



**T.C.**

**SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**BİLGE KARASU'DA VAROLUŞÇULUK OLGUSU  
VE BİÇİM İÇERİK İLİŞKİSİ (GÖÇMÜŞ KEDİLER BAHÇESİ,  
GECE, KILAVUZ, UZUN SÜRMÜŞ BİR GÜNÜN AKŞAMI)**

**Su BARIŞ**

**1330205073**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**

**Dr. Öğretim Üyesi Cafer GARİPER**



SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS TEZ SAVUNMA SINAV TUTANAĞI

Düzeltilme Sonrası Girecek Öğrenci

Öğrencinin Adı Soyadı	Su BARIŞ
Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
Tez Başlığı	Bilge Karasu'da Varoluşçuluk Olgusu ve Biçim İçerik İlişkisi
Yeni Tez Başlığı <sup>1</sup> (Eğer değişmesi önerildi ise)	Bilge Karasu'da Varoluşçuluk Olgusu ve Biçim İçerik İlişkisi (Göçmüş Kediler Bahçesi, Gece, Kılavuz, Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı)

Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği hükümleri uyarınca yapılan Yüksek Lisans Tez Savunma Sınavında jürimiz 01/11/2019 tarihinde toplanmış ve yukarıda adı geçen öğrencinin Yüksek Lisans tezi için;

OY BİRLİĞİ  OY ÇOKLUĞU<sup>2</sup>

ile aşağıdaki kararı almıştır.

- Yapılan savunma sınavı sonucunda aday başarılı bulunmuş ve tez **KABUL** edilmiştir.  
 Yapılan savunma sınavı sonucunda aday başarısız bulunmuş ve tezinin **REDDEDİLMESİ** kararlaştırılmıştır.

TEZ SINAV JÜRİSİ	Adı Soyadı/Üniversitesi	Kabul/Ret	İmza
Danışman	Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER/Süleyman Demirel Üniversitesi	<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret	
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Kadriye ORAK KÜLCÜ/Süleyman Demirel Üniversitesi	<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret	
Jüri Üyesi	Prof. Dr. Zekeriya KARADAVUT/Akdeniz Üniversitesi	<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret	
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Nurten KIRIŞ YILMAZ/Süleyman Demirel Üniversitesi	<input type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret	
Jüri Üyesi	Prof. Dr. Yunus BALCI/Pamukkale Üniversitesi	<input type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret	

<sup>1</sup> Tez başlığının DEĞİŞTİRİLMESİ ÖNERİLDİ ise yeni tez başlığı ilgili alana yazılacaktır. Değişme yoksa çizgi (-) konacaktır.  
<sup>2</sup> OY ÇOKLUĞU ile alınan karar için muhalefet gerekçesi raporu eklenmelidir.

YÖK LİSANSÜSTÜ EĞİTİM-ÖĞRETİM VE SINAV YÖNETMELİĞİ Madde 9- (7) Tezi başarısız bulunarak reddedilen öğrencinin yükseköğretim kurumu ile ilişkisi kesilir. (8) Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde düzeltmeleri yapılan tezi aynı jüri önünde yeniden savunur. Bu savunma sonunda da başarısız bulunarak tezi kabul edilmeyen öğrencinin yükseköğretim kurumu ile ilişkisi kesilir.

T.C.


SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Bilge Karasu’da Varoluşçuluk Olgusu ve Biçim İçerik İlişkisi (Göçmüş Kediler Bahçesi, Gece, Kılavuz, Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı)” adlı çalışmamın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadar ki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yaratıldığını eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim.

  
Su BARIŞ  
01.11.2019

(BARIŞ, Su, *Bilge Karasu'da Varoluşçuluk Olgusu ve Biçim İçerik İlişkisi (Göçmüş Kediler Bahçesi, Gece, Kılavuz, Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı)*, Yüksek Lisans Tezi, Isparta, 2019)

## ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Bilge Karasu'nun anlatılarında kullandığı üslup ve benimsediği varoluşçu metafizik arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktır. Karasu'nun ilk metinleri, Türk edebiyatında 1950'lerde baş gösteren modernizm akımının damgasını taşır. Aynı dönemde Türk edebiyat çevrelerinde varoluşçu felsefenin -özel olarak Sartre'ın- etkili olduğu görülmektedir. Varoluşçuluk bireyin topluma yabancılaşmasını ve umutsuzluğunu ele alan bir yaklaşımdır. Ölüm, korku, yalnızlık, kaygı, uzaklaşma ve kendine dönme gibi temalar, varoluşçu felsefenin temellerinde yatan temalardır. Karasu'nun yapıtlarında bu temaların hemen hemen hepsi mevcuttur. Ancak Karasu'nun en önemli özelliği, bu temaları sürekli karşıtlarıyla birlikte ele almasıdır. Ölüm ile yaşam, yalnızlık ile kalabalık, birey ile dünya gibi temalar sürekli olarak birlikte düşünülmektedir. Karasu bu ikilikler arasındaki ilişkileri yapıtlarında farklı şekillerde tasarlamıştır. Dolayısıyla onun çalışmalarında farklı diyalektik gerilimler ve sonlarla karşılaşmak mümkündür. Benzer şekilde kimi zaman umutlu, kimi zamansa umutsuz sonlara tanıklık edilebilir. Öyleyse denebilir ki Karasu'nun metinleri, toplumsal dünyada elde edilmesi mümkün olmayan bazı varoluşsal amaçları metin bünyesinde kurmaya çalışmaktadır. Gerçek dünyada ulaşılmaması mümkün olmayan içerik ve anlamların metinler özelinde nasıl çözülmeye çalışıldığı bu araştırmanın esas konusunu oluşturmaktadır. Bu çalışma, Karasu'nun kullandığı çoklu üsluplar ile varoluşçu temalar arasındaki ilişkiyi bu bağlamda düşünmektedir. Bir başka deyişle, üslup ve temalar arasına bir üçüncü seçenek yerleştirilmektedir; toplumsal içerik. Toplumsal içeriğin kuruluşu, bu ikiliğin nasıl işlediğini anlamayı mümkün kılan bir dolayım gibi görülebilir. Bu çalışmada ele alınan yapıtların her birinin sunduğu olanaklar, bu dolayım sayesinde aydınlığa kavuşturulmuştur. Sonuç olarak, Karasu'nun yapıtlarında ürettiği ikilikler oyununun bir noktada anlamlı kılınması isteniyorsa, bunun için kullanılması gereken şey, bu ikiliklerin toplumsal içerik açısından düşünülmesidir. Bu çalışma süresince, bu üçlü mantık uyarınca hareket edilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Bilge Karasu, Anlatı, Varoluşçuluk, Üslup, Biçim

(BARIŞ, Su, *Bilge Karasu's Case Of Existentialism And The Relationship Between Form And Content (Göçmüş Kediler Bahçesi, Gece, Kılavuz, Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı)*, Yüksek Lisans Tezi, Isparta, 2019)

## **ABSTRACT**

The aim of this book is to reveal the relationship between the style used by Bilge Karasu in which his narratives and existential metaphysics that he has adopted. The first texts of Karasu are marked by modernism in Turkish literature in the 1950s. In the same period, existentialist philosophy in Turkish literary circles, especially Sartre, has been influential. Existentialism is an approach that addresses the alienation of the individual to society and his despair. Themes such as death, fear, loneliness, anxiety, distancing and self-rest are the themes underlying existential philosophy. In the works of Karasu, almost all of these themes are available. The most important feature of Karasu, however, is that he always addresses these themes with their opponents. Themes such as death and life, loneliness and crowd, individual and world are constantly being thought together. Karasu has designed the relations between these dualities in different ways in his works. Therefore, it is possible to encounter different dialectical stresses and endings in his works. Similarly, sometimes hopeful, sometimes hopeless endings can be witnessed. It can be said therefore that the texts of Karasu try to establish within the texts some existential purposes that cannot be achieved in the social world. The main subject of this research is how to solve the content and meanings that are not accessible in the real world. This study considers the relationship between the multiple styles used by Karasu and his existential themes in very this context. In other words, a third option is placed between style and themes; social content. The establishment of social content can be seen as a mediation that makes it possible to understand how this duality works. The opportunities offered by each of the works discussed in this study have been brought to light thanks to this mediation. As a result, if the game of dualities produced by Karasu in his works is to be made meaningful at some point, what should be used for this is to consider these dualities in terms of social content. During this work, we have been acted in accordance with this triple logic.

**Keywords:** Bilge Karasu, Narrative, Existentialism, Style, Form

## İÇİNDEKİLER

TEZ SAVUNMA SINAV TUTANAĞI.....	i
YEMİN METNİ .....	ii
ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	iv
İÇİNDEKİLER .....	v
ÖN SÖZ.....	vi
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### VAROLUŞÇULUĞUN FELSEFİ VE SOSYOLOJİK TEMELLERİ

1.1. Dünya Edebiyatında Varoluşçuluk .....	22
1.2. Türk Edebiyatında Varoluşçuluk.....	32

### İKİNCİ BÖLÜM

#### BİLGE KARASU'NUN YAPITLARINDA BİÇİM İLE İÇERİK ARASINDAKİ DEĞİŞKEN İLİŞKİ

2.1. Göçmüş Kediler Bahçesi .....	38
2.2. Gece .....	46
2.3. Kılavuz.....	53
2.4. Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı .....	59
SONUÇ.....	66
KAYNAKÇA .....	68
ÖZ GEÇMİŞ .....	72

## ÖN SÖZ

Bu çalışmada, Bilge Karasu'nun çeşitli eserlerinde kullanmış olduğu kendine has edebi üslup ile içerik arasında gelişen ilişki ortaya konmaya çalışılmıştır. Bilge Karasu'nun benimsemiş olduğu varoluşçu metafizik bu çalışmada üzerinde durulan bir diğer ögedir. Varoluşçuluk bireyin topluma yabancılaşmasını ve bireyin toplumdaki umutsuzluğunu, yalnızlığını ele alan bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımda ölüm, yalnızlık, korku, endişe ve içe yönelim gibi temalar felsefenin özünü oluşturmaktadır. Bilge Karasu'nun yapıtlarında bu temaların hemen hemen hepsi yer almaktadır.

Çalışmada öncelikle varoluşçuluğun felsefi ve sosyolojik temellerine yer verilmiştir. Ardından sırasıyla dünya edebiyatında varoluşçuluk ve Türk edebiyatında varoluşçuluk başlıkları ile bu felsefenin dünyada ve ülkemizde nasıl yer bulduğu açıklanmaya çalışılmıştır. Varoluşçuluk gibi derin bir felsefi akımın çok daha kapsamlı bir biçimde ele alınması mümkündür ancak çalışmanın sınırları sebebiyle burada yalnızca varoluşçuluğun öne çıkan belli başlı özelliklerine yer verilmekle yetinilirken Bilge Karasu'ya özgü Türkçenin edebiyatımıza getirdiği yenilikler geniş çapta ele alınmıştır.

Çalışma boyunca, Türk edebiyatında varoluşçuluğa dair çeviri eserlere ulaşmanın zorluğu yaşanmıştır. Karşılaşılan bir diğer sorun ise Karasu'nun kullandığı dilin ve biçimin yazarlar/eleştirmenler tarafından tek taraflı olarak ele alınmasıdır.

Karşılaştığım tüm zorluklara rağmen bana böyle bir konuda çalışma ayrıcalığı veren, çalışmamın başından sonuna kadar zengin bilgi ve tecrübesiyle bana yol gösteren, yaptığım tüm hatalara rağmen daima yapıcı eleştirileri ve sabrıyla beni yüreklendiren tez danışmanım ve saygıdeğer hocam sayın Dr. Cafer Gariper'e teşekkürlerimi ve saygılarımı sunuyorum. Ayrıca yaşamımın her alanında olduğu gibi bu çalışma süresince de benden maddi ve manevi yardımlarını esirgemeyen kıymetli Barış ailesine teşekkür ederim.

## GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, Bilge Karasu'nun çeşitli yapıtlarında geliştirdiği özgün edebi biçim (üslup) ile tarihsel-toplumsal içerik (anlam) arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktır. Karasu hakkında yazan yorumcuların ve edebiyat eleştirmenlerinin net bir biçimde görüş birliği sergilediği noktalardan birisi, onun dili kullanma tarzının Türk Edebiyat tarihinde kayda değer bir dönüşümü temsil eden 1950'ler kuşağına ait yenilikçi bir yazar olmasından kaynaklandığı şeklindedir. Örneğin kültür eleştirmeni Semih Gümüş'e göre, 1950 Kuşağı'nın yazınsal ve kültürel modernizmine ait olan Karasu, tıpkı çağdaşları gibi, “verili dünyanın dışına çıkmak ve yaşadıkları dünyanın anlamlandırılmayan yanlarına o güne dek alışılmamış, denenmemiş yazınsal biçimlerle” müdahale etmek istemiştir.<sup>1</sup>

Bu bağlamda, Karasu'nun dilde kullandığı özgün üsluba işaret eden eleştirmenlerin ve yorumcuların varlığından söz etmek mümkündür. Örneğin Ender Keskin “Hayvan ve İnsan, Ses ve Söz Arasında” isimli yazısında, onun dilini “kendine has, Türkçeye indirgenemeyecek bir dil, artık Türkçe olmayan bir dil, Türkçeyle özdeşliği kolayca saptanamayacak bir dil” olarak nitelendirmektedir.<sup>2</sup> Bu çalışma boyunca, Bilge Karasu'ya özgü Türkçenin edebi yaşamımıza getirdiği yenilikler geniş çapta ele alınacaktır. Ancak bu dilin ya da biçimin yazarlar ve eleştirmenler tarafından tek taraflı olarak ele alınmasının yarattığı birtakım sorunlar söz konusudur. Bu sorunlardan biri, Karasu'nun yaşamı boyunca verdiği o büyük ve kapsamlı yapıtın toplumsal ve tarihsel koşullardan hiçbir açıklama gösterilmeksizin azade kılınmasıdır. Bir başka deyişle, Karasu'nun metinlerini yorumlayan çok az eleştirmen onun üslubu ile yapıtlarını verdiği tarihsel dünya arasında canlı kanlı ve birbirini koşullandıran bir ilişki kurmayı başarabilmiştir.

Bu çalışma, Karasu'nun yapıtlarında kullandığı edebi biçimin toplumsal içerikle ilişkisini düşünmenin, onun yapıtına yaklaşmanın en üretken yollarından birisi olduğu iddiasından hareket etmektedir. Amerikalı kültür kuramcısı Fredric Jameson'ın da işaret ettiği gibi, “bir eserin merkezinde yer alan biçimsel çelişkiyi teşhis etmenin, onu

---

<sup>1</sup> Semih Gümüş, *Modernizm ve Postmodernizm: Edebiyatın Dünü ve Yarını*, Can Yayınları, İstanbul, 2010, s. 42-43.

<sup>2</sup> Ender Keskin, “Hayvan ve İnsan, Ses ve Söz Arasında”, *Bilge Karasu'yu Okumak*'ın içinde, haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 76.

eleştirmekten çok, üretim kaynaklarını bulmak”<sup>3</sup> olduğunu düşünmek mümkündür. Karasu'nun yapıtının merkezinde bulunan biçimsel çelişkiyi anlamak için, Karasu'nun kullandığı çeşitli edebi türlerin farklılığına (masal, öykü, fabl, roman vb.) ve bunların esas itibariyle hangi amaçlar için seçildiğine işaret etmemiz gerekmektedir. Ancak daha öncesinde biçim (üslup) ve içerik (anlam) arasındaki ilişkiyi aydınlığa kavuşturmamız gerekmektedir.

Biçim (form), edebiyat incelemelerinde içerik ile birlikte sık kullanılan iki kavramdan birisidir. Bu kullanımlarda farklı anlamlar kastedildiği ve bu anlamlar zihinde bir karışıklığa yol açtığı için de biçimin tam bir tanımını yapmanın zor olduğu görülmektedir. Ancak yine de biçimin, genellikle bir edebi eserin türü veya onun şekli anlamında kullanıldığını söylemek mümkündür. Biçim, edebi eserlerdeki dil, üslup, kompozisyon ve eserin türüne ilişkin yapı ve anlatım şekli gibi birçok özelliği kapsayan bir kavram olmakla birlikte esasen bahsi geçen tüm bu öğelerin birbirlerine bağlanma şekli, “biçim” in oluşmasına katkı sağlar.

Biçim, bir edebiyat eserinde söylenenin nasıl söylendiği ile ilgilidir. İçerik ise söylenen şeyin kendisi; anlatılmak istenendir. Başka bir deyişle “Sanatçı bize ne anlatıyor?” sorusunun cevabı içeriği vermektedir. İçerik, sanatçının iletisini, düşüncesini ya da ortaya koymak istediği tezini okuyucuya ulaştırmada kullandığı bir “araç” tır. İçerikte; gerçek yahut da tasarlanmış bir olay, bir durum, bir duyuş, düşünüş, bir nesne, bir betimleme veya bir anı kısaca somut ya da soyut her şey yer alabilir. İçerik, genel anlamda eserin “söylem” boyutuyla ilgiliyken biçim ve bu kavrama ait tüm dilsel öğeler ile eserdeki “estetik” tabaka şekillenir. Kısacası içeriği oluşturan tüm öğeler ancak ve ancak bir yapı içerisinde okuyucuya sunulduğunda bir değer, “edebi bir değer” kazanırlar. Bu durum şöyle de ifade edilebilir: İçerik, eserde söyleyişten ayrı olarak var olsa da söyleyiş yani biçim ona sonradan eklenerek istenen sanatsal değeri katar.

Yukarıda biçim ve içeriğe dair yaptığımız “tanımlama” çalışmalarının neticesinde de görüleceği üzere, edebi bir eseri “eser” yapan bu iki ögenin yani biçim ve içeriğin birbirinden ayrı, bağımsız birer kavram olarak ele alınması mümkün görünmemektedir. Her iki kavramın da birbiri tarafından değişmeye ve dönüşmeye açık halde olduğunu

---

<sup>3</sup> Fredric Jameson, *Antikler ve Postmodernler: Formların Tarihselliği Üzerine*, çev. Özgüç Orhan, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 73.

söyleyebiliriz. Terry Eagleton'a göre, "biçim içeriğin ürünüdür; ancak keskin iki uca sahip bu ilişkide biçim içeriğe karşılık verir."<sup>4</sup> İçerik, toplumsal ve maddi dünyanın sanatçıya sunduğu çok boyutlu malzemedir. Biçim ise, henüz derlenmemiş ve düzenlenmemiş hammaddenin işlenmesinin çeşitli yollarına işaret etmektedir. Bu tarihsel görüşe göre, "biçimler tarihsel açıdan somutlaştıkları içerik türleri tarafından belirlenirler; değişirler, dönüşürler, bozulurlar ve içerik kendi içinde değiştikçe kökten değişirler. İçerik bu anlamda biçime önceldir."<sup>5</sup> Örneğin Homeros'un Antik Yunan dünyasına ait uzun epikleri *İlyada* ve *Odysseia*, burjuva yazın dünyasında genellikle düzyazı biçimini alan Defoe'nin, Richardson'un, Balzac'ın ve Stendhal'ın epik biçimine dönüşür. Dolayısıyla burjuva dünyasının ortaya çıkması, kendisinden önceki epiğin yerini alan roman biçiminin (modern dünyanın epiği de denebilir) ortaya çıkmasının koşullarını belirler. Örneğin Fredric Jameson'ın söylediği şekilde, "Aristoteles, Hegel'in düzyazı dünyası dediği" diyeceği şeyin ürünü olan ve bizim roman adını verdiğimiz biçimi bilmiyordu."<sup>6</sup> Bunun nedeni, Aristoteles'in dünyasının biçim olarak düzyazı dünyasının ortaya çıktığı koşulların henüz çok uzağında bulunmasıdır.

Bu durum, Terry Eagleton'ın da bahsettiği gibi, şöyle de ifade edilebilir: "İçerik dediğimiz şey bir şiirin söylediği şeye gönderme yaparken, form dediğimiz şey şiirin onu nasıl söylediğine gönderme yapar."<sup>7</sup> Ancak bir edebi yapıtta form (biçim) ile içeriğin ayrılmaz olduğu gerçeğini belirtmek gerekmektedir. "Bu, filozofların gerçek bir ayırım olmaktansa analitik bir ayırım olarak bahsettikleri şeydir."<sup>8</sup> Şu durumda, bu analitik ayırımın önemi nereden gelmektedir? Bir başka deyişle, bu ayırım sayesinde elde edilmek istenen şey nedir? Eagleton'a göre,

Form ile içerik arasındaki ayırım, içindeki malzemeleri öteki tarafa sızdırmasıyla meşhurdur. Örneğin, ruh hali ve ses tonu bizim belirli bir anlam motifinin anlambilimsel içeriği olarak adlandırabileceğimiz bir şeyin görünüşleridir ve bunlardan gerçekte ayrıştırılamazlar... *Gurur ve Önyargı*'daki Elizabeth Bennet karakterini tartışmak bir içerik meselesidir (bir 'ne'

<sup>4</sup> Terry Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, çev. Utku Özmağas, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s. 36.

<sup>5</sup> Eagleton, a.g.e., s. 37.

<sup>6</sup> Fredric Jameson, *Gerçekçiliğin Çelişkileri*, çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 2018, s. 10.

<sup>7</sup> Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur?*, çev. Kaya Genç, Agora Yayınları, İstanbul, 2011, s. 103.

<sup>8</sup> Eagleton, a.g.e., s. 104.

meselesidir), Jane Austen’ın karakter yaratma tekniklerini incelemekse bir form (veya bir ‘nasıl’) meselesidir.<sup>9</sup>

Bu anlatılanlardan hareketle, biçimin içeriğin salt basit bir yansıması, yani onun bir çeşit gölge-fenomeni olduğunu düşünmek doğru değildir. Biçim içerik tarafından belirlense bile, biçim içeriği belirli bir tarzda dile getirir ve ona şu ya da bu tarzda tepki verir. “Sözcüklerin kendilerinden bağımsız biçimde şekillenmiş anlamları iletmelerinden ziyade, anlamlar sözcükleri nasıl kullandığımızla ilgilidir.”<sup>10</sup> Yani biçim en az içeriğin kendisi kadar etkin ve önemli bir unsur olarak edebi yapıtı şekillendirmektedir. “Biçim yalnızca içeriğin ham materyalini işlemez ...içerik zaten *biçimlendirilmiştir*.”<sup>11</sup> Öyleyse, sanatsal ve yazınsal biçimlerin dönüşümü, son kertede toplumsal içeriğin dönüşümüne bağlı olsa bile, aralarında çok sıkı bir diyalektik ilişki olduğunu söylemek gerekmektedir. “Edebi eleştiri genellikle neyin söylendiğini, nasıl söylendiğinin terimleriyle kavramakla ilgilidir. Veya daha teknik olarak ifade etmek gerekirse, anlamsal olanı (manayı), anlamsal olmayan terimlerle (ses, ritim, yapı, tipografi ve benzerleri) kavramaktır.”<sup>12</sup>

Demek ki biçim ile içerik arasındaki ayrım, anlamın basitçe hazırlanmış ve önümüze koyulmuş bir nesne olarak görülmesinden ziyade, onu yazarın hangi pratik ve edebi amaçlar için şekillendirdiğini görme imkânı sunar. Ancak Eagleton’ın da söylediği gibi, “içeriğin ‘ne’sini formun ‘nasıl’ının terimleriyle anlamak, mutlaka ikisini uyumlu biçimde birleşmiş olarak görmek anlamına gelmez.”<sup>13</sup> Bu uyumsuzluk ve değişkenlik, Bilge Karasu eserlerini inceleyeceğimiz bölümlerde özel olarak üzerinde duracağımız bir meseledir. Ama ilk önce bu meselenin Karasu’da nasıl görüldüğünü belirlememiz gerekmektedir.

Şimdi, biçim ve içerik arasındaki ilişkiye dair ortaya konulan bu kısa tartışmadan sonra, bu ikilinin, yani biçim ve içerik ikilisinin Karasu’nun yapıtlarında aldığı kendine özgü duruma göz atmamız mümkündür. Bilge Karasu yorumcularından biri olan Aron Aji “Dilde Özgürlük: Bilge Karasu’nun Eserlerinde Yenilikçi Atılımlar” isimli yazısında şu gözlemlerde bulunmaktadır: “Yapıtları genellikle anlatı biçimi açısından

---

<sup>9</sup> Eagleton, a.g.e., s. 105-6.

<sup>10</sup> Eagleton, a.g.e., s. 105.

<sup>11</sup> Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, s. 38.

<sup>12</sup> Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur?*, s. 106.

<sup>13</sup> Eagleton, a.g.e., s. 110.

deneysel/avangard, işlediği konular açısından seçmeci/kozmopolit olarak görülür.”<sup>14</sup> Bu yorumun ilk kısmı, Karasu'nun dili kullanma biçiminin yenilikçi ve özgün doğasına işaret etmektedir. İkinci kısmı ise, Karasu'nun ele aldığı konuların ya da dünyevi meselelerin evrenselliğine ve özel olarak seçildiğine göndermede bulunmaktadır. Bir başka deyişle, onun üslubu ve içerik arasında seçtiği malzeme arasındaki ilişkiyi düşünmek, ulusal ile evrensel olan arasındaki bağıntıyı, yani Türk dilinin sunduğu tarihsel imkânlar içinde evrensel insani meselelerin ya da durumların dile getirilme biçimini düşünmek anlamına gelir. Karasu bu evrensel insani meseleleri yalnızca çağdaş dünyada aldıkları biçime bağlı kalarak değil, aynı zamanda bunların insanlık tarihinin çeşitli evrelerinde (Ortaçağ Dünyası, Antik Dünya vb.) belirlediği muhtelif koşullar üzerinden de işlemeyi denemiştir.

Karasu'nun metninde biçim ile içerik arasındaki ilişkinin üretim koşullarına daha yakından bakabiliriz. Cem İleri, bu bağlamda, Karasu yazısının önemli taraflarına göndermede bulunmaktadır.

Yazı malzemenin kâğıda, ekranın beyaz boşluğuna yerleştirilmesi işlemidir, kabaca yazmaktır. Yazılmış olan, kendini yalnızca yazı olarak gösterir, ama dikkatli bakıldığında bu tekdüze sıralanmış harflerin farklı şekiller aldığı görülecektir; yazı başka biçimleri gizler, başka bağlamları barındırır, orada yan yana getirilen malzeme farklı şekillerde işleyen, farklı niteliklere sahip parçacıklardır... Yazma eylemi, demek ki, en baştan anlamın dönüşümlerinin göstergesi olarak var olmaktadır. Yazı alanı anlamların ve biçimlerin yazı içinde var oldukları, kendi varoluşları kadar ölümlerini de yine bu yolla sağladıkları karmaşık bir yapı getiriyor önümüze.<sup>15</sup>

İleri'ye göre, Karasu'nun biçimiyle ilk kez karşılaşan biri, henüz anlamın (içeriğin) epey uzağında duran bir imgelem dünyasına dalıp gider. Karasu yazısında, “daha okumaya başlarken görünürveren biçimsellik, henüz bir anlam taşımayan, ama taşıma gücü yüksek birtakım imler”<sup>16</sup> söz konusudur. Bu imler, kesinlikle tamamlanmış değildir. Okuru başka öykülere ya da anlatılara yönlendirecek biçimde kurgulanmış

---

<sup>14</sup>Aron Aji, “Dilde Özgürlük: Bilge Karasu'nun Eserlerinde Yenilikçi Atılımlar”, *Bilge Karasu'yu Okumak*'in içinde, haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 15-24.

<sup>15</sup> Cem İleri, *Yazının da Yırtılıverdiği Yer*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s. 87-88.

<sup>16</sup> İleri, a.g.e., s. 93.

olabilirler. “Bir imgenin yarısı olarak yaşamaya çalışan “bütünler”dir bunlar, kayıp, öteki yarıları görsel işitsel imgeler olabileceği gibi, bir başka yazının yazılı yarısı da olabilir.”<sup>17</sup>

Şu durumda, Karasu’nun anlatıları, kurguladığı anlamı (içeriği) belirli biçimlerde sınırlandırmaktadır. İleri, biçim ile içerik arasındaki ilişkiye dair şunları yazar: “Bir izleğin sunumu, bir anlamın ortaya konması, ancak okumayla ortaya çıkabilecek başka bir izleğin örtük kalmasını sağlıyor.”<sup>18</sup> O halde, her türlü içerik biçimi belirgin kılmanın bir aracını sunmaktadır. Bir başka deyişle, “anlamın öne çıkartılması, biçimsel oyunların anlama dönüşmesini getiriyor.”<sup>19</sup>

Karasu’nun anlamı tasarladığını söylerken kastettiğim, okurun üretebileceği olası anlamların, yorumların öngörülmesi, denetlenmesi oyuna dâhil edilmesi. Karasu’nun okura kurduğu en büyük tuzak belki de bu. Yalnızca bu anlamları üretecek dizgelerden oluşuyor yapıt; simgeler, eğretilmelerle başlayan oyun giderek onları da aşan, okurun yüzüne fırlatılan, neredeyse okumayı engelleyecek kadar açık, apaçık anlamların iletisi haline dönüşüyor. Okur daha korkuyu, baskıyı, inancı, yeniliği, iyiliği düşünmeye fırsat bulamadan, bu hazzı bile kendisine çok gören bir yazar hepsini ondan önce söyleyiveriyor.<sup>20</sup>

Şu durumda, her bir Karasu anlatısı, okura yeni bir anlam evreninin kapılarını açmaktadır. Ancak bunu yaparken biçimi öyle farklı tarzlarda kullanmaktadır ki, içeriğin örgütlenmesi ve her bir anlatıda aldığı farklı şekiller, her daim biçimin egemenliğinde gibi görünmektedir. Bilge Karasu’nun romanlarını inceleyeceğimiz son bölümde, bu ilişkinin aldığı çeşitli varyasyonlara çok daha yakından bakılacaktır.

Nurdan Gürbilek “Yazı ve Arınma” adlı denemesinde, Bilge Karasu’nun dili en saf, en derin ve en dinamik haliyle yeniden oluşturmak istediğini söylemiştir: “...Sanki dili soymak istiyor Karasu; arıtmak, arılaştırmak istiyor. ... Bu sayede, henüz var olmayan, belirlenmemiş bir anlamı araştırmayı deniyor.”<sup>21</sup> Bu zorlu dilsel çabanın, yani dili saf ve el değmemiş bir göstergeler ağına dönüştürme tasarımının ardında, modernist

---

<sup>17</sup> İleri, a.g.e., s. 94.

<sup>18</sup> İleri, a.g.e., s. 96.

<sup>19</sup> İleri, a.g.e., s. 96.

<sup>20</sup> İleri, a.g.e., s. 97.

<sup>21</sup> Nurdan Gürbilek, “Yazı ve Arınma”, *Yer Değiştiren Gölge*’nin içinde, İstanbul, Metis Yayınları, 1995.

edebiyatın önemli bir özelliği yatmaktadır. Batı edebiyatında realizm (gerçekçilik) akımının içinden gelişen ve yepyeni öncüller üzerine inşa edilen estetik modernizm akımı, genel olarak, dil ile dış dünya arasında kurulan temsiliyet (*representation*) problemini yeni baştan ve gerçekçilikten farklı bir tarzda kavramsallaştırması üzerinden anlaşılmıştır. Örneğin kültür yorumcusu Edward Said'e göre, "Oscar Wilde'dan beri bilinçli olarak yenilikçi olan yazarların neredeyse hepsi, yazının mimetik arzuları olduğu fikrini ısrarla reddetmiştir (hatta inkâr etmiştir)."<sup>22</sup> Modernist estetik anlayışı şu özgün duruma işaret etmektedir: Dil yalnızca ve yalnızca kendisini ilgilendiren sorunlarla alakadar olan bir alandır, başka bir şeyi temsil etmek gibi bir sorunu yoktur. Bir başka deyişle, modernist estetikte, gerçekçilikte olduğu şekliyle dilin dış dünyayı temsil etmek ve ona ayna tutmak gibi bir problemi yoktur. Bu durum belirli modernist yapıtlarda ortaya çıksa bile, asıl amaç metnin kendi sınırları içerisinde bir sorunsal teşkil etmesidir.

Şimdi, Karasu anlatılarında gördüğümüz durum, tam olarak, bu modernist dil kullanımının ulusal koşullara uyarlanmış, melez bir çeşitlemesidir. Aji'nin de belirttiği gibi, "Karasu'nun dünyası ...dil ve sözle kurulmuş, inadına edebi, düşünsel ve yirminci yüzyıl akımlarının açıkça farkında olan bir dünyadır."<sup>23</sup> Şu durumda, Karasu'nun üslubunun dünyayı sözel bakımdan yeniden kurmayı denediğini ve bu sayede, Türk Romani'nda daha önceden denenmemiş bir girişimi başlatan 1950 Kuşağı'nın avangard hareketinin özlemlerini ve amaçlarını paylaştığını söylemek mümkündür. Yapıtlarında rastlanan sözdizimleri, ritimler, halk hikâyeleri ve dinamik mecazlar kadar, otobiyografik denemeyi de kullanmış olması, bu durumun en önemli kanıtı sayılabilir. Dilin ve estetik türlerin bu karmaşık ve çok boyutlu dünyası, eski kuşağın edebi kaygılarından ve üsluplarından oldukça farklı saiklerle hareket edildiğini göstermektedir.

Bu bağlamda, "Bilge Karasu'nun Yapıtı Üzerine Bir-İki Değini" isimli değerlendirmesinde Tansu Açık şu satırları kaleme almıştır: "Bilge Karasu'nun yazısı, anlatı evreni, A'dan Z'ye Kaf'tan Kaf'a yeniliktir, oluş halinde büyük bir yapıttır. Öyle ki dilsel tutumunu, kusursuz söylemini bir yana bırakırsak, her yapıtı bir öncekinden başka, hatta bambaşka bir anlatı dünyaları kuruyor görünebilir."<sup>24</sup> Karasu'nun anlatılarında kullandığı edebi türün bu denli farklılaşabilmesi, yukarıda da işaret edildiği

<sup>22</sup> Edward Said, *Başlangıçlar: Niyet ve Yöntem*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, s. 28.

<sup>23</sup> Aji, a.g.e., s. 16.

<sup>24</sup> Tansu Açık, 'Bilge Karasu'nun Yapıtı Üzerine Bir-İki Değini', *Bilge Karasu'yu Okumak*'ın içinde, haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 45-55.

gibi, hâlihazırda değişik kurgulama biçimlerinin ve sözel inşaların ortaya çıkmasına imkân vermektedir. Muazzam ve geniş kapsamlı bu oluş halindeki yapıtın bir bütün olarak anlaşılması, yani bu oluşu bir arada tutan şeyin tam olarak ne olduğu, tam da onun biçim ile içerik arasında kurduğu özgün ilişkiler örgüsünün anlaşılmasıyla mümkündür.

Bilge Karasu'nun kendisi de bizzat böylesine devasa bir anlatı evreni kurma işine dair görüşlerini her fırsatta dile getirmiştir. “Göndermelere gelince, göndermeler belli bir yere yapılıyor, bir kez yapılıyor, bir daha söylenmiyor aynı şey. Kullanılan bir sözcüğün anlamının getirdiği sonuçların bütünüyle kavranması bekleniyor.”<sup>25</sup> Bu sözler, Karasu'nun üslubu ile ilgili önemli bir noktayı gündeme getirmektedir. Belirli bir dilsel öge, kavram ya da sözcüğün yapıtta bir kereliğine belirmesi ve bir daha tekrar edilmemesi, yazının ya da anlatının biçimini ve gelişimini belirleyen can alıcı bir niteliktir. Tansu Açıık'a göre, bu üslup giderek şiirsel bir anlatıma dönüşmektedir ve “bu salt, saf şiirsel düzyazı söylemini oluşturan yan yanalık, art ardalık bağıntılarının yani düzdeğişmecelerin eğretileme olarak da harekete geçmeleri, katlanıp açılmalarıdır.”<sup>26</sup> Buna göre, sözcüğün tek bir kereliğine kullanılması, metinlerin çok yoğun ve açık uçlu bir içeriğe sahip olması amacıyla örtüşmektedir. “Her kitap bir çekirdeğe ulaşma çabasıyla başlar sanıyorum ... Her kitap, sanırım, kısa bir inişle uzun, zahmetli, çekirdeğin çevresinde dönenip harfe harf, sözcüğe sözcük, katmana katman kata kata, çekirdekten uzaklaştıkça anlam yüklenen bir çıkışın öyküsüdür.”<sup>27</sup>

Bu “katlanıp açılmaların”, bu “çekirdekten uzaklaştıkça anlam yüklenen çıkışların” yapıları gereği dinamik ve sürekli genişleyen bir düzyazı dünyası meydana getirdiğini söylemek mümkündür. Doğan Yaşat, “Bilge Karasu'da Susku'nun Estetiği” başlığını taşıyan eleştirisinde, “susku” kavramının Karasu'nun edebi üretiminin tümüne genişletilebilecek bir nitelik taşıdığı ileri sürmüştür. “Susku her ne kadar kendisine türlü anlamlar atfedilmeye açık bir kavram olsa da, en temel biçimiyle birbirine karşıt olan – ya da karşıt gibi görünen– iki şey arasındaki sınır çizgisi olarak anlaşılabilir.”<sup>28</sup> O halde,

---

<sup>25</sup> Bilge Karasu, “Her Yapıtın Tarihinde Ölü Noktalar Olabilir”, *Susanlar*'ın içinde, söyleşi: Fusun Akatlı, haz. Serdar Soydan, İstanbul: Metis, 2009, s. 229-230.

<sup>26</sup> Açıık, a.g.e., s. 47.

<sup>27</sup> Bilge Karasu, “Lağımlaranası”, *Lağımlaranası ya da Beyoğlu*, haz. Fusun Akatlı, İstanbul, Metis, 1999, s. 91.

<sup>28</sup> Doğan Yaşat, “Bilge Karasu'da Susku'nun Estetiği”, *Bilge Karasu'yu Okumak*'ın içinde, haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 64.

herhangi iki şey arasında sınır oluşturan bu kavramı nasıl düşünmek ve anlamak gerekmektedir?

Bu sınır kavramı örneklendirmek için Bilge Karasu'nun 1970 tarihli *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* isimli hikâyesine bakabiliriz.

Köle ile efendinin arasındaki ilişki nedir? Düşündüğü, kötü efendiyle, dayak yiyerek iş görmekten başka bir yol bulamayan, sonunda ya ölen ya öldüren, ya kaçan ya da başkaldıran köle arasındaki ilişki değil. Yüzyıllardır insanlar bu kalıp içinde düşünmüş. Yüzyıllardan beri, insanlar varolmağa başlayalı beri, köleler dayak yemiş, terlemiş, işte öğütülmüş, efendilerse dayak atmış, yelpazelerini kölelerine sallatmış, tembellikten yorulan bacaklarını kölelerine ovdurmuştur. Ama kölelerin efendilerine sevgiyle, aşkla bağlı oldukları, efendilerin kölelerinin aşkını kazanmak için toz toprak içinde sürüklendikleri bir ilişkiyi düşünmek yanlış mı olur?

Ya köle, ölümünün efendisinin elinden gelmesini isteyecek ölçüde seviyorsa efendisini? Ya kaçan köle, ölümünün efendisinden gelmesi için, ölümünü efendisinden dilenmek için ona geri dönerse? Ya efendi, kölesini öldürdüğü zaman kendisini hiç kimsenin sevemeyeceği kadar, sevemeyeceği gibi sevmiş olan bir insanın istediği en büyük şeyi yerine getirmek, ona istediği en korkunç şeyi vermekle kölesi karşısındaki köleliğinin en büyük belirtisini gösterirse?<sup>29</sup>

Bu uzun alıntı, biraz önce bahsedilen sınır kavramın işleyişini net bir biçimde gösterebilmek adına yapılmıştır. Bilge Karasu burada kadim bir sorun üzerine, yani efendi/köle diyalektiği üzerine düşünmektedir. Bu nasıl bir düşünme biçimidir ve nihai olarak neyi amaçlamaktadır? Bu düşünme biçiminin amacı, şimdiye kadar insanların gerek tarihlerinde gerekse de düşünme biçimlerinde derinlemesine yerleşiklik kazanmış bir klişenin ya da hakikatin, yani efendi/köle mücadelesinin radikal biçimde tersyüz edilmesidir. “Susku bir estetik tavır olarak, dilin (dil ile ister toplumsalın-dış dünyanın dilini, isterse bir edebi geleneğin dilini kastedelim) belirli bir hakikati ifşa etme veya imleme iddiasına bir karşı çıkıştır.”<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Metis Yayınları, 2017, s. 113.

<sup>30</sup> Doğan Yaşat, a.g.e., s. 65.

Burada efendi/köle mücadelesi, Karasu tarafından ne mutlak ve geri alınamaz bir hakikat, ne de dilsel bakımdan sabitlenmiş ve eleştiriye karşı korunaklı, analitik bir önermeler dizisi olarak betimlenmiştir. Dil, mutlak hakikati konumlandırmak ve açığa çıkarmak açısından, hiçbir biçimde yeterli bir yapıya sahip değildir. Burada olduğu gibi efendi/köle karşıtlığını ya da başka türden ikili karşıtlıkları yeniden dilin çoğul anlamlarıyla ilişkiye sokma niyeti, hem efendinin hem de kölenin statüsünü birlikte düşünmek ve karşıtlığın kutupları arasındaki çelişkiyi yoğun ve bütünlüklü biçimde sergilemek amacındadır. “İki karşıt şeyi yan yana getirip, sonra onları karşıtlık hâlinde kurtarmak, yeni anlam olanakları açmak, söylenegeldiği gibi, Bilge Karasu yazınının en baskın özelliklerinden biridir.”<sup>31</sup>

Dilsel gösterim ya da ifade, gerçekliğin bütünsel uzamını asla tamamen tüketemez ve bu durum her zaman için yeni yorum olanaklarını mümkün kılan şeydir. Bir başka şekilde söylemek gerekirse, dilsel gösterim ya da sözce hem sabit ve değişmez anlamlar yaratabilir, hem de bu kalıplaşmış anlamları çözümlenecek donanımı sağlar. Karasu, bu yollardan ikincisini kendisine kılavuz olarak seçmiştir.

Öyleyse bu bağlamda, şu soruyu sormamız gerekmektedir: Bilge Karasu'nun dilsel kurgusunun okura açtığı yeni anlam ve yorum olanaklarının kapsamı nedir? Bu anlam ve yorum olanakları, yorumlayıcı bireylerin kendi kişisel tercihlerine mi bırakılmıştır, yoksa metinler anlam ve yorum olanaklarını kısıtlayan ve çerçeveleyen okuma tarzlarını hâlihazırda bünyelerinde mi taşımaktadır?

Yukarıda tartışılan modernist edebi akımın temel niteliğini hatırlanacak olursa, bu akımın yapıtların dış dünya ile kurdukları ilişkiyi düşünmekten imtina ettiklerini ve hatta metinlerin böylesi arzuları olmadığını kendilerine şiar edindiklerini biliyoruz. Toplumsal içeriğe dair bu sessizlik ve yalnızca metnin kendisine göndermede bulunulması, modernist edebiyatın temel özelliğini teşkil ediyorsa, şu durumda Bilge Karasu'nun modernizmini özgül kılan unsur ya da jest tam olarak nedir?

Bilge Karasu hakkında yazan ve söz alan eleştirmenlerin büyük bir çoğunluğu, onun düzyazı dünyasında “okur” kategorisinin çok önemli bir yer işgal ettiğine işaret etmiştir. Cem İleri *Yazının da Yırtılıverdiği Yer* isimli kitabında bu konuda şu satırları kaleme almıştır:

---

<sup>31</sup> Doğan Yaşat, a.g.e., s. 67.

Yazı bir şeyin izidir, yazılmamış olanın, başka bir yazının, bir başka yapıtın izinin, yaşanmış olanın korkunç izi. Yapıt, burada olmayan bir şeyin buradaki izidir, demek ki burada olmayana, öteki yapıta ulaşmak için, bu izin peşinden gitmek gerekiyor. Öteki yapıt, ancak okuma ile ulaşılabilecek bir yerde, okumanın içinde yer alıyor. Yapıt zorunlu olarak, okumaya dönüşecek, kendisini okuma olarak sunacaktır. Yapıt ancak kendisinin bir okumasına izin verdiği ölçüde yapıta dönüşebilir.<sup>32</sup>

Okurla buluşmamış, kapağı henüz açılmamış metin içeriksizdir, bir şey açığa çıkaramaz ve henüz onunla ne yapılabileceği bir hayli belirsizdir. Bu nedenle, yazar/okur buluşması, Bilge Karasu'nun işe koştugu bir diğer ikili karşıtlıktır ve çoğul yorum ve anlam olanaklarının peşine düşmüş bir sanatsal niyetle bütünüyle uyumludur. Tıpkı efendi/köle diyalektiğinde olduğu gibi, yazar/okur diyalektiğinde de ortaya çıkacak sonuç ya da sonuçlar önceden kestirilebilir değildir. Burada yapıtın durmaksızın türettiği sözcüklerin, kurguların ve sözdizimlerinin okumadan önce birebir eşleştiği bir anlamsal ve yorumsal tamamlanmışlık mevzu bahis edilmemektedir. Karasu'nun düzyazı dünyası "farklı icra biçimlerini kendine mal ederek, gösterim metninin, işitsel metnin, görsel metnin süreklilik kurma yollarını sahipleniyor. Sesin bir an duyulup silinmesi ama hem dinleme mekânı hem müzik yazısı içinde var olmayı sürdürmesi gibi, yazının parçaları da yazınsal uzamda, yazınsal yazı içinde yürümeyi sürdürüyorlar."<sup>33</sup> Burada anlatılmak istenen şey, bir kereliğine duyulan sesin tekrar edilmese bile yankısının daha sonraki süreçte kendisini tekrar tekrar hissettirdiğidir.

Karasu'nun kullandığı edebi üslubunun görünür kıldığı yazınsal uzamı ele almak bu çalışmanın ana amaçlarından biridir. Bu biçimsel zenginliğin modernleşme sürecine girmiş Türk toplumsal oluşumunun tarihiyle ilişkilendirilerek ele alınması, burada girilen Bilge Karasu araştırmasının bir diğer yönünü oluşturmaktadır. Bir başka deyişle, bu tarihin (içerik) Karasu'nun metinlerinde üretilme tarzı (biçim), yani toplumsal içeriğin dile getirilme biçimi arasındaki ilişki ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

Bilge Karasu'nun yapıtlarını içinden çıktığı sosyo-politik içeriğe ve bağlama yansıtarak yorumlama çabaları söz konusu olmuştur. Bu yorumlama çabalarının en belirgin biçimde üzerine yoğunlaştığı roman, hiç kuşkusuz, siyasi bir içeriğe sahip olan

<sup>32</sup> Cem İleri, *Yazının da Yırtılverdiği Yer: Bir Bilge Karasu Okuması*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s. 28.

<sup>33</sup> Cem İleri, a.g.e., s. 30.

*Gece*'dir. *Gece*'nin sergilediği siyasal kesitler ya da olaylar, Türkiye'nin siyasal tarihinin geçirdiği çalkantılı hadiselerle gönderme yapılarak anlaşılabilir. *Gece* 1985'te, yani 12 Eylül 1980 Darbesi'nden beş yıl sonra yayımlanmıştır. Karasu yorumcularından biri olan Gürsel Aytaç'ın da söylediği gibi, “*Gece ...karanlığı* anlatım ilkesi olarak benimsemiş bir romandır.”<sup>34</sup> Ancak bu karanlık anlatım ilkesi gerçek bir kurtuluş ümidini de bünyesinde barındırmaktadır. Varoluşçu felsefenin ve romanın özelliklerini ele alırken bu iki ilkenin, yabancılaşmaya ve sıkıntıya bulaşmanın ve ondan kurtulma itkisinin birlikte ele alındığına değinilecektir. Ancak şimdilik belirtmemiz gereken şey, romanın içerik olarak 1970'lerin siyasal çalkantılarına ve bilhassa işçi örgütlerinin ve bunların politik tutumlarının değerlendirilmesine önemli bir yer ayırdığıdır. “Sırasıyla felsefi, lirik ve tüyler ürpertici bir düzeyde grotesk olan bu yoğun üstkurmaca metin, hem ulusal, siyasal bir gerçekliğe göndermede bulunur” der Seyhan ve ekler, “hem de evrensel anlamda faşist rejimlerin terörünü alegorik bir biçimde ele alır.”<sup>35</sup>

Eleştirmenlerin ya da yorumcuların büyük bir kısmı onun etkilendiği isimler arasında Dostoyevski, Franz Kafka, George Orwell, Milan Kundera, Jose Saramago ve İtalo Calvino gibi önemli roman yazarlarını göstermektedir.<sup>36</sup> Bu yazarların hepsi varoluşçu olarak değerlendirilemese bile, hemen hemen hepsinin yapıtlarında varoluşçu felsefenin ve edebiyatın sergilediği birtakım genel özellikler bulunabilir. Bu çalışmanın ilk bölümünde varoluşçuluğun felsefi ve edebi akımlar tarafından ele alınma biçimiyle ilgili detaylı bir açıklama sunulacaktır. Şimdilik sadece şunu belirtmemiz gerekmektedir: Karasu'nun romanlarını salt biçimsel özelliklerini ön plana çıkarmakla yetinmeyecek bir yorum faaliyeti, 1950'lerden 1990'ların ortasına kadar Türkiye toplumunun geçirdiği tarihsel, politik ve kültürel evrimi dikkate almak zorundadır.

Bu düşüncüyü biraz daha açık bir biçimde dile getirmek mümkündür. Bilge Karasu'nun içinde bulunduğu 1950'ler Kuşağı, Semih Gümüş'ün yukarıda işaret edilen alıntısında söylediği gibi, dilde ve kurguda radikal ve geçmişten kopmayı arzulayan bir yenilik arayışındadır. Ancak bu yenilik arayışı, Türkiye'de, Batı'nın izlediği klasik “realizm-modernizm-postmodernizm” yolunu izlememiştir. “1950 Kuşağı'nın bütüncül bir yenilikçilik ortaya koyması, bu arada düşüncenin evreninin Marksizm dışına da

<sup>34</sup> Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2016, s. 339.

<sup>35</sup> Seyhan, a.g.e., s. 179.

<sup>36</sup> Azade Seyhan, *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Edebiyatı*, çev. Erkan Irmak, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 173.

açılmaya başlamasıyla ancak 1960’larda modernizmi çok yönlü bir biçimde keşfettik.”<sup>37</sup> Ancak bilindiği gibi, Batı Avrupa’da ve Birleşik Devletler’de 1950’ler ve 1960’lar modernizmin yerini postmodernizme bıraktığı dönemdir. Böylesi bir tarih yazımı Türk edebiyatının gelişim çizgisini anlamak açısından kullanışlı değildir.

Şu durumda, Karasu’nun anlatılarını yorumlarken, kimi zaman modern kimi zaman ise postmodern edebiyatın prensiplerini benimsediğini söylemek mümkündür. Karasu’nun varoluşçuluğu, bu iki akımın tuhaf bir karışımıdır. “Bilge Karasu’nun eserlerinde, postmodern mekânlara rastlanır” diye belirtir İlyas Akman ve ekler, “Örneğin *Gece* romanındaki Ulusal Kitaplık ya da Bilgiler Sarayı adı verilen mekânlar, postmodern mekân olarak tanımlanabilir.”<sup>38</sup> Benzer biçimde, Karasu’nun modernist mekân ve özne anlayışına yaslanan yapıtları da söz konusudur.

Bu çalışmanın temel tezi şudur: Karasu’nun ömrü boyunca verdiği eserlerinde görülebilecek en önemli özelliklerden biri, biçim ve içerik arasındaki ilişkinin neredeyse istisnasız olarak biçimin zaferiyle sonuçlanıyor olduğudur. Bunun nedeni ise, hangi edebi yaklaşımı benimserse benimsesin, bireysel varoluşun indirgenemezliğinden ve özgünlüğünden asla vazgeçmemiş olmasıdır. Bu durumu açıklamak için, ünlü edebiyat kuramcısı Gregory Lukacs’ın *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*’nda bahsettiği, öznel ve nesnel dünyanın birbirinden radikal biçimde ayrılması olgusunun nihai sonucunu anlamamız gerekmektedir.

Elbette öznel amaçla nesnel sonuç arasında bir ayrılık vardır. Fakat bu beklenmedik ve akıldışı bir şey, iki metafizik varlık arasındaki bir ayrılık değildir. Bu daha çok, yaratıcı özneliği geliştiren, bu özneliğin günün dünyasıyla karşılaşmasını (ya da o dünya ile uzlaşmamasını) dile getiren diyalektik sürecin bir özelliğidir.<sup>39</sup>

Lukacs burada öznel amaçların nesnel dünyada hayata geçirilmesi sonucunda oluşacak olumsuz durumların, o eylem pratik edilmeden önce bilinemeyeceğine işaret etmektedir. Bu bağlamda, Karasu’nun başkışileri, hangi öznel amaçla yola koyulurlarsa koyulsunlar ve hangi nesnel gerçeklikle karşılaşırlarsa karşılaşınsınlar, kişisel yıkımlarının

---

<sup>37</sup> Gümüş, a.g.e., s. 55.

<sup>38</sup> İlyas Akman, ‘Postmodern Mekân ve Zaman Ekseninde Bilge Karasu’nun Eserlerinin Analizi’, *Turkish Studies*, sayı: 12/15, Ankara, 2016, s. 47-62.

<sup>39</sup> Gregory Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 2000, s. 60.

ve yabancılaşmalarının getirdiği sorumluluğu sonuna dek sürdürme çabası içinde olan başkışilerdir. Bunu yapabilmelerinin nedeni ise, Karasu'nun modernist biçime yaslanan varoluşçuluğudur. Bir başka deyişle, tarihsel dünyanın bireyi geri püskürtüp kişisel yalnızlığına mahkûm ettiği yerde, Karasu'nun anlatı evreni ve yenilikçiliği yeni imkânların yolunu açmak için metni dünyanın nesnel verilmişliğinin ötesine taşımaktadır.

Bu tez iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde ilkin varoluşçu felsefenin ve edebiyatın temel izlekleri ve benimsediği prensipler ele alınacaktır. Daha sonra varoluşçuluğun Türk edebiyatına sirayet ettiği tarihsel sürece odaklanılacaktır. İkinci bölümde ise, Karasu'nun yapıtlarında ortaya serilen modernist/postmodernist varoluşçuluk, yukarıda açıklanan biçim ve içerik arasındaki diyalektik ilişki açısından incelenecektir. Şimdiye kadar anlatılanlardan Karasu'nun sistematik bir yazar olmadığı anlaşılmalıdır. Bu yüzden onun eserlerinde tekerrür eden anlatı örgülerinden ya da kişisel ereklerden bahsetmek mümkün değildir. İkinci bölümde, çoğunlukla Karasu ile ilgili yazında daha fazla ön plana çıkarılan *Kılavuz*, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, *Gece* ve *Uzun Sürmüş Bir Günü Akşamı* gibi başyapıtlarına göndermede bulunulacak olsa bile, diğer hikâyelerine ve anlatılarına ilgili bağlamlarda değinilecektir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### VAROLUŞÇULUĞUN FELSEFİ VE SOSYOLOJİK TEMELLERİ

Bu bölümde, felsefi bir akım olarak varoluşçuluğun (*existentialism*) metafizik ve sosyolojik temelleri ayrıntılı bir biçimde ortaya konulacaktır. Daha sonraki alt başlıklarda ise, sırasıyla Dünya ve Türk edebiyatında varoluşçuluğun yansımalarına işaret edilecektir. Çalışmanın amaçları açısından, bu bölümde varoluşçu felsefenin önde gelen temsilcilerinin felsefi tezleri ayrıntılı biçimde ele alınmayacak, daha çok varoluşçu filozofların paylaştığı ana temaların ortaya serilmesi ile yetinilecektir.

Varoluşçuluk felsefesi, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Batı Avrupa'da hüküm süren Aydınlanma felsefesinin ve faydacı burjuva dünya görüşünün temel kabullerine itiraz eden ve bu kabulleri sert bir dille eleştiren bir felsefi akım olarak ortaya çıkmıştır. Bu akımın kurucusu, genellikle, Danimarkalı Hıristiyan filozof Sören Kierkegaard olarak kabul edilmektedir. Daha sonra yazan Friedrich Nietzsche, Fyodor Dostoyevski, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty, Albert Camus ve Samuel Beckett gibi yazarlar, felsefeciler ve romancılar ise, varoluşçu metafiziğin felsefe ve edebiyat alanındaki başlıca temsilcileri olarak ön plana çıkmaktadır.

Varoluşçuluğun tarihsel ve toplumsal bakımdan temellerini oluşturan başlıca durum, Batı Avrupa feodalizminin içinden yükselen kapitalist toplumun hızlı bir şekilde yükselişe geçmesidir. Kapitalizmin ortaya çıkışıyla birlikte, geleneksel cemaatlerin toplumsal ve kültürel mantığını oluşturan kolektif değerler yok olmaya başlamıştır. Bu süreçte, bireyi topluma organik bir şekilde bağlayan bağlar giderek yok olmuş ve bir müddet sonra bu bağlar tamamen ortadan kalkmıştır. Robert Solomon'a göre, varoluşçu tavrı, "bireyin anlayamadığı karmaşık bir dünya ile yüz yüze gelmesiyle başlamıştır."<sup>40</sup>

Aydınlanma felsefesinin ileri sürdüğü bilimsel rasyonalizmine karşı çıkan çeşitli varoluşçuluk filozofları, burjuva uygarlığının doğuşu ile birlikte ortaya çıkan toplumsal çözülme ve parçalanma ile bireyin yabancılaşması olgularını ön plana çıkarma ve bu yabancılaşmanın yerine otantik bir yaşantının ya da varoluş olanağının geçirilmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Bu dünyanın oluşumunun arkasında, geleneksel toplulukların organik ve bütünsel yapısını ortadan kaldıran ve bireyleri kendi çıkarlarının

---

<sup>40</sup> Robert Solomon, *Existentialism*, Oxford University Press, New York, 2005. S. xi.

peşinde koşmaya zorlayan ve teşvik eden materyalist ve çıkarıcı kapitalist ilişkilerin yerleşiklik kazanması bulunmaktadır. Fredric Jameson'a göre, bu toplumda, "köy yaşamının sorgusuz törensel zamanı yoktur artık; bundan dolayı kamusal ile özel arasında, özel çalışma ile boş zaman arasında bir ayrılık vardır."<sup>41</sup> Artık birey toplumsal alan ile özel alan arasında, kendisi için varlığıyla başkası için varlığı arasında, kısacası kendi tinsel gelişimi ile maddi dünya arasındaki bölünmeyi çıkış noktası olarak almak zorunda kalacaktır. Bir başka deyişle, toplumsal anlam artık bireye dışsaldır ve onun tarafından aranıp bulunması gerekecektir.

Y n n  kaybeden ve çözülmesi zor ayrımların pençesine düşen burjuva birey kendisini, "Rönesans, Reformasyon, bilimin yükselişi, Kilise otoritesinin  k ş , Fransız Devrimi, büyüyen kitlesel militarizm ve teknokrasi, iki dünya savaşı, kapitalizmin zaferinin yan ürünü olan" geniş çaplı toplumsal dönüşüm süreçleri tarafından yabancılaştırılmış bir yaşamın ortasında bulmuştur.<sup>42</sup> Varoluşculuk bu maddi ve zihinsel dönüşüm süreçlerinin yarattığı tahribata karşı bireyin özgüllüğünü ve otantik bir yaşamın hala mümkün olduğunu savunan bir felsefi duruş noktasından hareket etmektedir.

 nl  İngiliz tarihi Eric Hobsbawm'a göre, bu dönüşüm sürecinin ulaştığı boyutlar feodal topluma kıyasla muazzam bir gelişme sergilemektedir. İngiltere'de gerçekleşen ilk büyük endüstri devriminin "...kentleri her yerden daha çirkin, proletaryası her yerden daha sefil olduğundan... solgun yüzlü kalabalığından ötürü hayli ürkünç olmakla birlikte, anıtsaldı."<sup>43</sup> Gerçekten de bu durum, eski toplumun küçük ölçekli sınırlarını aşan, epey marjinal ve geniş ölçekli bir dönüşümün meydana geldiğini anlatmaktadır. Hobsbawm, "gerek İngiltere gerekse dünya... tek yasaları ucuza alıp sınır tanımaksızın pahalıya satmak olan tüccarlar ve girişimciler tarafından gerçekleştirilen Endüstri Devrimi'nin dünyayı dönüştürdüğünü biliyordu" diye yazmaktadır.<sup>44</sup> Eski toplumun organik birliğini, kutsallığını ve bireylerin dünya ile olan dolaysız yakınlığını ortadan kaldıran bu sarsıcı devrim, toplumu farklı sektörlere ayırmış ve bireyi toplumsal dünyanın parçalanmışlığı ile karşı karşıya bırakmıştır. "Geçmişin tanrıları ve kralları,

---

<sup>41</sup> Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim*, ev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 150.

<sup>42</sup> Solomon, a.g.e., s. xi.

<sup>43</sup> Eric Hobsbawm, *Devrim ağı: 1789-1848*, ev. Mustafa Sina şener, Dost Yayınları, Ankara, 2012, s. 42.

<sup>44</sup> Hobsbawm, a.g.e., s. 42.

bugünün işadamları ve buharlı makineleri karşısında güçsüz” kalmışlardır.<sup>45</sup> Feodal tinsellik ve ruhaniyet yerini burjuva materyalizmi ve faydacılığın bırakmıştır.

Felsefeci Charles Taylor’a göre, bir bütün olarak değerlendirildiği zaman, Aydınlanma’nın hâkim felsefi damarının ahlaki amaçları bakımından faydacı ve materyalist olduğu görülmektedir. Yine Aydınlanmanın toplum felsefesini ise, kendi çıkarlarının peşinden koşan bireyin faydasını ölçmeyi deneyen yöntembilimsel bakış açısı oluşturmaktadır. Ve son olarak bu felsefi bakış açısı, toplumsal dünyanın kesin pozitivist ilkeler doğrultusunda ve toplum mühendisliğinin gereklerine göre tasarlanabileceği prensibini benimsemiştir.<sup>46</sup> Varoluşçuluğun temel itirazlarının arka planında, Aydınlanma’nın bireysel yaşantıyı giderek ruhaniyetten ve tinsellikten mahrum bırakması ve onu salt teorik spekülasyonun basit ve soyut bir nesnesine indirgemesi yatmaktadır. Bu bağlamda, özellikle Kierkegaard’ın Hegel’e dönük itirazlarına değinmek, varoluşçuluğun karşı çıktığı ve benimsediği ilkeleri aydınlığa kavuşturmak bakımından değerli olabilir.

Kierkegaard’ın felsefi çıkış noktası, Aydınlanma rasyonalizminin insan aklına gereğinden fazla güç yüklemesi ve kişinin dinsel inancını ya da imanını sadece bu akıl melekesi ya da yetisi üzerinden temellendirmek istemesidir. Bu rasyonalizmin en uç noktası, idealist Alman filozof G. F. W. Hegel’in dini inanç ile akli sentezlemeyi deneyen geniş kapsamlı diyalektik sisteminde ortaya çıkmaktadır. Hegel, David West’in de belirttiği gibi, “inançla düşünceyi birleştirmenin ve içinde tüm karşıtlıkların uzlaştırıldığı, her şeyi kapsayan bir sentezin yaratılmasının mümkün olduğuna inanıyordu.”<sup>47</sup> Kierkegaard ise, özellikle geç dönem Hegel’in sisteminde “tarihin hareketinin mantıksal ve diyalektik olarak zorunlu olduğu yönündeki iddiasında, bireysel varoluşun öneminin ortadan kaldırıldığını” düşünmüştür.<sup>48</sup> Bir başka deyişle, Kierkegaard, Hegel’in büyük felsefi sisteminin bireysel ya da öznel varoluşun biricikliğini ve kuramsal düşünceye indirgenemezliğini tam anlamıyla ortadan kaldırdığını düşünmektedir.

Hegeli diyalektik sentezin mümkün olduğuna karşı çıkan Kierkegaard, akıl ile dini inancın uzlaştırılmasının hiçbir biçimde mümkün olmadığını ileri sürmüştür. “Rasyonel bir din, gerçekte imanın tinsel anlamına hakkını vermesi asla umut edilemeyen

---

<sup>45</sup> Hobsbawm, a.g.e., s. 42.

<sup>46</sup> Charles Taylor, *Hegel and Modern Society*, Cambridge University Press, London, s. 1.

<sup>47</sup> David West, *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1998, s. 163.

<sup>48</sup> Jack Reynolds, *Understanding Existentialism*, Acumen Publishing, East Street, 2006, s. 2.

bir kendini beğenmişliğin ifadesidir.”<sup>49</sup> Bu kendini beğenmiş tavır, teknolojinin ve araçsal aklın gelişimine fazlasıyla bel bağlamakta, dış dünyanın ya da doğanın bireysel çıkarlar tarafından denetim altına alınmasını ve manipüle edilmesini meşrulaştırmaktadır. Hâlbuki Kierkegaard’a göre, burjuva bireyinin akli ve sahip olduğu teorik hünerler gereğinden fazla şişirilmekte ve abartılmaktadır.

Kierkegaard tinsellikten ve kahramansı boyuttan mahrum olduğunu düşündüğü bu Aydınlanmacı görüşe bütünüyle karşı çıkmıştır. Ona göre, dini inanç ile akıl arasında, hiçbir kuramsal faaliyetin birleştiremeyeceği, kapatılamaz bir uçurum söz konusudur. Salt teorik spekülasyon ve kuru bilimsel etkinlikle ilgilenen Aydınlanma rasyonalizmi, insani bireyin tinsel ya da öznel yaşamına dair hiçbir şey söylememektedir. “Dinin hakikatleri öznel varoluş alanına girer ve teorik bilginin soyut kategorileriyle kavranamaz. Varoluş yalnızca öznel bir biçimde ya da içeriden bilinebilir veya anlaşılabilir.”<sup>50</sup> Şu durumda, varoluşçuluğun temelinde, teorik alana sıkıştırılmış soyut bir bilme türü olarak öne sürülen bilimsel rasyonalizmin kesin bir biçimde reddedilmesinin ve bunun yerine, bireysel varoluşun özgüllüğünü ve hiçbir teorik ya da metafizik sisteme hapsedilememesini öne çıkaran tavrın yattığını söylemek mümkün görünmektedir.

Aydınlanma felsefesi, bireyin özgürlüğünü teorik akıl bünyesinde kavramış ve bu yüzden onun özsel, yani onu ne ise o kılan eşsiz niteliğini ortadan kaldırmıştır. Bu duruma karşı çıkan varoluşçu filozoflar, tekil bireyin özgüllüğünü, soyut ve bütünsel süreçlere indirgenemezliğini tavizsiz bir biçimde ön plana çıkarmışlardır. Ancak varoluşçu özne, toplumsal yaşamda var olan ve gündelik telaşların peşinde koşan sıradan bir insan gibi yaşamamaktadır. Tam tersine, bu özne, toplumsal sınırlamaların ve geleneklerin getirdiği baskıyı aşmayı aklına koymuş, insan-ötesi güçleri olan ve teorik akılla kavranamayacak bir durumu deneyimlemeyi seçmiş ayrıksı ve kopuk bir öznedir. Varoluşçu özne, Solomon’un söylediği gibi, “kendisini dünyadan, öteki insanlardan ayrılmış hisseder... Böylesi bir tecrit durumunda kendisini bir kahraman, Deccal ve kâhin olarak ya da devrimci ve eşsiz biri olarak kurar.”<sup>51</sup>

Örneğin, Friedrich Nietzsche’nin *Zerdüşt*’ü ya da Kierkegaard’ın *İbrahim*’i bu tarz istisnai özelliklere sahip olan kimselere örnek olarak verilebilir. Jacob Golomb’a

---

<sup>49</sup> West, a.g.e., s. 164.

<sup>50</sup> West, a.g.e., s. 166.

<sup>51</sup> Solomon, a.g.e., s. xii.

göre, “varoluşçu yazarlar, dogmatik inançlarımızı ve körü körüne kabul ettiğimiz etik normları ve ideolojileri göstererek bunları tuzla buz etmeyi ümit ederler.”<sup>52</sup> Şu durumda, toplumsal normları ya da kamusal hayatın baskıcı gerekliliklerini reddedip kendi sahici benliğini keşfetme çabasının varoluşçu felsefenin temel izlediğini oluşturduğu söylenebilir. Bu izleğin arkasında yatan varsayım, toplumsal normların ve folklorik inançların bireysel özgürlüğü baskıladığı ve çoğu zaman kişiyi sıradan yaşamın sıkıcı ve dönüşüme açık olmayan maddi zeminine maruz kalmak zorunda bıraktığıdır.

Bu bağlamda, dikkat çekilmesi gereken bir başka husus da ön plana çıkmaktadır. Toplumdan uzaklaşmış ve bir başına kalmış böylesine eşsiz bir bireyin, karşısındaki dünyaya dönük eylem ve tavırları, bir seçim meselesi olsa bile, varoluşçu tavır açık bir biçimde tercih edilmemiştir. Bir başka deyişle, varoluşçu özne belirli sınırlamalar altında kendisine ait seçimler yapmaktadır, ancak varoluşçu olmayı bilerek ve isteyerek seçmemiştir. Bu durum onun için olmazsa olmaz bir zorunluluktur. O bu durum tarafından ele geçirilmiştir. Alasdair MacIntyre’a göre, “evrenin akılsallığını garanti altına alacak hiçbir Tanrı veya doğa yoktur... sahip olduğumuz bilgiyi ve ona sahip olma tarzımızı anlaşılır kılmak için zorunlu olan, toplumsal olarak yerleşik ve kabul edilen kriterlerin oluşturduğu bir ardağan yoktur.”<sup>53</sup> Bu yüzden varoluşçu öznenin seçimleri karara bağlanamaz bir boşlukta doğmaktadır. Akıl ya da Tanrı gibi harekete geçmeyi mümkün kılan içkin ya da aşkın bir kalkış noktası, bu özne için asla söz konusu olmamaktadır. Tam tersine, bu bireyin kalkış noktası ister istemez kendi kişisel tercihleri olacaktır. Ama biraz önce de işaret edildiği gibi, kişisel tercihler olarak görünen bu deneyim aslında mistik ve akılla kavranamaz bir nedene, öznenin varoluşsal travmalar tarafından ele geçirilmesine bağlıdır.

Bireyin temel durumu, Emmanuel Mounier’in belirttiği gibi, “kesin bilgiye ulaşmaktan ziyade araştırmayı teşvik eden bir şeyi, bilgi ve bilgi-olmayanın karışımını” ifade etmelidir.<sup>54</sup> Bu noktada ciddi bir paradoks ve çelişki ortaya çıkmaktadır. Daha doğrusu, varoluşçu öznenin deneyimi, diyalektik uçların iç içe geçtiği ve birinin diğerine boyun eğdirmesinin mümkün olmadığı bir karmaşıklık ve bilinmezlik sergiler. Bir başka şekilde ifade etmek gerekirse, burada Hegelci sentez ya da olumsuzlama (*negotiation*)

---

<sup>52</sup> Jacob Golomb, *In Search Of Authenticity: From Kierkegaard To Camus*, Routledge, New York, 1995, s. 1.

<sup>53</sup> Alasdair MacIntyre, *Varoluşçuluk*, çev. Hakkı Hünler, Engin Yayıncılık, İstanbul, 2001, s. 71.

<sup>54</sup> Emmanuel Mounier, *Existentialist Philosophers: An Introduction*, çev. Eric Blow, Rankin Bros. Publishing, Bristol, 1947, s. 27.

söz konusu değildir. “Ebedilik ve tarihsellik, Sonsuzluk ve sonluluk, umut ve düş kırıklığı, ussal ve ussal-ötesi, tarifsiz ve söze dökülebilen her şey birden bire ortaya çıkar.”<sup>55</sup> Hegelci diyalektikte olduğu gibi, bu karşıtlar arasında karara bağlanabilecek ve ereksel olarak kavranabilecek bir çatışma yoktur. Hakikat daha çok bu karşıtların mistik ve esrarengiz bir tarzda sürdürülmesi sayesinde ortaya çıkacaktır. Ve bu hakikat, yalnızca böylesi bir deneyimin öznesi olan kişiye kendisini açacaktır. Hakikatin kendisini özneye açması onu bir krizle, yani karar anıyla baş başa bırakacaktır. Varoluşçu bireyin başı sonu belli olmayan bir ikili karşıtlıklar oyununu devamlı suretle yenilemesi ve bunu sonuna kadar sürdürmesi gibi zorlu bir görevle karşı karşıya olduğunu dile getirmek gerekmektedir.

Varoluşçu etik adı verilen şey, tam da bu karar anında ortaya çıkmaktadır ve MacIntyre’e göre bu durum, “tüm moral ilkelerin bireyin seçimine dayandığını, moralitenin hiçbir nesnel temeli olmadığı” anlamına gelmektedir.<sup>56</sup> İç sıkıntısı, endişe ya da daralma gibi fenomenolojik deneyimler, hakikatin varoluşçu özneye kendisini hissettirdiği böylesine olağanüstü anların hemen öncesinde ortaya çıkacaktır.<sup>57</sup> Bu deneyim anları sayesinde varoluşçu özne, verili toplumsal ve kültürel kısıtlamaları aşmakta ve daha aşkın bir gerçeklikle yüz yüze gelmektedir.

Ancak yukarıda bahsedilen temelsizlik, varoluşçu öznenin herhangi bir dışsal ya da içsel sınırlama ile karşı karşıya gelmeyeceği gibi soyut bir duruma da gönderme yapmamaktadır. Her insani özne, insanlık durumundan kaynaklanan kaçınılmaz yapısal sınırlamalarla yüz yüze geldiği, ölüm, acı, suçluluk ve çelişki gibi somut tikel durumların içerisinde devinmektedir. Harold J. Blackham’ın da işaret ettiği gibi, “dünyadaki insani yaşantı, dehşet verici güvensizlik ve bu evrensel sınırların onarılamazlığıyla delik deşik edilmiştir.”<sup>58</sup> Gelgelelim sadece varoluşçu özne bu tikel durumlardan yola çıkarak otantik bir hayatın koşullarını oluşturabilmektedir. Bu yüzden, bu tikel sınırlamalar, varoluşçu özne için tamamen yazgısal ve alt edilemez şeyler anlamına gelmemektedir. “Bunlar ölü-erekler değildir, sadece kendinde varlığın (*being-in-itself*) karşılaştığı sınırlardır.”<sup>59</sup> Kendinde varlığın kendi için varlığa (*being-for itself*) dönüşmesi, ancak bu anlayış çerçevesinde mümkün bir hâl almaktadır.

---

<sup>55</sup> Mounier, a.g.e., s. 27.

<sup>56</sup> MacIntyre, *Varoluşçuluk*, s. 42.

<sup>57</sup> Reynolds, *Understanding Existentialism*, s. 72.

<sup>58</sup> Harold J. Blackham, *Six Existentialist Thinkers*, Routledge Books, London, 2002, s. 51.

<sup>59</sup> Blackham, a.g.e., s. 52.

Varoluşçu filozofların büyük bir kısmı tarafından ön plana çıkarılan öznenin içsel kısıtlarından birisi de ölümdür. Ölüm, sadece ampirik ve tahmin edilemez bir gelecekte insanın başına gelen bir olgu olarak anlaşıldığı sürece, yaşamın otantik biçimde sürdürülmesi için kurucu bir unsur olarak görülemeyecektir. Ölüm ancak ve ancak otantik bir seçenek olarak görülebilmesi sayesinde, “insan kendisini özgürlüğüne ve seçimlerine bağlı kalacak şekilde aşar.”<sup>60</sup> Böylesi bir tavır çoğunlukla kişinin kendi seçimlerinin sorumluluğunu alması şeklinde anlaşılmıştır. Örneğin, Sartre’ın radikal sorumluluk fikri, “koşulların insanlara dayattığı rehavetten ve düşüncesizlikten onları uyandırma çabasıdır.”<sup>61</sup> Çünkü sıradan insanların çoğu gündelik hayatlarını belirli alışkanlıklar üzerinden deneyimlemektedir ve bu alışkanlıklar çoğu zaman kendi hayatlarının sorumluluğunu almalarına engel olmaktadır.

Buraya kadar varoluşçu felsefenin temel izlekleri ve karşı çıktığı perspektifler detaylandırılmıştır. Artık bu izlekleri temel başlıklar altında toplayarak, varoluşçu felsefe ile ilgili daha geniş ve bütünsel bir bakış açısına ulaşmamız mümkün görünmektedir.

Jack Reynolds, varoluşçuluğun temel izleklerini şöyle sıralamaktadır: i) özgürlük, ii) ölüm, sonluluk ve ahlaksallık, iii) iç daralması, sıkıntı ve bulantı gibi fenomenolojik deneyimler ve varoluş halleri, iv) sahicilik ve sorumluluk üzerine yapılan vurgu, v) insani bireyselliğin genel toplumsal adetleri inkâra eğilimli olması ve vi) herhangi bir dışsal ahlakın ya da değerlerin belirleyiciliğine dönük bir reddiye.<sup>62</sup> Bu temaların hepsi, varoluşçu olarak nitelendirilen her bir filozofun metinlerinde aynı ağırlıkta ve genişlikte ortaya çıkmamaktadır. Ancak genel olarak, bu temaların her bir filozofun eserine şu ya da bu şekilde sirayet ettiğini söylemek mümkündür. Üstelik yukarıda da anlatıldığı gibi, bu temaların genel olarak tekil bireyin varoluş koşulları ve olanakları üzerine odaklandığı da açıktır.

Stephen Michelman’a göre, varoluşçuluğun bu genel özellikleri, “bir kimsenin kendi perspektifine ve bunu hayata geçirirken alacağı sorumluluğa göre dünyayı yorumlaması ve eylemesine dair az çok açık bir anlayışı, zamana ve ölüme ilişkin canlı kanlı bir farkındalığı içerir.”<sup>63</sup> Dolayısıyla varoluşçu öznenin iflah olmaz bir kötümser ve

---

<sup>60</sup> Frederick Copleston, *Contemporary Philosophy: Studies Of Logical Positivism and Existentialism*, The Chapel River Press, London, 1956, s. 134.

<sup>61</sup> Reynolds, a.g.e., s. 69.

<sup>62</sup> Reynolds, a.g.e., s. 2.

<sup>63</sup> Stephen Michelman, *Historical Dictionary Of Existentialism*, The Scarecrow Press, Toronto, 2008, s. 1.

dünyadan el etek çekmiş bir münzevi olduğunu düşünmek doğru olmayacaktır. Bu özne, kendi varoluşunun sunduğu olanakları sonuna kadar götürme ve otantik bir yaşama ulaşabilme amacını güttüğü için, dünya ile çok ciddi bir farkındalık ve bilinçlilik ekseninde ilişki kurmaktadır.

Bundan sonraki bölümde, dünya edebiyatında varoluşçu felsefenin temel izleklerine dair kısa bir yorum ortaya konulacaktır.

### 1.1. Dünya Edebiyatında Varoluşçuluk

Bu bölümde, yukarıda detaylı bir biçimde açıklanan varoluşçuluğun temel bileşenlerinin ünlü edebi metinlerde ortaya çıkan görünüşleri izah edilecektir. Varoluşçu edebiyat oldukça geniş ve bu çalışmanın sınırlarını fazlasıyla aşan bir yazınsal birikim oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu bağlamda, bu tezin kısıtlı sınırları göz önüne alınarak, sadece varoluşçu romanın tüm dünya çapında tanınan ve artık klasikleşmiş iki örneği incelenecektir. Bu romanlar, sırasıyla iki Fransız'ın, J. P. Sartre'ın *Bulantı*'sı ve Albert Camus'nün *Yabancı* isimli romanlarıdır.

İlk olarak Sartre'ın varoluşçu felsefesinin geri planı hakkında kısa bir değerlendirmeye yer verilecektir. Bir yirminci yüzyıl düşünürü olarak Jean Paul Sartre tüm diğer varoluşçu olarak nitelenen düşünür ya da yazarlar gibi bir yanda Tanrının ölümüyle karakterize edilen temelsizlik, diğer yanda ise bilimsel aklın, soyut kavramsal düşüncenin tek yanlı hegemonyasının sıkıntıları ve yarattığı bunaltı içerisine doğmuştur. Dünya savaşlarını ve savaş sonrası insanlık durumunu bizzat yaşamış olması bakımından Sartre, Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Marcel gibi diğer varoluşçu yaklaşımlara kıyasla çok daha insani bir felsefe ortaya koymuştur. Ancak bu felsefe klasik hümanizmden oldukça farklı, radikal bir hümanizmdir. “İnsan var olduktan sonra kendini kavradığı gibidir, varlaşmaya doğru yaptığı bu atılımdan (hamleden) sonra olmak istediği gibidir. Kendisini nasıl yaparsa öyledir yani.”<sup>64</sup>

İnsanı soyut, metafizik bir dayanak olarak görmekten ziyade onun oluşumsal, olanaklı, olumsal gerçekliğine yönelmekte ve bu gerçekliği durumsal mülhazaları içinde çözümlenmektedir. “Varoluşçu, insanın kendisine yeryüzünde yol gösterebilecek, önceden

---

<sup>64</sup> Jean Paul Sartre, *Varoluşçuluk*, çev. Asım Bezirci, Say. Yayınları, İstanbul, 2010, 40.

verilmiş bir işaret bulunabileceğini de düşünmez.”<sup>65</sup> Yaşadığı çağın felsefesini birey ve toplum, özne ve nesne, insan ve dünya arasına kapatılmaz bir uçurum yerleştirdiği için açıkça bir skandal olarak gören Sartre felsefesi, radikal hümanizmiyle insan gerçekliğini anlama ve anlamlandırmaya yönelmiştir. Dahası bu anlama ve anlamlandırma çabasını özünde hiçliği barındıran yaratıcı bir etkinlik olarak konumlandırmıştır. “İnsan kendi dışında vardır, kendi dışına çıkararak var olur. Yani ancak dışa atılarak, dışta kendini yitirerek varlaşır; aşkın amaçları kovalayarak var olabilir.”<sup>66</sup>

Sartre'a göre, insanın dünyasıyla birlikte kendini anlaması ne modern düşüncesinin babası Descartes'ın yaptığı gibi düşünen öznenin tasarımı yoluyla olabilecektir ne de ampirik verilerin (bunlar psişik, fizyolojik ya da toplumsal veriler olabilir) yaşantıların bir toplamı olarak düşünülebilecektir. İnsan ve dünya karşılaşması ya da farkındalığı, buna bilincin doğuşu da denilebilir, sıkıntılı bir süreçtir. Sartre bunu gerek ilk romanı olan *Bulantı*'da gerekse edebi yazılarının ilk ve başlıca teorik dayanağı olan *Varlık ve Hiçlik*'te bulantı ve sıkıntı kavramlarıyla açıklar.

Ama insani gerçeklik, dünyada sınırları aşan bir varlık (*surpassing being*) sayesinde kökensel bir bütünlük olarak görünür kılınabilir. Heidegger için tüm belirlenim, bu aşmadır, zira belirli bir bakış açısını geride bırakmayı varsayar ... Benliğin niteliği, gerçekte, insanın olmadığı şeyle mesafesi üzerinden, her ne ise o olmaktan sürekli olarak ayrılmasıdır. İnsan kendini dünyanın diğer yanından bakarak ve kendi içsel varlığını keşfetmeye yönelik ufkunu bilinebilir kılar.<sup>67</sup>

İnsan varoluşu her şeyden önce bir hiçlik varlığıdır. Bilince bir dayanak arıyorsak bu dayanak hiçlikten başka bir şey olamaz. Bunu kısaca şöyle açıklayabiliriz: İnsan varoluşunun önceden verili bir özü, tanımı kavram ya da kavrayışı ve hatta varlığına dayanak olarak konumlandırabileceği kendi dışında herhangi bir aşkın varlık yoktur. O, özsel olarak bir hiçlik varlığıdır. Sartre'ın ünlü ifadesiyle, “Varoluşu, özünden öncedir.”<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> A.g.e., s. 48.

<sup>66</sup> A.g.e., s. 75.

<sup>67</sup> Jean Paul Sartre, *Being and Nothing*, çev. Hazel Barnes, Washington Square Press, Washington, 2001, s. 17.

<sup>68</sup> Sartre, *Varoluşçuluk*, s. 37.

Bu kısacık ve net tümce şunu anlatmaktadır: İnsan ne olduğu değil, ne olacağıyla anlaşılabilir. O, daima olduğu şeyden fazlasıdır. Olduğu değil, olmadığıdır. Bu onu hem bir olanaklar varlığı kılar hem de zamansal olarak düşündüğümüzde her ne kadar Sartre'ın farklı metinlerinde farklı şekillerde ele alınsa da insan varoluşunun geleceğinin, geçmişine öncel olduğuna işaret eder. Geçmiş ya *Bulantı*'nın Roquentin'inde olduğu gibi bir yük, ağırlıktır ya da *Varlık ve Hiçlik*'in zamansallık bölümünde ele alındığı gibi geleceğin ışığında yeniden anlamlandırılmıştır.

Sartre'ın en ünlü romanı *Bulantı*, esas itibariyle felsefi metinlerinde (örneğin *Being and Nothingness* [Varlık ve Hiçlik]) ürettiği ontolojik bakış açısını temel alan ve bu bakışı yeniden üreten bir yaklaşım sergilemektedir. Başkahraman Antoine Roquentin'in tuttuğu günlüklerden oluşan roman, giderek gelişen bir anlatı örgüsüne ya da öykü biçimine sahip değildir. Roman daha ziyade, başkişisi Roquentin'in insanlarla, nesnelere ve durumlarla zamansız ve olumsal biçimde yüz yüze gelmesinden oluşan parçalı ve dağınık bir yapı sergilemektedir. Sartre'ın bu romandaki anlatımı ve oluşturduğu içerik, *Being and Nothingness*'ta ortaya koyduğu iki yapıyı ontolojik dünya analiziyle çok ciddi bir paralellik sergilemektedir. İlk olarak, bu iki yapıyı dünya anlayışının ne olduğuna dair kısa bir açıklama yapmamız gerekmektedir.

Bu ikili ontolojik yapı, sırasıyla nesnelere ve insanların varlık alanına göndermede bulunmaktadır. "Bunların ilki şeylerin varlığıdır, ikincisi ise insanların."<sup>69</sup> Bu ayırım, Sartre'ın şu düşünceyi ileri sürmesine hizmet etmiştir: Var olan nesnelere kendi yapıları gereği eksiksiz bir şekilde var olmaktadır.<sup>70</sup> İnsani varoluş ise, nesnelere ya da şeylerden farklı biçimde, gelecek zamana dönük bir açıklık sergiler ki bu durum, onun karşılaşabileceği olanakların önceden karara bağlanamadığı anlamına gelmektedir. Bir başka deyişle, insan varoluşu nesnelere gibi kendi içinde bir tamlık ve bitmişlik sergilemekten uzaktır. Nesnelere ya da eşyaların ereklere yokken, insanı bunlardan ayıran en önemli özelliği, geleceğe dönük belirli ereklere seçmesi ve bunları hayata geçirecek hünere sahip olmasıdır. Bundan önceki bölümde de değinildiği gibi, geleceğin birtakım projeler halinde insanın önünde sürekli olarak yeni olanaklara gebe olması, varoluşçuluğun en önemli kabullerinden birisidir ve bu romanında Sartre tarafından ciddi bir biçimde ileri sürülmektedir. Haliyle *Bulantı*'nın başkahramanı

<sup>69</sup> MacIntyre, *Varoluşçuluk*, s. 38.

<sup>70</sup> Robert Wicks, *Modern French Philosophy: From Existentialism to Postmodernism*, Oneworld Publications, London, 2013, 76.

Antoine Roquentin, geleceğin bu belirsizliği ile karşı karşıya gelen ve var olmanın anlamsızlığını sonuna kadar deneyimleyen klasik bir varoluşçu karakterdir.

“Bu anlamsızlık, şeylerin salt var olmalarından ibarettir; şeyler, oldukları gibi olmalarının hiçbir yeter sebebine sahip değildirler. Onlar olumsuzdurlar, saçmadırlar.”<sup>71</sup> Şeylerin verili durumundan bütünlüklü bir anlam dizgesi çıkarma yönündeki çabalar, insanı ister istemez anlamsız bir yaşantının kucağına sürükleyecektir. “Benim bildiğim, nesnelere insana dokunmaması gerekir, çünkü canlı değildirler, aralarında yaşar onları kullanır sonra yerlerine korur.”<sup>72</sup> Sartre’ın nesnelere dünyasını bu şekilde ele alması, yani onları ve sadece ufak tefek amaçlara hizmet eden ve bilinemez kalan şeyler olarak görmesi, hayata anlam ve bütünsellik kazandırmanın hiçbir yolunun olmadığını ileri sürüyor gibi görünmektedir. Bir başka deyişle söylemek gerekirse, olumsuzluk ve şeylerin ele geçirilemezliği temel insani gerçeklik olarak, yani her fırsatta insani projelerin ve ereklere gerçekleşmesini önleyen yegâne gerçeklik olarak ön plana çıkmaktadır. Sartre tarafından bu belirsizlik, en temel insani gerçeklik mertebesine yükseltilmiştir: “*Geleceği görüyorum*” der Roquentin, “Şurada, sokakta işte. Gerçekleşecek de ne olacak sanki? Gerçekleşmekten ne kazanacak?”<sup>73</sup>

Öyleyse, Carlos Alberto Sanchez’in söylediği gibi, Sartre esas itibariyle “olumsallığı tek insani gerçeklik” derecesine yükseltmektedir.<sup>74</sup> Bu nedenle, Sartre’ın temel felsefi konumu, tutarlı ve kendi içinde tamamlanmış bir hayat varsayımına tavizsiz bir karşı çıkış üzerinden gelişmektedir. “Eğer insan varoluşunun gerçekliği anlamsız, süreksiz ve tutarsız olmak ise, o halde herhangi bir tutarlı hayat ya da eylem tarzı, zorunlu olarak bir çarpıtmadır.”<sup>75</sup> Bahsi geçen tavır, kendi kendini kandırma tavrıdır ve insanın kendi hayatının sorumluluğunu almaktan imtina etmesi anlamına gelmektedir. Bu, Sartre’ın *Being and Nothingness*’da kötü inanç (*bad faith*) olarak adlandırdığı durumdur. “Kötü inanç insanlığa dışarıdan gelmez, hiç kimse kendi kötü niyetine maruz kalmaz ... o bir durum değildir.”<sup>76</sup> Böylesine olumsal ve sürekli olarak kendimizi kandırmamıza

---

<sup>71</sup> MacIntyre, a.g.e., s. 38.

<sup>72</sup> J. P. Sartre, *Bulanık*, çev. Selahattin Hilav, Can Yayınları, İstanbul, 2011, s. 28.

<sup>73</sup> Sartre, a. g. e., s. 56.

<sup>74</sup> Carlos Alberto Sanchez, *Contingency and Commitment: Mexican Existentialism and The Place Of Philosophy*, Suny Press, New York, 2016, s. 36.

<sup>75</sup> MacIntyre, *Varoluşçuluk*, s. 41.

<sup>76</sup> J. P. Sartre, *Being and Nothingness*, çev. Hazel Barnes, Washington Square Press, Colorado, 1953, s. 50.

neden olan yapısal koşullar altında, Sartre bizden, yaşamın ve tarihin sorumluluğunu almamızı ve bunu sonuna kadar götürmemizi istemektedir.

Bu noktadan hareketle, Sartre *Bulantı*'da, insanın kendi özgürlüğünü kendinden hareket ederek ve çarpıtmalardan kurtularak inşa etmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Geçen bölümde işaret edilen “radikal sorumluluk” fikri tam da bu noktada açığa çıkmaktadır. Radikal sorumluluk insanın “hayatın boşluğunu ve sebepsizliğini tecrübe etmesidir. Bu tecrübeyi hisseden birey, varoluşun bütün sorumluluğunu üstlenmekte ...bulantıdan ya da sıkıntıdan kurtulamamaktadır.”<sup>77</sup> Bulantı durumunda, Thomas Martin'e göre, “Roquentin aslında nesnelere yüklenen anlamların bizden kaçtığını keşfeder.”<sup>78</sup> Sartre, romanının bir yerinde, anlamların bizden kaçmasıyla ilgili olarak şunları yazmaktadır:

Varoluş şuradadır, çevremizedir, bizdedir; *bizdir*, ondan söz açmadan iki sözcük söyleyemeyiz, ama ona dokunulmaz da... Nesnelere baktığım zaman bile, onların varoluştıklarını düşünmekten çok uzaktım; bana sanki bir dekor gibi görünüyorlardı. Onları elime alıyor, araç olarak kullanıyordum; dirençlerini önceden kestiriyordum. Ama bütün bunlar yüzeyde kalıyordu. “Varoluş nedir?” diye sorulsaydı, özlerini değişime uğratmadan, nesnelere dıştan eklenen boş biçim derdim.<sup>79</sup>

Varoluş, Sartre'ın belirttiği gibi, “nesnelere dıştan eklenen boş biçim”dir. Böylesine boş bir biçimden hareketle, öznenin özgürlüğünü elde etmek için alması gereken radikal sorumluluğu hangi temelden hareketle belirlemesi gerektiği sorusu, ciddi bir problem olarak ortaya çıkmaktadır. Gregory Lukacs'ın belirttiği gibi, “sorumluluğun Sartre'da tıpkı özgürlük kavramı gibi sınırsız ve koşulsuz bir geçerliliği vardır”.<sup>80</sup> Sartre'ın özgürlük ve sorumluluk anlayışındaki bu sınırsız ve koşulsuz geçerliliğin temel nedeni, nesnelere dünyasının ya da varoluşun deterministik olduğu düşünülen herhangi bir ilkedeki yola çıkılarak anlaşılabilirliğini kati suretle reddetmesidir. “Benim davranışım ne

---

<sup>77</sup> Vedat Çelebi, *Jean Paul Sartre'in Varoluşçuluk Düşüncesi*, Beytulhikme Felsefe Dergisi, Ankara, 2014, Sayı: 4, s. 73.

<sup>78</sup> Thomas Martin, “The Role Of Others In Roquentin's Nausea”, *Sartre's Nausea: Text, Context, Intertext*'in içinde, (ed.) Alistair Rolls&Elizabeth Rechner, Rodopi Publishing, Amsterdam, 2005, s. 66-77, s. 67.

<sup>79</sup> Sartre, *Bulantı*, s. 189.

<sup>80</sup> Gregory Lukacs, *Avrupa Edebiyatı ve Varoluşçuluk*, çev. Vural Yıldırım, Epos Yayınları, Ankara, 2011, s. 257.

keyfidir ne de belirlenmiştir, herhangi bir edim ya da karar parçası olduğu bir projenin ışığında yorumlanabilir.”<sup>81</sup> Ancak bu projenin üreteceği şu ya da bu sonucun insan hayatında yeni bir kötü inanç durumunun yerleşiklik kazanmasına neden olması da bir o kadar mümkündür. Şu durumda, öznenin projelerinin her zaman başarısız olması ve hiçbir zaman yaşamla bütünlüklü bir tamlığa ulaşamaması gibi metafizik bir varsayımın, Sartre’ın felsefesinde alttan alta işlemekte olduğu ve bu varsayımın aşılmasının özgürlüğün biricik koşulunu oluşturması varsayımıyla ciddi bir tezatlık oluşturduğu görülmektedir.

Ne var ki Sartre sürekli olarak özgürlükten bahsetse bile, Roquentin romanının sonunda kişisel özgürlüğüne kavuşmuş olmaktan bir hayli uzaktır. “Belki bir gün tam şu anı, trene binme zamanının gelmesini iki büklüm beklediğim şu kasvetli anı düşününce, yüreğimin hızla çarptığını duyacak ve “Her şey o gün, o anda başlamıştı” diyeceğim. Ve kendimi (geçmişte, yalnız geçmişte) kabul etmek elimden gelecek belki.”<sup>82</sup> Özgürlük insani projelerden daima kaçıyor ve tüm projeleri ileri bir tarihe erteliyor gibi görünmektedir. Bu durumda, özgürlük, öznenin kendi geçmişine dönüp baktığında kavrayabileceği biricik bir anın parıldaması sayesinde (“Her şey o gün, o anda başlamıştı”) kavranabilen ya da ele geçirilebilen imgesel ve soyut bir şeye dönüşmektedir. O halde, *Bulantı*’nın, bireysel bir özgürlük projesinin tamamlanmasının mümkün olmadığı, insanın sürekli olarak dış dünya ya da nesnel dünyasıyla savaşmaya mecbur olduğu döngüsel bir varoluş haline işaret etmekte olduğunu ileri sürmek mümkündür. Geçerken işaret etmemiz gereken kayda değer hususlardan birisi şudur: Özgürlüğün ve kişisel savaşımın bu döngüsel ve bitimsiz karakteri, esas itibarıyla Karasu’nun romanında da karşımıza çıkan bir durumdur.

Alman filozof Martin Heidegger’in *Being and Time*’da (Varlık ve Zaman) sunduğu belirli felsefi kategorilerin varoluşçulukla ilişkisi kurulabilir. Heidegger, Sartre’ı da çok etkileyen bu yapıtında, fenomenoloji ve varoluşçu temaları belirli varyasyonlar aracılığıyla yeniden üretmiştir. Bu bağlamda, *Being and Time*’da sunulan varoluşçu temalara kısaca göz gezdirilecektir.

Fenomenolojik yaklaşımın ortaya çıkmasının gerisinde, felsefedeki idealizm-materyalizm ayrımını aşma hedefi vardır. Buna göre, idealizm dünyayı safi kavramların

---

<sup>81</sup> Christine Howells, *Sartre: The Necessity Of Freedom*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, s. 23.

<sup>82</sup> Sartre, *Bulantı*, s. 189.

ortaya koyduğu bir nesne olarak algılarken, materyalizm ise ‘madde’ kavramının düşünceden önce geldiğini ve düşüncenin de çoğu zaman için maddi bir kategori olarak anlaşılması gerektiğini ileri sürer. Fenomenolojik yaklaşımın amacı, bu ikiliği ortadan kaldırmaktır. Heidegger de hocası Edmund Husserl’in bu fikrini coşkuyla benimser. Alex Callinicos’un da dediği gibi, Heidegger bu kitabında “Batı felsefesini, Descartes’tan beri bu felsefenin başlangıç noktasını oluşturan özne-nesne ikiliğinin dışında yeniden başlatmaya çalışır.”<sup>83</sup> Bir başka deyişle, Heidegger, tıpkı diğer fenomenologlar gibi, düşüncenin mi maddeden yoksa maddenin mi düşünceden önce geldiği tartışmasına bir son vermek arzusundadır.

Bu nedenle klasik modern felsefedeki özne/nesne, tikel/evrensel, özel/kamusal ya da akıl/duyu gibi ayrımların fenomenolojide hiçbir önemi yoktur. Bu sebeple fenomenolojinin yüzünü döndüğü yer, gündelik hayattır ki bu çalışmanın referans aldığı kavramlardan biri Heidegger’in ‘gündelik yaşam/praksis’ kavramıdır. Heidegger’in de belirttiği gibi ‘Dünya’da olmak Dasein’in *a priori* konumudur’.<sup>84</sup>

Şu durumda, Heideggerci fenomenoloji çıkış noktası olarak gündelik yaşamın kavram-öncesi yapılarını referans noktası olarak almaktadır. Bu yapılar, Heidegger’e göre, insani varlığın kendisini içerisinde gerçekleştirdiği bağlamlar sunabilir ya da sunmayabilir. Gündelik yaşamın düşmüşlüğü Heidegger tarafından şöyle anlatılır: “Dasein kendisini, sahip olduğu ya da olmadığı bir olanaklılık açısından, daima kendisi açısından anlar. Dasein bu olanakları seçebilir ya da onlardan uzaklaşabilir, bu olanakları hâlihazırda geliştirebilir de.”<sup>85</sup> Buna göre, Dasein otantik olmayı seçebilir. Ama sıradan koşulları benimseyip otantiklik ihtimalinden uzaklaşabilir de.

Heideggerci fenomenolojik yaklaşım, bu otantiklik ihtimalini zaman kategorisi üzerinden gerçekleştirilen bir dönüşümle birlikte düşünmektedir. Zaman genel olarak modern felsefede soyut aklın bir kategorisi olarak anlaşılmaktadır. Heidegger’e göre ise, “Gündelik Dasein’in zamansal yorumu, bu kendini açmanın sürdürüldüğü yapılardan başlamalıdır.”<sup>86</sup> Şu durumda, fenomenolojik yaklaşımda zaman, duyu izlenimlerinin ve geçmiş yaşantıların birleştirilmesini ve anlamlı bir birlik haline getirilmesini sağlayan

---

<sup>83</sup> Alex Callinicos, *Toplum Kuramı: Tarihsel Bir Bakış*, çev. Yasemin Tezgiden, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 326.

<sup>84</sup> Martin Heidegger, *Being and Time*, çev. John Macquarrie & Edward Robinson, Blackwell Publishers, Oxford, 2001, s. 79.

<sup>85</sup> Heidegger, a.g.e., s. 33.

<sup>86</sup> Heidegger, a.g.e., s. 38.

şeydir. Bir başka deyişle, gündelik yaşamda bireyin pasif ya da aktif biçimde kaydettiği duyu izlenimleri ya da imgelerin bir bütün olarak anlamlı kılınmasını sağlayan şey, zamansallıktır.

Gündelik yaşamın yapılarını ve kavram-öncesi durumunu temel alan fenomenolojik yaklaşım, şu durumda, klasik modern felsefedeki özne-nesne ayrımını bir başlangıç noktası olarak almaktan vazgeçecektir. Şu durumda, dünyada özne ile nesnenin birbirinden kopuk olduğunu varsaymanın hiçbir makul gerekçesi yoktur, zira bu ayrım fenomenolojiye göre zihinsel bir ayırmadır ve tam olarak temellendirilmemiştir. Fenomenoloji klasik felsefenin getirdiği bu yükten kurtulmak ister. Şu durumda, Dasein'in arzuladığı şey, kavramsal bir bilgi değildir. Dasein'in daha çok dünyadaki varoluşunun ontolojik temellerini anlamaya dönük bir kaygı türüne batmak ister. Heidegger'in de söylediği gibi, "Bize en yakın uğraş biçimi. . . sadece kavramsal bir biliş değil, şeyleri yönlendiren, kullanıma sokan ve kendine özgü bir "bilgi" türüne sahip olan bir kaygı türüdür."<sup>87</sup>

Kaygı sayesinde dünya kendisini Dasein'a açacaktır. Ancak dünyada sadece tekil Dasein değil, diğer Dasein'lar da bulunmaktadır. Heidegger'in bu duruma verdiği isim *Mitsein*'dir (Başkalarıyla-birlikte-olmak). Bu boyut Dasein için kurucu bir nitelik taşımaktadır: "Dünya her daim başkalarıyla paylaştığım bir şeydir."<sup>88</sup> Bu önemli boyutun Dasein için olumsuz bir anlamı vardır: "Gündelik Dasein'in beni onların benidir, biz bunu gerçek benden, yani kendi kendine ele geçirilen benden ayırırız."<sup>89</sup> Gerçekten de bireysel Dasein hergünkü yaşamı dâhilinde diğerlerinin diktatörlüğü altında kendi otantik özünü keşfedemeden var olmaktadır.

Yukarıda da belirtildiği gibi, Dasein'in temel tasarısı, kendini bu düşmüşlükten kurtarmak ve başkalarının belirlenimlerinden azade kılmaktır. Bu bağlamda, Heidegger'e göre, Dasein'in var olma olanaklarının temelinde ölüm vardır. Dasein kendi ölümünü yaşamının nihai ufku haline getirerek, yani kendini "ölümlü bir görüngü"<sup>90</sup> kılarak varoluşunu açıklığa kavuşturacaktır. Dasein'in varlığını zamanın ufkunda belirleme tasarısı ile kendini ölümlü bir görüngü kılması aynı şeye işaret etmektedir.

---

<sup>87</sup> Heidegger, a.g.e., s. 87.

<sup>88</sup> Heidegger, a.g.e., s. 156.

<sup>89</sup> Heidegger, a.g.e., s. 165.

<sup>90</sup> Heidegger, a.g.e., s. 284-285.

Bu bölümde ele alınacak ikinci roman ise, Albert Camus'nün ünlü eseri *Yabancı*'dır. Romanın gelişim çizgisi, üç önemli hadiseye dayanmaktadır. Bu gelişim çizgisi belirlenmiş bir olay örgüsü olarak anlaşılmalıdır. Daha çok birbirini kesin olarak belirlemeyen ve olumsal olarak gelişen vesileler olarak görülmeleri gerekir. İlk hadise, romanın başkarakteri Meursault'nun annesinin ölüm haberini almasıdır. İkinci hadise ise, Meursault'nun annesinin cenazesi için gittiği huzurevi bölgesinde, adı sanı belli olmayan bir Arap'ı kendi isteği ve iradesi dışında öldürmesidir. Son hadise de, Meursault'nun mahkeme tarafından yargılanması ve idam cezasına çarptırılmasıdır. John Foley'in belirttiği gibi, “Hikâye giyotin cezası ile karşı karşıya gelen kahramanın idama mahkûm edilmesiyle zirveye ulaşır.”<sup>91</sup>

Bu romanın temel varsayımları ile başkarakteri Meursault'nun dünyaya dönük eylemleri ve edilgenliği, varoluşçuluğun klasik bakış açısıyla birebir uyumludur. “İnsan hayatı yabancı bir evren karşısındadır. İnsan hayatının değerlerinin hiçbir sağlam temeli yoktur.”<sup>92</sup> Sartre'da gördüğümüz durumun birebir aynısıdır bu. Albert Camus'ye göre, yaşam tümüyle saçmadır (*absurd*) ve olumsallık ile kaba maddenin taviz vermeyen belirlenimi altındadır. Cezayirli Meursault'nun genel ruh hali de bu metafizik kabulü kesin bir biçimde ispat etmektedir. Robert Zaretsky'ye göre, Meursault, “sevmeyi beceremeyen bir âşık, annesinin ölümünün yasını tutamayan bir evlat ve suç işleme güdüsü taşımayan bir katildir.”<sup>93</sup> O, ne geçmişe ne de geleceğe dair herhangi bir düşünceyle yaşamaz, sadece şimdiki anların ebedi geçit törenini, yani anların üst üste yığılmasını kaydetmektedir.

O sırada hasta bakıcı içeriye girdi. Akşam birden bastırırvermiş, gece camların üstünde koyulaşırvermişti. Kapıcı elektrik düğmesini çevirdi, ışık ortalığa birden saçılınca, gözlerim kamaştı. Kapıcı beni akşam yemeğine buyur etti. Ama acıkmamıştım. “Eh, öyleyse size bir tas sütlü kahve getireyim,” dedi. Sütlü kahveyi çok sevdiğim için kabul ettim. Biraz sonra bir tepsi ile çıkageldi. Sütlü kahveyi içtim. Bu kez canım sigara içmek istedi. Ama duraksamadım. Çünkü anamın önünde içilip içilmeyeceğini bilmiyordum.

---

<sup>91</sup> John Foley, *Albert Camus: From The Absurd To Revolt*, Acumen Publishing, Stocksfield, 2008, s. 14.

<sup>92</sup> MacIntyre, *Varoluşçuluk*, s. 46.

<sup>93</sup> Robert Zaretsky, *A Life Worth Living: Albert Camus and The Quest For Meaning*, The Belknap Press Of Harvard University Press, London, 2013, s. 24.

Düşündüm taşındım, bu bana hiç de önemli gelmedi. Bir sigara verdim kapıcıya. Karşılıklı içtik.<sup>94</sup>

Yaşam şimdiki anların istilasını altında o kadar çok kalmaktadır ki, önceki ya da sonraki hadiselerin gerçekleşmesi için hiçbir aralık ya da uzam ortaya çıkmamaktadır. Bu yüzden, bireyin dünyasında neredeyse hiçbir şey değişmemektedir. “Meursault aynaya baktığında kendini görmemiştir” der Zaretsky, “çünkü haklı olarak görülmesi gereken bir benlik söz konusu değildir.”<sup>95</sup> Camus için Meursault, tam anlamıyla saçma ve kavranamaz bir karakter olma özelliği taşımaktadır. Zira yaklaşan infazının isimsiz bir Arap’ı öldürmesi ile uzaktan yakından ilgisi yoktur. Bu durumun nedeni başkadır. “Annesinin ölümünden sonraki geleneksel üzüntüyü gösterememesinin de örneklediği gibi, toplumla bağdaşamaması yüzünden Arap’ı katletmişti.”<sup>96</sup> Avrupa’da yaşayan bir Cezayirli’nin, bir Arap’ı öldürme ihtimaline kıyasla, kendisini toplumsal uzlaşıya göre ifade etme başarısızlığı yüzünden ölüme mahkûm edilip kınanması çok daha olasıdır.<sup>97</sup> Kısacası Meursault, tipik bir varoluşçu jestle, kişisel varoluşunun saplandığı saçmalık bataklığı yüzünden, kendisi için iyi ya da kötü, doğru ya da yanlış ve kapsayıcı ya da dışlayıcı olan etik bir ölçüt belirlemekten bir hayli uzak görünmektedir.

Samantha Novello’ya göre, “Meursault figürü, genellikle düşünüm-öncesi (*pre-reflective*) ve benlik sahibi olmayan ‘doğal insan’ gibi yorumlanmıştır.”<sup>98</sup> Gerçek şu ki Meursault, mantığın ve aklın sınırları dışında düşünen ve eyleyen bir karakterdir. Örneğin, ilk bölümün sonunda adı belli olmayan Cezayirli bir Arap’ı öldürmesinin nedenini, güneş ışınlarının uyguladığı baskı ve sıcaklığa bağlamıştır. Mahkemede kendisini savunmayı sebepsiz yere reddedecektir.<sup>99</sup> Meursault, ölüm cezasına çarptırılmasının nedenini ise, bu adsız sansız Arap’ı öldürmesinden ziyade, annesinin ölümü için ağlamamış olmasına bağlayacaktır. Meursault akılla temellendirilebilecek bir nedensellik bağından tam anlamıyla mahrum bir karakterdir.

---

<sup>94</sup> Albert Camus, *Yabancı*, çev. Vedat Günyol, Can Yayınları, İstanbul, 2011, s. 19.

<sup>95</sup> Zaretsky, *A Life Worth Living*, s. 25.

<sup>96</sup> Foley, *Albert Camus*, s. 14.

<sup>97</sup> Foley, a.g.e., s. 14.

<sup>98</sup> Samantha Novello, *Albert Camus As A Political Thinker: Nihilisms and Political Contempt*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2010, s. 75.

<sup>99</sup> Novello, a.g.e., s. 77.

Bir başka deyişle, Meursault, toplumsal normlar ve gelenekselleşmiş alışkanlıklar ile aynı dili konuşmamakta ve aynı anlam evrenini paylaşmamaktadır.<sup>100</sup> İşlediği cinayet ona, toplumsal olarak dayatılmış değer yargılarına bakıldığında anlaşılabilir gibi görünmektedir. “Meursault, toplumsal konumu ya da statüsü nedeniyle değil, onu köşeye sıkışmış bir duruma sokan benzer olma (*dissemblance*) yeteneksizliği ve absürtlüğü nedeniyle bir yabancı gibi görünmektedir.”<sup>101</sup> Colin Davis’in işaret ettiği gibi, “*Yabancı*’nın sonunda Meursault, giyotine mahkûm edilmesinin nedenlerinin gizemli kaldığı idamını bekliyordur.”<sup>102</sup> Meursault’un dili ve beklentileri ile toplumsal ortam ve yerleşik düşüncelerin gerektirdiği yaşam tarzı arasında hiçbir ortak unsur yoktur.

Sartre ve Camus örneklerinden de görüleceği gibi, başkışilerin dünyayla ilişkileri makul ve kavranabilir bir sonda uzaktır. Bu benzer sonlara yeri geldiğinde Karasu’nun yapıtlarında da değinilecektir. Ama şimdi, varoluşçu felsefenin Türk edebiyat dünyasındaki yansımalarına tarihsel bir perspektiften bakmamız gerekmektedir.

## 1.2. Türk Edebiyatında Varoluşçuluk

Bundan önceki bölümlerde varoluşçuluğun felsefi ve edebi ön kabullerine, bu akımın çeşitli temsilcilerinin görüşleri üzerinden değinilmiştir. Bu bölümde ise varoluşçuluğun Türk edebiyatına yansımalarına kısa bir biçimde bakılacaktır. Fikri Gül’ün de belirttiği gibi, “Özellikle 1950’li yıllardan başlayarak Türk yazın hayatını önemli ölçüde etkileyen varoluşçu felsefe, aynı zamanda dönemin toplumsal, siyasal ve kültürel ortamının şekillenmesine de katkı sağlamıştır.”<sup>103</sup>

Tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye’de de varoluşçuluğun alımlanmasının başlangıcı 1950’li yıllara rastlamaktadır ve 1970’ler ve 1980’lerde bu ivmelenme süreci sona ermektedir.<sup>104</sup> 2000’li yıllarda ise daha ciddi ve bütünlüklü bir alımlanma sürecinden bahsetmek mümkün görünmektedir. Varoluşçulukla ilgili ilk çeviri ve yorum çabaları, İkinci Dünya Savaşı’nın hemen ertesine rastlamaktadır. 1940’ların ikinci yarısından

---

<sup>100</sup> Foley, *Albert Camus*, s. 21.

<sup>101</sup> Jeff Malpas, “Existentialism as Literature”, *The Cambridge Companion to Existentialism*’in içinde, (ed.) Steve Crowell, Cambridge University Press, New York, 2012, s. 291-322, s. 306.

<sup>102</sup> Colin Davis, “Existentialism and Literature”, *The Bloomsbury Companion to Existentialism*’in içinde, (ed.) Felicity Joseph&Jack Reynolds&Ashley Woodward, Bloomsbury Publishing, London, 2011, s. 138-155, s. 148.

<sup>103</sup> Fikri Gül, “Varoluşçu Felsefenin Türk Düşünce Hayatındaki Yansımaları”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2014, Sayı: 18, s. 31.

<sup>104</sup> Zeynep Direk, “Türkiye’de Varoluşçuluk”, *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce*, Cilt: 3, Modernleşme ve Batıcılık, (ed.) Uygur Kocabaşoğlu. İstanbul: İletişim, s. 441-451.

itibaren J.P. Sartre, Martin Heidegger, Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, Sören Kierkegaard, Gabriel Marcel ve Nicolas Berdiaeff gibi ünlü filozofların ve edebiyat insanlarının belli başlı yapıtları Türkçeye çevrilmiştir.<sup>105</sup> Bu çevirilerin büyük bir kısmı, o zamanlar devletin yönetiminde bulunan Tercüme Bürosu'nun resmi dergisi olan *Tercüme* tarafından dilimize kazandırılmıştır. Varoluşçulukla ilgili ilk yerel yayın ise, 1946 senesinde *İstanbul* adlı edebiyat dergisinde Hilmi Ziya Ülken tarafından yapılmıştır.

1950'lere bakıldığı zaman, Almanya'daki faşizmin yoğun baskıları nedeniyle Türkiye'ye göç eden ve İstanbul Üniversitesi'nde çalışmalarını sürdüren Profesör Joachim Ritter'in öncülüğünde gerçekleştirilen çevirilerin ön plana çıkmakta olduğu görülmektedir.<sup>106</sup> Ayşenaz Koş'a göre, 1956 senesi varoluşçuluğun Türkiye'deki seyri bakımından bir hayli kayda değer bir senedir, çünkü felsefe profesörü Yücel Nusret Hızır bir edebiyat dergisinde varoluşçuluğun hem sağ hem de sol çevrelerde yarattığı sorunları ve çelişkileri ele alan bir dizi makale kaleme almıştır.<sup>107</sup> Yine aynı sene içerisinde, Peyami Safa'nın *Türk Düşüncesi* adlı dergide çıkan "Egzistansiyalizm" yazısı da bu bağlamda tartışmanın seyrine önemli etkilerde bulunmuştur. Bu makalede Safa, varoluşçuluğun belli başlı niteliklerini özetlerken, Sartre'in ateizm ve özgürlük anlayışına dönük ciddi bir önyargı ve tenkit geliştirmiştir. Zeynep Direk'e göre, Türk düşünce dünyasında yer alan çoğu muhafazakâr aydın, tıpkı Peyami Safa örneğindeki gibi, tarihe karışmış Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi ve toplumsal düzenine nostaljik bir gözle bakmaktadır ve bu durum onların varoluşçuluğa karşı geliştirdikleri sert karşı çıkışın berisinde yatan nedeni oluşturmaktadır.<sup>108</sup>

Solcu yazar Şerif Hulusi ise, o yıllarda Albert Camus'nün *Veba* romanından hareketle varoluşçuluğun solcu bir eleştirisini geliştirmiştir. Hulusi, 1956'da kaleme aldığı "Veba ve Egzistansiyalizm" isimli makalesinde, varoluşçuluğun bilimsel düşüncü ortadan kaldırmak istediğini ileri sürmüştür.<sup>109</sup> Ancak ona göre, solcular için gerekli olan bakış açısı, tikel bireyin bunalımı ya da onun yabancılaşma deneyiminin yüceltilmesi değil, umutvâri ve iyimser bir bakış açısıdır.<sup>110</sup> Bu eleştirilerden de anlaşıldığı kadarıyla,

---

<sup>105</sup> Ayşenaz Koş, *An Analytical Study on the Migration of Sartrean Existentialism into Turkey through Translation*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2004, s. 30.

<sup>106</sup> Ayşenaz Koş, a.g.e., s. 31.

<sup>107</sup> Ayşenaz Koş, a.g.e., s. 31.

<sup>108</sup> Zeynep Direk, a.g.e., s. 445-446.

<sup>109</sup> Ayşenaz Koş, a.g.e., s. 31.

<sup>110</sup> Ayşenaz Koş, a.g.e., s. 31.

gerek sağdan gerekse de sol cenahlardan getirilen bu suçlamalar, varoluşçuluğu kötümserlik ve bireycilikle eşanlamli olarak algılamaktadır. Bir başka deyişle, varoluşçuluğa dair giderek artan bir ilgi söz konusu olmasına rağmen, farklı siyasal kamplardan yapılan eleştiriler, varoluşçuluğun fikir insanları tarafından çok da içselleştirilemediğini göstermektedir. Sonuç olarak, 1950’li yıllardaki varoluşçuluk tartışması, 1959 yılında *A Dergisi*’nin varoluşçu filozoflara ve varoluşçuluğa atfedilmiş özel bir sayı çıkarmasıyla nihayete ermiştir.<sup>111</sup> Ancak Mustafa Kurt’un da belirttiği gibi, bu derginin 1950’li yıllarda varoluşçuluğun alımlanması konusunda can alıcı bir önemi vardır;

Varoluşçu felsefenin Türk edebiyatında konuşulup tartışıldığı en önemli süreli yayınlardan birisi *A Dergisi*’dir. Dergide; Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar, İlhan Berk gibi İkinci Yeni şairleriyle birlikte, Ahmet Oktay, Demir Özlü, Adnan Özyalçın, Erdal Öz gibi varoluşçu felsefenin çeşitli etkilerini gösteren isimler çeşitli edebi eserleriyle yer alırlar. Dergi ilk sayılarında 1950’li yılların önemli tartışma konularından olan “Toplumcu-Gerçekçi” edebiyata karşı bireyi öne çıkaran bir edebiyat anlayışı önerir. Bireyi anlatan yazarın da gerçekçi olduğu görüşünden hareket eden bu düşüncüyü başta Demir Özlü ve Erdal Öz olmak üzere diğer dergi yazarları da savunur.<sup>112</sup>

Selahattin Hilav’a göre, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, özellikle de Sartreci varoluşçuluğun Fransa’da ve Türkiye’de (bilhassa 1960’larda) elde ettiği popülerlik arasında ciddi bir koşutluk söz konusudur. Zira bu yıllarda Türk yazarlar, iç karartıcı ve baskıcı bir politik rejimin yoğun despotizmine maruz kalmaktadırlar.<sup>113</sup> 1960’lı yılların entelektüelleri ve yazarları, esas itibariyle bu kötücül siyasal duruma karşı geliştirdikleri meydan okuma eğilimlerini harekete geçiren Sartre’in temel kavramlarının (“özgürlük”, “sorumluluk”, “siyasi bağlılık”, “yaşamın anlamsızlığı” vb.) kendine has çekiciliğine kapılmışlardır.<sup>114</sup> Ancak şunu da söylemek gerekir ki Batılı bir düşünce geleneği içinde

---

<sup>111</sup> Vedat Günyol, *Sanat ve Edebiyat Dergileri*, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1986, s. 62.

<sup>112</sup> Mustafa Kurt, “Varoluşçuluğun Türk Edebiyatına Girişi ve İlk Etkileri”, *Gazi Türkiyat Dergisi*, Sayı: 4, 2009, s. 140.

<sup>113</sup> Selahattin Hilav, “Sartre’in Düşünce Dönemleri ve Sartre Felsefesinin Ana Çizgileri”, *Felsefe Yazıları*’nın içinde, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 203.

<sup>114</sup> Ayşenaz Koş, a.g.e., s. 32.

yetişmedikleri için, bu entelektüeller ve yazarlar Sartre’ın düşüncesinin içine çok girememiş ve onun içgörülerinden çok da istifade edememişlerdir.

1960’lı yıllarda, başta Sartre’ın eserlerinin çoğu olmak üzere, varoluşçuluk üzerine bir dizi çeviri yayımlanmıştır. Roger Garaudy’nin “Marksizm ve Varoluşçuluk” adlı eseri, Roger Shinn’in “Varoluşçu Tutum” isimli eseri, Walter Kaufmann’ın *Dostoyevski’den Sartre’a Varoluşçuluk* ve Jean Wahl’ın “Varoluşçuluğun Kısa Tarihi” kitapları bu dönemde Türkçeye kazandırılmıştır.<sup>115</sup> Bu metinlerin çevrilmesi o dönemde varoluşçulukla ilgili yeni tartışmaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ayrıca bu yeni çeviri akımın etkisi altındayken metinlerini ve romanlarını kaleme alan çeşitli Türk yazarları ve entelektüelleri de belirlemeye başlamıştır.<sup>116</sup>

Bu akıma yerel dilde “bunalım edebiyatı” adı verilmiştir, çünkü bu estetik tavır o zamanın gençlerini düş kırıklığına ve kötümserliğe sürüklemektedir. Afşar Timuçin’e göre, Türkiye’de varoluşçuluğun 1960’lardaki alımlanma süreci sonuçsuz kalmıştır. Bunun arkasında, bu felsefeden etkilenen yazar ve entelektüellerin aslında onun tam olarak ne olduğunu anlayamaması bulunmaktadır.<sup>117</sup> Fransa’da var olan koşulların o zamanların Türkiye’sinde var olan toplumsal ve tarihsel koşullarla paralellik arz etmemesi, bu başarısızlığın ortaya çıkmasında önemli rol oynayan bir husustur. Türkiye’nin İkinci Dünya Savaşı’na girmemesi ve onun yarattığı parçalanmayı yaşamamış bir ülke olması kadar, bireycilik kültürü bakımından az gelişmiş bir yapı arz etmesi de öne çıkan etmenler arasında sayılmaktadır.<sup>118</sup>

Varoluşçuluk Türkiye’de 1960’lı seneler boyunca oldukça popüler olmasına karşın, bu mesele hakkında düşünen yazarlar ve entelektüeller hiçbir bütünsel yaklaşım geliştirilemediği için, varoluşçuluğun tam anlamıyla, yani bütünsel bir perspektiften anlaşılması ne yazık ki söz konusu olamamıştır. Afşar Timuçin ve Selahattin Hilav’a göre, 1960’ların entelektüel çevreleri varoluşçu felsefeyi doğru düzgün sindirmekte başarısız olmuşlardır.<sup>119</sup> Ferit Edgü’nün de belirttiği gibi, varoluşçuluğun özsel anlamı ve içeriği, belirli mottolar dışında (“İnsanlar özgürdür”, “Varoluş özden önce gelir”, “Özgürlük iç daralmasıdır” vb.) pek de kavranamamıştır.<sup>120</sup>

---

<sup>115</sup> Ayşenaz Koş, a.g.e., s. 33.

<sup>116</sup> Afşar Timuçin, *Neden Varoluşçuluk Değil?*, Süreç Yayınları, İstanbul, 1985, s. 89.

<sup>117</sup> Afşar Timuçin, a.g.e., s. 89-90.

<sup>118</sup> Ayşenaz Koş, a.g.e., s. 34.

<sup>119</sup> Ayşenaz Koş, a.g.e., s. 34.

<sup>120</sup> Ayşenaz Koş, a.g.e., s. 34.

Ayşe Koş'a göre, 1970'li yıllara gelindiğinde, Türkiye'de varoluşçuluğun önemi giderek azalmıştır.<sup>121</sup> Bu durumun ardındaki neden, Türk entelektüellerinin Marksizme ve o dönem yükselişte olan yapısalcı düşünme tarzına dönük ilgilerinin artmasıdır. 1970'lerde Türkçeye varoluşçuluk bağlamında sadece Paul Foulquies'nin "Varoluşçu Felsefe" (1976) adlı kitabı çevrilmiştir. Sırf bu durum bile varoluşçuluğa yönelik ilginin ciddi boyutlarda azaldığının bir kanıtı olarak okunabilir.

1980'li yıllara gelindiğinde ise, Darbe'nin Marksist eylemcilere ve düşünörlere getirdiği sansür nedeniyle, 1970'li yıllara kıyasla varoluşçuluğa dönöl ilgide bir artış olduğu gözlemlenmektedir.<sup>122</sup> 1980'li yıllarda sosyalist ve Marksist paradigmalarn etkisi altında çalışmalarını yürüten entelektöeller ve yazarlar, kendilerine çeşitli alternatifler aramaya başlamışlardır ve varoluşçuluk bu alternatiflerden birisidir.<sup>123</sup> Son olarak, özellikle 1980'li, 1990'lı ve 2000'li yıllarda yapılan çevirilerin sayısının büyük miktarda artmasıyla birlikte, kendine özgü bir felsefi ve edebi akım olarak varoluşçuluğun sistematik ve bütönsel olarak anlaşılmasına dönök adımların atıldığını söylemek mümkündür.

Buraya kadar Varoluşçuluğun Türk edebiyatında nasıl ve ne şekilde yer aldığı açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise bahsi geçen bu felsefi akımın, Bilge Karasu'nun yapıtlarında "biçim ve içerik" bağlamında nasıl kullanıldığını değinilecektir.

---

<sup>121</sup> Ayşenaz Koş, a.g.e., s. 35.

<sup>122</sup> Ayşenaz Koş, a.g.e., s. 36.

<sup>123</sup> Şebnem Susam-Sarajeva, "Translation and Travelling Theory: The Role of Translation in the Migration of Literary Theories Across Culture and Power Differentials," Yayınlanmamış Doktora Tezi, College University, London, 2002.

## İKİNCİ BÖLÜM

### BİLGE KARASU'NUN YAPITLARINDA BİÇİM İLE İÇERİK ARASINDAKİ DEĞİŞKEN İLİŞKİ

Geçen bölümde, hem Dünya edebiyatında hem de Türk edebiyatında varoluşçuluğun tarihsel hikâyesine ve öne çıkardığı temel amaçlarına ve yönelimlerine işaret edildi. Bu bölümde ise, giriş kısmında ileri sürüldüğü gibi, Bilge Karasu'nun yapıtlarında işbaşında olan biçim ile içerik arasındaki karmaşık ve çeşitlilik arz eden ilişkinin ortaya serilmesine çalışılacaktır.

Karasu'nun 1950'lerin yenilikçi ve modernist edebiyatı benimseyen yazarlar ve şairler kuşağına ait olduğu hatırlanacak olursa, onun yapıtlarındaki temel düşüncenin daha çok biçime ve daha önceki ulusal (cumhuriyet dönemi) edebiyatın üslup bakımından dönüştürülmesine odaklandığı söylenebilir. Bu nedenle, bu çalışmada, onun eserlerini kronolojik bakımdan sırayla ele almak yerine, daha çok ön plana çıkan eserlerine (*Gece*, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, *Kılavuz*) odaklanılacaktır. Daha geri planda kalan eserlerine ve öykülerine ise, çalışmanın gidişatı uyarınca ancak yeri geldiğinde işaret edilecektir.

Karasu'nun kendine has üslubunun farklı metinlerinde aldığı çeşitli tarzlar, onun düzyazısının çok yönlü ve açık uçlu bir niteliğe sahip olduğunun en önemli göstergesidir. Birkaç öyküsü ve romanı dışında çoğu metninde belirli bir gelişim gösteren sabit içerimli bir olay örgüsünden eser yoktur. Karasu'nun belirli gelişim uğraklarına sahip olay örgülerinden çoğunlukla vazgeçmesi, onun üslubunu çoklu varyasyonlar hâlinde kullanabilmesinin önünü açan kayda değer bir kolaylaştırıcı olarak görülebilir. Ancak vurgulanması gereken bir başka husus, mesela olay örgüsünün benimsendiği *Kılavuz* gibi bir romanda bile, Karasu'nun üslubunun bu olay örgüsünü bir hayli akışkan hâle getiren bir nitelik arz etmesidir.

Aşağıda ilk olarak onun en fazla göndermede bulunulan eseri *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ne odaklanılacaktır. Daha sonra ise, Karasu'nun en politik eseri olarak görülen *Gece* romanı ele alınacaktır. Daha sonra *Kılavuz* romanı etraflıca incelenecektir ki bu eserin *Göçmüş Kediler Bahçesi* ve *Gece*'den farkı, belirli bir gelişimsel anlatıya dayanmasıdır. Yeri gelmişken, varoluşçuluk tartışmasında da gösterdiğimiz gibi, her bir roman ya da öykü özelinde, tekil bireyin anlatı dünyasındaki durumuna ve kendisini

dünyada gerçekleştirme biçimine, onun bütünsel süreçlere ya da soyut evrensellere indirgenemeyecek imtiyazlı varoluşuna işaret edilecektir.

## 2.1. Göçmüş Kediler Bahçesi

Şimdi, ilk bölümde ortaya koyduğumuz varoluşçu temaların, Bilge Karasu'nun en çok yorumlanan metinlerinde nasıl işlediğini göstermemiz gerekmektedir. Burada incelememize ilk olarak Karasu'nun en çok bilinen ve yorumlanan yapıtı olan *Göçmüş Kediler Bahçesi* ile başlayabiliriz.

Tek bir ana öyküye bağlı olarak gelişen (ki bu ana öykü *Göçmüş Kediler Bahçesi*'dir) toplam on üç adet öyküden meydana gelen bu kitap, pek çok yorumcu açısından Karasu'nun dili ve zamanı kullanma biçiminin en gelişmiş, en parçalı ve en karmaşık yazınsal örneğini temsil etmektedir. Kitabın bu karmaşıklığının ve girift yapısının ardında, temel öykü olan *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ne bağlı olarak gelişen alt öykülerin mevcudiyeti vardır. Bu öyküler sırasıyla şöyledir: “Avından El Alan”, “Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam”, “Bir Ortaçağ Abdalı”, “Korkusuz Kirpiye Övgü”, “Yengece Övgü”, “Yağmurlu Kentin Güneşçisi”, “Dehlize Giden Adam”, “Usta Beni Öldürsen E!”, “Bizim Denizimiz”, İncitmebeni”, “Alsemender”, “Bir Başka Tepe” ve “Masalın da Yırtılıverdiği Yer”.

Emel Aras'ın da belirttiği gibi, “Her bir masal kendi içinde farklı bir düzene sahip olsa da yazar, bu parçalanmışlıktan kendi bütünü oluşturma gayesi içine girer. Bunu yaparken de insanın tamamlayıcısı olarak düşünebileceğimiz doğa ile kurduğu ilişkinin çeşitli biçimleri üzerinden bu konunun özüne inilmeye çalışılır.”<sup>124</sup> Gerçekten de parçalanmışlıktan kendi bütünselliğini oluşturma çabasına dair Aras'ın yaptığı vurgu önemlidir, çünkü eserin bütünsel yapısı düşünüldüğünde, Karasu'nun ana öyküsünü yazdığı diğer öykülerin anlatısına yedirmeye çalıştığı görülmektedir. “Ana metnin içine yerleştirilen farklı anlatımlar, göndermeler, simgeler ve hatta yarım bırakılan cümleler okuyucu için bir tür bulmaca gibidir. Öykülerin dinamik yapısı okuru yapıtın içine çekerek adeta onunla oyun oynar.”<sup>125</sup> Bir başka deyişle, tüm öyküler bu çekirdek öyküden

<sup>124</sup> Emel Aras, “Tamlık/Bütünlük Kavramı Üzerinden Bilge Karasu'yu Okumak: İncitmebeni Masalı”, *Journal of Turkish Language and Literature*, Sayı: 3,2017, s. 15-26.

<sup>125</sup> Ayşe Özel, “Bilge Karasu'nun Göçmüş Kediler Bahçesine Teknik ve Estetik Yaklaşım”, *Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu*'nun içinde, 2016, s. 51-56.

başlar, ama bu başlangıç öyküsü asla sabit bir köken değildir. Diğer öyküler içinde farklı güzergâhların oluşmasına ve anlatıların derinlik kazanmasına vesile olmaktadır.

Bu tez bağlamında, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin tüm hikâyelerini ve bunların birbirleriyle ilişkisini detaylı bir biçimde ortaya koyulması mümkün görünmemektedir. Burada yalnızca bu hikâyelerin oluşturduğu o kendine özgü parçalılık ve bütünlüğün ürettiği metinsel farklılığın ehemmiyeti üzerinde durulacaktır. Bunu yaparken daha çok tezin amacı olarak belirlediğimiz biçim ile içerik arasındaki ilişkinin aldığı özgül biçime ve bireyin varoluşçu paradigma bakımından aldığı duruma odaklanmamız gerekmektedir.

Karasu metnini, her metninde klasik biçimde yaptığı gibi, belli başlı kimi diyalektik karşıtlıklar üzerinden örgütlemiştir. Aytül Özüm'e göre "eser baştan sona masalların büyülu havasını ve doğaüstü oluşumları sembolik olarak kullanır."<sup>126</sup> Biraz önce de değinildiği gibi, sembolizmin kullanılma biçimi ikili karşıtlıklara yaslanmaktadır. Karasu bu metninde de, diğer metinlerinde olduğu gibi gece ile gündüz, yaşam ile ölüm, insan ile hayvan, doğru ile yanlış, dost ile düşman, insan ile hayvan gibi yapısal ve tematik ikilikleri belirlemekte ve daha sonra bunları kendine özgü üslubuyla çözümlenmektedir. "Yarım bırakılmış paragraflar, tekrar yazılan cümleler, masalla gerçeklik arasında gidip gelen anlatıcılar gerçekçi yazım tarzıyla bir aradadır, biri diğerine üstün değildir. Okuyucu bazı öykülerde anlatıcının masal ve destan parodisi yaptığını bile düşünebilir. Bu parodik yaklaşım çerçevesinde insanların dünyası hayvanlarınkinden iyi değildir. İki dünya arasında bir hiyerarşi bulunmamaktadır."<sup>127</sup> Kanıksanmış hiyerarşileri çözümlenme ve bu sayede yeni olanakları görünür kılma amacı, bu yapıt özelinde de karşımıza çıkmaktadır.

Ancak bu metinde özel olarak ön plana çıkan kavramlar "sevgi" ve "ölüm" dür. Örneğin *Avından El Alan* öyküsüne bakıldığında bu durum rahatlıkla görülebilir: "Deniz gibi bir ölçsüz büyüklüğün sevgisi insan usuna sığmadığı için de balıkçı, elinden gelebilecek tek şeyi yapardı: Denizi karşısında görmek, onu ekmek kapısı (günü gelince de ölüm döşegi) diye düşünmekle yetinirdi."<sup>128</sup> Kitapta bir araya gelen öykülerin neredeyse tamamında görülen şey, ölümün bireyin yaşamındaki temel sınır durum olarak, yani onu kısıtlayan en keskin zamansal kısıt olarak daha en baştan kabullenilmesidir.

<sup>126</sup> Aytül Özüm, "Onat Kutlar'ın İshak ve Bilge Karasu'nun Göçmüş Kediler Bahçesi'ndeki Büyülu Gerçekçi Öğeler", *Bilig Dergisi*, Sayı: 66, 2013, s. 179-204.

<sup>127</sup> Özüm, a.g.e., s. 189.

<sup>128</sup> Bilge Karasu, "Avından El Alan", *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin içinde, Metis Yayınları, 2010, s. 17.

Ancak bu ölüm salt fiziksel yok oluş ya da artık bedensel olarak etkin olamama hali değildir. Eski bir alışkanlığın, mesnetsiz önyargıların ya da halk inançlarının ortadan kalkmasını da anlatabilir. “Ölüm bir son olarak algılansa da aslında yeniden doğuşun yeni bir oyunun başlangıcının da habercisidir.”<sup>129</sup>

Bu bağlamda, Karasu'nun metninde sevgi ve ölüm diyalektiğini işletme tarzı, bu iki temayı iç içe ele alan karmaşık ve modernist bir üslubu benimsemesiyle mümkün olmuştur denebilir. Bir başka deyişle, tek bir paragrafta okura iki farklı öykünün anlatılması, kitaptaki diyalektik geçişlerin en önemli özelliği olarak ön plana çıkmaktadır. Mesela *Avından El Alan* öyküsünde ölüm ve ölümden sonra ortaya çıkan sevgi temalarını ortak bir paydada anlatisallaştıran iç içe geçmiş iki öykü okuruz:

“Bey, karacanın ardından uçuyordu mahmuzlayıp durduğu *Tekboynuz, kızıoğlan kızlara düşkün. Koşar koşar, onların atın sırtında. At, kanatlarını germiş, gölgesini karacanın üzerine kucağına atar kendini, yatar: Herkesin bildiği bir şey bu. Tek-değirdi değdirecek. Karaca birden taş gibi durdu kaldı. Dünya-boynuzu yakalayıp yiğitlik göstermenin tek yolu da, güzel bir lar çarpıştı delice hızları içinde. Boynu kırılıp yüzü gözü kan delikanlının kız gibi giydirilip kıra salınmasıdır. Delikanlı kırta için de kalan Beyi gözyaşlarıyla diriltmeğe çalışan uzun saçlı, kırta önden yürür; tekboynuz, onu görür görmez koşar gelir, uzun parmaklı; güzeller güzeli delikanlının yok oluvermiş bir kucağına atılır, koynuna girer delikanlının. O zaman kat kat giy-karacanın yerinde durmakta olduğunu kim anlayabilir, kim bile-siler altına gizlenmiş mızraklar ortaya çıkar, tekboynuzun böğ- bilir bundan böyle?*

*rü delik deşik olur*”<sup>130</sup>

Burada Karasu, sadece göz gezdirildiğinde bile görülebileceği gibi, bir öyküyü italik olarak kaleme alırken, diğer öyküyü normal formatta yazmıştır. İtalik ve normal formatlar ayrı ayrı takip edildiklerinde tek başlarına anlamlı birer anlatı haline geldikleri görülür. Ancak bunların iç içe anlatı haline getirilmesi önemli bir üslup hamlesi olarak okunabilir. “İki öykü, birbirinden bağımsız da olsa konuları birbirine yakındır. Her ikisinde de ölüm teması ele alınır. Ayrıca iki öyküde de bir diriltme, yaşamı sürdürme

<sup>129</sup> Özel, a.g.e., s. 53.

<sup>130</sup> Karasu, *Avından El Alan*, s. 25.

isteği vardır. İlkinde, delikanlı, Bey’i diriltmeye çalışırken, ikincisinde, farklı bir delikanlı, genç kızların yaşamını sürdürmeleri için tekboynuzu öldürür.”<sup>131</sup> Ölüm burada yaşamın devam etmesi için ödenmesi gereken bir bedel ya da alınması gereken bir sorumluluk gibi işler.

Bütün öykülerde görülen şey, metnin çoklu anlatı yollarına girip çıkmasıdır. Karasu yorumcularından İlyas Akman’ın da belirttiği gibi, “Bu yeni edebî anlayışta kabına sığamayan dil, bin bir farklı şekle girmenin heyecanını yaşar ve metni birden çok şekle sokmak ister.”<sup>132</sup> Yukarıda alıntılanan parçada, italikle yazılan kısım sevgiye işaret ediyor, normal formatta yazılan hikâyenin ölüme işaret ettiğini söylemek mümkündür.

Bir başka örnek de, *Korkusuz Kirpiye Övgü* adlı öyküden verilebilir. Bu masalda bahsi geçen kirpinin başına gelenler, Karasu tarafından üç farklı anlatı çerçevesinde örgütlenmiştir. İlk anlatı çerçevesinde, kirpinin annesinden ve babasından ayrı yaşadığını ve onları ziyaret etmeye gittiğini öğreniriz. “Baktım, başa çıkamayacağım. Gözleri artık hiç görmeyen anamın, gezginci kirpilerle yolladığı haberler sıklaşıyordu. Anamı görmek üzere yola çıktım geçenlerde.”<sup>133</sup> Bu anlatıda gözleri görmeyen anne, esas itibariyle ölüm temasına gönderme yapmaktadır. Ayrıca bu ilk versiyonda kirpinin yolculuk boyunca başına gelen birtakım hadiseleri okuruz. İkinci versiyon ise, birincisine kıyasla oldukça geniş kapsamlıdır ve farklılık gösteren birçok konuyu bünyesinde barındırmaktadır. “Ne yalan söyleyeyim? Dedemin anlattığı masalların birinde ‘deniz’ diye bir şey vardı. Su gibi bir şeymiş, karaların bittiği yerde başlanmış. Dünyanın ucuymuş. Dedem de görmemişti ya, dedesinden, dedesinin dedesinden kalma masallardan bilirmiş o da. Hani dedim, gider gider de bu dünyanın ucuna varır, denizi görür müydüm?”<sup>134</sup>

İlk hikâyeden farklı olarak burada kirpinin aile büyüklerinden öğrendiği bazı şeyleri anlattığı görülmektedir. “Büyüklerinden anlatıla gelen deniz bunlardan biridir. Ayrıca insanlarla ilgili yorum yapar. İnsanların görünmeyen çeşitli güçlere sahip olduğuna inandığını söyler. Kedi ve köpek gibi hayvanlarla ilişkilerinden de bahseder.”<sup>135</sup>

---

<sup>131</sup> İlyas Akman, “Postmodern Dil Anlayışı Ekseninde Göçmüş Kediler Bahçesi Kitabı”, *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2018, Sayı: 1, s. 70.

<sup>132</sup> Akman, a.g.e., s. 70.

<sup>133</sup> Bilge Karasu, “Korkusuz Kirpiye Övgü”, *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nin içinde, Metis Yayınları, 2010, s. 60.

<sup>134</sup> Karasu, *Korkusuz Kirpiye Övgü*, s. 65.

<sup>135</sup> Akman, a.g.e., s. 71.

Bunlardan başka bir üçüncü anlatı daha vardır ve kirpinin rolü burada vatansever birini canlandırmaktır. “Beni arayan olursa, ister dost, ister düşman, gelsin bu arsada, bu topraklarda arasın beni. Burası benim yurdum, burada çarpışır, burada el sıkışırız.”<sup>136</sup>Bu vatanseverlik halleri ise sevgi temasına göndermede bulunmaktadır ve her bir masal özelinde gözlemlenebilmektedir. Her halükarda, metinde birleşen üç farklı kirpi anlatısı, aslen tek bir hikâyede iç içe geçmiş şekilde okura sunulmuştur.

Bu noktada sorulması gereken soru şudur: Tek bir hikâyeye bağlamında örgütlenen bu üç farklı dilsel sunumun/anlatının anlamı ve üslup değeri nedir? Burada, tek bir öykünün ve onunla iç içe geçen başka öykülerin sürekli olarak birbirlerini yerinden ettiği ve nihai anlamı belirleme işleminin hiçbir yorumcu tarafından tam olarak hayata geçirilemeyeceği anlatılmak istenmektedir. “Yazar, öykünün birçok alternatif şeklini okura sunarak anlamın sınırlandırılmayacağını ve herhangi bir göstergenin birçok göndergeye sahip olabileceğini gösterir. Bu farklı göndergeler de yeni anlamların, yapıların doğmasına yol açar.”<sup>137</sup> Örneğin *Alsemender*<sup>138</sup> öyküsünde birbirinden farklı olarak sunulan tam dört adet sonu varken, *Yengece Övgü*<sup>139</sup> öyküsünde ise yine birbirinden farklı anlatım tarzları tercih edilmiştir. Bu örnekler her bir öyküde ayrı ayrı gösterilebilir.

Ancak kitabın ismini oluşturan *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı öyküye daha yakından baktığımızda, diğer masallardan onu farklı kılan bir özellikle karşılaşırız. Bu özellik, masalın diğer masalların bünyesinde şu veya bu şekilde sirayet etmesidir. Kitap bu hikâyeye başlar. Başkişi Akdeniz’in tarihi şehirlerinden birine gitmiştir ve okura bu şehirde dikkatini celbeden birisini anlatmaya başlamıştır. Ancak bu anlatı kısa kesilmekte ve birkaç sayfa sonra *Avından El Alan* öyküsünün anlatılmasına başlanmaktadır. Bu karşılaşma, yani yazarın dikkatini çeken kişiyi anlatması da yine *Göçmüş Kediler Bahçesi* öyküsünün sınırları dâhilinde meydana gelmektedir. *Avından El Alan* öyküsünde de aynı başkişinin bir kahvehanenin arkasında kalan devasa bir oyun alanını keşfettiğini görürüz. Daha sonra ise araya *Geceden Geceye Araba Kaçırın Adam* adlı öykü girer. Tüm diğer öyküler bir şekilde ilk öykünün sirayet etmesiyle gelişir. Kitabın tüm yapısı bu şekilde kurgulanmıştır:“ Sürekli olarak bir anlatım yarıda kesilir ve öteki anlatıma geçilir.”<sup>140</sup>

<sup>136</sup> Karasu, *Korkusuz Kirpiye Övgü*, s. 69.

<sup>137</sup> Akman, a.g.e., s. 71.

<sup>138</sup> Bilge Karasu, “Alsemender”, *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nin içinde, Metis Yayınları, 2010, s. 161-193.

<sup>139</sup> Bilge Karasu, “Yengece Övgü”, *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nin içinde, Metis Yayınları, 2010, s. 73-82.

<sup>140</sup> Akman, a.g.e., s. 75.

Karasu'nun bu metni bağlamında ön plana çıkan bir diğer unsur ise, anlatının uzamı kat etme şeklidir. Sinem Şahin Yeşil'e göre, Karasu'nun bu kitapta kullandığı anlatım tekniği, belirli mekânlar arasında çok hızlı geçişler yapmakta ve bu sayede hiçbir şekilde istikrarlı olmayan bir perspektif kaymasına yaslanmaktadır. Örneğin, "Gecedен Geceye Arabayı Kaçıran Adam", "Korkusuz Kirpiye Övgü", "Bizim Denizimiz" ve yer yer de "Bir Başka Tepe" gibi öykülerde anlatıcılar, yani öyküleri bize anlatan ses(ler), başlangıçta anlattıkları dünyalarla ilgili dışarıdan ve fazla kişisellik içermeyen (gayrişahsi) çevre bilgilendirmesinde bulunurlar. Bu, anlatıcıyla anlattığı dünya arasında geniş bir mesafenin bulunduğunu gösterir. Öykülerin başlangıcındaki koordinatlar öyle belirlenmiştir ki anlatan ses ile gören göz arasında büyük bir mesafe olduğunu düşünürüz."<sup>141</sup> Bunun anlamı şudur: Karasu'nun anlatıcı sesi ile başkişinin söyledikleri arasında bilişsel ve uzamsal bakımdan ciddi bir fark vardır. Anlatıcı daha geniş bir uzamı görmekte ve anlatının akıbeti söz konusu olduğunda başkişiden daha geniş bir denetim kurmaktadır. "Anlatıcı, kendisine yabancı bu karakterin yapıp ettiklerini bize anlatırken onu dışarıdan görür. Çevreyi de karakterinin ağzından ya da gözleriyle değil, onun gözlerinin ve bilincinin ötesinde betimler."<sup>142</sup>

Ancak Yeşil'e göre, bu durum yalnızca öykülerin başlangıcı için doğrudur. Sonrasında ise Karasu bu eşitsizliği bozar ve anlatısına kendi sesi ile başkişi arasında üst üste binen bir yapı kazandırır. "Nitekim bir süre sonra, anlatıcının sesi karaktere odaklanır, hızla ona yaklaşır ve ses artık sadece onun tarafından görülen, duyulan, algılanan dünyayı anlatmaya başlar. Öykülerdeki hızla katmerleşen uzamsal belirsizliğin, muğlaklığın nedeni, anlatıcının resme (öyküye) aşırı yaklaşan odaklanma hareketi sonucundan kaynaklanmaktadır."<sup>143</sup> Bir başka deyişle, Karasu'nun anlatıcı sesi ile başkarakterin söyledikleri arasında bir tür yakınlaşma ve demokratikleşme meydana gelir. "Anlatan sesin bakışı tıpkı bir kamera gibi tepeden ya da uzak-tan, genel ve geniş bir görüntüden yola çıkmış ancak süreç içerisinde hızla karakterin içine düşmüş, odaklanma, çevre algısını anlamsal körlük derecesine vardırın düzeyde yakınlaşmıştır."<sup>144</sup> *Göçmüş Kediler Bahçesi* öyküsünde ise bu durum adeta doruk noktasına ulaşmaktadır: "Burada anlatıcı, son bölüme kadar (yani tüm iç öykü boyunca) kendisini karaktere

<sup>141</sup> Sinem Şahin Yeşil, "Aşil'in Koşusu: Göçmüş Kediler Bahçesinde Kışkırtan Mesafeler", *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 2017, sayı: 7, s. 46.

<sup>142</sup> Yeşil, a.g.e., s. 46.

<sup>143</sup> Yeşil, a.g.e., s. 46.

<sup>144</sup> Yeşil, a.g.e., s. 46.

dönüştürmüştür. Bir başka ifadeyle anlatıcı ile karakter arasındaki mesafe, anlatım düzeyinde yok olmuş, bu ikisi iç öykü boyunca adeta birleşmişlerdir.”<sup>145</sup> Şu durumda, anlatıcının yarattığı başkişi ile kendisini eşit bir boyuta yerleştirme girişimi, giriş bölümünde de belirtildiği gibi, okurun yazarla aynı seviyede metne katılmasının mümkün olduğu şeklindeki eşitlikçi ve konuksever paradigmanın bir yansıması olarak yorumlanabilir.

Yeşil’e göre, Karasu’nun bu eserindeki üslubu, toplumsal içerik açısından çok önemli bir işlevi yerine getirmektedir. Bu işlev, yazınsal biçim aracılığıyla toplumsal içeriği ya da toplumsal anlamı dönüştürmektir. “Anlatıcının ya da sözde yazarın karakterin bakışlarıyla görmesi ya da onun ağzından konuşması, böylece farklı dünyalarda ya da boyutlarda bulunan iki farklı varlık arasındaki mesafeleri aşma çabasının mesele edilmesidir. Anlatıcı ya da sözde yazar, anlatı düzeyinde karaktere yaklaşır. Onun sesiyle konuşmaya, dünyayı ve olayları onun gözleriyle görmeye çalışır.”<sup>146</sup> Ama burada iki farklı ses, tek bir kimseye, yani Karasu’nun anlatıcı sesine aittir. Bu anlatım teknik sayesinde kendi sesini çift kutuplu bir hale getirmekte ve kendi kendisiyle sürdürdüğü bir diyalog başlatmaktadır. Cem İleri’nin de yazdığı gibi,

Anlatı, birçok anlatının aynı anda işlemlerini öngörüyor, bu kez birbirinin üzerine yapıştırılmış farklı sayfaları okuyormuş izlenimine kapılıyoruz, iki, üç, hatta dört ayrı yerde, zamanda *geçen* olaylar, ardışıklığı bozmak ister gibi hareket ediyorlar. Anlatı sürekli olarak kesiliyor, diğer anlatıya, diğer anlatının anlatısına, üçüncü bir anlatıya bölünüyor, bir süre sonra, bu parçalar, anlatılardan herhangi birine aitliklerini yitirip adeta kendi başlarına devinmeye başlıyorlar. Sürekli yürümek, bir yere varmak isteyen adamın masalı, masalın öz imgesine dönüşüyor, bir yere varamayan, sürekli kendini yineleyen, başa dönüp duran, masalın kendisidir artık.<sup>147</sup>

Öykünün sürekli olarak kendini yenilemesi ve sabit ya da kesin bir menzile varamaması hususu önemlidir, çünkü anlatının içeriği, toplumsal anlamı sürekli biçimde silmesi ve yalnızca ucu açık bir üslup çeşitliliğine izin vermesi anlamına gelir. Uzamın farklılığını ve birbirinden uzak yerlerin bir araya getirilmesini mümkün kılan hamle de

---

<sup>145</sup> Yeşil, a.g.e., s. 47.

<sup>146</sup> Yeşil, a.g.e., s. 48.

<sup>147</sup> Cem İleri, *Yazının Da Yırtılıverdiği Yer*, s. 168.

tam olarak budur. Bir başka deyişle, Giriş bölümünde de belirtildiği gibi, Karasu'nun anlatılarında biçim, içeriği kendi amaçları adına kullanmaktadır. Biçim içeriği yumuşatmakta, gerçek hayattaki sert yapısını metin içinde kolayca dönüştürülebilir bir hammadde olarak düzenlemektedir. Şu durumda, toplumsal anlamın, yani içeriğin artsüremliliği, biçimin eşsüremliliği üzerinden aşılmaya çalışılmaktadır. Farklı mahallerde geçen farklı olaylar ancak üslubun zamansal bakımdan bu hadiseleri anlatının gövdesinde bir araya toplayabilmesi sayesinde olanaklı olmaktadır. Cem İleri'nin de söylediği gibi, “metin her seferinde başka bir bağlamdan doğacak olan anlamını gizleyen bir yapıdır, kendisini bir nesne gibi görür. Metin öykü olmayandır, öykü yerine öykünün şemasını sunar ...ilişkiyi okurun kurması, icrayı okurun gerçekleştirmesi gerekmektedir.”<sup>148</sup>

Biçimin içeriği yumuşatmasının mantığı ile varoluşçu tavrın mantığı arasında önemli bir yakınlık vardır. Öyleyse, anlatıcının başkişi ile yaklaşma ve kendisini onunla eşit bir düzleme yerleştirme çabasını varoluşçu bir bağlamda nasıl yorumlamamız gerekmektedir? Varoluşçu felsefenin en önemli temalarından birinin, yukarıda “Dünya Edebiyatında Varoluşçuluk” bölümünde de gösterildiği gibi, bireyin içine düştüğü yabancılaşma ve parçalanma durumu karşısında kendi kişisel özgürlüğünün ve yaşamının sorumluluğunu alması olduğu söylenebilir. Karasu'nun metni çok boyutlu bir labirenti anımsatır ve bu yapı bireyin canlı kanlı varoluşunu katiyen umursamayan bir mecaz etrafında örgütlenmiştir. Anlatıcının giderek başkişiyle aynı düzleme yerleşmesini bu karmaşık labirentte kendi yolunu bulmaya çalışan varoluşçu bireyin kişisel sorumluluk fikriyle özdeşleştirmek mümkündür. “Bize baştan beri “ben anlatıcı” (birinci tekil şahıs) ile anlatılan öykünün, gerçekten bir başka öykü kişisi tarafından yazılmış olduğu anlaşılır. Oysa biz bu başka kişiyi yol boyunca “öteki” olarak görmüştüzdür.”<sup>149</sup>Karasu, kendi ötekisiyle yüzleşmeye cesaret etmiştir ve son öyküsü *Masalın Da Yırtılıverdiği Yer*'de anlatıcı olarak yazarı öldürmüştür. “Kollarımda can verdi. Şimdi ardından yaşayıp gitmek neye yarar?”<sup>150</sup> Bu ölüm elbette metaforik bir ölümdür. Yazarın kendi sorgulamasını devam ettireceği bir başka uzam açar ona: “Bildiklerimi onun gözüyle anlatmakta ne ölçüde başarılı olabildim? Gerçekliği, gerçeklik bellediğimizi, onun sözü, onun

---

<sup>148</sup> Cem İleri, a.g.e., s. 196.

<sup>149</sup> Yeşil, a.g.e., s. 62.

<sup>150</sup> Bilge Karasu, “Masalın Da Yırtılıverdiği Yer”, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin içinde, Metis Yayınları, 2010, s. 229.

yordamıyla yazıya ne ölçüde aktarabildim?”<sup>151</sup> Cevap okura bırakılmıştır. Ancak bu yeni uzamın açılması tam anlamıyla kurmaca dünyada işlerlik kazanabilen biçimsel bir hamledir, gerçek dünyadaki ilişkisel gerçekliğin kolayca aşılabilir sert çekirdeği, metin bünyesinde sakinleştirilmiş ve yumuşatılmıştır.

## 2.2. Gece

Modernist bir metnin temel özelliğinin toplumsal gerçekliği birebir temsil etmekten bilerek feragat etmek olduğu hatırlanırsa, şu durumda *Göçmüş Kediler Bahçesi*, gerek biçimi gerekse de içeriği açısından, bir hayli modernist bir metin olarak kabul edilebilir. Karasu bu metninde hiçbir siyasi ya da insani gerçekliğe, başka bir deyişle tarihsel ve toplumsal bir gerçekliğe göndermede bulunmamıştır. Ancak *Gece* romanı, bu anlamda, onun varoluşçuluğunun toplumsal dokuya intikal ettiği, *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nde ve diğer pek çok yapıtında görülen aksine, kolektif toplumsal olguları kendisine malzeme olarak seçen ciddi politik göndermelere sahip bir eser olma özelliği taşımaktadır. Arka arkaya incelenen bu iki yapıtın klasik bir olay örgüsüne, yani belirli bir olayın başlaması, olgunlaşması ve nihayete ermesi şeklinde tarif edilebilecek o yerleşik anlatı tarzına sahip olmadığını söylemek mümkündür. Yine de bu bağlamda, bu iki yapıtın arka arkaya incelenmesi, Karasu’nun varoluşçuluğunun ve üslubunun ne denli farklı tonlar kazanabildiğini gün yüzüne çıkarmak bakımından önemlidir.

Karasu bu en siyasi tonlara sahip yapıtını Nisan 1975 ile Mayıs 1976 arasında kaleme almıştır. Ancak metnin ilk defa 1985 senesinde, yani kaleme alınmasından neredeyse on yıl sonra yayımlandığını biliyoruz. Bu durumun nedeni, esas itibariyle Türk siyasal ve toplumsal yaşamının içinden geçtiği zorlu ve yıkıcı sürece, yani 1980 Darbesi’nin hem öncesindeki hem de sonrasındaki sosyo-politik ortamın çatışmalı doğasına rahatlıkla bağlanabilir. Ancak metinde özel olarak darbe öncesi döneme herhangi bir özel göndermede de bulunulmamıştır. Esra Karlıdağ’ın da ifade ettiği gibi, “Bu zaman farkının nedeni; yazarın, 12 Mart’ın ve 12 Eylül’ün yarattığı kaotik ortamın baskısını üzerinde hissetmesi, sanatçının yaratma, sorgulama, eleştirme özgürlüğünün zaman zaman büyük sıkıntılara yol açtığı için çekinmesi ya da eserini piyasaya sürmesi için var olması gereken hissiyatın geç oluşması olabilir.”<sup>152</sup> Bir başka deyişle, Karasu,

---

<sup>151</sup> Karasu, a.g.e., s. 228.

<sup>152</sup> Esra Karlıdağ, “Bilge Karasu’nun *Gece*’sinde Felsefe, Toplum, Birey, Yazın”, *Litera-Turca Dergisi*, Sayı: 4, 2018, s. 164.

pek çok aydın ve eleştirmen gibi, darbe öncesi ve sonrası dönemin getirdiği acımasız sansürün ve siyasi yaptırımların gücü karşısında bireysel bir geriye çekilme yaşamıştır.

O halde şu soruyu sormamız gerekmektedir: *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki gibi, bireyin sadece metin üzerinden ilerleyen sembolik ve metinsel bir kendi kendini gerçekleştirme edimi, aynı şekilde *Gece* romanında da gözlemlenebilmekte midir? Bir başka deyişle, toplumsal dünyanın işin içine bu denli yoğun bir biçimde katılması nedeniyle, Karasu'nun varoluşçuluğunda *Gece* romanı bağlamında meydana gelen dönüşümler/kaymalar nasıl anlaşılmalıdır?

Şunu belirtmek gerekir ki, *Gece* romanı okura *Göçmüş Kediler Bahçesi* gibi açık uçlu ve umutvari bir girişim sunmamaktadır. Karasu bu eserinde, en az Franz Kafka ve Albert Camus kadar kötümser ve nihilist bir dünya tablosu çizmiştir. Azade Seyhan *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Edebiyatı* isimli eserinde, *Gece* romanının önemli bir yönüne göndermede bulunmaktadır. Seyhan'a göre, bu romanın tarihsel ve biyografik bir öznelciliği vardır, yani "Kafka'da olduğu gibi *Gece*'de de dünyanın birliği/bütünlüğü geri dönülemez biçimde parçalanmıştır."<sup>153</sup> Bu parçalanmışlık ve yön duygusunun yitilmesi hali, metnin düzenli ilerleyen bir olay örgüsünden mahrum olmasında da kendisini gösterir. "Gece'nin olay örgüsü -tabii eğer olay örgüsünden bahsedilebilirse- süreksiz ve karmaşık olduğundan, anlatı, üst-anlatı (*metanarrative*) -bu kez, anlatı hakkında süregiden yorumlarda bulunan ikinci bir anlatıcı tarafından- metafor ve atmosfer değişiklikleri arasında hareket eder."<sup>154</sup> Okur, metinde takip ettiği anlatıyı sürekli olarak üst bir perdeden yorumlayan başka bir üst-anlatı ile karşı karşıya kalmaktadır.

Şimdi, bu üst anlatının işlemsel bir değeri olduğunu söylemek mümkündür. Bir tarafta, kamusal dünyada yüz yüze geldiği kesitleri ve fragmanları belirli imgeler, yarım yamalak düşünceler ve jestler vasıtasıyla kaydeden ilk anlatıcının temsili imkânsız kılan tarzı vardır. Roman, Karasu'nun kişisel günlüğüne düştüğü bir pasajla açılır ve hemen ardından yazarın dünyayı "hiçbir ağırlığın, hiçbir gerçekliğin bulunmadığı ve karanlığın gerçekliğe benzer tek yanının konuşabilmesi olduğunu" okuruz.<sup>155</sup> "Diğer tarafta ise, bu karanlığa alternatif olabilecek tek bir cephe vardır ki bu da böylesine devasa bir karanlığın içerisinden cılız ama umutvari bir ışık saçan o üst anlatının dilidir.

---

<sup>153</sup> Seyhan, a.g.e., s. 173.

<sup>154</sup> Seyhan, a.g.e., s. 173.

<sup>155</sup> Bilge Karasu, *Gece*, Metis Yayınları, İstanbul, 2017, s. 17.

Seyhan'ın da sorduğu gibi, “Dil burada anlatılacak travmayı nasıl temsil edebilir?”<sup>156</sup> Yanıt şöyledir: “Dil bunu ancak dolaylı olarak, rüya ve halüsinasyonlara ait fragmanlarla, anlatının kesintiye uğratılmasıyla ya da dehşeti maskeleyen ama onu imgeler halinde sunan ve imleyen alegorilerle gerçekleştirebilir.”<sup>157</sup> Bu durumu örnekleyen bir pasajı aşağıya alıntılatalım:

Gecenin işçileri sokak aralarında gezer. Yuvarlak ekmeklerin, dikdörtgen ya da söbe ekmeklerin, uzun ekmeklerin hangi evlere girdiğini gözlerler ... Bir tanesi gider, bir kapının herhangi bir yerine, pek de belli olmayacak bir biçimde bir im çizer ... Kapısı imlenen evlerin hiçbirinde dört köşe ekmek yenmemektedir; yoksa şu ya da bu biçim ekmek yendiğini belirten birim değildir bu. Üstelik kapılar biraz da rastgele imlenir gibidir. Hiç değilse görünüşte.<sup>158</sup>

Buradaki gececi/gündüzcü ikiliği, yukarıda Karasu'nun biçiminde iş başında olduğunu söylediğimiz açık uçlu diyalektiğin kayda değer örneklerinden birisidir. Ancak hikâye anlatıcısının bu ilk bölümde gececi işlerle ilgili söylediği olumlu ya da olumsuz herhangi bir eleştiriye ya da değerlendirmeye rastlanmamaktadır. Böyle bir eleştiriyle ya da değerlendirmeye karşılaşmak için okurun ikinci bölümü beklemesi gerekmektedir.

Metinden alınan bu parçanın yorumuna dönecek olursak, burada ilk göze çarpan şeylerden birisi, Karasu'nun özel isimlere hiçbir yer vermemiş olmasıdır. İşçilerin kimliği ve amaçları, devamlı suretle anonim ve müphem kalmaktadır. “Gece'nin olaylar katmanında kurnazca planlanan öldürmeler, bunlara tanık olanların ya da ölümü kendi peşinde duyumsayanların şaşkınlıkları, tiksintileri, bunalımları, teslimiyetleri kafkaesk tablolar halinde ama Kafka romanlarınınkinden daha karmaşık, daha bulanık biçimde sunuluyor.”<sup>159</sup> Karasu okura, işçileri ve işçilerin yaptıkları eylemleri tasvir etmemektedir, çünkü onların eylemleri ve amaçları arasında saptanabilecek kesin bir ilişki yoktur. Gecenin işçilerinin hem “yuvarlak ekmeklerin, dikdörtgen ya da söbe ekmeklerin, uzun ekmeklerin hangi evlere girdiğini” gözlediklerini, hem de “kapısı imlenen evlerin

---

<sup>156</sup> Seyhan, a.g.e., s. 174.

<sup>157</sup> Seyhan, a.g.e., s. 174.

<sup>158</sup> Karasu, a.g.e., s. 22.

<sup>159</sup> Aytaç, a.g.e., s. 344.

hiçbirinde dört köşe ekmek yenmemekte” olduğunu okuruz. Bunun anlamı, bireylerin ya da kolektiflerin kendilerine biçtikleri erekleri olgusal dünyada gerçekleştirme ihtimallerinin tam anlamıyla ortadan kalkmış olduğudur. Burada, karanlığın (ki dünyanın durumu bu mecaz etrafından örgütlenmiştir) kadiri mutlak bir Tanrı gibi her yerde var olduğunu ve anlamlı bir insan eyleminin bundan böyle imkânsız olduğunu kabul eden kötümser bir metafizikle karşı karşıyayız.

Karasu, erekleri ya da eylemleri göstermekten ziyade, bu anlamsız eylemlerin yarattığı bunalımlı atmosferi tahayyül edip hissetmemizi istemektedir. Kitapta dört farklı anlatıcı karşımıza çıkmaktadır ve bunlardan biri (esas anlatıcı) apolitik ve tarafsız duruşu olan bir liberal görünümündedir. Bu anlatıcı “karanlık çökünce gecenin işçilerinin caddelerini istila ettiği ve sistematik biçimde şiddet eylemlerinde buldukları, rastgele seçtikleri kurbanları öldürdükleri ve arkalarında şehrin her yerine yayılan meşum bir “Gece Gelecek” yazısı bıraktıkları”<sup>160</sup> bir dünyada yaşadığını anlatmaktadır. Kitabın ilk bölümünde zuhur eden bu hikâye anlatıcısı, gececi işçilerin kendisine “gündüzcü” adını verdiğini söyler. “Kovalanır gibiydim. Ansızın ne dediklerini kavrayabildim ... ‘Gündüzcü’ diyorlardı, ‘gün-düz-cü-cü-cü...’”<sup>161</sup> Bu karabasan benzeri dünyaya bir anda yazarın okuldan arkadaşı ve düşmanı olan N.’de dâhil olur. N. adı kötüye çıkmış bir kurumda idarecilik görevi yürütmektedir ve Sevinç adında bir erkeğin ve Sevim adında bir kadının amiridir.

Hikâye boyunca Sevinç ve yazar önce sevgili olur, ardından ayrılır ve daha sonra yeniden birleşirler. Anlatıcı, rejimin sözcüsü sıfatıyla yurtdışındaki bir toplantıya katıldığı için tehdit edilir. Anlatıcının bir başka eski okul arkadaşı ve daha önce N. ile evlenmiş olan Sevim, vicdanıyla yerine getirmek üzere görevlendirildiği işler arasında kalmıştır ve bu bocalama onun ölümüne yol açar. Bütün bu karakterler seslerini, aynı zamanda yazar, düzeltmen ve yaratıcı da olan ya da olma ihtimali bulunan anlatıcının süregiden yorumları metne eşlik ederken biçimlenen romanın terkibine katarlar.<sup>162</sup>

Anlatıcının sürekli değişmesi ve giderek belirsizleşmesi, Seyhan’ın belirttiği gibi, “metnin gerçek yazarının kavranması güç araniş öyküsünün anlatıldığı ve anlamın

---

<sup>160</sup> Seyhan, a.g.e., s. 174.

<sup>161</sup> Karasu, a.g.e., s. 45.

<sup>162</sup> Seyhan, a.g.e., s. 174-175.

okuyucuyla yazar arasında belirlendiği Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu'sunu*" hatırlatmaktadır.<sup>163</sup> Dört ana bölümden oluşan bu romanın her bölümünde adı verilmeyen ama birbirinden farklı olduğu anlaşılan anlatıcılar söz konusu olması, okurda aslen kimin konuştuğuna ve bu kakofoninin nereye kadar süreceğine dair ciddi bir merak hissi uyandırmaktadır. Karasu'nun bu duruma nihai cevabı şudur: "Her şey, eninde sonunda, onu anlatanın (yani onu başkalarınca da özümlebilir kılanın), o tek kişinin, o tek usun gördüğü, düşlediği, düşündüğü değil midir?"<sup>164</sup>

Bu kendini başka benliklere dağıtma tavrına daha yakından bakmamız gerekiyor. İkinci bölümde anlatıcı değişir ve dış dünya ile arasına mesafe koyan bir tutum benimser. "Bir anlamda, herkes düşman. Düşmanım. Düşmanımız. Ya da günü gelince düşman olabilir."<sup>165</sup> Fakat romanın bölümleri arasında yapılan böylesine keskin bir geçişin nedenlerini okur anlayamamaktadır. "Sebepler sonuç ilişkisini dışlama, *muğlaklık*, karamsarlık, simgesel anlatıma dikkat çekecek ölçüde çok yer verme ve *Gece*'yi odak simge düzeyine çıkarma gibi çok sayıda romantik öğe var romanda."<sup>166</sup> Anlatıcı rolüne soyunan benliklerin her bir bölümde değişmesi Karasu'nun anlatım tekniğinde sıklıkla rastlanılan bir iç içe geçme durumuna işaret etmektedir. "Anlatı sanatının temel ilkesi, gerçekliğin çok sesliliğini somutlaştırabilmek, yani farklı kişileri, onlara nüfuz edebilme, onlarla özdeşleşebilme yeteneğiyle canlandırabilmektir."<sup>167</sup> Anlatıcının birden fazla kurgusal persona ile özdeşleşmesi, yabancılaşmış olgusal dünyaya karşı gerçekleştirdiği muzaffer bir eylem olarak övülmektedir: "Dünyayı bütünüyle elimde tutabileceğim duygusu artıyor."<sup>168</sup> Kendi benliğini metnin sınırlı uzamında çoğaltabilen yazarın tek tesellisi bu imgesel zaferdir.

Ne var ki *Gece* sadece bireyin toplumdaki yabancılaşmış ve kendi içine çekilmiş durumundan hareket eden bir roman değildir. Aynı zamanda bu yabancılaşmanın ve atomize olma halinin somut toplumsal dünyada nasıl gerçekleştiğini anlatma derdinde olan bir romandır. "Anlatıda birey, toplum içerisinde tutunan, tutunmaya çalışan bir varlık şeklinde ele alınır."<sup>169</sup> Toplumla bütünleşmeye çalışan bireyin sonu kesinlikle mutlu bir

---

<sup>163</sup> Seyhan, a.g.e., s. 175.

<sup>164</sup> Karasu, a.g.e., s. 85.

<sup>165</sup> Karasu, a.g.e., s. 224.

<sup>166</sup> Aytaç, a.g.e., s. 343.

<sup>167</sup> Aytaç, a.g.e., s. 342.

<sup>168</sup> Karasu, *Gece*, s. 99.

<sup>169</sup> Karlıdağ, a.g.e., s. 170.

sona işaret etmemektedir. Franz Kafka'nın *Dönüşüm*'ünde karşımıza çıkan böcek metaforu, *Gece* romanında bir bütün olarak toplumun gövdesine sirayet etmiştir.

Böcekler beşken yüz, bin, on bin oldu. Önce dolapların arkasında, üstünde, raflara serilmiş kâğıtların altında, çekmece köşelerinde, boru yataklarında yuvalanırken gazetelerin, eski kâğıtların, kitapların aralarına girdiler. Ekmek kutularının, tencerelerin, buzdolaplarının, giysi ceplerinin içinden fırlar oldular. Yastıkların altından, çarşafaların arasından da hamamböceği çıktığını görenler, sanki bunu beklemiş gibi, böcek öldürücü ilaç yapımcılarını bir günde zengin ettiler.<sup>170</sup>

*Gece*'nin en gözde temalarından biri, yabancılaşmanın bütün bir toplumsal dokuyu istisnasız biçimde ele geçirmesidir. “Devamında bu böcekler şehrin her yanına yayılır ve her yere yumurtalarını bırakır, kenti istila ederler. Romanın içinde karşımıza çıkan bu kısa öykü, Albert Camus'nün *Veba*'sını da, sembolik anlatımıyla ve temasıyla çağırıştır.”<sup>171</sup> Buradaki tam anlamıyla toplumsal entropiyi ve çürümeyi andıran bir alegoridir. Bu geri alınamaz yabancılaşma durumu, Karasu gececi işçilerin kullandıkları alet edevatı sıraladığı sırada çok daha net bir biçimde görülür.

Onların işi, geceye hazırlamak: Genç kasları, gece gelince daha kolay soyunsunlar diye, soyunmağa alıştırmak örneğin. Çıplak etlerinin içine doğru ince, soğuk demirler iteleyerek, kızgın saçmalar gömerek bu etlere, onları gecelerin en uzununa alıştırmak.

Akşam saatlerinde gecenin işçilerini görmek çok kolaydır. Artık herkes için. Geceyi hazırlamakta kullandıkları âletler ellerinde, sokaklarda dolaşırlar; sayıları da gitgide artar.

Demirden yapılmıştır bu âletler; güzel sepilenmiş derilerden kesilmiş, seçkin ağaç türlerinden yontulmuş, esnek reçinelerden dökülmüştür. Dövmeğe, yırtmağa, delmeğe, kıstırmağa, burmağa, koparmağa yararlar. Yakmağa, kırmağa da.<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup> Karasu, *Gece*, s. 107.

<sup>171</sup> Karlıdağ, a.g.e., s. 170.

<sup>172</sup> Karasu, *Gece*, s. 17-18.

Üretim sürecinden çıkan tüm bu alet edevat, sanki siyasi cinayet ve suç amacıyla kullanılmak için üretilmiş gibidir. Baskı, cinayet, güvensizlik ve korku toplumun en ufak zerresine değin sinmiş vaziyettedir. Ancak toplumsal ilişkilerin bireyler üzerinde oluşturduğu baskı ve onlara yüklediği kaygı düzeyi ne denli yüksek olursa olsun, yine de Karasu bu devasa yabancılaşma ve çürüme ortamından büyük bir temizlikle çıkılabileceğine dair ütopycacı bir anlayış geliştirmiştir. “Bir temizlik gerek. Hareket’in ilk amacı bu. Bu temizlik yapılmadan başka işler, nasıl olsa, gerçekleştirilemez. Bu temizlik, herkesi şuna inandırabilmeli: İçimizdeki kötüler, bozuklar, düşmanlar, ne ölçüde, ne çapta temizlik yapılsa gene de kolay kolay tükenmez; gene de pusuya yatıp uyuştüğumuz, aldırışsızlık ettiğimiz bir anı beklerler.”<sup>173</sup> Ancak korku sadece ona maruz kalan sivil toplum üzerinde değil, onu yaratan siyasal güruhları da çepeçevre kuşatmış vaziyettedir. “Kullanıcılar da, yarattıkları korkudan muaf kalamazlar. Kendilerinden çıkan korku dalgası, onları da içine alarak büyüyecektir.”<sup>174</sup>

Böylesi kapsamlı bir temizlik hareketinin nasıl ve kimler tarafından gerçekleştirileceği kayda değer bir soru olarak ön olana çıkmaktadır. Ancak Karasu’nun metninde bireyleri uyarmak için ortaya çıkan bir başka karakter bulunmaktadır: Düzeltmen. “Büyük bir yalnızlık içinde bulunan bu aydının tek gayesi, gecenin iççilerinin planlarına ket vurarak insanların, sahip oldukları aydınlığı kaybetmemelerini sağlamaktır.”<sup>175</sup> Düzeltmenin temel maksadı, gecenin karanlığına karşı insanlığın aydınlığını savunmasıdır. Düzeltmen, her ne kadar kendisini tek başına ve büyük bir yalnızlık içinde görse de, geleceğe dönük ütopyik bir dürtünün yegane temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat düzeltmenin tersine işçiler, herhangi bir umudun temsilcisi değildir. Tam tersine onlar bireylere korku salmakta, bazı kişileri katletmekte ya da yaralamaktadırlar. Temel kaygıları devamlı suretle kendi olmamışlıklarını, toplumsal yaşamla bütünleşememelerini ortadan kaldıracak eylemlerde bulunmaktır: “Gece’nin işçileri, hep altta kaldığı duygusuyla bunalmış insanlardan mı derlendi? Çocukluğundaki umacılardan kurtulamayan, sevdiklerini gönüllerince saramayan, etlerini istedikleri etle birleştiremeyen insanlar mıdır hep, bu işçiler?”<sup>176</sup>

---

<sup>173</sup> Karasu, *Gece*, s. 117.

<sup>174</sup> Jale Özata, *Bilge Karasu’nun Gece’sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2003, s. 77.

<sup>175</sup> İlyas Akman, “Bilge Karasu’nun Gece Romanında Estetize Edilmiş Unsurlar”, *Turkish Studies Dergisi*, Sayı: 7, 2012, s. 172.

<sup>176</sup> Karasu, *Gece*, s. 59.

Ancak Karasu, ütöpik bir imkân olarak ön olana çıkardığı düzeltmenin işlevi ile ilgili okuru ciddi bir şüphe ile yüz yüze bırakmaktan da imtina etmemiştir. “Kim bilir? Belki Yaratman -yani düzeltmen- hiç de yalnız değildir, gecenin ağır ağır düzlüğe yayıldığı şu saatlerde. Işıkların sönmesini önlemek ister görünüyor ise de böyle bir şey dilememekte, bunu başarmak için herhangi bir çabaya girişmemektedir belki de.”<sup>177</sup> Bu belirsizlik unsuru metin boyunca karşımıza çıkan tüm karakterler için eksiksiz olarak geçerlidir. Öyleyse, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde gördüğümüz şekliyle, varoluşçu bireyin kendisini gerçekleştirmek için hareket edebileceği metinsel oyun uzamı gibi bir fikir ya da tasarım, *Gece*'de tam anlamıyla ortadan kalkmıştır. Bu bağlamda, içeriği ehlileştirip biçimsel olarak düzenleyen metinsel tavrın da ortadan kalktığını söylemek mümkündür. Bir başka deyişle, varoluşçu pasiflik fikri o kadar hâkimdir ki, toplumsal içeriği biçim sayesinde yumuşatma ve onu dönüştürülebilir kılma fikrinin işletilebileceği herhangi bir somut durumu düşünmek imkânsızdır. Karasu'nun toplumsal içeriğin biçim üzerinde hakimiyet kurmasına izin verdiği tek metni *Gece*'dir. Burada, okuru konuksever biçimde ağırlayan ve onu kendi kaderini tayin etmesi için teşvik eden Karasu portresinin bir hayli uzağında bulunmaktayız. Toplumsal anlam ya da içerikle temas eden Karasu'nun üslubu, bu fevkalade geniş kapsamlı gerçekliği kaydetmek istediğinde, okura distopik bir toplum vizyonundan başka bir şey vaat etmemektedir. Bu bağlamda *Gece*, okur açısından *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin sunduğu perspektifin ve iyimserliğin taban tabana karşıtında yer alan bir niteliğe sahiptir.

### 2.3. Kılavuz

Bundan önceki bölümlerde sırasıyla *Göçmüş Kediler Bahçesi* ve *Gece* yapıtları incelendi. Bu iki yapıtın belirli bir olay örgüsüne sahip olmadığı, gerek biçim ve içerik açısından gerekse varoluşçu bireyin durumu açısından birbirine taban tabana zıt niteliklere sahip olduğu gösterildi. Bu bölümde ise *Kılavuz* öyküsüne odaklanılacaktır. Kılavuz, incelenen ilk iki romanda mevcut olmayan bir öğeyi, belirli bir gelişme ve sonuç arz eden bir olay örgüsüne sahip olma özelliğini bünyesinde taşımaktadır.

Bilge Karasu, *Kılavuz* isimli öyküsünde, Uğur adında bir gencin bir tatil kasabasında geçirdiği on beş günlük süreyi konu almıştır. Okur tüm anlatıyı ana

---

<sup>177</sup>Karasu, *Gece*, s. 30.

kahraman Uğur'un dilinden işitmektedir. Roman üç bölümden meydana gelmektedir ve ilk bölümü tek bir güne odaklanmaktadır. Uğur'un bu tatil kasabasına gitme sebebi ise, gazetede gördüğü bir iş ilanıdır ve bu ilan, yaşlı bir adama (Mümtaz Bey) belirli bir süre refakatçilik etme işiyle ilgilidir. Romanın ilk bölümü sadece bu günü anlatmaktadır. İlandaki numarayı arayan Uğur bu işe hemen kabul edilir ve ilan sahibi Yılmaz Bey ile de bu sayede tanışır. Yılmaz Bey, amcası olan ve belirli bir süre refakatçiliğe ihtiyaç duyan Mümtaz Bey ve taksi şoförü İhsan (ki daha sonra Uğur'un sevgilisi olacaktır) ile birlikte Uğur öykünün ana kahramanlarını oluşturmaktadır.

İkinci bölüme geldiğimizde, Uğur'un bu evde geçirdiği on üç günlük sürede yaşadığı deneyimlerin anlatıldığını görürüz. " Bu bölümde okur Uğur'un güncesini (güncesinin belki de son halini) izler."<sup>178</sup> Üçüncü bölümde ise anlatının son iki gününde gelişen olaylara tanık olunur. Burada Uğur'un Yılmaz Bey'e yazdığı mektupla karşılaşmaktadır. " Yılmaz Bey'in eve dönüşü ise anlatının sonu olarak da görülebilir, gerilimin çözülmeye başladığı yer olarak da."<sup>179</sup>

Berna Moran'a göre *Kılavuz*, "çeşitli temaları izleyen bir anlatı, ama başlıca iki yönü var: 1. Anlatının kurmaca olarak kendi doğası üzerinde duran üstkurmaca yönü ve 2. İnsan ilişkilerine (dostluk, sevgi, sevgisizlik) eğilen yönü."<sup>180</sup> Moran, daha sonra bu iki yönün, yani bu çalışmada ele alındığı anlamıyla biçim ve içeriğin ortak bir tema çerçevesinde üst üste geldiklerini belirtmektedir. Bu üst üste gelme meselesini net biçimde anlayabilmek için, öykünün gelişimini kısaca ele almamız gerekmektedir.

Ancak öykünün gidişatını ele almadan önce, Cem İleri'nin *Kılavuz* romanı ile ilgili yaptığı şu değerlendirmeyi ele alabiliriz:

Birçok Karasu okuru için hayal kırıklığı yaratan bir kitaptır, *Kılavuz*. Karasu'nun bildik biçemi, yazısı yoktur, metin sanki *başka biri* tarafından yazılmış gibidir ... Karasu, burada, kalıplaşmış anlatının/görüntünün ardında yatana bakar, onun nasıl oluştuğunu anlamaya çalışır, inanma/inandırma ilişkisini kurcular, alışkanlığın öğelerini tespit eder, okur beklentisinin niteliğini inceler. Yazınsal türün kendisini hangi araçlarla sunduğunu

<sup>178</sup> Hilmi Tezgör, 'Kılavuz'un Bahçeleri', *Bilge Karasu'yu Okumak*'ın içinde, haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 119.

<sup>179</sup> Tezgör, a.g.e., s. 120.

<sup>180</sup> Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış: 3*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 119.

araştırmak için, türün içine sızar, belirli bir dilsel yapıyı benimsiyormuş gibi görünür; bir yandan “kara roman”, “gotik roman” türünün kurallarını uygularken bir yandan da tüm bu kuralların sınırlarını zorlar, kılavuz olarak sunduğu her şeyi tek tek geri alır.<sup>181</sup>

İleri'nin yaptığı bu gözlemler bir hayli önemlidir, zira Karasu'nun (okur tarafından alışılmış üslubu metinde ortadan kalkmış olsa da) deneyselciliğinin sabit bir tarza kilitlenip kalmadığını, her metinde sürekli yeni uzamlar açmaya çabaladığını anlatmaktadır. *Kılavuz*, Moran'ın da belirttiği gibi, üslup açısından, on dokuzuncu yüzyılın başında İngiltere'de ortaya çıkmış gotik hikâyenin fantastik yönü ile polisiye romanın kendine has serüvenciliğini aynı paydada birleştirmek gibi önemli bir özelliğe sahiptir.<sup>182</sup> Gerçekten de hikâye boyunca gizemli, korku verici, anlaşılması imkânsız doğaüstü güçlere gönderme yapan ve tüyler ürpertici olarak nitelenebilecek bir dizi olay meydana gelmektedir. Bu mistik ve irrasyonel durumlara yapılan vurgu daha romanın ilk kısmında kendini çok çabuk belli edecektir: “*Kılavuz*'un kahramanı Uğur da Mümtaz Bey'e bakmak üzere geldiği evde karşılaştığı olaylar sonucu daha ilk günün akşamında çıldırarak gibi olur.”<sup>183</sup>

Tekrar öyküye dönecek olursak, Uğur, Mümtaz Bey ile yüz yüze tanıştığı esnada birdenbire onu sanki eskiden tanıdığını hissetmiştir. Bunun ardında yatan neden, Yılmaz Bey'in Uğur'un adını önceden bildiğini hissettirmesidir. Tüm bunları aniden keşfeden Uğur “sanki her şey kendisinden habersizce önceden tasarlanmış bir plana göre yürütülüyormuş duygusuna kapılır ve tedirginliği artar.”<sup>184</sup> Uğur'un bu tedirgin ve dehşete kapılmaya hazır halet-i ruhiyesinin ardında, son zamanlarda üst üste gördüğü karabasanlar da vardır. Üstelik işe alınması da kaygılarını arttıracak bir tarzda, birdenbire olup biter; “Bir sahil kasabasındaki kiralık evinde tatilini geçirirken arada karabasanlar gören Uğur, gazetede gördüğü “Yaşlı Beye Refakatçi Aranıyor” ilanı üzerine telefon eder ve sanki aranması bekleniyormuş gibi hemen işe alınır.”<sup>185</sup> Yılmaz Bey ile tanışmadan önce gördüğü bu karabasanlardan birinde onunla karşılaştığını anımsar. Bu durum Uğur'u çok daha ciddi bir tereddüt duygusunun içine sürüklemiştir.

<sup>181</sup> Cem İleri, *Yazının da Yırtılıverdiği Yer*, s. 203.

<sup>182</sup> Moran, a.g.e., s. 120.

<sup>183</sup> Moran, a.g.e., s. 120.

<sup>184</sup> Moran, a.g.e., s. 121.

<sup>185</sup> Tezgör, a.g.e., s. 119.

Yılmaz bey on iki günlük bir seyahate çıkar ve Uğur bu süre zarfında Mümtaz Bey'in bakımını üstlenir. İşleri daha da karıştıran hadise ise, Yılmaz Bey'in tanışma ve işe alma merasiminden ayrılırken Uğur'a izlemesi için bir videokaset bırakmasıdır. Uğur bu kaseti izlediğinde, sadece kendisinin bildiğine inandığı karabasanlarının şok edici ve çıldırıcı maddiliğiyle yüz yüze gelir. Zira bu karabasanlarda Uğur, suçlu olmadığı halde suçlandığını gördüğü bir ölüm olayı ile cebelleşmektedir. Başından beri açıklayamadığı ve tuhaf bulduğu bir karmaşanın içerisinde bulmuştur kendini. Ancak “zamanla bu gizemli olayların çoğunun mantıklı ve rasyonel açıklamalarının olduğu ortaya çıkar.”<sup>186</sup>

Buradaki can alıcı nokta, Bilge Karasu'nun metinlerinde sıklıkla gördüğümüz biçimsel ağırlık ve şimdiki zamanın yoğunluğu gibi ön plana çıkan özelliklerin, *Kılavuz*'da birdenbire ortadan kaybolmuş olmasıdır. Bunun nedenini Karasu şöyle açıklar: “Kılavuz'un bir 'sonat' olacağına ... karar vermişim ... (Tempoyu, elbet, biçem verecekti!) Ancak II. Bölüm'de *Andantino* olmalıydı; fazla ağırlaşmak istemiyordum. III. Bölüm, ilkinden daha hızlı olmalıydı ama biraz daha yalın olmalıydı.”<sup>187</sup> Bu sözlerden anlaşılan husus, Karasu'nun yapıtını bir klasik müzik yapıtının niteliğine benzer bir tarzda kurmayı istemiş olduğudur.

Gördüğü karabasanlar ile yaşadığı gerçekler gitgide iç içe geçmeye başladıkça, Uğur bunları güncesine kaydetmeye başlar. Bu durum, yani Uğur'un tuttuğu günce önemlidir, zira “kurmancanın içerisinde iş başında olan kurmaca” gibi Bilge Karasu'nun karşımıza sürekli çıkardığı labirentlerden ve çoklu yollardan birinin numunelik bir örneğini sunmaktadır. Bir başka deyişle, bu tarz bir işleyişe yapılan gönderme, Berna Moran'ın kurmacada işlediğini iddia ettiği üst-kurmancanın tipik bir emsalidir. “Uğur kötü bir şeyler olacağına inandığı için tedirgindir, anlamadığı bir oyun dönmektedir ama o neyi oynadığını bilmeyen tek taşıdır bu gizemli oyunun.”<sup>188</sup>

Hikâyenin düğümü ise aslında Yılmaz Bey'in kardeşi olan Bülent'in aynı zamanda Uğur'un dostu da olması ve Yılmaz Bey'in Uğur'u bir fotoğrafta daha önceden görmüş olması ile çözülür. “Aslında Yılmaz Bey'in kardeşi olan Bülent, yıllar önce, dostu Uğur'u gücendirerek Amerika'ya gitmiş ama orada kanser olduğu anlaşılınca, bunu Uğur'u gücendirmesinin nesneleşmiş hali olarak kabul ederek tedaviyi reddetmiş ve

<sup>186</sup> Tezgör, a.g.e., s. 122.

<sup>187</sup> Bilge Karasu, ‘Yazılı Sorulara Bilge Karasu’dan Yazılı Yanıtlar’, *Susanlar*’ın içinde, haz. Serdar Soydan, İstanbul, Metis, 2009, s. 245.

<sup>188</sup> Moran, a.g.e., s. 122.

ölmüştür.”<sup>189</sup> Uğur’un karabasanlar görmesine neden olan durum da budur. Çünkü Bülent Uğur’u neden olarak gösterip tedaviyi reddetmiş ve ölmüştür. Ancak öykünün sonunda içinde devindiği gerçeklik ile gördüğü korku dolu karabasanlar arasındaki ilişkinin şifresini çözmeyi başarır.

Bu durum, okura kendini geliştirme ve yeniden kurgulama fırsatı sunmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, Karasu’nun yapıtlarının amaçlarından birisi de, okuru metnin açık uçlu yorumlarına inandırmak ve kendi hikâyesini çizmesi için teşvik etmektir. Çocukluk motifinin öykünün ilk kısmında sıklıkla kullanılması da buna işaret etmektedir. Uğur hem İhsan’ı hem de kendisini çocukluk mecazıyla ilişkilendirerek anlatır. İhsan’ı “bir çocuğa benziyordu daha çok; pencereden sarkıp ‘dokuztaş oynarız’ diyordu sanki” sözleriyle tarif etmektedir.<sup>190</sup> Uğur’un kendisini eğitmesi ve bu sayede geçmişle hesaplaşması bir olasılık olarak metnin üstkurmaca yapısından ortaya çıkıyor gibidir.

Uğur, içini kemiren bu suçluluk duygusunu aşmak için İhsan’ın sevgisini hak etmeye ve ona sevgiyle karşılık vermeye çalışmıştır. Her ikisi de birbirlerine karşı özenli ve sevgi dolu kimselerdir. Uğur, romanın sonunda İhsan’a şunları söyler:

“Bir yeri ağrıyanın karşısındaki çaresizliğimizi, anlamsızlığımızı hep biliriz. O kişi sevdiğimiz bir insansa büsbütün işe yaramaz görünür ellerimiz sözlerimiz; çırpınıp dursak da...

Ama dudaklarımız büsbütün işe yaramaz değil; öğreniyorum ...Yeniden ...”<sup>191</sup>

Oruç Aruoba “Kılavuz’a Kılavuz” adlı yazısında şunları dile getirir: “Gerçek entrika, Yılmaz Bey ile Mümtaz Bey’in, Uğur’un İhsan’la tanışmasını sağlayarak, Bülent’le ilgili duyduğu vicdan azabına melhem olabilecek bir yaşamsal çözümü kurma komplosudur *hızlı ve uz elin ittiği kılavuz* bunu sağlar.”<sup>192</sup> Gerçekten de Nurdan Gürbilek’in belirttiği gibi *Kılavuz*’a “bir oluşum romanı, bir olgunlaşma öyküsü, bir eve

---

<sup>189</sup> Tezgör, a.g.e., s. 120.

<sup>190</sup> Bilge Karasu, *Kılavuz*, İstanbul, Metis, 1992, s. 42.

<sup>191</sup> Karasu, a.g.e., s. 108.

<sup>192</sup> Oruç Aruoba, ‘Kılavuz’a Kılavuz, *Argos*, No.31, Mart 1991, s. 130.

dönüş öyküsü olarak bakılabilir.”<sup>193</sup> Romanın sonunda hem İhsan hem de Uğur, birbirlerine tutunarak ve geçmişleriyle hesaplaşarak normalleşmeye başlıyorlardır.

*Kılavuz*'un fantastik bir anlatı olduğunu söylemek mümkündür. Romanın başkişisi Uğur, metin boyunca tam üç kere karabasan görmektedir. Karasu bu durumu “Bir ortaklıkları, beni bunaltmaları, kan ter içinde güçlkle uyanıp etkilerinden uzun süre kurtulamamam, ‘düştü bu, böyle bir şey hiç olmadı’ diyeyiye, diyecek duruma gelesiye, anlatılmaz bir kaygı içinde, dakikalarca, ne yapacağımı bilemez halde bir şeyler beklememdi. Ama hangi karabasan -adını hak etmiş karabasan demeli- böyle değildi ki?” sözleriyle açıklar.<sup>194</sup>Bu karabasanlar, yukarıda da işaret edildiği gibi, ciddi ve umutvari bir aşk hikâyesinin başlamasıyla sona erer. Bir başka deyişle, olumsuz ve karabasan benzeri bir olay örgüsünün içinden geçen romanın başkişisi Uğur'un kendisine İhsan dolayımıyla bir mutluluk ihtimali yarattığını söylemek mümkündür.

Bu durum, yani romanın bir aşk ile bitmesi, Karasu'nun yapıtlarında pek rastlanmayan bir mutlu son olarak anlaşılabilir. Ancak bu son, nihai bir son değildir, bir olasılıktır ve diyalektik bir karşıtlığın kurulmasına, yani İhsan'ın Uğur'un gerçekliğine eklemlenmesine bağlıdır. Şu durumda varoluşçu bireyin yalnızlığı ve tecrit edilmişliği olarak göndermede bulunduğumuz olgusalılık, diyalektik bir ters çevirmeyle, bireyin karşısında kendi projelerinin sahibi olan başka bir bireyi bulmasıyla karakterize edilmiştir. Karasu bize yeni bir başlangıç vermektedir; ama bu başlangıcın ardından ne geleceği okura bırakılmıştır. *Gece*'de ya da *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde gördüğümüz varoluşçu bireyin yalnızlığı ve dünyayı birbirine taban tabana zıt yollardan (ilkinde kötümser ve nihilist, ikincisinde ise iyimser ve ütopyacı) görmesi durumu, *Kılavuz*'da çok daha farklı bir hal alır. Burada bireysel varoluş ikilenir ve kendisini başka bir insani varlık üzerinden tamamlar. Biçim ve içerik arasındaki ilişkiye değinmek gerekirse, ilk olarak biçimin Karasu'dan beklenmeyecek bir hıza ve gelişim yapısına sahip olduğu söylenebilir. İçeriğin olumsuzluğu (Uğur'un gördüğü karabasanlar ve çapraşık ruh hali) biçimin olumluluğu (hızlı akması, karakterleri anlatıya mutlu bir son için dâhil etmesi) sayesinde dengelenir. Bir başka deyişle, Karasu'nun yazınsal biçimi, hikâyenin karşıt karakterler üzerinden akan örgüsünü belirli bir son üzerinden birleştirmektedir. Biçim içeriği aşmamakta, onunla aynı düzlemde hareket ederek farklı bir anlatı dizgesi meydana

---

<sup>193</sup> Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul, Metis, 1995, s. 96.

<sup>194</sup> Karasu, *Kılavuz*, s. 18.

getirmektedir. Ancak son kertede, hikâyenin bağlandığı mutlu son, biçimsel olarak kurgulanmıştır, içerik açısından değil. Biçim, önceki yapıtlarda olduğu gibi, farklı tarzlarda içerikten kopuk bir hal almaktan ziyade, ona refakat etmektedir. Şimdiye kadar incelenen üç roman içerisinde, biçim ile içerik arasındaki ilişkinin farklı tarzlarda örgütlenmesi ile varoluşçu temaların kullanılması arasındaki bağıntıların ne denli farklılaşabildiğini görmüş bulunuyoruz. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda bizi bambaşka bir varyasyon beklemektedir.

#### 2.4. Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı

Bilge Karasu'nun şimdiye kadar incelediğimiz yapıtlarında karşımıza çıkan farklı tipteki karakterlerin ortaklaşa sahip olduğu yegâne bir özellik olduğu söylenebilir. Bu karakterler köklerinden kopuk, ebeveynsiz ve kişisel tarihlerini belirleyen dışsal öğelerden pek bahsetmeyen karakterlerdir. Bu bölümde inceleyeceğimiz çalışma olan *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda karşımıza çıkan karakterlerin de benzer bir yazgıyı paylaştıkları ileri sürülebilir. Evrim Nacar'ın da belirttiği gibi, “bireyin kendi düzeni ile toplumun öngördüğü düzen bir tür çelişki halindedir. Birbirleri arasında olan çatışma ‘uyumsuz’u doğurur. Bu iki düzen arasındaki çatışma insanı gittikçe kendine yabancı, güvensiz, anlamsız bir ortamda hiçlikle ‘uyum’ içinde yaşamasını zorunlu kılar.”<sup>195</sup>

*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* üç bölümden oluşur. Bunlardan ilki “Ada” iken, ikincisi “Tepe”dir. Üçüncü bölüm ise “Dutlar”dır. Bu son bölüm, Cem İleri'nin de söylediği gibi, “İzleklerin serbest bir doğaçlamasına girişiyor. Kitabın parçaları arasında gidip geliyor, imgelerin çok yönlü işleyişini pekiştiriyor. Bu bağlamda, bu son bölümün ilk iki bölümün işleyişi doğrultusunda anlaşılması gerekmektedir. Bir başka deyişle, “Dutlar”, “Ada-Tepe” ikiliğini birbirine bağlayan bir dolayımlayıcı işlevi görmektedir.

İlk bölümle başlayalım. “Ada” bölümünün başkişisi Andronikos'tur. Bizans İmparatorluğu'nda yaşayan Andronikos, ikona-kırıcılık adı verilen dönemde, Hıristiyanlık dini dâhilinde yapılan değişiklikler bütün bir halka dayatılmak istendiği bir anda şehirden kaçıp bir *Ada*'ya sığınmak istemiştir. Bir başka deyişle, bir keşiş olan Andronikos ise bu değişikliğe karşı çıkar ve تنها bir adaya kaçmaya karar verir. “Tepe” adlı bölümdeki başkahraman ise İoakim'dir ve hikâyesi Andronikos'un anlatısından

---

<sup>195</sup> Evrim Nacar, *Bilge Karasu'nun Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı Adlı Eserinin Varoluşçuluk Temelinde İncelenmesi*, 2013, s. 2.

neredeysi elli sene sonraki bir döneme işaret eder. Andronikos, İoakim'in ve halkın gözleri önünde idam edilmiştir. Bu olayı anımsayan İoakim, dayatılan yeni inancın benliğinde yarattığı yoğun ve sarsıcı etkileri düşünür. Bu bölüm, eski inancı yerinden etmesi için cebren dayatılan yeni inancın silinip gitmesiyle nihayete erer.

Her iki başkişinin de temel sorunu, benliklerini arıyor olmalarıdır. Varoluşçuluğun felsefi temellerini ortaya koyan bölümde de dile getirildiği gibi, bu karakterler yalnızlıkları ve umutsuzlukları içerisinde kendi sahici özlerini yaratmanın ve kendilerini toplum ve görenekler tarafından dayatılan baskılardan özgürleşmiş olarak var etmenin çabası içine girmişlerdir. “Andronikos da böyle yapar. Döndüğünde öldürüleceğini bildiği halde ‘sürü’ den ayrılır ve *Ada*'ya doğru yolculuğa çıkar. Kendini kalabalık içinde kendi iradesiyle yalnız bırakarak varoluşunu tehlikeden kurtarmak için bir adım atar.”<sup>196</sup> Andronikos'un burada hedeflediği şey, kendisini, kendi varoluşunu dışsal bir otoritenin verdiği talimatlar ya da buyruklar üzerinden değil, kendinden hareketle kurmak istemesidir.

Kendi kendine soru sormak, kendi kendini araştırmak, belki de adanın ilk öğrettiği şey olacak. Bugüne dek, farkına varmaksızın yaptığı, yapmış olacağı bir şeyi, burada, bile bile, farkına vara vara yapıyor sabahtan beri. Yıllarca, yaptığını sandığı, oysa toplumun, içinde yaşadığı topluluğun sınırları dışında varlığını kabul etmediği, etmemegi öğrendiği şeyi, burada bile bile yapıyor.<sup>197</sup>

Andronikos, İoakim ve Andreas ile yakın dosttur ve bunların dayatılan yeni inanç biçimlerine verdikleri reaksiyonlar farklı olmuştur. Kilise yasağa başvurduğu anda Andreas bu kararı hiç sorgulamaz ve hemen içselleştirir. İoakim ise, bunun tersine, eski inancı elden bırakmaya yanaşmaz. Andronikos'un aksine, “yeni inancı kabul edenler veya eski inanca bağlılığını sürdürenlerden kendini soyutlamış, değişime pasif bir tepki verme çabası içine girmiştir.”<sup>198</sup> Bir başka deyişle Andronikos, Tanrı'ya duyduğu inanç ile bir hesaplaşmanın içine girmiştir. Bu noktada yaptığı şey, tüm inancını sıfırlamak, yani ateist ve din-dışı bir noktaya geri çekilmektir.

---

<sup>196</sup> Nacar, a.g.e., s. 2.

<sup>197</sup> Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Metis Yayınları, 1995, s. 52.

<sup>198</sup> Nacar, a.g.e., s. 3.

Kaos'a ancak Tanrı düzen getirir. Ama sıfırın üstüne insanlar biri, ikiyi çıkabiliyorlardı. Bu orman sıfırdı şimdi. Biri, ikiyi, üçü çıkmak sıfırdan hareket ederek... sıfırdan hareket ederek, kol gücüyle, kafası, insanlığı gücünce, bir şeyler dizmek art arda, bir şey yapmak...”<sup>199</sup>

Yani Andronikos kendisini inancın sıfır düzeyine, tam bir boşluğa ve pürüzsüz, yeni bir kalkış noktasına yerleştirecektir. Bu onun için bir kopuş anı anlamına gelir ki varoluşçu temaların en önemli özelliklerinden biri bireyin toplumsal sıradanlığın ve kabullenişin alanından kendi kişisel iradesiyle kopmaya karar vermesi olduğu hatırlanacaktır. Karasu'nun “sıfırdan hareket ederek, kol gücüyle, kafası, insanlığı gücünce, bir şeyler dizmek art arda, bir şey yapmak” sözleriyle anlattığı durum tam olarak budur. İoakim'e bakıldığında ise, inancıyla yüzleşmekten kaçınan, kendisi ve durumu hakkında muhakeme yürütmekten imtina eden ve Andronikos'un yaptığı seçime bir türlü anlam veremeyen bir karakterle karşılaşılır.

İnancın, her türlü zenginliğin, her türlü acının üstünde olduğuna, her türlü dünya malı ile dünya acısının üstünde olduğuna, zengini de, yoksulu da, inandırmaya, kandırmaya çalıştım. Yoksa alıştığım için mi yapıyordum bunu? Alıştığım, öyle düşünüp öyle söylemeye alıştığım, gerisini düşünmeyi aklıma bile getirmediğim, su içer, yemek yer, yürür, yatıp uyur gibi bu işleri yaptığım, ne yaptığımı tamamıyla unuttuğum, aklıma bile getirmediğim için mi?<sup>200</sup>

Yeni inancın dayatılması sürecinde Andronikos'un içine düştüğü bireysel kriz onu Ada'ya doğru yaptığı yolculuğa sürükler. “Andronikos ve İoakim bir gerçekliği tanımlamak için farklı zamanlarda yolculuğa çıkıp, kendi gerçekliklerini farklı benlik inşalarıyla sürdürmeye çalışırlar.”<sup>201</sup> Her iki başkarakter de kendi yolunu kendi seçer ve bu sayede kendi kişisel yaşam sürecini tayin ederler. Dolayısıyla bu başkarakterlerin başına gelen hadiselerin geçtiği mekânlar kurgu bakımından önemlidir. “Ada coğrafi özellikleri bakımından dört tarafı denizlerle çevrili olduğu için, dış dünyadan kopuk bir

---

<sup>199</sup> Karasu, a.g.e., s. 18.

<sup>200</sup> Karasu, a.g.e., s. 39.

<sup>201</sup> Nacar, a.g.e., s. 3.

yapıdadır ... Andronikos'un istediği manastırdan kaçmak değildir, istediği karar vermek zorunda olmayacağı bir yere sığınmaktır.”<sup>202</sup>

Andronikos'un geçirdiği dönüşümde içsel monologlar büyük bir yer tutar. Sürekli kendi kendini sorgular ve kendine haklı olduğunu, giriştiği işin makul olduğunu ispat etmeye çalışır. “İnancı uğruna zindana atılmayı bile göze alamayan adamın inandığı söylenebilir mi? O halde, gerçekte, inanmıyorum. O halde, yıllarca, bilmeden, farkına varmadan, yalan söyledim.”<sup>203</sup> Andronikos yaşadığı uzamdan kopar ve bu *Ada*'ya doğru yaptığı yolculuğa çıkar. İoakim ise, tam tersine, onun dönüşünü, yani ölümünü düşünmektedir. “İoakim yolun dönüşünü ölümle birlikte düşünmektedir. Bu Andronikos'un yolculuğunun sonucudur. Her iki karakter de ölüme hazır olduğunda, kendini bütünüyle sorgulayacak, geçmişiyile yüzleşecektir. Dönüş ve ölüm ayrı bir imge olarak değer kazanır.”<sup>204</sup> Her iki öykü de başkarakterlerin ölümüyle sonuçlanacaktır. Bu önemli bir ayrıntıdır, çünkü varsayımsal olarak insanın yaşamla arasında kurabileceği dengeyi imkânsız kılan bir sınır duruma işaret etmektedir. Bir başka deyişle, varoluş ile öz, hiçbir suretle aynı potada eriyemezler. Bu durum, örneğin *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde çizilen umutvari yaşam tasviri ile taban tabana zıttır.

Gerçekten de *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda, varoluşçu felsefenin en önemli temalarından biri olan ölüm teması çok önemli bir bütünleyici rolünü oynar. *Ada*'ya kaçtığı için ölüm cezasına çarptırılacağını sezen Andronikos, ölüm düşüncesini içselleştirmeye ve yaşam sevincine tutunmaya çalışır.

Eskitmek için kullanmak gerektir bir şeyi, herhangi bir şeyi. Yaşamayı tüketmek... Bu da öyle. Tüketmek için başlamak gerekir. Hiç gelmeyecek, erişilmeyecek bir bayram gibi... Bir bayram nasıl beklenirse ...Bir bayram nasıl beklenirse Ama bütün bir ömür bir bayram hazırlığıyla geçer de o bayram hiç gelmezse...<sup>205</sup>

Buna karşılık, diğer başkarakter İoakim ise, Andronikos'u yalnız bırakmasının yarattığı vicdan azabını ölüm düşüncesi etrafında düzenler. Her iki başkarakter de

---

<sup>202</sup> Nacar, a.g.e., s. 3.

<sup>203</sup> Karasu, a.g.e., s. 38.

<sup>204</sup> Nacar, a.g.e., s. 179.

<sup>205</sup> Karasu, a.g.e., s. 70.

ümitsizlik içinde debelenip durdukları tüm o zorlu anlarda korkularını ölüm düşüncesi sayesinde aşmaya çabalamaktadır. “Aynı renkli iki taşı, ancak bir kez yan yana yerleştirebileceğini, bunu bir yaptı mıydı artık elini kolunu bağlamış olacağından herhangi bir çıkmaza girdiği zaman kendisini ancak ölümün kurtarabileceğini düşünür.”<sup>206</sup> Ölüm, çoğunlukla, ötelenen ve korku verici bir son değil, arzulanan ve çağrılan bir kurtuluş olarak görülür. Andronikos cesaretinden dolayı ölümü seçiyorken, İoakim daha çok gösteremediği cesaretin sancısından kurtulmak için ölümü arzulamaktadır. “Yorulduğum artık diye düşünüyor İoakim. Yoruldum. Tanrı canımı almayacak mı daha?”<sup>207</sup>

Dolayısıyla her iki başkarakterin de ölümü arzulamalarıyla sona eren iç içe geçmiş anlatılar okuruz. Bir başka deyişle, Andronikos’un öyküsü, seneler sonra bile İoakim’in yaşamına sirayet eder ve onu derinlemesine etkiler. Aslında Karasu okura iki farklı yaşam tipolojisi sunmaktadır. Sırasıyla Andronikos ve İoakim, kendi sorumluluğunu alabilen birey ile bu sorumluluğu erteleyen ve daha sonra onun ezici baskısı altında kalan bireyi temsil etmektedir.

Fakat bu iç içe geçmiş iki öyküyü dolayımlayan üçüncü bir bölüm daha vardır: “Dutlar”. Karasu’nun “Dutlar”ı metnin sonuna yerleştirmesinin nasıl bir işlemsel değeri olduğunu düşünmek gerekir. Türker Armaner’e göre, “Dutlar”, “Ada-Tepe” ikiliğini kıran bir ek, okurun olası yorumunu önceleyen, ondan önce davranan bir okumadır.”<sup>208</sup> Burada Bilge Karasu’nun yapıtlarının taşıdığı çok yönlü biçimsel işlevlerden birine daha tanıklık ettiğimiz söylenebilir. Karasu, örneğin bu bölümün ilk kısmında incelenen çalışması *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nde, öykünün sonunu okurun inisiyatifine bırakmışken, burada okurun yorumunu önceleyen bir jestle yapıtlarının bitişini belirleyen yorumu dosdoğru biçimde sunmaktadır. Ancak *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*’nda metnin okur tarafından yorumlanmasına daha farklı bir müdahalede bulunur. Türker Armaner’e göre, “Anlatıcı tekniği açısından “Ada” ile “Tepe”de üçüncü tekil şahıs, “Dutlar”da ise birinci tekil şahıs kullanılmıştır.”<sup>209</sup>

---

<sup>206</sup> Karasu, a.g.e., s. 120.

<sup>207</sup> Karasu, a.g.e., s. 121.

<sup>208</sup> Cem İleri, *Yazının da Yırtılıverdiği Yer*, s. 111.

<sup>209</sup> Türker Armaner, “Korku, Yalan, Hakikat: Uzun Sürmüş Bir Gün”, *Bilge Karasu’yu Okumak*’ın içinde, haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 139-144.

Armaner'e göre bunun anlamı şudur: "Andronikos'un zamanı ("Ada") ile Ioakim'in zamanı ("Tepe"), karakterlerin karar verme sürecini izleyen bir anlatıcıya farklı biçimlerde akar; her iki karakter için, her iki öyküde, anlatı dilinin ayrı bir ilerleyişi vardır."<sup>210</sup> Bu farklı anlatı biçimleri, karakterlerin sahiplendiği hakikatle karşılaşmalarının yarattığı durumların içerisinde hissettikleri gerçeklik yapısının farklılığından kaynaklanmaktadır. Peki, şu durumda, "Dutlar" bu iki farklı gerçeklik yapısını birleştirmeyi mi deniyor, yoksa başka bir amacı mı kovalıyor? Cem İleri'ye göre, "Dutlar", "bizi uykumuzdan uyandırarak bir anda kurmaca ile gerçek arasındaki sınırı görünür kılarak kendini yok eden" bir işleve sahiptir.<sup>211</sup> Bir başka deyişle, Karasu, ölümü arzulayan karakterlerinin başına ne geldiğini açıklamaktan ziyade, bizi daha ciddi bir işe, anlatı ve kurmaca arasındaki sınırı fark etme işine davet eder. "Ada-Tepe" tek bir metin değildir, birbirlerini tamamlamazlar, aralarında tayin edici bir üstünlük ilişkisi de kurulamaz. Bu yüzden "Dutlar" Karasu'nun aktif bir müdahalesini içeriyor.

Bu müdahalenin biçim ve içerik açısından nasıl bir sonucu olduğunu düşünmek gerekir. Giriş bölümünde de belirtildiği gibi, modernist sanatın temsil ile ilgili sorunları gündeminden çıkardığı hatırlanırsa, biçimsel düzlemde, yani sadece metnin içinde kalınarak yapılan içerik düzenlemelerinin gerçek maddi tarihe ve onun yarattığı koşullara tesiri söz konusu olmayacaktır. *Gece*, bu bağlamda semptomatik bir örnek sunmuştur; varoluşçu ve modernist edebiyatın soyut prensiplerinin gerçek maddi koşullar bağlamında sınanmasını temsil eder. Armaner'in belirttiği gibi, "Kitabın tümünde, hakikat ile yalan ya da yalan ile hakikat arasındaki sınırda da -çünkü hangisinin önce başladığı belirsizdir- sadece korkuya dönüşmüş, sadece korkudan ibaret kalmış bir dünya bulunur."<sup>212</sup> Şu durumda, örneğin *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin sunduğu o umutvari mutlu son ya da açık uçlu gelecek tasarımı *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda herhangi bir iz bulunmadığı açık olmalıdır.

Burada birbirinden farklı tarzlarda akan hikâyeler vardır. Karasu'nun amacı, kurmaca metin ile gerçeklik arasındaki sınırı okura hissettirmektir. Okur için her bir hikâyeye farklı bir bağlamı, başkahramanın kendi sorumluluğunu alıp alamayacağı meselesini gündeme getirmektedir. Ancak Karasu, okurdan önce davranıp "Dutlar" isimli bölümde, hikâyelerden çıkarılması gereken dersin mahiyetini okurdan önce tayin

---

<sup>210</sup> Armaner, a.g.e., s. 141.

<sup>211</sup> İleri, a.g.e., s. 111.

<sup>212</sup> Armaner, a.g.e., s. 143.

etmektedir. Bu ahlaki olduğu kadar biçimsel bir hamledir de, zira Karasu'nun hamlesinden sonra bile okurun böyle bir ders çıkarıp çıkarmayacağı belirsizliğini koruyan bir durumdur. Karasu tarihsel-toplumsal dünyaya gönderme yapmaktan açıkça imtina etse bile, salt metnin sınırları içerisinde kalarak, başkarakterlerini kendilerini gerçekleştirecekleri uyumlu bir duruma ulaştıramamaktadır. Çünkü tüm hikâyelerin yönü farklı kararlar neticesinde dönüşüme uğramaktadır. Varoluş ve öz bir türlü aynı düzlemde kesişmemektedir.



## SONUÇ

Bu çalışma boyunca peşine düşülen temel amaç, Bilge Karasu'nun varoluşçuluğu ve üslubu arasındaki ilişkiyi, onun en fazla yorumlanan metinleri üzerinden irdelemek ve ortaya koymak olmuştur. Karasu'nun metni, 1950'lerdeki Türk edebiyatında beliren Modernist kuşağının kimi paradigmatik ilkelerini benimsemiştir. Bu ilkelerden en önemlisi, metin olduğunun fazlasıyla bilincinde olan bir metin üretmek, daha doğrusu kapsadığı muazzam üslup ve anlatım tarzlarıyla bir metnin dokusunu oluşturan yapısal bütünü toplumsal gerçekliğe gönderme yapma ihtiyacı hissetmeden üretmektir. Modernist metnin en önemli özelliği temsil fikrini dışlamaktır ki bu Karasu'nun edebi yapıtının en önemli yönlerinden birisidir.

Çalışmanın temel amacı doğrultusunda, Karasu'nun anlatılarında iş başında olan çeşitli estetik türler ve biçimler ile bu anlatıların temelinde yatan varoluşçu metafiziğin nasıl bir ilişkisi olduğu araştırılmıştır. Bu bağlamda, Karasu'nun biçimi ile varoluşçu temaları kullanışı arasında çok boyutlu bir ilişki olduğu ileri sürülmüştür. Bir başka deyişle, Karasu, yapıtlarında çoklu biçim/üslup egzersizleri yapar ve bunları varoluşçu felsefeden devşirdiği çeşitli temalar etrafında örgütler. Örneğin bireyin kendisini kendisinden hareketle kurabileceği, daha olumlu ve ütopyacı dürtülerden hareketle oluşturulmuş metinleri (*Göçmüş Kediler Bahçesi*, *Kılavuz*), açık uçlu ve okuru kendi yaşantısının sorumluluğunu almaya davet eden bir üslupla kaleme alınmıştır. Kötümser ve nihilizme yakın metinler ise, bazen yapılması gereken şey hakkında okurdan önce davranır (*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*), bazen de okura yapılacak pek bir şey olmadığı izlenimi veren katastrofik ve entropi duygusu yüksek bir gerçeklik sunar (*Gece*).

Karasu'nun biçimi ile varoluşçu metafiziği arasındaki bağlantıları sınırlamanın, yani onun yapıtının yol açabileceği sonsuz yorum oyununu belirli bir çerçevede ifade etmenin tek bir yolu olabilir. Bu yol, Giriş bölümünde üzerinde durulan, toplumsal içeriğin analize dâhil edilmesidir. Bu bağlamda esas mesele şudur: Karasu'nun metni, sunduğu metinsel olanaklar ve sahip olduğu metafizik varsayımlar bakımından, toplumsal gerçekliği, yani insanların ürettiği ve adına tarih denilen o büyük anlatının mevcut durumda kendini gösterdiği somut koşullara nasıl tepki vermektedir?

Bu soru, Karasu ile ilgili yazında çoğunlukla ele alınan bir soru değildir. Bu bağlamda, onun metinlerini yine onun metinlerinin kurduğu anlatı labirentlerinde dolaşarak yorumlamaya çalışan yorumcular, bu alanda büyük bir yer kaplamaktadır.

Ancak Karasu'nun kendi yapıtını içinde yaşadığı siyasal gerçekliğin hammaddesini kullanarak örgütlediği eserler bulunmaktadır ki bunun en bariz kanıtı *Gece*'dir. *Gece*, tema olarak, 1970'lerdeki Türkiye toplumsal formasyonunun çalkantılı ve sosyo-politik bakımdan epey çelişkili ve yıkıcı olan koşullarını seçmiştir. Bireysel varoluşun sahiplenebileceği otantik potansiyellerin tam olarak silindiği, bir bütün olarak toplumun siyasal bir entropi olasılığıyla karşı karşıya geldiği ve bu kasvetli koşullardan hiçbir çıkışın olmadığı şeklindeki kötümser kanaatin metnin her yerine sızdığı bir metindir bu.

Öyleyse, Karasu'nun metinsel üretimi ile tarihsel-toplumsal dünya karşısında bireye, bireysel varoluşa tanıdığı olanaklar alanı arasındaki ilişki, her bir anlatısı bağlamında farklı bir kılıkla okurun karşısına çıkacaktır. Örneğin *Göçmüş Kediler Bahçesi*, bireyin kendi dışında varolan gerçeklikle bütünselleşebileceği, bir başka deyişle, kendisini terk edip dış dünyanın dehlizlerine karışmış anlamları kendi varoluşunu birleştirebileceği ümitvari bir son duygusuyla nihayete erer. Karasu *Kılavuz*'da, sürekli karabasan gören ve gerçeklik duygusu epey azalmış başkişisi Uğur'u anlatımın sonuna doğru mutlu olma ve kendini gerçekleştirme ihtimali kazanmış birine dönüştürür.

Bu anlatılarda Karasu'nun kullandığı yöntem tam anlamıyla diyalektiktir. Kahraman kendisini, örneğin *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda Ioakim'in kendini Andronikos'un başına gelen felaket üzerinden tanıyabilmesi gibi, ancak bir başkasıyla ilişkisinde tanıyabilmektedir. Ölüm ile yaşam, birey ile dünya, özel ile kamusal, efendi ile köle, varlık ve hiçlik gibi ikilikler, Karasu'nun yapıtlarında bol miktarda bulunmaktadır. Bu ikiliklerin edindiği sabit ve dogmatik anlamları çözümlenmek ve bu sayede yeni imkânların ortaya çıkmasını sağlamak, onun temel metinsel kurgularından biridir. Fakat bu ikiliklerin çözümsüz kaldığı ve yeni olanakların ortaya çıkmasına vesile olmadığı yapıtlar da söz konusudur. Bu çalışmada incelenen *Gece* ve *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* gibi yapıtlar, bu durumun örnekleri olarak görülebilir.

## KAYNAKÇA

- Açık, Tansu, *Bilge Karasu'nun Yapıtı Üzerine Bir-İki Değini*, *Bilge Karasu'yu Okumak*'ın içinde, haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.
- Aji, Aron *Dilde Özgürlük: Bilge Karasu'nun Eserlerinde Yenilikçi Atılımlar*, *Bilge Karasu'yu Okumak*'ın içinde, haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.
- Akman, İlyas, *Bilge Karasu'nun Gece Romanında Estetize Edilmiş Unsurlar*, *Turkish Studies Dergisi*, Sayı: 7, 2012.
- Akman, İlyas, *Postmodern Dil Anlayışı Ekseninde Göçmüş Kediler Bahçesi Kitabı*, *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2018.
- Akman, İlyas, *Postmodern Mekân ve Zaman Ekseninde Bilge Karasu'nun Eserlerinin Analizi*, *Turkish Studies*, sayı: 12/15, Ankara, 2016.
- Aras, Emel, *Tamlık/Bütünlük Kavramı Üzerinden Bilge Karasu'yu Okumak: İncitmebeni Masalı*, *Journal of Turkish Language and Literature*, Sayı: 3, 2017.
- Armaner, Türker, *Korku, Yalan, Hakikat: Uzun Sürmüş Bir Gün*, *Bilge Karasu'yu Okumak*'ın içinde, haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.
- Aruoba, Oruç, *Kılavuz'a Kılavuz*, *Argos*, No.31, Mart 1991.
- Aytaç, Gürsel, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2016.
- Blackham, Harold J., *Six Existentialist Thinkers*, Routledge Books, London, 2002.
- Camus, Albert, *Yabancı*, çev. Vedat Günyol, Can Yayınları, İstanbul, 2011.
- Copleston, Frederick, *Contemporary Philosophy: Studies Of Logical Positivism and Existentialism*, The Chapel River Press, London, 1956.
- Çelebi, Vedat, *Jean Paul Sartre'in Varoluşçuluk Düşüncesi*, Beytulhikme Felsefe Dergisi, Ankara, 2014.
- Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara, 2009.
- Davis, Colin, *Existentialism and Literature*, *The Bloomsbury Companion to Existentialism*'in içinde, (ed.) Felicity Joseph&Jack Reynolds&Ashley Woodward, Bloomsbury Publishing, London, 2011.
- Eagleton, Terry, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, çev. Utku Özmağas, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
- Foley, John, *Albert Camus: From The Absurd To Revolt*, Acumen Publishing, Stocksfield, 2008.
- Golomb, Jacob, *In Search Of Authenticity: From Kierkegaard To Camus*, Routledge, New York, 1995.
- Gül, Fikri, *Varoluşçu Felsefenin Türk Düşünce Hayatındaki Yansımaları*, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2014.
- Gümüş, Semih, *Modernizm ve Postmodernizm: Edebiyatın Dünü ve Yarını*, Can Yayınları, İstanbul, 2010.

- Günyol, Vedat, *Sanat ve Edebiyat Dergileri*, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1986.
- Gürbilek, Nurdan, *Yazı ve Arınma, Yer Değiştiren Gölge'nin içinde*, İstanbul, Metis Yayınları, 1995.
- Gürbilek, Nurdan, *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul, Metis, 1995.
- Heidegger, Martin, *Being and Time*, çev. John Macquarrie & Edward Robinson, Blackwell Publishers, Oxford, 2001, s. 79
- Hilav, Selahattin, *Sartre'in Düşünce Dönemleri ve Sartre Felsefesinin Ana Çizgileri, Felsefe Yazıları'nın içinde*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.
- Hobsbawm, Eric, *Devrim Çağı: 1789-1848*, çev. Mustafa Sina Şener, Dost Yayınları, Ankara, 2012.
- Huyugüzel, Faruk, Ömer, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2018.
- İleri, Cem, *Yazının da Yırtılıverdiği Yer: Bir Bilge Karasu Okuması*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
- Jameson, Fredric, *Antikler ve Postmodernler: Formların Tarihselliği Üzerine*, çev. Özgüç Orhan, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Jameson, Fredric, *Gerçekçiliğin Çelişkileri*, çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 2018.
- Jameson, Fredric, *Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.
- Karasu, Bilge, *Avından El Alan, Göçmüş Kediler Bahçesi'nin içinde*, Metis Yayınları, 2010.
- Karasu, Bilge, *Gece*, Metis Yayınları, İstanbul, 2017.
- Karasu, Bilge, *Her Yapıtın Tarihinde Ölü Noktalar Olabilir, Susanlar'ın içinde*, söyleşi: Füsun Akatlı, haz. Serdar Soydan, İstanbul: Metis, 2009.
- Karasu, Bilge, *Kılavuz*, İstanbul, Metis Yayınları, 1992.
- Karasu, Bilge, *Korkusuz Kirpiye Övgü, Göçmüş Kediler Bahçesi'nin içinde*, Metis Yayınları, 2010.
- Karasu, Bilge, *Lağımbaranası, Lağımbaranası ya da Beyoğlu*, haz. Füsun Akatlı, İstanbul, Metis, 1999.
- Karasu, Bilge, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Metis Yayınları, 2017.
- Karasu, Bilge, *Yazılı Sorulara Bilge Karasu'dan Yazılı Yanıtlar, Susanlar'ın içinde*, haz. Serdar Soydan, İstanbul, Metis, 2009.
- Karlıdağ, Esra, *Bilge Karasu'nun Gece'sinde Felsefe, Toplum, Birey, Yazın, Litera-Turca Dergisi*, Sayı: 4, 2018.
- Koş, Ayşenaz, *An Analytical Study on the Migration of Sartrean Existentialism into Turkey through Translation*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2004.
- Kurt, Mustafa, *Varoluşçuluğun Türk Edebiyatına Girişi ve İlk Etkileri, Gazi Türkiyat Dergisi*, Sayı: 4, 2009.

- Lukacs, Gregory, *Avrupa Edebiyatı ve Varoluşçuluk*, çev. Vural Yıldırım, Epos Yayınları, Ankara, 2011.
- Lukacs, Gregory, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 2000.
- MacIntyre, Alasdair, *Varoluşçuluk*, çev. Hakkı Hünler, Engin Yayıncılık, İstanbul, 2001.
- Malpas, Jeff, *Existentialism as Literature, The Cambridge Companion to Existentialism*'in içinde, (ed.) Steve Crowell, Cambridge University Press, New York, 2012.
- Martin, Thomas, *The Role Of Others In Roquentin's Nausea, Sartre's Nausea: Text, Context, Intertext*'in içinde, (ed.) Alistair Rolls&Elizabeth Rechner, Rodopi Publishing, Amsterdam, 2005.
- Michelman, Stephen, *Historical Dictionary Of Existentialism*, The Scarecrow Press, Toronto, 2008.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış: 3*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018.
- Mounier, Emmanuel, *Existentialist Philosophers: An Introduction*, çev. Eric Blow, Rankin Bros. Publishing, Bristol, 1947.
- Nacar, Evrim, *Bilge Karasu'nun Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı Adlı Eserinin Varoluşçuluk Temelinde İncelenmesi*, 2013.
- Novello, Samantha, *Albert Camus As A Political Thinker: Nihilisms and Political Contempt*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2010.
- Özata, Jale, *Bilge Karasu'nun Gece'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2003.
- Özel, Ayşe, *Bilge Karasu'nun Göçmüş Kediler Bahçesine Teknik ve Estetik Yaklaşım*, Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu'nun içinde, 2016.
- Özüm, Aytül, *Onat Kutlar'ın İshak ve Bilge Karasu'nun Göçmüş Kediler Bahçesi'ndeki Büyüklü Gerçekçi Öğeler*, *Bilig Dergisi*, Sayı: 66, 2013.
- Reynolds, Jack, *Understanding Existentialism*, Acumen Publishing, East Street, 2006.
- Said, Edward, *Başlangıçlar: Niyet ve Yöntem*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.
- Sanchez, Carlos Alberto, *Contingency and Commitment: Mexican Existentialism and The Place Of Philosophy*, Suny Press, New York, 2016.
- Sartre, J. P., *Being and Nothingness*, çev. Hazel Barnes, Washington Square Press, Colorado, 1953.
- Sartre, J. P., *Bulantı*, çev. Selahattin Hilav, Can Yayınları, İstanbul, 2011.
- Seyhan, Azade, *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Edebiyatı*, çev. Erkan Irmak, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.
- Solomon, Robert, *Existentialism*, Oxford University Press, New York, 2005.

- Susam-Sarajeva, Şebnem, *Translation and Travelling Theory: The Role of Translation in the Migration of Literary Theories Across Culture and Power Differentials*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, College University, London, 2002.
- Taylor, Charles, *Hegel and Modern Society*, Cambridge University Press, London, s. 1.
- Christine Howells, *Sartre: The Necessity Of Freedom*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2012.
- Tezgör, Hilmi, *Kılavuz'un Bahçeleri, Bilge Karasu'yu Okumak*'in içinde, haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.
- Timuçin, Afşar, *Niçin Varoluşçuluk Değil?*, Süreç Yayınları, İstanbul, 1985.
- West, David, *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1998.
- Wicks, Robert, *Modern French Philosophy: From Existentialism to Postmodernism*, Oneworld Publications, London, 2013.
- Yaşat, Doğan, *Bilge Karasu'da Susku'nun Estetiği, Bilge Karasu'yu Okumak*'in içinde, haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.
- Yeşil, Sinem Şahin, *Aşil'in Koşusu: Göçmüş Kediler Bahçesinde Kışkırtan Mesafeler, Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 2017.
- Zaretsky, Robert, *A Life Worth Living: Albert Camus and The Quest For Meaning*, The Belknap Press Of Harvard University Press, London, 2013.

## ÖZ GEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler :

**Adı ve Soyadı** : SU BARIŞ  
**Doğum Yeri ve Yılı** : Seyhan/Adana, 1990  
**Medeni Hâli** : Bekar

### Eğitim Durumu :

**Lise** : Adana Erkek Lisesi, 2007  
**Lisans** : Ankara Üniversitesi, 2012  
**Yüksek Lisans** : Süleyman Demirel Üniversitesi, 2019

### Yabancı Dil(ler) ve Düzeyi :

1. İngilizce, Orta

### İş Denevimi:

1. Seyhan/Adana Barbaros Ortaokulu
2. Sütçüler/Isparta Oğuz Önder Ortaokulu
3. Kemer/Antalya Mustafa Rüştü Tuncer Ortaokulu
4. Seyhan/Adana Semiha Urininandı Ortaokulu