakan gözü tarafından çizildiği izlenimi doğmaktadır. O halde şu belirsizlikler ortaya çıkar: Anlatı dünyasının gerçeği nedir? Anlatı dünyası ile

uyumsuz olduğunu bildiğimiz anlatı kişinin algısal gerçeği nedir? Okuduklarımız hangi gerçekliğe aittir? Odaklayıcının gördükleri, algıladıkları ile bize çizilen ve olanaklı dünyalar içerisinde alethik kipliklerle kabul edeceğimiz dünyanın normları arasındaki mesafe nedir? Ya da başka bir ifadeyle okuduklarımız öykünün evrenine mi yoksa anlatı kişinin pencere arkasından gördüğü/kurduğu evrene mi aittir?

Burada “Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam”daki kişi-çevre geriliminin, ya da gören göz ile onu çevreleyen kurgusal anlatı dünyasının gerçekleri arasındaki belirsizliğin daha da derinleştirildiğini görmekteyiz. Güneşçi’nin basit ve anlaşılır görülen anlatımı her ne kadar “...Arabayı Kaçıran Adam”dan çok farklı olsa da aynı belirsizlik, bu sefer öykünün tamamına yayılmıştır. Bu belirsizliğin sağlanmasını teknik olarak olanaklı kılan, anlatının üçüncü tekil kişi ile anlattığı olayların bağımsız bir anlatıcı tarafından anlatıldığı izlenimi verirken bir yandan da bu kişinin (Güneşçinin) odağıyla aktarmasıdır. Bu öyküden örnek verecek olursak “Tuhaflıkları, gariplikleri var bu kişiceğiniz” diyerek onu ötekileştiren anlatı, anlatımını hiç belirtmeksizin onun gördükleri, algıları üzerinden gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla okuyucu, öykünün konuşan sesi ile gören gözü arasında bir ilişki olabileceğini düşünür ama bundan emin olamaz. Bu ikircik hali ya da anlatı teknikleriyle yaratılan kasıtlı belirsizlik, tam da “Göçmüş Kediler Bahçesi”nin temel meselesini oluşturmaktadır. Bu da anlatıcı ile anlatı kişisi ya da konuşan ses ile gören göz (“odaklayıcı”) arasındaki mesafedir.

BÖLÜM VII

“DEHLİZDE GİDEN ADAM” [DEHLİZ]

“Dehliz”de bambaşka bir boyut belirir karşımızda. Denizi dikey olarak kesen bu boyut karşısında genç adamın duyduğu tedirginlik, daha sonra kendisi tarafından şu şekilde tanımlanacaktır:

Kıyının ucuna yürüyüp karşısında kayaların duvar gibi yükseldiğini görünce, içi bir tuhaf olmuştu. Niye öyle bir şey duymuştu, anlamaya başlıyordu şimdi. Denizin çevren çizgisinin saltık yataylığına baka baka dünyada bir başka boyut olduğunu unutmuştu sanki. Duvar, karşısına çıkınca, bu unuttuğu boyut yeniden gerçeklik oluvermişti, hem yüzüne çarpacak denli yakın, aşılmaz, gönül bulandırıcı... Şimdi şimdi anlıyordu bu duyguyu. Çünkü ne zamandır boyutsuz, kimsesiz bir dünyada ilerlemekte olduğu düşüncesi yavaş yavaş kafasında, gönlünde, biçimleniyor, bilinçleniyordu. (97)

Yatay dünyanın karşısında beliriveren dikey bir dünya, büyüklüğü belirsiz dehlizin bulunduğu kaya, daha baştan anlatı kişisi tarafından bilinen dünyanın karşısında konumlandırılmış olur. “Boyutsuz bir dünya” derken uzamın dördüncü boyutu olan zamanın eksikliği kastedilmektedir. Bu ise *GKB* öykülerinde anlatı kişilerine en yabancı olan uzamı yaratır. “Gecesiz gündüzsüz, ışığın ancak yol boyunca uzaktan uzağa dizili duran makinelerin çeliğinde yansıdığı, artmadığı, eksilmediği, saatin hep onikiyi gösterdiği bir yolda, dün, bugün, yarın olamazdı; sabah akşam yoktu” (98).

Ancak dehlizde zamanın olmadığını söylemek ne kadar doğru olur? Genç adamın saati hep onikiyi göstermektedir. Saat çalışmakta ancak ilerlememektedir. Zamanın farklı bir şekilde aktığını biyolojik değişimlerden de anlayabiliriz. Söylem tarafından çok uzun bir süre dehlizin içinde kaldığını düşündüğümüz adam dehlizden dışarı çıktığında hala çok genç ve güzeldir. Ya da dehlizin içinde yürürken sakalları uzasa da uyuyup uyandığında bu sakallardan yeni tıraş olmuş gibi eser yoktur. Öyleyse burada zaman yoktur diyemeyiz ama gerçek dünyadan daha farklı bir şekilde akmaktadır. Dehlizin olanaklı dünyasının zamanının adamın hareketine bağlı olduğu anlaşılmaktadır. Adam hareket ettiği sürece zaman ilerlemekte uyuduğunda ise sıfırlanmakta ya da başa dönmektedir. Teknik bir alet olan saat ise bu boyutta ilerlemez tek bir anda takılıp kalır. Dolayısıyla saatin gösterdiği zamana baktığımızda dehliz, sonsuzca açılan tek bir anın uzamıdır; beden saatinde (belli süre aralıklarıyla uykunun gelmesi, acıkmaları, sakalın yürüme süresince uzaması) bakıldığında hep tekrar eden bir gündür. Tek bir gün ya da an süren dehliz zamanı her ne olursa olsun söylem düzleminde kısa bir süre olarak gösterilmez; tersine, okuyucu, yılların hatta bir ömrün geçtiğini düşünür:

Gecesiz gündüzsüz, ışığın ancak yol boyunca uzaktan uzağa dizili duran makinelerin çeliğinde yansıdığı, artmadığı, eksilmediği, saatin hep onikiyi gösterdiği bir yolda, dün, bugün, yarın olamazdı; sabah akşam yoktu. *Delikanlı da bunları unutmuştu. Buraya niçin girmişti, nasıl girmişti, ansımıyordu artık. Niçin yürüdüğünü biliyordu ama; ışığa çıkmak için yürüyordu[...] Işığa varmak için... Çelik makinelerde yansıyan ışığa değil, gerçek ışığa varmak için... (98)

Öte yandan okuyucu açısından söz konusu uzamsal çerçevenin tanıdık bir yanı da vardır. Dehliz, yeraltı, ölümler diyarı bağlamında edebiyat tarihinde çokça işlenmiş diyalojik bir uzamdır. Tanrıça İnanna, Orpheus gibi mit kahramanlarının, Odysseus, Aeneas gibi epik kahramanların kimi maceraları, Dante'nin ilahi yolculuğunun başlangıcı burada geçer. Dehliz, mağara, toprağın altı gibi uzamların edebiyat tarihi boyunca işlenmesi, bu uzamlara yönelik kültürel hafızada belirli anlamsal kodların oluşmasını sağlamıştır. Bu kodlar, okura çağrışımsal bir zenginlik sunar ve metnin anlamsal çok katmanlılığına hizmet eder. Soğuk ve ölüm pek çok kültürde taşla dönüşme olarak düşünülmüştür, bununla ilgili kayalar ve dağlarla ilgili efsaneler anlatılır (Lotman 133).

Dolayısıyla dehliz, artık sadece düz anlamıyla kapalı olan coğrafi bir alan değil, aynı zamanda yeryüzünün ve yaşayanların dünyasının karşı kutbunda yer alan gönderimleriyle bir imge-uzama dönüşür. Nitekim epigrafta yer alan Vergilius'a ait söz de uzamın diyalojik yönelimini destekler.

Ancak Karasu metinlerinde diyalojik uzamın bir başka işlevi daha vardır: Tedirginlik hissidir bu. Balıkçı'nın denizi pek çok açıdan tekinsizi imliyordu. Abdalın faresi de bedene yaptığı müdahale ile aynı konumda yer alır. Oysa dehliz, yer altında olması nedeniyle zaten anlatılarda genel olarak korku duyulan bir yer

olarak çizilmiştir. Tekinsiz, tanım gereği önceden tanıdık olan bir nesnenin daha sonradan aynı hissi vermek yerine tersine korku ve ani endişe uyandırmasıdır. Dolayısıyla dehliz, okuyucunun mitlerden, masallardan, geleneksel anlatılardan hatta modern, fantastik anlatılardan korkutucu olma özelliği ile iyi bildiği bir yerdir. Ancak Karasu, dehlizinin içine, dehşet verici ani olaylar, korkuyu besleyen öğeler katmak yerine zaten bu açıdan şişirilmiş olan uzama alaycı yazılar, soluk bir ışığı yansıtan çelik levhalar, yiyecek makinaları yerleştirir. Bu yadırgatıcı nesneler de tekinsizi değil tedirginlik hissini uyandırır. Dehlizden korku ya da dehşet duymaz, ondan tam da yazarın arzu ettiği gibi rahatsız oluruz. Çünkü bu artık modern bir anlatının uzamıdır. Bu dehlizde zaman ileriye doğru değil hep başa doğru hareket eder, çalışmayı bırakmasa da saat hep oniki'yi gösterir. Okuyucu sonsuz bir kapalı anın uzamında hareket eden kişiyi okur. Zamanın olmadığı ya da başka türlü olduğu bir yerde bir noktadan bir başka noktaya gitmenin olanaksızlığı içinde devinen bu kişi, bir süre sonra dışarıyı, gün ışığına ulaşmayı, kim olduğunu dahi unutacak makineden makineye koşacaktır. Yaşamının tek anlamı artık ışık değil gittikçe seyrelen yiyecek, su ve sigara makineleri, yegane amacı ise ölmeden bir diğer makineye ulaşmak olmuştur.⁴⁰ Modern çalışan insan yaşamının karanlık bir alegorisine bürünmüştür dehliz. Kültürel kodlarımıza işlenen yeraltı, ölümler dünyası günlük yaşantının gri sıradanlığına dönüşmüştür. Burada lanetli ruhlar ya da korkunç canavarlar değil, karnını doyurma derdi, tekdüzelik ve yalnızlık vardır.

“Her dönüşüm (metamorfoz) bir yeniden doğumu imler” (Bakhtin 115).

Mağaradan çıkmak, anlatılarda kahramanın sembolik ölümü sonucu yeniden doğması anlamına gelir. Ancak Karasu, bu motif ile de oynayacaktır. Çünkü çıkışın aydınlık

⁴⁰ Benzer bir motif “Arabayı Kaçıran Adam” için de geçerlidir. Deniz özlemi yerini nasıl otobüse bırakmışsa burada da ışığın kaynağına kavuşma, dışarıya çıkma yani varlığın daha üst doyumları, temel düzeye inmiş, kişi, sadece beslenme ve yaşamını sürdürmeye yönelmiştir.

olması beklenen deliği, tıpkı girişte olduğu gibi karanlıktır (ya da hızla kararmaktadır). Bunun nedeni anlatıcının körleşmeye başlayan anlatı kişisine odaklanmış sesidir; dolayısıyla çevre algısı da onun gözünden ilerler: “Delik, bulutların ardından, dumanların ardından ölgün ölgün ışıyor gibiydi...Ama delik git gide yitiyordu karşısında. Sonra göremedi artık deliği. Kör olduğunu anladı” (101)

“Kara delik” öyküler arası bir yerdeşlik olarak kabul edilebilir. Kara delik “Balıkçı”da denizin dibinde “Bahçe”de yol kenarındadır. Her ikisinde de ölüme açılan delik imgesi “Dehliz”de hem kayanın girişinde hem de çıkışında belirmektedir. Girişte kara ağıza benzeyen mağaranın ağzı genç adamın dehlizden çıkarken körleşmesiyle mağaranın ışıklı çıkışını da hızla kararan bir delik olarak görmesine yol açacaktır. Dolayısıyla zamanın farklı bir şekilde aktığı ya da akmadığı bu başka boyuta alışan kişi nasıl ilk girdiğinde zaman algısını yitirdiyse şimdi dışarı çıktığında ise uzam algısını eksilme olur. Bu eksik bir uzam algısıdır; çünkü görme duyusu işitme ve dokunma duyularından çok daha güçlü bir şekilde uzam inşasında kullanılır (Bal 93). Karakterin kör olması da uzam algısında belirli bir ölçüde eksikliğe neden olur. Dışarıda kuşların böceklerin sesini duyabilir ve güneşi teninde hissedebilir. Ancak dehlizin karanlığı içine yerleşmiştir. Kısaca Dehliz ya da “kara delik” deneyimini zamandizimsel olarak ele aldığımızda öznenin önce zamanı yitirmesi (içerideyken) sonra da (dışarıya çıkınca) uzamı yitirmesi ya da onu farklı bir boyutta algılaması söz konusudur.

Benzer bir yönelim Ali Poyrazoğlu’nun anlattığı öyküde de görülür. Anlatının olanaklı dünyası içinde balığın aşamalı olarak geçirdiği evreleri şu şekilde gösterebiliriz:

1. Kronotop: Denizdeki balık

2. Kronotop: Deniz suyuna alışık akvaryumdaki balık

3. Kronotop: Musluk suyuna alışık balık

4. Kronotop: Havaya alışık balık

5. Kronotop: Denizdeki ölü balık

Görüldüğü gibi balık beş aşamadan geçiyor yani bu kısacık öykünün anlatı kişinin bir durumdan öteki duruma geçtiği beş ayrı uzam-zaman vardır. Balık, kendisini içinde bulduğu yabancı ortamlara ayak uydurmuş, aşama aşama insansı bir yaşama alışmıştır ancak doğal yaşam ortamından da o ölçüde uzaklaşmıştır; bu nedenle denize tekrar girdiğinde boğulur. Bu öykünün ilkiyle olan benzerliği açıktır ama bu noktada Karasu'nun bahsettiği Levi Strauss'un “ayrılıklar benzerliklerden daha önemlidir” (102) ilkesini hatırlayacak olursak iki öykünün uzam-zamansal koordinatlarının birbirlerinin karşısında konumlandırılmış olduğunu görürüz:

Adam	Dehliz	İçeri	Körlük	Zaman (-)
Balık	Hava	Dışarı	Boğulma	Zaman (+)

Bu ikili karşıtlıklar: İnsan ile hayvanın yer altı-yerüstü, içeri-dışarı, uzam-zaman gibi farklı deneyimlerine ait olduğu görülecektir. İçerideki adam farklı bir zamansallığı, bedenini ya da düşlerin zamanını deneyimlemiş, balık kendi doğasına aykırı olarak zamanın hızla aktığı bir silsile içinde farklı uzamlarda yaşamıştır. Sonuç olarak ontolojik açıdan farklı olan bu öykü varlıkları kendi doğal ortamlarından çıkarak “orada” olmayı, yabancı dünyanın kendine özgü yasalarını deneyimlemişlerdir.

BÖLÜM VIII

“‘USTA BENİ ÖLDÜRSEN E!’” [ÇIRAK]

“Dehliz”in tersine “‘Usta Beni Öldürsen E!’” (“Çırak”) yerüstünde geçer. Öykü, ipin üzerine doğru uzamsal bir mesafelendirme modeli sunar, çünkü burası da insanın (karakterler ile okuyucuların) doğal yaşam alanından uzaktır. Aşağıdaki cümle iki öykü kişinin ipin üzerinde gerçekleştirdiği gösteriyi özetler:

Gergin bir ipin iki ucundan doğru gelerek birbirimize yaklaşacak, güreşir gibi yapacaksınız; sonra biriniz yenilir, düşer gibi olacak, biriniz de arkasından atılıp onu havada yakalayacak, kurtaracak, onunla birlikte bir başka ipe, bir başka halkaya sarılırken herkesin yüreğini ağzına getirecek, bunların karşılığında da ekmek parası kazanacaksınız (106)

Çok yaşamış bir ananın çocuklarını yemesini anlatan 12. yüzyıldan kalma bir Japon öyküsü, yedinci masalın epigrafını oluşturur. Anneye benzetilen ve

yaşlandığı halde ölmeyen, ölmediği için de ölümcül olan bir ustadan bahsedilir öyküde. Her ne kadar üçüncü kişi anlatısı olsa da tüm masalı çırağın bakış açısından takip ederiz. Bu masal onun düşünceleri, görüşleri, dünyaya ve yaşama yaklaşımı, arzuları ile biçimlendirilmiştir. Zaten öykünün başlığı da böyle bir arzuyu çırağın sesiyle dile getirir. Sonuç olarak ortada açıkça görünür olan ustanın ya da yaşlının genç olanın ölümüne sebep olması anlatılmaktadır. Genç olan usta olamamış dönüşüm gerçekleşmemiştir. Ancak ben bu öyküye konum nedeniyle farklı bir yerden bakmak istiyorum.

Yukarıda alıntılanan paragrafa dönecek olursak burada belirtilmiş olan harekete dikkat ettiğimizde ipin üzerinde tek bir rota olduğunu görürüz: ipin iki ayrı ucunda yer alan adamların karşılıklı birbirlerine doğru gerçekleştirdiği ilerleme ile çizilen doğrusal bir rotadır bu. Yani ipi, uzamsal çerçeve olarak düşündüğümüzde bu uzamın tek rotası bir öteki kişiye yönelik olarak gerçekleşmektedir. Mesafe, ip üzerinde karşıt uçlarda yer alan iki insan arasındadır. Birbirlerine yaklaşır, dövüşür gibi yapar, sonra da diğeri, göstermelik de olsa ip üzerindeki kendi konumunu kaybeder. Yükseklik ve düşüş arasında yeni bir buluşma gerçekleşir: kurtarıcının eli doğru bir anda doğru yerde bulunarak çırağı yere çarpmaktan kurtarır, onu, yaşama, ip uzamına geri çeker. Kısaca ölüm korkusu ya da kaygısı yaratan bir edimin giderilmesi üzerine kurulmuş bir temsil ile rahatlama, gevşeme ve eğlendirme etkisi ortaya çıkar. Çırakla ustasının ip üzerindeki gösterisi kaygı (yüksekte buluşma, mücadele, düşme, ölüm) ve rahatlanma (kurtarma) üzerine kurulmuştur.

Ancak düşer gibi olanın kurtarılması (yani rahatlama ya da ihtiyacın doyurulması olarak Freudyen kaygının yerine gelen “haz” ilkesi) için bazı şartlar gerekmektedir. Bu şartlardan ilki temas’tır. Temas, iki insanın havada buluşup birbirlerine kavuşması ile gerçekleşir. Temas düşüncesini, Bakhtin’in “buluşma”

motifi ile ilişkilendirebiliriz. Bu motif uzam ile zamanın bir arada bulunduğu bir kronotoptur. Herhangi bir buluşma “aynı zamanda” “aynı yerde” bulunmayı şart koşar (97). Her gösteride havada gerçekleşen bir tür buluşma ile iki farklı varlık, aynı anda ve aynı yerde olmak zorundadır. Aksi halde buluşmanın bir ileri adımı olarak kabul edebileceğimiz temas gerçekleşmez. Böylece kurtarma edimi de olmaz ve kaygı etkisi yaratan düşermiş gibi olma, gerçek düşüş ve ölümle sonuçlanır.

Öyleyse kurtarma edimi, havada gerçekleşen buluşma ve temas halini, iki insanın uzam ve zamanlarının eşliğini şart koşar. Kronotopun olumsuz göstergesi iki insanın ya aynı zamanda başka yerde oluşu ya da aynı yerde farklı anlarda bulunuşunu gösterir (Bakhtin 97). Bu da iki insan arasında kronotopik bir uyumsuzluk anlamına gelmektedir. Bu öykünün uzamında uyumsuzluk, öldürücüdür.

Demek ki temasın gerçekleşmesi, iki insanın arasındaki uzam-zaman uyumu ile mümkün olmaktadır. Bu uyumun ise tek bir koşulu vardır. Ustanın çırağını defalarca uyardığı konu da bu meseleye ilişkindir aslında: Geçmiş ya da geleceği düşünmeksizin yapılan işe odaklanmak. Bunun anlamı, ip gösterisi sırasında aynı anda, aynı yerde bulunmaktır, iki insanın, iki farklı varlığın, usta ile çırağın, genç ile yaşlının, havada ya da uzayda tek bir noktada buluşabilmelerinin koşulu ortak zamanı, yani o anı yaşamalarıdır. Aynı zamanda bulunmak ya da o anda olmak bu iki farklı varlığın aynı uzamda temas kurmalarını sağlayacaktır. Yoksa kurtarıcı buluşma gerçekleşmez. Bu kural sadece işlerinin değil, bulundukları uzamsal çerçevenin bir dayatması olarak belirir.

An’da buluşma ya da aynı zaman ve yerde varolmanın tek koşulu, ustanın çırağını sürekli uyarmak zorunda kaldığı düşünmeme zorunludur. Çıracın ipin üzerinde kendini yapılan işe vermeli, ondan başka hiçbir şey düşünmemelidir. Çıracın

öykünün başlarında bu nedenle bir ölüm tehlikesi atlatmış, tam düşecekken son anda ustası onu yakalayabilmiştir (109). Onu yaşanan andan uzaklaştıran ve neredeyse ölümüne yol açacak olan düşünce, geçmişe ilişkindir. O anda ustasını neden bir babaya değil de anneye benzettiğini düşünmektedir. Ama ipin üzerindeyken, tam düşmüş gibi kendini bıraktığı sırada onu havada yakalayıp “kurtaran” ustasının ellerini annesinin eline benzettiğini anlar. Çünkü geçmişte, belleğinde yer alan ölümle olan ilişkisinde annesinin eli, onu ölümden çekip böyle kurtarmıştır. Yani ilk düşme tehlikesi, anlatı kişinin ipin tek kuralı olan an yasasını, geçmişi hatırlayarak çığnemesiyle gerçekleşir. Anne=Usta’nın Yaşam/Ölüm arasındaki konumu ile anlatı tekinsizin alanına girer.

Ustanın konuyla ilgili ikinci uyarısı yer ve zamanla ilgilidir. Çırak, su kıyılarını, söğütlükleri özlediğini söyleyince usta bunun karşıtı olarak bir cambazın işini yaptığı yerlerin böyle ıssız yerlerden uzak kalabalık şehirler olduğunu söyler. Bu nedenle çırak, aklından böyle yerleri çıkarmalıdır. “Cambaz ipini düşünmeliydi; özlemde, düştü silmeliydi gönlünden” (112). Görüldüğü gibi bu hem uzama hem de geleceğe ilişkin düş ve özlemlere yönelik bir uyarıdır. Yine çırağı an’a çağırmıştır ama bu sefer geçmişten ve anılardan değil, gelecek zamandan ve düşlerinden. “Cambazlık, insanın –ölmek istemiyorsa- bütünüyle kendini ipe, halkaya, ustaya, adıma, ele, göze vermesini gerektiren bir işti” (113). Bu cümlede düşünmenin bedeninin karşısında yer alması söz konusudur. Bedenin zamanı ise şimdidir, andır. Çırağın cambazlık mesleğini “kafes”e benzetmesinin (118) bir nedeni de mesleğin, düşünceyi yani uzam ve zamandan kaçışları sınırlayan bu yönüdür.⁴¹

⁴¹ Elbette burada büyüme, usta olma arzusu, ustanın isteklerine göre hareket etmeyi istememe gibi nedenlerden de söz edilebilir, ancak bunlar konumun dışında olduğu için üzerinde durmuyorum.

Kültürel kodlarda havada olmak, uçmayla özdeş hareketler yapmak, yerçekimi yasasına meydan okumak hatta sirk ve gösteri dünyası özgürlükle ilişkilendirilir. İnsanın bedensel sınırlarını aşması ya da bunların sergilendiği denemeler, gösteriler, dünyanın gündelik gerçekliğinin uç sınırlarında yer alır. Ancak öykü, özgürlük imgelerinde uçmayı ve özgürlüğü kısıtlayan, onların karışık kutbunda yer alan kafes imgesiyle bir dile getirilmiştir. Çırak, serbestçe düşünmek için usta olacağı günün gelmesini, yani ustasının ölümüyle özgürleşeceği günü korkuyla beklemeye başlar.

Öykünün olanaklı dünyasında yüzlerde insanların yazgılarının okunabileceği izler görülebilmektedir. Burnun yanındaki –sadece çırağın görebildiği- kara ben, o kişinin yakında öleceğini gösterirken kaşların ortasındaki mor çatallı damarın adı “kardeşkovan”dır. “Oğultutmaz” damarının ise yeşilimsi bir damarı vardır. Ustanın “oğultutmaz” damarının olduğunu çırağın bakışından görürüz. Nitekim tüm öykü, dolaylı yoldan çırağın gözünden anlatılmıştır. Ustasının yaşlandığını anladıktan sonra burnunda bir siyah leke şeklinde benin büyümeye başladığını fark eden çırak, özgürlük arzusu, usta olma hayali, korku ve hüznü birarada yaşamaya başlar.

Öldüğü gün gerçekleşen gösteride ise temasın gerçekleşmesini engelleyen her iki adamın da edimi olmuştur. Öncelikle usta doğru adımı atmakta gecikmiştir (bu sefer gösteride düşer gibi yapacak olan odur) böylece eşzamanlılığa dayalı uyumu ilk o bozar. Çırak ise bu yanlış atılan adımın farkına varır, ancak o da ustasının burnunun altındaki benin büyümesini ve geciken adımı, ölümünün yakınlığına yordduğu için bir daha onunla ipe çıkmamanın yollarını düşünmektedir. Çırağın havada buluşmanın olması gereken fakat temasın gerçekleşmediği andaki düşünceleri şöyledir:

[Y]anlış adımı atmakta geciktiğini söylemeyecekti *oyundan sonra*, bu gecikmenin farkına vardığını bile sezdirmeyecekti; hele *yarın sabah* olsun, bir şeyler uydururum...ipe çıkmayalım *derim*, diye gönlünden fırtına gibi bir şeyler geçiriyor... ama sezdirmeyecekti, sezdirmemeliydi...usta bir cambaz olduğunu önce kendi kendine, sonra da ustasına gösterecekti. Ustası ustaysa, ustasıysa, bunun gene de farkına varmalıydı...kendisini alnından öpüp artık ustasın diyebilmek zorundaydı. *Gösterecekti kendini bu gece.* (119-120)
(Vurgular bana ait)

Çırağın düşünceleri bir süre daha böyle devam eder. Ancak yukarıdaki alıntıda yer alan son cümleinin zaman belirteci, her ne kadar “yarın”dan “bu gece”ye gelmiş olsa bile düşüncesinin an’dan hâlâ ne kadar uzak olduğu görülmektedir. Demek ki bu iki insan ve ip arasında sadece uzamsal değil, zamansal bir mesafe de söz konusudur. Bu düşünceler sırasında bir yerde çırağın ipten ustayı kurtarmak üzere atlamış olduğunu anlarız. Ustanın halkaya son anda tutunmuş yani kendini kurtarmış olduğunu görüyoruz. Ancak çırağın bakış açısıyla gösterilen görüş, ustadan hızla uzaklaşmakta kum döşeli oyun alanına yaklaşmaktadır. Çırağın (düşünsel olarak) zaman içinde geri-ileri gidişi, uzamdaki asıl eyleminin aşağı doğru gerçekleşmesine yol açmıştır.

BÖLÜM IX

“BİZİM DENİZİMİZ” [DENİZİMİZ]

Çırak, yaşamdaki dönüşümünü gerçekleştirememiştir ama takip eden öykünün kişileri belirgin bir dönüşüm gerçekleştireceklerdir. “Bizim Denizimiz” adlı öykü, insanın hayvana dönüşümünü (metamorfoz) konu alır. Başka bir bedene girme, o bedenin bilinci ve algılarıyla dünyaya bakma, sadece modern bir anlatının ürünü olan bu öykü için değil, aynı zamanda tüm çağların yazılı ve sözlü anlatılarında, hatta dinsel hikayeler ve şamanik ritüellere yansımış bir motiftir. Ancak söz konusu öykünün bilinen bu motifi işlemesi farklı bir yapı ile söylem düzeyinde gerçekleşir.

Öncelikle kişiler ve konumları öykünün yapısında önemli rol oynar. Bu nedenle öykü kişilerinin anlatı sahnesi üzerindeki konumları şu şekilde gösterilebilir:

Kişiler	Uzam	Konum
Küçük çocuklar	Deniz ile kumların birleştiği yer	Ortada
Kadınlar	Kumsalda çardağın altında	Geride
İki oğlan	Çardağın öbür ucunda	?

İki adam	Denizde	İleride
Hayvanlar	Fundalığın içinde, kumsalın bir ucunda	Geride

Bu şemada dört insan grubu manzaranın dört farklı yerinde konumlanmışlardır. Bunlardan ilerleme ediminde bulunan yalnızca denizdeki erkeklerdir; açıklardan karaya doğru ilerlerler (diğer hareket halinde bulunan küçük çocuklar bir yerden bir yere gitmez; hareketleri bulundukları bölge ile sınırlıdır). Dönüşümü de yalnızca onlar gerçekleştireceklerdir. Bunlar dışında bir de içeriden yazılmış paragraflarda hayvanlar grubunu görüyoruz. Ürkmüş bir kertenkele kayaya tırmanır, bir kurbağa yeşil su birikintisini ve bir kedi de kendisinden saklanan yukarıdaki kertenkeleyi arar. Dilsel açıdan baktığımızda onların konumlarını gösteren sözel belirteçler “geride” (s.124’te üç defa tekrarlanmıştır bu sözcük) ve “kumsalın bir ucunda”dır.

Dönüşüm motifinin esas alındığı bir öyküde bu konumlandırmanın amacı ve işlevi nedir? Dışarıdan gözlemleyen anlatıcının çizdiği bu manzaranın öykünün temel konusuyla nasıl bir ilişkisi vardır? İnsan ve hayvan gruplarının birbirleriyle olan uzaklıkları uzamsal açılardan göstermenin dönüşüm motifi açısından önemi nedir?

Açıktır ki Karasu burada varlıklar arasındaki ontolojik farklılık ve uzaklıkla tanımlanan bir ilişkiler ağına dikkati çekmektedir. Tüm bu varlıklar öykü dünyasının manzarasını dolduran çeşitli türlerdir. Ve konumları da birbirleriyle olan uzaklıklarına göre tanımlanmaktadır. (Çocuklar deniz ile karanın birleştiği yeredir, kadınlar çocukların biraz arkasındadır; onların köşesinde oğlanlar vardır; gerilerinde ya da kumsalın ucunda hayvanlar bulunmaktadır). Demek ki anlatının mantığına göre bedensel konumların yapıldığı uzamsal belirteçler, varlıkların kendileriyle eşit roller

üstlenir. Dolayısıyla anlatıcı, ontolojik bir sınıflandırmada bulunarak ileridekileri (açıktakiler) erkekler, ortada bulunanları çocuklar ve oğlanlar geridekileri kadınlar ve daha geride de hayvanları göstermektedir. Bu tabloyu bir mikrokozmos modeli olarak değerlendirelim. Erkeklerin gerçekleştireceği dönüşüm, bu gruplar arasındaki en yüksek ya da ileri konumdan en geride ya da altta olana doğru gidecek, erkekler birer amfibiğe dönüşecektir. Ancak burada asıl sorulması gereken soru, öyküde bu dönüşümün gerekçelendirilişi ve gerçekleşmesi (*actualization*) işleminin nasıl yürütüldüğüdür? Kısaca dönüşüm, hangi gerekçe ile ve nasıl gerçekleşmiştir?

Bakhtin, dönüşüm motifinin Grek romansında izlerini sürerken talihi bunda pek az etkili olduğunu öne sürer. Talihi asıl harekete geçiren kişisel özellikler ve çoğunlukla da karaktere ilişkin şehvet düşkünlüğü, gençlik havailiği ve cinsel merak gibi bireysel özelliklerdir. Her ne kadar bu belirleme *Altın Eşek* üzerinden gerçekleşmiş olsa da sonunda önemli olan macera zamanında temel inisiyatifin “kahramanın kendisine ve kendi kişiliğine ait” olmasıdır (116). Kahramanın ilk imgesi böyle negatif başlatıcılarla karakterize edilmiştir. Bunu şu şekilde gerekçelendirir: “Suç zaten bireysel kişiliğin bir özelliğidir; dolayısıyla ceza saflaşma ve bireyselliğin gelişimi için gerekli bir güçtür. Tüm bu dizilim ‘bireysel sorumluluk’ temeline dayanır. Sonuç olarak birinin görünümünün değişmesi, onun özünde insanlığı ile alakalıdır” (119). Benzer bir yönelim mitler ve masallar gibi halk anlatılarında da gerçekleşir. Ancak anlatıbilimsel açıdan daha geniş baktığımızda bu geriye gidişin nedeni, aslında tüm anlatıların da temel motivasyonu olan “dünyayı anlama” çabasıdır. İnsanın kendi sınırlı varoluşu, bunun için yetersiz kalmaktadır. Tamlığın kurulabilmesi için *ötekinin* gözü ile de görmek gerekir. Bu açıdan *ötekinin* oynadığı rol önemlidir (Todorov 94). Dünyayı başka bir varlığın gözünden deneyimlemek, anlatı dünyalarının sunduğu bir olanaktır (Herman 160). “Nasıl bir şey?” sorusuna

bir yanıt aramak, çok belirgin bir insan özelliğidir. “Başka biri olmak nasıl bir şey?”, “uçmak nasıl bir şey?” ya da “orada olmak nasıl bir şey?” gibi sorular, insanın ontolojik sınırlılığının birer yansımasıdır. Bunun için insan, ya da bilinç taşıyan bir varlık, “kendini başkasının yerine koyma” ya da “dünyayı onun gibi deneyimleme” doğrultusunda adımlar atar (Herman). Bu nedenle yalnızca hikâyeler anlatmaz, aynı zamanda oyunlar da oynarız. Nitekim denizdeki erkeklerin bu yolculuğu da bir oyunla başlamıştır. Aslında burada oyun, dönüştürme işleminin bir yöntemi olarak kullanılmıştır. Çünkü oyun, tıpkı ritüeller gibi, inandırma edimiyle bir “gerçek etkisi” yaratır. Buna göre oyun oynayan özneler, oyunun doğası gereği, kendilerini, dönüşüm ile başka bir varlığın yerine koymaya ikna olmuşlardır. Eliade, ritüelin “merkez simgeciliği”nde benzer işlevine dikkati çeker. Buna göre diyebiliriz ki oyun ya da ritüel, inanç temeli üzerine kurulu yeni ve farklı bir gerçeklik inşa eder. Böylece oyunların ya da anlatıların sahip olduğu “gerçek etkisi” özelliği, bilişsel düzeyde olanaklı olanın kabulü anlamını taşır. Öykünün söylem düzleminde dönüşümün gerekçelendirilmesi nasıl belirtilmiştir? Bu soruya ek olarak uzamın ayırt edici rolü nedir?

Bu doğrultuda denizdeki erkeklerin düşüncelerinin gelişimini adım adım izlemek gerekir. Önce suda olmanın farkındalığına varırlar. Yani canlının ilk bilgisi olan dünyada bedeninin bulunduğu yerin özelliklerinin bilgisine sahip olur, denizin kendisini deneyimlerler:

Erkekler denizdeydi. Bildikleri denizin bildikleri yeşilliklerini, iribaş karası, tavus aynası, denizanası, erik kültürü yeşillerini, her an yeniden tansıyarak 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... (124)

“‘Usta Beni Öldürsen E!’”, havada geçmesine rağmen yer çekiminin
tehdidiyle örülmüştür. Tersine bu öyküde yerçekimi suda zayıflar. Bedenin ağırlığı
zayıflayınca karanın katı gerçekliğinden farklı bir boyutta bulunan erkekler, deniz ile
kan arasında gerçekten bir benzerlik bulunup bulunmadığını merak ederler. İşte
dönüşümü başlatan ilk düşünce bu beden ile uzam ya da deniz ile kan arasındaki
denklik ilişkisi üzerinden hareket eder. Kısaca içlerinde bulundukları uzam,
imgelemlerinde bir açılım yaratmış olmaktadır. Deniz, tıpkı “Avından El Alan”da
olduğu gibi kişinin başka bir yaşantıyı deneyimlemesi için gereken ortamı
sağlamıştır.

Deniz ile kan arasındaki benzerlik (Bachelard 73) ya da dünya ile beden
arasındaki ilişki yazın tarihi boyunca işlenmiş olan bir konudur. İnsan dışarıyı,
kendini referans alarak deneyimler. Ancak Karasu’nun kişileri bu denklik iddiasına
şüpheyle yaklaşırlar. Isı, akışkanlık, pıhtılaşma gibi konuları halletmiş olsalar bile
rengi nasıl dönüştüreceklerdir? Denizin türlü türlü yeşilini nasıl kanın kırmızısına
eşitleyeceklerdir? Karasu, bu aşamada bir sözcükten bahseder: “indirgeme” (126).

“İndirgemecilik” (*reductionalism*) felsefe sözlüğünde şu şekilde tanımlanır:

“Genel olarak karmaşık fenomenlerin en iyi bir biçimde; bu
fenomenleri temel, ilkel öğelerine ayıran bir bileşen analiziyle
anlaşılabileceğini; doğaya ilişkin daha derin bir kavrayışa, ancak ve
ancak belli bir düzeyde gerçekleştirilen her analizin daha derin ve ileri
bir düzeye götürülmesi durumunda ulaşılabileceğini öne süren ve
dolayısıyla, açıklanmak istenen fenomenleri ilkel öğelerine irca eden

tavır; daha karmaşık ve yüksek düzeyden fenomenleri daha basit ve aşağı düzeyden fenomenler aracılığıyla açıklayan bir öğretinin yaklaşımı; çok farklı ve çeşitli fenomenleri ilk ya da temel bir açıklayıcı ilkeye geri götürme stratejisi” (554)

Bir durumu açıklamak için o durumun temel bileşenlerine gitmek, ilk olanı, en temel olana yönelmek olarak açıklayabileceğimiz bu tanım doğrultusunda ilerlersek bu iki kişinin edimlerinin sadece kırmızı ile yeşil renkleri birbirine kavuşturmak değil, aynı zamanda evrim ağacında kendi varlıklarını da geriye ya da öze götürerek bir indirgeme işlemi uyguladıklarını görürüz. Bir başka ifadeyle öyküde “indirgeme”, yalnızca kanın kırmızısını, denizin yeşiline indirmek olarak gösterilmiş, kan ile deniz arasındaki farkı ortadan kaldırmak değildir.⁴² Ben ile o, insan ile hayvan arasındaki farkın da giderilmesi anlamına gelir. Böylece bu iki insanın hem denizden karaya, hem şimdiden geçmişe, hem de Ben’den ötekine gitmesinin, tür olarak ötekine dönüşmesinin yolculuğunu okuruz. Hem uzamda, hem zamanda, hem de ontolojik düzeyde kat edilen bir yol, mesafeleri aşmaya çalışan yolcuları görürüz: “Gülüyorlar, akıllılıkla değil, aklı artırmakla değil, eksiltmekle bu işin üstesinden gelmek gerekeceğini söylüyorlardı” (125). “İndirmek... İndirmek gerekiyordu. Denenmeliydi” (126)

“Başımızı çıkardık, boğulmayacağımızı anladık, ama düşmanlarımızı bilmiyoruz ki daha... Var mı yok mu, varsa kimler?” ve gülmek için kendilerini zor tutarlar. Karar verirler, emekleyerek ilerleyecekler, karın üstü sürüneceklerdir. Kendilerini başka bir varlığın yerine koyma oyunu oynamaktadırlar. Denizden

⁴² Kan ile deniz arasındaki farkı eritmek, iki ayrı rengi birbirine dönüştürmek anlamına gelir. Böylece iki karşıt unsur olan ateş (kırmızı) ve suyu (yeşil) teke indirmiş ya da birleştirmiş, “evlendirmiş” olacaklardır. Bachelard bunu “maddesel hayalin en eski imgesi” olarak niteler. Nitekim Yaratılış mitlerinde (*Rigveda* örneğini verir) suyu (anneyi, Denizi) dölleyen ateş (oğul, Güneş) imgesi sıkça yer almaktadır (114). “Böylece bu iki unsur birleşerek her şeyi yaratırlar” (115).

karaya yeni çıkan o ilk canlının yerine koymuşlardır kendilerini. Bu, insanın en eski oyunudur: Kendini bir hayvanın yerine koymak, bir hayvan olmak. Hem kendi kişisel tarihimizde, çocukluğumuzda hem de insanlık tarihinde sayısız hayvan oluş oyunları vardır. Şamanlar kendilerini kuşların, kurtların, balıkların yerine koymuşlar, insanın mahrum olduğu güç ve beceriler elde ettiklerini düşünmüşlerdir.

Derken oyun, gerçeğin yerini alır, onu da dönüştürür, oyuncularını ele geçirir: “Ama gülmüyorlardı artık; bir uzak denizin içinden yavaş yavaş karaya yaklaşmağa karar vermiş, uzak çağların ayaklı kollu su yaratıklarıydılar şimdi. İlerliyorlardı. Sürünüyorlardı. Ağır ağır. O ilk karaya çıkan yaratığın bütün sıkıntısını, duymağa çalışıyorlardı, yaşıyorlardı” (126). Dönüşüm gerçekleşmiştir: “hiç yadırgamadıkları dört ön üyenin art arda kuma saplandığını gördüler” (126) Parmak ve pençelerinde “bozumsu, yeşilimsi” pullar vardır. Bu varlığın kendi öznel deneyimi içerisinde dünyayı algılamaya başlar (Herman 159) ve kumsaldakileri tanımazlar: “Kumsalın üzerinde kocaman kocaman renk lekeleri vardı, tiz, diken diken sesler çıkaran” (127). Birbirilerine baktıklarında “donuk, kıpırtısız, çıplak, patlak gözlerinin iri yuvarlaklığını” görürler; bunlar metinde yer yer görülen kertenkelenin, kurbağanın gözleridir ancak yine metnin evrenindeki tüm diğer varlıkların kadınlar, çocuklar, hayvanlar ve erkeklerin de kökeni olan çift yaşamlıdır.

Hem zamanda hem de ontolojik sınırlarda yani beden uzamında gerçekleşen bu dönüşüm, eşik kronotopuyla açıklanabilir. Bu açıdan denizin işlevi, içeri ile dışarıyı, şimdi ile geçmişi hem birbirinden ayıran hem de geçişliliğe olanak tanıyan “Abdal”ın han duvarlarını andırır. Ancak iki eşik kronotopu her ne kadar paralel olsalar da karşıt geçitlere, birbirine zıt edimlere olanak tanımışlardır. Birinden (han duvarlarından) dışarıdan içeriye, geçmişten şimdiye geçilirken diğesinde (Deniz)

şimdiden geçmişe, benden ötekine, yani içeriden dışarıya bir yolculuk gerçekleşmiştir.

Sonuç olarak burada uzamsal mesafelendirme kişi ile uzam arasında değil, kişinin geçirdiği, dönüşüm nedeniyle kendisiyle kurduğu ilişkisinde gerçekleşen ontolojik bir uzaklıktır. Geleneksel dönüşüm motifi, bu öykünün özelinde farklı uzam-zamansal koordinatlar ile sunulmuştur. İnsan, *ötekine* dönüşerek hem uzamda hem zamanda hem de yukarıdaki şemada gösterilen uzamsal konumlamalarda geriye doğru gitmiştir. “Bizim Denizimiz”, canlı sınıfında yer alan son türün, denizden karaya adım atan, ilk olanı deneyimlemesinin hikâyesini anlatır ve uzam, yani deniz, öykünün adının da gösterdiği gibi, geçmişte ve şimdide yaşamış olan tüm canlıların evi olmuştur.

BÖLÜM X

“İNCİTMEBENİ”

Doğa kültür karşıtlığının en açık görüldüğü öykülerden biri de “İncitmebeni”dir. Öykü, herkesin giyinmek için uğraştığı bir dünyada “soyunmaktan başka şey dilemeyen bir adam”ı anlatır. Giyinmenin anlamı, mal mülk edinmek, bireysel, maddi zenginliği arttırmaktır. Demek ki daha ilk cümleden toplum, dünya ve özne arasında maddi tutumla ilgili, maddeye verilen değerle ilgili bir karşıtlık söz konusudur.

İnsanın sahip olma hırısının doğayı değiştirme, onun üzerinde hakimiyet kurma arzusunun yarattığı değişen dünya koşulları (devleşen böcekler, değerlerin yitimi) karşısında adayı bir sığınak, daha doğrusu bir soyunma meskeni tutan anlatı kişisi, buranın da dünyanın diğer yerlerinden bir farkının olmadığını görecektir: Adada yaşayan insanların da kökleşmiş kuralları, adanın konumuna ve tarihine göre belirlenen sosyal statüleri (“tepeliler”- “kıyılılar”/ “eskiler”-“yeniler), mülkleri, kuralları, gelenekleri, tarihleri, ekonomik alışkanlıkları vardır. Ama dünyanın geri kalanı ile en önemli benzerlik, doğanın kendisine karşı tutumlarında görülür. Adamın

geldiği yer, dış dünya olarak anlatılır ve öykü metninde uzunca bir yer tutar. Ancak dış dünyada adanın tersine deprem bilinmez: toprak sabit, sağlam ve üzerinde gelişmeye uygundur. Bu nedenle insanlar ondan hep daha fazla ürün almak için toprağa, doğaya kimi müdahalelerde bulunmuşlardır. “Yerdeki sular da, gökteki sular da, insanların istediği ölçüde akar, yağardı. Gerekli görülen yerler –koca koca şehirler, koca koca bölgeler- saydam kubbelerle örtülmüş, sonsuz bir ılıman sürem içinde yaşatılırdı, insanlar, hayvanlar, bitkiler” (132). Bu nedenle bitkilerle birlikte böcekler de büyümüş, insanların arayıp bulduğu yollar geçici bir süre etkili olsa da onların daha da güçlenip büyüyerek dünyayı sarmaya başlamalarına yol açmıştır. Dış dünyada sular kontrol altına alınmıştır ancak adanın sular altında kalması gibi büyük şehirler de bu dev böceklerin saldırısı altındadır. Adada sosyal sınıflara göre uzamsal dağılım dış dünyanın tersine gelişmiştir. Dışarıda tepelerde yaşayanlar dağlı, köylü olarak görülürken adanın tepelileri eski ailelerin oluşturduğu ayrıcalıklı sınıfa mensuptur. “Yüzyıllar önceki depremden sonra, adanın batabileceği korkusuyla evlerini tepeye taşımış olanların torunları, ardıllarıydı bu tepe mahalleliler; adanın en eski halkı, en eski ocakları sanıyla daha bir eli açık davranır, sofralarını, uslarını, keselerini daha bir ele açık tutarlardı” (131). Sonuç olarak ada ile dış dünya arasında her ne kadar belirgin bir karşıtlık görülse de insanın doğa ile olan savaşı ve bu doğrultuda meydana gelen olaylar, paralel düzeyde seyreder. Bu açıdan ada, dünyanın ya da insan kültürünün mikro düzeyde bir temsili olarak gösterilebilir.

Tepedekilerin “ele açıklı[ğ]ı”, toplumsal statünün korunması adına gerçekleşmekte, üstün konumu sergileme davranışı olarak serveti ve sosyal konumu korumaya hizmet etmektedir. Dolayısıyla “tepedekiler”in paylaşım davranışları, adamın tüm zenginliklerden, hatta kendisine ait olan anılardan bile kurtulma arzusuyla ters bir ilişki içindedir. Birileri geçmişi ve ayrıcalıklarını korumak için

paylaşımlarda bulunurken o, bilgi dahil geçmişin tüm izlerini silmenin peşindedir. Kısaca adalılarının sahip olduklarını koruma duygusu ile anlatı kişinin soyunma, hiçbir şeye anılara bile sahip olmama arzusu arasında bir karşıtlık görülür: Sürekli tutmak ve çoğaltmak isteği doğrultusunda şekillenen kültüre karşı özne, bırakmak, vazgeçmek nihayet kahramanca bir feda edişle sırası geldiğinde kendinden de vazgeçmeyi kurmaktadır: “İnsan soyuna soyuna deriye varır, onura, öz saygısına varır. Bunları yüzmek, koparıp atmak, güçtür ya, soyunmayı yürekten benimsemiş kişi, sırası geldiğinde, bu son adımı atmağı değer bellediğinde, ölmesini bilir.” (131).

Öyleyse onun davranışını hep bir nesnenin peşinden koşan masal kahmanından ayırabiliriz. Değerli nesneyi elde etmek için maceraya atılan masal kahramanın aksine “soyunmak” isteyen adam, kendisini artırmak değil, azaltmak ister, kendisini örten katmanları hep daha derine, ta ki son noktaya gelinceye kadar kazımayı düşünür. Ancak onun için de değerli olan bir durum vardır, o da geleceği son noktanın başkaları tarafından görülmesidir: “Ne ki bir tek kez yapılacak bu işi [ölmek], böyle bir eylemin değerini anlayacak kişiler karşısında yapmak ister. Yanılır da, sırası geldi diyerek, olmayacak bir yerde girişerseniz bu işe, acı bir masal olur çıkarsınız” (131). Görüldüğü gibi anlatı kişinin son noktada kendini feda ediş kadar varan “soyunma” arzusunun koşulu, bu edimin başkaları tarafından görülmesidir.

Değerlilik kipleri (*axiological modalities*) dünyanın varlıklarını (nesneler, ilişki durumları, olaylar, eylemler, kişiler) iyilik ve kötülük, değerlilik ve değersizliğe göre belirlenmesini sağlar (Dolezel 124). Anlatı dünyasının değerlendirilme, kıymetlendirme (*valorization*) kodları, bir kültür, bir sosyal grup, bir tarihi dönem tarafından belirlenmiş olabilir. Ancak belirlenmiş olan bu kodlardan yani dünyanın değerler düzeninden vaz geçiş ya da bireysel bir değerler sistemi

aksiyolojik yabancı hikâyelerinin oluşmasını sağlar. Bu açıdan kişi ya romantik anlatılardaki nihilist rolüyle dünyanın değerler düzenini reddederek ilgisiz bir tutum sergileyecek ya da bir “aksiyolojik asi” olarak kodların dışında öznel bir değerler sistemi tesis edecektir (125). Bu açıdan “İncitmebeni”nin soyunmak isteyen adamını bir aksiyolojik asi olarak nitelendirmek mümkündür. Bu açıdan özne, sadece adaya sonradan geldiği (yerlisi olmadığı) için değil, aynı zamanda değer kipleri açısından da içinde bulunduğu topluma ve “semiotik uzam” a yabancı olarak kabul edilebilir. Bir başka ifadeyle özne, toplumun diğer üyelerinden değerler sistemi açısından ayrılır.

“Semiotik uzam”dan kastım, içinde bulunulan yerin, coğrafi özellikleri, tarihi, maddi ve kültürel değerleri, ekonomik yapısı, estetik yönelimleri, farklı etnik, sosyal yapısı ve dilleri gibi unsurları ile birlikte bir anlam üretici ortam halinde değerlendirilmesidir.⁴³ Bu açıdan öykünün anlatı kişisi, yalnızca topluma değil, dünyanın mikrokozmosmik bir tasarımı olarak nitelendirebileceğimiz adanın insanlar tarafından kurulmuş “semiosfer” sistemine de yabancısıdır. Bunun en belirgin örneği, istemediği halde parasının artmış olması karşısında paralarını gizlice bir tepeye gömmüş olmasıdır. Fazla paradan kurtulma eyleminin delilik olarak görülmesinden endişe duyduğu için bunu gizlice yapar; çünkü adalılar tarafından en büyük suç olarak görülen delilik, gelenek doğrultusunda en ağır ceza olan kayalığın tepesinden denize atmakla cezalandırılmaktadır (138). Görüldüğü gibi adam farklılığının başkaları tarafından fark edilmesinden korkmaktadır. Uyum göstermek, göze çarpmamak, bir yabancı olarak görülmemek adına onaylamadığı halde toprak kazma

⁴³ Lotman semiotik uzamı, Vernadsky’nin tüm yaşayan şeylerin toplamı, organik bütünlüğü ve yaşamın devamlılığının koşulunu karşılamak için dile getirdiği “biosfer” teriminden yola çıkarak “semiosfer” olarak adlandırır. Semiosfer, kültürel gelişimin hem koşulu hem de sonucudur. Ona göre uzam, kültür ve dilden bağımsız olarak düşünülemez; çünkü uzamın içine gömülmüş olan insan bilinci, onu anlamsal olarak besler ve ondan beslenir.(125)

işlemlerine katılır, “doğaya uyum sağlayalım, onu karşımıza almayalım” doğrultusundaki kendi fikrini söyleyemez. Çünkü kültür, doğanın insan tarafından dönüştürülmesi anlayışı doğrultusunda kurulmuştur. Ada halkına göre doğru kabul edilen davranış, doğanın yanında değil, karşısında yer almaktır.

Çünkü ada halkının içinde bulundukları uzamla ilgili bir meseleleri vardır. Kültürü de buna göre şekillendirmişlerdir. Geçmişte yaşanmış olan deprem sadece yerleşim yerlerini, mimariyi şekillendirmekle kalmamış insanların deniz ve toprak ile olan ilişkilerini düzenlemiştir. Deniz sularının geri çekilmeye başladığı sıralarda, yani öykünün şimdisinde gerçekleşen doğa fenomeninde, ilişkiler korku temeline dayalı bir alışkanlık haline almıştır. Bu korku alışkanlığı ise kültürün en belirleyici özelliği haline gelmiştir. Bunun semiotik uzam açısından temel nedeni, yalnızca deprem değildir. Kentin bir ada üzerinde kurulmuş olması onun doğa ile bir mücadele sonucunda meydana gelmesi, çevresindeki dünya ile ilişkisinin kuşatan deniz tarafından sınırlandırılması toplumun kültürel kodlarında yer etmiştir.

Su da dışarıdan gelirdi adaya, un da. Adalılar balık satardı dışarıya [...] Tepeliler kıyılılarla birlikte aşağıda çalışırlardı. Ekmekler hâlâ kıyı fırınlarında pişer, öyle çıkardı yukarıya[...] Oldukça eksiksiz bir düzen kurulmuştu adalarında. Deprem korkusunu içlerinde yaşatır, kuşaktan kuşağa bu korkuyu iletmeyi ödev bilirlerdi. Depremde kıyıları parçalanıp, ufalanıp denize dökülmüştü[...] Depremden sonra adaya gelenlerin ancak kıyıda yerleşmesine izin vermişti adalılar.

(132)

Kıyı şeridi, bir nehrin ağzı, ada gibi yerlerde kurulan kentlerin doğa/kültür arasındaki ilişkiyi, çatışma ve uyum ilişkisini, içeren semiotik bir içeriği vardır. Bu kent, doğaya karşı bir mücadelenin sonucunda kurulmuştur; bunun sonucunda kent,

elementler üzerinde bir zafer ya da doğal düzenden sapma olarak yorumlanabilir (Lotman 192). Eskatolojik mitler bu şehirlerde yıkım, kıyamet tahminleri ve elementlerin zaferi üzerinde durur: ya sel vurur onları ya da kent, denizin dibine gömülür. “Ölüme mahkum olan kent fikri, elementler ve kültür arasındaki sonsuz mücadeleyi içerir” (193). Bu “sonsuz mücadele” içinde toprağın ve taşın bildiğimiz sağlamlığını yitirmiş olması fikri, dünyanın alt üst olması temasını yaratmıştır. “Tersine dönmüş dünya” düşüncesi, önce büyüyerek sonra da suların altına gömülerek insanın üzerinde yaşayabileceği güvenli, istikrarlı çizgisinin tersine dalgalı bir varoluş sergileyen öykü uzamının temel özelliğidir. Burada ada tıpkı bir beden gibi düşünülerek kişileştirilir: “ ‘Adamız büyüyor’ ... Canlı bir yaratık nasıl boy sürerse, öyle büyüyordu sanki ada. Bir takım yerlerinden, bir takım uçlarından boy atıyordu sanki” (140).

Ne zamanki uzam (doğa), değişmeye başladığında (denizin geri çekilmesi, “adanın büyümesi”) insanlar buna uyum sağlayacak yerde sahip olduklarını ya da alıştıkları ekonomik ve toplumsal düzeni, hatta korkularını bile korumak adına, kumsalda çukurlar kazarak denizi çağırmaya çalışırlar. Çünkü tüm düzenleri eski çağlardan beri süregelen davranışları “eksilmeye karşı önlem” almak üzerinedir (143). “Atalarının kurduğu düzen yıkılamazdı, yıkılıyordu, yıkılmamalıydı” (143). Ancak yarı kutsal kabul edilen ozanların ve işlerin yönetilmesinden sorumlu Yönetici Kurul Üyelerinin karşısında yer alan gençler grubu, yani dini ve siyasi iktidara, dolayısıyla geleneğe de karşı çıkan gençler büyümeyi durdurmak için “yeni bir düşünüş” olarak adanın “kesilmesi, kazılması” gerektiği doğrultusunda bir fikri benimserler (145). Ancak bu da tıpkı kendilerinden önce gelenler gibi dönüşüme direnen bir edimdir ve sadece kendilerini (derin çukurlarda) gömmelerine yol açar. Bunun sonucunda önce *alethik* yeterliliklerini (duyma becerilerini ki bu da uzam

yitiminin bir aşamasıdır) kaybeden ada sakinleri uzamı her biri sadece kendilerinin bulunduğu hücreler halinde bölümlere ayırmışlardır. Sahip oldukları her şeyi, birbirlerini ve dünyanın seslerini yitiren ada sakinleri, sonunda denizin geri gelmesiyle hem adalarından hem de canlarından olacaklardır. Adayla birlikte yutulan bedenler, şeylere biçim veren uygarlık, hepsi suların hiçliğine gömülür.

Ancak son sayfalarda sıkça vurgulanan, kazma işlemi sonucunda toprağın sürekli şekil değiştirmesidir. “Toprak yığınlarının çöktüğünü, devrildiğini, eridiğini görebiliyordu artık, her yanda” (155). Eskiden tepe olan yerde duran adam, her yanı suların bastığını görür. Adadan geriye kala tek şeyin kısa bir an için kendi bedeni, göğsü, başıdır.

Adamın son arzusunun yok oluşunun bir feda ediş olarak başkalarının tanıklığında gerçekleşmesini istediğini yukarıda belirtmiştim. Böylece feda ediş, kendinden vazgeçiş edimi, bir anlam kazanabilecektir. Ancak bu durum “soyunma” arzusunun doğasına aykırıdır; nitekim anlamlı bir yok oluşun gerçekleşmesi için gereken tanıklık da bir tür zenginleşme, giyinme olarak kabul edilebilir. Öykünün son kısmında yer alan batış bölümünün dramatik etkisi işte burada yatar: adamın bu arzusunun gerçekleşmemesi (kısa bir an için geriye bir tek kendisi kalmıştır) ve “acı bir masala dönüşme” ile ilgili bir ironidir bu. Dolayısıyla İsa’ya benzetilen bu karakterin trajedisi, farklı olduğunu göstermekten korktuğu için feda edişi erteleye erteleye geriye kimsenin kalmadığı yalnız bir ölümdür. Bu açıdan en son anlatı kişinin batması ironiktir, çünkü onunki dünyada kalan son adamın yalnız ölümüdür ve bu, kahramanca ölme, kurban olma ya da soyunmanın son aşaması olarak kendini feda ediş arzusundan hayli uzak bir sonudur.

BÖLÜM XI

“ALSEMENDER”

“Sözlüklerde boşuna aramayın. Bulsanız da uydurmadır bu çiçek” (161). Karasu, bir dipnotla “alsemender” hakkında bunları söyler: Kısaca bitkinin adını bulabilirsiniz ama bu, onun gerçekte varolduğu anlamına gelmez, demektedir. Bu açıklama gerek dil felsefesi gerekse öykünün içeriği açısından önemlidir çünkü gerçeklik ile onun dile getirimi ya da sözel temsili arasındaki mesafeye dikkati çekmektedir. ¹ Bu yalnızca büyüsel-masalsı bir varlık olan “alsemender” için değil, insanın çevresinde görüp adlandırdığı her şey için geçerlidir. Söz, nesnesini karşılamaz, insan zekası yalnızca onu temsil ettiğini düşünür. Nietzsche, “yaprak”, “renk”, “ağaç”, “çiçek”, “kar” gibi adlandırmaların, hatta “dürüstlük” gibi soyut bir kavramın bile büyük farklılıklar, çeşitlilikler taşıyan şeylerin, davranışların kendilerinden ya da doğadan değil, yalnızca dilden kaynaklandığını, kısaca toplumsal bir uzlaşım sonucu meydana gelen birer uydurma olduğundan bahseder. Nietzsche sözcükler ile şeyler arasındaki uçurumu ve insanların bu ikisi arasında hiç mesafe yokmuşçasına doğrunun da bir kurmacadan ibaret olduğundan söz eder (46). Ben bu

bölümde, “Alsemender”in anlatı dünyasının yaratıcısının, baş karakterinin (Bilgin) aksine benzer şekilde düşündüğünü kanıtlamaya çalışacağım.

Anlatıbilimsel açıdan baktığımızda baştaki açıklama, empirik yazarın öykünün adını ve “değerli nesne”sini daha baştan gerçeklik ve gerçeklik iddiası alanından çıkarıp olanaklı bir dünyanın kurucu bir varlığı olarak kurguladığını belirtir. Masalların geleneksel “bir varmış, bir yokmuş” kalıbı, bilimsel gönderimlerle (dipnot, “sözlük”) modern bir alternatif le dile getirilmiş olmaktadır. Alsemender, aslında yoktur ama o masal için vardır ve o anlatı dünyasında gerçektir. Tıpkı Bilgin’in “gerçekte” var olan ama kimsenin bilmediği bir çiçeği genelde yalan, yanlış, hakiki olmayan şeklinde nitelendirilen masal ve mitolojik özellikler taşıyan çok eski bir kitaptan öğrenmesi gibi belki Karasu da bilim ile masalı buluşturmaya çalışmaktadır. Sonuç olarak yalnızca bu girişin düşündürdükleri ve sıkça dile getirilen “doğruluk” yerdesliği göz önüne alındığında öykünün “Gerçeklik” alanından ziyade “Doğruluk” kavramının farklı anlamları üzerinde durduğu görülecektir. Öyle ki ilerleyen sayfalarda “gerçekliğin ne olduğu” ya da “olayların gerçekte nasıl sonuçlandığı” önemini yitiren sorular olacaktır. Bu bölümdeki amacım doğru olanın nasıl bir belirsizlik ağı içerisinde örüldüğünü göstermektir. Ayrıca kurgusal bir eseri okumakta olduğunu bilerek zaten “inançsızlığını askıya almış” okuyucu için “gerçeklik iddiası”nın yitimi ne anlama gelmektedir? Aristoteles’ten modern edebiyata kadar genellikle ve sadakatle sürdürülen, bir anlatının temel ilkesi olarak kabul edilen “başlangıç, gelişme, sonuç” denklemi bütünlüğüne uygun, birbirine bağlı hareket dizileri ya da olaylar zinciri yerine bütünlüğün çoğalarak çeşitlendirilmesi ve sonunda dağılması nasıl gerçekleştirilmektedir? Son olarak tüm bu çoklu yapının derin yapısında yer alan “doğruluk” ile olan ilişkisi nedir?

Öncelikle bu öyküde mesele edinilen iki farklı türde “doğruluk” olduğu ve her ikisinin de “gerçeklik”ten farklı kavramlar olduğunu belirtmek gerekiyor. Gerçeklik (*reality*), varolana ilişkindir ve ontolojinin konusuna girer. Doğruluk ise öyküde iki farklı anlamda yer alır ve ikisinin de gerçeklikle bir ilgisi yoktur. Doğruluğun ilk anlamı epistemolojik alanla ilişkilidir. Harun Tepe epistemolojik doğruluk (*truth*) ile gerçeklik ayrımını şu şekilde gösterir:

Doğruluk, “ ‘varolan’ değil, bilgiler ya da ‘ifadeler’, ‘önergeler’, ‘savlar’, ‘kuramlar’dır; ama hep bilgi birimleridir. Gerçeklik, bilenden, bilinçten bağımsız olarak varolan şeylere ilişkin bir özellik iken, ‘doğruluk’ varlığını bir varolana ilişkin bildirimde bulunan bir özneye borçludur” (4)

Dolayısıyla doğruluk ya da yanlışlık şeyler ve nesneler için değil, bilgiler için kullanılan kavramlardır (5). Öyleyse okuduğumuz “alsemender” adlı bitkiye doğru ya da yanlış diyemeyiz ama “alsemender lale türü bir bitkidir” ya da “Bilgin lale yetiştirmektedir” önermelerini doğrulayabilir ya da yanlışlayabiliriz. Nitekim klasik mantığa göre bir önerme hem doğru hem de yanlış olamaz. Ancak bu öyküde herhangi bir önermede bulunmak ya da önermeleri “evet” ya da “hayır”ın dar kalıplarına sığdırmak kesinlikle mümkün değildir. Öncelikle aşağıda göstereceğim söylem düzlemindeki çelişkiler nedeniyle bu önermelere “doğru” ya da “yanlış” diyebileceğimiz bilgi kesinliğinden yoksunuz. Öykünün dünyasıyla ilgili bilgilerimizi neye göre inşa etmişizdir? Yer yer Bilgin’in sözleriyle konuşan “güvenilmez anlatıcı” (Booth) ya mı yoksa sürekli yalan söyleyen karakterlere mi? Ya da öykünün gerçeği nedir? Anlatıcı mı doğruyu söylemektedir, Bilgin mi, kütüphaneci mi? Bu türden sorular nedeniyle metin, doğrunun ne olduğu, ya da neyin doğru olduğu konusunda şüpheler, belirsizlikler uyandırır. Klasik mantığın

kalıplarından çıkar ve diyalektik mantığa göre hem “evet” hem de “hayır” diyecek olursak “Bilgin lale yetiştirmektedir” önermesine “doğru” ve “yanlış” olarak cevaplayabiliriz. Nitekim metindeki belirsizlikler ya da çelişkili ifadeler, okumanın tam da bu şekilde gerçekleşmesini ister.

Öykünün söylemden ziyade içerik düzlemine konumlandırabileceğimiz ikinci tür “doğruluk” ise etikle ilgili bir kavramdır ve öyküde bu tür doğrunun da ikiye ayrıldığı görülmektedir: Birincisi, Bilginin de peşinde olduğu “doğru sözlülük” (“doğruculuk”) erdemi; ikincisi ise ahlaki ve bilimsel doğru davranıştır ve tutumdur.

Bilgin, öykünün şimdisinde gerçekleştirdiği yolculukta dünyanın sırları ya da gerçekte görünenlerin neliği ile ilgilenmez. (Çeşitli deneyler yaptığını, beyinler üzerindeki araştırmalarını biliyoruz. Ancak olayların geçtiği zamanda [öykünün şimdisinde] bu tarz çalışmalar ile ilgilenmediğini anlıyoruz). Dolayısıyla kavramsal yolculuğunda Bilgin, “Gerçek”in alanından “Doğru”nun alanına geçmiş olmaktadır. “Gerçek”, doğada şeylerin varlığıyla ilgili ontolojik bir kavramken, “Doğru”, bunun dile getirilmesi onaylanması, gerçek olanın gösterilmesi ile ilgili olan mantıksal ve etik bir terimdir. Yani “gerçek” doğanın, dünyanın, “doğru” ise insanların, kültürün, bireysel algının, özelde iletişimin, aktarımın, dilin alanına girer. Bilgin doğru sözlülüğün peşinde ilerler; doğruluk getiren bitkiyi arar bulur ve hem laboratuvarına, hem de metaforik olarak topluma ekmeye çalışır, bunu ister.

Ancak öykünün bu şekilde tek katmanlı bir yapısının olmadığı açıktır. Öyküde söz konusu iki “doğru”nun kaypak sınırları ile “yanlış” olana ne kadar yaklaştığına tanık oluruz: Bilgin “doğru sözlülüğü” kendisine mesele edinmiştir, çünkü anlatıcıya ve kendisine bakılırsa kendisi sürekli doğruyu söylerken toplumda kimse bunu yapmamaktadır. (İnsanlar kendileri öyle oldukları için onun da yalan söylediklerini sanmakta Bilgin de buna üzülmemektedir. Yani gündelik yaşamda

başkalarının gözünden Bilgin doğrucu değil, yalancıdır). Oysa okuduklarımızdan Bilgin'in her iki anlamıyla pek de o kadar "doğru" olmadığını çıkarırız:

Kütüphaneciye ve evine gelen davetlilere doğruyu söylemediği gibi etik olarak tartışmalı ya da "yanlış" nitelendirilebilecek pek çok davranış sergiler/ tasarlar.

Örneğin epistemolojik olarak alsemender üzerine anlatılanların doğru olup olmadığını sınamak için onun yaprağını yanındaki iki adama yedirerek etik açıdan yanlış bir iş yapar. Dolayısıyla öykü sadece doğru ve dürüstlük arasında değil, ödev, yükümlülük ile hür irade, iyi-kötü gibi başka etik meselelere ilişkin çatışmaları ve - uzamsal bir nitelemeyle- sınır ihlallerini dile getirir.

Benzer bir çatışma, bir başka düzeyde birey ile toplum arasında gerçekleşir. Burada asıl mesele, farklı özelliklerine *rağmen* ve bu özellikleriyle *birlikte* kişinin, durağan bir toplumda varolabilme meselesidir. Bu toplumu ya da öykünün anlatı dünyasını daha iyi anlayabilmek için onun yapı taşlarına daha yakından bakmak gerekir.

Öykünün anlatı dünyasında, varlıkların (nesneler, ilişki durumları, olaylar, eylemler, kişiler) iyilik ve kötülük, değerlilik ve değersizlik nitelemeleri, bildiğimiz dünyayı andırır: Örneğin evde ve okulda doğru söylemenin iyi olduğu öğretilirken gündelik yaşamda tam tersi bir kural geçerlidir (162, 169). Ancak yine de "değerlilik kipleri" (*axiological modalities*) dağılımı, yaşadığımız dünyadakinden farklı özellikler de gösterir. Örneğin bu dünyada bitkilere ve çiçek yetiştiriciliğine büyük önem verilir. İnsanların yetiştirdiği bitkilerin geçmişten getirilen kültürel anlam bağıntılarınca, kişilerin kimliklerinde, sosyal konumlarında, hatta mesleki ve özel yaşantılarında belirleyici oldukları görülür. Buna göre toplumun ya da kültürün anlamsal kodlarında çeşitli renklerde gül yetiştiriciliğinin, seçkin, kabul gören bir davranış, onaylanan bir tutum olduğu, bunun tersine, geçmişten taşınan bir öfke

sebebiyle, lale yetiştiriciliğinin hukuki olmasa bile ahlaki bir suç olarak kabul edildiği, bu insanların toplumdan dışlandığı, ikinci sınıf kişiler olarak yalnız bırakıldığı, hatta işlerinden sürüldüğü görülmektedir. Bu nedenle lale yetiştiren az sayıda insan bu işi gizlice yürütmek zorundadır (164).

Lalenin, ideolojik, politik yönelim, dini inanış ya da herhangi bir bireysel farktan ziyade kişinin cinsel tercihleriyle ilgili bir gönderimi olduğundan söz edilebilir. Nitekim çiçek, edebiyat tarihi boyunca cinsel gönderimleri olan bir imgedir. Lale ve gülün klasik ve geleneksel edebiyatta ne kadar önemli bir güzellik metaforu olduğunu, onların birer estetik haz nesnesi olduklarını biliyoruz. Ancak olanaklı dünyalar teorisinde kurmacada yer alan bir durum ya da nesne, gerçek dünyanın bir göndereni, bir metaforu olarak değerlendirilmez. O, kendi içinde, o dünyada bir değerdir ve gönderimi de yalnızca çizildiği dünyaya aittir. Olanaklı dünyanın varlıkları gerçek dünyayı referans almazlar (Dolezel). Dolayısıyla –kuramı takip edecek olursak-bu konuda ancak şöyle bir belirleme yapmak yerinde olacaktır: Verilen toplumsal ayıplama ve dışlama cezaları, kınamalar, dedikodular, lale yetiştiriciliğinin o toplumda eşcinsellikle eş değerde bir “sapkınlık” ya da ahlaki “suç” olarak görüldüğünü gösterir. Yani lale yetiştirmekle eşcinselliğin, birey ve toplum üzerindeki etki ve sonuçları her iki dünya için aynıdır. Sonuç olarak kişinin ne yetiştirdiği bu anlatı dünyasında önemlidir.

Toplumun ötekisi olan ya da bir şekilde azınlık durumuna düşmüş bireyler, iktidar söyleminin karşısında bulundukları konum açısından toplumsal olarak mesafelendirilmiş ya da uzamsal olarak ifade edecek olursak “öte”ye, “orada”ya, toplumun dışına konumlandırılmış kişilerdir. Dolayısıyla toplum karşısında bireyin ya da baskın olan karşısında azınlığın, “öteki”nin yalnızlığını duyumsarlar. Bilgin, doğruculuğu, kütüphaneci ise bir lale yetiştiricisi olması ve bu konuda yayılan

dedikodular sebebiyle içinde bulundukları ortamın yabancısıdır. Yine aynı sebepten her ikisi de dünyada kendileri gibi olan birilerinin varlığını görmek, duymak, bilmek ister. Kütüphaneci, Bilgin'in de bir lale yetiştiricisi olduğunu umar: “Lâle yetiştirenlerin varolduğunu işitmek başka, bu tutkuyu içinde taşıyan gerçek bir kişiyle karşılaşmak gene başka...” diye yazar kütüphaneci Bilgine gönderdiği mektupta, “ Ne olur, yalnızlığında beni yalnız bırakmayın...” (175). Bilgin ise herkese doğruyu söyletmenin hayallerini kurmaktadır. Eğer herkes kendisi gibi olursa yalnızlığından, başkalığından kurtulabilecektir.

Kurulan olanaklı dünyaya yabancı olma, anlatı dünyasının sınırında olma durumu açısından değerlendirdiğimizde öykünün karakterlerini Güneşçi ile aynı konuma yerleştirebiliriz. Ancak “Alsemender”in anlatı kişileri durup beklemek/ummak yerine harekete geçen, eyleyen –ya da bu eylemi kuran, hareket tasarısında bulunan insanlardır. Örneğin Bilgin, bilimsel bulgularının, herhangi bir bilim insanından çok daha etkin bir şekilde toplumu, gündelik yaşantıyı değiştireceği hayalini kurar, hatta öykünün çeşitli sonlarından birinde tüm tehlikelerine rağmen bunu dener; büyük gruplar halinde insanlara gizlice bitki özünü içirir (böylece bu kişiler yaşamları boyunca bir daha yalan söyleyemeyeceklerdir).

Bu açıdan Bilgin'i “eşikteki kahraman” olarak nitelendirebilir miyiz? “Eşik” kavramını, Lotman'dan yol çıkarak, içinde toplumun değerlendirilme, kıymetlendirme (*valorization*) kodlarının da bulunduğu kültürel/toplumsal “biz”in sınırlarında bulunma, anlamında kullanıyorum. Eğer Bilgin'i böyle bir sınırdaki değerlendirirsek, onu, Bakhtin'in dikkati çektiği “arayıcı” motifinin dar kronotopik kalıplarından kurtarmış oluruz. Bilgin, macerasının ilk aşamalarında bir arayıcı olabilir, ancak o zaman bile aslında bulunduğu yer toplumun sınırlarına yakındır. Bu anlatı dünyası, boş değil, tarihsel olarak içi doldurulmuş bir uzamdır, yani anlatı

zamanının geçmişinden, olayların olup bittiği şimdiye uzanan bir yerdir. Öyküde geçmişten gelen pek çok öge ile karşılaşırız: sadece eski kentin eski kütüphanesi değil, onbirinci yüzyıldan kalma kitaplar ya da lale öfkesinin kaynağı olarak gösterilen eski “serdar-padişah” hikâyesi bunun örnekleri olarak gösterilebilir. Ayrıca devlet, bilim adamlarını gözetlemekte, bulgularını denetim altına almaktadır. Görüldüğü gibi değişime, dönüşüme direnen, farklı olana şüphe ile yaklaşan (denilene göre Bilgin’in doğruculuğu bir türlü anlaşılmaz, herkes gibi onun da yalan söylediği sanılır) bu toplumsal yapıda, geçmişin izleri kuvvetle sürdürülmekte ve gündelik yaşantı, yalan ve ikiyüzlülük örüntüleri ile kurulmaktadır. İşte öykünün anlatı kişisi Bilgin, kendi bireysel değerler sistemi ve elindeki güç ile böyle bir dünyanın eşiğinde bulunur. Toplumun yasak, ayıp olarak nitelendirdiği bir işe girişi (laleye benzeyen alsemenderi yetiştirmesi), toplumsal değerler sistemini çiğnemesi, dahası onu dönüştürme arzusu açısından onun sınırdan bulunduğu ve “aksiyolojik bir asi” olduğu doğrudur. Dolayısıyla bu anlatı kişinin, öykünün zamansal diziliminde önce bir “arayıcı” rolünde olduğunu sonradan ise içinde bulunduğu eşik konumu ve elde ettiği güç (“edinim”) ile toplumun gerçekliğini inşa eden “Yalan” ile mücadele ettiğini ve aynı zamanda dedikodular vs. nedeniyle ona maruz kaldığını görüyoruz.

Doğru ile yanlış (ya da yalan) nedir? Sınırları nerede başlar ve biter?

Evrensel bir doğruluk ölçütü var mıdır, yoksa bu herkese ve her şarta göre değişir mi? Bilim, sınırları kesin olarak çizilmiş bir doğruluk ölçütü getirebilir mi? Bilgin’i eşik yolculuğuna çıkaran bu sorular olmuş, dolayısıyla “diğerleri” ile olan mesafesi de böylece kurulmaya başlamıştır. Çocukluktan edindiği bir bilgiyle doğruluğun iyi olduğunu öğrenmiştir ama toplum içinde doğruyu söylemek her zaman iyi kabul edilmez; bu nedenle gündelik yaşamda kusur sayılan “doğruyu söylemek” ile aile ve

eğitim kurumlarında öğretilen “dürüstlük erdemi” arasında derin bir ayrım vardır. Bilgin bu aralığı bilim yoluyla kapatmak ister. Doğruluk bilgisinin peşinde onun sınırlarına doğru bir arayış yolculuğuna çıkar. Felsefe, insani bilimler, psikoloji, biyoloji gibi farklı bilgi ve bilim kaynaklarında Doğru ile Yanlış’ın izini sürer. Bu nedenle onun yolculuğunun ilk kısmı benzer motifli geleneksel hikâyeleri andırır. Bu hikâyeler, ölüme ya da türlü dertlere çare olacak şifalı bir bitkinin ya da ab-ı hayatın peşindeki bilginin maceralarına odaklandığı gibi aynı zamanda bir felsefi öğreti ya da bir yaşam bilgeliğinin edinimi şeklinde de görülebilir (Bakhtin 130). Bu açıdan Bilgin’in macerasının ilk kısmı, “arayıcının yolu” motifiyle şekillenir.

Bakhtin, “arayıcının yolu” hikâyelerinin “doğru bilgiyi arayanın yaşam seyri” kronotopu olduğunu belirtir. “Arayıcının yaşamı, kesin ve açık dönemler ya da aşamalara bölünmüştür. Onun yaşam seyri, öz güven eksikliği, öz eleştiri ve kendine duyduğu şüpheden, öz bilgiye ve en sonunda gerçek, esas bilgiye ([Antik edebiyat örneklerinde]“matematik ve müzik”) doğru ilerler” (130). Ancak bu şema Bilgin’in son ana kadar kendisine duyduğu şüphe, öz eleştiri, hatta intihar girişimi göz önüne alındığında ona pek de uygun görünmüyor.

Bilgin’in yaşam yolu, toplumu dönüştürebileceği -“yalan söylenmemesi”(190)- bir gücü (alsemender) aramak, onu elde etmek ve bu süreçte de kendisi gibi bir yabancı olan genç ve “güzel yüzlü” kütüphaneciyle karşılaşmak, elde ettiği sır’ı açıklayıp açıklamamak, kullanıp kullanmamak arasında kararsız kalmak, şeklinde özetlenebilir. Bu süreçte kütüphane, kitaplar ve bilimlerden geçen yolu, ıssız deniz kıyılarında, sonra laboratuvarında ve başka kapalı ortamlarda geçer.

Bu bitkinin masallardan tanıdık olduğumuz büyüsel bir işlevi vardır: ondan alınan dozun miktarı, nasıl bir dönüşüme uğranacağını belirler: tek yaprağının yalan söyletmeme, ikinci yaprağının çıldırtma, üçüncüsünün ise öldürme gücü vardır.

Kısaca azdan çoğa göre değişen derecelerde bir dönüşümü gerçekleştirme gücüne sahiptir. Böylece “alsemender” adlı bitki, yapraklarından yiyenin gerçekliğinde, varoluşunda değişime yol açmaktadır. Ancak etik değerdeki “doğru”nun pek çok açılımı vardır, hatta insanın nasıl gördüğü, çevresini nasıl algıladığı ile doğru orantılı olarak “doğru olan”, kişilere göre değişmektedir.⁴⁴ İşte alsemender ile hiç kimsenin sahip olmadığı bir dönüştürme gücüne kavuşmuş olan Bilgin, bu edinim sonucunda başka etik doğruları çiğner. Bu sınır ihlalini ya bir edim ya da tasarı olarak okuyabiliriz. Çünkü metin açık uçludur. Eğer çatallanan yerleri Bilgin’in zihninden geçirdikleri olarak okuyacak olursak bunları birer tasarı olarak da nitelendirebiliriz. Kısaca doğruculuğun peşindeki bu anlatı kişisi, öykü boyunca etik açıdan “doğru”olarak kabul edilmeyen pek çok davranış olanağı ile karşılaşır. Başta kütüphaneci olmak üzere insanların yalan söyleme, doğruyu söyleme, eksik bilgi verme ya da hiçbir şey söylememe gibi seçeneklerini ellerinden alır, onları hür iradeleri dışında “doğruluk”a, “doğru söz”e hapseder. Elindeki dönüştürme gücü sayesinde insanların hareketlerinde ve sözlerinde kontrol sahibi olmuş, onları, kendisinin belirlediği tek bir dizgeye kapatmıştır.

Ancak bunun bir tasarım olabileceği ya da öykünün olanaklı sonlarından biri olarak okunabileceğini görüyoruz. Yani baş karakterin kapatma, teke indirme (“herkes doğrucu olsun”, “lale tarlası”: tek tipleştirme) yöneliminin tersine yazar, tek bir doğru olduğunu ya da geleneksel öykünün tek bir sonucu olduğu görüşünü reddeder ve okuyucuya farklı okuma olanakları sunar. Acaba Bilgin kendisi gibi yalnız olan kütüphaneciye doğruyu söyleyecek midir?(177-179) Ya da elindeki bu

⁴⁴ Örneğin Bilginin Alsemender’in dışında *gerçekte* “mavi gül” mü yoksa “yeşil gül” mü yetiştirdiğini bilemeyiz. Çünkü anlatıcı ile öykü kişileri arasında bu konuda görüş birliği yoktur, öyküyü anlatan ses ile karakterler bu konuda karşıt bildirimlerde bulunurlar. Bu da kasıtlı yapılmış bir tutarsızlık, Bilgin’in gerçek kimliği doğrultusunda düşünme alanı açan bir belirsizliktir. Ancak bu tutarsızlığın bir başka amacı da tıpkı s. 162’deki saç deneyinde olduğu gibi insanların farklı algılarına dikkati çekmektir. İnsanların algıladıkları renkler ve renklerin dile getirmesi aynı değildir.

güçle ne yapacak, nasıl hareket edecektir?(185-190). Doğru söylemek ile doğruyu yapmak arasında fark vardır ama elindeki bu gücü bir ödev bilinciyle kullanması mı doğrudur yoksa kullanmaması mı? İşte bu ahlaki noktalarda çatallanan öykü, okuyucuya olayların gelişme aşamasında (kütüphaneci ile Bilgin’in buluşmalarında, Bilgin’in kendisinin lale yetiştirip yetiştirmediğini açıklama sırası geldiği anda) üç, sonuç kısmında (belediyeden yetiştirdiğini sandıkları gül+lale karışımından örnek istediği mektubu aldıktan sonra) ise dört farklı okuma olanağı sunar.

Anlatı izlencesindeki bu açılım, ya da gelişme ve sonuç kısımlarında olayların birbirine alternatif olarak çeşitlenmesi, açık yapının bir özelliğidir. Metnin okuyucuya tanıdığı bu özgürlük, modernitenin gerçeğin çoklu algılanması ve perspektif ilkeleri doğrultusunda aynı zamanda alışılmadık, yadırgatıcı hatta tekinsiz bir anlatım tekniğiyle sağlanmıştır. Nitekim bu tutum, Aristoteles’ten bu yana gelen başlangıç-gelişim ve buna bağlı olan bir son ilkesinin açıkça ihlalidir. Çünkü karakterin başından geçen olaylar, metnin hem gelişim hem de sonuç aşamasında her biri de eşit derece değerli olan dallara ayrılmış ve bu dallar da Einsteinci evren içerisinde zorunlu olarak kendi uzam/zamanlarını belirlemişlerdir.⁴⁵

Sonuç olarak bu çok yönlü yapı sayesinde “Alsemender” başlığı altında bir değil, en az 3x4 ayrı öykü okumuş oluruz. Her biri farklı olanaklı dünyalara açılan bu metni geleneksel neden/sonuç ilişkisi içerisinde ve tek anlam arayışıyla okusak bile en az iki olay dizisi seçimi yapmak zorundayız. Ya da tüm olanakları birlikte değerlendirip olayörgüsünün çoklu yapısını kabul edebiliriz. Her iki durumda da metin, okuyucunun belirleyiciliğinde, ona seçme, dolayısıyla anlam(lar)ı belirleme

⁴⁵ U. Eco, dizesel bir müzik parçasının çok yönlü (*multidirectionnel*) dünyasını, Einstein’ın tasarlamış olduğu uzay/zaman evrenine benzetir: “çünkü burada dinleyici, bakış açılarının tümünün eşit derecede değerli olduğu, kutupsuz bir sessel öğeler bütünlüğünden başlayarak, kendi ilişki dizgesini kendisi kurmak zorundadır; bunun gibi Einstein’ın evreninde de her birimiz için geçmiş, şimdiyi ve geleceği oluşturan her şey bütün (blok) halinde verilmiştir ve maddesel bir parçacığın varlığını oluşturan, bize göre birbirini izleyen olayların bütünlüğü bir çizgi ile, parçacığın *evren çizgisi* ile gösterilmiştir” (1992, 30).

gücü tanıyan bir yapıya sahiptir. Umberto Eco, *Açık Yapıt* adlı çalışmasında bir sanat yapıtının ister orta çağda ister daha sonra yaratılmış olsun, belirli bir “açılıma” kendi doğası gereği zaten sahip olduğunu, ancak modern eserlerin ortak bir estetik yönelimle “ikirciklik” ilkesini kasıtlı olarak izlediklerini belirtir. Eco’ya göre bu estetik yönelim “yapıt ile yorumcusu arasında yeni bir diyalektiğin anlatımı” (1992, 13) olarak açıkladığı “açık yapıt” terimi ile karşılanabilir. Bu yeni diyalektik, yapıtın kasıtlı olarak sunduğu çok yönlü ve dolayısıyla belirsizlik duygusu yaratan yapısından ileri gelmektedir. Görülen odur ki “Alsemender” içeriğinde ele aldığı etik değerlerin çeşitli görünümleri doğrultusunda yalnızca kendi evrenini çatallamış değildir, aynı zamanda kendi dinamik yapısı ile de çok çeşitli yorumlara/okumalara açık bir özellik kazanmıştır.

Sözcükler ve bilgilerimiz sahih değilse eğer, “O halde doğru nedir?” diye sorar Nietzsche, “metaforlardan, metonimlerden ve insanbiçimcilikten oluşan hareketli bir ordudur- kısaca, geliştirilmiş, yeri değiştirilmiş ve şiirsel ve retorik olarak süslenmiş insan ilişkilerinin bir toplamıdır...doğrular, ne oldukları unutulmuş olan yanılsamalardır...” (47). İşte “Alsemender” tüm kurmaca ve masalsı özelliklerine rağmen “doğru”nun yanılsamalarını gösteren üst gerçeklikte bir metindir. Bu aşamada “sonlardan hangisi gerçek sondur ve bu davranış ne kadar doğrudur?” sorusunu sormak gereksiz olacaktır.

BÖLÜM XII

“BİR BAŞKA TEPE” [TEPE]

GKB’de yer alan uzamlar, anlatı kişilerinin düşünce ve etkinliklerinin gelişiminde belirleyici roller üstlenir. Bu özelliği en fazla taşıyan öykü uzamlarından biri de Tepe’dir. Bu bölümde amacım, anlatının uzam-zamanını, hareket ile olan ilişki bağlamında göstermek, bu sayede “düzlükte ilerleme” ile “tepeye tırmanma” edimlerini birbirleriyle olan karşıtlıkları içerisinde değerlendirmektir.

Öykünün içerik düzlemi temelde iki uzama ayrılır. “Düzlük” ve “Tepe”. Söz konusu anlatı dünyasında Düzlük, pek az insanın girmeye cesaret edebildiği, girenlerin ise türlü bedensel güçlükler ve korkular nedeniyle sonuna kadar gidemeyip geri döndükleri bir yerdir. “[S]azlıkların altı ne tam karaydı ne de tam su...” sazlıkların çevresinde de toprak sağlam değildir ve tehlikelerle doludur:

Çünkü yer yer kurumuş, çatlamış görünen dümdüz toprağa bastığın an kendini diz boyu çamurun içinde bulurdun. Basacağın yeri öğrenesiye, sağlam toprağı tanır olasıya, akşam olurdu. Geceleri garip hayvanlar

çıkardı sazlıklardan. Kimi yırtıcı, kimi ezip çiğneyici. Kimi sürüngen, kimi sarılğan” üstelik “gecenin yaşı, sazlıklar içinde çürüyen dirimin karanlıkta ağan ağusu seni taştan beter ederdi” (194)

Ama anlatı kişisi, düzlükte ilerlerken (bunun ne kadar sürdüğünü bilmiyoruz; yol için aldığı yiyecekler bitene kadar) burasının hiç de anlatıldığı gibi olmadığını bazı güçlüklerine rağmen söylentilerin abartılı olduğunu düşünür: “etin kemiğin dayanıksızlığı yıldırıyordu onları” (194). “Ettoprak” bataklık dışında onu tüketen bir şeyle karşılaşmamıştır. Öyleyse bu yer hakkında şunları kesin olarak söyleyebiliriz: Düzlük insanların gözünde tekinsiz yaratıklarla dolu, fiziksel güçlükler içeren, bedensel çağrışımlarla şiirsel olarak çizilen, büyülü (“ağulu”) bir yer görünümündeyken, bu uzam hakkında anlatı kişinin algısı, son derece gerçekçidir (sazlıkta çalışan tek tük insan, hür atlar, tavşanlar, yaban kedisi, dere...). Dolayısıyla Düzlük’te ilerlemek öncelikle fiziksel bir dayanıklılık sınavıdır.

Yine buradan anlıyoruz ki, Düzlük, insanların yaşam alanların sınırında, bilinen dünyanın, kültürün uçlarında bulunmaktadır. Düzlük ile Tepe arasındaki sınırda, dış dünya ile pek bir iletişimi olmayan masalsi bir köy bulunur. Burası insanların son kalesidir. Buradan ötesi, yani Tepe, bir kişi dışında kimsenin çıkmaya cesaret edemediği, çıkan kişinin de geri dönmediği bir yerdir, sınırın ötesidir. Ancak uzamsal olarak en uzağa mesafelendirilmiş, kültürel güvenlik sınırlarının ötesinde bir yer olmasına rağmen Tepe’de, Düzlük’te olduğu gibi bedene ya da kişiye açık bir tehdit dile getirilmez. Çünkü yolcu, beden sınavını zaten Düzlük’te vermiştir ve orada onu başka bir güçlük beklemektedir.⁴⁶ Sonuç olarak Tepe, aslında bedensel değil, zihinsel bir süreç olarak verilmiştir. Nitekim burada yol, Düzlük’teki gibi

⁴⁶ Tepe’de “çıkışın, tırmanışın güçlüğünden değil, doğrudan doğruya çıkışın kendisinden ötürü” bir güçlük söz konusudur, “sabahi, akşamı yok bu çıkışın, saatlere bölünmez bir devim olacak bu” (197).

gerçekçi çizilmez; düşüncelerle soyut olarak çizilmiştir ve iplik/su/yılan/yazı dizisi ile birlikte düşünülen metaforlarla dile getirilir (198).

Lotman, insan bedeninin dış dünya ile olan ilişkisinin önemini gösterirken yerçekimin gücü ve dik açıda duran bedene göre yapılan dilsel ayrımlardan söz eder. Ona göre tüm kültürlerde bulunan *yukarı* ve *aşağı* karşıtlığı ve bu karşıtlığa göre yorumlandırılmış politik, sosyal, dini, ahlaki gibi pek çok alan vardır. Lotman, böylece, derinliğin ve alçakta olanın tersine, *zirve* ve *tepenin* tanrısal bir anlamı olduğundan söz eder (132). Başla olan ilişkisi nedeniyle *yüksek*, dilsel kodlarda iyi ve esenlikli olan ile *dikey*, aşkın, semavî özelliği ile tanımlanır.

Bu aşamada “Dehlizde Giden Adam”ı hatırlamak yerinde olacaktır. O da zamanla oynayan bir uzamda edimde bulunmaktadır. Tepeye çıkan adam, “dolaşma” sözcüğünün her iki anlamını birlikte düşünür: Gezmek, gezinmek ile karşılıklı dolanmak birbirine, sarmaş dolaş olmak (197). Her iki öyküde de yol almak demek, kişinin bir uzamda yaptığı bir edimin gerçekleşmesi süresince uzam ile kişinin birbirine “dolanması” anlamına gelmektedir. Yani Bal’ın öne sürdüğü gibi bir olay ya da eylemin bir uzamın içinde meydana gelmesi değil, bir eylemin bu uzamla icra edilmesi söz konusudur. Hapishaneden kaçmak, ormanı geçmek, cennet ya da cehenneme gitmek gibi durumlarda uzam ve kat edilmesi gereken mesafenin kendisi, anlatı kişinin temel uğraşı haline gelmektedir (1985, 97). Aynı durum, “dehlizdeki adam” için de geçerlidir: Her iki anlatı da kişilerinin uzamla giriştiği mücadelelerin öyküsüdür. Bu iki öykü kişinin bir başka ortak yönü de insanların olağan yaşamları içerisinde bulunamayacakları bir masal/mit uzamında var olmalarıdır. Biri yer altında, ölümler ülkesinde, diğeri gökyüzüne Tanrıların evine doğru bir devinimdir. Dolayısıyla deneyimleriyle diğer insanlardan ayrılırlar. Ancak “yukarı çıkan” adam, uzamın sunduğu bir görüş zenginliği kazanacakken “dışarı çıkan” adam yine uzamın

müdahalesiyle (kafasını bir yere çarpmıştır), sahip olduğu görüşünü de yitirir, kör olur. Sahip olduğu zamanı, hatıralarını, kim olduğunu hareket süresince (ya da öykü süresince) yitiren “dehlizdeki adam”ın tersine tepeye tırmanan adam geçmişi, şimdiyle birlikte hatırlar, (geçici de olsa) ben anlatıcıya dönüşerek bir benlik kazanma sürecine girer. Dolayısıyla bu iki öykü arasında uzamın belirleyici olduğu şöyle bir denklem kurmak yanlış olmayacaktır:

Tepe	Yukarı	Dışarı	Görüş Yetkinliği	Eşzamanlılık	Zihin	Benlik
Dehliz	Aşağı	İçeri	Körlük	Zamansızlık	Beden	Hiçlik

Görüldüğü gibi Tepe’de bulunan adam, uzam ve zamanın sınırlamalarını yenerek sıradan insanın sahip olamayacağı edinimler kazanacaktır. Ancak Tepe’de göreceği son şeye hiç de hazırlıklı değildir. Bu, aynı zamanda öyküde dramatik öğeyi oluşturacağından tepede olmanın onun için ne anlama geldiğini ve tepeye tırmananın kendisini nasıl gördüğünü iyi kavramak gerekir:

Bu tepe ülkenin en yüksek yerlerinden biri. *Biliyorum*. Kendine güvenenlerin çıkmak, doruğuna ulaşmak istediği kuşaklar boyunca gönüllerinde taşıdıkları bir yer. *Biliyorum*. Oradan, ülkenin tümü, bütün gelmişi, geçmişi, geleceğiyle görünür, diye eski mi eski bir söylenti vardır çünkü, kuşaktan kuşağa aktarılan.

Biraz daha yüksek yerler yok değil belki, ülkenin bu en engebeli bölgesinde. Bunu *bilemiyorum*. Ama kesinlikle *bilinen*, kitaplara bile geçmiş olan şey, şu: Öbür tepelerin hiçbiri, bunun doruğundan görüleni göstermiyor. (197-198) (Vurgular bana ait)

Kitaplarda yazan, herkesin ve kahramanımızın “kesinlikle bildiği” bu bilgi, gerçekte doğru mudur? Eğer buraya giden kimse yoksa kitaplarda yazan bu bilgi, inanç-söylence temeline dayalıdır ve yukarıdaki paragraflarda üç kere vurgulanan “biliyorum” sözcüğü aslında empirik temelli olmayan “inanıyorum”a karşılık gelir. Öyleyse bu tepe, inanıldığı gibi tek, biricik midir? Tepeye çıkan adam onun yüksekliğinden emin olamaz belki daha yüksek tepeler de vardır ancak kesin olarak emin olduğu, uzam tarafından olanaklı kılınacak olan görüş yetkinliğidir. Başka hiçbir tepe (uzam) bu tepenin yetkili kıldığı “alethik” aşkınlık⁴⁷ olanaklarına sahip değildir. Dolayısıyla Tepe’nin sunduğu görüş yetkinliği, bakanı insanüstü bir varoluşa çıkarma olanağı taşımaktadır. Bu vaattir ki onu hem cezbedici hem de ulaşılması zor kılar. Dolayısıyla öznenin asıl amacı, tepenin doruğuna ulaşmak değil, onun sunduğu bu insanüstü konuma yükselmektir. Böylece sadece ülkenin tamamı değil, “gelmiş, geçmiş, geleceğini de görecek”tir; tıpkı bir Tanrı gibi sadece uzamda değil, zaman üzerinde de kurulmuş bir algı ve kavrayış gücüne, sıradan insandan onu ayıracak olan yetilenmeye; kısaca Tanrısal egemenliğe kavuşma olanağı tanıyacaktır Tepe ona.

Nitekim bir süre sonra anlatı, kişinin edimini, insanlığın tarih içindeki tüm eyledikleri ile ilişki kuracak şekilde genişletir: “Adamoğlunun bütün serüvenini bir tekerleğin parmaklarına yerleştiriverdiğim için sevinmem yakışık alır mı?” (200). Dolayısıyla tırmanan adam artık sadece bir öykü kişisini, “yazıyı biçimlendiren” bir yazarı (198), “öğrenmek, yükselmek, yücelmek” isteyen okuru (199), iplikle oyun

⁴⁷ “Alethik kiplikler” kişinin fiziksel, araçsal ve zihinsel kapasiteleri belirler (*alethic endowment*). Eğer söz konusu anlatı dünyası, insan standardına uygun olarak inşa edildiyse kurmaca kişilerin alethik donanımları ya da vergileri de normaldir (Dolezel 118-120) Örneğin görünmez olmak, araçsız uçmak ya da tüm zamanları ve tüm uzamları aynı anda görebilmek bu dünya insanının alethik sınırlarının ötesindedir.

oynayan bir çocuğu(198) değil aynı zamanda tarih boyunca tırmanan insanı imler. Bu insan, bilginin, öğrenmenin, formların ustası olmak için, içinde bulunduğu uzamla hesaplaşmak, onu yenmek, onun üzerinde hakimiyet kurmak, onu ele geçirmek istemektedir. Anlatıcı/karakter buna “yüreğin büyük savaşı” adını verir: “Çıkmalı... Dönmeli ama çıkrık olarak değil, tekerlek olarak. İlerlemeli. Nasıl bir şeyse bu ilerleme. Duruk bir eksene bağlı kalmamalı. Yoksa yüreğin büyük savaşı neye yarar?” (201)

Dolayısıyla ortamın kendisi, üzerinde ilerleyen kişinin ona bakışı, kişinin bu uzamlar üzerindeki hareketi doğrultusunda belirlenir: kişi, kendi edimlerini ilerlemek (düzlükte) ve yükselmek (tepede) olarak nitelendirir. Yani yataylık ve dikeylik bu öykünün temel karşıtlığıdır ve gerek hareket, gerekse düşünce, bu iki karşıt uzamın özelliği olarak biçimlenir. Örneğin Tepe’de anlatı kişisi, düzleme dayalı uzam anlayışıyla edinilen dilsel ve düşünsel alışkanlıklar konusunda kendisini şöyle uyarır: Yolda değil bir “yolak”da bulunmaktadır. “[Y]olağın kendince tutturduğu, bir o yana bir bu yana gidişlere gelişlere uyararak yürürken yapılan iş, salt çıkma, tırmanma, her adımda yükselme değil. Yaşam boyu yapılan işler gibi...Kişinin yaptığı her iş, bir öncekinden ille de ileride olmaz ki... Bu düşünce düzlükte geçer olabilirdi, burada değil” (199). Bir başka yerde ise şöyle düşünür “Kavgalar ardımda kaldı. Yoo, yoo... Ardımda değil, altımda. Yükselmenin terimlerini kullanmağa alışmam gerek” (201).

Dikey uzamda yol almak, doruğa çıkmak edimi, “öğrenmek, yükselmek, yücelmek” (199) ile ilişkilendirilir. Tırmanmak kişi için aynı zamanda kendisinin insani özelliklerini, yani altında bıraktığı yatay uzama ait özellikleri terk etmek anlamına gelmektedir. Bir başka deyişle ardında değil, altında bırakılanlar yalnızca uzamsal mesafeler değil, geçmişteki kendisine ve insanlara ait düşünce, davranış ve söz kalıpları, kurallar, geçmişe ve sıradan insan yaşantılarına ait şeylerdir. Burada

uzam, metaforlarla şeylere dönüşür. Onun yolda nasıl ilerlediğini, orada neler gördüğünü (tepeye çıkmadan) hiç görmeyiz. Tepe yolculuğu sırasında okuduğumuz sadece karakterin düşünceleri, daha doğrusu insansı yaşamına ait, sırasıyla terk ettikleridir (kavgalar, sağlık sorunları, kişisel geçmişte ve insanlık tarihindeki meydan ya da güç savaşları, diğer insanlar...). Sanki Tepe, taş ve topraktan değil de üst üste yığılmış insanlık meselelerinden oluşmaktadır. Ama en sonunda teker teker kat ettiği/terk ettiği şeylerin ya da dünyadaki her şeyin, aslında ayrı değil, birbirinin içinde olduklarını fark eder: “Şu her şeyi, düzen içerisinde, üst üste, sefertası gibi yerleştirme huyumdan da bir kurtulsam; her şeyin iç içe olduğunu öğrenmenin yeri geldi artık, erişti. Çevreme bakmak için çıkmadım mı buraya?” (202). Burada “öğrenmenin” zamanından değil, “yeri”nden bahsetmektedir. Bu söz de uzam ile şeyler arasındaki koşutluğu gösterir. Şu durumda dikey uzamda ilerlemenin ölçümü, ardında bırakılan yol ya da kat edilen mesafe süresi değil, terk edilen ya da kazanılan “şeyler”dir. Tırmanmak da bir tür terk ediş ile farklı kazanımlar anlamına gelmektedir.

Burada gerçekleştirdiği özel hareketi, düzlemde kurtararak tanımlama çabası, farklı bir tekerlek tasarlamasına neden olur. Bu kurmaca tekerlek de ilerlemektedir ama parmakları öyle bir düzende ayarlanmıştır ki bir noktadan bir diğerine gitmek yerine aynı anda pek çok noktadan hareket ederek pek çok başka noktaya kavuşur. Bu sayede kırılan çizgisel zamanda tek doğrultulu ilerleme, aynı düzlemdeki noktaların yere eş zamanlı değişimiyle birlikte çoklu okuma ya da hareket olanağına dönüşecektir. Böylece Batının Rönesans ve özellikle Aydınlanma döneminin algılayışı ile belirlenen, hareket etmenin salt ilerleme ile tanımlanmasını, yani “sürekli ilerleyen insan/kültür” figürünü reddetmiş olmaktadır. Anlatı kişisi, tepeye tırmanışını da böyle görür: “her iş, bir öncekinden bütün bütüne değişik, attığı

her adım bir öncekinden ille de ileride olamaz ki” (199). Onun bu farklı tekerlek tasarımı, kültür ya da uzamın art zamanlı tasarımının yerine, bilincin eş zamanlı hareketine yakındır. Buna göre önce, şimdi ve sonra; geçmiş, an ve gelecek yoktur (art arda değil, yan yana zaman anlayışı, eşzamanlılık). Nitekim çıkılan tepenin en temel özelliği de ülkenin/evrenin tüm zamanlarını birden gösterebilme gücüdür.

Sonuç olarak Yatay uzam ve Dikey uzam birbirine karşıt ikilikler olarak çizilmişlerdir. Uzam- zaman belirlenimleri birbirlerinin karşıtıdır. Düzlükte uzam- zaman bildiğimiz dünyadan çok da farklı değilken Tepe’de hem uzamın hem de zamanın kendi sınırlarından çıkarak onları kat edenin düşünceleri ile soyutlandırıldıklarını görüyoruz.

Eğer uzam ile zamanı birbirine karşıt öğeler olarak düşünecek olursak burada tasarlanan dünyanın tıpkı düşüncenin iki temel işleyişi olarak gösterilen dikey ve yatay eksenler, yani metonimi⁴⁸ ve metafor⁴⁹ şeklinde çizildiğini söyleyebilir miyiz? Bu şemaya göre metafor, uzamsal ve dikey bir eksendir, dizisel (paradigmatik) ve eşdeğerlilik ilkesince belirlenmiştir. Oysa metonimi, yatay ve zamansal bir eksendir, ardışıklık ilişkisi esas alındığı (art arda gelme) için dizimseldir ve bütünün parçalarından oluşur. Eğer bu doğrultuda düşünecek olursak Düzlük ve Tepe’nin iki farklı açıdan anlam olanağı olarak belirdiğinden söz

⁴⁸ Düzdeğişmece (*metonymy*), “Eğretilemeye karşıt olarak, tümcede dizimsel bir bağıntı kuran ya da belirtilen gerçeklik düzleminde yan yana bulunan öğelere ilişkin olarak, benzetme yapılmaksızın sonucun neden, kapsayanın kapsanan, bütünün parça, genelin özel, somut adın soyut kavram yerine kullanılması yoluyla oluşan değişmece türü. Örneğin *bütün kentte oturanlar* yerine *bütün kent, bir kadeh dolusu içmek* yerine *bir kadeh içmek*, vb. denildiğinde düzdeğişmece yapılmış olur” (Vardar 85-86)

⁴⁹ Eğretileme (*metaphor*), “Düzdeğişmeceye karşıt olarak, dizisel bağıntılar düzleminde, ortak anlambirimcikler kapsadıklarından aralarında eşdeğerlik ilişkisi kurulan anlamlı öğelerden birini öbürü yerine ve karşılaştırma yapılmasını sağlayan sözcükleri (örn. *gibi*) kaldırarak kullanma sonucu oluşan değişmece” (Vardar 90)

edebiliriz. Düzlük, insanların dünyası, tarih ve geçmiş (ya da çocukluk) olarak görülür Tepe'deki adamın gözünden. Ama kendisi söylem düzlemindeki tüm özellikleri nedeniyle dilin kendine bir gönderimi olan metonimik bir ilişkide temsil edilmektedir. Aynı bakış açısıyla Tepe'ye de iki farklı açıdan metaforiktir diyebiliriz. Birincisi, bilgilenme, bilgelik yoluna girenlerin yolculuğu, güçlükleri ve içerdği yalnızlık nedeniyle, tepeye tırmanış şeklinde gösterildiği için bilinen bir metafor ya da motiftir. Ancak bu metne özgün olarak Tepe'nin bir başka kullanımı da onun dikeyliği esas alınarak kendisinin de “metafor” kavramının özelliklerini gösteriyor olmasıdır. Burada artık öykünün içerik düzleminden çıkarak dikkati metnin kendisine yöneltmemiz gerekir. Nitekim tüm yabancılığına rağmen hala insanların alan sınırı içinde bulunan Düzlük, öznenin Tepe'de terk ettiği tüm “düzleme ait düşünceler”i barındırdığı, yani şeyleri ayrı ve parçalı olduğu, yol almanın art arda, sıralı gerçekleştiği bir ortam olduğu için metoniminin alanına girer. Burada zaman esastır ve zamanın akışı, Tepe'nin kendi dikeylik koşullarına göre eşzamanlı (senkronik) değil, kronolojik ve diyakroniktir (art zamanlı). Böylece öykü uzamları, anlatı dünyaları, anlattıkları maceralar ile sınırlı kalmaz, dilin ve zihnin derin yapılarının da birer temsili haline gelirler.

Adam çıktığı yerden altında kalan insanları böcek gibi görmeye başlar, savaşlar vs. önemini yitirmiştir: “*Böcekbaşı, böcekbaşı/Hani böceklerin başı?*”(203). Zirveye çıktığında eşsiz bir manzara onu bekliyordur. Hem nesnel hem de tinsel dorukta deneyimlediğini “aşağıdakilere de anlatacağım...usa sığmaz bir şey bu. Kimse erişmemişti bu bilgiye, bu görgüye, yıllar yılı” (206) diye geçirir. Ama tam geri dönecekken çok uzaktaki bir başka Tepe'den kendisine bakan birini görür. Orada oturan bir böcek gibi görünüyordur. Sonra aniden kendisinin de onun gözüne bu şekilde görüldüğünü fark eder, çıkanların neden inmediğini, geri dönmediğini

anlar. Böylece tüm düşünsel ve fiziksel eylemini ilişkilendirdiği ve sıkça tekrarladığı “Tekerlek olarak dönmeli, ilerlemeli” ilkesi son bulur. Adam zirvede başını dizlerinin arasına sokmuş oturur; tekerlek durmuştur. Yükseldiği bu eşsiz ve tanrısal noktanın hizasında bir başkasının varlığını fark etmesi, ötekinin bakışı ile kendisini görmesi, onun hikâyesinin dramatik ve ironik sonucudur.

Bunu destekleyen bir başka özellik ise anlatıcı ile karakterin konumlarıdır. Öykünün başladığı yer, Düzlük’ün değil, Tepe’nin eşiğidir: “Buraya gelmesi kolay olmadı. Önce, göz alabildiğine uzanan düzlüğün kıyısına varması gerekmişti” (193). Bu söz Tepe yolculuğuna çıkmaya hazırlanan karakterin geçmişini yani Düzlük macerasını hatırlama/anlatma sürecini içeren bir geriye dönüş (“analepsis”, Genette 38-60) anlatısıdır. Şu durumda Düzlük, geçmişini temsil etmektedir. Nitekim fiil çekimleri de –miş’li geçmiş zamandır. Düzlüğün –anlatıbilimsel açıdan- bir başka özelliği de üçüncü tekil kişi anlatımı olmasıdır. Ancak öykünün şimdisine yani Tepe’nin başına gelindiğinde öykü karakter tarafından ben anlatıcı doğrultusunda anlatılmaya başlanır: “Buraya gelmem kolay olmadı” (197). Böylece tüm Düzlük ve düzlüğün sonundaki “masalsı köy”e ulaşma, geçmişte yaşanan bir anıdan ibarettir. Tırmanış sürecini anlatan ses, ben anlatıcıdır. Buradan karakterin benlik kazandığını öne sürebilir miyiz? Yoksa anlatıcı, önceki masallarda sıkça yaptığı karaktere yaklaşma edimini bu sefer karakteriyle bütünleşecek şekilde mi gerçekleştirmiştir?⁵⁰ Öyle ki tırmanış sürecinde artık anlatıcı ile karakter diye metnin iki ayrı varlığı söz konusu değildir. Tek duyduğumuz ses, karakterin kendi başından geçenleri, anlatma süreci ile eş zaman olarak anlatma edimidir: yani fiiller, şimdiki zaman ekiyle çekim almıştır. Oysa zirvede anlatan ses, karakteriyle arasındaki mesafeyi tekrar koyar ve

⁵⁰ Anlatıcının hareketli tutumu yani anlatı ile karakter arasındaki söylem ve bilinç mesafesinin azalıp çoğalması modern edebiyata özgü bir belirsizliktir. Dorrit Cohn, bunu “ahenkli” psiko-anlatı olarak adlandırır (38).

ondan ayrılarak üçüncü tekil kişi anlatımına geri döner. Karakterin bir başka tepede bulunan ikiziyle karşılaşması yine şimdi gerçekleşmekle birlikte bu, artık benim değil, ötekinin anlatısıdır.

Peki anlatıcı sesin, aradaki ontolojik mesafeyi sıfırlayacak düzeyde karaktere yaklaşması ne anlama gelmektedir? Bunun farklı açıklamaları olabilir, nitekim “Bahçe”nin söylemi de bu doğrultuda bir şaşırtma içermektedir. Ancak benim yorumum, tırmanma sürecinin, metni kurma, örme ya da okuma süreci ile metaforik bir ilişki içerisinde düşünülmesi temeline dayanıyor. Bu nedenle “şimdi” ve “ben” okuyucuda tırmanan kişi ya da karakter ile bir özdeşlik kurma olanağı sağlamaktadır. Böylece sadece anlatıcı ile karakter arasında değil, okuyucu ile karakter/metin/yazar arasında bir tür yakınlık ilişkisi kurulmuş olmaktadır. Bu sayede metni düzen yazarın, onu anlatan anlatıcının, eyleyen karakterin ve onu okuyan okuyucunun edimleri, söylemsel bir teknikle birleştirilmiş olmaktadır. Perspektif (bakış açısı, görüş) ve ses (anlatan ses) öykünün sonunda tekrar başlangıç noktalarına dönmesi, mesafenin aniden yeniden kurulması ya da görünür olmasına yol açar.

BÖLÜM XIII

“MASALIN DA YIRTIILIVERDİĞİ YER” [GECEYARISININ MASALI]

GKB öykülerinin başından beri yazar Bilge Karasu, metinlerin içinde kendi varlığını açıkça duyurmaktan kaçınmamıştır. Hatta “Balıkçı” ya da “Güneşçi” gibi öykülerde karakterlere ve olaylara ilişkin değerlendirci yargılarını esirgemez. Modern değil ama daha çok geleneksel edebiyata yönelik yazarın bu görünür olma hali⁵¹ ya da tutumu, son masal metinde, anlatının kendi konusu olma derecesinde şeffaflaşır. “Geceyarısının Masalı”nda “masal” olarak nitelendirilen kurmaca ya da olay örgüsünün dokusu kaldırılır. Hikâyenin arkasında yer alan ya da bu metinlerin yaratıldığı ortam olan zihin açığa çıkarılır. Böylece yazarın bu öyküleri tasarlar ya da yazarken neler düşündüğünü, neylerden esinlendiğini görme olanağı yakalarız. Bu nedenle metin de Tansu Açıık’ın gösterdiği gibi bir tür deneme niteliği taşır (51)

⁵¹ James Joyce modern edebiyatta yazarın tutumunu ünlü “tırnaklarını törpüleyen yazar” sözüyle dile getirmiştir. Ona göre modern edebiyatta, yazarın görünmezliği esastır. R. Barthes, bunu son noktasına kadar götürerek “yazarın ölümü” kavramını öne sürer (Bkz Booth, Bal 2005 ve Cohn) . Ama modern olarak nitelediğimiz GKB metinlerinin çok canlı bir yazarı vardır.

Ancak anlatının organizasyonuna baktığımızda başlayıp gelişen ve yazıya dökülmesi ile oluşan sıralı düşünceler olmadığını görüyoruz. Düşünceler kısa parçalar (38 parça) halinde bölünmüş, numaralandırılmış ve birbirlerinin arasına girerek bir örgü haline getirilmiştir. Dolayısıyla bu anlatıda Chatman’ın bahsettiği türden öykü uzamı ya da anlatı uzamı gibi bir ayrım değil de daha üst anlatsal düzeyde metnin kendi uzamından söz etmek doğru olacaktır. Bu doğrultuda düşüncelerin ya da kısa anlatı parçalarının biçimlenişi, aynı zamanda metnin uzamsal biçimini belirler. O halde metne sormamız gereken sorular sırasıyla şunlardır. Kısa parçalar hangi düşünceye göre ayrılmıştır? Bunların art arda gelmesini sağlayan ya da metnin uzam tasarımını düzenleyen ilke nedir?

Öncelikle hangi parçanın neyi anlattığına bakalım. Bunun için okuma sırasını (ya da parçaların art arda dizilimini) bozarak aynı başlıkta numaralandırılmış metinleri bir arada okumayı deneyeceğim. Okuma sırası aslında şu şekilde düzenlenmiştir:

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.

1a ile başlayıp en son 4’ten sonra tekrar 1a’ya dönmesi bu sıralamanın öncelikle döngüsel ya da dairesel bir düzeneğe sahip olduğunu gösterir. İlk olarak okuduğumuz 1a’nın içeriği şu şekilde formüle edilebilir: Mutluluk= Mutsuzluk + Umutsuzluğun kabul edilmesi. Ancak son 1a’nın bu eksenle dile getirdiği tek bir şey vardır: korku’nun mutlak varlığı (hem “alışageldiğimiz bir düzen içinde”ki yaşantılarımızda hem de bu dokunun” yırtılıvermesinden ortaya çıkan” masallarda, yani her iki uzamda da korku bulunur: “korku, ördüğümüz duvarların iki yanında da duradurur” [227]). Buradan da anlaşıldığı gibi 1’ler dizisinin uğraştığı asıl mesele

“yazı” ve onun tasarımı ile ilgiliyken a’lar dizisi duygularla ilgilidir ancak baştaki bulunulan yer ile tüm bu anlatıyı okuyup kat ettikten sonra geldiğimiz yer aynı yer değildir; mutsuzluktan korkuya geçilmiştir. Öyleyse karşımıza döngüsel değil, sarmal bir yapı çıkar. Böylece birbirine girmiş sarmal yapılar, a’lar, b’ler, c’ler kombinasyonlarını oluşturur. Aynı şekilde 1b’lere baktığımızda 1b’lerin tamamının insan ile kedi arasındaki ilişkide odaklandığını görüyoruz. Ancak ilk 1b insan ile kedi arasındaki (zamanın algılanışı ve yaşanılışı konusundaki) fark üzerinde durmuşken kediyi nasıl sevmemiz gerektiği ve sevdiklerimizi nasıl sevmemiz gerektiği üzerine düşünceler dile getirilir. Sevmenin temelinde eşitsizlik ilişkisi ve kaybetme korkusu olamamalıdır yazara göre. Son 1b ise başlıca erdemin Eşitlik olduğu dile getirilir. Dolayısıyla kediden insan-kedi ilişkisine ve oradan da sevgi- eşitlik gibi kavramlara geçilen bir anlatıdır bu.

Okuma sırasını ihlal eder ve numaralara göre bir okuma düzeni kurarsak şöyle bir sonuç elde ederiz:

1a-1a-1a-1a-1a-1a-1a-1a. (9 adet 1a vardır ve hepsi de Yazı üzerinedir. Yazı, yamak, öykülerin nasıl ve hangi yöntemle tasarlandığı, neyi anlattığı ya da anlatmak istediği üzerine yoğunlaşır 1a’lar) =>YAZI alanını kapsar

1b-1b-1b-1b-1b. (5 adet 1b vardır. Yukarıda da söz edildiği gibi bunlar kedi ve sevdiklerimizle olan ilişkilerimizin anlatıldığı parçalardır. Eşitlik kavramı üzerinde durulmuştur) =>İLİŞKİLER alanını kapsar.

2a-2a-2a-2a-2a-2a-2a. (7 parça 2a bulunur. 2a’larda biri olanaklı ama gerçekleştirilmemiş [yazıya dökülmemiş] “Yeşil Gözlü Yontu” öyküsü ile Gesualdo’nun hikâyesi ve bunları düşünüşü konu edinilir. Her iki öykünün de ortak paydası Eşitlik’tir. Bu iki öykü de GKB öykülerinin metinlerarasılık ilkesince açıkça

beslendiği öne sürülen kaynaklardır) => Yazarın etkilendiği dış kaynaklı

ÖYKÜLER.

2b-2b-2b-2b-2b. (5 parça 2b'lerin hepsi Gesualdo'nun yaşam hikâyesini anlatır) => Bir YAŞANTI.

2c-2c-2c-2c-2c-2c-2c. (7 adet 2c'ler bir sanatçı olarak Gesualdo'nun yaşantısını gizli bir sevi açısından yorumu ya da bir üst değerlendirmesidir) => YORUM

3a-3a. (Sanatı ile sanatçının yaşantısı arasındaki ilişki ve bağ) => YARATI ile YARATICISI

3b (Bakan-Bakılan; Seven-Sevilen; Av-Avcı arasındaki eşitlik olanaklı mı? Gerçek dünyanın eşitliksizlik üzerine kurulu koşullarında eşitlik umudu) => EŞİTLİK

4 => KORKU

Bir başka okuma olanağı olarak rakamlar değil, harfler esas alınabilir. Buna göre harfler sayıları içerir ve konuları farklı kombinasyonlarla birbirine bağlar. Örneğin 1a'lar 2a'lar ve 3a'lar kümesi, YAZI-esinlenilen ÖYKÜLER ve YARATI ile YARATICISI şeklinde adlandırdığım sanat eserinin onu yaratan kişinin yaşamından ne kadar soyutlanabileceği meselesi yeni bir birleşim alanı bulmuş olur. Aynı şekilde 1b'ler, 2b'ler ve 3b'nin yarattığı anlam olanağı ise derin yapısı EŞİTLİK olan İLİŞKİLER alanında seyreder ve döneminin kalıplarını kıran (uşak ile efendinin eşitliği), özgürleşmiş bir sanatçının YAŞANTI'sına odaklanır. 'c'ler ise yalnızca 2'lerde görülür ve bunları yazanın Gesualdo'nun sanatı ve yaşantısı üzerine düşündükleri ve yorumlarını içeren birer ara söz niteliği taşır. Bu şekilde

okunduğunda 4 görülmez ya da kümenin dışında yer alır. Sonuç olarak farklı birleşimlerle farklı bütünler oluşturulabilir.

Yazarın sunduğu –baştaki- dizilime geri dönecek olursak bu tekrarların da anlatı açısından bir öneme sahip olduğunu görürüz. Nitekim tekrarlar, tıpkı müzik notalarının art arda gelişi gibi ritmi ve bir harmoniyi oluştururlar. Şiir ya da edebiyatın zamanda eklemlenmiş ses, zaman içinde ilerleyen bir süreç olması nedeniyle müzikle olan ilişkisi eski zamanlardan beri dile getirilmektedir (Lessing). Bu açıdan önemli olan, tek başına bir parça ve burada anlatılanlar değil, diğer parçalarla olan anlamsal ve biçimsel birlikteliğidir. İşte bu bütünlük, aynı zamanda metnin harmonisini oluşturur.

Sonuç olarak bu parçalar, bir eylemin ya da karakterin oluşum sürecini, herhangi bir olayın aktarımını, bir deneyimin geleneksel (bütünlüklü) anlatımını içermez. Düşüncelerin parçalı sunumu ya da metnin uzamsal biçimlendirilişi, ona, okuma ve anlam kodlarının çeşitli buluşmaları içerisinde çoklu okuma olanağı tanımıştır. Bu metni okumak ve ondan anlam çıkartmak, metnin inşa edilmesi, çatılması ya da örülmesi anlamına gelir ki bu da metnin uzam tasarımıyla ilgili okuyucu odaklı bir çalışmayı gerektirir. Masalın arkasından görülen gerçek yaşam alanı, masalın bir ön hazırlayıcısı olarak işlev görür. Burada koşullandırıcı iki temel ilke, eşitlik arzusu ile korkudur. Kısaca masalların arkasında insanın en temel arzusu olan ikiliklerin, ayrımların, dünyanın parçalı görünümünün giderilmesi isteği, böylece yaşama ve çevremizde gördüklerimize birer anlam kazandırma ihtiyacı vardır. Bu arzunun diğer yüzünü ise korku oluşturur. Arzu ve korku yaratıcı edimin (ya da bu masalların oluşmasının) temel dinamiğidir. Kurmacanın arkasında görülen empirik yazar ise parçalı düşüncelerini metinde bir tür “manzara” olarak sergiler. Bu “manzara”nın, parçalı yapısı, kolayca kavranamayacak, anlama, ilk bakışta

gerçekleşmeyecektir. Bu nedenle manzara “tekinsiz”, metin “zor” ya da “anlaşılmaz” olarak nitelendirilebilir. Oysa metnin “manzara”sı, perspektife ya da bakana göre şekil ve anlam kazanacak bir yapıya sahiptir.

BÖLÜM XIV

“GÖÇMÜŞ KEDİLER BAHÇESİ” [BAHÇE]

B. Karasu, “Masalın da Yırtılıverdiği Yer”de, bu döşek öykünün yazılış hikâyesini şöyle anlatır: “Bir kezinde ise ‘kanlı’ diyebileceğim bir mutluluk yaşadım. On ikinci masalı değil, on üçüncüsünü yazdım: Saatlerin zamanın dışındakini, hepsine döşek olacak masalı; belki de umudun dışında kalabilecek tek mutluluğu en çok vurgulayanını...”(212)

Bir öykünün “döşek” olmasının anlamı nedir ve neden “Göçmüş Kediler Bahçesi” (“Bahçe”), diğerleri gibi başlayıp hiç bölünmeden biten bir öykü olmak yerine böyle parçalı bir yapı olarak tasarlanmıştır? Son olarak bunun uzamsal mesafelendirme ve anlatının derin anlamlarıyla nasıl bir ilişkisi vardır?

“Döşek” öykünün anlamı, “Bahçe”deki olaylar silsilesinin, diğer on üç masal-öykünün arasında yer alması, yani onlar tarafından bölümlere ayrılmış olmasıdır. Bu doğrultuda kitapta yer alan tüm anlatılar, günün on üç saatlik dilimi

olarak tasarlanmıştır. “Bahçe” bu saat dilimleri arasındaki sürelerle konumlandırılır. Böylece diğer masallar gibi belirgin bir saat dilimi olarak adlandırılmaz, günün özel bir zamanını, anını ya da saatini göstermez. Bunun yerine öğle üzeri başlayan ve gece yarısından sonra sonlanan bir süreye yerleştirilir.⁵² Görüldüğü gibi öykü, olaylar ya da söylem tarafından değil, öykülerin diziliminden kaynaklı olarak parçalı bir biçim sergilemektedir.

Bu konumu “Bahçe”ye, kitapta yer alan diğer anlatıları birbirine bağlayan bir döşek özelliği verir. Her bir parça (masal) kendi başına özerk anlamlar içerir, farklı olay örgüleri, anlatı teknikleri, olaylar dizisi, başlangıçlar ve sonlar taşır. Ama “Bahçe”nin bağlayıcı özelliği ile bunlar bir araya getirilir; böylece bir anlam bütünlüğü edinilmiş ya da farklı anlama olanakları yaratılmış olur. Bu açıdan kitap boyunca okuduğumuz on üç masalda yer alan farklı farklı izlekler, “Bahçe” öyküsüne eklemlenerek anlatının anlamsal açılımını destekler, çağrışımları zenginleştirir ya da bazı karanlık noktalara açıklık getirir.

Örneğin ilkinden başlayarak öykülerin en temel izleklerini basitçe sıralayacak olursak şunları elde ederiz: av-avcı, insan-hayvan, insan + hayvan , yutulma, sevme/yeme (“Balıkçı”); arzulanan yere bir türlü gidememe, gençlik ve bedensel hazzı içeren kişisel cennet, geç kalma (“Sazandere”); iç-dış ayrımı ve içeriye sızanın tekinsizliği, insan-hayvan, hayvanını kuşanık adam (“Abdal”); bir yerde yabancı olma, bir gezgin olma (“Kirpi”); sevilen kişi ile girilen rekabet, mücadele ölüm-aşk, arzu-yenme ilişkisi (“Yengeç”); ötekini anlama(ma), anlat(a)ma(ma) (“Kirpi” ve “Yengeç”); yalnızlık, umut (“Güneşçi”); yeraltı, ölüm,

⁵² “Bahçe”, 13.00’a yerleştirilmiş olan ilk masal “Balıkçı”dan önce başlar. “Geceyarısının Masalı” bir günün tamamlanıp yenisinin başladığı anı gösterir. “Bahçe” öyküsü, bu yeni günün ilk anlarında son bir bölümle (13. Bölüm) sona erer. Ancak asıl hikâye (çekirdek öykü), 13. Bölüm’e kadar süren on iki saatlik bir süreyi kapsar. 13. Bölümde hem yeni bir gün doğmuş hem de anlatının yeni bir katmanı açılmıştır. Bu yeni anlatı, öncekinin bir üstkurmacası şeklinde tasarlanır.

zamanın ötesindeki, dışındaki uzam (“Dehliz”); usta-çırak, büyüme, olgunlaşmak, yerine geç(eme)mek, düşmek (“Çırak”); hayvana, ilk’e dönüşüm, insan oluştan hayvan oluşa (“Denizimiz”); kendini feda etme, soyunma, yutulma (“İncitmebeni”); doğru-yanlış-gerçek, çatalı anlatı (“Alsemender”); ben ve öteki (aynadaki ikiz), ötekini fark etme, (“Tepe”). Bu temaların ve anlatı tekniklerinin hepsi “döşek” olarak nitelendirilen “Bahçe”de yer almaktadır. Böylece bütün yapı, parçalara farklı anlam olanakları kazandırırken aynı şekilde parçalar da bütüne katılarak döşek öyküde karşımıza çıkan olayları, durumları anlamlandırmamıza yardımcı olur, hikâyeyi besler.

Örneğin metinde ilk karşılaştığımız kişiye A dersek, onun öykünün başlarında lokantada karşılaştığı (o da B olsun) adamdan garip bir şekilde etkilendiğini⁵³, kentte gittiği her yerde onu aradığını, onunla konuşmak, görüşmek için nasıl can attığını okuruz. Bu açıdan A başlarda bir avcı olarak görünmektedir. Ancak aslında bu bir “çekilme”dir ve bu sırada B de A’nın ilgisini Göçme Oyunu’na yönlendiriyor, oyuna girmesi için onu ikna etmeye çalışıyordur. Kısaca A, avcı iken ava, B de avcıya dönüşmüştür.⁵⁴ Kitabın son sayfalarına kadar “öteki” olarak görülen B, 13. Bölüm’de farklı bir konumda karşımıza çıkacaktır. Yani metni ilk kez okuyan için B de bu süreç içerisinde bir dönüşüm geçirir. B’nin dönüşümünü bölüm sonunda daha ayrıntılı değerlendireceğim.

Anlatının ilk kısmında (13. Bölüm’e kadar olan parçalarda) yer alan olayların geçtiği Ortaçağ kentinde bir turist olarak bulunan A, her ne kadar kent sakinlerinin dilini konuşabiliyor olsa da bu yerin kuralları, yasaları, gelenekleri ve tarihinden habersiz görünür. Bu nedenle yabancısı olduğu bir kentte yolculuk eden

⁵⁴ Nitekim B’nin denizi andıran özellikleri ileride ayrıca üzerinde durulacaktır.

Kirpi gibi dünyayı keşfe çıkmıştır. Öte yandan yine de burası insanların, yani kendisi gibi olanların yaşadığı bir dünyadır ve bir turist olsa da bulunduğu yere yabancı sayılmaz. Onun yabancı topraklara asıl macerası, hiç beklemediği bir an karşısında beliriveren uçurumun dibindeki dünyadır. İşte bu dünya, tüm bilinmezlikleri, tehlikeli ve tekinsizlikleri ile uzamsal bir mesafelendirme, sınırların, bilinen dünyanın ötesinde bir yerdir. Bu yer ile karşılaşma anı şöyle anlatılır:

Cam duvarın kapısından, ötedeki sekiye çıktım. Önümde açılıveren derinlik karşısında başım döndü. Elim tutunacak bir yer aradı, bir masa köşesine çarptı. 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 bir saray, üç katıyla bir oyunca gibi kalıyordu altımda. Kulesinin üst mazgalları karnımın karşısındaydı.

(29)

Kent dikey bir uzamda tasarlanmıştır. “Olanaklı dünyalar” kuramı bağlamında kentin Ortaçağda kurulan bir İtalyan kasabası olduğunu söylemenin hiçbir önemi yoktur. Nitekim burası bir İtalyan kasabasına benzesin ya da benzemesin kurmaca bir varlık niteliği taşır. Ancak anlambilimsel açıdan bakıldığında Ortaçağ’ın İtalyan kent tasarımının teolojik, mistik bağlamından söz edilebilir. Tıpkı kiliseler gibi bir tepe üzerine kurulan kentlerin tasarımı da göksel bir modele göre inşa edilir. Böyle bir uzamda gerçekleşen hareketin kendisi de genelde dini bağlamda değerlendirilir.⁵⁵

⁵⁵ Yolculuk-hacılık ilişkisi ve Ortaçağ kent tasarımının göksel modelleri için bkz. Lotman. Ortaçağ düşünce sisteminde dünya yaşamı, cennet yaşamının zamansal olarak karşıtı şeklinde görülse de (sonsuz X geçici) uzamsal anlamda bir karşıtlık söz konusu değildir (172). Buna göre yerlerin etik değerleri vardır. Dolayısıyla coğrafi uzamda herhangi bir hareket dini, ve ahlaki anlamda değerlendirilir. Ölüm gibi yolculuk da uzamda bir harekettir ve her tür hareket günahkar bir yerden

Kentin bu dikey tasarımı, Dante'nin, *İlahi Komedya*'da gerçekleştirdiği “tepe/zemin” semantik inşasına benzer. Bu haliyle kent, kozmik evrenin bir tasarımıdır ve tüm parçalar bu temel koordinasyon üzerindeki pozisyonuna göre belirlenir. Tepenin zirvesinde ruhani/semavi kilise yer alır. Onun altında dizilen yerleşim yerleri, otel, lokantalar, sinema, gündelik yaşam alanlarıdır. Burası insanların dünyasıdır. Ancak tepenin dibinde, zeminde, çukurda, eski saray, bahçe, çeşme ve oyun alanı bulunmaktadır. Bu uzam tasarımı içerisinde hareket de alçalma ve yükselmedir şeklinde görülür ve bunların sembolik anlamları vardır (Ruhani yükseliş/alçalış).

Dolayısıyla kentin uzam tasarımını uzam/zamansal modelleme ile gösterebiliriz. Kentin tepesi, zirve olması açısından ilahi oradallığı, henüz sahip olunmayan açıdan geleceği imlerken, gündelik yaşantının alanı kent merkezi, burada ve şimdiyi, yani insanın içinde bulunduğu dünyayı gösterir. Ancak anlatının asıl geçtiği yerler buralar değildir. Hatta Dante'nin tersine A'nın zirveye çıktığını, kiliseyi (cennet/Tanrı'nın evi) gezdiğini hiç görmeyiz. Bu uzam tasarımı içerisinde A'nın sergilediği hareketler genelde inmek şeklinde gerçekleşir. Anlatının asıl düğümlendiği yer ise kentin dibindeki dilimlere ayrılmış oyun alanıdır. Göçme oyununun oynandığı anfi-tiyatro benzeri alan, içinde müzesi ve gömütleri bulunan eski saray, tarihi büyük çeşme ve kedilerin ölmeden önce herkesten uzaklaşmak için çekildikleri koruluğu andıran bir bahçe bulunmaktadır. Tüm bunlar uzam/zamansal modelleme içerisinde gösterildiğinde geçmişin ve oradallığın özellikleridir. Uzam semiotiği olarak bakıldığında ise uçurumun dibi olması ve kilise ile karşıt konumu nedeniyle burayı bir tür ölümler ülkesi, yeraltı, cehennem tekinsiz ve esenliksiz bir yer

(gündelik hayattan) kutsal bir yere yapılan bir yolculuktur. (Günahkar yola çıkar ve aziz olur) (172-173).

olarak görmemiz mümkündür. Kısaca öykünün asıl merkezi, “Dehliz”de okuduğumuz yeri andıran bir yeraltı ortamında gerçekleşir. Nitekim A’nın uçurumun tepesinde bu alanı gördüğü sırada fark ettiği yeşil renk ile yazılmış “DİKKAT” yazısı, Dehliz’in içindeki “GİRMEYİNİZ” uyarısını anımsatmaktadır.

İşte böyle bir ortamda “Göçme Oyunu” olarak adlandırılan satranç benzeri bir oyunda A ile B karşı karşıya gelirler. Ancak onlar yalnızca iki farklı kişi değildir. Bu aşamada onların temsil ettikleri, yalnızca ontolojik bir ayrım olarak gösterilemez. A’nın ve B’nin kendi varlıkları ile temsil ettikleri sosyal, kültürel, sınıfsal ayrımlar, değerler ve kavramsal ikiliklerdir. Morların takımından oyuna katılan A’nın üzerindeki kıyafetlerin sembolik anlamlarına bakalım:

Mor şeridi belime bağladım. Başağı diz bağının altına sıkıştırdım.
Kerpeten omzuma 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. (105)

B ise çok eski zamanlarda sulak yerlere yani kente sahip olmak için gelen kuzeyli göçebelerin takımında yer alır. Yeşiller doğayı ve hayvan-insanı temsil eden bağımsız savaşçılar, “hayvanını kuşanık adam”lardır. Boyunlarında at, köpek, karacaya benzeyen gümüş kolyeler taşırlar. Kısaca A’nın sahip olduğu kültür, uygarlık, yerleşik olma özelliklerinin karşısında yabanilik, göçebelik ve doğanın güçleri ile donanmışlardır.

Kitap boyunca “yeşil” rengin bir yerdeşlik olarak tekrarlandığını görüyoruz. Yeşil renk, yalnızca bu “doğa adamları”nın takım rengi değil, aynı zamanda “DİKKAT” diye başlayan uyarı yazısının ve denizlerin rengi olarak sıkça işlenmiştir. “Denizimiz”de denizin çeşit çeşit yeşilinden bahseder. Bu farklı tonlardaki yeşil, denizin ve doğanın farklı yüzleridir. İlk masaldan hatırlanacağı gibi “seven” ama bilinmeyen, tekinsiz, gizemli, olayların başlatıcısı anlaşılmayan bir güçtür yeşil rengiyle temsil edilen. Burada yeşil, deniz ve doğanın güçleri birleşir: “Sazandere”de gençlik, cinsellik ve bedensel haz ile ilişkilendirilirken “Denizimiz”de ontolojik dönüşüm (insandan hayvana) ve zamansal geçişin (şimdiden geçmişe) bir yatağı olmuştur. Bir yandan yaratırken diğer yandan (“İncitmebeni”) başkışısı ile birlikte tüm kültürü/adayı/bedeni yutar. Şu durumda yeşiller takımının bir oyuncusu olan B’yi yalnızca Rousseauvari bir ideal yabani adam olarak değil, aynı zamanda denizin ve doğanın tüm bilinmezliği, tekinsizliği, seven, yaratan ve yok eden gücüyle tanımlamak gerekir. B’nin bu masalın “yazar”ı, metnin sözde yaratıcısı olduğu düşünüldüğünde yukarıdaki yeşil renkle temsil edilen özelliklerin, onun, yazma/kurma/yaratma edimiyle örtüştüğü görülecektir. Sonuç olarak deniz ve doğanın tüm özellikleri bizi bu metnin kurucu yazarına götürecektir. Böylece B yalnızca karşı takımın elde edilmek istenen oyuncusu değil, olayların başlatıcısı, deniz, doğa ve hayvanın tüm güçleriyle kuşanık bir güç olarak karşımıza çıkar. Böylece Karasu, “Tanrısal anlatıcı” ya da “Tanrısal yazar” terimlerini alt üst edilerek bambaşka bir bağlamda “güçlü yazar” ilişkisi kurmuştur. Buna göre yazar yine çok güçlüdür fakat onun yazara atfettiği, her şeyi bilen ve yargılayan Tanrısal bir güç değildir. Ortaya koyduğu eser de tamamlanmış, son haliyle ortaya çıkmış bir yaratı değil, değişime, dönüşüme açık, sürekli yeniden kurulup yıkılan, dişil ve farklı oluşumlara gebe bitmemiş bir süreçtir.

A, Morların takımındaki herkes gibi bir “taş”tır (128). Hareketleri, toplumu, kültürü temsil eden Morlar takımının lideri Belediye Başkanı tarafından kontrol edilmektedir. Eskiden kralların yürüttüğü bu görev toplumun lideri morların hamlelerine karar verir, oyunu o yönetir. A’nın bu oyunda yalnızca onun emirlerine uyması, bunun dışında taş gibi kıpırdamadan durması istenmiştir. Buna karşın B hareketlidir ve her Yeşil gibi hareketlerinden kendisi sorumludur.⁵⁶ Yeşillerde tek bir başın olmaması, onlardaki daha eşitlikçi olan yapıya dikkati çeker. Ancak yine de B, A gibi “küçük bağımlı bir piyade” (122) değil bir vezirdir. Yani aralarındaki mesafe, aynı zamanda, sınıfsal bir eşitsizliği barındırır. Sınıfsal açıdan üstün konumu, oyun hakkında (onun geçmişi, kuralları vs) A’dan daha çok bilgiye sahip olması, oyuna girmesi için A’yı ikna etmesi, yani olayların başlatıcısı, anlatı entrikasının kurucusu olması göz önüne alındığında B’yi A’nın ustası olarak nitelendirmemiz yanlış olmaz. Bu tür bir eşitsizlik aradaki mesafenin yalnız bir boyutunu oluşturur. Nitekim “Geceyarısının Masalı”nda gerek Gesualdo gerekse “Yeşil Gözlü Yontu” anlatılarında uşak ile sahip, yaratan ile yaratı arasındaki “eşitlik” özlemi sıkça dile getirilmiştir. A, en başından beri B’yi yenmek, oyun terimleri ile söylersek onu “yemek” ister (Erdem 137): “Onun gibi bir veziri, ben, küçük bir piyade nasıl...nasıl, nasıl alabilirdim?”(122).

Yemek isteme aynı zamanda ilk masalda dile getirildiği gibi sevmenin yemekle eş tutulduğu bir bağlamda düşünülmelidir. Almak-yemek-yenmek ile gerçekleştirilecek olan “ben”in “öteki”ne egemen olması, onu zapt etmesi, ona sahip olması, kısacası oyunda gerçekleştirilen bir hamle ile öznelere yer değiştirerek

⁵⁶ Servet Erdem buradan ve mor rengin ölümle olan ilişkisinden yola çıkarak A’yı ve onun takımının ölümleri temsil ettiğini öne sürer. Levi-Strauss’tan yola çıkarak şekillendirdiği yorumuna göre “Göçme Oyunu” yaşayanlar ve ölümler arasında yapılan bir tür yaban ritüelidir (129-130).

“ben”in “öteki”nin konumuna geçmesi, çırağın usta olması mümkün olacaktır. A, B’yi alarak o olmak ister. Ancak aradaki mesafenin başka boyutları da vardır.

Yukarıda A ile B’yi birbirlerinden doğal, biyolojik (beden, bilinç) ve kültürel (toplumsal, sınıfsal) sınırlarla ayrılmış iki farklı kişi olarak düşündüm. Ama onlar aynı zamanda birbirlerinin rakibi olarak karşıt takımlarda yer almış iki dost, sevgiliydiler. Onları ayıran sınırlar oyun alanının parçalı, dilimli yapısında temsil edilmiştir. Yani oyun nasıl eskinin savaşlarını, mücadelelerini, göçebe ve yerleşik orduları temsil ediyorsa oyun alanının kendisi de bu çatışmaların sahnelendiği bir savaş alanı sahnesi ya da insan uygarlığının şekillendiği bir mikrodünya olarak tasarlanmıştır. Bu oyunda suyun kontrolü ve toprak kazanmak için yapılan güç savaşları oyunun sembolik hareketleri ile gösterilmektedir. Buna göre her bir dilim, içinde bulunan kişinin egemenliğinde olan bir toprak parçasını simgeler. O yer ona aittir, onun bedenidir. Yerin karşı takımdan bir oyuncu tarafından ele geçirilmesi demek o kişinin ele geçirilmesi anlamına gelmektedir. Kısaca “Abdal”da gördüğümüz iç-dış (Han-Bozkır) ayrımı ya da bedeni, bilinci imleyen içerisi ile dışımızdaki dünya karşıtlığı bu oyun alanında dilimler şeklinde yansıtılmıştır. Dolayısıyla oyun alanında görülen her bir “değirmi”, dış dünya ile sınırı oluşturan birer “ten-kale”dir. Buna göre dünya, bu tarz sınırlarla birbirinden ayrılmış olmaktadır fakat her bir sınır öteki ile kurduğu ayrılık kadar birleşme olanağını da beraberinde taşır. Nitekim A’nın yapacağı hareket, kültüre, tarihe, topluma, iktidara, doğanın sınırlamasına kısaca her şeye karşı giriştiği bir başkaldırıdır, tüm sınırların, sınırlandırmaların, engellerin aşılması ve ihlalidir. A, B’ye kavuşmak ister ve son anda Belediye Başkanının komutunu dinlemeden B’nin dilimine bir hamlede bulunur. Böylece kurulu olan her tür sınır aşılmış olur.

Bu hamleyi bir insanın ötekine ulaşma, onu elde etme, her şeye rağmen ona kavuşma ya da onu yenme gayreti olarak okuyabiliriz. Ancak hem bu iki ayrı adamın temsil ettikleri hem de anlatının döşek metin olma özelliği, bu hamleyi derin anlamlarda değerlendirmemiz gerektiği sonucu doğurur. A ile B'nin kavuşması ne anlama gelmektedir? Öncelikle tüm öyküleri bir arada düşündüğümüzde onların neyi temsil ettiklerini görülmelidir. A ile B, tıpkı masallarda ya da geleneksel anlatılarda adları olmayan buna karşın bir özelliği, bir davranış biçimini ya da kavramı temsil eden alegorik karakterler olarak değerlendirmemiz gerekir. Kitapta yer alan tüm öyküler birlikte ele alındığında A ile B hakkında bildiklerimizi ve onlar ile temsil edilen ikili karşıtlıkları şu şemayla gösterebiliriz:

A	B
KARAKTER	ANLATICI
Mesleği YAZARLIK	Mesleği TARİHÇİLİK
BEN (İlk anlatının söylemi açısından)	SEN (ÖTEKİ) (İlk anlatının söylemi açısından)
UYGAR	YABANI
KENTLİ (yerleşik)	YABANCI (göçer)
MOR	YEŞİL
İNSAN	HAYVAN
BURADA OLAN	ORADA OLAN
ÇIRAK	USTA

YAŞAM	ÖLÜM
YAŞAYAN (deneyimleyen)	ANLATAN
AVCI	AV
AV	AVCI
GENÇ	YAŞLI
KÜLTÜR	DOĞA
YARATI	YARATICI
KARA	DENİZ

Bu liste uzatılabilir. Ama burada önemli olan Göçme Oyunu meydanında karşı karşıya gelen bu iki karakterin yalnızca ontolojik, kültürel ve sınıfsal farklılıklarla ayrılmış iki kişi değil, aynı zamanda iki karşıt dizgenin temsilcileri de olduğudur. Onların bu konumu *GKB* evreninin uzamsal modelini sunar. Soyut kavramlar kişilerle temsil edilerek bir bedenselliğe, somutluğa kavuşur ve oyun alanında konumları belirlenerek karşı karşıya getirilir.

Böylece kavramları uzamsal olarak görebilir yalnızca iki kişi arasında gerçekleşen bir macerayı çok geniş boyutlarda evrensel değerler ya da insanoğlunun macerası şeklinde yorumlayabiliriz. Ancak eğer bu kavramları uzamsal olarak gösterebiliyorsak karşıt ikilikler arasındaki uzaklık ya da mesafe önem kazanır (ya da görünür hale gelir). Nitekim “Bahçe”de gerçekleşen temel olayı basitçe A’nın B’ye yaklaşması olarak özetleyecek olursak bu anlatının da derin anlamının “uzaklık” ve “yakınlık” üzerine kurulmuş olduğunu görürüz. Bunlar öykünün temel yapısını

belirleyen dinamiklerdir ve asıl entrikayı yani gerilimi oluşturlar. Öykü, yukarıda gösterilen iki dizge arasındaki uzaklığın bir tür çekme ve itme hareketleri sonucunda açılıp kapanması esasına dayanır.

Ama görüldüğü gibi bu durağan bir yapı değildir çünkü A dizgesi ile B dizgesi arasında bir çekim, yaklaşma, birleşme ve dönüşüm ilişkisi vardır. Örneğin Bakhtin'in öne sürdüğü "kavuşma kronotopu" (iki farklı ögenin aynı zamanda aynı yerde olma esasına dayanan eylem), birleşmenin bir hazırlayıcısı olarak işlev görür (adam ile balık, insan ile hayvan ya da ben ve öteki birleşir). Böylece sınırlarımızı ya da "burada" olanı belirleyen uzam ilga edilmiş olur. Burada olan ile orada olan, "ben" ile "sen" arasındaki mesafeler ya da farklar ortadan kalkar. Öyküde bunu gördüğümüz yer, oyunda A'nın kendi dilimini terk ederek B'nin dilimine geçme anıdır. Bazı öykülerde bu anı izleyen süreç, dönüşümdür (metamorfoz) ve dönüşüm kronotopu ile gösterilir. Bakhtin bu kronotopu insanın hayvana dönüşümü ya da kimliğin dönüşümü olarak belirler ve bunu da folklorik insan imgesinde yer alan dönüşüm (doğma, büyüme, ölme, yeniden doğma) ile açıklar (112). "Kriz" ve farklı bir varlık olarak "yeniden doğum" dönüşümün esasını oluşturur(115). Buna göre A'nın B'ye yaptığı hamle, onun önce ağır bir şekilde yaralanmasına (onu yaralayan B'dir) ardından da oyunun kaybedilmesine yol açtığı için öfkelenen bir kentli tarafından öldürülmesine yol açar (A, tıpkı "Çırac"ta olduğu gibi hiç bir zaman bir ustaya dönüşemeyecektir). Yer yer ölüm metaforu olarak tekrarlanan "kara delik"e giriş, "kriz" anını gösterir.

Ama eğer A öldüyse, sonradan anlatıldığı anlaşılan bu olayları birinci tekil şahısla yani A'nın söylemi üzerinden anlatan kimdir? Şöyle de sorabiliriz, neden öykü A'nın ölümüyle sona ermemiş, anlatıya son bir bölüm daha eklenmiştir?

İşte bu son bölüm, A'nın ya da anlatının baş kişinin dönüşümünün gösterildiği yerdir. Burada öykü “yırtılır” ve bir başka anlatı katmanı ortaya çıkar. Bu katmanda öykünün neden, nasıl, nerede ve kim tarafından anlatıldığı konusunda bilgiler yer alır. Bize baştan beri “ben anlatıcı” (birinci tekil şahıs) ile anlatılan öykünün, gerçekte bir başka öykü kişisi (B) tarafından yazıldığı anlaşılır. Oysa biz B'yi yol boyunca “öteki” olarak görmüşüzdür. Bu, anlatıda kimlik karmaşası olarak görülebilir.⁵⁷

“Ben anlatıcı” şeklinde kurulan metnin asıl kahramanı (A), hiçbir zaman bir anlatıcı olmadıysa başka bir insan tarafından A'nın gözü, bakış açısı, kullandığı dil ve deneyimlediği yaşantı kullanılmış demektir. Olayların aktarımı ve temsiliyeti tıpkı Kirpi'nin öyküsünde olduğu gibi başka biri tarafından kurgulanıp tasarlanmıştır. Kısaca söylem düzleminde B, A'ya yönelmiş, 13. Bölüm'e kadar öykünün anlatım süresi boyunca B (anlatıcı), A(karakter) olmuştur. Bu da söylem düzleminde yaşanan bir tür dönüşümdür ve sonucunda böyle bir anlatı ortaya çıkmıştır. Nitekim öykü boyunca bedensel betimlemelerin kasıtlı bir belirsizlik içinde verilmiş olması, kimliklerin sınırlarının netliğini bozma girişimi olarak okunabilir. Örneğin burada “sarışın olan kimdir ya da ne kadar sarışındır” sorusu sorulabilir? Çünkü A, 4. bölümde B'yi incelerken onu önce kumral, sonra sarışın akşam çökerken “adamakıllı esmer” olarak gördüğünü hayretle itiraf eder. Sanki günün saatlerine , yükselen güneşe göre renk değiştirmektedir B'nin bedeni. Bahçede ilk (80) ve son (209) rüyamsı buluşmalarda “esmer” olarak gösterilir. B ise sonunda şu itirafta bulunur: “Uzun boylu olan, kumral saçlı olan, oydu” (229). Öte yandan burada bir söylem belirsizliği değil, söylemin asıl sahibinin kasıtlı olarak okuyucudan gizlenmesi söz konusudur. Kısaca anlatıcı tarafından kandırılmış olmaktayız. Bunu W. Booth'un

⁵⁷ Nitekim Karasu'nun *Gece* adlı romanında da benzer bir anlatıcı/karakter belirsizliği hatta kimlik karmaşası söz konusudur. Bu konuda bkz. Jale Özata Dirlikyapan 2003.

“güvenilmez anlatıcı” terimiyle tanımlamak mümkündür. Ayrıca bu sayede geleneksel anlatı kalıpları, anlatıcı beklentileri kırılmıştır. Ancak B’nin güvenilmez oluşunun ya da öyküyü bu şekilde anlatmasının başka bir sebebi yok mudur? Burada unutulmaması gereken B’nin yalnızca bir anlatıcı değil aynı zamanda “Bahçe”nin bir anlatı kişisi, A’nın dostu, sevgilisi, ustası ve Göçme Oyunu’nun oyuncularından biri olduğudur. A, oyun sırasında nasıl B’ye bir hamle yaparak ona yaklaştıysa B de anlatı düzeyinde dilin olanaklarını kullanarak A’ya yaklaşmış, geçici de olsa okuma süresi boyunca A olmuştur. Bunun gerekçesi ise mesafenin varlığını duyuran bir alıntıda, H. Hesse’den alınan epigrafta belirtilmiştir: “Birbirimizi anlamasına anlayabiliriz; ama kişi ancak kendi kendine kendini açıklayabilir” (228). Bu söz B ile A’nın arasındaki hem mesafeyi gösterir hem de bu mesafenin aşılma olanağını arayan B’nin A olma serüveninin gerekçesini dile getirir. B, öykü boyunca A olarak, A’nın yaşantısını, daha doğrusu aralarındaki yaşanılanları nasıl gördüğünü açıklamak, bunları kendisi de deneyimlemek istemiştir. Yani öykü düzleminde A, B’ye yönelirken, söylem düzleminde B, A’ya yönelmiştir.

Bu son bölüm ile mesele, bir anlatı sorununa dönüşür; nitekim bir olayı bir başkasının gözünden anlatmak ne derece olanaklıdır? “Gerçekliği, gerçeklik bellediğimizi, onun sözü, onun yoldamıyla yazıya ne ölçüde aktarabildim?” (229). Böylece öykü, “ötekini anlamak/anlatmak” üzerine bir genişleme gösterir; bu aynı zamanda edebiyatın da temel meselesidir. Ötekini gerçekte olduğu gibi kavrayıp anlatmak Yengeç’in öyküsünü anlatmak kadar güçtür.

Başta dönecek olursak metnin sözde yazarı ya da anlatıcısı (B) bir başka varlık olan karakterini (A) anlatmakla kalmamış aralarındaki ilişkiyi ve yaşadığını iddia ettiği olayları onun gözünden kurmuş, düzenlemiş, seçmiş, elemiş, uydurmuş, değiştirmiş, dönüştürmüş, bir araya getirmiştir: “Uzun boylu olan, kumral saçlı olan,

oydu. 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” (229).

Burada anlatıcı-yazar (B), “gerçek” olarak iddia edilenin yalnızca kişilerin özellikleriyle sınırlı olduğu ve diğer her şeyin düzmece olduğu belirtmiştir: “Uzun boylu olan, kumral saçlı olan, oydu. Benim tarihçi olduğum gerçek. Gerisinin çoğunu... düzdüm” (229). Yani “gerçek” olarak dile getirilenler sadece iki kişinin varlığı, bunlardan birinin fiziksel özelliği, diğerinin ise mesleği (ya entelektüel konumu) ile öne çıktığıdır. Metnin tek gerçeği olarak verilen, bildirilen bu kişi özelliklerinin aynı zamanda kendilerine özgü edimleri ile de uyumlu olduğu anlaşılmaktadır: yani karakterin izlenmesinden kaynaklı olan dış görünümü ve anlatıcının geçmişi kurgulamak/düzmek/anlatmak/yazmak/söylemek edimi içerisinde bir tarihçi oluşu. Bu doğrultuda düşünmeye devam edersek masallarda karşılaştığımız usta-çırak, toy-olgun, genç-yaşlı, yaratı-yaratıcı, kedi-sahip izleklerinin de bu kimliklerle özdeşleştirmek yanlış olmaz. Fiziksel özelliği ile öne çıkan A, bir anlatı karakteri olması açısından bir yaratı, genç, toy ve ilişkide çırak pozisyonundayken, mesleği ile sunulan B deneyimli, usta, olgundur ve A’nın bir tür yaratıcısı/sahibi(!)dir.

Yukarıdaki tümcenin en önemli bildirisi ise basit bir dil oyunu gibi görünür: Düzme/kurma edimini nere(ler)deyken yaptığını söylemektedir anlatıcı: “[Ş]u bozkır kentinde tepeden bakan bir geniş pencerenin önünde yazı yazarken, solumdaki yatakta uyurken, ya da masa ile yatak arasında sırtını pencereye vermiş koltukta kitap okurken” (229, özgün vurgu). Buradan anlaşıldığı üzere başlangıçta koyulan zaman, uzam, kişi, kavram içerikli mesafeler bu son cümlede belli bir uzamda

gerçekleştirilen edimin zamansal dile getirimini içermektedir. Yani kurma işlemi ile uzam, zaman ve eylem, “-iken” ekiyle birbirine bağlanır. Kurma edimine ilişkin olması açısından oldukça önemli olan bu tümcenin bir başka dikkati çeken yanı ise “düzme” işleminin sokakta, parkta, bahçede ya da açık bir alanda değil, evin iç uzamında gerçekleştirilmiş olmasıdır. Bu da öykülerin çoğunda gördüğümüz yabancı dış alana, açık uzama bir zıtlık teşkil eder. Masalların hemen hepsinde sahne dış uzamlardır. Buradan bedensel/izlenebilir hareketin ve dış alanın kahramanın; evin, iç uzamın ve zihinsel dolayısıyla ancak somut bir sonuç doğurursa görülebilecek bir edimin ise anlatıcının alanına girdiğini görürüz. Chatman anlatıların bu iki farklı uzamını şu şekilde adlandırır: “Öykü uzamı” ve “Söylem uzamı”.⁵⁸ Şu durumda “Bahçe”de iki farklı uzam söz konusudur: Biri maceranın geçtiği açık uzam olan “öykü uzamı”, diğeri de maceranın yazıldığı, kurgulandığı kapalı uzam “söylem uzamı”. Sonuçta görülüyor ki A ile B arasında, asıl eylemlerini bulundukları yerler arasında da kategorik bir mesafe vardır. A, B’nin yarattığı bir anlatının varlığı olarak (olanaklı) bir başka dünyada yer alır.

Şu durumda yukarıda belirttiğim öyküdeki olayların geçtiği uzam tasarımına dönecek olursak B’nin ölen arkadaşı ile olan son deneyimini neden ölümler dünyası, yeraltı gibi bir uçurumun dibinde kurgulamış olduğunu anlıyoruz. Ancak B yalnızca bir savaş meydanını andıran Göçme Oyun uzamını değil aynı zamanda onun karşısı olarak nitelendirebileceğimiz Bahçe’yi de tasarlamıştır. Burası ise savaşmanın, çekişmelerin yeri değil, kavuşmanın ve karşılıklı anlayışın uzamıdır. İki karakter

⁵⁸ Bu ayrımın temelinde G. Genette’in öykü zamanı ile anlatılama zamanı ayrımı vardır. Buna göre öykünün geçtiği zaman ile onun anlatıldığı zaman arasındaki farkın gösterilmesi gerekir. Buradan yola çıkan Chatman aynı ayrımın uzamlar için de yapılması gerektiğini öne sürer. Öykü olaylarının geçtiği yer ile bunların anlatıldığı yer birbirinden ayrılmalıdır (89). M. Jahn ise Chatman’ın bu belirlemesinden hareketle “BURADA-Öykü” ve “BURADA-Söylem” terimlerini öne sürer. “BURADA-öykü”yü şu şekilde tanımlar: “Hâlihazırdaki öykü mekânıdır. İşlevsel olarak çoğunlukla bir iç odaklayıcının fiziksel pozisyonuna göre belirlenen ‘burada, orada, sağda, solda’ gibi gösterimsel ifadeler için gösterimsel çıkış noktasıdır” (108). “BURADA-söylem”i ise “Hâlihazırdaki söylem mekânıdır, anlatıcının fiziksel pozisyonuna eşittir” (108) şeklinde açıklar.

burada konuşmadan anlaşır birbirlerini anlayabilirler. Burası ne iç ne de bir dış uzamdır. Yaşam ile ölümün arasında (kediler göçmek için buraya göç eder), kültür ile doğanın buluştuğu (bahçe kültürün yani insan elinin doğayı düzenlemesi ile oluşan bir yerdir bu nedenle ikisinden de izler taşır) bir düş uzamıdır. Bu açıdan Bahçe bir ara-yerdir. Kitabın ve öykünün adının “Göçme Oyunu” değil de “Göçmüş Kediler Bahçesi” olarak belirlenmesinin nedeni A ile B’nin (ve onlarla birlikte taşıdıkları anlamların) kavuşma olanağı bulduğu bir ara gerçeklik olmasıdır. Mitlerin, masalların, düşlerin uzamı olan bu ara-yer aynı zamanda metnin kendisidir. Mesafelerin, eşitsizliklerin, farklılıkların olmadığı dil ile kurulan bir metin dünyadır burası. İnsan ile hayvanın, yaşam ile ölümün, yabani ile kentlinin, “ben” ile “ben olmayan”ın (öteki’nin) buluştuğu bir yerdir. Zenon’un Apollon’u kaplumbağaya tam da burada yetişir ve hiç aşılamayacak sanılan mesafeler Bahçe’de kapanır.

Kahraman ile anlatıcısının arasına anlatının farklı uzamları (öykü uzamı ve söylem uzamı) yani farklı dünyaların arasında bulunan bir uzaklık söz konusudur: farklı uzamlar, farklı zamanlar ve farklı eylemlerin kişileridir onlar. Ancak metnin içinde birbirlerine doğru yol alırlar. Ben ile sen arasında, yapıp ettiklerimiz ile bunları anlatmamız, uzamlar zamanlar, doğa ve varlıkları, geçmiş ile şimdi arasında kurduğumuz ya da kurulu olarak bulduğumuz pek çok mesafenin aşılmasının bir olanağı olarak okunabilir *Göçmüş Kediler Bahçesi*.

SONUÇ

Göçmüş Kediler Bahçesi adlı kitapta yer alan öykülerin nasıl bir kurgusal ortamda gerçekleştiğini ayrı ayrı bölümler halinde ele aldım. Yalnızca inşa edilen uzamları değil, bunların sembolik ve anlambilimsel gönderimlerini, öyküdeki olaylar ve karakterlerle birlikte inceledim. Anlatı dünyalarının, onun üzerinde/içinde yaşayan karakterleri ve orada meydana gelen olayları güçlü bir şekilde etkilediğini göstermeye çalıştım.

Genellikle “Durağan uzam”ın tersine “eyleyen uzam” özellikleriyle şekillendirilmiş *GKB* öykü dünyaları, kişilerin hareketlerinin sebebi, yönlendiricisi ya da kısırtıcısı olarak dinamik bir işlev görmektedir. Uzamın eyleyen rolüyle belirdiği öykülerde uzam tematize edilmiştir. Başka bir ifade ile uzam, kendisi için kendisinin bir sunum nesnesi haline gelmiştir. Böylece uzam, yalnızca eylemin gerçekleştiği yer, kap, çerçeve olmaktan çıkarak bunun yerine bir “eyleyen uzam” (*acting place*) haline gelir (Bal 97). Uzam, olayları etkiler ve olaylar dizisi ona bağlı şekilde gelişir. Dolayısıyla kişinin başına gelen olaylar, uzam tarafından maruz bırakılma şeklinde gerçekleşir. Öykü kişisi, zorunlu olarak, öykü evreninin dayattığı dışsal bir baskı ya da yaptırım sonucu meydana gelen olaylara katlanmak zorunda kalır. Dolayısıyla söz konusu öyküler için uzam, öykü dünyası, maruz bıraktıran ya da eylemin başlıca göndereni olarak etkin birer eyleyen güç görünümünde belirir.

Örneğin bunu bir deniz (ya da su) yerdeşliği üzerinden ele alacak olursak “Balıkçı”, “İncitmebeni” ve “Güneşçi”de suyun eyleyen uzam olarak olumsuz özellikleri açıkça görülmektedir. Bu kişilerin uzamla olan ilişkileri zorunluluğa dayanır. Öykülerin uzamları ilkinde deniz, ikincisinde ada ve deniz olayların başlıca sağlayıcı rolündedir. Yani uzam, öykü olayları ve kişileri için birer kap ya da sahne olmanın çok ötesinde anlatıda belirleyici role sahip birer eyleyen konumundadır. Örneğin birinci masalda, balıkçıyı yemek isteyen bir deniz vardır. Onu yemek ister, çünkü Balıkçı’yı sevmektedir. Sevecen antropomorfik deniz, Balıkçı’yı kendi içine çekmek için kayığı yutan dev dalgalar göndermek yerine, tıpkı Balıkçı’nın yaptığı gibi ona bir olta atar. Olta balığın kendisidir. Balıkçı’nın ihtiyacı olduğu besini bir araç gibi kullanarak onu içine alacaktır. “İncitmebeni”nin ise kaypak uzamları vardır. Öyküde kültürün karşısında yer alan doğa güçlerini imleyen toprak (ada) - su (deniz) dengesi, insanın güvenle üzerinde yaşayabileceği sabit, durağan sınırlar değildir; tersine değişken doğaları ile beklenmeyen durumlara sebep olurlar. Buna ayak uyduramayan insana, kültüre ait her şey sonunda sular altına gömülür. Bu dengesizliğin tersine “Güneşçi”de ise sürekli bir halin dayattığı yaşam biçimleri görülür. Öykünün dramatik ögesini kuran herhangi bir olay gerçekleşmez. Yalnızca bir doğa fenomeninin (yağmurun) sürekliliği üzerine kurulu olanaklı bir dünyanın biçimleri gözlemlenir. Öykü, uzamı seyreden bir gözün sabit hava durumu tarafından biçimlendirilen nesnelere, insanlara yakınlaşıp uzaklaşmasından oluşur. Uzamın etkin bir eyleyen olarak görüldüğü tüm bu öyküler, yine uzama yabancı olan bu kişilerin boğulmasıyla ya da suyun altında kalmasıyla sonuçlanır (Güneşçi de hep yağmur yağan kentin altında, sular altındadır).

Öte yandan uzamın önemli bir rol oynasa da öznenin göndereni olarak etkin bir “eyleyen uzam” özelliği taşımadığı deniz/su öyküleri de vardır. Söz konusu

öykülerde deniz imgesi, yaşam, canlılık, gençlik, bedensel haz ve yeniden doğum olanağı sunar. Böyle denizlere “Arabayı Kaçıran Adam”da, “Dehliz”de, bir başka açıdan da “Bizim Denizimiz”de karşılaşırız. Ancak bu öykülerde uzam her ne kadar önemli bir rol oynasa da öznenin göndereni olarak etkin bir eyleyen durumunda görülmez. Söz konusu öykülerde uzam, kendisini dayatan varlığı ile kişileri maruz bırakan güç değil, haz unsuru ile açıklanabilecek bir özellik hareketin kışkırtıcı sebebidir.

Uzamın anlatılar, yani karakter ile olaylar üzerindeki bu güçlü etkisini nasıl değerlendirebiliriz? Öncelikle Karasu anlatı kişilerinin bulundukları yer ile bir meseleleri olduğunu sonucunu çıkartırız. Onlar bulundukları ortamın, çevrenin ya da uzamın kurduğu sınırların farkında olan kişilerdir. Arzu duydukları nesne (“değerli nesne”) ile olan uzaklıkları, uzamsal değerlerle ifade edildiğinden bu mesafeleri aşmak için uğraşırlar. Dolayısıyla dünyaları ile kurdukları ilişkilerde sorunsal, politik, ideolojik değil, doğrudan felsefi, duygusal/duyusal, hatta ontolojik bir doğrultuda ilerler. Kendini, “öteki”sinden (bu hem sevgili hem rakiptir) ayıran sınırları, uzaklaştıran mesafeleri aşmak ister. “Öteki”nin, değerli nesnenin, “orada” olması nedeniyle karakterlerin hemen hepsi yola çıkar; öyküler yolda geçer.

Adam Sazandere’ye gidecektir, garajda bir türlü bulamadığı Sazandere otobüsünü arar, Abdal zaten hep yoldadır, hem zamanlar içinde hem de bozkırda yürür durur. Başka çağlardan gelmiş olan motosikletli adam ise bozkıra gelir, handa konaklar, Kirpi dünyayı keşfe çıkmıştır, Dehlizdeki adam da tatile gelmiş, bir merakla girdiği dehlizde bitmez tükenmez bir yolculuğa çıkmıştır. “Tepe”nin gezgini en yükseğe, zirveye çıkmak için, hiç bilinmeyen keşfetmek, hiç görülmemiş olanı görmek için zahmetli yollara düşmüştür. Nihayet ip üzerinde kendi bulunduğu yer ile ustasının kurtarıcı eli arasındaki mesafeyi aşamayıp da düşen çırak da yolda olarak

görülebilir. “Bahçe”nin gezgini, bu ortaçağ kentinde turist olarak bulunmaktadır ama en kısa da olsa en önemli –ve tezin çıkış noktası olarak gördüğüm- hareketi, Göçme Oyunu’nda kendi dairesinden (“değirmisinden”) ötekine yaptığı yolculuktur. Çünkü bu tayin edici hareketten sonra sevgiliye, Bahçe’ye, ardından da karanlık deliğe açılan geri dönüşsüz bir son yolculuğa çıkacak ve öykünün yazılmasına (sözde) vesile olacaktır. Kimi öykülerde yol metaforik olarak yer almaktadır: Örneğin Alsemender’in bilgini gerçek bilginin peşinde koşarken, sevdalı Balıkçı kendisinin dışındaki başka bir varlığa ya da varlıklara, Yengeç, Cüneyt Türel’e, yazar ise zihninde hem Kirpi hem de Yengece yönelirken aslında yolda değiller midir? “Bizim Denizimiz”de denizden karaya yapılan kısa yolculukta gerçekleştirdikleri büyük ontolojik dönüşümle “öteki olmanın nasıl bir şey olduğuna ilişkin” bir gezintiye çıkmış sayılmazlar mı? İncitmebeni’nin soyunan adamının kaçıp geldiği ada, gideceği yolun son durağı olmayacaktır. “Geceyarısının Masalı”nda ise yolcu, okuyucunun kendisidir, öyküleri tasarlarlarken düşündüklerini izleyerek yazarın zihninde bir yolculuğa çıkar. “Alsemender’in okuyucusu da olayörgüsünün gelişim ve sonuç kısımlarında çatallanan yolların kavşağında bir seçim yapmak durumunda kalabilir. Tüm öyküler içerisinde bir tek “Güneşçi” hareketsiz görünmektedir; yine de evinin penceresinden dışarıyı izlerken okuyucuyu olanaklı bir dünya olan yağmurlu kentte görsel bir yolculuğa çıkarır. Dolayısıyla *GKB* anlatılarının hepsi birer yolculuktur ve gerek sözcüğün düz anlamıyla gerekse metaforik olarak uzamsal çerçeve de yol olarak tasarlanmıştır. Nihayetinde okuduğumuz anlatıların yer aldığı metnin kendisi de birer yoldur.

Karakterlerle birlikte *Göçmüş Kediler Bahçesi* okuyucusu bir tür yolculuğa çıkmıştır. Yazar tarafından yaratılan dünyaların dil ve bağlam ile çeşitli gönderimler kazanan görsel imgeleri, okuyucuyu kendi bulunduğu yerden uzaklaştırır. Okuyucu,

okuma süresi boyunca tanıdığı, bildiği dünyanın, belki art-alan olarak sürdüğünü, ama bu geldiği dünyada yadırgatan kimi garipliklerin olduğunu fark eder; örneğin insanlar hayvanlar(l)a dönüşebilmektedir. Anlatı dünyalarının gerçeğe, yani okuyucunun aşına olduğu dünyayla kurduğu mesafeye *uzamsal mesafelendirme* diyorum. Yakınlaştırma, uzaklaştırma üzerinden mesafelendirme ile oynama, Karasu'nun söz konusu öykülerinde sıkça kullandığı bir tekniktir. Karasu, hem anlatı kişilerini hem de okuyucularını yolculukları boyunca bir yandan “oraya” gönderirken diğer yandan “buraya” çeker. Ancak burası sanıldığı kadar güvenilir, orası ise beklenen ölçüde bilinmez değildir. Yukarıdaki öykü analizlerinden yola çıkarak Karasu'nun uzam imgeleri üzerinde gerçekleştirdiği dönüşümler şu şekilde özetlenebilir:

1. “Orada” uzam: Uzam bilinmez. Bilinmezlik, korku, merak, yersiz yurtsuzluk hisleri uyandırır: “Az sonra karşıma ne çıkacak?” sorusu, masalların ya da geleneksel anlatıların sunduğu “orada olma”nın bir koşuludur . Bilinmeyen bir “orada”ya yapılan yolculuk, hem olacaklar konusunda bir merak yaratır hem de bunu deneyimleyen karaktere dikkati çeker. Bu tür mesafelendirmenin en iyi örneği “Sazandere”dir.

2. “Orada”nın aşinalığı: Öykü dünyası, okuyucunun kültürel ansiklopedisinde vardır, benzer bir dünyayı başka metinlerde daha önce deneyimlemiştir. Böylece diğer metinlerle dil, söylem açısından metinlerarasılık ilişkisi, diyalojik ilişkiler kurulabilir ya da farklı öykü dünyalarına gönderen sembolik nesneler fark edilebilir. Ancak alışılmış olan, beklenen, imgenin farklı bir sunumu ile dönüştürülmüştür. Örneğin dehlizde Vergilius'un ölümlerini beklerken, yalnızlık ve yiyecek makineleri ile karşılaşırız. Bu yadırgatma tekniği, günümüz tüketim toplumu içerisindeki bireye yöneltilmiş bir ayna olması açısından korku değil huzursuzluk

hissi uyandırır. Kendisiyle beklenmedik bir anda yüzleşen okuyucuda tedirginlik duygusu ortaya çıkar. Kısaca masalların “orada”sı, aslında kaçmak için yola çıktığımız bir “burada”ya dönüşmüştür.

3. “Orada” yerine “beride” uzam: Uzam, beden gibi çok bilindiktir. Yani uzamsal mesafelendirme derecesi ya çok düşüktür ya da bu sefer öyle derindir ki açıkça görülmez. Çevrede olup biten her şey “burada” ve “şimdi” gibi görünmektedir ama bu dünyanın içine çok yabancı ya da yırtıcı bir imge yerleştirilir. Art-alan gerçekliğinde bir gedik açılmıştır ve bu gedikte öteki’nin varlığı belirir. Bu, Bakhtin’in “kronotop” kavramı ile dile getirdiği uzam-zamansal bir karşılaşma, temas anı ya da eşiğidir ve “tekinsiz”(Freud) bir alandır (dışarıda olanın içeriye sızması).

Başka tür bir mesafelendirme, anlatısal bildirişimde görülür. *GKB* anlatıcıları yani öyküleri bize anlatan ses(ler), anlattıkları dünyayla ilgili dışarıdan ve fazla ayrıntı içermeyen çevre bilgilendirmesinde bulunurlar. Bu, anlatıcıyla anlattığı dünya arasında geniş bir mesafenin bulunduğunu gösterir. Ancak söz konusu söylem tutumu, sadece öykülerin başlangıcı için geçerlidir. Nitekim bir süre sonra, anlatıcının sesi karaktere odaklanır, hızla ona yaklaşır ve ses artık sadece onun tarafından görülen, algılanan dünyayı anlatmaya başlar. Öykülerdeki uzamsal belirsizliğin (muğlaklık) nedeni, anlatıcının resme (öyküye) aşırı yaklaşan odaklanma hareketi sonucundan kaynaklanmaktadır. Örneğin geceler boyu arabayı kaçıran adamın sonunda ulaştığı yere baktığımızda, burasının hiç de hayal edildiği gibi olmadığını, tersine kurak, çorak bir yer olduğunu görüyoruz. O halde öykünün başından beri vaat edilen deniz kenarına ne olmuştur? Adam otobüsten yanlış bir yerde mi indirilmiştir? Yoksa aslında deniz oradadır da biz mi onu göremiyoruz? Zaman içinde deniz çekilmiş midir oradan, yoksa zaman içinde değişen uzam değil

de ona bakan gözlerin sahibi midir? Bunları kesin olarak bilemeyiz. Önemli olan söz konusu belirsizliği sağlayan anlatıcının kabusvari körlüğüdür; çünkü öykünün ortalarından itibaren (otobüs garajı) sadece bu karakterin “güvenilmez” gözüyle görmektedir. Oysa üçüncü tekil kişi anlatımıyla konuşan anlatıcı, odaklama mesafesini geniş tuttuğu öykünün başlangıcında böyle bir tutum sergilemez. Adamın bulunduğu kentteki ağaçları, görüntüleri, sesleri, onun algılarıyla anlatmaya girişmez, yalnızca bu dış sesler ve görüntülerin onun üzerinde yarattığı etki ve çağrıştırdıkları üzerinde durur. Ancak anlatıcının süreç içerisinde karaktere yaklaşması, ona odaklanması sonucunda görüş mesafesi daralır. Anlatıcı-odaklayıcı konusunda asıl sürpriz, “Göçmüş Kediler Bahçesi” adlı öyküde görülür. Burada anlatıcı, geçici bir süre (metnin okuma süresi boyunca) son sayfaya kadar kendisini karaktere dönüştürmüştür. Yani anlatıcı ile karakter arasındaki mesafe anlatım düzeyinde yok olmuş, bu ikisi iç öykü boyunca adeta birleşmişlerdir.

Mesafelendirmenin bir diğer görünümü, “uzam semiotiği” tekniği ile kurulan dilsel imgenin sembolik gönderimleri açısından gerçekleştirilir. Örneğin “ip”, “kara delik”, “dehliz”, “deniz”, “kent” gibi imgeler aşağı-yukarı, içeri-dışarı, açık-kapalı gibi nitelikleriyle anlamsal açıdan değer taşırlar. Bunun bir adım ileri, “uzamsal modelleme” tekniğinin kullanılmasıdır. Yaşam-ölüm, doğa-kültür gibi ikilikler de uzamsal değerlere dahil edilir. Buna göre “insanlık”, “yaşam”, “kültür” gibi soyut kavramlar, “ben” ve “burada” ile temsil edilmiş, ötede duran, bilinmeyen, anlaşılmayan, yırtıcı, korku duyulan, aynı zamanda kışkırtan düşman/rakip/sevgili üzerinden “doğa”, “ölüm” gibi kavramlar imlenmiştir. Bunu tipler üzerinden yapılan bir alegori olarak görmek, öykü kişilerine böyle bir açıklama getirmek yetersiz kalacaktır. Çünkü bu kişiler, temsil ettikleri değerler, kavramlarla sınırlı kalmamış aynı zamanda “uzamsal modelleme” olarak adlandırabileceğimiz bir konumda karşı

karşıya gelmişlerdir. Bunun en açık örneği, A ve B kişilerinin kavramları kendi varlıklarıyla cisimleştirdikleri, bir bedene kavuşturduğu kültür, tarih ve toplum tarafından parçalanmış “Göçme Oyunu” alanındaki pozisyonlarıdır.

Uzamsal modelleme ile mesafelendirmenin yarattığı sonuç, insan yaşantısında temel deneyimi oluşturan soyut kavramların ve aralarındaki uzaklığın görünür hale gelmesidir. Ancak oluşturulan tüm mesafelerin, “yaklaşma” ve “dönüşüm” gibi motiflerle sıfırlanması ya da yıkılması gerçekleştirilmiştir. Nasıl anlatıcı ile karakter hem oyun alanında hem bahçede hem de yazının olanaklarında birbirlerine yaklaşıyorlarsa anlatının derin göndergesel düzeyinde kavramların da bir noktada buluşması söz konusudur. Bu nokta ya metnin kurduğu olanaklı dünyalarda ya da yine buna bağlı olarak düş, oyun alanı, zihin gibi ara-yerlerde gerçekleşir. Kısaca Zenon’un iki varlık arasındaki mesafenin asla aşılamayacağı yönündeki paradoksu, yazının, kurmacanın olanakları dahilinde sorgulanır. Bu açıdan *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nin anlatı dünyası, birbirinden ayrılmış olan “ben” ile “öteki”nin kavuşma alanı olarak okunabilir.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Açık, Tansu. “Bilge Karasu’nun Yapıtı Üzerine Bir-İki Değini”. *Bilge Karasu’yu Okumak*. Haz: Doğan Yaşat. İstanbul: Metis, 2013. 45-54.
- Akatlı, Füsün. “Çağdaş Bir Penelope”. *Bilge Karasu Aramızda*. Haz. Füsün Akatlı, Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yayınları, 1997: 115-123.
- Ariés, Philippe. *Batılının Ölüm Karşısındaki Tavırları*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Gece Yayınları, 1991.
- Aristoteles. *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*. Çev. Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları, 2011.
- Bachelard. *Su ve Düşler*. Bachelard, Gaston. *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*. Çev. Olcay Kunal. İstanbul: YKY, 2006.
- _____. *Mekânın Poetikası*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2013.
- Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Çev. C. Emerson, M. Holquist. Texas: University of Texas Press, 1994.
- Bal, Mieke. *Introduction to the Theory of Narrative*. Çev. C. Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- Barthes, Roland. *Göstergebilimsel Serüven*. Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: Kaf Yayıncılık, 1999.
- Booth, C. Wayne. *Kurmacanın Retoriği*. Çev. Bülent O. Doğan. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Buch, Wilfried. “Masal ve Efsane Üzerine”. Çev. Ali O. Öztürk. *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ed. Öcal Oğuz ve diğerleri. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2006. s. 354-362.
- Bulfinch, Thomas. *Bulfinch Mitolojisi*. Çev. E. Özer, B. Özcangiller. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2011.

- Butor, Michel. *Roman Üstüne Denemeler*. Çev. M. Rifat - S. Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1991.
- Cassirer, Ernst. *Sembolik Formlar Felsefesi I. Mitik Düşünce*. Çev. Milay Köktürk. Ankara: Hece Yayınları, 2005.
- _____. *Sembolik Formlar Felsefesi II. Dil*. Çev. Milay Köktürk. Ankara: Hece Yayınları, 2005.
- _____. *Sembolik Formlar Felsefesi III: Bilginin Fenomenolojisi*. Çev. Milay Köktürk. Ankara: Hece Yayınları, 2005.
- Cevizci, Ahmet. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002.
- Chatman, Seymour. *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Çev. Özgür Yaren. Ankara: Deki Yayınevi, 2009.
- Cohn, Dorrit. *Şeffaf Zihinler ve Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*. Çev. Ferit B. Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Dolezel, Lubomir. *Heterocosmica; Fiction and Possible Worlds*. London: The John Hopkins University Press, 1998.
- Eco, Umberto. *Açık Yapıt*. Çev. Yakup Şahan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1992.
- _____. *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 2011.
- Eliade, Micea. *İmgeler Simgeler*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Gece Yayınları, 1992.
- _____. *Ebedi Dönüş Mitosu*. Çev. Ümit Altuğ. Ankara: İmge Yayınevi, 1994.
- _____. *Dinler Tarihine Giriş*. Çev. Lale Arslan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Erdem, Servet. "Bir Masala İnanmak: Göçmüş Kediler Bahçesi'ne Taş(ın)an Metinler, İmgeler". *Bilge Karasu'yu Okumak*. Haz. Doğan. İstanbul: Metis, 2013: 127-138.
- _____. "Karasu Metinlerini İki'den Okumak". *İzafi Dergisi*. Sayı 12, 2013: 56-58.
- Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature" [1945]. *The Idea of Spatial Form*. London: Rutgers University Press, 1991: 5-65.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny". <http://www-rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html> [24 Eylül 2014]

- Genette, Gérard. *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*. Çev. Ferit B. Aydar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.
- Greimas, Algirdas Julien. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. London: Frances Pinter, 1987.
- Güçbilmez, Beliz. *Zaman, Zemin, Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu*. Ankara: Deniz Kitabevi, 2006.
- Gürbilek, Nurdan. "Büyümenin Tarihi". *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2005: 79-92.
- Herman, David. "Storyworld/Umwelt: Nonhuman Experiences in Graphic Narratives". *SubStance*. Vol. 40. 1, University of Wisconsin Press: 2011, 156-181.
- İleri, Cem. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer: Bir Bilge Karasu Okuması*. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Jahn, Manfred. *Anlatıbilim*. Çev. Bahar Dervişcemaloğlu. İstanbul: Dergah Yayınları, 2012
- Jameson, Fredric. *Modernizm İdeolojisi: Edebiyat Yazıları*. Çev: Kemal Atakay, Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Foucault, Michel. "Uzamın Dili". *Sonsuza Giden Dil*. Çev: Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.s. 153-159.
- Frank, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. London: Rutgers University Press, 1991.
- Friedman, Susan Stanford. "Spatial Poetics and Arundhati Roy's *The God of Small Things*". *A Companion to Narrative Theory*. Ed. James Phelan, P. J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- Karasu, Bilge. *Göçmüş Kediler Bahçesi*. [İlk Basım Milliyet Yayınları, 1979]. İstanbul: Metis yayınları, 2008.
- _____. *İmbilim Ders Notları*. Haz. Cemal Güzel. Ankara: BilgeSu Yayınları, 2011.
- _____. *Öteki Metinler*. Haz. Füsun Akatlı. İstanbul: Metis Yayınevi, 2010.
- Kavas, Levent. "Dere Tepe Düz: Karasu'nun Süreyerleri". *Bilge Karasu'yu Okumak*. Haz. Doğan Yaşat. İstanbul: Metis 2013.s. 55-63.
- Kıran, Ayşe. "Çağdaş Bir Düşünce Biçimi olarak Göstergebilim", *Dilbilim XXII*, 2009 Cilt 2. *İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Fransız Dili ve Edebiyatı Dergisi*. İstanbul 2010.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon*. Çev., ed., giriş Robert Phillimore. London: Routledge, 1905 (1874 tarihli birinci baskıdan tıpkıbasım).

- Lotman, Yuri M. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Çev. Ann Shukman. London: I.B. Tauris and Co.Ltd, 1990
- Mignon, Laurent. “Yehuda’yla Uğraşmak”. *Bilge Karasu’yu Okumak*. Haz: Doğan Yaşat. İstanbul: Metis, 2013: 98-106.
- Nietzsche, Friedric. “On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense”. *The Portable Nietzsche*. ed. Walter Kaufmann. New York: The Viking Press, 1973: 42-47.
- Özata, Jale. “Bilge Karasu’nun Gece’sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım”. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü [Yayınlanmamış] Yüksek Lisans Tezi, 2003.
- Propp, Vladimir. *Masalın Biçimbilimi*. Çev. M. Rifat-S. Rifat. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.
- Ricoeur, Paul. *Zaman ve Anlatı I: Zaman, Olayörgüsü, Üçlü Mimesis*. Çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat. İstanbul: YKY, 2005.
- Rifat, Mehmet. *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*. İstanbul: YKY, 2007.
- Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Ryan, Marie-Laure: "Space". *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Space&oldid=1708 [25 Kasım 2014]
- Tepe, Harun. *Platon’dan Habermas’a Felsefede Doğruluk ya da Hakikat*. Ankara: Ark Yayınevi, 1995.
- Todorov, Tzvetan. *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. Çev. Nedret Öztokat. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Toolan, M. “Narrative: Linguistic and Structural Theories”. *Encyclopedia of Language and Linguistics*. [Elsevier, 2005] pdf. S: 459-472.
- Türkçe Sözlük*. Haz. Semih Tezcan. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1973.
- Valéry, Paul. *Eupalinos ve Öteki Söyleşimler*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.
- Vardar, Berke. *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2002.
- Yücel, Tahsin. *Anlatı Yerlemleri: Kişi, Süre, Uzam*. İstanbul: YKY, 1995.

ÖZGEÇMİŞ

1975'te Ankara'da doğdum. 1998'de Hacettepe Üniversitesi Tarih Bölümü'nden mezun olduktan sonra Tarih öğretmenliği yaptım. 2008'de bir oğlum oldu. 2011'de Bilkent Türk Edebiyatı'na girerek öğrenciliğe geri döndüm, şimdilik yaşamaya devam ediyorum.