

**T.C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI  
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

# **BİLGE KARASU'NUN HİKÂYECİLİĞİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANISMAN  
Doç. Dr. Âlim Gür**

**HAZIRLAYAN  
İbrahim Alan**

**KONYA-2005**

## ÖZET

Çalışmamız, modern hikâyeciliğimizde önemli bir yere sahip son dönem yazarlarımızdan Bilge Karasu'nun hikâyeleri üzerinedir ve dört baslık altında toplanmaktadır. Bu bölümler, hikâyelerin genel özellikleri, yapısal özellikleri, içerik ve anlatım özellikleri başlıklarını tasir. “Giris” bölümünde Karasu'nun hikâyeciliğinde belirgin ayrıntılar üzerinde dururken, Sonuç” bölümünde ulaştığımız bulguları ortaya koyduk.

Incelememizde özellikle Karasu'nun hikâyelerinin geleneksel hikâyemizden ayrılan yönleri öne çıkmaktadır. Yazarın kendine has dil ve şekil denemelerinin eserlerinde ne şekilde ortaya kondugunu örneklerle belirlemeye ve ele aldığı konuları özenle işleyen yazarın dil işçiligini görünür kılmaya çalıştık. Çalışmamız Bilge Karasu'nun hikâyeleri denediği vakit akla gelebilecek başlıklar üzerine kurulmuştur.

## **ABSTRACT**

Our study focuses on the stories of Bilge Karasu who is one of our last period writers and has an important place in our modern narration and it divides into four headings. These headings contain the general characteristics, structural features, content and narrative features of the stories. In the introduction we focused on the distinctive details of Karasu's storytelling, we have revealed the findings in the conclusion.

In our analysis, especially separated aspects of Karasu's stories from our traditional story stand out. We tried to identify how the author's language and style experiments were performed with examples and tried to make the language work of author visible who works diligently. Our study is based on the headings that identified with Bilge Karasu' s stories.

## KISALTMALAR

Age. : Adi geen eser

Agy. : Adi geen yazi

Bk.: Bakiniz

bs. : Baski, basim

ev. :eviren

Doç. : Doçent

Dr. : Doktor

drl. : Derleyen

Haz. : Hazirlayan

Prof. : Profesör

S. : Sayi

s. : Sayfa

Yard. Doç. : Yardimci Doçent

Yay. : Yayin

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	- 1 -
ABSTRACT .....	- 3 -
KISALTMALAR .....	- 4 -
İÇİNDEKİLER .....	- 5 -
ÖN SÖZ .....	- 6 -
GİRİŞ .....	- 9 -
YAZARIN HAYATI .....	- 13 -
HIKÂYE / ÖYKÜ AYRIMI .....	- 17
I. ....	
BÖLÜM: HIKÂYELERİN GENEL ÖZELLİKLERİ.....	- 20 -
Tür Karmasası .....	- 20 -
Postmodern Durus ve Üstkurmaca .....	- 26
-	
II. BÖLÜM: HIKÂYELERİN YAPISAL ÖZELLİKLERİ .....	- 34
-	
Biçim ve Cümle Yapıları .....	- 34
-	
Öykü ve Siirsellik .....	- 43
-	
Resim ve Müzik .....	- 48
-	
III. BÖLÜM: HIKÂYELERİN İÇERİĞİ .....	- 52 -
Denge.....	- 52 -
Ölüm .....	- 55
-	
Felsefe.....	- 61 -
Yazar-Okur-Karakter .....	- 67
-	
Imge .....	- 70
-	

## ÖN SÖZ

Bilge Karasu'nun hikâyelerini inceleme konusu yaptığımız bu çalışmada yazarın *Troya'da Ölüm Vardi*, *Uzun Sürmüş Bir Günün Aksami*, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, *Alti Ay Bir Güz*, *Narla Incire Gazel* ve *Kismet Büfesi* başlıklı eserlerini ele aldık. Çalışmamız hikâyelerin genel özellikleri, yapısal özellikleri, içerik ve anlatım özellikleri olmak üzere dört bölüme ayrılmaktadır.

Giriş bölümünde Bilge Karasu'nun hikâyeciliğinin genel karakteristiği üzerinde durduk ve Karasu'nun hikâyeleri açısından geleneksel hikâyenin ne anlam içerdiğini tespit etmeye çalıştık. Hikâyenin öyküye evrimi konusunda Karasu'nun “metinleri”nin ne gibi açılımlara sahip olduğunu belirlemek istedik.

“Yazarın Hayatı” başlıklı bölüm, Karasu'nun eserlerinden de yararlanarak, ansiklopedi sayfalarında yer alan sınırlı çaptaki hayat hikâyesini genişletme çabasıdır.

Hikâye ile öykü temelde eşanlamli kelimeler gibi algılansa da günümüzde farklı kullanım alanlarına sahiptir. Bu konuda taşlar yerine oturmamış olsa da yapılan tespitle rden yola çıkarak bir sonuca ulaşmaya çalıştık. Hikâye ve öykünün hangi konularda birleştikleri ve hangi konularda ayrıldıkları, Karasu'nun metinleri söz konusu olunca üzerinde durulmaya değer bir konudur.

Birinci Bölüm tür karmaşası ve Karasu'daki postmodern etki üzerinedir. Edebi türler Karasu'da kesin sınırlarla ayrılan belirleyiciler değildir. Karasu, gerek hikâyelerinde gerekse romanlarında türlerin sınırlarını asma çabalarıyla deneysel metinlere yönelmiş ve buna uygun örnekler vermiştir. Bu açıdan “Tür Karmaşası” başlıklı bölüm, Karasu'nun hikâyelerinin genel olarak edebiyatımızdaki hikâye anlayışına göre bir değerlendirilmesidir. Yine devamındaki bölüm de aynı konuyla bağlantılı olarak, Karasu'nun hikâyeleriyle modern hikâyelerde rastlanan postmodern etkiyi değerlendirir. Karasu'nun hikâyelerinin neredeyse karakteristiği hâline gelen üstkurmacanın hikâyelerinde ne şekillerde karşımıza çıktığını incelemeye çalıştık.

İkinci bölüm, hikâyelerin yapısal özellikleri ve bu yapısal özelliklerin Karasu'nun hikâyelerinde beliren şiir, resim ve müzikle alışverişi üzerinedir. Bilge Karasu'nun hikâye-

lerinde sekil olarak ilk göze çarpan sey cümle yapılarındaki aykırılıktır. Pek çok hikâyesinde yeni form denemeleri yapmış ve tipki bir sair gibi cümlelerini bazen kesik ve yarım, bazen misra düzeninde, bazen noktalama işaretleri ve yazım kurallarına uymadan kurmuş ve farklı bir tarz geliştirmiştir. “Biçim ve Cümle Yapıları” başlığı altında bu hususlara değindik.

Karasu'nun hikâyelerinde yer yer siirsel bir söyleyiş arama çabasını değerlendirdiğimiz “Öykü ve Siirsellik” başlıklı bölümde, “siirle hikâyenin ve öykünün ne gibi bir alışverişi olabilir?” sorusuna cevap aramaya çalıştık. Edebi metinler arasındaki tür karmaşasının da araya girdiği bu bölüm, modern edebiyatımızda sıkça rastlanan bir mesele olarak tartışıldı.

Bilge Karasu'nun kişisel olarak müzikle ve resimle ilgisi hikâyelerine de yansimıştır. Hikâyelerinde resmin ve müziğin imkânlarından yararlanarak özgün eserler ortaya koymuştur. “Resim ve Müzik” başlıklı bölüm, hikâyelerin bu sanat dallarıyla olan bağını çözümlenmeye çalışıyor.

Karasu hikâyelerinde ask, cinsellik, korku gibi temaları işlese de pek fazla konu çeşitliliğine rastlayamayız. “Ölüm” gibi belli temalar etrafında yoğunlaştığını görürüz. Hikâyelerin sonunun nasıl ne ne şekilde ölüme çıktığı tespit etmeye çalıştık.

Karasu'nun hikâyeleri için hep söylenegelmiş felsefî derinliği de ayrıca irdeledik. Kendisi her ne kadar metinlerindeki felsefe kirintilerini kabul etmese de bazı noktalarda hikâyelerin düşünce ile kaynaştığını görüyoruz. Bu husus, Karasu'nun hikâyeleri için temel belirleyicilerden biri olmasa da, Türk edebiyatında felsefe ile edebiyatı bütünleştirme çabası bakımından deneysel bir karakter arz etmektedir.

Karasu kendi ifadesiyle bir “imgeler kuramı”nın pesine düsmüş ve ömrünü buna vermiştir. Karasu'nun hikâyelerinin eleştirilenler tarafından anlaşılmaz kılan tarafını, imgesel bir anlatımı tercih etmesinden kaynaklandığını düşünüyorum. Zaten adı üstünde imge (imaj) yoğunlaştırılmış, açıklamaya elverişli, çok katlı bir anlatımı içerir. Metni edebi kılan da aslında bazen sembol niteliğine ulaşan bu tarz bir anlatımdır. Karasu'nun hikâyelerinde nar, incir, tepe, kedi, deniz gibi sıkça tekrarlanan imgelere rastlanır. Bunları incelediğimiz “imge” başlıklı bölümün konusu, Karasu'nun hikâyeciliğinde de önemli bir yere sahiptir.

Çünkü Karasu edebiyatımızda “imgesel öykü” denen türün yaratıcısı olarak isim yapmıştır. Anlatım özellikleri açısından hikâyelerde yazarın dil ve üslup özelliklerini ele aldık.

Çalışmamızın eksikleri ve yetersizlikleri olması kaçınılmazdır. Karasu'ya bazen bir okur olarak, çoğunlukla da akademik bir gözle yaklaştık. Okumalarımız neticesinde ortaya çıkan bulguları, “Sonuç” bölümünde aktarmaya çalıştık ve son olarak “Kaynakça”ya yer verdik. Çalışmamız sırasında bizden yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Âlim Gür Bey'e teşekkürü bir borç bilirim.

Ibrahim Alan  
Konya - 2005

## GIRIS

Bilge Karasu edebiyatimizin özgün kalemlerinden biridir. Kendine has sekil anlayisi, dili ve üslubu ile son dönemde hafızalardan silinmeyecek metinler kaleme almıştır. Türk edebiyatını Batı'da temsil gücüne ulaşmış bir yetenek olması bakımından da Karasu, sınırlarımızı asabilecek düzeyde bir edebiyat adamıdır.<sup>1</sup> Karasu üzerine dergilerde yazılmış yazıların dışında, gerek hikâyeleri gerekse romanları ve diğer yazıları üzerine çok az çalışma yapılmıştır. Beylik yargılamalar ve özel hayatındaki bazı tercihleri Karasu'yu, edebiyat çevrelerinde ikinci planda bırakmıştır.

Temel olarak Bilge Karasu'nun hikâyelerini içerik, sekil ve kurgu açısından incelemeyi amaçladığımız çalışmamızda yazarın diğer eserlerine de yansıyan bir takım anlatım özellikleri, incelememizin sınırlarına dâhil oldu. Karasu'nun hikâyeciliği üzerine düşünmeye başlarken karsımıza “kisa öykü” tabiri çıkmaktadır ilk olarak. Edgar Allen Poe'nun ilk örneklerini verdiği “kisa öykü”, Türk edebiyatında karşılık bulmamıştır. İngilizce aslı “short story” olan “kisa öykü”nü aynen aktarmış olmak türün karşılığını bulmasına tabii ki yetmemiştir. Geleneksel hikâyemiz, günümüzde “öykü”nün çeşitli örnekleriyle zenginleşmiş ve “an, kesit, durum vs.” gibi adlar almaya başlamıştır; fakat Avrupa edebiyatlarındaki gibi roman ve hikâye arasındaki bir yarışta doğmuş bir tür kabul edilemez. Geleneksel anlatı türlerinin hemen hepsinden bir takım nitelikleri içinde barındırarak gelişmiştir. Edebiyatımıza geç dâhil olan romanla hikâye, 20.yüzyilin başında daha birbirinden tam olarak ayrılmamış<sup>2</sup> ve ilerleyen yıllarda da roman için bir “siçrama tahtası, bir geçiş süreci, hazırlık dönemi”<sup>3</sup> olarak görülmüştür.

Bates, Amerikan kısa öyküsü üzerine yazdığı kitabında kısa öykünün “ele avuca sığmaz bir tür” olduğunu ifade eder. Tiyatro oyunları, şiir türleriyle ve sinemayla kısa öykü ünün göbek bağını ortaya koyar. Amerikalı öykücü Coppard'ın söyle bir ayırımına da yer verilir: Yazılı metinlerin “öykü”, anlatılan metinlerin de “masal” olarak adlandırılmasından yanadır.<sup>4</sup> Bilindiği gibi “masal” ve “öykü” ayrımı, Karasu'nun hikâyeciliğinde önemli bir noktadır.

---

<sup>1</sup> Buket Uzuner Bilge Karasu'yu *Gece* romanıyla dünya edebiyatına malolabileceğini söyler. Bk. *Hece (Türk Romani Özel Sayısı)*, s.742.

<sup>2</sup> Halit Ziya Usaklıgil'in *Hikâye* başlıklı risalesinde romanın gelişimi üzerinde durması bunun bir göstergesidir. YKY, İst., 2000.

<sup>3</sup> N.Tosun, *Konya Öykü Günleri I*, s.124.

<sup>4</sup> Coppard'dan nakleden H.E.Bates, *Kisa Öykü*, s.11.

Kisa öykünün temel vasıfları, “kisa, öz, canlı ve ilginç” (J.London) olması, “bir at yarısı gibi” (E.Sedgewick), bir oturusta okunabilecek uzunlukta olması gerektiği şeklinde belirlenmiştir.<sup>5</sup> Sayfa ve kelime sayısına bağlı tanımlamalar da yapılmıştır fakat en makul adlandırmanın, sadece metnin uzunluğuna göre değil, genel içeriğine, öyküde bulunması gereken nitelikleri taşıyıp taşımadığına bakılarak olması gerektiğidir. Kısa öykünün konu sınırlaması yoktur. Bates yazarın istediği her şeyden bir kısa öykü çıkarabileceğini söyler:

“Bir atın ölümünden, genç bir kızın ilk askına; hiçbir kurgunun bulunmadığı duragan bir betimlemeden, hareketli ve hızlı olayların yer aldığı ve sasirtici bir sonu olan hareketli bir düzeneğe; uyaksız yazılmış bir süreden, biçimin hiçbir önemi olmadığı doğrudan bir röportaja kadar her şey kısa öykü olabilir.”<sup>6</sup>

Modern öyküde durum biraz daha değişiyor ve öykücü “ses yönelik ritim çabaları ile, alışkanlık ve sözdizimi titizlikleriyle, kelime dokusunu gözeterek işçilikle siirselliğe” ulaşmayı amaçlıyor. Öykücü neyi anlattığının değil, nasıl anlatması gerektiğinin üzerinde yoğunlaşırken, günlük konuşma dilinden uzaklaşıp, geleneksel anlatımı terk ederek “imgesel, simgesel” bir anlatımı öncelemektedir.<sup>7</sup> Bu da öykü ve geleneksel hikâye arasında keskin bir sınır çeker ki bunu Hikâye / Öykü Ayrımı başlıklı bölümde ele aldık.

Bilge Karasu'nun hikâyeciliğinde, türün sahip olduğu imkânlar veya imkânsizliklerin çok etkili olmadığını bu konuda yazarın esnek bir tutum sergilediğini görürüz: “Ne var ki yazmaya başlayalı, bir şey öğrendimse, o da öykü denen şeyin kaypaklığı, daha doğrusu yokluğu değil mi? Öykü diye bir şey yok. Yan yana dizilmiş, art arda getirilmiş bir takım sözler, kipler, cümle biçimleri var. Bunlar uygun bir sıra içinde dizilirse ortaya bir şeyler çıkar gibi oluyor.”<sup>8</sup> derken Bates'in öykünün sınır tanımazlığını vurgular ve kendi çizgisini tanımlar.

Bilge Karasu cinsellik, korku, ölüm, ask, ideoloji gibi pek çok konu üzerinde durmuştur. Öykünün ne olduğundan hareket etmek yerine ne olması gerektiğini araştırarak metinler sunmuştur. Kendi ifadesiyle yazdıklarının hepsi öykünün ne olduğuna dair metinler-

---

<sup>5</sup> Age, s.8.

<sup>6</sup> Age, s.7.

<sup>7</sup> N.Tosun, *Konya Öykü Günleri I*, s.123, 125.

<sup>8</sup> B.Karasu, *Lagimlaranasi ya da Beyoglu*, s.129. Metin içinde geçen alıntılarda Bilge Karasu'nun hikâye kitapları baş harfleriyle kısaltılarak (Troya'da Ölüm Vardı: TÖV şeklinde) verilecektir.

dir. Kesin ve keskin sınırlar çizme taraftarı olmamış öyküyü besleyen her zenginliğe açık olmuştur.

Edebiyat dünyasında “Yapısalcı” olarak nitelendirildiği gibi, “ ‘Türk Borges’i, ‘efsane yazar’, ‘yalnız adam’”<sup>9</sup>; “ ‘Bizim Proust’umuz’, ‘Kavafis’imiz’, ‘Türk romanının bir sairisi’”<sup>10</sup>; “‘yabancı’, ‘kaçak’” bir yazar şeklindeki benzetmelere de sıkça rastlanmıştır. Karasu'nun bireyciliği ve yalnızlığı da edebiyat çevrelerinde sıkça anılan konulardandır. Yasadığı dönemde revaçta olan toplumcu çizgiden uzak kalmasını hoş görmeyen kesimler Karasu'nun “yalnız adam” olarak nitelendirilmesine neden olmuştur. Bu adlandırma yazdiklarından ziyade sessiz sakin ve içe dönük bir karakterin görünüşüne göre yapılmıştır. Böyle bir yakistırmanın ideolojik bir refleksten kaynaklandığı söylenebilir. Yalnız biri olarak görülen Karasu'yu en iyi tanıyanlardan biri olan dostu Füsün Akatlı bir yazısında bu yalnızlığı kabul etmez ve sanat ve edebiyat dünyasından pek çok isimle arkadaşlığından bahseder.<sup>11</sup>

Karasu yazdiklarının zor anlaşılır olduğunu kendisi de kabul etmektedir. Bunun farklı bir tarz olduğunu ve okunduğca alışılıp yadırganmayacağını söyler. Aslında anlattıkları herkesin islediği konulardır fakat ona göre orjinalite farklı konulara yönelmek değildir. Söylenenleri tekrar tekrar söylemenin bir yazarın özgünlüğüne zarar vermeyeceğini asıl meselenin en güzel söyleniş biçimini bulmanın gerekliliği olduğunu düşünmektedir.<sup>12</sup>

Karasu'nun resim, müzik, masal ve hikâye çerçevesinde dönen, deneysel metinleridir aslında yadırgatıcı olan. Bu metinleri nüfuz etmek, zaman zaman geniş bir bilgi birikimi isteyebilir. Bunun getirdiği sıkıntılar okuru zor durumda bırakmakta ve fatura yazara çıkmaktadır. Karasu bu tür yazılarını “metin” olarak adlandırmayı tercih eder ve kendi dil anlayışı etrafında güç yazılar yazmaktan vazgeçmez. Bu yönünü narsist kişiliğine bağlayanlar olduğu gibi<sup>13</sup>, değişik şekil denemelerinin “Türkçe'nin iç sıcaklığı”ndan mahrumiyeti doğurduğunu söyleyenler de olmuştur.<sup>14</sup> Bunların tam aksine Sadık Yalsızuçanlar da

<sup>9</sup> *Bilge Karasu Aramızda*, Haz. F.Akatlı / M.Gürsoy Sökmen, s.50.

<sup>10</sup> *Age.*, s.63.

<sup>11</sup> F.Akatlı, *Pusulamız Felsefe*, s.84.

<sup>12</sup> B.Karasu, *Öteki Metinler*, s.65.

<sup>13</sup> S.Özer, *Frankofoni*, s.66.

<sup>14</sup> Necati Mert, *Konya Öykü Günleri 1*, s.110.

Karasu için “okudukça derinligi fark edilen, grameri çözüldükçe ze nginlesen, mustarip ve umulu bir yazar” tespitini yapar.<sup>15</sup>

Yine ayni yazida Yalsizuçanlar, Karasu'nun öykü ve diger metinlerinde II. Yeni'nin siirde yaptigini düzyazida denedigini dile getirir ki oldukça dogru bir tespittir. Çünkü II. Yeni sairleri siirdeki kisisel sembolleriyile ve anlasilmaz bir dil örgüsüyle ortaya çikmislardi. Karasu'nun metinlerindeki anlasilmaz imgeleri ve dil yapilarini bu baglamda düşünebiliriz.

Karasu'nun hikâye lerinde en belirgin özelliklerden biri de dil konusunda gösterdigi hassasiyettir. Amerika'da *Gece* romaninin ödül töreninde “Ben kendimi Türkçe'ye borçluyum.”<sup>16</sup> diyen Bilge Karasu için dil, üzerinde çalışılması gereken “yalnız bir kurallar dizgesi degil (...) bir esneklikler dizgesidir.”<sup>17</sup> Karasu, dil üzerinde bir işçi gibi çalışan, hayatini dil öğrenmeye adanmış (Yaklaşık 9 dil bilir.) bir edebiyatçidir. Türkçe'nin ifade olanaklarini sonuna kadar zorlamış ve kültürel bir baglilik gereksiniminde dili çok önemsemistir.

Karasu dili içinde yetistigi kültürden kopararak salt bir inceleme nesnesi hâline dönüştürmeden düşünür. Dil “her seyden önce kendi kültürü içerisinde” ve dil ihraç kaygisi tasimadan üretir üretecegini .<sup>18</sup> Karasu'nun amacı Türkçe'yi islemektir, Türkçe'nin olanaklarini genisletmektir. Dogan Hizlan, Karasu'nun bu dil işçiligi sayesinde “arı, duru Türkçe'de her seyın karsiligi oldugunu, Türkçe'de bir edebiyat dili yaratmanın, onu islemenin ancak bir dil bilinci ile gerçekleşeceğini” kanitladigini söyler.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> S.Yalsizuçanlar, *Hece (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı)*, s.242.

<sup>16</sup> B. Karasu, *Öteki Metinler*, s.116.

<sup>17</sup> B. Karasu, *Ne Kitapsiz Ne Kedisiz*, s.29.

<sup>18</sup> B. Karasu, *Öteki Metinler*, s.125.

<sup>19</sup> D.Hizlan, *Sakli Su*, s.82.

## YAZARIN HAYATI

Oguz Atay *Tehlikeli Oyunlar* 'ında kahramanlarının adlarını rastgele seçmemiştir. Romanın genel bütünlüğü içerisinde kahramanların adları bazı göndermeler içermektedir. Hikmet Benol'un sevgilisi Bilge akli, yani Bati'yi temsil eder. Hikmet ise Dogu'ya özgü bir kişiliktir ve o da bir bakıma bilgeliği temsil eder. Ama Bilge ile Hikmet kişilik olarak çok farklıdır ve kültürel anlamda âdeta Bilge Bati'yle, Hikmet Dogu'yla bütünleşmiştir. Bilge Karasu'yu yakından tanıyan dostları ve öğrencilerinin hem fikir oldukları nokta, onun “adların insanların kişiliğini etkilediği söylendiğinde akla gelen bir isim” olduğudur. Tıpkı Atay'in kahramanlarında olduğu gibi.

Bilge Karasu, İttihat ve Terakki'nin önde gelen isimlerinden Immanuel Karasu'nun oğlu olarak 1930 yılında İstanbul'da dünyaya gelir.<sup>20</sup> Annesinin daha sonra Camci Sokakı'nda<sup>21</sup> göstereceği evde ve Beyoğlu'nun değişik mahallerinde çocukluk ve ilk gençlik yılları genellikle annesinin ailesiyle dayı ve teyzeleriyle geçer. Çocukluğuna dair izlenimleri *Lagimlaranasi ya da Beyoğlu* adlı kitabında buluruz. *Alti Ay Bir Güz* ve *Narla Incire Gazel* de otobiyografik nitelikler sergiler.

Beyoğlu, Karasu için hayatî öneme sahip bir semttir. Çünkü çocukluğunda ve hayata dair ilk sanatçı duyarlılığının oluşumunda bu kozmopolit çevrenin etkisi büyüktür. Nitekim Mete Caddesi'ndeki çocukluk evine dair imgeler eserlerinde karsımıza çıkacaktır. Ankara yıllarına ait Tunus Caddesi 67 / 3, Kavaklıdere adresindeki önü visne ağaçlı ev ve Nilgün Sokakı her yere kolay uyum sağlayamayan Karasu için önem taşıyan adreslerdir.

Sisli Terakki Lisesi ve İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'ndeki eğitiminin ardından Karasu için Ankara'daki zorlu yıllar başlayacaktır. Ölümüne yakın bir zamana kadar uzun süre devam edecek olan Hacettepe Üniversitesi'ndeki hocalığı sırasında “geçim

---

<sup>20</sup> Karasu'nun Yahudi bir ailenin çocuğu olmasına dair gerek öykülerinde gerekse diğer edebi ürünlerinde bir duyarlılığa rastlamıyoruz. Kendi sanatsal faaliyeti çerçevesinde bir “korku edebiyatı” geliştirmesini Enis Batur Yahudiliğine bağlayarak kendisine iletir. Karasu önce reddeder, fakat daha sonraki çalışmaları bunu kanıtlar Batur'a göre. Bk. *Bilge Karasu Aramızda*, Haz. F.Akatli / M.Gürsoy Sökmen, s.161. Füsün Akatli da annesinin Musevî olduğu iddiasını reddeder. *Pusulamız Felsefe* , s.84.

<sup>21</sup> Bilge Karasu, *Lagimlaranasi ya da Beyoğlu*, s.76.

kosullari her zaman kisitli”<sup>22</sup> dir. Halûk Aker'le yazismalarında da zaman zaman rastlayacagimiz imkânsizliklar Karasu'nun çalismalarını çoğu kez olumsuz etkilemiştir. “Kömürsüzlükten sogudu evimiz, Fusun'un evine gittik ...”<sup>23</sup> türünden cümleler 80'li yıllarda yaşanan sikintilari bütün çiplakligi ile gözler önüne sermektedir. Karasu'nun bu tür problemler bazen canini burnuna getirir ve kendini böyle durumlarda kitaplara verir. Kaloriferi yanmayan Beytepe Kampusu'nda çalisamama, boykotlar ve soguktan ders yapamama, hava gazi, elektrik, yag ve su sikintisinden duydugu acilari Frankfurt'taki arkadası Hâlûk'a yazmadan edemez.<sup>24</sup> Bu yıllari dile getiren su cümleler Karasu'nun yaşam felsefesini yansitir:

“Ömrümüzün en güzel yıllari diye bir sey yoktur gerçekte. Bir yigin küçük büyük sevinçle bir yigin büyük küçük acinin bir araya gelerek yaptigi bir bilesime yıllar geçip bedenimizin gücü azaldıkça, zihin gücümüz genislemis gibi göründükçe, büyük isler yaptigimiz, büyük mutluluklar yasadigimiz yanilsamasına kapiliriz o kadar.”

1963 yılında Rockefeller bursuyla bir Avrupa seyahati yapar ve Ankara'da Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde hocalik dönemi baslar. Karasu'nun Ankara yıllari hep yogun geçer. Belli araliklarla Ankara Radyosu'nda Dis Yayinlar'da haftalik programlar yapar. Fikret Otyam'in orkestrasinda piyano çalar ve Ertugrul Oguz Firat'in evinde düzenlediği müzik toplantilarina katilir. ODTÜ'de ve Ankara Üniversitesinde degisik zamanlarda konusmalar yapar. Sanat, yazi ve hocalik üçgeninde geçer.

1950'li yıllarda yazmaya baslayan Karasu'nun yazi işçiligi, 1995 yılında ölümüne kadar kadar sürer. İlk yazisi *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde yayinlanir. Daha sonra *Dost, Türk Dili, Gösteri, Forum, Tan, Gergedan, Çağdas Sehir, Argos, Kedi* gibi dergilerde de yazilari yayinlanir.<sup>25</sup>

Sanat - edebiyat dünyasından bazı arkadaslari sunlardir: Fusun Akatli, Hâlûk Aker, Oya Aker, Orhan Peker, Talat Sait Halman, Turan Erol, Fikret Otyam, Ali Poyrazoglu, Eser Gürson, Semih Tezcan, Hayrullah Tiner, Kuzgun Acar, Mengü Ertel, Zafer Toker.

<sup>22</sup> T. Uyar, *Bilge Karasu Aramızda*, s.50.

<sup>23</sup> B. Karasu, *Halûk'a Mektuplar*, s.129.

<sup>24</sup> Age, s.127.

<sup>25</sup> *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi-II*, 571.

“K avruk, yagsiz teni, sert hatlari” Karasu'ya yasindan büyük bir olgunluk verirken, bu fizikî sartlar ona “metin ve dogal”<sup>26</sup> bir durus kazandırır. Kolay kolay mutlu olamayan ve müskülpesend, iyi bir seyler yapabilmek için kendini zora kosan, büyük adımlar atmaya çalisan biridir.<sup>27</sup> Yillarca okuyup yazarak kendine genis bir entelektüel birikim saglayan Karasu, tüm bunlara ragmen alçakgönüllü ve hos sohbet biridir:

“Yakinlari bilir, yazdiklarindaki felsefi agirliga; yasami, kisinin iç dünyasini desen bakisa, kimi zaman karabasansi görüntülere karsilik Bilge Karasu'nun sohbeti hep aydinlik olmustur.”<sup>28</sup>

Olabildigince kibar bir yapıya sahip olan Karasu'nun en ufak seyleri bile abartma huyu vardır. Toplumsal statü kaygilarından uzak, ihmalkârlık ve aykırılık karsisinde tahammülsüz bir insandır.<sup>29</sup> Siradan olmayan bir zekâyâ, güçlü bir bellege, artistik bir yetenege sahiptir. Canli bir ansiklopedidir. Ketum, çaliskan, yalnızlıktan hoslanan bir yapisi vardır. Elinden her is gelir ve masasinin basinda saatlerce oturur, okur ve yazar.<sup>30</sup>

Dakik ve düzenlidir. “Kalkis saati, kedisine ciger almak için Ulus'taki hale gidis günü belli idi ve bunlar kolay kolay da değişmezdi. (...) Uysal, sessiz bir dostluk kurar, ama kendine bir haksizlik yapıldigini hissetdiginde ya da farzettiginde derhâl geri çekiliverirdi.”<sup>31</sup> Yakın dostlarından Füsün Akatli, Karasu'nun yazisinin, kisiliginin kodlarini tasidigini söyler. “Tutarli ve ölçülü, biçili. Bir adım sonra: Kapali, derin, yogun.”<sup>32</sup>

Karasu'nun kedilere olan düskünlüğü pek çok hikâyesinde sefkat ve merhamet imgesi olarak karsimiza çıkacaktır. Eski kültür adamlarında oldugu gibi evini, edebi bir mahfil olarak dizayn eder. Ankara kökenli pek çok yazarin yetismesinde pay sahibidir.

Karasu “yasamimin tek yatirimi kitap oldu.” diye aktarir kitapla olan yakinligini. Kitaplarin disinda hiçbir lüksü yoktur. “Yasamim boyunca, durmamacasina; okumaksizin yasayamayacağimi duya duya”<sup>33</sup> dedigi bir kitap sevgisidir söz konusu olan.

<sup>26</sup> B. Karasu, *Halük'a Mektuplar*, s.IX.

<sup>27</sup> M. H.Dogan, *Bilge Karasu Aramızda*, s.54.

<sup>28</sup> Ü.Gökberk, *Bilge Karasu Aramızda*, s.124.

<sup>29</sup> A. Mascarou, *Bilge Karasu Aramızda*, s.82.

<sup>30</sup> S. M. Erinç, *Bilge Karasu Aramızda*, s.37

<sup>31</sup> Agy, s.38.

<sup>32</sup> F.Akatli, *Pusulamız Felsefe*, s.83.

<sup>33</sup> B.Karasu, *Ne Kitapsiz Ne Kedisiz*, s.11.

Bilge Karasu 14 Temmuz 1995'te pankreas kanseri tedavisi gördüğü siarada Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi Hastanesi'nde vefat eder. Eserlerinin gelirinden öğrenci bursu verilirken, tüm kitaplarını da Anadolu Üniversitesi'ne bağışlamıştır.

Yakın dostu Füsun Akatlı, “*Bilge'ye*” başlıklı şiirinde “Bir Turgut Uyar şiiri gibi oldu ölümün.” diyerek, Karasu'nun ölümünün de sessiz, sakin, ama sarsıcı etkiler bırakan yasami gibi gerçekleştirdiğini dile getirir.

### **Eserleri:**

*Troya'da Ölüm Vardi*, Forum Yay., Ank., 1963.

*Uzun Sürmüs Bir Günün Aksami*, Bilgi, Ank., 1970.

*Göçmüs Kediler Bahçesi*, Milliyet Yay., Ist., 1979.

*Kismet Büfesi*, Adam Yay., Ist., 1982.

*Gece*, İletişim Yay., Ist., 1985.

*Kilavuz*, Remzi Yay., Ist., 1990.

*Ne Kitapsiz Ne Kedisiz*, Metis Yay., Ist., 1994.

*Narla İncire Gazel*, Metis Yay., Ist., 1995.

*Alti Ay Bir Güz*, Metis Yay., Ist., 1996.

*Lagimlaranası ya da Beyoğlu*, Metis Yay., Ist., 1999.

*Öteki Metinler*, Metis Yay., Ist., 1999.

*Hâlûk'a Mektuplar*, Devin Yay., Ist., 2002.

## HIKÂYE / ÖYKÜ AYRIMI

Temelde böyle bir ayrim var midir? Hikâye yerine öykü kullanılabilir mi? Hikâye öyküye mi dönüşmüştür? Her ikisi de farklı farklı türleri mi ifade eder? Böyle bir ayrim yapmak ne derece doğrudur? Bu sorulara cevap arayacağımız bu bölümde hikâye ve öykünün benzerlik ve farklılıklarını tespit etmeye gayret edeceğiz. Bir taraftan da (asil üzerinde durulması gereken bizce budur) böyle bir karışıklığa sebep olan toplumsal ve düşünsel arka planı anlamlandırmaya çalışacağız.

Temel olarak her iki kelime de birbirinin yerine kullanılsa da bu terimler günümüzde bazı öykü eleştirmenleri tarafından farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Hikâye sözcüğü tahkiyeyi de içinde barındırdığı için genellikle geleneksel hikâyemizi adlandırmak için kullanılmaktadır. Olay hikâyesinde böyle bir anlaşmazlık gözlenmemektedir. Modern hikâye türlerinden “ân” ve “kesit” hikâye lerinde ise bazı anlaşmazlıklar oluşmaktadır. Neticede bu son dönemlerde ortaya çıkmış hikâye türlerinde tahkiyeli bir anlatım, olaylar arasında bağlantı, zaman, mekân ve şahıs unsurları çok farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Belli bir anlatıcı kişisinin olmadığı veya birkaç anlatıcının bulunduğu, belli bir mekâna rastlanamayan, zamansal bir süreklilik gözlenemeyen hikâyeleri nasıl adlandıracağımızdır esas mesele. Bu konuda kesin bir sınırlama getirilemese de günümüzde geleneksel anlatı türü formunun dışında modern hikâye tekniklerinin kullanıldığı “hikâye” anlatmanın dışında / ötesinde başka kaygılar da taşıyan türler öykü olarak adlandırılmaktadır.

Bu konuda biz “hikâye”yi kullanmada karar kilsak da Karasu'nun hikâyelerinin klasik hikâye kalıbına sığmadığını belirtmek gerekecektir. Adlandırmalarda ortalık durulmadan (ki öykünün tarihini düşündüğümüz zaman çok erken olduğu görülür.) kesin ifadelerden kaçınmak gerekir. “Ne var ki türler hiç de statik yapıda olmayıp belli evrimler geçirmekte ve bazı belirsizlikler içerisine girebilmektedir. Bugün özellikle hikâye türü için böyle bir belirsizlikten söz etme imkânının bulunduğunu görüyoruz. Anı, deneme ve yer yer şiir / mensur şiirle hikâyenin kesime alanında ortaya çıkan kimi yazın biçimlerinin hikâye olarak adlandırılması, kuskusuz ki tahkiyenin basit unsur olmasından kaynaklanmaktadır.”<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Ali K. Metin, “*Hikâyenin Serencamı*”, *Dergâh*, S.140, Ekim 2001, s.11.

Postmodernizmin edebi türler arasında dogurdugu “tür karmasasi” çalismamizda ayri bir baslik olarak ele alinacagi için burada kisaca deginmekle yetinecegiz. Türler arasında belli sınırlar çizmenin güçlestigi bir dönem olan günümüzde, M. Bahtin'in deyimiyle bir “karna val” yasanmaktadır. Bahtin, bu sözcüğü romanin tarihini temellendirmede kullanmaktadır. Fakat edebi türlerin tarihi gelisme çizgisine baktigimiz zaman görüyoruz ki bütün türler arasında belli geçişkenlikler dogmustur. Bunu ontolojik olarak postmodern insanin zihinsel bulanikligina bagliyabilecegimiz gibi, yaratıcı ve üretici sanatsal faaliyetlerin sonsuz bir özgürlük alanından yararlanmak istemelerine de dayandırabiliriz. Öykü de zaman içerisinde bundan nasibini almıştır. Öykü türü “hikâyenin teknik açmazına karşı ortaya çıkmış, tahkiyeden çok disavurumu temel alan, fakat hikâyenin gövdesinden türemiş”<sup>35</sup> edebi bir türdür. Diğer türler arasındaki açmaz hikâyeyi de öyküye doğru evrimleştirmiş ve “hikâye” neredeyse bir anlatım şekli olmaktan öte bir anlam tasımaz hâle gelmiştir.

Bütün bu “karnaval”a dâhil olan türlerin ortak adını “anlatı” olarak belirlemek belki de en doğru yoldur. Fakat günümüzde bazı kitapların da, okuyucuya “anlatı” alt başlığı altında sunuluyor olması, bu konudaki genel karmasayı su yüzüne çıkarıyor. Ancak herhalde, anlatıyı ayri bir tür olarak ele almak için çok erken bir dönemdeyiz. Anlatıyı su an için, “dünyaya dair ve dünyayı temellük edisin değişik türdeki dile getirilmesinin ortak adı olarak”<sup>36</sup> ifade etmek en doğrusu olacaktır. Bilge Karasu'nun metinlerinde bazen göreceğimiz bu tür adlandırmalar dolayısıyla ele alacağımız bu meseleyi, postmodern edebiyat kurami çerçevesinde izah etmeye çalışacağız.

Hikâye üzerine yapılan tespitler, hikâyenin “talihsiz bir tür” olduğu üzerinde yoğunlaşmıştır. Daha yüzyilin başında Halit Ziya tarafından yazılmış bir eser “Hikâye” (1900) başlığıyla sunulmasına rağmen ele alınan mesele hikâyeden çok romandır. Batı romanından seçilen örnekler üzerine tespitler yer alır kitapta. Ve öykünün sorunları biraz geç de olsa edebiyat dünyamızda tartışılmaya, konuşulmaya başlar. İngilizce'deki “short short story” tanımlamasının netleştirilmesine kadar değişik yaklaşımlara şahit oluruz. Roman

---

<sup>35</sup> Agy, s.22.

<sup>36</sup> Z.Etöz / N.Erol Isik, “Dogu ve Batı'nin Dayanılmaz Hafifliği...”, *Dogu-Bati*, S.22, 2003, s.159.

için bir “siçrama tahtası”, “hazırlık dönemi”, “geçiş süreci” olarak görülen hikâye, bir ara tür olarak kalmaya mahkûm olmuştur.<sup>37</sup>

Ömer Lekesiz, hikâye ile öykü arasına “Hikâyenin nesnesi A+B'nin hikâyesi iken, öykünün nesnesi sadece ve sadece edebiliktir.”<sup>38</sup> şeklinde bir ayırım koyarak, hikâyeye nin amacını *anlatma*, öykünün amacını da *ibda'* olarak belirler. Bu durumda öykü hikâyenin kapsayıcı olmaktadır. Lekesiz'e göre öyküyü çerçeve altına alan, şekillendiren ögenin hikâye olması gerekir.

Yukarıdaki hikâye / öykü ayırımlarından hareketle söyle bir sonuca varılabilir: Hikâye dünyaya bir anlam verme, doğrulama, yer yer açıklama ve adlandırma kaygısı tasirken, öykü içinde yaşanan kaos ortamını ifade vasıtası olarak öne çıkıyor. Hikâye ve hikâyeye dâhil olan diğer unsurlar yaşanan dünyaya uyum sağlarken, öykü, düzeni düzensizliğe çevirmeye veya karmaşık yapıyı oldugu gibi aktarmak adına bozgunculuga gider. Bu durum öykü ile hikâyeye arasına keskin çizgiler çekmese de, iki türü ortak yaşam alanlarını paylaşmaları sebebiyle birliktelige, varoluşsal duruş açısından ise ayrışmaya iter.

Hikâye durgun bir yaşam alanının dışına çıktığı, kontrolü elinden kaçırdığı vakit yaşayamaz, ya da hikâyeye olmaktan çıkar. İşte burada sınır ihlâlinin mesruiyetine de imkân tanıma zorunluluğu doğar. Öykü ve hikâyeye, modern hikâyecilerimizde kaynasmış görülmektedir neticede. Geleneksel birikimin bütün fırsatlarından yararlanma tavrı sergileyen hikâyecilerimiz modern öykü tekniklerini de kullanarak yeni ve değişik öykü formları oluşturmaktadırlar. Bu da hikâyeci için yeni bir imkân alanı oluşturmaktadır.

<sup>37</sup> Bu konuda Bk. Necip Tosun, “Siirden Romana Kisa Öykü”, *Konya Öykü Günleri 1*, TYB Konya Subesi, Konya, 2004, s.121-127.

<sup>38</sup> Ömer Lekesiz, “Öykü Eleştirisi”, *Konya Öykü Günleri 1*, s.74.

# I. BÖLÜM: HİKÂYELERİN GENEL ÖZELLİKLERİ

## *Tür Karmasası*

Edebiyat tarihine baktığımız zaman edebi türlerin sınırlarının bazen genişlediğini, bazen kimi türlerin birbirine dâhil olduğunu, bazen de “edebi tür” kavramının bizzat kendisinin sorgulanır hâle geldiğini görürüz. Bu daha çok 19.yüzyılda ortaya çıkmış bir meseledir. Romanın yükselişiyle birlikte diğer türler yeniden konumlanma ihtiyacı duymuşlar, kendilerini roman karşısında yeniden tanımlamışlardır. Bu durumun edebiyat tarihinin bir iç meselesi olmaktan çıktığını da görürüz. Tarih ve felsefe olarak kabul edilen kimi metinler sonradan edebiyat saflarına girebilir, kimileri de edebi bir metin olarak ortaya çıkıp sonradan sadece tarihî bir belge olmaktan başka bir anlam taşımayabilirler.<sup>39</sup>

17. ve 18. yüzyıllarda edebi türler ciddiye alınmaya başlanmış ve türler üzerine ciddi manada 19. yüzyılda romanın yükselişiyle birlikte düşünölmeye başlanmıştır. Geçmiş dönemlerin edebi türe bakışını şu örnekle netleştirebiliriz: Hobbes, Davenant'a yazdığı bir mektupta dünyayı saray, şehir ve köy olmak üzere üçe ayırmış ve bunların her biri için sırasıyla şu üç edebi türü belirlemiştir: Saray için destan (epik ve trajedi), şehir için hiciv ve komedi, köy için pastoral.<sup>40</sup> Yaşanılan hayat (Taine'in edebiyat teorisini temellendirdiği ırk, çevre ve tarihin potansı da denebilir buna) edebi türler için de belirleyici olmuş, onları şekillendirmiştir. 19.yüzyılda türlerin sayısındaki artış ve türlerin evriminde<sup>41</sup> okuryazarlık oranının değişimi, baskı tekniğinin gelişmesi ve kitapların daha ucuza basılması da etkili olmuştur.<sup>42</sup>

1957 yılında Kanadalı Northrop Frye bütün edebi türleri birleştirdiği ve türlere farklı bir boyut kazandırdığı kitabı, *Anatomy of Criticism*'i yayınladı. Frye'a göre edebiyatın temelinde dört anlatı kategorisi vardır: Komik, romantik, trajik ve ironik.<sup>43</sup> Böyle genel bir si-

<sup>39</sup> T. Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s.25.

<sup>40</sup> R.Wellek-A.Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s.313.

<sup>41</sup> *Hikâyenin Serencamı* başlıklı yazısında Ali K.Metin, “Ne var ki türler hiç de statik yapıda olmayıp belli evrimler geçirmekte ve bazı belirsizlikler içerisine girebilmektedir. Bugün özellikle hikâye türü için böyle bir belirsizlikten söz etme imkânının bulunduğunu görüyoruz. Anı, deneme ve yer yer şiir / mensur-siirle hikâyenin kesime alanında ortaya çıkan kimi yazın biçimlerinin hikâye olarak adlandırılması, kuskusuz ki tahkiyenin basit unsur olmasından kaynaklanıyor.” der. *Dergah*, S.140, Ekim 2001, s.11.

<sup>42</sup> R.Wellek-A.Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s.319.

<sup>43</sup> Age, s.120.

niflandırma'nın modern zamanlarda üretilen bütün metinleri anlamlandırmada ne işe yaracağı da ayrı bir tartışma konusudur. Todorov, türler üzerine düşünmenin “edebiyat teorisi” kadar eski bir geleneğe sahip olduğunu ve bir yapının farklı türlere ait olabileceğini söyler. “Örneğin Antikçağ'da *Odyssea* ‘destan’ türüne aitti; bizim içinse bu kavram güncelliğini yitirmiştir ve *Odyssea*'yi ‘anlatı’, hatta ‘mitolojik anlatı’ türüne yerleştiririz.”<sup>44</sup> diyen Todorov, türlerin ayrı ayrı sınırlarını çizmek yerine genel bir düzyazı poetikası oluşturmaya çalışır.

Darwin'in biyoloji alanına damgasını vuran türlerin kökeni üzerine çalışması, edebiyat sahasına uyarlanmış ve türlerin de evrim geçireceği sonucuna ulaşılmıştır. Bu iddiaya göre türlerin gelişiminde sadece değişim değil, karmaşıklık varsa zincirleme bir bütünlük de söz konusudur. Edebi türler de doğarlar, yerleşirler, yeni bir görünüm alırlar ve “evrimsel yöntemle tekrar bulunabilecek bazı bağlar oluşur. Dolayısıyla “bir eseri açıklamak onu bir tür olarak edebi gelişim içindeki yerine yerleştirmektir; coğrafi ve toplumsal şartların incelenmesi ancak yardımcı nitelik taşıyan bir iştir, zira esas olan, eseri edebi zamandaki yerine oturtmaktır.”<sup>45</sup>

Bütün bu karmaşayı “karnaval” sözcüğü ile adlandıran edebiyat kuramcısı Bahtin, “karnaval”ı, “edebiyatla edebiyat dışının maksimum temas noktası” olarak tanımlar.<sup>46</sup> Edebi türler yazarın sınırlarını belirlemekle kalmayıp okura karşı seslenme biçiminin niteliklerini de belirler. Romanın sınırlarının çizilemezliği Bahtin'i, romani bir edebi tür olarak kabul etmemeye iter. Roman, Bahtin'e göre türlerin sınırlarının sorgulanmasıdır.<sup>47</sup> Bahtin türleri ifade etmek için “kronotop” adlı bir deyim kullanır. Kronotop, çerçeveleri yer ve zamanla çizilmiş görme biçimleridir. Rabelais'in *Gargantua ve Pantagruel* adlı kitaplarında ve Cervantes'in *Don Kısot*'unda çağının “görme biçimleri”nin hepsini topladıklarını ve bunları asma çabası tasdiklerini söyler.<sup>48</sup>

Bütün bu şir aladığımız türlerin adlandırılmasındaki belirsizlik bizim için belli bir noktaya kadar bağlayıcı olabilir. Neticede her edebi metni belli bir türe dâhil etmeden onun üzerine konuşmak isimizi daha da zorlaştıracaktır. Aksit Göktürk “metinsel durum” olarak

<sup>44</sup> T. Todorov, *Poetikaya Giriş*, s.100-101.

<sup>45</sup> J.C.Carlaui - J.C. Fillox, *Edebi Eleştiri*, s.43.

<sup>46</sup> M. Bahtin, *Karnaval'dan Romana*, s.23.

<sup>47</sup> Age, s.20.

<sup>48</sup> J. Parla, *Don Kısot'tan Bugüne Roman*, s.52-53.

adlandirdigi, metnin edebilik ölçütlerinin, belli bir türe dâhil edilemeyen metinlerde belirlenemeyeceğine dikkat çeker.<sup>49</sup> Göktürk, “oyun ne de olsa oyundur, ciddi degildir. Ancak her oyun, kendi kurallarının da ciddi bir biçimde gözetilmesini gerektirir. Saklambaç, körebe, futbol, kâğıt oyunları, zar oyunları giderek sahnedeki bir tiyatro oyunu, kendi kuralları içinde oyuncularının bilincinden bagimsiz bir devingenlik, bir amaç tasir. Oyuncular öznel tepkileri ne olursa olsun, oyunun kurallarını gözetmek zorundadırlar.” diyerek tür meselesinde her zaman ipin ucunun kaçırılmaması yönünde tercihini belirlemiştir. Aksit Göktürk'e göre James Joyce'un, Max Frisch, A.Robbe-Grillet, Samuel Beckett ve Michel Butor'un anlatıları bilinen yazınsal tür tanımlarının ötesine tasan, “degisik iletişim örgütleri”dir.<sup>50</sup> Bilge Karasu'nun hikâyelerini de büyük oranda bu bağlamda okumamız gerekmektedir.

Postmodern söylemin sınırlarına giren (kuramın başlangıçtaki adlandırılmazlığı sorunu da dâhil) her metnin adlandırılmasında, türlerin sınırlarının çizilmesindeki karmaşa, Bilge Karasu'nun hikâyelerini de belli bir türe dâhil etmeyi zorlastirir. Klasik anlamda bir hikâye göremeyiz çoğu zaman. Bu durum Karasu'dan bahseden eserlerde de karışıklığa yol açmıştır. Karasu'nun roman veya “metin” olarak adlandirdigi kitaplarını hikâye, hikâye kitaplarını da roman olarak degerlendirmişlerdir.<sup>51</sup>

Karasu'nun hikâye formuna girebilecek *Troya'da Ölüm Vardi*, *Uzun Sürmüs Bir Günün Aksami*, *Alti Ay Bir Güz*, *Göçmüs Kediler Bahçesi*, *Narla Incire Gazel* ve *Kismet Büfesi* olmak üzere alti kitabı vardır. Fakat bu sayı edebiyat tarihlerinde zaman zaman degisebilir. Örneğin *Göçmüs Kediler Bahçesi*'ni “modern bir masal” olarak kabul edebiliriz ki zaten Karasu masal olarak yayınlamıştır.<sup>52</sup> *Kismet Büfesi* yer yer birer deneme niteliği gösterir. *Troya'da Ölüm Vardi* parça parça bölümlerden oluşmuş, her biri diğerini bütünleyen (fakat kendi içinde de bagimsiz degerlendirilebilecek) bir roman niteliği arz eder. Otobiyografik bir özellik gösteren *Alti Ay Bir Güz* ve *Narla Incire Gazel*'in de “anlatı” formu içinde degerlendirildiği görülür.

<sup>49</sup> A.Göktürk, *Okuma Ugrasi*, s.32.

<sup>50</sup> Age, s.40.

<sup>51</sup> *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi*'nde ve *Yeni Türk Edebiyatında Öykü-3'te Kilavuz*; *Hece* dergisinin *Türk Öykücülüğü Özel Sayisi*'nda ise *Lagımlaranasi ya da Beyoglu* ve *Öteki Metinler* hikâye kitabı olarak gösterilmiştir.

<sup>52</sup> Tomris Uyar da benzer nitelikte öykü-masal türünde ürünler vermiştir.

Yazarın kendisi de yazdiklarini bazen sadece “metin” olarak adlandırmayı seçmiştir. Tür kaygisi tasimadan “bir türün kurallari asiliyorsa, o türün kurallari hâlâ var olduğu için asiliyor. Bunlar ortadan kalkmis olsa, unutulmus olsa, yok olmus olsa herhangi bir şeyin asildigindan, çignendiginden söz edilmezdi ki!”<sup>53</sup> anlayisiyla yazmis ve türlerin sinirlerini da yok saymamıştır. “Bana roman dendigi zaman genel düşünce olarak insanın kafasında uyanan, canlanan neyse ona daha uygun düstüğü için roman derim, hikâyeye dendigi zaman anlatılan seye daha uygun düstüğü için hikâyeye derim.”<sup>54</sup> sözlerinden Karasu'nun türün tam ve net bir örneğinden ziyade, türün özelliklerine yakın ürünleri bu şekilde adlandırmayı seçtiğini görürüz. Kendisi de son dönemde yazdiklarının hangi gruba dâhil edileceği konusunda kararsızdır. Bunun Karasu için çok fazla bir önemi yoktur aslında. Fakat illâ ki bir türe dâhil etme alışkanligından dolayı böyle bir tercih yapmak zorunda kalmaktadır. *Kismet Büfesi*'nde topladığı yazılarını “metin” olarak adlandıran Karasu daha sonra bundan vazgeçmek zorunda kalır. Çünkü “metin” de artık bir tür olmaya yüz tutmuş bir kavramdır. Buradan Karasu'nun aslında türler konusunda sınırlandırmalara karşı olduğunu anlıyoruz. *Kismet Büfesi*'nin girişi bu konudaki kaygıyı içeren şu paragrafla başlar:

“Bu kitaptaki yazılara, dergilerde yayımlanışları sırasında, “metin” adını verirken, bunların herhangi bir türe girmediklerini, onları yazarken özgür kalmak istemiş olduğumu vurguluyordum. Yıllar sonra, “metin”lerin bir tür oluşturmaya yüz tuttuğu bu sırada, kitabımın bir metinler kitabı olduğunu söylemekten vazgeçiyorum.” (KB, s.7)

Öykü, metin, roman türleri konusunda Karasu çokça kafa yormuş, yazdiklarının neye konacağından çok, onu ilgilendiren şey, edebilik ölçütü olmuştur. Aslında bazı yazılarını metin olarak adlandırsa da, esasında öykü anlatmaktadır Karasu. “Söz gelimi ‘öykü’ diye düşünmediğim için metin dedim. Aslında masal dediğim zaman da metin dediğim zaman da pekâlâ öyküler anlatıyorum.”<sup>55</sup>

“Her edebî metin en az bir tür içinde yer almak zorundadır.”<sup>56</sup> ilkesiyle hareket etmek belli bir noktada zorunluluktur. Çünkü değerlendirme sınırlarımızı da bu dâhil edilen tür belirlemektedir. Bu ilke, daha önce Todorov'un söylediği bir metnin birkaç türe ait olabileceği düşüncesinin de kapısını açık bırakmaktadır.

<sup>53</sup> M.Arslantunali, “Bitmemiş Bir Konuşmadan”, *Bilge Karasu Aramızda*, s.12.

<sup>54</sup> G.Turan-H.Aker, “O Gün Anneme Bir Masal Anlattım”, *Kitaplık*, S.39, 2000, s.22.

<sup>55</sup> Ö.Lekesiz, *Yeni TürkEdebiyatında Öykü-3*, s.464.

<sup>56</sup> J. Parla, *Don Kisot'tan Bugüne Roman*, s.26.

Don Kisot üzerine geniş bir inceleme kaleme alan Jale Parla'ya göre, her edebiyat metni ait olduğu türü, yazıldığı andan itibaren degistirmeye baslamakta ve türün kurallariyla tam bir uyum gösterememektedir. Yani hiçbir metin ait olduğu türün ideal bir örneğini oluşturmaz. Edebi türleri edebiyat tarihinin “en dinamik göstergeleri” olarak tanımlayan Parla, her edebi metnin ait olduğu türle tam bir uyumdan çok, farklılık, melezlik ya da bas-kaldiri ilişkisi sergilediğini söyler. Türü asma çabasi bir miktar her yazarda vardır ve okuru sasirtma çalışmaları edebiyat geleneğiyle hesaplamaya girmiş bütün yazarlarda görülür.<sup>57</sup>

Bilge Karasu gerek hikâyelerinde, gerekse diğer eserlerinde türlerin sınırlarıyla fazlaca oynamış, bazen hikâyelerinde siirsel bir söyleyiş yakalamaya çalışmış, bazen de deneme ve hikâye arasında gidip gelmiştir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Karasu için türler bağlayıcı değildir ve yazarın yaratıcılığına bir engel teşkil etmemektedir. *Troya'da Ölüm Vardi* adlı hikâye kitabındaki “Dogum” başlıklı girişin dışında diğer 12 hikâye kendi içinde bağımsız hikâyeler olarak okunabileceği gibi, birbirini bütünleyen bir roman olarak da okunabilir. Belki biz şekil veya içerikten ziyade hikâye formunu üslupta ve kısa hikâyenin, kısa süreli vuruculuğunda bulmaktayız. *Uzun Sürmüş Bir Günün Aksami* ise üç uzun öyküden oluşur ve “Ada” ile “Tepe” hikâyeleri birbirinin devamı niteliğindedir. Bizans döneminde geçen bu iki uzun hikâye, Karasu'nun klasik hikâye formuna en fazla bağlı kaldığı öykülerdir. “Dutlar” adlı üçüncü hikâye ise, aynı kitapta farklı bir konuyu ele alır.

*Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki hikâyeler ise yazar tarafından masal olarak adlandırılmıştır. Fakat okurun bildiği veya beklediği türden birer masal değildir söz konusu olan. Modern bir masal olarak belki adlandırılacak olan bu metinler masal olarak adlandırılrsa da Jale Parla'nın ifade ettiği kural hükmünce (her edebi metnin bir türe dâhil edilmesi zorunluluğu) hikâye türüne girebilir ancak. Çünkü gerek hacim, gerek sahis, zaman, mekân ve olay örgüsü bakımından hikâye türüne farklı yaklaşımları içeren birer öyküdür bunlar.

---

<sup>57</sup> “Komik türler epistemolojik dönemeçlerde türlerin degisimde önemli rol oynamışlardır. Komik türler ciddi türlerin tersine, bozguncu alaycılıklarıyla geçiş dönemlerinde hem daha gerçekçi, hem daha popüler olabilmislerdir. Ayrıca komik anlatılar edebiyatın en demokratik anlatı biçimleridir. Umberto Eco'nun *Gülün Adı*'nda Aristoteles'in komedi türünü anlattığı kitabını saklamak için birbirini öldüren rahiplerin hikâyesini anlatması bosuna değildir. Komedi her zaman kurulu düzeni korkutmudur.” J. Parla, *Don Kisot'tan Bugüne Roman*, s. 59-60.

*Narla Incire Gazel ve Altı Ay Bir Güz*, biyografi - gezi yazısı ve hikâye arasında gider gelir. Kismet Büfesi ise ünlü ressamların tabloları üzerine yazılmış deneme-hikâye türü metinlerdir. Yazar bu metinlerde oldukça serbest davranmış, türün niteliklerini yer yer gözetmiş, yer yer de sınırsız bir özgürlük tanımıştır kendisine.

Kısa öykünün ustalarından Coppard'ın metinleri için Bates, yazdıklarının tam olarak öykü olmadığını söyler. Coppard'ın kendisinin de ifade ettiği gibi ya zdiklarını masal olarak adlandırır. Bu yaklaşımı belirleyen, yazarın öykü anlatma gelenegini, atesin çevresinde toplanan eski zaman insanların türeyen bir sözlü gelenek olarak görmesine neden olan kuramsal görüştür.<sup>58</sup> Bates'in kısa öykü için kullandığı “ele avuca sığmaz” tabiri öykünün çok geniş etkileşim içerisinde olabileceği, diğer türlerle paslaşmalara açık olabileceği görüşünü de desteklemektedir.<sup>59</sup>

Aslında bu karmaşık yapı bütün edebî eserler için geçerlidir. Edebî eseri, “çok çeşitli manâ lar taşıyan ve birbiriyle çok yönlü ilişkiler içinde bulunan unsurlardan meydana gelen karmaşık bir yapı”<sup>60</sup> olarak tanımladığımız zaman, hikâye türünde karşılaştığımız pek çok karmasaya özellikle şiir basta olmak üzere diğer türlerde de rastlarız. Örneğin her çağ kendine mahsus bir bütünlük içinde, başka hiçbir çağinkine benzemeyen, kendi şiir sekline sahiptir.<sup>61</sup>

Bu karnaval ( Bahtin'den ödünç alarak kullanalım. ) her ne kadar bir kaos ortamı sergilese de bugünkü manâda türler, eserlerin özelliklerini tarif etmektedir. Böyle bir yaklaşım, mevcut olan türlerin sayısını kısıtlamadığı gibi yazarları kurallarla da bağlamamaktadır.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> H.E. Bates, *Kısa Öykü*, s.112-113.

<sup>59</sup> Age, s.9.

<sup>60</sup> R.Wellek-A.Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s.30.

<sup>61</sup> Age, s.49.

<sup>62</sup> Age, s.323.

## **Postmodern Durus ve Üstkurmaca**

Bilge Karasu'nun hikâyeleri genel itibariyle postmodern metinler olmasalar da postmodern roman ve anlatılarda karsilastigimiz bazi ögeleri barindirirler. 1960 sonrasında özellikle romanda ortaya çikan bu akim, modernizmin bir ileri asamasi olarak belirir. Postmodernizm aslında II. Dünya Savasi'nin meydana getirdigi karmasik ruh hâlinin sanatçi duyarlıligindaki yansimasidir bir bakima.<sup>63</sup> İhap Hassan, “postmodern” teriminin ilk olarak 1934'te F. de Onasis tarafından kullanıldigini söyler.<sup>64</sup> Modernizmin yaratıcı yıkma anlayisina karsilik “yeniden yaratma” anlayisi benimsenir. Modernizmin benimsedigi ciddiyet, taassup ve bireysellik degerlerine karsi postmodern sanat yeni bir lâkaytlık, yeni bir oyunculuk ve yeni bir eklektizm pesindedir.<sup>65</sup>

Okurun kurmaca bir eserle karsi karsiya oldugu yazar tarafından sıkça vurgulanir. Eserin yazilis süreci temel konulardan biri hâline gelebilir. Uyanıklık hâli yerine rüya hâli daha ön plandadır. Mitolojiye<sup>66</sup>, masallara, tarihsel dönemlere, efsanelere ve fanteziye fazlasıyla yer verilir.<sup>67</sup>

Postmodern edebiyatin olusumunu incelemek için aynı yüzyılda öne çikmis Saussure'ün dil felsefesi, yapısalcılık ve Freud'un “bilinçdisi”nin edebiyata etkis inin de hesaba katilmasi gerekir. Postmodernizmde “akla karsi hayal gücü, bilinçli egemenlige karsi bilinçdisi farklılık, simgesele karsi imgesel, bireycilige karsi yapı, kültüre karsi doga, yazara karsi dil, siirsel dile karsi gündelik dil, pozitif sözedimlerine karsi performatif sözedimleri, bilime karsi sanat, makro anlatılara karsi mikro anlatılar, esere karsi metin”<sup>68</sup>dir esas olan.

Postmodern edebiyatin ilkelerini su şekilde sıralayabiliriz:

- Degisik dünyalara ve kültürlere açık olma,
- Farklılık ve çeşitlilik yaratma,

---

<sup>63</sup> N.Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s.114.

<sup>64</sup> S.Sürdem, *Postmodern Edebiyat*, s.26.

<sup>65</sup> Age, s.22.

<sup>66</sup> N.Lucy, “mit”lerin, postmodern edebiyati olusturan temel öge oldugunu söyler. Bk. *Postmodern Edebiyat Kurami*, s.20.

<sup>67</sup> N.Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s.114.

<sup>68</sup> N.Lucy, *Postmodern Edebiyat Kurami*, s.116.

- Gündelik hayatın sıradanlığını, dağınıklığını sergileme,
- Paradoks,
- İroni ve ben bilinci,
- Üslup ve biçime vurgu,
- “Gerçek” fikrini inkâr,
- Kaos yaratma,
- Dâhilik ve özgünlüğe karşı çıkış,
- Görecelilik,
- Dil oyunları,
- Metinlerarasılık,
- Süreksizlik,
- Kendi kendini yansıtma ve merkezleri yansıtma,
- Kolaj ve montaj<sup>69</sup>

Bilge Karasu yaşadığı dönem itibarıyla 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan düşünce akımlarından kısmen etkilenmiştir. Örneğin Postmodern dünyanın sacayığı hâline gelen Freud'un “bilinçdisi”sini, Lacan'ın “dil” felsefesini ve Bartes'in “metin” kavramını Karasu'nun eserlerinde göz ardı etmediğini görürüz. İlk hikâye kitabı *Troya'da Ölüm Vardı*'da psikanalitik açıdan ele alınabilecek olan öyküler yazarken, dil konusu Karasu'da basli basına bir uğras alanı hâline gelmiştir. Yine Bartes'in “metin” kavramıyla ilişkilendirebileceğimiz, klasik türlerin dışına çıkan ve yazdıklarını “metin” olarak adlandıran bir yazarla karşı karşıyayızdır.

Hikâye lerinde postmodern metinlerde rastlanan kurgu özellikleri şu biçimlerde karşımıza çıkar:

Karasu'nun öykülerinde anlatıcının zaman zaman metne dâhil olduğunu, okura kendi varlığını hissettirdiğini görürüz. Hatta bu katılımı kendisi de sorgular ve öykünün bir parçası olarak görür.

“Bütün bunları yazan yazarın da ‘ben’ diyerek kisilerine katılması, kendini gerçek kişi olarak düşünüp, anlatıp, kisilerinin arasına girmesi, neyi ne ölçüde etkiler? Yazar da her yazısında, bir öykü, değişik bir öykü değil midir?” (LYB, s.151 )

<sup>69</sup> Age

Andronikos ölüm düşüncesinin ağır bastığı bir anda “Öleceğim herhâlde” der ve devamın “Ölecek olmasam bunları sanki bu akşam çözmem, yıllardır yaptığım birtakim işlere, hareketlere sanki bu akşam kesin bir anlam vermem gerekiyormuş gibi niye davranayım?” düşüncesine varır. Bu sırada anlatıcı metne girer ve “Öleceğinden değil, öyle davranıyor çünkü” diye yorum yapar. (USBGA, s.77)

Yazarın iç konuşmalarının metne girdiğini görürüz. Düşündüklerini, hikâyesi üzerine planladıklarını hikâyenin içinde buluruz:

“Ne olursa olsun, devam etmeli. Bu öykünün kafamda, belleğimde, duyularım-  
da bir takım izleri kalmış olan bu hayatın başka bir yerini almaliyim. Başka bir anını.  
Onu önce ben anlatmaya çalışmalıyım. (LYB, s.129)

Hikâyenin içine giren kimi cümleler sanki hikâyenin taslağı için düşünülmüş birer dipnot gibidirler. Postmodern metinlerde yer alan “eksiklik” ve “tamamlanmamışlık” bu noktalarda belirir.

“Yazdıklarımı günün birinde bir biçime sokar, okur önüne çıkarabilecek duruma getirirsem, baskalarına da yalan değil doğruyu söylemek zorundayım.” (*Mesih*, LYB, s.130)

Yazar yaptıklarında kimi zaman saçma bir yön bulur ve bunca uğraşın, okur için bir takım yalanlar söylemenin, kurgular tasarlamasının anlamsızlığını sorgular. Karasu'nun öykücülüğünde önemli bir yere sahip olan boş vermişlik duygusunu da görürüz bu cümlelerde:

“Sanki bütün bu sözler niye? Tutup basımdan kırk yıl önce geçmiş bir olayı anlatmak, bu olayın gerek benim için gerek başka bir takım kimseler için tasıdığı bir takım değerleri ortaya koymak istiyorum, niye bir g? Tutup basımdan kırk yıl önce geçmiş bir olayı anlatmak, bu olayın gerek benim için gerek başka bir takım kimseler için tasıdığı bir takım değerleri ortaya koymak istiyorum, niye bir gazeteci uydurmaya kalkıyorum?  
Niye birtakim sorular sorduruyor, işi adama yemek yedirmeye vardiiriyorum? Bunca saçmalama yetmiyormuş gibi ona yemek yedirme k, mürekkep balığından, ahtapot salatasından söz açmak” (*Mesih*, LYB, s.114)

*Mesih* adlı hikâyenin orta yerinde yazar bir anda zaten hâlen devam etmekte olan yaptığı işi hatırlar ve “Ben şimdi, istesem de istemesem de, bir öykü anlatmak zorundayım.

Bir adamin öyküsünü, daha dogrusu hayatini.” ( LYB, s.129) diyerek okuru kurmaca bir dünyada oldugu konusunda uyarir. Kurgu dünyasinin içinde olunduguna vurgu vardir bu cümlelerde.

*Avidan El Alan* hikâyesinde “Tutalım ki güneşli havadan başladık.” cümlesinin ardından parantez açan yazar, (Birçok okurun hosuna gitmeği de düşünmüş olabiliriz burada...) diyerek yazarın okuyucunun beklentilerini de hesaba kattığına şahit oluruz. (GKB, s.16)

*Korkusuz Kirpiye Övgü*'de okur, öykü yazıldığı bilincindedir ve yazar, okuruna hikâyede geçen kirpinin bir kirpinâmeyi hak ettiğini söyler.

Okurun anlatılanları ne düzeyde anladığının, yazar için ciddi bir mesele olduğunu *Kismet Büfesi* adlı hikâyede açtığı parantezden anlıyoruz. Burası yazarın bir iç konuşması şeklinde okurla paylaşılır:

“Oysa nelerin anlaşıldığı, nelerin anlaşılmadığı, biz yazarların kararlaştırdığı bir şey. Su durumda diyoruz, su kadın söyle düşünmeli, buna göre de bu kadın su sözü anlamamış gibi davranmalı, o sözü söyle etmeli. Gelgelim, ‘kisiyle yazarın çatışması’ yeni bir sorun değildir; böyle bir çatışma olduğu görür ya da anlayışını desteklemek için de, çürütmek için de, yığınla söz söylenebilir, yorum yapılabilir. Biz ağız degistirmeyi deneyelim şimdi:)” (KB, s.96-97)

Merak unsurunu ayakta tutmak için sorduğu bazı soruları, okura metnin geldiği noktayı kısaca özetlemek için yaptığı bu yöntemi, kendisi de beğenmez ve açık sözlülükle şöyle bir benzetme yapar:

“Bütün bu eski sorular, bir kitabın son sayfalarında, daha önceki yüzlerce sayfada söylendiği hâlde, bosa gitmesin unutulmasın diye özetlenen, bir daha sayılan, bir-takim ana düşüncelerin sıralanmasına benzemiyor mu?” ( *Tepe*, USBGA, s.91 )

“O sabah gün doğmamıştı sanki, hava o kadar karanlık, o kadar kapalıydı. Ama gün doğmaması diye bir şey olabilir miydi?” cümlelerinden sonra yaptığını beğenmez ve “Andronikos'un ölümü o sabah baslıyordu diye ‘gün doğmamıştı sanki’ demek, çamur gibi çignenmiş bir söz sanatı oyunu olmaz mıydi?” ( *Tepe*, USBGA, s.92 ) diyerek okur gözüy-

le metne yaklasir. Okurun zihninde uyanabilecek yorumlari da hesaba katarak hikâyeye bunlari da dâhil eder.

Yine ayni kaygiyla begenmedigi bir imgeyi hemen ifade eder:

“Tilkicik, ömrünün kitabina asilacak kilidin  
Kötü, bayagi, kendini begenmis tulumlara yakisir bir imge ya bu” ( *Tepe*,  
USBGA, s.107 )

*Tepe* hikâyesinde olay örgüsüyle de baglantili olarak hikâyenin sonunda “Kitap bitti. Dükkân kapandı. Baris kuruldu.” ( USBGA, s.132 ) diyen yazar, hem hikâyenin bitisini hem de yeni imparatorla birlikte baris döneminin basladigini duyurur. Böylelikle hikâyenin kurgusunu olusturan çatisma unsuru ortadan kalkar ve öykü sona erer.

*Acı Kök Yağmurun Tadında* baslikli hikâyede Rânâ isimli karakter, bir oyunda oldugunun farkindaligini hissettirerek “Müsfik yok. Kurtuldum ondan. Hepimizi de kurtardim. Ipler benim elimde. Çekiliyorum artik...” der ve ondan sonra da bir daha söz almaz. Örnekte oldugu gibi postmodern anlatılarda karakterler her zaman bir oyunun kahramani olduklarinin farkindadirlar.

*Yengece Övgü* adli hikâyenin girisi, metnin anlatiminda tercih edilebilecek alternatifleri okura sunarak baslar. Yine karsida okur oldugu hesaba katilir ve göndermeler yapilir: “Herhangi bir sey anlatan yazinin tek olabilir biçimi budur diye düşünen pek çok okuru, sevindirirdim.” ( GKB, s.73 )

*Yengece Övgü*'de açilan bir parantezde Dostoyevski'nin *Ecinniler*'inden bahsedilir ve Nermi Uygur'dan bir alinti yapilir. Hikâye formu içinde garipsenebilecek bir tarzdir bu belki, ama Karasu, parantezleri çokça kullanarak hikâyenin akisini bozmadan bunlarla da hikâye gerisini beslemeye çalisir.

Ayni hikâyeye iki farkli giris yapilabilecegini ve bu durumda nasil bir sonuç çikacagini gösteren Karasu, aslinda hem hikâyeye hem de okurla oynamaktadir. Dil bölümünde üzerinde duracagimiz dil oyunlari da bununla paralel düşünülebilir. Karasu geleneksel

hikâye beklentisi içindeki okurla modern okurun beklentilerini hesaba katar ve zaman zaman bu tavir belli bir alaycılığa varır.

*Korkusuz Kirpiye Övgü'nün* ilk cümleleri bir hikâyeden çok anıyı hatırlatır. Gren Park, Royal Academy gibi yer adlarının ardından Feyyaz ve yazarın kendisi (Bilge olarak) “Bunu Bilge'ye ya zmalı diyerek kis kis gülen, dalganın en koyusundan bir Feyyaz ..” (GKB, s.57) şeklinde metne kendini katar.

Anlatıcı, neyi nasıl anlatması gerektiği konusunda kararlılığını da metne yansıtır. Okura sunulmuş eksiksiz bir metin değildir yani, her an yeniden ele alınabilecek, eklemeler yapılabilir, değişik alternatiflerle yeniden okunabilecek bir metin vardır:

“Elli yıl önceki bir sabahı anlatması (böyle anlatması) böyle deneyebilirim. Anlatı, yazı açısından, çözülmesi gereken bir çok sorunun da farkına vararak. Oysa Isabey, çocukluğumu başka türlü anlatırdı. Onun gözünde, simartılan, nane mollalığa iyice yerleşen bir çocuktum.” (AABG, s.53)

*Alti Ay Bir Güz'de* hikâyenin sonuna doğru 6.bölümün sonunda okurun yazılan metne karşı muhtemel tepkileri hesaba katılarak bir anlamda bir açıklama yazılma gereği duyulmuştur. Okur, postmodern anlatılarda fazlaca hesaba katılır, hatta merkezde yer alan bir unsurdur.

“Herhangi bir anlatı karşısındadır okur; çağlar boyu yazılanlara ‘alışma’yi öne çıkararak yönelmişse, bu anlatıların değişen yanlarını, öğelerini görmek istememistir; bu anlatıya da olsa olsa, alıştırma benzetemiyorsa burun kıvrıyacak, onu bir yana atacaktır. Yok değişeni gören bir gözle yanlıyorsa okuduklarına, bu anlatının kendisine neler getirdiğini anlamaya çalışacaktır.

(...)

... Amerika'ya bir de sen keşfetmeğe kalkıyorsun diyenler... Bir bölüğü ise karaca bir kalabalık; para verip kitabını almaz bekliyorsun bir de, diyenler; kitaplar karmakarışık kafandan süzdüğünü sandığın saçmalarla yazılmaz, diyenler.” (AABG, s.79-80)

Yukarıdaki paragraf yazarın kendisinin nerede durduğunu, imkânlarının ne düzeyde bulunduğunu ve okur karşısındaki sorumluluğunun ne olduğunu bilmesi bakımından oldukça güzel bir örnektir. Kafasının karışıklığının (postmodernizmin kaos ortamını oluş-

turmaya çabaladığını unutmayalım) yazar da farkındadır ve okurların yazdıkları karşısında ne tür tepkiler vereceğini de hesaba katarak ve bunları da anlatıya dâhil ederek öyküsünü kurmuştur.

Benzer bir paragraf da *Narla Incire Gazel*'de karşımıza çıkar. Yazarın hikâyesini kurarken yaşadığı özel durumlara değinen, yazarlık hâlleri diyebileceğimiz bir paragraftır bu:

“Yazı yazarken, her tümceyi tümce parçasını, sırasında her sözcüğü, arkasından gelecek olacak tümceden, parçadan sözcükten ayıran, uzun ya da kısa bir süre vardır; ikircikle, olasılıkların, olanakların gözden geçirilmesi, tartılması, seçilmesiyle, verilen kararın bir daha, bir daha düşünülmesiyle doldurduğum bir süre... Okur bu süreyi bilmez, yasamaz.” (NIG, s.84)

Yazar, metnini kurarken attığı adımları, mola verdiği yerleri, metne zorla sokulmuş ayrıntıları okurla paylaşır öykü içinde. Öykü sürerken belli aralıklarla giren bu cümleler her an bir kurmaca karşısında olduğumuzu duyumsatır bize. Hikâyenin ortasında neyi nereye yerleştireceği konusunda bir an kararsız kalan yazar, bu kararsızlığı ifade eden cümleleri metne dâhil etmekten çekinmez:

“Peki, köpek nereye yerleştirilmeliydi? Ya o kitap, o kitap?” (NIG, s.101)

“Elli yıl önceki bir sabahı anlatmaki (böyle anlatmaki) böyle deneyebilirim. Anlatı, yazı açısından, çözülmesi gereken birçok sorunun da farkına vararak.” (AABG, s.53)

Yukarıdakine benzer bir kararsızlık ve yaptığını beğenmeme duygusu *İnsanlar Kitabı*'nda da karşımıza çıkar:

“Yasamin bir simgesi oluverdi bir gün gözümde. Onu anlatmaga girismisken bambaska gibi görünen birtakim seyler anlatmaga kalkisim bundan midir? Bu üç, daha dogrusu üç arti üç kadın, kurмага basladigimi bir sonuca ulastirsam bile, burayla ne kadar iliskili olur?” (NIG, s.102)

Yazarın aklına gelen orijinal bir fikir, daha sonra başka yerde, başka amaçla kullanılabilecek bir cümle metinde yerini alır:

“Bir öyküye ne uygun bir ‘ilk tümce’ geliyor simdi kalemimin ucuna: ‘Gömlegi benekli adam, sabahtan geceye dek, kumsalin hemen ardındaki sette, sandalyesinin üzerinde sallana sallana oturdu; acikmadi, susamadi, çisi gelmedi; kimildamadi oturduğu yerden.’ Oysa tutmus neler yaziyorum!” (AABG, s.11)

Tipik bir postmodern anlatı olan Italo Calvino'nun *Bir Kis Gecesi Eger Bir Yolcu* isimli eserinde Jacques, aslında okurun, yazarın elinden çıkana mahkûm olduğunu ve oyu- nu istediği gibi yönlendirebileceğini imler:

“Görüyorsunuz, okur, Jacques'in asklarının öyküsü için sizi bir, iki, hatta üç yıl bekletmek tamamen benim elimde. Onları birbirinden ayırabilir, tehlikeli maceralara sürükleyebilirim. Efendiyi evlendirip sonra da boynuzlatmaktan beni kim alikoyabilir? Ya da Jacques'i Hindistan'a göndermekten? Ve ikisini birden aynı gemiyle Fransa'ya getirmekten? Hikâye uydurmak ne kadar kolay! Ama ben yalnızca bu gecikme yüzünden kötü bir gece geçirdiklerini söyleyecek ve sizi de bu gecikmeyle bas basa bırakacağım. <sup>70</sup>

Postmodern anlatılarda karsımıza çıkan “anlatı içinde anlatı”lara Karasunun hikâyelerinde de rastlarız. *Tepe* hikâyesinde karsımıza çıkan kendisinden bir saray yapılması istenen mimarın masalı, tilkicinin öyküsü, *Alti Ay Bir Güz*'de araya giren D.H.A.'nin rüyamasalı, karaca masalı bunlardandır.

<sup>70</sup> J.Parla, *Don Kisot'an Bugüne Roman*, s.253-254.

## II. BÖLÜM: HİKÂYELERİN YAPISAL ÖZELLİKLERİ

### *Biçim ve Cümle Yapıları*

Bilge Karasu ilk hikâye kitabı *Troya'da Ölüm Vardı*'dan itibaren, geleneksel hikâyemizin yabancı olduğu birtakim biçim yeniliklerini hikâyelerinde erken dönemlerden itibaren denemeye başlamıştır. Bu biçim denemeleri yazarın edebi görüşüyle de paralellikler gösterir. Hikâyeyi sadece kendi sınırlarına hapsetmeyen Karasu, resim ve müzikle de yeni imkânlara açık, şekil ve içerik olarak da çoğu zaman “somut şiir”<sup>71</sup> olarak adlandırılacak deneysel metinler üzerinde çalışmıştır. Çalışmıştır diyoruz çünkü Karasu için hikâye, daha doğrusu her “metin”, üzerinde uzun işçilikler isteyen uğrularlardır.

Yeni form arama çabaları bazen Karasu hakkında haksız yorumlar<sup>72</sup> yapılmasına neden olsa da, yazarın ifadesiyle, “kendince” yazma çabasının ötesinde bir anlam tasıma-maktadır. Bilge Karasu, 20.yüzyıl dünya edebiyatına malolmuş, 19.yüzyilin genel havasına yeni bir soluk getirmiş J.Joyce, V.Woolf, W.Faulkner gibi yazarları okumuş, fakat ne onların yaptığını yapmaya çalışmış, ne de onların hareket ettiği noktadan başka bir yere gitmeye çalışmıştır.<sup>73</sup>

Karasu için yeni diyebileceğimiz şeyler eski ile, gelenekle iç içe olmalıdır ki karşılastırılma imkânı olsun. Yani yazar yeninin yaratımında da geleneğe olan bağımliliğin kendini gösterdiğini söyler. Neticede esere bakarken arka plânda geleneğin tezgâhından geçmiş ürünler “fon”<sup>74</sup> olarak durmaktadır:

“Aykırılık, yenilik ya da değişiklik, tek başına her hangi bir anlam tasımaz, ancak belki birtakim başka metinlerle karşılaştırıldığı zaman söz konusu olabilir. Geleneğin bağlayıcılığı demeyelim ama geleneğin varlığı ile ilgili bir şey. (...) Her okuduğumuza kendi çağımız içerisinde okuyoruz. Eskileri de ona göre okuyoruz.” (BKA, s.11)

<sup>71</sup> S.Yalsızuçanlar, *Hece (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı)*, s.239.

<sup>72</sup> “Bilge Karasu'da genç yazar, çok şey bulduğunu sanıyor ama yalnızca biçim buluyor aslında.”, S.Gümüş, *Yazının Sarkacı Roman*, s.270.

<sup>73</sup> G.Turan-H.Aker, “O Gün Anneme Bir Masal Anlattım”, *Kitaplık*, S.39, 2000.

<sup>74</sup> B.Eichenbaum, *Edebiyat Kuramı (Rus Biçimciliği)*, s.25.

Yeni, her dönemde katlanılmaz bir durum olarak tepki almıştır. Karasu da öykülerinde kullandığı biçim denemeleri için muhtemel tepkilere karşı hazırlıklıdır. Yeni biçim, kendisinden önceki sanat eserleriyle ilişkilendirilerek belirlenir. Yani hem paralellik, hem de zitlik söz konusudur burada.<sup>75</sup> Eskinin yerini almak ve olabilecek ihtimalleri denemektir amaç. Ve bu süreç kısa zamanda gerçekleşmez; yeni, ancak eskidigi zaman kabul görür.

“Nitekim sahici yenilikler bize yenilik olarak gözükmez, yadığadığımız bir şey, sırasında katlanamadığımız bir şey olarak ortaya çıkar. Yani onun katlanabileceği-miz bir yenilik olması için, biraz eskimesi gerekir.” (BKA, s.12)

Bilge Karasu'nun *Alti Ay Bir Güz* adlı hikâye kitabının ilk cümlesi su anlama gelen İngilizce bir cümleyle başlar: “ve şimdi her şey biçime geri çekiliyor.”<sup>76</sup> Bu cümle aslında Karasu'nun biçim meselesini ciddiye aldığını, yaptıklarını ve yapmaya çalıştıklarını da gösterir. Aynı hikâye kitabının ilerleyen sayfalarında kitabın çatılması (çatısı) ele alınırken yazar biçim konusunda oturttuğu ve hâlen kafasını karıştıran meseleleri tartışma üslûbuyla şöyle sıralar:

“Zamanın eriyip dağılıverdiği, kışların bölük pörçük, bakanın gözünde taşıyabilecekleri tek gerçeklikle, o parça bölük gerçeklikle, görünüp yittiği bir kitap nasıl çatılabilir? (...) Öz konuşma ve sözcük ishalleri arasındaki benzerliklerin çokluğu karşısında nasıl bir ölçü bulunması ...” (AABG, s.70-71)

“Kitabın çatısı” dediği Karasu'nun yazarla okur arasındaki en yüksek düzeyde gerçekleşen iletişimidir. Müziği gibi “ölçsüzce konuşabilmenin”, ama aynı zamanda matematik kadar ölçülü ve hesaplı olabilmenin yolunu aramaktır. Çatı genel bir kalıptır ve hemencecik kurulamaz; istenenlerin ortaya konması gerekir.<sup>77</sup> Karasu için metinlerin “üzerinde ne kadar çok çalışılmış olursa olsun, yazdıklarını hep bir taslakmış gibi, bitmemiş gibi, hiç bitmeyecek gibi”<sup>78</sup> sunar.

*Alti Ay Bir Güz*'de yazarla D.H.A'nin diyalogunda okura sunulmak istenen biçimsel özgürlükten bahsedilir. Yazar nasıl bir biçime sokarsa soksun eserini okuyanlar, istediği bir

<sup>75</sup> B.Eichenbaum, *Edebiyat Kuramı (Rus Biçimciliği)*, s.25.

<sup>76</sup> B.Karasu, *Alti Ay Bir Güz*, s.7.

<sup>77</sup> Age, s.75-76.

<sup>78</sup> N.Gürbilek, *Yer Degistiren Gölge*, s.87.

bilesimi yakalama olanagina sahip olmalidirlar. Ve geleneksel okurun degisiklikler karsisindaki umursamazligi ve alismaya yatkinligi sitemle dile getirilir.

“Herhangi bir anlati karsisindedir okur; çaglar boyu yazılanlara ‘alisma’yi öne çıkararak yönelmisse, bu anlatilarin degisen yanlarini, ögelerini görmek istememistir; bu anlatiyi da olsa olsa, alistigina benzetemiyorsa burun kiviracak, onu bir yana atacaktir.”  
(AABG, s.79)

*Troya'da Ölüm Vardi*, Karasu'nun ilk sekil denemelerine rastladigimiz hikâye kitabidir. Daha sonra *Narla Incire Gazel*, *Göçmüş Kediler Bahçesi* ve *Kismet Büfesi*'ndeki hikâyelerde rastlayacagimiz türden, hikâye içlerindeki misra formunda girisleri *Besinci Gün*, *Oda Oda Dünya* ve *Dönenen Bir* adli hikâyelerde görüyoruz. Bazen bunlar içerikle uyumlu bir biçimde, siiri andiran misralara bürünürken, bazen de bir dipnot gibi açıklama cümlelerinden olusabilmektedir:

“tren  
bir yıkinti gürültüsü içinde  
tepemden geçmege basladi  
uzaktan gelisini duymadim  
düdüğünü bile  
sakaklarim atiyor tekerlerin altinda  
sustu sonra sakaklarim da  
sustu” (TÖV, s.23-24.)

Bilge Karasu siirde olduğu gibi paragraf içlerine girdigi misra formundaki cümlelerde cümle yapisini da tersine çevirir ve diyalog seklinde de karsimiza çıkarir:

“Rahime geldi mi  
Geldi  
Ne dedi” (TÖV, s.25)

*Dönenen Bir* adli hikâye küçük harfle ( *Nereden de Andim Simdi* hikâyesi de küçük harfle baslar) ve *Besinci Gün*, *Zanzalak Agaci* gibi ani bir girisle baslar. *Dönenen Bir*, bir yargi cümlesiyle, *Zanzalak Agaci*, soru cümlesiyle, *Besinci Gün* ise bir fiil cümlesiyle baslar. Bu girisler ilk etapta okuyucuyu yadrigatir ama anlamsiz ve savruk bir giris degildir. Hikâyenin merkezine oturan eylem veya mesele anilir sadece.

1950'li yıllarda Türk Edebiyatında erken denecek bir dönemde bilinç akımı tekniğinin Karasu tarafından ustalıkla kullanıldığını görüyoruz.

“Demir uzakta yok annesi gücüyle yapayalnız korktu yıkıldı öldü acımam sevdiğime acımam yıkılan bir o değil ne çıkar yanıp tatlanacak bağrını güneşe açıp kanamalı sevda denen inanmam güç inanmak bu korkak tatsizliğine sevda soguk kar gibi sevda denen” (TÖV, s.46)

“Kaç yasında olduğunu şimdi, bir anda, hemen çıkaramadığı oğlunun, hem hangisiydi zaten, küçüğü mü büyüğü mü?

Ogullarını düşününce kızları da geldi aklına. Onları küçüklük halleriyle gözünün önüne getirir gibi oldu ya, sikiliverdi

Ogullar da dursundu şimdi, birinden biriydi o, ‘gölgene güzel bir koku katayım bari,’ diyerek yasemini diken

Hem ne zamandı o, geçen yıl, önceki yıl, daha önceki yıl mi? (NIG, s.68)

Hikâyenin akisi içerisinde araya giren cümle dışı unsurlar da şekil açısından ilk hikâyelerde denenen uygulamalardandır:

“O kız kimdi. Bir arkadaşı olacak. Okuldan herhâlde. Saat kaç kim bilir. Soguk sessizlikle boguk. Kızla yan yana yürüyorlardı.” (TÖV, s.46)

“Geçen gün inancım yıkıldı. Sevemez o. Hele sevda hiç olamaz. Kızı kullandı. Demir'i kiskandı. Suçu daha da büyük. Uyuyordur artık. Çocuk daha bu gece bana küsmek istedi.” (TÖV, s.46)

*Kavruk ve Nereden de Andım Simdi...* adlı hikâyelerde olayların karmaşıklığı ve gerilim hiç nokta kullanılmayarak verilmeye çalışılır. Her iki hikâye de ölüm, pısmanlık gibi ağır konuları, karamsarlıkla yüklü bir dille anlatır. Karasu sanki yaşananları hiç bitmemiş kabul etmekte, okuyucu üzerindeki etkisi sürsün istemektedir.

*Çatal* adlı hikâyede birinci bölümün sonunda yer alan “Bir sarkı gibi geliyordu uzaktan.” cümlesi nakarat gibi, ikinci bölümün başında da tekrarlanır. Bütün bir yaşam

boyu musiki ile iç içe olduğunu söyleyen<sup>79</sup> Karasu için böyle girişimler, hikâyenin dilinde oluşturmaya çalıştığı müzikle alakalı denemelerdir.

*Acı Kök Yağmurun Tadında*, Karasu'nun kahramanların gözünden tüm yaşananların genel bir durum raporunu veren, tanıklıklarını ve meselelere her kahramanın bakışını ayrı ayrı başlıklar altında yansıttığı Faulkner<sup>80</sup> tarzı bir hikâyedir. Faulkner, *Döşegimde Ölürken* adlı romanında benzer bir şekli denemistir.

Bilge Karasu'nun klasik bir hikâyeye en çok yaklaştığı kitabı *Uzun Sürmüş Bir Günün Aksami*'nda eksilteli cümlelere sıklıkla rastlanır. Eksilteli cümleler hikâyeye kahramanlarından gerek İoakim'in gerekse Andronikos'un karasızlıklarını, çaresizliklerini, içinde buldukları çıkmazı çok güzel yansıtır. Andronikos, adaya çıkmak için kararsızlık geçirdiği anda kafasından geçenlerin hepsi dağınık ve yarım kalmış, devami olmayan düşüncelerdir. Bunu da yazar cümleleri yarım bırakarak okuyucuya etkili bir şekilde vermek ister.

“Bir gün avluda böyle gezerken...

“Andronikos'u daha yakın mi bulmuştu kendine, onu öbürlerine göre daha düşünceli daha.

“daha sonraki olayları bu masallarla yorumlamaya başlayınca.

“Belki de ilk konuşmak istediği, ilk konuştuğu, ilk sevmeye başladığı, ilk güvendiği, bel bağladığı, ilk. (USBGA, s.65)

Aynı şekilde *Usta Beni Öldürsen E!*'de de çiragin kafa karışıklığının eksilteli cümlelerle verildiğini görürüz:

“O hâlde herkes, ustasının kendini biçimleyişini, hayır kendi biçimlenişini çiragina aktarmasıyla mi biçilmeni

Kafası karıştı. Bu soruları sormaya kalksa ustasına, ne karşılık alacağını biliyor gibiydi.” (GKB, s.113)

*Göçmüş Kediler Bahçesi* 12 hikâyeden oluşmaktadır. Bu hikâyelerin içine serpistirilmiş 13 bölümde ise 12.yüzyıldan kalma, on yılda bir oynanan ve kendine has çok değişik

---

<sup>79</sup> Age, s.76.

<sup>80</sup> Bilge Karasu kendisiyle yapılan bir söyleşide Faulkner etkisini dile getirir. G.Turan-H.Aker, “*O Gün An-neme Bir Masal Anlattım*”, *Kitaplık*, S.39, 2000.

kurallari olan, satranca benzeyen “Göçme Oyunu” anlatilir. Bu 13 bölümde anlatılanların diger hikâyelerle doğrudan bir bağlantısı yoktur.

Karasu, *Avından El Alan* adlı hikâyede iç içe iki ayrı metin kurar. Şekil olarak daha sonra *Kismet Büfesi*'nde deneyeceği bir yöntemdir bu:

“Bey , karacanın ardından uçuyordu mahmuzlayıp durduğu  
*Tekboynuz kızoglan kızlara düskün. Kosar, kosar, onların*  
atin sirtında. At, kanatlarını germis, gölgesini karacanın üzerine  
*kucagina atar kendini, yatar: Herkesin bildiği bir şey bu. Tek-*  
degdirdi degdirecek. Karaca birden tas gibi durdu kaldı. Dünya-  
*boynuzu yakalayip yigitlik göstermenin tek yolu da, güzel bir*  
lar çarpısti delice hızları içinde. Boynu kırılıp yüzü gözü kan  
*delikanlinin kız gibi giydirilip kira salınmasıdır. Delikanlı kirita*  
içinde kalan Beyi gözyaşlarıyla diriltmeye çalışan uzun saçlı,  
*kirita önden yürür; tekboynuz onu görür görmez kosar gelir,*  
uzun parmaklı; güzeller güzeli delikanlinin yok oluvermiş bir  
*kucagina atılır, koinuna girer delikanlinin. O zaman kat kat giy-*  
karacanın yerinde durmakta olduğunu kim anlayabilir, kim bile-  
*siler altında gizlenmiş mizraklar ortaya çıkar, tekboynuzun böğ-*  
bilir bundan böyle?  
*rü delik desik olur.” ( GKB, s.25-26 )*

*Geceden Geceye Arabayı Kaçırın Adam, Korkusuz Kirpiye Övgü, Yengece Övgü, Incitme Beni* hikâyelerinde, *Troya'da Ölüm Vardı*'daki hikâyeler gibi misra formunda paragraflara veya cümlelere rastlarız. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki sıraladığımız hikâyelerde, bu girişler, olayların akisini vermekten ziyade, düşünce ağırlıklı ve daha çok felsefî içerikli bölümlerdir.

*Yengece Övgü*'de yazar, alisilmadık biçimde hikâyenin ortasında bir parantez açar ve başlıkla ilgili kararsızlığını dile getirir. *Yengece Övgü* başlığını buraya atmasının uygun olacağını ve bir önceki hikâye olan *Korkusuz Kirpiye Övgü*'ye yakistirmek için böyle yaptığını söyler. Hikâye dışı konulara parantez içlerinde yer veren yazar, postmodern etkileri açığa çıkarır.

Karasu, hikâyelerine şekil verirken hayatın gerçekliğine yakın durmak amacıyla değişik uygulamalara gider. Hayatta aynı durumlarla birden çok defa karşılaştığımız olur örneğin veya tek bir nesne birden çok işlevsellige sahip olabilir. Karasu bunu yazdıklarına uygular. Bir kitabından aldığı bir parçayı diğerlerinde de kullanır. *Narla Incire Gazel*'in girişi, *Altı Ay Bir Güz*'ün 6.bölümünün ilk cümleleridir. Karasu bu uygulama ile yaşam arasındaki ilişkiyi şu şekilde ifade eder:

“Sonun basın, ortanın birbirine karıştığını, anlamını yitirdiğini, tersinmez zamanın boyundurduğundan kurtulduğunuzu duyduğunuz bir gün gelir.

Bir kitabınızdan aldığınız parçayı bir başka kitapta kullanabileceğinize karar verdiğiniz bir gün, örneğin. Günü gelince, bu kitabın tümünü öbür kitaba aktarabileceğinizi de düşünürsünüz. Gereç kitliğinde kitap üretmek için değil, yaşamın benzeri olabilecek bir iş yaptığınızı, neden sonra, kavrayabildiğiniz için...” (NIG, s.9)

*Narla Incire Gazel* bir insanın serüvenini anlatır, fakat bunu bir bütünlük içerisinde değil de bütünü parçalara ayırarak yapar. Ana metin içindeki alt metinler sunarak kronolojik bir bağdan ziyade tematik bir bağla kurar hikâyeyi.<sup>81</sup>

*Narla Incire Gazel*'de *Hayvanlar Kitapçığı* başlıklı bölümde, satır aralarına büyük harflerle vurucu cümleler serpiştirilir. “GİDE DÖNE ÇOK ÇIKTIK BU KAPIDAN, BIN SU KADAR YÜZYIL BOYU, DUVARLARDA SURLARDA ÖLÜM YER YER BİR YABAN INCİR TOHUMU BIÇIMINDE YERLESMİŞTİR, TASLARI ÇÖZÜLEN KOCA KAPIDAN BİR DAHA GEÇMEMEK Mİ GEREK?” Epigraf şeklindeki bu cümleler bir bakıma S.Dilek Yalçın'ın ifade ettiği gibi, yazarın hikâyeyi klasik bir gazel formuna oturtma çabalarıdır. Cümleler kendi içinde de bütünlük gösterir. Postmodern roman tekniği ile gazel nazım şeklinden bir sentez oluşturmaya çalışan Karasu<sup>82</sup>, bu cümlelerle şiirselliğin pesini bırakmamıştır. Gazelde olduğu gibi birbirinden kopuk anlam birimlerini hikâyedeki bölünmüş cümlelerde ve kesik ifadelerde de buluruz.

Yine Bilge Karasu'da değişik bir diyalog türü de aynı satırda verilen, birbirinin devami cümleler hâlindeki biçimdir. Daha önce *Troya'da Ölüm Vardi*'da misra formunda farklı bir diyalog türü de görmüştük.

<sup>81</sup> S.Dilek Yalçın, *Frankofoni*, S.9, Ank., 1997, s.37.

<sup>82</sup> Agy, s.38.

“basini alip giden bir keçi / kim çözdü / biz / niçin / bogulacakti asili kalip / sa-  
na mi kalmis / sen de hayvanina sahip ol huyunu bilmez gibi / oysa bu keçi böyle seyleri  
her gün yapar olsa gerek her gün baglandigina göre... Keçiliğinden geçecek degil ya.”

(NIG, s.32)

*Narla Incire Gazel'deki Üç Tanimli Ara Söz* baslikli bölüm hikâyenin neredeyse tamamen terk edildiği ve yazarın “özgürlük, parçalanmazlık ve sevi” üzerine düşüncelerini açıkladığı bir deneme niteliği gösterir. Estetik üzerine düşüncelerini, kuramsal görüşlerini bale, resim, siir, yazı ve müzikten yola çıkararak oluşturur.<sup>83</sup> Daha küçük puntoyla yazılan bu bölüm, hikâyenin ortasında yerini alması bakımından değişik bir şekil denemesi olarak göze çarpmaktadır.

Karasu, *Ön-Rapor İçin Birkaç Not* baslikli bölümle hikâyenin bitmediğini vurgularken, okuyucuyu da belli bir sona götürmez.<sup>84</sup> Yine bu bölümde postmodern etkiler gün yüzüne çıkar.

Resim sanatı ile hikâyeyi bütünleştirdiği kitabı *Kismet Büfesi*'nde de şekil açısından daha önce rastladığımız benzer uygulamalar görürüz. Misra formunda ana metne eklenmiş alt metinler, parantez içi hikâyenin gövdesiyle doğrudan ilgili olmayan açıklama cümleleri, siirsel söyleyise yaklaşılan devrik cümle yapıları sık sık karşımıza çıkan özelliklerdir. “*Çesitlemeli Korku*”, hikâyelerin içinde yer alan, kitabın sonunda da notalara dökülen farklı bir metindir. Bu siirsel metinde kesik cümleler, misra düzeni, sembolik bir anlatım yani bir siirden beklenen bütün nitelikler göze çarpar. Bazı cümleler büyük harflerle, bazıları fazla aralık bırakılarak yazılır. Yazının puntoları da zaman zaman değişikliklere uğrar.

Kitaba adını veren *Kismet Büfesi, ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin* adlı hikâye, klasik forma en çok yaklaşan metindir. Bu hikâyenin içinde daha önce *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde karşılaştığımız türden, aynı paragrafta farklı iki metne yer verir. Burada da üç kişiyi aynı anda konuşturur ve okuyucu bu karmaşa içerisinde hangi cümlenin kime ait olduğunu seçemez hâle gelir. *Narla Incire Gazel*'de yaptığı gibi gerçeklik duygusunun dil düzeyinde kırılıp, yok olduğunu ortaya koyar.<sup>85</sup>

<sup>83</sup> Agy, s.46.

<sup>84</sup> Agy, s.49.

<sup>85</sup> Agy, s.47.

Yapmak istediği bu uygulamayı da okurla bir parantez açarak okurla paylasir:

“Bundan sonrasini, gerçekten tasarladigim gibi aktarmak için, söyle bir yönteme basvurabilirdim: Sayfayı boyuna e böler, birinci kanat st-konusmayı, ikincisi i alt konusmayı, üçüncüsü ise, Ferdane Hanimin i-konusmasını aktaracaktır, derdim. Kimi yaygın, kimi pek sinirli kullanımlara dayanan bu teknik terimlerden yararlanacak yerde de, birinci kanatla  kadının ağızlarından çıkan sözleri, ikincisiyle Hikmet hanımla Se-fika'nin söylemedikleri hâlde söylemek istediklerini, üçüncüsüyle de yalnız Ferdane Hanimin içinden geçirdiğini - birtakim duygu dsnce taslaklarını, söz hâline getirecek, bunları birine anlatacak olsa nasıl anlatirdi diye düşünmeye çalışarak - aktaracağımı söyleyebilirdim düpedüz.” ( KB, s.101)

Bu açıklamanın devamından Karasu'nun hikâyede sesin, karsilikli konuşma sırasındaki sese dayalı iletişimin imkânlarından yararlanmaya çalıştığını anlarız.

## Öykü ve Siirsellik

Bilge Karasu'nun yazarlık hayatında çok iddialı siir denemeleri olmamıştır. Resit Imrahor'un *Unutulmuş Siirler Antolojisi*'ne (YKY, 1993) giren “*Derinde Kör Balık Mavis-i*” ve “*Hatti Ülkesinden Gelen Esmer Çocuk*” siirleriyle görünür. Bunların dışında UNESCO tarafından kendisine “ismarlanan” Türkçe ve Fransızca yazdığı “*Özgürlük*” başlıklı siirini görürüz.<sup>86</sup> Karasu siirle doğrudan ilgilenen bir yazar olmasa da hikâyelerinde bir “düzyazı siiri”<sup>87</sup> oluşturmaya çalıştığı görülür. “Dil” başlıklı bölümde ele aldığımız, kendine has üslubuyla, dil, işçiliğiyle, siirsel bir öykü dili kurmaya çalıştığı göze çarpar.<sup>88</sup>

Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri* adlı kitabında Karasu'nun hikâyelerini de dâhil edebileceğimiz bir tür tanımı yapar. Bahsettiğimiz türden hikâyelere Erden “siirsellik boyutu taşıyan öyküler”, “siirsel anlatı” veya “siirsel kurmaca” adını verir.<sup>89</sup> Yaptığı adlandırmanın kısa öykü dilindeki siirsellik, bilissellik, göndergesellik ve duygusallık içeren işlevlerini araştırmak olduğunu dile getirir.<sup>90</sup>

Aysu Erden siirsellik özelliği olan metinlerle siirler arasında iki ortak nokta tespit eder:

1. Yazar okuyucusuna, dış dünya ile ilgili duygu ve düşüncelerinin sıra dışı, zor anlatılan, sasirtici ve farklı boyutlarını sunar. Bu amaçla da metnin dilini sanatsal, özgün, yaratıcı sıra dışı ve deneysel boyutlarda düzenler.
2. Yazar zor anlatılabilen duygu, düşünce ve gerçekleri mantığa aykırıymış gibi görünen, ancak aslında doğru ve mantıklı olan dil kullanımlarıyla ifade eder. İlk okuyuşta birbirlerine zıt gibi görünen sözcük ve sözcük öbeklerini birlikte kullanır.<sup>91</sup>

<sup>86</sup> B.Karasu, *Öteki Metinler*, s.9.

<sup>87</sup> T.Açık, “*Bilge Karasu'nun Yapıtına Bir Çala Bakış*”, *Virgöl*, S.32, Temmuz - Ağustos 2000.

<sup>88</sup> *Narla Incire Gazel*'in klasik bir gazel formunda hazırlanmış bir kitap olduğunu burada hatırlatmakta fayda var. Bu konuda Bk. S.Dilek Yalçın, “*Narla Incire Gazel: Gazel Formunda Bir Postmodern Anlatı*”, *Frankofoni*, 35-51.

<sup>89</sup> A.Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, s.23.

Age,

Age,

Age,

Yine kısa öykünün belirleyici üç özelliği olan “kisalılık, yoğunluk ve birlik”in, kısa öyküyü siire yaklaştıran en önemli işaretler olduğunu belirtir.<sup>92</sup>

Aysu Erden “siirsel söyleyim” başlıklı bölümde bu türde yazan yazarların özenle seçtikleri sözcüklerle özgün konuşma biçimleri oluşturduklarını dile getirir. Seçilen sözcükler düz anlamlarının dışında yan anlamları da hesaba katılarak kullanılmıştır. Erden’in “siirsel söyleyim”le kastettiğini Karasu’dan vereceğimiz birkaç örnekle somutlaştıralım:

“Ağırbaşlılığı bir bayramlık giysi gibi taşıyordu sırtında.” (LYB, s.153)

“Serinlik hâlâ sıcak bir soluk gibi esmektedir pencereden içeri” (LYB, s.155)

“Evin sessizliği güç bir gebelik ağırlığındaydı.”, (TÖV, s.61)

“yivisik derimi iten susmuş bir çaba” (TÖV, s.61)

“Senin yanımdasızlığın bir silik suskuydu, günsüz karanlığımın keser açardı kapısını, sesin, yüzün, yürümen” (KB, s.73)

“tren  
bir yıkıntı gürültüsü içinde  
tepemden geçmeğe başladı  
uzaktan gelişini duymadım  
düdüğünü bile  
sakaklarım atıyor tekerlerin altında  
sustu sonra sakaklarım da  
sustu” (TÖV, s.23-24)

Değişik hikâyelerde geçen yukarıdaki alıntılar, herhangi bir siirde yer alabilecek cümlelerdir. Yani siirin az sözcük kullanımıyla çok yoğun duygular anlatma ilkesini görmek mümkündür örneklerde. Erden’in ifade ettiği gibi bu tür metinlerde “kisisel ses tonu, siirsel söyleyim, sıra dışı söz dizimi [biçim ve cümle yapılarında değindik], imgeleme [ayrı bir başlık altında inceledik], söz sanatları, söz yinelemeleri, bütünlük, belirsizlik, zirve, sapma ve öneleme” gibi sanatsal ölçülere sıklıkla rastlanmaktadır.<sup>93</sup>

<sup>92</sup> Age, s.321, (Miller ve Slote’tan aktaran Erden)

<sup>93</sup> Age, s.324.

Kimi öykülerde karsilasilan anahtar sözcükler, simgeler ve yinelemeler de hikâye ile siiri birbirine yaklastiran unsurlardandir. *Çatal* hikâyesinde tekrarlanan “bir sarki gibi geliyordu uzaktan” cümlesi hikâyenin siirselligini güçlendirirken, kimi hikâyelerde gördüğümüz ve görünenin disinda farkli anlam boyutlari kazanan imgeler de ayni islevi görür. “Imge” baslikli bölümle ele aldığımız deniz, usta-çirak, incir, nar, kedi gibi birtakim nesnelere, siirde karsimiza çıkan sembollere tekabül eder.

Bilge Karasu'nun hikâyelerine sekil özellikleri ve cümle yapıları itibariyle bakildigi zaman da hikâyelerin siirsellik boyutunun öne çıktigini görürüz. Siirin misra düzenini andiran alt alta, yarım bırakilmis cümleler göze çarparken, manzumeyi çağrıtiran hikâyeler de görmek mümkündür. Korku, yalnızlık ve ask temasinin islendiği “*Çesitlemeli Korku*”<sup>94</sup>, misralardan olusan bir hikâye-siirdir örneğın. Hikâyedeki “bir çiğ gibi geldin üstüme” cümlesi yinelenen söz grubudur.

*Göçmüs Kediler Bahçesi*'ndeki *Bir Baska Tepe* hikâyesinde yer alan su paragraf Karasu'nun hikâyelerinde yer alan ve siir estetigi açısından en güçlü bölümlerden birdir:

“tapınç kulelerinin tepesindeki sunaklarda çakmaktasi bıçaklariyla kölelerin, tutsakların göğsünü yarıp isiga açar, güneşin atesi karsısında kasilip gevsemesini sasirmadan sürdüren yüregi baslarının üzerinde güneşe sunarken, kulenin dibine doğru ağır ağır inerek uzayan, geniş leyn kan ırmaklarına bakıp gönenen Günes Eri

‘ayın orta yeri’ diye adlandırdıkları ülkelerinde,  
kendilerine ‘balıkçillarin bulunduğu yer’de eglesen-

ler

diyen Günes Eri” (GKB, s.201)

Aysu Erden siirsellik boyutu taşıyan öykülerin ortak özelliklerini altı maddede toplar:

1. Yüzeysel yapıları özgün, yaratıcı, sıra dışı ve ilk okuyusta mantığa aykiri ya da birbirlerine zıt gibi algılanabilen kimi dil kullanımlarından oluşabilmektedir.

<sup>94</sup> B.Karasu, *Kismet Büfesi*, s.70-78.

2. Bu tür dil kullanimlari belirli kosullarda aslinda birbirleriyle uyumlu olan ve çogunlukla o yazarin kendine özgü ilk ve son kez gerçekleştirilmiş sanatsal ve deneysel kullanimlardir.
3. Özenle seçilerek belirli bir düzene göre sıralanan sözcük ve sözcük öbekleri, sözlük anlamlarının ötesinde simgesel, imgesel ve çağrışımsal anlamlara gönderimde bulunmaktadır.
4. Öykülerdeki dil kullanimlari yoğun bir biçimde söz sanatları, saptamalar ve önelemeler içermektedir.
5. Devrik tümcelere, soru tümcelerine ve yarım bırakılmış tümcelere ya da tümce görevi yapan sözcük ve sözcük öbeklerine sahip olmaları nedeniyle alt alta yazdıklarında serbest siir oluşturabilecek bölümler de içerebilmektedirler.
6. Bu tür öykülerin kimilerinde görsel siir olma özelliğine sahip bölümlere rastlamak olasıdır.<sup>95</sup>

Erden'in sıraladığı ortak özelliklerin çerçevesinden Bilge Karasu'nun hikâyelerine baktığımız zaman şöyle bir sonuç çıkar:

İlk maddede ele alınan konu, Karasu'nun “anlaşılamayan” yazar olarak nitelenmesine sebep olmuştur. Sıra dışı şekil denemeleriyle Karasu özgün ve kendine has bir hikâye tarzı (imgesel öykü) oluşturmıştır. Karasu'nun özellikle *Kismet Büfesi*'ndeki metninin deneysel bir nitelik arz ettiğini daha önce söylemiştik. Erden'i bu tür hikâyelerin ilk ve son kez gerçekleştirilmiş olduğu ifadesini Karasu için kullanmak pek doğru değildir. Çünkü Karasu ilk hikâyelerinden itibaren değişikliklere, yeniliklere her zaman kapı aralamıştır. “Her yazdığım, öykünün ne olabileceği üzerine bir arama çabası”<sup>96</sup> sözü de, bir bakıma bunu yansıtmaktadır.

<sup>95</sup> A.Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, s.352.

<sup>96</sup> Ö.Lekesiz, *Yeni Türk edebiyatında Öykü* 3, s.452.

Karasu'nun simgesel, imgesel ve söz sanatlarıyla yüklü bir dili olması da siirsel öykünün sınırlarına girmesinde etkindir. Besinci ve altıncı maddede ele alınan devrik, soru ve yarım bırakılmış cümlelere sıklıkla rastlandığı gibi, pek çok cümleyi de alt alta sıraladığımız vakit serbest siiri aratmayacak metinlere dönüşebileceğini söylemek mümkündür. Yine Karasu'nun hikâyelerindeki “Biçim ve Cümle Yapıları” bölümünde ele aldığımız şekil özellikleri de, Erden'in altıncı madde de ifade ettiği “görsel siir” tanımlamasına uyacak nitelikleri tasimaktadır.

Karasu'nun bu denemelerle siir ve hikâyeye arasında bir denge kurmaya çalıştığı iddia edemeyiz. Fakat sahip olduğu dil anlayışı neticesinde böyle uygulamalara gittiğini söyleyebiliriz. Bilindiği gibi Karasu, tipki sairler gibi dil işçiliğini önceleyen bir yazardır. Bu noktadaki ortaklık belki de Karasu'yu “siirsel anlatı” denecek türle dirsek temasına geçirmiş olabilir.

## Resim ve Müzik

Bilge Karasu'nun hikâyelerinde yazarın resim ve müzik sanatıyla olan uğraşının etkisi her planda açığa çıkar. Resim üzerine yazılar denebilecek *Kismet Büfesi* Erol Akyavas, Turan Erol, Ertugrul Oguz Firat gibi ressamın resimleri üzerine kurgulanmış kurmacalardan ibarettir. Bu metinlerde resimlerdeki kişilerden, renklerden hareketle değişik imgeler, olaylar kurgulanır ve resimle doğrudan ilgisi olmayan, yeni bir öykü çıkmış olur ortaya. *Kismet Büfesi*'ndeki bu hikâyeler, resimler üzerine yazılmış yazılardan çok, “resmi okumanın yazısı”dır. Resimler bu durumda bir “yola çıkış noktası”dır.<sup>97</sup>

Daha önce de bahsi geçtiği gibi deneysel nitelikteki metinlerden oluşan *Kismet Büfesi*'nde resimlerin hikâyeye dönüşümünü Füsün Akatlı, bir “çeviri” olarak değerlendirir. Akatlı'ya göre, “*Kismet Büfesi*'nin tipolojisini belirleyen, bir ‘gerçek’ten, bir ‘düş’ten, bir başka ‘dil’den ya da bir ‘yapıtı’dan yola çıkılmış / çıkılıyor olması bu tipolojiyi değiştirmez. Temelinden çatısına, şimdi kurulan ve kendileri bu kurma sürecinin ta kendisi olan hâlis- muhlis kurmacalardır bu metinler.” Örneğin Erol Akyavas'ın bir savaş meydanını tasvir eden resmi üzerine yazdığı, *Çapavulun Çattığı Çaparız* başlıklı hikâye tablodaki görsel malzemenin hareketle savaş ve ölüm üzerine yazılmış bir çesitlemedir. Karasu diğer hikâyelerinde de yaptığı gibi hikâyenin ve resmin alternatif kurgularını hesaba katarak oluşturur metnini. Hikâye zaten “Şimdi bunu yırtmalı, güneşin *battığını* kabul ederek yazmaya yeniden başlamalı” diye bitirerek “açık yapıt”<sup>98</sup> \* \* denilen türe yaklaşmıştır.

*Kismet Büfesi*'ndeki edebiyatla resim arasındaki ilişkiler yoluyla kurulan bu hikâyelere Karasu, “metin” adını vermeyi tercih etmiştir. Bu meselede Karasu, Asuman Suner'in röportajına verdiği cevapta postmodern edebiyat kuramının her şeyi “metin” olarak tanımlamasına benzer yanıtlar vermiştir. Bu metinlerde resim anlattığını düşünenler konusunda verdiği cevap resim ve hikâye ilişkisi açısından dikkate değerdir:

<sup>97</sup> M.Mungan, *Karanlık Bir Yalı'nın Karasularında*, Yazko, S.30, Nisan 1983.

<sup>98</sup> Edebiyat Kuramcısı Umberto Eco'nun sistemleştirdiği bir kavram olan “açık yapıt” ifadesi şu şekilde yorumlanmaktadır: “yazar yorumcuyla tamamlanacak bir yapıt sunar. Ama bunun nasıl yapılacağını kesin bir şekilde bilmezse de, yapıtın yine kendi yapıtı olarak kalacağını bilir; yorumsal diyalog sonunda, bir başka kimsenin örgenleştirdiği bir biçim, somut olarak ortaya çıkacaktır, ancak o, bu biçimde de yine yaratıcı olarak kalacaktır.”, “hiçbir sanat yapıtı gerçekte ‘kapalı’ değildir; her yapıt, belli bir görünüşün ötesinde, sayısız olası ‘okumaya’ yatkınlık gösterir.”, U. Eco, *Açık Yapıt*, s.31, 39.

“O metinlerin birinde ya da bir kaçında birtakim resimleri anlattığımı - anlattığımı diyorum- sananlar çok olmuştur. Oysa bir portre resmi yapılan kişiyi ne kadar ‘anlatıyorsa’, yazılar da resimleri o kadar ‘anlatıyordu’. Orada yalnız, yapılmış bir takım resimler üzerine de konuşuyordum. O resimlerden söz ederken onlara bir bakış biçimi getiriyordum, bu, başka bakış biçimlerini ortadan kaldırır demek hiç değil. Benim istediğim, bir resmin -ister yapılmış, yani ‘gerçek’, ister uydurulmuş olsun- görselliğini yazıda kullanmakti. Yazı yazdığımı hiçbir zaman unutmadım. Başka alanların yazılabilirliği beni çok düşündürür. Resmin yazılabilirliği yeni bir şey değil, çok yapılır. Sesin yazılabilirliği daha az yapılan, düşünülen bir şey.”<sup>99</sup>

Karasu'nun yukarıdaki paragrafta dile getirdiği başka alanların yazılabilirliği dediği şey iste, resim ve müzik alanında yoğunlaşmaktadır. Müzik de resim gibi Karasu'nun hikâyelerini arka planda her zaman beslemiştir. Bilge Karasu, çocuk yaşlardan itibaren aldığı piyano eğitimi sayesinde musiki eğitimini yazı adamı için çokça önemsemmiştir. Karasu için musiki eğitimi felsefe eğitiminden daha da önemlidir çünkü ölçüyü öğretti. Yine vaktin kullanımı, renkleri, musiki bağantılar kurmasını öğretti hep müzik eğitimidir. On yedi yaşında müzikle meslek olarak uğrasmaktan vazgeçme kararı almıştır. Aynı dönemde müziğin yerine yazıyı geçirir. “Çok okuyan bir adamım o yaşta ama yazı yazmanın ne demek olacağını henüz bilmiyordum.”<sup>100</sup> diyerek yazmanın çetrefillliğini dile getirir:

“Yazı benim için her türlü işi unutturmuş bir iş. Mesela pek çok insanda, anladığım kadarıyla yazı başka işlerin yani sıra yürüyebilen bir iş. Yazıyı ben öyle düşünmedim, hâlâ da düşünmüyorum. (...) Yani yazı her zaman belli bir yapının hazırlık çalışmasıdır ya da düpedüz çalışmasıdır.”<sup>101</sup>

Karasu müzikle irtibatını ilerleyen yıllarda da koparmamış dediğimiz gibi yazısını içten içe besleyen bir damar olmuştur. Nedim Otyam'ın orkestrasında piyano çalmaya devam ederken<sup>102</sup>, Ertugrul Oguz Firat'ın 1982 yılında başlayarak evinde haftada bir düzene nlediği çağdas çoksesli müzik üzerine “dinleti-oturum”larının en sadık müdavimlerinden olur. Çoksesli müziği tanıma çabasının 1995'te ölünceye kadar sürdüğünü biliyoruz.<sup>103</sup>

---

Ö

Age, s.17.

<sup>102</sup> N.Meriç, *Bilge Karasu Aramızda*, s.31.

<sup>103</sup> E. O. Firat, *Frankofoni*, s.19.

Karasu, kendisiyle yapılan bir röportajda sinema ile müzigin yazisini en çok besleyen iki sanat oldugunu söyler. Bir metnin kuruluşunu musiki biçimlerinin büyük ölçüde etkiledigini kendi agziyla söyler. Hatta bunun somut bir örneğini de, *Kismet Büfesi*'ne aldığı *Çesitlemeli Korku*'nun seslendirilmiş metnidir. Siir formundaki *Çesitlemeli Korku*'nun farklı okuma biçimlerine açık bir kompozisyonunu oluşturmıştır Karasu. Yapmak istediği belki de “renkleri ve sesleri bir dil gibi göstermek”<sup>104</sup> tir. *Lagimlaranasi ya da Beyoglu* kitabında yer alan “Sese Yazılanlar” başlıklı bölümde yer alan oyunlarda da müzigin sunduğu imkânlardan faydalanılmıştır. “Ask” adlı oyun libretto olarak sunulmuştur. Yani bir opera güftesi yazmıştır.

Karasu'nun musikiye ilgisi *Kismet Büfesi*'nde de değişik şekil denemelerine yol açmıştır. *Kismet Büfesi*'nin belli bir bölümünü yarıda keserek “yatay adımlarla dikey doğrultuda bir okuma musiki yazisini da göz önünde tutarak, aynı temele dayanan ama dikey adımlarla yatay doğrultuda ilerleyen bir okuma sağlamanın daha elverişli olacağına karar verdim.” der ve kelimeleri notalara döker. Böylelikle bir bakıma metin içinde çoksesli bir koro oluşturur. Çünkü kişilerin konuşmaları birbiri içinde verilirken hangi sözün kimin ağzından çıktığı anlaşılmayacak bir orkestra kurulmuş olur. Karasu'nun “musiki yazisi” derken kurmaya çalıştığı denklem de bu olsa gerek. Bu deneysel metin Karasu'nun tipik “küg”<sup>105</sup> denemelerinden biridir. Karasu bu denemenin amacını şöyle açıklar:

“Böylelikle seslerin zamanın akışı içindeki girismeleri de, biraz daha belirginleşebilirdi. Söyle bir benzetme yapabiliriz: Ses kaydedilmiş üç seridi aynı anda dinleyecek olsanız, seritlerden biri ya da öbüründeki boşluklar, dolu serit ya da seritlerden gelen seslerin seçilmesini biraz kolaylaştırır ama üç seritten birden ses geldiği zaman söylenenlerin anlaşılması çok güçleşecektir.” (KB, s.102)

Alintıda da görüldüğü gibi metinde yer alan üç ayrı ses, yani üç ayrı karakterin konuşmalarından kurulmuş bir orkestra ile karşı karşıyayızdır. “*Sevilmek*” adlı radyo oyunu da üç ses için yazılmış benzer bir şekilde kurgulanmış bir metindir.

Karasu'nun aradığı sesi bulabilmek için tipki bir müzisyenin enstrümaniyla oynaması gibi kelimelerle oynadığı görülür. Siirsel ifadeleri incelerken değindiğimiz gibi kelimeler istenilen sese ulaşmaya kadar bir işçilik göze çarpar:

<sup>104</sup> J. P. Sartre, “Edebiyat Nedir?”, s.14.

<sup>105</sup> Küg: Çoksesli müzik.

“Parmaklık ancak bes yaşlarımdayken kalkmış. O hâlde, bu anının vaktine dönelim, düşündüğümünden de geriye.

Banyoya götürülür, çise tutulur. İnce bir su sesi, su sesi, sis elerden sular öyle akmaz, ancak çise tutulurken ağızlardan akar bu su sesi, su sisesi, su sisesi, su si, uyuma oğlum denir sonra” (AABG, s.25)

Ertugrul Oguz Firat, Karasu'nun eserleriyle küğ ilişkisini ele aldığı yazısında, Karasu'nun önemli bir besteci olan Musorgski ile ilginç bir benzerliğine yer verir. Musorgski'nin görmeyi / görünüyü sesle birleştirdiği gibi Karasu'nun da, görmeyi / görünüyü, söz / söyleyiş / söyleme çevirirken gizil bir iç küğü de ikinci bir anlam olarak birlikte oluşturduğunu söyler. Yine aynı yazıda çoksesli müzikle ilişkili hikâyeleri “*Dutlar*”, “*Masalin da Yirtiliverdiği Yer*” ve “*Çesitlemeli Korku*” olarak sıralanıyor.

Firat, Karasu'nun “yazısında her zaman var olan, sürüp giden, okuyanı hep yeniden düşünmeye yönlendiren, hemen açığa çıkmadıkları için giz içinde düşünülme sıralarını bekleyen ikincil anlamlar ve ses uyumu (armoni) anlayışı”ni ve bundaki ustalığını musiki eğitimi almış olmasına bağlar.<sup>106</sup>

<sup>106</sup> E. O. Firat, *Frankofoni*, s.20.

### III. BÖLÜM: HİKÂYELERİN İÇERİĞİ

#### *Denge*

Bilge Karasu *Ne Kitapsiz Ne Kedisiz* adlı deneme kitabında dostluk ilişkilerinde yakalamaya çalıştığı bir “denge”den söz açar. Bu dengeyi kurma çabasının zorunlulugundan ve değişik yönlerinden bahseder. Bazen iradeli bir şekilde bazen de irade dışı bir etkilesimdir denge. Kisi uzun boylu hesabını yapmaz bunun, kendi kendini düzenler ve ilişkilerin kuruluşunda kisi etkin, bozulurken ise edilgendir.

Dostluk ilişkilerinde serüvencilikten hoşlanmadığını ifade eden Karasu, “bir ilişkim ne zaman serüvencilikle bulandıysa var olan ya da yeni kurulan bir ilişkiyle onu hemen dengelemeğe çalışmışım.”<sup>107</sup> der. Yazının geneline baktığımızda Karasu’yu bu satırları yazmaya zorlayan şeyin, dostluk ilişkilerinde rastlanan maymun istahlilik olduğunu görürüz.

Bizi ilgilendiren kısım Karasu’nun hikâyelerinde karakterler arasında, yaşanan olaylar arasında ve hikâyenin sonunda oluşan, ortaya çıkan “denge” unsurudur. Iskender Savasir *Göçmüş Kediler Bahçesi* için yazdığı bir yazıda Karasu’nun denemesinde bahsettiği türden bir dengeyi hikâyelerinde (özellikle *Usta Beni Öldürsen E!* başlıklı hikâyede) göremediğini, aksine bu hikâyede karşılıklı bir “anlaşılmazlık” hâkim olduğunu söyler. Sonu ölümlü biten bu masalların ölümlü dengeye kavuşturulduğunun da söylenebileceğini düşünür.

Karasu’nun kisileri ölümlü sonuçlanacak sonlarına giderken bile “sinirsiz bir sarhosluğa” kapılmazlar. Hayatın sonsuz yuvarlanması içinde bile dengeyi aramak, olanaksızı mümkün kılmak için uğraşırlar.<sup>108</sup> *Tepe*’de ve *Ada*’da Ioakim ile Andronikos, tüm o karmasanın içinde dengeli bir yaşam kurmanın umuduyla yasarlar.

“O hâlde, her gün yeniden bir şeyler yapabilmeli, her gün yeniden kurmalı, düzeltmeli dünyasını, her gün yeni bir şey katmalı ki yasayısına, ölüm payı artacak yerde eksilir gibi olabilsin, dağılsın, parçalsın; yasayısını kolaylaştırarak kendi ilişkilerinin

<sup>107</sup> B.Karasu, *Ne Kitapsiz Ne Kedisiz*, s.75.

<sup>108</sup> M.Arslantunali, “Sinirlarla İslenmiş Incecek Bir Oya”, *Virgül*, s.32, Temmuz-Agustos 2000.

yanında kendi getirdiğin değişiklik de olsun, bu denge içinde, yasadığını, sürüklenmediğini anla, anlayacak hâle gel...” (USBGA, s.51)

Hayatın dengesi *Narla Incire Gazel*'de de karsımıza çıkar:

“İnsanın bir zamanlar farkında olduğu bir dirim dengesi ortaklığının yerini, sömürücülüğün ya da daha kötüsü, aldirissizliğin da ötesinde bir bakar körlüğün almış olmasını ürkünç buluyorum.” (NIG, s.30)

Andronikos kaçış hâlindeyken, hayati tehlikede yken ve her an yakalanma ihtimali içindeyken dünyasını yeniden kurmak, düzenlemek için hayatına yeni bir şey katarak tutunmaya çalışır.

Yine bir başka yerde Ioakim duyguların dengesinden bahseder:

“Oysa tepede, yukarıda, karşıya bakarken bir şey bulması, bir tümce bitirmesi, birkaç tümce bitirmenin günü de bitirme hakkını veren, duyuran, içe, gönle, duygulara denge sağlayan kendini beğenmiş toklugunu duyması gerek” (USBGA, s.86)

Hayatla ölümün dengesi arasında sallanır *Uzun Sürmüs Bir Günün Aksami*'nin kahramanları:

“Önemli olan bu isik; gündüzle gece arasında, hâlâ kaypak bir bugünle değişmez bir dün arasında, dirimle ölüm arasında dengede duran, askıda, sallantıda kalan, bunları daha düşündüğü süre içinde dengesi bozulup geceye, düne, ölüme kaymaya başlayacak -başladı- bu isik önemli.” (USBGA, s.88)

*Troya'da Ölüm Vardi*'da yer alan hikâyelerin karakterlerinde de sevgi konusunda bir denge kuramamanın sıkıntısı vardır. Bu hikâyelere yön veren dengeden ziyade dengesizliğin karakterler arasındaki ilişkiyi nasıl şekillendirdiğidir. Anne ile çocuk, kari -koca, arkadaş ve sevgililerin birbiriyle kurdukları ilişkilerde hep göze çarpan, Karasu'nun dostluk ilişkilerinde önemseddiği dengeyi kuramamış olmalarıdır. Gerçek ve düs arasındaki gidiş gelişler “gerçeğe yakın bağlar, gerçekleşti sanıları, gerçeğin her an bir ucunda kalırlar, yeni arayışlar ve bu sıralama boyunca görülen açlıklar, tutkular, üzüntüler, umutlar, umut

kiriklikleri...” sevgi dengesinin kurulmasında birer engel teskil ederler. Kahramanlar sevmeyi bildikleri gibi “sevilmeyi de bir öğrenseler” bu denge bulunacaktır.<sup>109</sup>

N.Gürbilek, Karasu'da bir dengeden söz edilecekse bunun dili konusunda olması gerektiğini söyler.<sup>110</sup> Dil üzerindeki işçilikle, “dikis yerleri, makas izleri, tegelleri”<sup>111</sup> ile bir dengeye ulaşmaya çabalamış olduğunu görürüz. İlk hikâye kitabından sonrakilere doğru özellikle *Göçmüs Kediler Bahçesi*'yle dildeki değişim (denge) göze çarpar. Enis Batur da *Göçmüs Kediler Bahçesi*'nde Karasu'nun “altın bir denge” yakaladığından söz eder.<sup>112</sup>

İskender Savasir, Bilge Karasu'nun öykülerinin tutkusu ile anlatı arasında kurduğu dengeye<sup>113</sup> ulaşmanın, masallardaki tutkuyu sonuna kadar yaşamakla mümkün olduğunu belirtir.<sup>114</sup>

---

<sup>109</sup> E.Gürson, *Edebiyattan Yana*, s.91.

<sup>110</sup> N.Gürbilek, *Yer Degistiren Gölge*, s.81.

<sup>111</sup> N.Gürbilek, “*Ne Kedisiz Ne Korkusuz*”, *Virgül*, S.9, Haziran 1998.

<sup>112</sup> E. Batur, “*Bilge Karasu Üzerine İki Not*”, *Bilge Karasu Aramızda*, s.162.

<sup>113</sup> N.Gürbilek, *Yer Degistiren Gölge*, s.76.

<sup>114</sup> Age, s.78.

## Ölüm

Bilge Karasu'nun hikâyelerinde öne çıkan konuların sunular olduğunu görürüz: Ask, yalnızlık, ölüm, cinsellik, kiskançlık, arayış, inanç ve inançsızlığın verdiği bunalım, toplumdaki kaçış, tutku, dostluk, kadınların dünyası, korku, ana sevecenliği. Bu konulardan ask, cinsellik, yalnızlık ve ölüm yazarın pek çok hikâyesinde islediği, içten içe her hikâyede kendini duyumsatan konulardır.

*Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde korku “en dipte yatan ana izlek”tir örneğin. Ölümle ask iç içedir.<sup>115</sup> *Troya'da Ölüm Vardı*'nin hikâyelerinde ise ana temalar, ölüm, yalnızlık, cinsel sorunlar ve karşılıksız sevgiler, dengesi bir türlü kurulamayan ilişkilerdir. *Troya* için “yazarın gittikçe kendi içine doğru derinleşecek ve çeşitlenecek olan temalarını ilk kez desifre ettiği” kitabı diyebiliriz.<sup>116</sup> Çünkü bundan sonraki hikâyelerinde de derin bir ölüm felsefesi ve yalnızlık, özellikle erkeklerin yalnızlığı teması işlenecektir.

Karasu'nun ilk hikâye kitabı hem başlığı hem de içeriği ile ölüm temasının yoğun olarak işlendiği hikâyeleri içerir.<sup>117</sup> *Troya'da Ölüm Vardı* için giriş kabul ettiğimiz *Doğum* başlıklı bölümde ölüm, kan ve toprak kokuları içinde bir imge olarak belirir. Eser Gürson, bu girişi yazarın üslup temeli olarak görür. Kısa, fiilsiz cümlelerle kurulan ve çağrışımlar içeren cümlelerin, “yok ile var oluş arasında sıkışmış zamani patlatabilecek söz yığını” olduğunu söyler.<sup>118</sup> Kitabın tamamında yer alan on üç hikâyenin dokuzu Müsfik'in hayatını, baskalarının dünyalarıyla kurduğu ilişkiyi ele alan birbiriyle bağlantılı hikâyelerdir.

Karasu için, hayatla hayatın sonu anlamına gelen ölüm arasında siki bir ilişki vardır. İnsanın yasama nasıl kurulan bir şeyse, ölümü de Karasu, kurulan bir şey olarak kabul eder.<sup>119</sup> *Gece* romanında geçen şu cümleler de “ölümü kurma” düşüncesinin ifadeleridir: “Ölümü kurmaksızın yasama kurmanın olanaksızlığını duymak... Nasıl olsa ne yaparsak yapalım ölüme hazırlandığımız göre.” *Kismet Büfesi*'nde de “her canlinin daha doğarken ölümün tohumunu içinde tasıdığı” (s.112) dile getirilir ve *Dehlizde Giden Adam*'da da

<sup>115</sup> F.Akatli, *Öykülerde Dünyalar*, s.53.

<sup>116</sup> S.Yalsızuçanlar, *Modern Türk Öykücülüğünde Bir Ada: Bilge Karasu, Hece (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı)*, S.46 / 47, Ank., 2000, s.233.

<sup>117</sup> “Ben galiba biraz fazlaca hatırlıyorum ölümü, yani unutmuyorum.”, Ö.Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 3*, s.464.

<sup>118</sup> E.Gürson, *Edebiyattan Yana*, s.87.

<sup>119</sup> Ö.Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü-3*, s.464.

ölüm neredeyse aranan bir nesne hâline gelir. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki insan- insan, insan- hayvan, insan- esya ilişkileri sonu ölümle bitecek olan bir tutkunun imgeleridir.<sup>120</sup> Karasu sadece eserlerinde değil, kişisel olarak da ölümü fazlaca hatırladığını dile getirmektedir.<sup>121</sup>

Ölüm her zaman her yerde vazgeçilmez yerini alır.<sup>122</sup> Bir fon olarak yeri hiç değişmez, en umut dolu, iyimser, ask ilişkilerinde bile ölümün soğuk yüzü - soğuk yüzü demeyelim, çünkü karakterlerde ölüme karşı bir kanıksama hâli belirir- kendini gösterir. Ölüm, Karasu'da hayati tanimanın, öğrenmenin de bir yoludur gerçekte: “Ölümler her şeyi bilir; öğrenmenin yolu da ölmektir.” (GKB, s.25) Ölümle bu kadar fazla ilgilenmesinin sebeplerinden biri de haksız ölümlerin, öldürme olaylarının Karasu'ya verdiği siktir. Ölenler üzerine konuşmak yerine “öldürme” üzerine kafa yormak gerektiği düşüncesindedir.<sup>123</sup> Karasu'nun bütün metinlerinde ölüme doğru bir evrilme olduğunu, ölümün kişileştirildiğini söyleyebiliriz.<sup>124</sup>

Asuman Suner, Karasu ile yaptığı bir röportajda şu noktaya değinir: “Ölümü kendiliginden, kaçınılmaz bir an olarak değil de, adeta bir sanat yapıtı gibi, adım adım, bilinçle kurulan bir eylem olarak yazıyorsunuz.” Bilge Karasu için ölüme giden yolun da estetik bir zemine oturması ve kişinin kontrolü altında olması gereklidir. Kabul edilmişlik duygusu ile ölüm düşüncesi, yaşam gibi kurulan, inşa edilen bir nesneye dönüşür. Bu röportajda Karasu'nun verdiği cevap, ölüm konusuna yazarın yaklaşımını özetlemesi bakımından önemlidir:

“Çok sevdiğim bir yazar ‘insanın ölümü ellerinden alınmamalı’ gibi bir şey söylemiştir. İnsanın yaşamı nasıl onun kurduğu bir şeyse, ölümü de onun kurduğu bir şey. Yani öldürülmesi durumunda ölümü elinden alınmış olur muydu? Bunu o yazara sormak gerek aslında. Ama ölümümüz elinden geldigince kendi kuracağımız bir şey olabiliyorsa daha ilginç oluyor diyeceğim.”<sup>125</sup>

<sup>120</sup> N.Gürbilek, *Ne Kitapsız Ne Kedisiz, Virgül*, S.9, Haziran 1998.

<sup>121</sup> Ö.Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü-3*, s.464.

<sup>122</sup> Murathan Mungan, ölümün Karasu'nun eserlerinde güzelle iç içe olduğunu söyler. Bk. “*Karanlık Bir Yalının Karasularında*”, *Yazko*, S.30, Nisan 1983.

<sup>123</sup> B.Karasu, *Halûk'a Mektuplar*, s.39.

<sup>124</sup> T.Armaner, “*Son Opus Magnum*”, *Bilge Karasu Aramızda*, s.247-248.

<sup>125</sup> Age, s.464.

Daha sonra ele alacagimiz av-avci; usta-çirak ilişkileri bile ölümün, “yaratanın, doguranin öldürmesi”<sup>126</sup> hususunu ele alan bir araç hâline dönüsbiliyor. “*Usta Beni Öldürsen E!*”nin çiraklarinin ölümü ustanin elinden olur örneğın, *Kismet Büfesi*’nde ise çirak MorYeleliAt yetistikten sonra, yani usta olduktan sonra ustasi hayata veda eder. Bu hikâyede de tam tersi, ustanin ölümü çiragin elinden, daha dogrusu ustalasmaından olur. Neticede sonu ölüme varan ilişkilerdir av-avci; usta-çirak kosutlamaları. Karasu kendinin de ifade ettiğı gibi kosutlamalar olmadan, “ikili”ler bulmadan yazamadığını söyler.<sup>127</sup> Bütün öykülerine bu gözle baktığımız zaman sadece paralel unsurların değil, karsitliklerin de birbirini var eden, birbirini yapan unsurlar olduğunu görürüz. “Dogu-Bati, yasam-ölüm, narincir, kadin-erkek, tarihî bir kente yolculuk- iç dünyaya yolculuk, eylem (dans)- duraganlık (resim), ses (müzik)- renk (kirmizi), tutkuyla iç dünyada sevgi - beden sevgisi, cinsellik, hafiflik-agirlik, tatil-çalışma, tarihi olma- modern olma”<sup>128</sup> gibi zitlikler, yeri gelir paralel iki unsur olarak hikâyede yerini alır.<sup>129</sup>

Karasu'nun pek çok hikâyesine giren “deniz” imgesi de ölümü simgelemektedir.<sup>130</sup> Hikâyelerdeki diğer sembolleri de ele aldığımızda degineceğimiz “deniz” sembolü, “ölüm kadar güzel yüzlü adam” (GKB, s.29) şeklinde benzetmeler de yaptırır yazara. Ölüm, Karasu'da kaçılan korkulan bir zorunluluktan ziyade, kaniksänmiş bir ruh hâlidir.

Erkeklerde karsimize çıkan cinsel sorunların yarattığı bunalımlar sonucu, ölüm, özlenen bir vakia hâline gelir. Erkek karakterler için en son kurtulus yolu ölümdür bir bakıma.<sup>131</sup> Nurdan Gürbilek, kahramanlardaki ölüm tutkusunun *Uzun Sürmüs Bir Günün Aksami*, *Kılavuz* ve *Göçmüs Kediler Bahçesi*'ni ortak bir noktada birleştirdiğini, yazının ölümün ardından geldiğini söyler.<sup>132</sup>

*Uzun Sürmüs Bir Günün Aksami*' nde Andronikos için ölüm bir sancıdır. Üzerinde düşündüğü zaman kesin bir karara varamadığı, ölümle yüzleşmek yerine kaçmayı yeglediğini görürüz. Kitabın kurgusu ölüm ve kaçış üzerine kuruludur. Andronikos ölümü yararsız, bos bir şey, bazen de kaçınılması gereken bir şey olarak görür. Ama hikâyenin sonunda

<sup>126</sup> Age, s.462.

<sup>127</sup> Age, s.461.

<sup>128</sup> S.Dilek Yalçın, *Frankofoni*, s.41.

<sup>129</sup> “Evet. Kosutlamalar. Dogrusu bir ‘ikili’ bulmadan yazamıyorum ben çok.”, Ö. Leakesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü* 3, s.461.

<sup>130</sup> F.Akatli, “Çagdas Bir Penelope”, *Bilge Karasu Aramızda*, s.118.

<sup>131</sup> E.Gürson, *Edebiyattan Yana*, s.93.

<sup>132</sup> N.Gürbilek, *Yer Degistiren Gölge*, s.91.

kendini ölümün kucagina atmaktan da çekinmez. Karasu'nun kahramanlari ölümle yasa- mayi bilen tiplerdir çoğunlukla.

Andronikos ölüm düşüncesinin kiskacından kurtuldugu vakitler siki bir yasama sevinciyle hayata tutunmaya çalışir. Sonun ölümle bitecegini sezmiş olmasına rağmen, onu *Tepe*'ye çıkaran, *Ada*'da yaşam mücadelesi vermeye zorlayan da bu eksenindeki düşünceler olmuştur:

“İnsan nasıl olsa öleceğine göre, bir şeyler yapmak daha iyi olur. Ölüm bos bir şey, ölümü beklemek, oturup beklemek, bos bir iş. Yıllarca sevgi sözü ile ölüm sözünü yan yana getirip durmuş, ikisi arasında bağ kurmaya kalmadığı hâlde, öğrettikleriyle söyledikleriyle, ölümün sevicecek, sevicebilecek bir şey olduğunu düşündürme çalışir gibi davranmıştı. Oysa şimdi, bunda da yanıldığını sanıyor, düşünüyor... Ölümüne karşı çarpışmak gerek. Ölüm ancak gelip tepene dikildiği, seni, gözünün yasına bakmadan yanına alıp götürdüğü anda, onu kabul etmelisin.” (USBGA, s.50)

Ölüm Andronikos'un pesini bırakmayan, onu uzun uzun düşüncelere sevk eden yaşamla arasında bir tercih noktası hâline gelir. Bazen “ölüm karşısında duyulan gizli sevinçler” kafasını meşgul ederken, bazen de korkmadan yaşanan bir hayatın sonunda gelen “ölümün güzel rengi”yle mutlu olur. Doğadaki güneşin doğusu ile batısı arasındaki, günün geçişi bile ölümü hatırlatan, karanlıktan aydınlığa geçişi gösteren birer simge hâline gelir.

“Ölü bataklığın, ölü sazlığın günle ölmesini, güne yenilmesini. Karanlık ölümleri yemekle başlar işe. Ölü oldukları için, karanlığın doğal yiyeceği olduklarını bildikleri için, ona en çok direnç göstere nleri yemekle.” (USBGA, s.85)

Ioakim'in amacı ölümden önce yaptıklarını, içinde bulunduğu suçluluk duygusunu, Andronikos'u yalnız başına mücadeleye terk etmiş olmanın acısını hafifletmek için, “saçılan yumakları toplamak, birleştirmek, bir ip ördüğüne inanabilmek” pesindedir. Bu çaba “ölümüne ikinmak” şeklinde belirir. İçinde bulunduğu ruh hâlinin en güzel ifadesi budur: Ölümüne ikinmak. Çünkü hem Andronikos hem de Ioakim ölümle yasayarak neredeyse ölüm gelmeden önce kendi içlerinde defalarca ölürler.

*Tepe* öyküsünün içinde geçen mimarin hikâyesinde mimar için de ölüm çıkmaza girdiği zaman bir kurtuluş yoludur. Ümitsizliğe düştüğü zaman korkusunu ölüm düşüncesiyle giderir:

“Aynı renkli iki tasi, ancak bir kez yan yana yerleştirebileceğini, bunu bir yaptı mıydı artık elini kolunu bağlamış olacağından herhangi bir çıkmaza girdiği zaman kendisini ancak ölümün kurtarabileceğini düşünerek, bu çıkmaza gireceği an elinden geldiğince kendinden uzak tutmaya çalışıp korku içinde hiçbir” (USBGA, s.120)

Müsfik'in Suat'tan ayrılırken yaşadığı üzüntü ona ölümü hatırlatır. Müsfik'in Suat'i teskin etmek için İstanbul'a geleceğini dile getiren “ölüm içinde gelirim” sözü, *Troya'da Ölüm Vardı*'daki karakterlerin ölümü nasıl ve ne derece kanıksadıklarını göstermesi bakımından ilginç bir ifadedir. Bu ayrılığa karşı ölümün kaçınılmaz bir şey olduğunu, ölümdaki katılığı görür Müsfik:

“Ölümsüz olunamayacağını anlamaya başladım. Geride büyük unutulmayacak bir şey kalıyordu ama^ Dün yoktu, yarını bilemedim, bugün bile yoktu. Katılık vardı yalnız. ‘Ölüm’ dedim, ‘ölüm’...” (TÖV, s.74)

*Troya'da Ölüm Vardı*, İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı bir zaman dilimini kapsamaktadır. Savaşın tüm yıkıcı etkisi kahramanlığın ruh dünyalarına yansır. Bu noktada Karasu yine ismi ölüme getirir:

“Öldürecekler beni diyordu duymuyor musunuz diyordu sesleri gürültüyü savaş var dışarıda Tanrı dünyayı cezalandırıyor cezalandırma için seytani saldı yeryüzüne bütün erkekler ölecek ölmek istemiyorum.” (TÖV, s.77)

*Dönenen Bir* hikâyesinde anlatıcı ölüm aylarından bahseder ve “bu yıl da öleceğiz” der. Ölüm sürekli mücadele edilen yasatılan bir hâldir: “Öleceğimizi bilmeliydik. Bileti üç saat önce aldım. Durmadan ölümler içinde ufanır dururdum, öyle kaldım. Her ölümden sonra daha yoksul, her ölümü daha doğumunda hazırlayarak, sürüklenme içinde, sürüklen-digimi bile bile, ölümü en kısa gönenç içinde bile beklemek. Dost ölümdedir. Ölümü ararım ben.” cümlelerinde ölüm aranan, sorgulanan, özlenen bir varlık hâline dönüşürken bazen de bahar havasında vagon penceresinden içeriye ölüm rüzgârı eser.

Erkekler arasındaki ilişkilerde de, anne - çocuk ilişkilerinde de ölüm iki kişiyi birbirinden ayıran bir “seytan”dir. Müsfik'in annesi *Nereden de Andım Simdi*'nin anlatıcısıdır. Annenin gözünde çocugundan ayrılması ölümdür onun için. “Birden bir vapur belirdi rihtimin önünde, düdüğünü öttürdü, ölümmüs o gemi, yavrumu almaya gelmiş.” (TÖV, s.81)

*Ölümün Avlusu* başlıklı hikâyeye adından da anlaşılacağı gibi ölüm konusudur. Ölüm, siradan bir beklenti gibi beklenen bir vak'a hâline gelir. Ölüm karşısında insanların duyduğu üzüntü sorgulanırken şöyle bir tespit yapılır:

“Toplum yasayısının gerektirdiği yalanları kerte kerte az ya da çok, sürdürür gidersiniz. Ölünün karşısında duyulan tek şey acı değil, acıma değil, diri olmanın sevincidir. Ölünün ölmesi sizi güç bir duruma sokacaksa bile, kendinize acıma daha sonra başlarsınız.” (LYB, s.140)

*Kismet Büfesi*' nd e yer alan *Çapavulun Çattığı Çapariz* başlıklı hikâyeye, Erol Akyavas'ın bir savaş meydanının tasvirini içeren tablosu üzerine yazılmış deneysel bir metindir. Üç ayrı mezarın yer aldığı ve her mezarda ikiser ölünün yattığı meydana da üç ayrı ölünün ve askerlerin yer aldığı ölüm konusunun işlendiği bir hikâyedir.

## Felsefe

Bilge Karasu'nun metinleri ile ilgili en çok gündeme gelen konulardan biri de bunların felsefî içerigidir. Karasu hikâye lerinde dogrudan belli bir felsefî düşüncenin ilkelerini savunmamıştır. Hikâyelerinde yer yer düşünce kirintileri ve aforizmalara rastlanmaktadır. Bunların derli toplu felsefî bir sistem oluşturduğu söylenemez. Füsun Akatli, Karasu'yu “Türk edebiyatının, yazısında en çok ‘felsefe’ taşıyan ama felsefeyi edebiyatına tasitmayan, denge ve doz ayarını meleke hâline getirmiş ustası”<sup>133</sup> olarak nitelendirir. Bilge Karasu felsefî metinler üreten bir yazar olarak değil, düşünen bir yazar olarak değerlendirilirse daha doğru bir tespit yapılmış olur. Mustafa Arslantunali Karasu'nun yazdıklarında ‘yasam sirrinin anahtarı’ni , ‘felsefe tasini’ aramanın beyhudeliginden bahseder.<sup>134</sup> Bilge Karasu da kendi ifadesinde felsefe okudugunu fakat çok az yazdigini söyler:

“Felsefe okudugum bir şeydir, ama çok az yazdigim bir şeydir. Yasama, dünyaya hep yazın açısından bakmak demek felsefeyi hiç hesaba katmamak değildir. (...) Düşünmeyi seven, düşünmeye önem veren bir insan olduğum söylenebilir herhâlde. Yoksa yazılarımda herhangi bir felsefe yaptığımı söylemek biraz fazla olur değil mi?”<sup>135</sup>

Edebiyat ve felsefe edebi bir metinde uyum içinde yer alabilir ama hangisi baskın çikiyorsa birinden birinin yara aldığı kesindir.<sup>136</sup> O yüzden Karasu bunun bilincinde olarak yazmış ve hissedilir bir felsefî üstünlük hikâyelerde görünmez. Kimine göre ise Karasu, düşünmeyi entelektüel bir faaliyet olarak, bir yasama biçimi olarak benimsemis bir yazardır.<sup>137</sup>

Karasu hikâyelerinde yasam, ölüm, hayatın siradanlığı, insanların rutin hayata karşı teslimiyetleri, yalnızlık ve bunun getirdiği sorunlar, suç ve suçluluk psikolojisi, düzen gibi konular üzerine düşünen biri olarak karşımıza çıkar. Bu tür düşünce ürünü cümlelere *Narla Incire Gazel* ve *Alti Ay Bir Güz* adlı kitaplarında rastlarız.

<sup>133</sup> F.Akatli, *Pusulamız Felsefe*, s.79.

<sup>134</sup> M.Arslantunali, “Sinirlarla Islenmis Incecik Bir Oya”, *Virgül*, S.32, Tem. -Agus. 2000.

<sup>135</sup> M.Arslantunali, “Bitmemis Bir Konusmadan”, *Bilge Karasu Aramızda*, s.15.

<sup>136</sup> Age, s.78.

<sup>137</sup> F.Akatli, *Pusulamız Felsefe*, s.85.

*Narla Incire Gazel*'in ilk epigrafi yaşam üzerine<sup>138</sup> bir tespitle baslar: “İnsan dirimi her seyden önemli sayılacaktır ninnisine tam da alisiyorduk!”. Yasamin insanlar tarafından fazlaca hafife alınmasına bir tepki cümlesidir bu. Çünkü yazar yasami fazlasiyla ciddiye alan bir idir. *Narla Incire Gazel*'in bölümlerinden biri olan “*Üç Tanımlık Ara Söz*”de, özellikle özgürlük ve ask üzerine düşüncelere rastlarız. Bu bölümün epigrafında “Özgürlük yırtılmaz kâğıt bir zarftır.” cümlesi yer alır ve devamında yazar için özgürlüğün hayata bağlanmanın, hayati yasanılır kılmanın bir diğer adı olduğunu görürüz. Özgürlüğün sınırlandırılması gerekliliği vurgulanır bu bölümde:

“Yaratan bile, yaratmakla sınırsızlığı sınırlamaz mı? Olabileceğin içinden olacak olanı çıkarmakla?... Onun da sınırı, yarattıkları ile, onların hataları sevapları ile çizilir.” (NIG, s.40)

“*Üç Tanımlık Ara Söz*”ün sonuncu tanımı ask üzerinedir. “Sevi, iki kişinin bir araya gelerek tanıma betiye sığmaz bir dünyanın yasalarını uydurup uygulamasıdır.” diyen yazar yazının devamında her bir aforizma niteliğinde cümleler sıralar:

“Sevime bir törendir.

“Sevi yasanmakta olandır.

“Sevi ile özgürlük bir birini azdırır, birbirini yok edebilir.” (NIG, s.56)

Aynı kitabın “*İnsanlar Kitabı*” bölümü de yaşlılık ve yaşam üzerine diyaloglardan oluşur.

Karasu'nun kafasını çokça meşgul eden meselelerden biri de düzendir.<sup>139</sup> İnsanın kurallara boyun eğmesi, düzen karşısında alışkanlıklarının dışına çıkamayışı insani bir bakıma ezmektedir yazara göre:

“Aynı şeyi yapar dururuz, aynı hareketi, aynı yenileme elimizden gelen.”  
(TÖV, s.42)

<sup>138</sup> Sevinç Özer, Karasu'daki yaşam felsefesini farklı bir açıdan değerlendirir: “popülizmden o denli neferet etti ki insanları, halkı, kültürü küçümseme bir yaşam felsefesi haline geldi onda ve bu felsefeyi olaganüstü güzel kurgularla formüle etti eserlerinde Kimseyi anlamaya çalışma gibi bir derdi olmadığı, insanlar onu anlamaya çalışsınlar yeterdi ona.”, *Frankofoni*, s.66.

<sup>139</sup> “Dogrusu düzen düşüncesi uğrastırmıştır. Çünkü çok düzensiz çalıştığımı düşünmüştümür kimi zaman.” G.Turan-H.Aker, “*O Gün Anneme Bir Masal Anlattım*”, *Kitap-lik*, S.39, 2000.

“Bir takım kurallara uyarak yaşamak çok güzel de, yasamin yerini kurallara bırakmak, sık islenmiş bir cinayettir, tarihe bakarsak...” (ÖM, s.131)

“Biliyorsun F'cigim, önce, baskaları gibi olduğumuzu öğrenmemiz gerekir. Daha sonra baskalarına ne kadar benzediğimizi, daha da sonra, baskalarına benzeyip benzediğimizi merak ederiz. Sonunda, neden sonra, kendimizi -baskasına benzesek de benzesek de- kabul etmeği öğreniriz. Ne uzun bir eğitim bu. Degil mi?” (ÖM, s.133)

“Kaos'a ancak Tanrı düzen getirmisti. Ama sıfırın üstüne insanlar biri, ikiyi çikabiliyorlardı. Bu orman sıfırdı şimdi. Biri, ikiyi, üçü çıkmak sıfırdan hareket ederek.” (USBGA, s.18)

Mutsuzluğumuzun kaynaklarından bir olarak, beklentilerimizi baskalarının beklentileriyle sınırlayamama beceriksizliğimizi Frau von Schimnhoff'dan aktardığı bir sözle : “bir baskasının da kendini - tipki bizim gibi- dünyanın orta yeri olarak gördüğünü, yaşamamamız, içten anlayamamamız.” şeklinde açıklar.

Aydınlarda çokça rastladığımız yabancılık duygusu, aidiyet krizi, Bilge Karasu'da da yersiz yurtsuzluk şeklinde belirir:

“Her yerde yabancı olmak, her ayrılısta, her yola çıkışta, sonunda kendi yerine, yurduna varabileceği umudunu tasımak, garip bir istir. İnsanın kendi yeri, yurdu, neresi? Kimi için yanıtlanması pek kolay bir sorudur bu. Kolay ama, biraz eseleyin, bocalamaya başlayıverdiğini görürsünüz, o kisilerin. Kimi içinse böyle bir sorunun sorulmaması daha iyi, çünkü yaniti yoktur.” (NIG, s.115)

Yasami çok basit bir şekilde tanımlar Karasu: “Bir iplik parçası, bir çivi, bir mantar, bir kagit, bir paçavra, biraz toz, birkaç hiç. Bir araya gelir bunlar, adı ‘bir yaşam' olur.” (GKB, s.205) Yasamanın, Karasu için karamsarlıklarla dolu bir ifadesi vardır: “durmadan ardında yikintiler bırakarak bir yerden bir yere gittigimizi sanmaktır.” (NIG, s.132) yaşamak ve “yasamayı öğrenmek ölümü öğrenmektir” aynı zamanda. (NIG, s.59) Yasama ve kendimize anlam kazandırmanın tek yolu “iliskiler”dir. (AABG, s.71)

Yasamin yineleyiciliği *Troya'da Ölüm Vardi*'da “ayni şeyi yapar dururuz, aynı hareketi, aynıyi yenilemektir elimizden gelen” (s.42) şeklinde karsımıza çıkarken, *Alti Ay Bir Güz*'de ise “yaşamak, bir noktadan sonra ne kadar yineleyici oluyor!” (s.15) şeklinde

benzer bir ifadeye bürünür. Hikâye kahramanlarının da ruh hâllerine zaman zaman yansayan bu hayatın tekrarları karsisindaki bunalmislik, yazarın kendi ruh hâlinin bir yansımastır.

Hayatın tüm tekrarlarına rağmen Karasu'nun yücelttiği bir değer vardır: Umut. *Yagmurlu Kentin Güneşçisi* hikâyesinde de ana tema olan umut, usancı bezginliği bir an unutturan, yasama sokuverdiğimiz, yasama katabildiğimiz, katmayı becerebildiğimiz bir şeydir. (AABG, s.16) Yagmurlu kent güneşçisi, “umudu yüzüne bile çıkarmadan, biraz da alıkça, gönlünde besleyip” durur. (GKB, s.85)

Umut bazen korku ve ölüm arasında bir denge oluşturur. Karasu'nun hastalar için kullandığı bir tabir olan “ölümü geciktirmeğe çalışanlar”, korkudan arınmalı ve umut değil güven kusanmalıdır. Bu dünya korku ile umudun bir arada yönettiği bir dünyadır ona göre. (AABG, s.31)

Karasu'nun yaşam felsefesinde insanların hayata aldirmamaları ve saygisizlikleri da hikâyelerine girer:

“İnsanlar yasama, baskalarının yaşamına, baskalarına, gitgide daha saygisiz oluyorlardı. Hos, saygisiz olmak da degildi bu; saygiyi hiç bilmemis hiç öğrenmemis olmalarıydı.” (AABG, s.36)

Karasu daha önce de bahsettiğimiz gibi *Alti Ay Bir Güz*'ün 6.bölümünü *Narla Incire Gazel'e* de almıştır. Burada yaşlilik ve ölüm düşünceleri birbirini tamamlayan, birbirine muhtaç bir ikilidir. Yaşlilik ve ölüm karsisinde çaresizlik görürüz bu satırlarda:

“Yaşlanmissinizdir, yaşamınız artık sizin malinizdir. Malinizi istediğiniz gibi kullanabilirsiniz. Yeterince güçlü yerini bulan bir fiskenin-ister içinizden gelsin ister dışarıdan-sizi nasıl dağıtabileceğini, elinizden her şeyi-bir kirintisini bile bırakmamacasına-bir anda nasıl alabileceğini öğrenmiş olduğunuz ölçüde yaşamınıza egemensinizdir artık. Ölümünüz çalamayacağınız ilk fotoğraf olacaktır sevdiğinizin, özellikle uyurken, ama düşünür, yürür, okur, denize bakarken de, bol bol çaldığınız fotoğrafları öğretir bunu size.” (AABG, s69)

*Uzun Sürmüs Bir Günün Aksami*'nda Karasu, gerek Andronikos'un sahsında gerekse Ioakim'in sahsında kahramanlık, suç, mücadele, korku, ölüm, korkaklık gibi evrensel

duygu ve düşünceler üzerine değişik tespitlerde bulunur. Andronikos Ada'da ilk olarak, bir Yunan felsefe okulunun öğrencisi gibi soru sormayı öğrenir. “Kendi kendine soru sormak, kendi kendine kendi üzerine soru sormak, kendi kendini araştırmak, belki de adanın ilk öğrettiği şey olacak.” (USBGA, s.52) Bu sorgulama sonucunda ulaştığı nokta ise “insanın gerçekleşmesini istediği bir işe önce kendi benliğini kosması, işe önce kendinden başlaması” gerektirir. (USBGA, s.53)

Karamsar ve her zaman hatırlanan bir ölüm düşüncesi karşısına yazar zaman zaman “dirim” düşüncesini de çıkarır. *Troya*'da bu “karanlık bir dirim” iken, *Gömüs Kediler Bahçesi*'nde hayal ve gerçek arasında gidip gelen bir dirim'dir. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda dirim ölüm karşısında her şey pahasına var olma mücadelesi hâlinde bir dirim, *Alti Ay Bir Güz ve Narla Incire Gazel*'de de sorgulanan ve yaşamın tek mirası kabul edilen, ölüm karşısında fazlasıyla duyumsanarak yaşamaya çalışılan bir dirim vardır. Var olma mücadelesi *Avından El Alan* hikâyesinde insanın tabiatı üzerine söyle bir tespitte bulunularak dile getirilir:

“Kisioglu, genellikle bir şeyi güç durumlarda kalarak elde etmekten hoşlanır. Bileginin gücüyle kopardığına, kafasının işleyisiyle elde ettiğine inanır, güçlüklerle bogustuktan sonra ele geçirdiğini.” (GKB, s.17)

Yukarıda bahsettiğimiz, yaşamın içindeki yinelenmeler, yazarı hikâyesini kurarken de düşündürür. Kendi kendine sorgular hikâyeye içerisinde tekrarların eseri katkısını veya zararını:

“Her yineleme sözü güçsüzleştirir mi? Tersine de çevirebiliriz bu soruyu: Her yineleme sözü güçlendirir mi? Konusalım bunu bir araya geldigimizde.” (GKB, s.74)

*Tepe* hikâyesinde çokça islenen “tepeye çıkmak”<sup>140</sup> düşüncesinin açılımını *Bir Başka Tepe* adlı hikâyede buluruz: “Okumak, öğrenmek gibi bir şey, bu doruga çıkmak. Öğrenmek, yükselmek, yücelmek...” diye ifade eden Karasu *Tepe'de* Andronikos'u düşünsel olarak da bu tirmanis sırasında eğitir. *Ada* ve *Tepe* macerasının sonunda Andronikos onurlu bir şekilde ölmeyi tercih etmiştir. Tabii bu karara varıncaya kadar kahramanlık ve ölüm

<sup>140</sup> Sevinç Özer, Karasu'nun “tepe” felsefesini narsist kişiliğinden dolayı kendi kültürüne kendi insanına tepeden bakmakla özdeşleştirir. *Frankofoni*, s.69.

konusunu uzun süre sorgulamış ve *Bir Baska Tepe* hikâyesinde söylendiği gibi “yücelmiştir” bir bakıma.

Korku hakkında “örtmege en yatkın olduğumuz kırımımız, gizlemege en çok uğraştığımız kokumuzdur.” (GKB, s.226) diyen Karasu, korku temasını *Uzun Sürmüş Bir Günün Aksami*'nda ana temalardan biri olarak tartışmıştır. Andronikos korkusunu, korkaklığını kendi içinde uzun uzun sorgulamıştır. Korku ve suç işleme psikolojisi paralel ele alınan meselelerdir. Karasu'ya göre suç'ta bile bile yapma ve bir hoyratlık vardır:

“Hepimiz suçlarımızı bile bile işlemiyor muyuz işleyip durmuyor muyuz işledikten sonra bir türlü yanasmıyor değil miyiz ölüme ölüm bize ancak yapmayacağımızı yaptıktan sonra ağır gelmiyor mu?” (TÖV, s.133)

“İnsan bütün suçlarının, günahlarının yükünü tasir da tasir. Üstelik bu suçları, günahları insanların da, Tanrı'nın da bağışlamayacağını oldukça genç yaşta öğrenir ama neden sonra inanmaga baslar öğrendiklerine, neden sonra kabul etmege baslar öğrendiklerini.” (USBGA, s.78)

*Dehlizde Giden Adam*'da karşımıza çıkan “isik” arayışı da yine felsefi bir içeriğe sahip bir ayrıntidir. Hikâyedeki karakter işiga varmak için mücadele verir tıpkı Andronikos'un Tepe'ye ulaşmak için çabalaması gibi. Adam'ın aradığı “çelik makinelerde yans iyan” işik değil, gerçek işiktir. İnsanın yaşam mücadelesi içindeki karşılaştığı ve adına Karasu'nun “oyun” dediği bir takım uğrasalar hikâyede “makineler”le simgelenir. Bazen asil hedef, yani “isik” bırakılır ve makinelerle uğraşı sürer gider.

“Artık işiga varması bile düşünemez olmuştum. İşik sonradan düşünülecek şeydi. Makineler. Makineler. Varsa yoksa onlar. Ölmek için makinelere ulaşmak gerekti.” (GKB, s.99-100)

## Yazar-Okur-Karakter

Bilge Karasu gerek hikâye lerinde gerekse denemelerinde yazi ve yazarlik konusu üzerine düşünmüs, bunlari dogrudan hikâye lerine dâhil ederek okuruyla paylasmistir. Bu durum bazen üstkurmaca olarak bir kurmacaya dâhil oldugumuzu bilerek, bazen de parantez açarak açıklamalar yapmak suretiyle karsimiza çıkar. Buralarda yapılan açıklamalardan gördüğümüz kadariyla yazar-kahraman ve okur üçlüsünün birbirinden bagimsiz düşünüle-meyecek bir üçlü olusturdugudur.<sup>141</sup>

Mihail Bahtin yazar imgesinin karakterlerin imgelerinden koparilamayacagini, çünkü bu imgenin de yazar tarafından yaratildigini ve o yüzden “ikili” olusturdugularini dile getirdigi makalesinde bu konuyu yazar ve karakterle bütünler.<sup>142</sup> Biz buna Karasu'nun hikâyeciligini incelerken bir üçüncü ayagin (okur) da dâhil edilmesinin gerekliligini düşünüyoruz. Hikâyede karsimiza yazar olarak çıkan ses, bazi durumlarda okurun sesi bazi durumlarda da karakterin sesi olabilmektedir.

Hikâyedeki karakterin Bahtin'in sözünü ettigi gibi yazar gibi düşünmek zorunda oldugunu unutmamak gerekir. Karasu'nun karakterlerine neyi nasıl söyletmesi gerektiği konusunda uzun boylu düşündüğü yazisina söyle yansir:

“Oysa nelerin anlasildigi, nelerin anlasilmadigi, biz yazarlarin kararlattirdigi bir sey. Su durumda diyoruz, su kadin söyle düşünmeli, buna göre de bu kadin su sözü anlamamis gibi davranmali, o sözü söyle etmeli... Gelgelelim, ‘kişiyile yazarin çatismasi’ yeni bir sorun degildir; böyle bir çatisma oldugu görüs ya da anlayisini desteklemek için de, yiginla söz söylenebilir, yorum yapılabilir. Biz, agiz degistirmeyi deneyelim simdi.” (KB, s.96)

*Narla Incire Gazel*'in büyük bölümü anlatiyi yazma sürecinin de hikâyesini anlatir-ken<sup>143</sup>, *Göçmüs Kediler Bahçesi*'nde yer alan “*Masalin da Yirtiliverdigi Yer*”de<sup>144</sup>, yazarin

<sup>141</sup> Füsün Akatli, yazi / yazan / yazma eylemlerinin Karasu'nun yazarliginin ana sorunlarından oldugunu söyler. Bk. *Zamani Yasatan Romana / Zamana Direnen Siir*, s.39.

<sup>142</sup> M.Bahtin, *Karnavaladan Romana*, s.351.

<sup>143</sup> A.E.Kiran, *Frankofoni*, s.31.

<sup>144</sup> “O metinde kisaca ‘yazarlik’dedigimiz seyin içine isleyen çarklari yazarligin katmanlarini ayrıştırarak (ve bunlari 1a, 1b, 2a, 2b, 2c, 3a, 3b, 4 diye siniflandırarak) metnini kuran, katmanlari aralarındaki ilintileri, geçişleri gösterecek biçimde düzenleyen, bir anlamda isligini okura açan, okuru bu islikte geçirilmiş belli bir zaman dilimine konuk eden bir yazar vardır.” B.Ülner, “*Ağaç, Yemis, Çekirdek*”, S.32, Temmuz-Agustos 2000.

yazinin olusumu üzerine ve yazdiklarinda gözettigi ayricaliklar üzerine ayrıntılara yer verir. Biz bu ayrıntılarda Karasu'nun hikâyeciliginin ipuçlarına da rastlamaktayiz. Karasu için yazi:

“acılarimi, öfkelerimi kusmak için kullanmak isteyecegim bir araç degil benim gözümde. Yaziyi araç diye görenlere saygi duyabilirim; ama ben kalemi elime aldigimda, -acıların, öfkelerin tortusuyla doldursam da yazimi- dolaysiz acimi, dolaysiz öfkemi dökmeyecegim diye karar verdim. Günüm ögle üzerleri baslar benim, gecenin en sessiz saatlerine dek genisleye genisleye sürer.” (GKB, s.215)

anlamına gelir ki, yazdiklarına yazarın gözüyle bakmanın imkânini saglayan satir-  
lardir bunlar. *Masalin da Yirtiliverdigi Yer*, kedi, kitaplar, masal, av-avci ve diger imgeler üzerine açıklamalarla devam eder.

Karasu okuru karsısına çıkan sürprizlere de hazirlikli olmalıdır; Çünkü metinle bütünlesmeden kavranamayacak metinler kaleme alır. Aksit Göktürk'ün bilimsel bir yazi ile edebi bir metni birbirinden ayırmakta kullandigi ölçütü, yani edebi metnin “edilgin bir kavrayis degil, içli disli bir yasanti, varolussal bir deneyim”<sup>145</sup> gerekliligi en çok Karasu'nun metinleriyle karsi karsiya olan okur için gereklidir. Bu noktada yazar, karakter ve okur birbirine karisir ve anlaticiyi tespit etmekte zorlanabiliriz. “Yazarın metne karisma si” meselesini bile metinde tartistigini görürüz:

“Gerçi bu nitelikleri bu kisilere yakistiran benim. Okur bu kadınlari daha degisik kalıplar ya da nitelikler içinde düşünüp imgeleyebilir. Ben, bu kadınların saglayabilecekleri olanaklar içinden belirli bir çizgi üzerinde olanlarını seçmekle yetinmiyor muyum?

Bu arada, ‘yazarın metne karisma si’ diye kimi elestirmenin son on yıllarda neredeyse kutsallastirip tartisilmaz sayı geldiği bir düşünce de, biraz olsun sarsalanır...”  
(KB, s.98)

Karasu'nun bir kitabın olusumunu diyaloglar hâlinde anlattığı “İnsanlar Kitabı”nda, yazarın yazi konusundaki titizligi de göze çarpar. Karasu'nun “yazi düzen”inin de neler gerektirdigini, kitabın olusumunu nelerin belirledigini görürüz burada:

<sup>145</sup> A.Göktürk, *Sözün Ötesi*, s.15.

“Bir kitap - yazarı ‘bu kitaba her düşündüğümü, her tasarladığımı, her yasadığımı koyacağım’ diyenlerden bile olsa - ancak bir yazıp on atmak, en vazgeçilmez görünürken yeri bile sirasi gelince atmak koşuluyla biter. Sirasi gelince... Yani bitmiş görünen kitabı, her tasarladığını unutarak, yazmış olduğunu bile unutmaya çalışarak, bastan ele aldığında. Yazma isini böyle anlayan da var; öyle diyelim. Kitap ancak sen, ürettiklerinin çoğunu atmaya razı olduğunda, yani kitabın belirli parçalarının, öğelerinin kendi kendine yeten bir düzen kurduğunu görebildiğinde biter.” (NIG, s.120)

*Alti Ay Bir Güz* adlı uzun hikâyesinde de yazı, yazarlık, okur kavramları üzerine düşünen cümlelerin kurulduğunu görürüz. Karasu'nun hikâyelerinde okurla siki bir dostluk vardır. Perde arkasından sık sık seslenen, hikâyenin kurgusu üzerine yazarın kendine has yaklaşması gereken bazı ayrıntıların paylaşıldığı, sorular sorulan ve yanıtlarına kendince cevaplar bulunan bir karakterdir:

“Bu yoldan giderek o ‘geçmiş’ kurabilir miyim? Uzayıp gidebilecek bir anlatıyı okur için anlamlı kılmak için gerektirdiği, gerektireceği işlemleri gerçekleştirme çalışırken karşılaşacağım en büyük güçlük belki de şu: Okuyana, geçmiş içinde gezinip duran bir anlatıcının o geçmişin içinde duyduğu simdiliği, şu andalığı duyurmak. Bunu duyururken geçmişte gezinildiğini hiç unutturmamak. Kim bilir buna, okurun bu anıları kendi anılarıymış gibi benimseyip yaşamasını sağlamak; ya da her okuru kendi hesabına buna benzer anılar üretmeye çağırarak, dememiz gerekir.” (AABG, s.27)

Yazar karakter aracılığıyla, bazen de yukarıda verdiğimiz örneklerde görüldüğü gibi doğrudan hikâyeye katılmaktadır. Okur ise yazarın muhatabı olarak yazarın sahne arkasında, hikâyeye nin genel gidisinin dışına çıkıldığı anlarda yazarın konuştugu, danıştığı edilgen bir varlık olarak yerini alır. Yazar-okur ve karakter üçlüsü birbirinden koparılamayacak denli güçlü bir iletişim içerindedir. Özellikle *Alti Ay Bir Güz* ve *Narla Incire Gazel*'de anlatıcı ile yazarın birbirine karıştığı anlar, biz yazar-karakter üzerine düşündürmektedir. Korkusuz Kirpiye Övgü hikâyesinde Karasu'nun ve Feyyaz isimli arkadaşının birlikte hikâyeye ye dâhil olduklarını görürüz. Hikâye “Feyyaz'ın enayi mi enayi kirpisine sık sık rastlanır bana sorarsanız.” cümlesiyle başlar. Yine Feyyaz'ın ağzından “bunu Bilge'ye yazmalı diyerek kis kis gülen, dalganın en koyusundan bir Feyyaz.” çıkan cümlesiyle de Karasu'yu metinde görürüz. Bu örnekler bize Karasu'nun hikâyeciliğinde kati bir anlatıcı ve yazar ayrımı yapmanın yanlış olacağı düşüncesine götürmektedir.

## Imge

Imge konusunda araştirmacılar ve yazarlar arasında ortak bir düşünce yoktur. Gürsel Aytaç “yogun anlam yükü olan bir tablo” olarak tanımlar imgeyi. “İmaj” kelimesi de çoğunlukla imge yerine kullanılmaktadır. Aytaç, doğru ve dolaylı imgeden bahsettiği kitabında, Sovinski'den yaptığı su alıntı imge konusunda oldukça aydınlatıcıdır:

“Bir yazarın gerçeklik, anı, tasavvurdan aktarmalı ifadeler kullanmadan, gözle görünür olanı dil aracılığıyla somutlaştırdığı yerde, doğrudan imgesellik vardır.”<sup>146</sup>

Doğrudan imge, gerçekte mevcut, yaşanmış veya tasavvur edilmiş şeyleri imgelemede özetlemek; dolaylı imge ise, bütünüyle veya kısmen anlamlı çağrıştıran simgelerdir. Dolaylı imgenin nitelikleri olarak da benzetme, mecaz, istiare, ironi, alegori, kişileştirme olarak sıralanır.<sup>147</sup> Bu argümanlarla okura sunulan imgeleme, okurun bes duyusuyla çıkarımlarda bulunma iç dünyasındaki giz ve sorunları açığa çıkarma yeteneğidir.<sup>148</sup>

Fransız düşünür Baudrillard, her şeyin metin olarak görülebileceği çağımızda, vazgeçilemez, yüce metinlerin yok olacağını ve bu durumda sadece “simülasyon”un (taklit) yüce metinlerin yerini alacağını söyler. Bu durumda her metin birbirine eklenen bir zincir gibidir. Postmodernizmin sıklıkla sorguladığı “gerçeklik”le bağlantılı olarak Baudrillard, edebi metinlerde de imgenin birbirini takip eden dört evreden oluştuğunu söyler:

- Derin gerçekliğin yansıması olarak imge.
- Derin gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge.
- Derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge.
- Gerçekliğin hiçbir çesidiyle ilişkisi olmayan yani kendi kendinin saf taklidi olan imge.

Baudrillard, artık değişen dünyada saf gerçekliğin görünmediğini ve her şeyin kendi görünüşleriyle birer imge hâline geldiğini düşünür. Ortada duran ve gerçeklik olarak

<sup>146</sup> G.Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s.56.

<sup>147</sup> Age, s.56.

<sup>148</sup> A.Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, s.334.

görünen seyler aslında imgeler dünyamızdır.<sup>149</sup> Postmodernizmin sunumu arasında da zaten simgesel karşı imgesel olan vardır.<sup>150</sup>

Sadık Yalsızuçanlar, Bilge Karasu için “imgesel öykü” denen türün yaratıcısı olduğunu söyler.<sup>151</sup> Hâli hazırda böyle bir öykü türü olmasa da Karasu'nun yazarlığında (yazarlığında diyorum, çünkü sadece hikâyelerinde göze çarpan bir durum değildir) imge ve imge üretimi önemli bir yer tutar. Bütün eserlerin insanın imge üretimini beslediğini<sup>152</sup> düşünen Karasu, *Ne Kitapsiz Ne Kedisiz* adlı deneme kitabında yer alan “*Imge Üretiminde Roman Hâlâ İlk Sirada*” başlıklı yazıda ayrıntılı bir şekilde işler.<sup>153</sup> Karasu'nun imge ile kastedtiği sadece hayallerin somutlaşması değil, gerçek dünyayı algılamamızı sağlayan “kalıp” ve “çerçeve”lerdir de aynı zamanda. Imge üretimi denen şey de dünyayı, çevremizi ve kendimizi algılama kalıpları üretip bunları karşılıklı olarak paylaşımına açmak demektir<sup>154</sup>:

“ ‘Gerçeklik’ adı verilen şeyi ancak birtakım yapıntıların yardımı, aracılığı, ‘var oluşturusu’ ile algılıyor, kavriyor, anlamlandırıyor, düşünüyor, anlıyoruz demek istiyorum. Bu yapıntılara imge adını veriyorum. (...) imge adını verdiğim yapıntıları, daha çok, bir ‘kalıp’, bir ‘çerçeve’ diye niteleyebilirim. Sözcüğe, deyimlere çevirebildiğimiz, dolayısıyla baskalarına ilettebildiğimiz (ilettebiliyorsak.), bu çerçeve, bu kalıp.”<sup>155</sup>

Imge sürekli olarak kendini yenileyen, ucu açık bir üretectir.<sup>156</sup> Çağımızda üç büyük imge üreticinin basın, sinema ve televizyon olduğunu söyleyen Karasu, ‘gerçeklik’ denilen şeyin sürekli olarak bozup düzelttiğimiz, yeniden kurduğumuz, kendimizi, kendimizin dışında kalanı anlamlı tuttuğumuz imgelerimiz olduğunu düşünür. İmgelerimizi iletişim süreçlerinde de kullandığımız ama asıl görevinin iletişime vereceğimiz yönün biçimini, önemini belirleyen bir bireştirme-ayırıştırma etkinliğidir.<sup>157</sup>

<sup>149</sup> N.Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, s.70-71.

<sup>150</sup> Age, s.116.

<sup>151</sup> S.Yalsızuçanlar, *Hece (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı)*, s.237.

<sup>152</sup> Ö.Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 3*, s.459.

<sup>153</sup> “Bir imgeler kuramı doladım dilime” derken (*Halûk'a Mektuplar*, s.138) Karasu'nun bu meseleyi ciddiyeyle kuramlaştırmaya çalıştığını ve postmodernizmin gerçeklik karşısındaki imgesel (taklit) olana yönelişine daha çok yaklaştığını söylemek mümkün.

<sup>154</sup> Age, s.459.

<sup>155</sup> B.Karasu, *Ne Kitapsiz Ne Kedisiz*, s.15-16.

<sup>156</sup> “Imge üretimi her şeyden önce, en kaba biçimiyle, dünyayı, çevremizi, kendimizi algılamanın kalıplarını üretip karşılıklı olarak değiş-tokuş etmek diye düşünürüm.” Ö.Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 3*, s.459.

<sup>157</sup> Age, s.17.

Eskilerin “muhayyile” olarak adlandirdigi imge üreticini, yazar için vazgeçileme z-  
ligini Karasu, sürekli degistirilmesi, yenilenmesi, zenginlestirilmesi gereken bir durum  
olarak görür. Iliskilerin bir alisveris tasivicisi oldugunu, bu alisverisin de bir “imgeler alis-  
verisi” oldugunu dile getirir. Hayal dünyasi bir yazar için ne kadar önemliyse bunlarin  
okuma yoluyla paylasimi da karsilikli bir beslenmeyi ifade eder. Karasu'nun “imgeler alis-  
verisi”nden kastettigi de insanlarin okuma yoluyla daha sonra kullanılacak olan pek çok  
imgeyi de birbirinin dünyasina dâhil etmesidir. Okumanin imge ile iliskili olarak düşünül-  
düğü vakit söyle bir islevi vardır:

“Okuma bir bakima, ‘gerçek' olmadigini bildigimiz bir takım kisilerle islerin,  
‘gerçekliğı' andiran ya da andirmayan bir dünyada (...) o dünyaya inanabilir, inanir hâle  
gelme sürecidir; o dünyanın olanakli / olasi kilinmasini yasmaktır.”<sup>158</sup>

“*Imge Üretiminde Roman Hâlâ İlk Sirada*” yazisinda romani “katmerli bir imge  
üreteci” olarak niteleyen Karasu, imge konusuna ne kadar çok takildigini kitabın sonundaki  
bir denemede söyle dile getir:

“Kirk dokuz yasinda ‘imgeler' diye tutturdu. Insanın kendine göstermek istedi-  
gi kendi imgesini, baskalari üzerine kurdugu imgeyi, baskalarinin endi üzerine kurmus  
olabilecegi imge üzerine kendi kurdugu imgeyi, inceden inceye ayirmaya çalisti.”<sup>159</sup>

*Tepe* hikâyesinde imgenin Karasu'nun yazarlık hayati açısından imgenin önemini  
dile getiren su cümlelere rastlarız:

“Oysa bir imgenin

Ama imge dediğı anda, aklina imgeyi getirdiğı anda, bir sözle biçimlestiriyor  
bu kavrami. Bu söz, bütün ömrüne, yasamasini basarmis olsa da olmasa da, bütün öm-  
rüne yön vermis, bütün ömrünü yönetmis bir söz degil mi?” (USBGA, s.70)

Yine ayni hikâyede inatçı bir imge gelir çatar ve yazari yeniden düşünmeye ve ora-  
ya uygun bir hayal üretimine zorlar. Yazar da bunu okuyucusuyla paylasir:

<sup>158</sup> Age, s.22.

<sup>159</sup> Age, s.90.

“Bu imge inatçı. Mavi ama ressamların kullandığı çesitten bir mavi istiyor gözleri, benligi; bagiran bir sey var içinde, bagirip haykirip mavi isteyen. Üç parçali sehrin parçaları arasindaki üç parçali deniz.” (USBGA, s.88)

Nurdan Gürbilek, Karasu'nun eserlerinde yer alan “yirtici imge”den söz açar. Bununla kasti *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde yabancıllık, *Narla Incire Gazel* ve *Alti Ay Bir Güz*'de karsimize çıkan pars, tekboynuz, sakangur, karakeçi, kertenkele, çekirge, yabancıları, yengeç keme gibi hayvanlardır. *Troya*'da ve *Uzun Sürmüş Bir Günün Aksami*'nda ise köpek ve kedi gibi uysal ve evcil hayvanlar yer alırlar.<sup>160</sup>

*Kismet Büfesi* de “yirtici imge”ler açısından zengindir. “*Ertugrul Oguz Fırat*'in Resimleri üzerine *Akdeniz'den Uzak Bir Metin*” de kediler, atlar, horozlar, iki göz yuvarıyla kuluçkaya yatmış kuslar, insan gözleriyle kedigözlerinin birbirine dönüştüğü görülür. “*İki Kadının Isığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin*”de hortumgöz imgesi, *Narla Incire Gazel*'de kocaman diliyle bir kara köpek imgesi, yine aynı kitapta kurt kelleleri, üç baslı üç gövdeli tek kuyruklu yılanlar vardır.<sup>161</sup>

Yazarlar eserlerine anlamlı kılmak için uğraşırlar, fakat okurlar kendi hayal dünyalarıyla ve algılarıyla yaklaşırlar metne. O yüzden anlamlar aynı kalırken, eseri ifade eden tanımlayan işaretler değişir.<sup>162</sup> İmgenin de bu bağlamda değişkenliği okura bağlı olmaktadır. Her çağda ve her yerde evrensel bir geçerliliği olduğu düşünülemez imgenin.<sup>163</sup> Andronikos'ın ayagina batan dikenin acısını “felsefi imge” olarak adlandırır. Üzerinde düşünülerek üretilen her hayal ürünü yazar için vazgeçilmez bir “kalip”tir. Bu kalibi değişik zamanlarda değişik hikâyelerinde kullanır. Deniz imgesi örneğin ölümü, kedi imgesi sefkat ve sevecenliği çağrıştırarak aşağı yukarı bütün hikâyelerinde yerini alır.

Yasami, imge üretimi olarak gören Karasu, *Narla Incire Gazel*'de bir insanın tüm serüvenini (bireysel, kültürel, dil, sanat, yaşam felsefesi ve cinsel tercihler) ele alır ve metinler dünyasıyla bunu bütünleştirmiştir. “Ancak bu bütünlük kavramı ve ileti, metinde net değildir. Yazar iletisini gizlemiş, örtmüştür, gömmüştür ve metnin içine dağıtmıştır. Bilge Kara-

<sup>160</sup> N.Gürbilek, “*Ne Kedisiz Ne Korkusuz*”, *Virgül*, S.9, Haziran 1998.

<sup>161</sup> Agy.

<sup>162</sup> T.Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s.93.

<sup>163</sup> “Her sözün her yerde, her çağda, bir başka gerçekliği, bir başka geçerliği [...] Oysa bir imgenin, bir resmin yan yana gelen iki rengin, bir rengin çeşitli ayırtılarının üzerinde durmak, düşünceyi sayıklatıyor.” (USBGA, s.71)

su, *Narla Incir'e Gazel*'i bir soruya cevap olusturacak sekilde düzenlememis, bir yasantiyi vermeye çalismistir.”<sup>164</sup>

*Narla Incire Gazel*'de karsimiza çikan iki önemli imge nar ve incirdir. Yasam, dogum ve ölüm arasında geçen süreç bu iki imge ile anlatilir. Metinde nar yasam serüvenine, incir ise insanliga karsilik gelmektedir. Ayni zamanda da Dogu mitine ve gelenegine ait olan nar disiligin de simgesidir. Hristiyan teolojisinde de nar, Tanrisal mükemmeliyetin simgesidir. *Narla Incire Gazel*'de nar, kirmizi rengin, atesin, yok olsun ve gözyasinin da simgesi olur.<sup>165</sup>

*Narla Incire Gazel*'in Giriş bölümünde narla incirin iliskisi ve metinde içerecegi anlamlara gönderme yapilir. Bereketin sembolü olarak nar ve disiligin sembolü olarak incir övülür:

“Nar kentinde bir incir buldum. Nari da inciri de övmek isterim. Anam her kisinin en karanlık noktasında, eve girerken bir nar atardı yere, bütün gücüyle; parçalanıp iyice dagilsin diye. Evin beti bereketi niyetine... Ardından hızla süpürüp silerdi ortalığı. Bir iki gün sonra, narın patladığı yerden çok uzakta incecik bir çitirti duyduğum olurdu ayakimin altında. Ne kadar dagilmışsa nar taneleri, o kadar iyiydi. Topladıktan sonra söyledim anneme, sevinsin diye.” (NIG, s.11)

Incir ise Akdeniz kültürüne ait bir imge olarak belirir ve gelenegin sembolü olur. Hristiyanlık mitolojisinde Adem ve Havva'nın ayıp yerlerini incirle örtmelerinden dolayı Akdeniz kültüründe de incirin Karasu'nun deyimiyle “ayıplık” bir çağrışima neden olmus.<sup>166</sup> Narla incirin disilik ve erilligi kitabın Giriş bölümünde söyle dile getirilmiştir:

“Disi narla erkek incir. Incirin disiyile ilişkili resmî söylencesi, erkeklige ilişkin gizli edebiyati, Akdeniz'in her yerine dagılmış, ayıplık bir sözcük olmaya varmış. Erzurumlu manav bile, benim ‘incir’ diye sormam karsısında, bastıra bastıra ‘yemis’in fiyatını söyleyiydi. İyidir öyle olusu. Her serüven düşü, incirin altında baslar, incirin altında biter. Deniz, incir, güneş, kumsal, yaşamak istediğimiz her birolumun, her hazzın bir imi değil midir? En azından, ‘yaşamak sevismektir’ diyenler, diyebilenler için?...” (NIG, s.11)

<sup>164</sup> S.Dilek Yalçın, *Frankofoni*, s.37.

<sup>165</sup> Agy, s.41-42.

<sup>166</sup> Agy, s.43.

*Narla Incire Gazel*'in disinda incir imgesine, *Troya*'da yer alan *Çatal* ve *Lagimlaranasi ya da Beyoglu* kitabinda yer alan *Kumsalda Bir Köpek* hikâyelerinde rastla-  
riz. *Çatal*'da incir agaci, denizi lekeleyen bir unsur olarak karsimiza çıkar. (NIG, s.74) Da-  
ha önce de belirttiğimiz gibi denizin çoğu zaman ölümü ve cinselliği simgelediğini düsü-  
nürsek, incirin cinsellik çağrısını burada daha baskın durumdadır. *Çatal*'da olduğu gibi  
*Kumsalda Bir Köpek* hikâyesinde de incir, denize yakın durur. “Uzakta, denize uzanan sur  
çikintisinin orada, inciri gördüm.” (LYB, s.135)

Incir bazen de ölümü hatırlatan bir imge olarak yerlesir hikâyeye ye. *Hayvanlar Kitap-  
çigi*'nda “duvarlarda surlarda ölüm, yer yer bir yaban incir tohumu biçiminde yerlesmis-  
tir.” (NIG, s.23) seklinde yaban inciri tohumu ölümü hatırlatır. Yine *Insanlar Kitabı*'nda da  
incirin gölgesi ölüm anlami tasir.

“Kalkip denize bakıyorum. Incirin gölgesi bugün niye ölüm anlami da tasiyor?  
Simdiye dek hep dirimin, tasmanın, taskinligin, üremenin tortulari vardi bu gölgede.”  
(NIG, s.74)

Bilge Karasu'nun hikâyelerinde çokça rastlanan deniz imgesi, hiç umulmadık an-  
larda karsilasilan bir yabancı gibidir. Bir anda ortaya çıkiverir ve sürekli canlı tutulur.  
(Birden denizi gördüm karsimda.” (TÖV, s.24) *Ada*'da örneğin deniz “iki yanda, erir gibi,  
titrek bir pirilti içinde, dümdüz, geniş” (USBGA, s.35) bir şekilde yerini alırken, “denizi  
unutmak iyi degildir.” (USBGA, s.17) seklinde bir cümle de yer alır. Burada doğrudan  
ölüm çağrıştırılır. Çünkü denizle karsilasma anında Andronikos'un kafasında hep yaka-  
lanma korkusu ve ölüm düşüncesi vardır.

Ece Korkut, Karasu'nun “*Derinde Kör Balık Mavisi*” başlıklı siiri üzerine ya zdiği  
yazıda, deniz imgesi ile balık imgesinin açılımlarını söyle yapar: “Öncelikle denizin özel  
olarak derin, karanlık ve soğuk bir deniz olduğunu görüyoruz. Bu denizin içinde yaşayan  
balık ise kör ve dalgın bir balık.”<sup>167</sup> “Asagisi” ile ilgili verilen karanlık, soğuk, havasızlık  
ve bilinçsizlik gibi veriler bizi ölüme götürmektedir.<sup>168</sup> Siirin geneli dikkate alındığında ise  
ölümünden yasama geçiş söz konusudur.<sup>169</sup>

<sup>167</sup> E.Korkut, “*Bilge Karasu-Karanlıktan Isiga*”, *Frankofoni*, S.9, Ank., 1997, s.55.

<sup>168</sup> Agy, s.57.

<sup>169</sup> Agy, s.61

Karasu, *Alti Ay Bir Güz*'ün ilk sayfalarında “denizi yazma” isteginden söz açar. Karasu denizde, sanatının temel ilkelerinden biri olan sinir tanımama<sup>170</sup> ve sonsuzluk düsüncesini bulur.

“Istedigim denizi yazmak. Zümrütlerin, gökyakutların sabrini; ağaçların tarihsizliğini... Bir tek kiyisini kavrayabildiğimiz, anlamını ancak bir tek kiyisiyle kurduğumuz denizin öyküleri yoktur bir kara adamı için. Yolculuklara ister gerçek ister düssel olsunlar, yakistirdiğimiz son, öbür kiyida bitse bile, deniz gene tek kiyilidir, üzerinde yasayıp çalışan biri olmadıkça. Deniz kara adamının yalnız sınırlarını kaldırmış değil, sinir düsüncesini içinden çıkarıp atıvermesidir. Her şeyin bir aradalığının bir yerde baslaması ya da bitmesidir. Istedigim denizi yazmaktı. Her şeyin bir aradalığına yenik düşeceğimi bile bile.” (AABG, s.9)

*Acı Kök Yağmurun Tadında* hikâyesinde, Talha'nın Müsfık'le ilişkilerini dile getirdiği cümleler arasına birden denizin daha önemli olduğunu söyleyen bir cümle sikisiverir. “Ama o gece gülemiyorduk, gülmüyorduk, hayatımızı yasiyorduk, içindeydik, dışına çıkıp gülme inceliğini kendini beğenmişliğini atıyorduk bir kiyiya. Deniz daha önemliydi.” şeklinde kiyidan ziyade denizin önemli olduğunu söyleyen ikili bir anlam da göze çarpar.

Sevinç Özer'in incelemesine göre deniz, Karasu'nun eserlerinde “Freud tipi bir Id'in kargasası üzerine örtülmüş bir yorgan gibi uzanmaktadır. Yazar denizi bir cinsellik ortamı hâline getirmiş av ve avlanmanın cinsel imalarını doldurmuştur içine.”<sup>171</sup>

Dogan Hizlan, Karasu üzerine yazdığı bir yazıda, “deniz”in Karasu'nun eserlerinde ayrı bir yeri olduğunu ve özel bir inceleme konusu olabileceğini söyler. Denizin, insanlarla “bir ara iletişim” kavramı olduğunu ve ilişkilerin yönlendiricisi olarak belirleyicisi olduğuna değinir.<sup>172</sup>

*Kumsalda Bir Köpek* hikâyesinde deniz kişileştirilir. Yürek atışları duyulur, “karan dünyada soluk alıp verir.” (LYB, s.138) Deniz, bir ölüm imgesi olarak karşımıza çıkarırken burada canlılığı hayati simgeliyor gibi görünse de aslında ölümün hayata baskın çıktığının göstergesidir.

<sup>170</sup> Deneysel metinleri ve şekil yeniliklerini bu bağlamda düşünebiliriz.

<sup>171</sup> S. Özer, *Frankofoni*, s.73.

<sup>172</sup> D.Hizlan, “*Bilge Karasu'da İnsan İlişkileri*”, *Bilge Karasu Aramızda*, s.167.

Deniz imgesine en çok *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde rastlarız. Karasu, kitaba Melih Cevdet Anday'dan yaptığı “Denizim ben batık asklarla dolu” misrasiyla baslar ve ilk hikâyeye *Avından El Alan*'da deniz kendini gösterir. “Deniz, ya güneşin altında aynalacak, ya da kursun-zeytin renkleri karışımı yüzünün sivri, keskin dalgaları, günün tümünü bir akşam saatine indirgeyen kar dumanı ardından, görünüp görünüp yitecek.” (GKB, s.15) derken deniz imgelesmemistir. Devamında “önce deniz vardı çünkü” sözü ile artık bir imge hâline gelmiştir. Çünkü “tasavvurdan aktarmalı ifadeler kullanmadan, gözle görünür olanı dil aracılığıyla somutlastırmak”<sup>173</sup> denen seydur tamda.

Balık, Karasu'nun bazı hikâyelerinde insani temsil eder “balığın simgelediği insanoglundan söz etmeliyiz.” (KB, s.48) ve denizle birlikte yer aldığı ölüler ülkesinin habercisi olur: “Denizin karanlığında bir balık; toprağın karanlığında bir yılan. Ölüler ülkesinin iki uluğu.” (GKB, s.19)

*Geceden Geceye Arabayı Kaçırın Adam*'da, *Yagmurlu Kentin Güneşçisi*'nde, *Dehizde Giden Adam*'da ve *Bizim Denizimiz* adlı hikâyelerde deniz basat imgedir. *Geceden Geceye Arabayı Kaçırın Adam*'in kahramanı, denize tutkundur örneğin:

“Kulaç atarken, kollarının suya saplanıp kaydığını, suyun yüzünde açar gibi olduğu yaranın tükenmez bir dirençle kapandığını gördükçe, gövdesinin bacaklarının bu serin renkli peltenin içinde salınmasına baktıkça, dirimi bütün varlığıyla duyar, kavradı. Denizsiz kalmamak için, gittiği her kiyidan çakıllar, kavkılar tasirdi evine. Denizi bütün gözenekleriyle yeniden emebileceği günlerin gelmesini, çakıllara, kavkılara bakarak beklemisti, kışlar kisi. Yediği balıklarda yosunların, kiyilerin kokusunu arar, ağaçları hisledatan yele, işlerken yürek atar gibi ses çıkaran makinelere kulak vererek bu seslerde, kiyiye çarpan dalgaları, denizin yüreginin atısını bulmaga çabalardı.” (GKB, s.31)

Hikâyenin kahramanı arabayı kaçırdıkça kendisinden uzaklaşan denizdir aslında, amacı “denize gitmektir” ve otobüsü bir “av bekler gibi” kararlılıkla beklemektedir. *Dehizde Giden Adam*'la ortak tarafları ikisinin de deniz düskünlüğüdür. “Deniz dendi mi, kimi oraya, kimi buraya akan sular durmaz, tersine hep bir olur, bir kiyiye yönelirdi, ister kumluk, ister çakıllık bir kiyiye... Durmaz olurdu delikanlı. Denizi öylesine severdi. Gider çakıllara uzanır, denizin yüzünde gerinir, sulara kulaç atar, kumlarda yatardı sere serpe.”

<sup>173</sup> G.Avtaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s.56.

(GKB, s.93) Delikanli yasamanin tüm anlamini da denize yükler. Yasamak ona göre yazsa denize gitmek, kissa deniz aylarini beklemektir.

*Korkusuz Kirpiye Övgü'nün*<sup>174</sup> kirpisi de diger iki kahraman gibi deniz tutkunu degildir ama masallarini süsleyen efsanevî bir seydur. Denizi tanımaz bilmez görmemistir ama onun amaci da diger kahramanlar gibi denize ulasmaktir. Deniz bir miknatis gibi hikâye lerde yer alan tüm insanlari ve hayvanlari kendine çeker, kendisi hakkında düsündürür. Kirpi için denize ulasmak bir ütopyadir kendisi de çilginlik olarak adlandirir bu hevesi:

“Ne yalan söyleyeyim dedemin anlattigi masalların birinde ‘deniz’ diye bir sey vardi. Su gibi bir seymis, karaların bittigi yerde baslarmis. Dünyanın ucuyum. Dedem de görmemisti ya, dedesinden, dedesinin dedesinden kalma masallardan bilirmis o da. Hani dedim, gider gider de bu dünyanın ucuna varir, denizi görür müydüm? Çilginlikti bu tabii. Kimsenin görmedigi seyi ben nereden görecektim. Hem buralarda olsa, gezginçilerden işitilirdi. Çilginlikti ya umut bu..(GKB, s.65)

*Yagmurlu Kentin Güneşçisi'*nde de kentte yasayan insanlar ise, denizi görmelerine ragmen denizin gerçek renginden haberdar degildirler. Denizi gökyüzü ile tek renk bilmektedirler. Tipki kirpi gibi denize yabancidirlar aslında.

*Bizim Denizimiz'*de mekân denizdir ve hikâyenin tamamı deniz tasvirinden ve denizle ilgili duyguların aktarılmasından ibarettir. *Alsemender'*in araştırmacisi için de “en büyük dogrucu” denizdir: “Denizin dogruculugunu anlat deseler, belki güçlük çekerdi açıklamakta. Ama kendisine dogruculugu asiladigi hâlde yalan olmasa bile yanlis ya da eksik bilgiler vermiş anasının denizle bir ilişkisi olup olmadigini araştırmaga kalkışmamışti.” (GKB, s.163)

Karasu'nun hikâyelerinde çokça karsımıza çıkan kediler çoğu zaman sevecenligin, sefkatin ve evcilligin simgesi olurlar. Bazen de askı ve asığı onlarda gözlemler: “Sevi! Sevilenler. Onlar kedi. Onlari kediden seçiyorum belki.”<sup>175</sup> Kedilere duyulan ilgi, Karasu'nun gerçek hayattaki kedi sevgisinin bir yansımasıdır.<sup>176</sup> Alsemender'deki bilgin [bu

<sup>174</sup> “Kirpi” sözcüğü, Bilge Karasu'nun kendini tanımlamak için çokça kullandığı bir benzetmedir. G.Turan-H.Aker, “O Gün anneme Bir Masal Anlattım”, *Kitap-lik*, S.39, 2000.

<sup>175</sup> Ö.Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü* 3, s.463.

<sup>176</sup> “Su edebiyata da geçmiş yasli Istanbul kadınlarının kedi düşkünlüğü degil elbet benimki. “Tek dostum”, “tek canlim” da hiç degil. Ama sorun tasitiyor, yani.gerisini anla. Sevmem herifin bunca nazına kızsam da

bilgin pek çok yönüyle Karasu'yu andırmaktadır] de kedi düskünüdür. Hatta kedi adamların varlığını bile iddia ettiği gibi (NIG, s.63), “Baslangıçtan beri bir kedi vardı ortalıkta, bir de kediyi seven.” (GKB, s.219) diyerek kendi hayatını özetler. Karasu kedi sevgisini kedili ve köpekli kültürleri ayıracak derecede önemser ve pek çok hikâyesinde basat unsur olarak yerini alır:

“Kedileri seven insan kötü olamaz, kedilere kötülük etmeyen insanlara da kötülük edemez dedim her zaman, hâlâ da diyorum. (...) Kedili kültürlerle köpekli kültürleri birbirinden ayırarak, köpekli kültürle rde kedileri seven, kedileri kucagından indirmeyen canavarlar imgesinin yaygınlığını düşünmek yeter.” (LYB, s.51)

Karasu kediyi, insan karsısındaki çaresizliği sonucu, suçsuzluk ve masumiyet timsali olarak da yüceltir. “Bir zamanlar kediyim ben Hâlûk. Sonra, herhâlde kediler arasında islenebilecek en büyük suçu işlemişim ki dünyaya bir daha gelişimde insan olmak cezasına çarptırılmışım.” (AABG, s.19) derken, kedi olmayı insan olmaya tercih eder.<sup>177</sup> Kedi olma kedilere benzeme isteği, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin *Masalin da Yirtiliverdiği Yer* başlıklı bölümde de dile getirilir:

“Kedilere benzeyebilseydik keske. Öyle diyesim geliyor sık sık, bu son yıllarda. Yasadıkları anın iyicene farkındalar gibi. Bir şey bekliyorlarsa bir deliğin basında, onları oyalayıp oradan uzaklaştırmak pek güç. Bildikleri bir yerde bildikleri bir iş görürken, her gün seyrettikleri, kendilerince katıldıkları ( anlayamadığımız, bakarak da bir işe katılabilirdi.) o işe sanki ilk kez bakacaklarmış gibi, uyulamakta oldukları yerden kalkmaya üsenmeden gidip seyredeler yapılanları” (GKB, s.212)

“Kedi: Yumusak, istediği zaman sokulan, gücünü hep gizleyebilen, saldırıya ne zaman geçebileceği çokça kestirilebilen bir yaratık. Çocukluktan beri beni büyülemiştir. Kediyle ilişki hem güzeldir, hem tembelliğe, alisilmisliğe izin vermez.”<sup>178</sup>

*Anahtar* hikâyesi “camin ardından kedilere bakıyordum diye baslar ve uzun bir kedi tasviriyle devam eder. Yazar kedileri hayatın tüm sahasına sokar. Örneğin, “bütün bunlar

---

katlanmam, ayrı konu. Evde yalnız olmak, hep yalnız olmak, insanda birtakım değişikliklere yol açıyor.”, B.Karasu, *Hâlûk'a Mektuplar*, s.150. Karasu'nun gerçek hayatta Sekiz, Mirik, Bibik, Biyik adlı kedilerinin olduğunu da mektuplarından öğreniyoruz.

<sup>177</sup> Tomris Uyar, Bilge Karasu ile kendisi arasında “kedicilik olmak ve fotograftan öykü çıkarmak” gibi ortak bir özellik belirler. *Bilge Karasu Aramızda*, s.49. Kedi sevenlere “aylorofil” dendığını de yine aynı kitaptaki Gündüz Vassaf'ın yazısından öğreniyoruz. S.102.

<sup>178</sup> Ö.Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 3*, s.463.

kedilere bakarken geldi aklıma” (TÖV, s.93) cümlesi rastgele söylenmemiş aksine kedilerin yazarın düşünce iklimini ne şekilde etkilediği vurgulanmak istenmiştir. Kediler, hikâyelerde her zaman önemli bir figür olarak yer almasa da tali bir rolle hikâyeye nin bir yerinden görünürler. *Sarikum'a Giriş*'te Resit Usta'nın pogaça kutusunun içinde kurbağa, serçe, güvercin, fare ve yılanın yanında bir de kedi yavrusu yerini alır. *Sarkisiz Gecelerin İlki*'nde kedilere, Müsfik “kedi arkadaşlarım” diye hitap eder.

*Hayvanlar Kitapçığı*'nda üç kedi çıkar sahneye, fakat içlerinden bir tanesini seçen yazar ve arkadaşları, ona “Güdük” ismini verirler. Asıl isminin “Dudu” olduğunu daha sonra öğreneceklerdir. Güdük hikâyede “bir hayvanla iki insan arasında başarılı bir arkadaşlığın simgesi” olarak yerini alır. Sadece bir simge olarak yerini almakla kalmaz, yazara güven duygusu üzerine sunları söyler:

“Kedi ile aramızda güven bağı olabiliyor demektir. Dünyanın batması bir an olsun geciktirilmiş demektir.” (NIG, s.24)

Kediler ve köpekler üzerine şehir hayatında yaşanan kiyimlara<sup>179</sup> karşı da duyarlı olan Karasu bu meseleyi *İnsanlar Kitabı*'na da tasir. Burada, kedilerin çok üremesinden dolayı belediye başkanının birini görevlendirerek ortalıkta gezen basibos kedileri hiç canları yakılmadan öldürülmele rine tepki gösterir. Başkanla adamı halka hizmet etmenin gururunu tasirlarken, insanları rahatsız eden bir beladan kurtarıyorlardır. (NIG, s.61)

*Bogaçi Üzerine Bir Ön Metin*'de yazar açtığı bir parantezde azrak (seyrek bulunan) ve sanatçi kedilerden bahseder. Bu kediler, “alabildiğine kurnaz, çevik, alabildiğine atak oldukları için hiçbir zaman aç kalmayan, gürbüz boz tekirler... Bunlar efendileriyle kiyiye iner, onların oltayı atmalarına bakar, balığı tutmalarını ya da kaçırmalarını seyreder, bir tek balığa olsun dokunmaz, ise yaramaz ayılacak ilk balığın önlerine bırakılmasını beklerler. Ondan sonra da bu balıkla oynar dururlar ya dislerini, cirnaklarını kullanır gibi gözükükleri hâlde balığın üzerinde bir tek yırtık, bir damla kan göremezsiniz. Bunlar sanatçi kedilerdir, azdırlar ama vardırılar, var olduklarını hep biliriz; bahçelerin en yırtıcı kus avcıları, eski yalılarının evlerin tavanalarında, yüküklerinde, kayikhanelerinde siçanların, kemelerin en kanlı öldürücüleridirler.” (KB, s.54)

<sup>179</sup> Bursa'da köpeklerin toplu halde öldürülmelerini “*Cinayetin Azı Çogu*” başlıklı denemesinde ele almıştır. Bk. B.Karasu, *Ne Kitapsiz Ne Kedisiz*, s.51-58.

*Alti Ay Bir Güz'e* kedi imgesi Karasu'nun çocukluk anılarıyla birlikte girer. Çocuklukta evin dışına atılmak zorunda kalan bir kedinin buruklugundan Karasu uzun süre kurtulamamıştır. Kediler ve acıma duygusu hikâyelerde her zaman birlikte yer alır:

“kediler her zaman aç  
Çek elini yavrum uzaktan sev, bak  
Kedi çekirdeği koklar, kendisine bir daha bakar, sonra gider duvara sürünür.  
Kediler her zaman aç, kediler aç, kedileri doyurmalı. Burun çekilir, evde bir kedi isterim denir.” (AABG, s.47)

Belli başlı imgelerin dışında *Anahtar* adlı hikâyede Tijen Hanımın anahtarları hikâyenin etrafında döndüğü bir unsur olarak göze çarpar. *Tepe*'de ise renkler bile ülkenin siyasi atmosferini yansıtan birer imge olurlar:

“Havanın içinde bir renk var. Havanın içinde bir renk, Roma'nın tükenmez, bastırılmaz, değiştirilmez rengi. (...) Roma'nın eksigi bu: Denizin sarı rengi. Göğün mavisiyle yetinme zorunluluğu.” (USBGA, s.69-70)

*Dutlar*'da hikâye boyunca belli aralıklarla hareketleri izlenen akrep hikâyesinin boğucu havasında incelik seçilmiş, bir ölüm çağrısı yapan bir imgedir. “Kuyruğu -hâlâ ölüm saçmaga hazır- havada bekleyen akrebi dikkatle sikistirdim masanın iki ucu arasına” (USBGA, s.139) Karasu imgeler üretmekten bunalmış olacak ki, hikâyenin bir yerinde “karistiriyorum muhakkak, üst üste bindiriyorum imgeleri” (USBGA, s. 138-139) diyerek bir itirafta bulunur. 27 Mayıs İhtilali'nin siktinlerinin anlatıldığı bu hikâyede dönemin insanlar üzerindeki etkisi “insanların köstebeklesmesi”, zamanın insanların hayatından alıp götürdüğü şeyler de tirtiller ve dut yapraklarıyla anlatılmış. Tirtil ve dut yaprakları da öne çıkan imgelerdendir.

*Zanzalak Ağacı* başlıklı hikâyede ise Demir, anası ve Rıza arasındaki sevgi ve sevgisizlik ilişkileri ele alınır. Zanzalak ağacı için S. N. Sener'den şu şiir alıntı yapılır:

“Sevda derdi dedikleri  
Bir zanzalak ağacı kadardır  
Zanzalak ağaçlarının altında  
Siz yoksunuz gölgeniz vardır.”

Gerçekte var olmayan ama hikâyede sevgi ilişkilerinin simgesi hâline gelen Zanzalak ağacının gölgesinin geniş, koyu, derin ve sıcak olduğu, yemisinin güzel olduğu bilgisi verilir. Zanzalak ağacı ile daha çok Rıza arasında ilgi kurulur.

Hastane ve tıp ilmini Karasu kendine has anlamlar yükleyerek birer imge hâline dönüştürür.<sup>180</sup> Hastane, “ölümü geciktirme çalışanların” yeridir. Oraya “sellemehüselam” girilmez, girmenin haracı verilir, bu haraç yüz suyudur. Yazgisini değiştirmeye çalışanların umut bağladığı tıp adı verilen gizli dinin, hekimleri, hemşireleri, hasta bakıcıları, laboratuvarları, karanlık odaları, aygıtları, işçileri, irili ufaklı rahipleri vardır. (AABG, s.32-33)

*Usta Beni Öldürsen E!* hikâyesinde yer alan yaşlanmış bir cambazın yüzünde beliren “ben” imgesi de ölümün habercisidir. Bu “ben” yalnız anlatıcının yani çiragin görebildiği bir gizlilik tasir. Amcasının, anasının, babaannesinin burunlarının sağ kanadının dibinde gördüğü “kocaman leke”yi unutamaz ve bu özelliğin ailesinde değil sadece kendisinde olduğunu keşfeder. Sirk çadırında çalışan çirakların birinin burnunda fark ettiği lekenin üzerinden üç gün geçtikten sonra cambaz ölür. Kosup baktığında zeytin iriliğinde lekenin durduğunu görür.

*Acı Kök Yağmurun Tadında* hikâyesindeki “saat” ve “Meryem'in kurbagali havuzu” da yazarın imge dünyasının çeşitlemelerindedir. “Mineli saat” hikâye kahramanını geçmişe bağlayan bir imge, geçmişi yaşamasını sağlayan bir araç hâline dönüşür:

“mineli bir saat vardı diye bıraktığı yerden sözü bağlardı anam güzel incecik renk renk bir saati bu babası dedem almıştı ona bu saati her gece yatmadan önce dikkatle kurar kulagina götürür dinler agzına götürür öper kilifına sokar basucuna bırakırdi iste o saate bakması çok hosuma giderdi o kargasalığın içinde yanına sokulur hâlacığım benim derdim saat kaç acaba kaçsa kız sana be saatten ne yapacaksın saati diye çıkisır güler...” (TÖV, s.97)

<sup>180</sup> Böyle bir imgenin oluşumunda Karasu'nun hastalık hastası olduğunu da hesaba katmak gerekir. E.Batur, “*Bilge Karasu Üzerine İki Not*”, *Bilge Karasu Aramızda*, s.162.

## IV. BÖLÜM: HİKAYELERİN ANLATIM ÖZELLİKLERİ

### *Dil ve Üslûp*

Hikâye sanatının temelinde yoğunlaşma vardır. Daha doğrusu hikâye “teksifi bir sanat”tır. Romandan farklı olarak ayrıntıya kapalıdır ve siirle bu noktada yakınlık gösterir.<sup>181</sup> Gereke hikâye, gerek siir ve gerekse romanın belirleyici kimliğine ulaşmasını sağlayan sey dilin kullanımıyla alakalı bir durumdur. Hikâye yazarı için metin üzerinde tasarrufta bulunurken yoğun bir dil kullanımı zorunluluk olacaktır. Karasu bu noktada oldukça titiz davranmıştır.

Bilge Karasu'da sıkça karşımıza çıkan dil hassasiyetine bakarak, bu durum, zaman zaman onun yapısalcılıktan etkilendiğine bağlanmıştır. Fakat Karasu'nun metinleri için böyle bir sınır çizmek bazı noktalarda bizi zor durumda bırakabilir.<sup>182</sup> 20.yüzyılın ikinci yarısında yaşamış bir yazar olarak bu döneme yön veren Kristeva, Bartes, Todorov, Derrida gibi dilbilimci ve filozofların etkisinden uzak bir üretimin olamayacağını düşünmek zorundayız. Nasıl ki bir sanat metninin sunmak istediği bilgiyi, kendisini taşıyan dil düzenlemesinden ayrı düşünmezsek<sup>183</sup> bu durum bizim dile özenle egilmemizi gerekli kılacaktır.

Yapısalcılar geleneksel çözümleme biçimlerinden farklı olarak kültürel ve sosyal meseleleri nesnel bir tarzda incelemeyi esas alır. Edebi eser yapısalcı görüşte “metin” hâline gelir. Bartes'in deyişiyle “yazar ölüdür” artık, yazarın yerinde okur vardır.<sup>184</sup> Karasu'nun yapısalcı olarak değerlendirmesindeki en büyük etkenlerden biri yazdıklarını “metin” olarak kabul etmesi ve dili felsefî bir uğraşı alanı hâline getirmesidir. F. de Saussure'ün dil felsefesinden etkilenen yapısalcı akımın dile bakışı kısaca şöyledir:

Sözcük diye adlandırdığımız şeyler insan zihnine özgü ruhsal birer göstergedir. Gösterge iki yönlü, iki yüzlü olan birbirini çağrıştıran bir öge kabul edilebilir. Göstergenin birinci yönü gösterilen, yani kavramdır. Gösteren ise sessel bir nitelik arz eder ve fiziksel

<sup>181</sup> M.Tekin, *Roman Sanatı I*, s.155.

<sup>182</sup> Füsün Akatlı, Karasu'nun yapısalcı olarak nitelendirilmesine, “Yanlış bile değil, anlamca boş buluyorum” diyerek tepki gösterir. *Öykülerde Dünyalar*, s.51-52.

<sup>183</sup> A.Göktürk, *Okuma Uğraşısı*, s.16.

<sup>184</sup> H.Boynukara, *Modern Eleştirisi Terimleri*, s.249-250.

manada ses değil zihnimizdeki imgesidir söz konusu olan. Sessiz okuma sırasında da bu gösteren, zihnimizde canlanır.<sup>185</sup>

Bilge Karasu dili bir inşâ süreci olarak kabul eder. Hayatla siki bir irtibat hâlinde olan ve “bizi var eden” bu aracı kurmanın zorunluluk olduğunu söyler. Dil, sadece bir kurallar dizgesi değildir, aynı zamanda bir “esneklikler dizgesi”dir. Yani kuralların öbür yüzü, kuralların kişiye verdiği olanaklar. Kuralları bilmek, dilin imkânları anlamına gelen esneklikleri bilmek demek değildir. Bunlar araştırılarak bulunabilir. Bu araştırma sırasında bulunan her unsur da yeni bir kural ögesi oluşturur, yeni olanaklar hazırlar.<sup>186</sup>

Dilin olanakları Karasu'ya göre islendikçe artacaktır. Yani dilin söyleyebildiklerinin artmasının mümkün olduğunu savunur. Karasu belli başlı Batı dilleri basta olmak üzere toplam 9 dil bilmektedir.<sup>187</sup> Ve en önemlisi yazar, kendi dili konusunda sorumluluk sahibi olması gerektiği görüşündedir. Çünkü kültürün bir parçasıdır dil. O kültürün içinde üretilir üretilecek olan, ihraç edilmek için üretilmez. Edebiyat da dilin söylemiş olduklarını kayda geçirir ve aynı zamanda dilin “gücüllükleri”ni de belirler. Edebiyat her şeyden “fersah fersah” ötededir ve dilin belleğidir.<sup>188</sup>

Karasu için diğer dillerde özellikle İngilizce, Fransızca, İtalyanca gibi Batı dillerinde yazmak çok zor değildir, kendisi bu dillere hâkimdir.<sup>189</sup> Fakat esas olan Türkçesini yazmaktır, söyleyeceklerini Türkçe'ye söyletmektir, baskalarının sürekli isledikleri bir dile “katki”da bulunmak değildir mesele.<sup>190</sup> İngilizce'nin pek çok alanda kullanılıyor olması onun olanaklarını artırırsa Türkçe için de aynı şey düşünülebilir. “Merhaba” diyorsak, “Karnimiz acikti.” Diyorsak, gerisini de söylemek mümkündür ve bir dil için terim zenginliği de çok önemli değildir Karasu için. Bir şeyin Türkçe'de, güzel bir şekilde söylenebilmesi için, Türkçe düşünülmesi gerekir her şeyden önce.<sup>191</sup>

<sup>185</sup> A.Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Elestiri*, s.11-12.

<sup>186</sup> B.Karasu, *Ne Kitapsiz Ne Kedisiz*, s.29.

<sup>187</sup> “Sen niye bildiğin dillere bir dokuzuncusunu (Japonca) katmaga uğrasiyorsun?”, B.Karasu, *Öteki Metinler*, s.97.

<sup>188</sup> M.Arslantunali, “*Bitmemis Bir Konusmadan*”, *Bilge Karasu Aramızda*, s.18.

<sup>189</sup> “Goethe'yi ya da Ibsen'i asıllarından okurdu da, onları Türkçe'ye çevirme yetkesini kendisinde görmediği için, ‘Bilmiyorum.’ derdi, onların dilleri için.”, O.Aruoba, “*İp ile Sap ya da Yazı ile Çeviri Üstüne*”, *Virgül*, S.3, 1997.

<sup>190</sup> Age, s.125-126.

<sup>191</sup> Ö.Lekesiz, *Yeni TürkEdebiyatında Öykü*--3, s.465-466.

Karasu, yukarıdaki ifadelere dayanarak yabancı dil karsiti olarak algılanmamalıdır. Onun için önemli olan kullanılan dille düşünülmesidir. Eger yabancı dille sadece konuşma, yazma değil, aynı zamanda düşünülebiliyorsa, o dil yabancı olmaktan çıkmış demektir. Kendi dilimizin yerini tutan dil bizim için yabancı değildir. O dilde yaşamak esastır. Eger o dilde yasanamıyorsa kendi dilimizle de en az yabancı dil öğrenmeye harcadığımız kadar çaba harcamak zorundayızdır.<sup>192</sup> Ari bir Türkçe'nin pesinde olan Karasu, bir edebiyat dili oluşturma için ancak ve ancak dil bilinciyle gerçekleştireceğine inanmaktadır.<sup>193</sup>

Gece romanına verilen Pegasus ödülü dolayısıyla Amerika'da yaptığı bir konuşmasını şöyle bitirir: “I owe myself to Turkish” (Ben kendimi Türkçe'ye borçluyum.) *Gece* romanında geçen şu cümleler Karasu'nun dil konusunda yapmaya çalıştığı özettir: “Benim dilim, çiçek dermek üzere eğilip kalkan bir gövdenin yumusaklığına, dalgalanmasına ulaşmalı.”<sup>194</sup>

Türkçe'ye olan ilgisi *Alti Ay Bir Güz'e* de şu şekilde girer:

“Her sabah pancurları açtığımda içeriye doluveren gürültüye hafif hafif söylenmem yetmiyordu bugünkü Türkçe açıklığıma. Aynada yüzüme özellikle dudaklarımın kipişmesine bakarak bir iki dakika Türkçe bir şeyler söyledim. O sıralarda Roma'da Türkçe konuşabileceğim tek kişi yoktu.” (AABG, s.59)

Tansu Açıık'ın bir yazısında ifade ettiği gibi Karasu'nun dili ile ilgili değerlendirmelerde bulunurken, doğduğu tarihin, 1930'lu yılların Türkiye'sini de düşünmek gerekir. Eski ile yeni bu yıllarda hâlen bir arada yürümektedir. İstanbul ortamındaki konuşma dili ve yazı dilinin birlikteliğini göz ardı etmemek gerekir. Mektuplarında gördüğümüz kadarıyla Karasu'nun Osmanlıca öğrenme çabaları da vardır. Uzun süren çabalar sonucunda Türk klasiklerinin pek çoğunu okumuştur. Bu dile Tansu Açıık, Karasu'nun müzik eğitimi ve simgesel mantığının da dâhil edilmesinin gerekliliğini vurgular.<sup>195</sup>

Aslında Karasu'nun çabası bir şeyleri kolay dile getirmek değildir. Dille “bogsamak”tır işi. Bu çabayla dili yeniden yoğuracak, biçimlendirecek, dönüştürecektir. Oruç

<sup>192</sup> B.Karasu, *Öteki Metinler*, s.98.

<sup>193</sup> D.Hizlan, “*Bilge Karasu'yu Okuma Kılavuzu ya da Nakis Tesebbüslerim*”, *Saklı Su*, YKY, İstanbul, 1996.

<sup>194</sup> B.Karasu, *Gece*, s.29.

<sup>195</sup> T. Açıık, “*Bilge Karasu'nun Yapıtına Bir Çala Bakış*”, *Virgül*, S.32, Temmuz-Agustos 2000.

Aruoba'ya göre Karasu'nun Türkçe'de ısrar etmesinde, vokabülerinde “sevgi” ile “sevi” sözcüklerinin olması; “ömür” ile “hayat” arasında bir incelik bulunması; “yasam”, “yasama”, “yasanti”, “yasanan”, “yasanmışlık”, “yasanagelinen” gibi nüa nslarin bulunması etkili olmuştur.<sup>196</sup>

Karasu'nun dilinden bahsedilirken dilinin arılığında, Türkçesinin kusursuzluğundan söz edilmiştir. Karasu öztürkçe kaygısı gütmüş olsa da dilinde öztürkçecilerin pürüzlerine, sözcüklerin egretiliğine pek rastlanmaz.<sup>197</sup> Fakat köken olarak eski kelimelere islerlik kazandırmaya çalışırken yeni kelimeler ortaya sürer ve kendince dil oyunları üretir.

Yekinmek / tecim / südre / evcenlik / açınmak / ans imak / kargılamak / yarlıg / savut / anılmak / sucul / bakıldıkta / azrak / oylum / binit / birakit / tasar / günü / çapavul / tor / yepelik / imizgamak / selinti / sucul gibi kelimelerin bazisi, günümüzde kullanılabilirliğini yitirmiş bazisi ise herhangi bir anlama gelmemektedir. Yazar kelimelere kendine has bazı anlamlar yüklemiştir.<sup>198</sup> *Kismet Büfesi*'nde yer alan Erol Akyavas'ın bir resmi üzerine yazılmış, *Çapavulun Çattığı Çapariz* hikâyesinin başlığı da Karasu'ya has bir dile aittir. Çapavul, “yagmacı”; çapar ise, “ulak, haberci” anlamına gelir.

Cümleleri üzerinde çokça çalışan Karasu, eserlerini işçi titizliğiyle kelimelerin ritimleri, sesleri, görselliğini de düşünerek kurgulamış ve bir kusursuzluğa ulaşmaya çalışmıştır. Dili soyma, aritma, arılastırma çabası içindedir. *Tepe* hikâyesinde Ioakim'in de içinde bulunduğu ruh hâlini yansıtan su cümleler, en güzel ifadeyi bulma çabasının da bir ürünüdür.

“Bitirilecek bunca tümce var, diyor. Bu çıkışların, bu inislerin artık bir yere, bir noktaya, bir tümcenin son noktasına, bitimine varması gerektiği düşüncesi diyor.

Ama buna inanmıyor. Inanıp, inandığına inanıp, inandığına artık inanmayıp, inanmadığına artık inanmayı, inanmadığına inanmadığına artık inanıp inanmayıp ” ( *Tepe*, USBGA, s.89 )

<sup>196</sup> O.Aruoba, “*Ip ile Sap ya da Yazı ile Çeviri Üstüne*”, *Virgül*, S.3, 1997.

<sup>197</sup> Necati Mert, Karasu'nun dilinin bütün islenmişliğine rağmen “yürek sıcaklığı” tasımadığını söyler: “Akla, zihne seslenir bunlar. Islenmişlerdir. Öykü serüvenimizde de entelektüel yerleri vardır. Ama yürek sıcaklığı tasdiklerini çok rahat söyleyemem. Nasıl ki Karasu'nun dili de bütün islenmişliğine rağmen Türkçe'nin iç sıcaklığından mahrum gelir bana.”, *Konya Öykü Günleri -I*, s. 109-110.

<sup>198</sup> Nurdan Gürbilek bu dolayısıyla olmayan sözcüklerle Karasu'nun yabancı, unutulmuş alanlara işaret ettiğini söyler. “*Ne Kedisiz Ne Korkusuz*”, *Virgül*, S.9, Haziran 1998.

Ioakim'in ruh karisikliğini en güzel şekilde vermeye çalışırken bir taraftan da karakterin içinde bulunduğu durumu en güzel ifade etme çabası öne çıkıyor.

*Tepe*'de yine benzer bir dil oyununu şu şekilde görürüz:

“Tavanları, duvarları tutan kemerlerin altındaki girintiler, bir zamanlar insanların yaşadığı, oturduğu, dugu, diği, tigi, akla gelecek her şeyi yaptığı girintiler şimdi dissiz ağızlar gibi, batan güneşin ışınlarını karsıdan aldıkları zaman renklerin en olgununa, toprak rengine boyanır.”

Özellikle deneysel birer metin olan *Kismet Büfesi*'ndeki hikâyeler “aranan, denen, kurulan, yeniden örgütlenen ‘dil’, dil içi bir dildir.”<sup>199</sup> Yazarın kendisinin de zaman zaman metne dâhil olduğunu gördüğümüz bu hikâyelerde Karasu'nun el işçiliğinin<sup>200</sup> ancak dilinde ortaya çıktığını görürüz. Yapmaya çalıştığı, tam da Sartre'in “renkleri ve sesleri bir dil gibi görmek”<sup>201</sup> dediği şeydir.

---

<sup>199</sup> F.Akatli, *Bilge Karasu Aramızda*, s.119.

<sup>200</sup> “Sayısız araç, not, dipnot, dipnotun dipnotuyla karsımıza çıkan, dikis yerleri, makas izleri, tegelleri öze llikle ortada bırakılmış, budanarak bir dengeye ulassin istenmiş, bütün diğer el emeği biçimlerine, bu arada yaşamın kendisine de benzesin diye uğrılmış bir yazıdır.”, N.Gürbilek, *Ne Kedisiz Ne Korkusuz, Virgül*, S.9, Haziran 1998.

<sup>201</sup> J.P.Sartre, *Edebiyat Nedir?*, s.14.

## SONUÇ

Bilge Karasu'nun hikâyelerinin klasik hikâye kalıplarına girmediğini, hatta modern öykünün sınırlarını da genişletme çabası tasadığını görürüz. Bu çabanın Karasu'nun yaşadığı dönemlerde revaçta olan, özellikle edebiyat alanında gelişme gösteren postmodern akımın etkisi altında kalması olustugunu görürüz. Postmodern edebiyatın temel ilkelerinden olan tür karmasası ve üstkurmaca Karasu'nun hikâyelerinde çok belirgindir.

Bilge Karasu'nun hikâye olarak ortaya koyduğu ürünler, “metin” kavramı altında toplanabilir. Karasu'nun çoğu zamana hikâye ve roman gibi belli bir türe bağlı kalarak yazmak kaygisinden uzak olduğunu görürüz. Böyle bir ilkeyle yola koyulunca sınırların genişliğinin verdiği rahatlık yazara çok değişik imkânlar sunmudur. *Kismet Büfesi*'nde resim üzerine yazılmış hikâyelerle, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde hikâye ile masalı kaynastırmasıyla, klasik hikâyeye yaklaştığı *Uzun Sürmüş Bir Günün Aksami*'nda ve *Troya'da Ölüm Vardı* kitaplarında da şekil denemeleriyle çoğunlukla değişikliklere açık olmuştur. *Alti Ay Bir Güz* bu noktada ani- hikâye , *Narla Incire Gazel* ise deneme-hikâye arasında gidip gelen türler olarak göze çarpar.

Bilge Karasu için yazmak ve ne yazarsa yazsin yazdiklari üzerinde dilin en güzel ifade şeklini bulmak sanatının temel meselesidir. Yaklaşık dokuz dili iyi derecede bilmesine rağmen Türkçe yazmakta ısrar etmesi, içinde yetistigi kültürün bir parçası kabul ettiği dilin islendikçe gelişeceğine olan inancı onun dil konusundaki hassasiyetini beslemiştir.

Dil konusundaki eğilim, hikâyelerinde şiirsel bir söyleyişi esas almasına neden olmuştur. Müzikle olan ilişkisi de yine hikâyede müziğin ses dokusunu aramanın kapisini açmıştır. Bu konuda *Kismet Büfesi*'ndeki ve *Narla Incire Gazel*'deki bazı metinlerde şiir misralarını aratmayacak şiirselliğe ulaştığını söylemek mümkündür.

Hikâyelerindeki içerik ask, tutku, escinsellik, kahramanlık, umut gibi alanlarda olsa da hepsinin ölüm çatısı altında bir araya geldiğini görürüz. Ölüm, Karasu'nun hikâyelerinde temel konulardan biridir. Ölüm, korkulu bir son değil, çoğu zaman aranan, özlenen bir son olarak görünür. Ölüm bazen felsefî bir sorun olarak üzerinde düşünülen, tartışılan bir mesele olarak karsımıza çıkar.

Karasu'nun hikâyelerindeki imgeler de ölüme gönderme yapar çoğunlukla ve her kapi deniz imgesi yoluyla ölüme açilir. Kahramanlar bir sekilde hikâyede denize ulasirlar.

Bilge Karasu toplam alti hikâye kitabıyla modern hikâyeciligimizde özgün bir durus sergilemis, kendin sonraki hikâyecilere yeni açilimler sunmustur.



## KAYNAKÇA

- AÇIK, Tansu; “*Bilge Karasu'nun Yapıtına Bir Çala Bakis*”, *Virgöl*, S.32, Temmuz-Agustos 2000.
- AKATLI, Füsün; “*Öyküleriyle-Masallariyle Bilge Karasu*”, *Öykülerde Dünyalar*, Boyut Yay., Ist., 1998.
- \_\_\_\_\_ ; *Bilge Karasu Aramızda*, Metis Yay., İstanbul, 1997.
- \_\_\_\_\_ ; “*Bilge Karasu'nun 'Kilavuz'u*”, *Türk Romanına Elestirel Bir Bakis -3*, İletişim Yay., Ist., 1994.
- \_\_\_\_\_ ; “*Bilge Karasu'nun Denemeciliği*”, *Pusulamız Felsefe*, Varlık, Ist., 1995.
- \_\_\_\_\_ ; “*Edebiyatımızda Bir Kilavuz*”, *Zamanı Yasatan Roman / Zamana Direnen Siir*, Boyut Yay., Ist., 1998.
- \_\_\_\_\_ ; “*Gün Bitti, Yazık, Arkalarında*”, *Virgöl*, S.20, Haziran 1999.
- \_\_\_\_\_ ; “*Deneysellik Yazınsallığı: Kismet Büfesi*”, *Yazko Edebiyat*, S.30, 1983.
- \_\_\_\_\_ ; “*Her Yapıtın Tarihinde Ölü Noktalar Olabilir*” (Söylesi), *Gösteri*, S.5, Nisan 1981.
- ARSLANTUNALI, M.; “*Sınırlarla İslenmiş İncecik Bir Oya*”, *Virgöl*, S.32, Temmuz-Agustos 2000.
- ARUOBA, Oruç; “*İp ile Sap ya da Yazı ile Çeviri Üstüne*”, *Virgöl*, S.3, 1997.
- AYTAÇ, Gürsel; *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yay., Ist., 1999.
- BAHTIN, Mihail M.; *Karnavalın Romana*, Ayrinti Yay., Ist., 2001.
- BATUR, Enis; “*Karasu'nun On İkinci Kitabı ve Ötesi*”, *Virgöl*, Mart 2001.
- \_\_\_\_\_ ; “*Nicedir Zaten Orada'ydi*”, *Cumhuriyet*, 17 Kasım 1991.
- BATES, H.E. ; *Kısa Öykü*, Bilge Kültür Sanat, Ist., 2001.
- “*Bilge Karasu ile Konuşma*”, *Kitap-lik*, S.39, 2000.
- “*Bilge Karasu ile Konuşma*”, *Argos*, S.18, 1990.
- BOYNUKARA, Hasan; *Modern Elestiri Terimleri*, Bogaziçi Yay., Ist., 1997.
- CARLAUI J.C. - FILLOX J.C.; *Edebi Eleştiri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ank., 1985.
- ÇAKIR, Hasan; *Öykü Sanatı*, Çizgi Yay., Konya, 2000.
- Doğu-Batı Düşünce Dergisi (Edebiyat Üstüne)*, S.22, Subat / Mart / Nisan 2003.
- EAGLETON, T.; *Edebiyat Kuramı*, Ayrinti Yay., Ist., 2004.
- ECO, Umberto; *Açık Yapıt*, Kabalci Yay., Ist., 1992.
- EICHENBAUM, Boris; *Edebiyat Kuramı*, Yaba Yay., Ank., 1994.

- ERDEN, Aysu; *Kisa Öykü ve Dilbilimsel Elestiri*, Gündoğan Yay., Ankara, 1998.
- ESİTGIN, Dinçer; *Bilge Karasu'nun Hikâyelerinde Anlatı Yapısı*, Ondokuz Mayıs Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dan. Doç.Dr.Yavuz Demir, Samsun, 1999.
- Frankofoni Dergisi "Bilge Karasu Özel Bölümü"*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Yayını, Ankara 1997.
- GÖKTÜRK, Aksit; *Okuma Uğrası*, YKY, İst., 1997.
- \_\_\_\_\_ ; *Sözün Ötesi*, YKY, İst., 2002.
- GÜRBİLEK, Nurdan; *"Yazı ve Arınma"*, *Yer Degistiren Gölge*, Metis Yay., İst., 1995.
- \_\_\_\_\_ ; *"Ne Kedisiz Ne Korkusuz"*, *Virgül*, S.9, Haziran 1998.
- GÜRSON, Eser; *"Troya'da Ölüm Vardı"*, *Edebiyattan Yana*, YKY, İst., 2001.
- Hece (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı)*, S.46-47, Ekim / Kasım 2000.
- Hece (Türk Romani Özel Sayısı)*, S.65 / 66 / 67, Mayıs / Haziran / Temmuz 2002.
- HIZLAN, Doğan; *"Bilge Karasu'yu Okuma Kılavuzu ya da Nakis Tesebbüslerim"*, *Saklı Su*, YKY, İst., 1996.
- KARASU, Bilge; *Türk Dili (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı)*, S.286, Temmuz 1975.
- \_\_\_\_\_ ; *Altı Ay Bir Güz*, Metis Yay., İst., 2002.
- \_\_\_\_\_ ; *Gece*, Metis Yay., İst., 1998.
- \_\_\_\_\_ ; *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yay., İst., 1999.
- \_\_\_\_\_ ; *Hâlûk'a Mektuplar*, Devın Yay., İst., 2002.
- \_\_\_\_\_ ; *Kılavuz*, Metis Yay., İst., 1999.
- \_\_\_\_\_ ; *Kismet Büfesi*, Metis Yay., İst., 1996.
- \_\_\_\_\_ ; *Lagimlaranası ya da Beyoğlu*, Metis Yay., İst., 1999.
- \_\_\_\_\_ ; *Narla İncire Gazel*, Metis Yay., İst., 1995.
- \_\_\_\_\_ ; *Ne Kitapsiz Ne Kedisiz*, Metis Yay., İst., 2001.
- \_\_\_\_\_ ; *Öteki Metinler*, Metis Yay., İst., 1999.
- \_\_\_\_\_ ; *Troya'da Ölüm Vardı*, Metis Yay., İst., 1995.
- \_\_\_\_\_ ; *Uzun Sürmüş Bir Günün Aksami*, Metis Yay., İst., 1995.
- KIRAN, Zeynel / Ayşe Eziler; *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yay., Ank., 2000.
- LEKESİZ, Ömer; *Yeni Türk Edebiyatında Öykü - 3*, Kaknüs Yay., İst., 1999, s.451-480.
- LUCY, Niall; *Postmodern Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yay., İst., 2003.
- MENEMENCIOĞLU, Nermin; *"Troya'da Tehlikeli İlişkiler"*, *Yedilepe*, S.86, Haziran 1963.
- MORAN, Berna; *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, Cem Yay., İst., 1988.

MUNGAN, Murathan; “*Karanlık Bir Yalının Karasularında*”, *Yazko*, S.30, Nisan 1983.  
ONAR, Ülker; “ ‘*Uzun Sürmüş Bir Günün Aksami*’ Üzerine”, *Türk Dili*, S.319, 1978.  
PARLA, Jale; *Don Kisot'tan Günümüze Roman*, İletişim Yay., 2003.  
POSPELOV, Gennadiy N.; *Edebiyat Bilimi*, Evrensel Kültür Kitaplığı, İst., 1995.  
SARTRE, Jean-Paul; *Edebiyat Nedir?*, Payel Yay., İst., 1995.  
*Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, C.2, YKY, 2003, s.571-574.  
TEKİN, Mehmet; *Roman Sanatı 1*, Ötüken Yay., İst., 2001  
TODOROV, Tzvetan; *Poetikaya Giriş*, Metis Yay., İst., 2001.  
TÜRKES, Ömer; “*Melih Cevdet'in Romanları da Vardı*”, *Radikal Kitap*, 17 Aralık 2004.  
USAKLIGIL, Halit Ziya; *Hikâye*, YKY, İst., 2000.  
ÜLNER, Berna; “*Ağaç, Yemis, Çekirdek*”, *Virgül*, S.32, Temmuz-Ağustos 2000.  
WELLEK, R- WARREN, A.; *Edebiyat Biliminin Temelleri*, KTBY, Ank., 1983.  
YALSIZUÇANLAR, Sadık; “*Modern Türk Öykücülüğünde Bir Ada: Bilge Karasu*”, *Hece (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı)*, S.46 / 47, Ank., 2000.

#### **Hakkında Hazırlanmış Tezler:**

BULAK, Sahap; *Bilge Karasu'nun 'Uzun Sürmüş Bir Günün Aksami' Adlı Hikâye Kitabında Zarf Tümleçleri*, Çukurova Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dan. Prof. Dr. Mehmet Özmen, Adana, 2002.

SARIOĞLU, Meral; *Bilge Karasu'nun 'Gece' Romanının Görsel Plastik Dile Dönüşümü*, Mersin Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dan. Yard. Doç. Dr. Cebraail Ötgün, Mersin, 2001.

ESİTGIN, Dinçer; *Bilge Karasu'nun Hikâyelerinde Anlatı Yapısı*, Ondokuz Mayıs Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dan. Doç.Dr.Yavuz Demir, Samsun, 1999.

KEÇECİ, Dilek; *Black Prince ve Gece'de Kendini Yoksayan Kurgusal Dünyaların Yaratılmasında Kullanılan Üst Kurgusal Anlatı Teknikleri*, Orta Doğu Teknik Ün. Sosyal Bi-

limler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dan. Prof.Dr. Seyfi Karabas, Ankara, 1993.

GALIP, Sait; *Kafkaeske Bei Bilge Karasu*, Ankara Ün., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dan. Doç. Dr. Yıldız Ecevit, Ankara, 1993.

ÇORLU, Sükrü; *Barabara Frischmuth ve Bilge Karasu'nun Eserlerinde Rüya-Kurmaca İlişkisi*, Ankara Ün., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dan. Prof.Dr. Gürsel Aytaç, Ankara, 1992.



