T.C.
Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Doktora Tezi

BİLGE KARASU'YUN ESERLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

İlyas Akman

Diyarbakır 2016

T.C.
Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Doktora Tezi

BİLGE KARASU'YUN ESERLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

İlyas Akman

Danışman
Prof. Dr. Kemal Timur

Diyarbakır 2016

TAAHHÜTNAME

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dicle Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Bilge Karasu'yun Eserlerinde Postmodern Unsurlar" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım. Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

□ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

□ Tezim sadece Dicle Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

□ Tezimin 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

05/05 /2016

İlyas AKMAN

KABUL VE ONAY

İlyas Akman tarafından hazırlanan, Bilge Karasu'yun Eserlerinde Postmodern Unsurlar adlı çalışma, 02.05.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**,** DOKTORA TEZİ olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Kemal TİMUR (Başkan)

Prof. Dr. Şahmurat ARIK (Üye)

Doç. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Üye)

Yrd. Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ (Üye)

Yrd. Doç. Dr. Abdulsamet ÖZMEN (Üye)

ÖNSÖZ

Türk edebiyatının en önemli yazarlarından biri, Bilge Karasu'dur. Karasu, sadece Türkiye'de değil, dünya edebiyat camiasında da kabul gören bir yazardır. O, 1991 yılında, Amerika'da verilen ve dünyanın en saygın edebiyat ödüllerinden biri olan Pegasus Ödülü'nü kazanır. Böylesine önemli bir yazarın yapıtları, birçok farklı yönden analize tabi tutulabilir.

Bilge Karasu'nun eserleri üzerine yapılan tezler şunlardır: Şükrü Çorlu, *Barbara Frischmuth ve Bilge Karasu'nun Eserlerinde Rüya-Kurmaca İlişkisi* isimli doktora tezinde, Karasu'nun eserlerindeki rüya-kurmaca ilişkisini, Barbara Frischmuth'un eserleriyle karşılaştırmalı olarak ortaya koyar. Dinçer Eşitgin, *Bilge Karasu'nun Hikâyelerinde Anlatı Yapısı* adını verdiği çalışmasında, Karasu'nun eserlerindeki anlatı konusunu irdeler. Jale Özata, tezinin ismini, *Bilge Karasu'nun Gece'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım* olarak belirler ve Karasu'nun *Gece* romanını üstkurmaca, metin ve okur eksenli bir analize tabi tutar. İbrahim Alan, *Bilge Karasu'nun Hikâyeciliği* ismini taşıyan tezinde, genel olarak Karasu'nun öykücülük anlayışını ortaya koymaya çalışır. Tahsin Oğuz Başokçu'nun çalışması *Bilge Karasu Metinlerinde Benlik Arayışı: Ben'in Kuruluşunda Nietsche'vi Yansımalar* adını taşır ve Başokçu, Karasu'nun eserlerindeki benlik oluşumunu, Nietzsche'nin düşünceleri üzerinden açıklar. Burçin Çelik, çalışmasının ismini *Bilge Karasu'nun Öykülerinin Ortak Yapısal Özellikleri* şeklinde belirler ve Karasu'nun öykülerindeki ortak yapısal özellikleri ortaya koyar. Meral Sarıoğlu, *Bilge Karasu'nun "Gece" Romanının Görsel Plastik Dile Dönüşümü* isimli tezinde, *Gece*

romanını, görsellik üzerinden inceler. Münevver Kırşallıoba, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'nda Olay Örgüsü* adlı çalışmasında, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabını, olay örgüsü eksenli analiz eder. Zeynep Pasin, tezinin adını *Bilge Karasu'nun "Göçmüş Kediler Bahçesi" Adlı Kitabundaki Masallarda Dönüşümler* şeklinde belirler ve *Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabını, masal eksenli irdeler. Ahmet Evis, *Bilge Karasu'nun Öykülerinde Yapı ve Tema* adlı çalışmasında, Karasu'nun öykülerindeki ortak yapı ve tema konusuna eğilir. Araştırmacılar, bugüne kadar daha çok, Karasu'nun öykücülüğünü, eserlerindeki benlik inşasını, rüya-kurmaca ilişkisini, okur ve metin eksenliliği ortaya koymaya çalışmışlardır. Biz ise Karasu'nun bütün eserlerini, postmodern edebiyatın tüm yönleri açısından ele alan bir tez ortaya koymaya çalıştık. Bu yönlü bir çalışma, doktora tezi başlığıyla ve Karasu'nun tüm eserlerini ele alacak şekilde, ilk kez yapılmış oldu. Çalışmamız, genel olarak iki bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde, postmodernizm kelimesinin ne anlama geldiği, postmodernizmin ne zaman başladığı, postmodernizmin doğuşuna yol açan sebeplerin neler olduğu, modern ile postmodern edebiyatlar arasındaki temel farklılıkların neler olduğu, postmodernizmin, Türk edebiyatını nasıl etkilediği konuları üzerinde duruldu. Postmodern kelimesinin ne anlama geldiği ile onun ne zaman başladığı konularında, birbirinden farklı birçok yorumun olduğu, çeşitli yazarların düşüncelerinden hareketle ifade edilmeye çalışıldı. Romantizm'in, Karşı Aydınlanma'nın, Eleştirel Modernist Dönem'in, Sürrealizm'in, Dadaizm'in postmodernizmle olan bağına değinildi. Ayrıca, bilim alanındaki Kuantum Fiziği, İzafiyet Teorisi, nedenselliğin yıkılışı, Öklitçi olmayan geometri kuramları gibi yeni bilimsel gelişmelerin, postmodernizmin doğuşuna nasıl etki ettikleri çeşitli örnekler üzerinden dile getirildi. *İkinci bölümde*, üstkurmacanın; merkezsiz, parçalı, karmaşık yapının; metinlerarasılığın; fantastiğin, büyülü gerçekçiliğin, gotiğin; ironinin; oyun olgusunun; düş ile gerçekliğin iç içe geçmesinin; belirsizliğin; yeni tarihselci anlayışın; parçalanan öznenin; hiper ve kolaj mekânın; çizgisel olmayan zamanın, postmodern edebiyatın temel özellikleri olduğu ve Bilge Karasu'nun, bu özelliklere, eserlerinde nasıl yer verdiği ayrıntısıyla ortaya konulmaya çalışıldı.

Bu çalışmanın hazırlanması esnasında, engin bilgilerini ve anlayışlı tavrını benden esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. Kemal Timur'a teşekkürü bir borç biliyorum. Ayrıca, tezin yazımına, değerli önerileriyle katkıda bulunan Araştırma Görevlisi Abdulhakim Tuğluk Bey'e teşekkür ediyorum.

"Bilge Karasu'yun Eserlerinde Postmodern Unsurlar" başlıklı teze, 13-EF-79 nolu proje kapsamında destek verdiği için de Dicle Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi'ne de teşekkür ederim.

İlyas AKMAN

Diyarbakır, 2016

ÖZET

Modern edebiyat anlayışı, James Joyce, Samuel Beckett, Elias Canette, William Faulkner gibi yazarların ürün verdiği Eleştirel Modernist Dönem'de ciddi darbeler alır. Ancak yeni bir edebiyata ulaşmak için 1960'ların beklenmesi gerekir. 1960'lardan sonra postmodern edebiyat, bütün dünyada yayılma alanı bulur. Türk edebiyatçıları da özellikle 1980'den sonra postmodern ürünler verirler. Eserlerini 1960'tan sonra yazmaya başlayan Bilge Karasu, postmodern dalgadan etkilenen yazarlardan biridir ve son dönem eserlerinde, daha yoğun bir şekilde, bu edebiyat anlayışını kullanmaya başlar.

Çalışmamızda ilk olarak postmodernizm hakkında genel bilgiler verildi. Ardından, postmodernist unsurlara ve Bilge Karasu'nun eserlerindeki postmodernist unsurların tespitine geçildi. Edebiyatın, sosyal yaşamla bulunan sıkı bağından dolayı, postmodern edebiyat unsurları açıklanırken bunların, nasıl bir sosyal yaşamın sonucunda ortaya çıktıkları da açıklanmaya çalışıldı. Bu yönüyle tezde, postmodern düşüncenin sosyal yaşamdan nasıl etkilendiği ortaya konulmaya çalışıldığı gibi, bu düşüncenin, sosyal yaşamı nasıl etkilediği de belirtilmiş oldu. Bu bilgilerden sonra, Bilge Karasu'nun eserlerindeki postmodern unsurlar verildi.

Tüm analizlerin sonucunda, üstkurmaca; metinlerarasılık; parçalı, düzensiz ve karmaşık yapı; düş ile gerçeğin iç içe geçmesi; ironi; belirsizlik; fantastik, büyülü gerçekçilik, gotik; oyun olgusu; yeni tarihselci anlayış; parçalanan özne; hiper ve kolaj mekân; çizgisel olmayan zaman gibi, postmodern dönemin temel özelliklerinin, Bilge Karasu'nun eserlerinde kullanıldığının tespiti yapıldı.

Anahtar Sözcükler

Türk Edebiyatı, Bilge Karasu, Postmodern Edebiyat, Üstkurmaca, Metinlerarasılık, Kompleks yapı, İroni, Fantastik, Büyülü Gerçekçilik, Gotik, Oyun, Hiper Mekân, Yeni Tarihselcilik.

ABSTRACT

The concept of modern literature was criticized in critical modernist period. Modernist writers like James Joyce, Samuel Beckett, Elias Canette, William Faulkner substantially undermined the concept of modern literature. However, appearance of a new literature concept waited for 1960s. Postmodern literature that has a very different concept from modern thinking came out in that years. This new literature concept spreaded throughout the world in a short time. Turkish writers was impressed by this wave, too. Especially after the 1980, Turkish literature began to produce successful examples of postmodern works. Bilge Karasu who started to write his works after 1960 is one of them. He especially used postmodern literature concept for his late works.

I tried to give general informations about postmodernism in the first chapter. Before starting the detection of postmodern elements in works, I gave an overview of each literary features in the second chapter. Moreover, due to the close affiliation between literature and social life, when I explained the postmodern literature elements, I also tried to explain what kind of social life created them. On the one hand, I expressed how postmodern thinking was affected by social life, on the other hand, I showed how postmodern thinking influenced the social life. After this informations, I showed the postmodern elements in Bilge Karasu's works.

As a result of all analyses, I showed that these basic characteristics of postmodern era were applied to the Karasu's works: Metafiction, complicate structure, the interwine of dream and reality, irony, fantastic, magical realism,

intertextuality, gothic, the phenomenon of game, new historicism, decayed subject, hyper space, simultaneous time.

Key Words

Turkish Literature, Bilge Karasu, Postmodern Literature, Metafiction, İntertextuality, Complicate Structure, İrony, Fantastic, Magical Realism, Gothic, The Phenomenon of Game, Hyper Space, New Historicism.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ ..... **I**
ÖZET ..... **IV**
ABSTRACT ..... **VI**
İÇİNDEKİLER ..... **VIII**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERN DÖNEM

1.1. POSTMODERNİZM KAVRAMI 13
1.2. POSTMODERNİZMİN DOĞUŞ YILLARI 17
1.3. POSTMODERN EDEBİYATIN OLUŞUMUNA ZEMİN HAZIRLAYAN ETMENLER 21
1.3.1. Modernizm ve Ona Bağlı Olarak Yaşanan Gelişmeler 21
1.3.2. Yeni Bilimsel Gelişmeler 25
1.4. MODERN VE POSTMODERN EDEBİYATLAR ARASINDAKİ TEMEL FARKLILIKLAR 28
1.5. TÜRK EDEBİYATINDA POSTMODERNİZM 32

İKİNCİ BÖLÜM

BİLGE KARASU'YUN ESERLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

2.1. ÜSTKURMACA 37
2.2. MERKEZSİZLİK, PARÇALILIK VE KARMAŞIK YAPI 73
2.3. METİNLERARASILIK 107
2.3.1. Gönderge ve Anıştırma 112
2.3.2. Epigraf 119
2.3.3. Öz Alıntı 125
2.4. FANTASTİK, BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK, GOTİK 132
2.5. İRONİ 161
2.5.1. Situational (Durum) İronisi 164
2.5.2. Erteleyici İroni 167
2.5.3. Romantik İroni 170
2.5.4. Açık İroni 172
2.6. OYUN 182
2.7. GERÇEKLİĞİN YİTİMİ 203
2.8. BELİRSİZLİK 220
2.9. TARİH 233
2.10. DİL MEKANİZMASI 244
2.11. YAZAR VE ANLATICI 257
2.12. ŞAHIS KADROSU 275
2.13. MEKÂN 290
2.14. ZAMAN 301
SONUÇ 313
KAYNAKÇA 330
DİZİN 348

GİRİŞ

Türk edebiyatı, yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra, dönüşüm geçirir. Modern ile postmodern anlayışın iç içe geçtiği eserler, birer birer yayınlanmaya başlanır.

Sözü edilen eserleri, keskin sınırlarla modern ya da postmodern olarak nitelemek güçtür. Yıldız Ecevitin de ifade ettiği gibi, ilk avangard Türk romanları, modern ve postmodern özellikleri aynı metinde, bir arada taşırlar (Ecevit, 2009: 85). Bunun yanında, postmodern anlayışın, her geçen yıl, etkisini daha fazla arttırdığı söylenebilir.

Türk edebiyatında, postmodernizmin gelişmesini ve kök salmasını sağlayan yazarlardan biri, Bilge Karasu'dur. Yazarın eserleri incelendiğinde, postmodern edebiyat unsurlarıyla karşılaşılır. O, Türk romanının, dünya standartlarına ulaşmasında, önemli eserlere imza atmıştır. Bu yönünden dolayı, Amerika'da verilen ve dünyadaki en saygın edebiyat ödüllerinden olan Pegasus ödülü, 1991 yılında, ona verilir.

Karasu'nun yaşarken basılan kitapları şunlardır: *Troya'da Ölüm Vardı* (1963), *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (1970- Ada, Tepe, Dutlar kitaptaki öykülerdir), *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1979- Göçmüş Kediler Bahçesi, Avından El Alan, Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam, Bir Ortaçağ Abdalı, Korkusuz Kirpiye Övgü, Yengece Övgü, Yağmurlu Kentin Güneşçisi, Dehlizde Giden Adam, Usta Beni Öldürsen E!, Bizim Denizimiz, İncitmebeni, Alsemender, Bir Başka Tepe,

Masalın da Yırtılıverdiği Yer kitaptaki öykü ve anlatılardır), *Kısmet Büfesi* (1982- İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin, Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955, Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine: Akdeniz'den Uzak Bir Metin, Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine: Akdeniz'i An/r/ar Bir Metin, Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin, Boğaziçi Üzerine Bir Ön-Metin, Çapavulun Çattığı Çaparız – Erol Akyavaş'ın Bir Resmi Üzerine Metin, Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin), Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin, Çeşitlemeli Korku'nun Seslendirilme Metni kitaptaki öykü ve anlatılardır), *Gece* (1985), *Kılavuz* (1990), *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* (1994), *Narla İncire Gazel* (1995). Ölümünden sonra da şu kitapları yayınlanır: *Altı Ay Bir Güz* (1996), *Lağımlaranası ya da Beyoğlu* (1999- Mesih, Kumsalda Bir Köpek, Ölümün Avlusu, İsabey'den kitaptaki öykülerdir), *Öteki Metinler* (1999), *Halûk'a Mektuplar* (2002), *Susanlar* (2009- Depo, Sarı Leke, Büyü II, İlk Susan, Susanların Son Hikâyesi, Arkamdakiler, Kör Nokta, Kapalı, Kedili Meryem kitapta yer alan öykülerdir), *Jean ve Gino'ya Mektuplar* (2013).

Karasu'nun eserlerine bakıldığında, merkezsiz yapılarla karşılaşılır. Parçalı ve karmaşık bu eserler, akıllara postmodern edebiyatı getirir. Öte yandan, üstkurmaca yöntemine başvuran yazar, kendisini, postmodern düşünceye daha yakın kılar. O, gerçekliği de eserlerinde şaibeli kılarak, fantastik eserlerin dünyasını da okurlara sunar. Postmodern yazarlar gibi, tarihe de yönelen Karasu, birçok metinlerarasılığı da eserlerinde var eder. Onun, dili kullanma biçimi ve eser anlatıcıları da doğrudan, akıllara postmodern edebiyatı getirir.

Karasu ve birçok yazarın, yöntemine başvurduğu postmodern anlayış, birden bire ortaya çıkmaz. Postmodern düşünce, zamanın farklı dilimleri içinde yaşanan çeşitli gelişmelerin sonunda, tarih sahnesine çıkar.

Postmodern anlayışın ortaya çıkmasının sebeplerinden biri, modern düşüncenin büyük bir hayal kırıklığı yaratmasıdır. Rönesans, Reform, Hümanizm, Aydınlanma, ve Fransız Devrimi ile bireyler, büyük umutlara kapılırlar. Rönesans için insanın keşfedildiği dönem yakıştırması yapılır. Onun ardından gelen Reform hareketi ise modern bireye, daha fazla güç kazandırır. Özellikle Batı toplumunda bireyi, kilisenin ve öteki sınırlandırıcı ağların etkisinden kurtararak bireyin

konumunu güçlendirir. Hümanizm ise reformun açtığı yolu, daha ileri noktalara vardırır. Reform hareketi bireyi, kilisenin etkisinde kurtarmışken hümanist düşünce, bir Tanrıya artık gerek kalmadığını ve bireyin, kendi kendisinin Tanrısı olduğunu ilan eder. Bireyler artık hiçbir yere hesap vermek zorunda olmadıkları gibi, her şeyi, kendi aklî melekelerinin boyunduruğu altına alırlar. Aydınlanma ile beraber modern insan, kendi yolunu daha sağlam temeller üzerine oturtabileceğine inanır; çünkü onun etkisiyle bireyler, kendi yeni hedeflerini belirlerler. Bu yeni hedefte, akıl ve bilim, önder olarak kabul edilir ve modern bireylere göre, bu da yaşanan tüm sıkıntıların son bulmasını sağlayacaktır. Bireyler bu planı, her geçen gün daha fazla hayata geçirmeye çalışırlar. Fransız Devrimi de modern düşüncenin, somut olarak gerçekleştiği alandır. Bireyler, modern düşüncenin söylemlerinin, somut alanda karşılığının olduğunu görürler.

Yukarıda sözü edilen modern dönemin tüm hareketleri, sınırlı bir alana hapsedilmeye çalışılan bireyleri, evrenin merkezine yerleştireceğini vaat ederler. Onlara göre insan, evrenin yeni tanrısı olacaktır. Pico Della Mirandola, modern düşüncenin, bireye yüklediği bu büyük anlamı, çarpıcı şekilde ortaya koyar. O, Tanrı'nın insanı alıp dünyanın ortasına yerleştirdiğini ve ona dönüp çeşitli sözleri dillendirdiğini ifade eder. Tanrı, insana, ne sabit bir barınak, ne sabit bir biçim ne de sınırlı bazı işlevler vermediğini çünkü böyle davransaydı, onu sınırlamış olacağını dile getirir. Bunun yerine, onu serbest bıraktığını ve onun, istediği şekle girmesine izin verdiğini dillendirir. Tanrı, diğer bütün yaratıkların doğasının, onun yasaları altında olduğunu ve sınırlandırıldığını ancak insanı, kendi özgür iradesiyle baş başa bıraktığını, ona hiçbir kısıtlama getirmediğini ve insanın, sınırlarını, kendisinin belirleyeceğini ifade eder. Tanrı, insanı ne göklerden ne topraktan yarattığını; ne ölümlü ne de ölümsüz kıldığını çünkü insanın, kendi kendisinin yaratıcısı gibi davranmasını istediğini söyler. İnsanın, her varlık türünün kendine özgü özelliklerinin tümüne birden sahip olan eşsiz bir var oluşunun da olduğunu ekler (Mirandola, 1987: 17). Bu şekilde, modern birey, tüm değerlerin üstüne çıkarılır ve kendi kaderini, kendisinin belirleyeceği vurgulanır.

Bireye verilen önemin yanısıra modern düşüncede, akla yönelik ilgi de artar. Modern dönem insanı, yeni sığınak olarak aklı görür. Modernlik, Jürgen

Habermas'ın da dediği gibi, Rönesans'tan bu yana, insanoğlunun, aklıyla evrende var olan her şeyi öğrenebileceğine, evreni yönlendirebileceğine inanan bir düşüncedir (Habermas, 1996: 46). Ancak modern dönemden önce durum farklıydı. Orta Çağ felsefesi, Tanrı'da bulunan hakikatin arayışı olarak nitelendirilir. Bu dönemde, merkeze konan akıl değil, inançtır. Murphy'nin de ifade ettiği gibi, Orta Çağ felsefesinde, çeşitli temalar iç içedir. İlkin, evren Tanrı tarafından yaratılmıştır. İkinci olarak, dünya bir ilâhî plana göre dizayn edilmiştir. Üçüncü olarak, Tanrı, var olan her şeyin delilidir. Dördüncü olarak, gerçeklik hakkındaki bilgi, yalnızca doğrudan kavrayışla elde edilebilir (Murphy, 2000: 19). Ancak Best ve Kellner'in de dile getirdiği gibi, uyuyan bir dev gibi uyanan akıl, her yerde kaos ve düzensizlikle karşılaşır ve dünyayı, rasyonel bir tarzda düzenlemeye girişir. Akıl, tüm yaşamı, bilgi yoluyla sınıflandırmaya ve kurallara bağlamaya girişir (Best ve Kellner, 2011: 57). Modern düşünce, bu şekilde, bireyi ve aklı, evrenin merkezine koyar ve insanlığa, mutluluk getireceğini vaat eder.

Her türlü yetki kendisine verildiğinden, modern bireyler için dokunulmazlar yoktur. Modern dönemden önce, dokunulmazlar vardır. İnsanlar, yaratıcıyı bilemez, ruhu bilemez, kendilerinden çok daha güçlü olan metafizik olgulara hükmedemezlerdi. Ancak modern dönemde, yaratıcı ortadan kaldırıldıktan sonra, yeni yaratıcı insan olur ve bu yeni yaratıcı, aklıyla her şeyi açıklayabileceğine inanır. Bunun için ruhu dahi kendi laboratuvarlarında deney masasına oturttuğunu iddia eder. Nitekim psikiyatri bilimi, bu eksende kurulmuştur.

Ruhu dahi deney masasına oturtabileceğine inanacak kadar kendi aklına güven besleyen modern birey, kendisinden önceki, mantığı dışlayıp metafiziğe önem veren zamanlara, yani geçmişe sevgisizlikle bakmaya başlar. Onları, değersiz bulur. Ama modern dönemden henüz yüz yıl önce durum çok farklıdır. Ortaçağda, "*bir devin omuzlarına çıkan cüce, devin gördüğünden daha uzak mesafeleri görebilir*" (Kumar 2013: 94) vecizesi meşhurdur. Kumar'ın da ifade ettiği gibi bu söz, sonradan gelenlerin, kendilerinden öncekilerle gerçek bir varoluşa sahip olabileceğini vurgular. Görüldüğü gibi, modern dönemden önceki dönem olan Orta Çağ'da insanlar, geçmişe büyük bir değer atfederler. Ancak onun üzerine inşa edilecek bir yaşayış anlam kazanabilir derler. Ancak modern dönemde, ilerlemeci tarih anlayışı

vardır (Özlem, 2001: 58). Modern bireyler, dünya cennetinin hemen kendilerinin önünde durduğuna inanırlar. Yapılması gereken tek şey, ona doğru kürek sallamaktır. Artık geçmiş değil, gelecek önemlidir ve geçirilecek her yıl, insanlığa daha fazla mutluluk verecektir.

Bu anlayış, kendisini, doğrudan sanata yansıtır. Modern eserler, ayakları yere basan, amacını net bir şekilde belirlemiş kahramanlarla doludur. Bunlar, evrenden etkilenenden çok, evreni etkileyen kahramanlardır. Yazarlar, eserlerini belli bir düzene göre yazarlar. Eserlerin başının, ortasının, sonunun nasıl tasarlanacağı bellidir. Mekânların ayakları, en az insanlarınki kadar yere sağlam basar. Olayların nasıl geliştiği, nasıl bir sonuca ulaştığı açıktır; çünkü yazarlar, okuyucunun, ondan bir şeyler öğrenmesini umarlar.

Sanayi Devrimi ve Pozitivizm, modern bireyin, kendi amaçlarını gerçekleştirme umutlarını arttıran diğer önemli gelişmelerdir. Bu gelişmelerle bireyler, modern düşüncenin ajandasına daha sıkı sarılırlar; çünkü artık somut olarak gerçekleştirilen şeyler vardır. İlk ciddi makinaları gören bireylerin heyecanı artar.

Sanayi ve mekaniğin bu gelişimi, doğaya yönelik algıyı da değiştirir. Modern düşüncenin kurucularından sayılan Francis Bacon, doğanın, kendi bilgisini insanlığa açmayacağını, bu yüzden bilimin, doğanın sırlarını ondan zorla alması gerektiğini ifade eder. Bu düşünce, insanlığı özne konumuna yükseltirken doğayı da nesne konumuna indirger. Stuart Sim'in ifade ettiği gibi modern bilim ve onun uygulayıcıları temelde, pasif nesnelerin bilgisinin peşine düşen aktif özneler tarafından egemen olunan bir dünya resmi çizmişlerdir (Sim, 2006: 84). Bu sayede doğa artık Tanrının, insan için kurduğu bir ev değildir. İnsan, artık özerk ve kendini düzenleyen bir doğanın içinde yaşamamaktadır. Endüstrileşme, insana, içinde doğduğu doğanın fethi amacını gösterir. Bu da makineye geçiş sürecini başlatır (Jeanniere, 2011: 118). Nitekim Sarup'a göre, makine olarak doğa düşüncesi, insanı özgürleştiren görkemli bir düşüncedir. İnsanlar, böylelikle takdir-î ilâhîden kurtularak özgürleştiklerini düşünüp dünyayı değiştirme çabasına girmişlerdir (Sarup, 2004: 76). Bu toplumsal gerçekliğin etkisi, sanata da yansır.

Marinetti, Mayakovsky gibi sanatçılar, sanat anlayışlarında, teknoloji ve makineleşmeye geniş yer verirler. Öte yandan, Amerikalı ünlü şair Ezra Pound da makine uygarlığından etkilenerek dili mükemmel bir makine gibi kullanmaya çalışır. Bu eksende sanatlarını meydana getiren edebiyatçılar, şöyle bir benzetme yaparlar: Makineler, nasıl ki normal şartlarda, insanın baş etmekte zorlandığı doğayı dize getirmede büyük kolaylıklar sağlıyorsa dilin mükemmel bir makine gibi kullanılması da insanın sorunlarının aşılmasında önemli bir rol oynar (Şaylan, 2009: 101). Anderson da benzer düşünceleri dile getirir ve yolcu gemisi, radyo, sinema, otomobil gibi mekanik ve teknolojik temele dayanan olguların, dönemin en özgün sanat eserlerinin önemli imgelerini oluşturduğunu vurgular (Anderson, 2006: 123). Modern birey için makine, ayrıcalıklı bir şeydir. Geliştirilen her bir araç, modern düşüncenin, kendi amaçlarını gerçekleştirdiğine dair inancı pekiştirir. Bu yüzden, modern dönem edebiyatçıları, makine konusuna ayrı bir yer ve önem verirler.

Elde edilen çeşitli başarılara rağmen, insanlığa mutlak mutluluğu vaat eden modern düşünce, amacına ulaşamaz. Ne sanatçıların ne de bilim adamlarının çabaları, vaat edilen cenneti getirmeye yetmez. Aksine, başını modern laboratuvarlara ve romanlara gömmüş insanlar, başlarını kaldırdıklarında dehşete düşerler. Çünkü gördükleri şey, iki dünya savaşı, toplama kampları, soykırımlar, atom bombaları ve benzeri şeylerdir. Kendilerinden çok önce, "bu sonsuz uzayın ebedi sessizliği beni ürkütüyor" diyen ve modern dönemin ilk nesillerinden birine tabi olan Pascal, haklı çıkar. Uzayın bu sonsuz sessizliğinin, atom bombasının sesinin habercisi olduğu anlaşılır. Bauman, modern düşüncenin bireyi yüceltme projesinden uzun uzun bahsettikten sonra, gelinen sonu, şöyle özetler: "*Öyle ki çalımlı ve kibirli 'ben' hastane penceresinden hayatı seyreden kronik bir hasta haline geldi*" (Bauman, 2013: 230). İnsanlığa, sizi evrenin yeni tanrısı yapacağım diyen modern düşüncenin, ona verdiği son, hastane penceresinden hayatı seyreden kronik bir hasta olmasıdır. Amaçlanan ile gelinen son, tamamen birbirinin zıddı iki durumdur.

Tüm bu hayal kırıklıkları, insanları yeni arayışlara yöneltir. Ancak yeniyi elde etmek için bir süre, içinde bulunulan dönemin eleştirisi, yine o dönem içinde yapılır

ve yeni aşamaya bundan sonra geçilir. Modern dönemden uzaklaşmak için de benzer bir yol izlenir.

Henüz modern dönem devam ederken ortaya çıkan Romantizm akımı, bu açıdan çok önemlidir. Romantizm döneminde, modernlikle büyük bir hesaplaşmaya girilir. Kumar, çeşitli sanatsal örnekler üzerinden konuyu somutlaştırmaya çalışır. Sir Walter Scott, Friedrich Schlegel, Burke, Chateaubriand ve de Maistre gibi yazarların eserlerinde, geçmişe eski itibarını vermelerini; Blake, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats ve Byron gibi şairlerin, akılcılıktan uzak, duygu ve imgelem eksenli şiirler yazmalarını örnek vererek romantizmin, modernliğin önde gelen ilkeleriyle kapışmaya girdiğini vurgular (Kumar, 2013: 107). Romantizm döneminde, modern düşüncenin göz ardı ettiği, geçmiş zamanlar, duygu ve imgelem, egzotizm kendisine, tekrar yaşam alanı bulur.

Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı* kitabında şunu dile getirir: "*Benim buradaki savım, postmodernizmin, edebiyatı bir edebiyat meselesi olarak düşünen romantik bir gelenekten geldiği biçimindedir*" (Lucy, 2003: 16). Ona göre, postmodernizm, romantizm geleneğinden gelir. Romantizm, ciddi kırılmalar yaratır. Romantizm kadar etkili olmasa da Sembolizm ve Parnasizm de modern düşüncenin akılcılığının dışına çıkılmasında önemli roller oynarlar.

Postmodernizme giden yolda, kültürel modernizm, karşı aydınlanma, modernist düşünce, eleştirel modernist düşünce, estetik modernite adı verilen dönem de önemlidir. Calinescu, 19. yüzyılın ilk yarısını, sözü edilen eleştirel dönemin başlangıcı olarak gösterir. Bu yıllarda, modernliğin teknolojik yönü ile kültürel yönü arasında bir çatışma çıktığından ve bu çatışmanın sonunda, modern düşüncenin kendi içinde, artık tersine çevrilmenin mümkün olmadığı bir kopuşu yaşadığını söyler (Calinescu, 2013: 47). Hollinger de karşı aydınlanma olarak tanımladığı hareketin, 19. yüzyılın başlarında ortaya çıktığını ve dini, gelenekleri, görenekleri, efsaneleri, Aydınlanma saldırılarına karşı koruduğunu dile getirir. Ayrıca, onun, Aydınlanma'nın, bilime, akla, sekülerleşmeye, kapitalizme ve modern bireye yaptığı vurguyu, sert bir şekilde eleştirdiğini ekler (Hollinger, 2005: 11). Sözü edilen eleştirel modernist dönem, 20. yüzyılın başlarında, James Joyce, Kafka ve Canetti gibi yazarlarla en güçlü eserlerini verir.

Gerçeküstücüler de modern düşünceye ciddi darbe indirirler. Kumar, modern düşüncede, arzunun ve hazzın reddedilmesinin, aklın ve bilimin kutsallaştırılmasının, fantezi ve imgelemin çocuklara, ilkellere ve akıl hastalarına has bir şey olarak görülmesinin, gerçeküstücülerin öfkesini çektiğini ve Breton, Aragon, Dali, Bunuel gibi gerçeküstücülerin, fantastik olanın, modern bilimin gerçeklikleri kadar gerçek olduğunu göstermeye çalıştıklarını vurgular (Kumar, 2013: 119). Öteki sanat dallarındaki gelişmeler de önemli roller oynarlar. Örneğin, Salvador Dali'nin Sürrealist (gerçeküstü) resimleri, modern resim anlayışından farklılıklar sergiler.

Ayrıca bilim alanındaki yeni gelişmeler de postmodernizme giden yolda önemli roller oynar. Kuantum Fiziği, İzafiyet Teorisi, nedenselliğin yıkılışı, Öklitçi olmayan geometri kuramları, dördüncü boyutun keşfi çalışmaları gibi bilimsel yenilikler, modern düşünceye ciddi darbeler vurur. Feyerabend, "*bugünün bilgisi yarının masalına dönüşebilirken, en gülünesi efsane bile sonunda bilimin en sağlam parçası oluveriyor*" (Feyerabend, 1991: 58) sözleriyle görünüşte en gelişmiş, en güvenli bilimsel kuralların bile sarsılabilir olduğunu ve en itibarsız olguların, birgün bilimin en gurur duyulası unsuru haline gelebileceğini ifade eder. Tüm bunlardan dolayı, bilime olan güven de sarsılır.

Baudrillard ise bilimle âdeta dalga geçer. Bilim adamları, kendi asıl yerinden çıkarılıp müzeye konulduktan sonra çürümeye başlayan II. Ramses'in cesediyle uğraşırlar. Baudrillard, bunun üzerine şunları yazar: "*Her nedense Batı, simgesel düzenin, dört bin yıldan beri, gözlerden ve ışıktan korumayı başardığı bir eseri korumaktan aciz olduğu gibi bir telaşa kapılmıştır*" (Baudrillard, 2014 a: 25). Bu ve benzeri sebeplerden ötürü, bilime duyulan güven, artık eskisi gibi mutlak olmamaya başlar.

Modern dönemin içinden getirilen eleştiriler, modern düşünceye ciddi darbeler vurur. Ancak yeni döneme geçilmek için 1960'ların beklenmesi gerekir. Bu tarihten sonra, başka bir dünyaya şahitlik edilir. Kimilerinin öve öve bitiremediği kimilerinin ise yerden yere vurduğu bir dünya.

Postmodernizme övgüyle yaklaşanların argümanlarından biri, modern dönemin tek tipleştirici anlayışı yerine, postmodern düşüncenin, çoğulculuğu

koymasıdır. Terry Eagleton, postmodernizmi, birçok berbat aşırılığa bulaşmış bir düşünce biçimi olarak tanımlar. Onun kapitalizmle de sıkı bir bağı olduğunu düşündüğü için ona mesafeli yaklaşır. Ancak o dahi, postmodernizmin, dünyanın aşağılanmış ve yerilmiş insanlarının sesi olduğuna ve bunu yaparken sistemlerin baskıcı yönlerini derinden sarstığına ve çoğulcu bir anlayışa sahip olduğuna inanır. Bu yönüyle postmodernizmin bir zenginleşme aracı olduğunu ve insanın, onun tüm olumsuz yönlerini hepten, sırf bu nedenle affedesi geldiğini ifade eder (Eagleton, 2011: 39). Postmodern dönemdeki çoğulculuk, kendisini, yaşamın merkezine de koyar.

Bu çoğulculuktan dolayı, dünyanın, "küresel köy" haline geldiğine inanılır. İstanbul, New York, Paris, Londra gibi büyük şehirlerin caddeleri aşındırıldığında, dünyanın çok farklı bölgelerinden birçok kültürün, yaşam biçiminin tek bir caddede, kendilerine yaşam alanı bulduklarına tanıklık edilir.

Postmodern düşünce, çoğulculuğu o kadar önemser ki postmodern dönem üzerine olan mottolardan (vecize) biri de "everything goes (her şey uyar)"dır.

Postmodernizme getirilen eleştirilere bakıldığında ise onun, kapitalizmle sıkı bir bağı olduğu eleştirisi getirilir. Fredric Jameson, yazdığı kitabın ismini, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* koyar. Çünkü aralarındaki bağın, çok sıkı olduğunu düşünür. Jameson ve benzeri fikirdekilere göre, postmodernizm, bütün dünyada, Amerikan ekonomik ve askeri üstünlüğünü sağlamak için var edilmiştir (Best ve Kellner, 2011: 222). Kapitalizmle kurulan bağ üzerinden, tüketim ve haz kültürünün oluşturulması da ciddi bir eleştiri konusudur. Bu yüzden, kimi araştırmacılar postmodern kültürü, "dışkı kültürü" olarak görürler (Harvey, 2012: 123). Postmodernizme bu yönlü eleştiri getirenlere göre, var olan tek şey eğlenmek, haz ve bunların yeniden tekrarlanmasıdır.

Postmodernizme getirilen bir başka eleştiri ise onun kendisiyle çelişmesidir. Lyotard, postmodern dönemde, tüm insanlığa hitap eden, onlara mutluluğu vaat eden tüm dinsel ve ideolojik büyük anlatıların sonunun geldiğini ilan eder (Lyotard, 2013: 35). Ancak Kellner gibi teorisyenler ise postmodernizmin kendisinin büyük bir anlatıya dönüştüğünü ya da dönüşmesinin kaçınılmaz olduğunu iddia ederler

(Kellner, 2011: 428). Bu yüzden, postmodernizmin çelişkili bir yapısı ve söylemi olduğu dile getirilir.

Öte yandan postmodernizm, kimilerince, sığ bir yaşam ve düşünce biçimi olarak değerlendirilir. Postmodern kuramcılara göre, derin düzey anlamlar, postmodern dönemde yoktur (Gottdiener, 2005: 282). Jameson da postmodern dönemdeki tüketim toplumunun, sığ bir toplum yarattığını ifade eder (Jameson, 2008: 220). Postmodern toplum, eğlence ve haz temelli, derinlikten yoksun, anlamsız bir toplum olarak sunulur.

Övgü ve yerginin dışında bakıldığında, postmodern dönemin öne çıkan düşüncelerinden biri simülasyon kuramıdır. Baudrillard'ın kavramsallaştırmasına göre, postmodern dönemde, gerçeklik yok olmuştur. Bu teoriye göre, artık bir simülasyon ve hiper gerçeklik dünyasında yaşanılır. Baudrillard, buna örnek olarak Disneyland'ı verir. Disneyland'ın içi ve gerçek dünya arasındaki farkı ortaya koyan Baudrillard, insanların, gerçek olanın Disneyland'mış gibi davrandıklarını tespit eder. Sanal oyuncaklarla, eğlence araçlarıyla ve teknolojik cihazlarla doldurulmuş olan bu yere girenler, neşe ve canlılığa kavuşurlar. Bu sanal dünyanın atmosferi, onlara büyük bir yaşam sunar. Ancak insanlar, adımlarını Disneyland'ın dışına, yani gerçek havaya, güneşe, yıldızlara, ağaçlara attıklarında tüm neşe ve canlılıklarını yitirirler. Baudrillard, birçok yerde haklı olarak sorar, gerçek, Disneyland mı yoksa dış dünya mı? (Baudrillard, 2014 a: 28) Çizilen tabloya bakılınca cevap, kaçınılmaz olarak Disneyland'dır. İşte bu yüzden Baudrillard, simülakrların, gerçeğin katilleri olduğunu dile getirir.

Lash'ın da ifade ettiği gibi, internet, televizyon, video, radyo, kamera, uydular, fotoğraf alanında yaşanan gelişmeler, gerçekliği kendi kıskacı altına alır. İletişimin bu "fazla yüklenmesi" sonucunda, anlam büyük ölçüde değer kaybına uğrar (Lash, 2011: 157). Peki bu durum edebiyata nasıl yansır? Modern dönemde, gerçeklik, düşselliğin varlığını kanıtlayan en önemli göstergeydi (Baudrillard, 2014 a: 171). Ancak gerçeğin kendisi, ortadan kalktığı için düşsel olanın, kurgusal olanın tespiti nasıl sağlanacak? Modern dönemde kıstas, gerçekliğin kendisiydi. Bu kıstas elden kayıp gittiği için bu dönemin bazı eserlerinde, neyin kurgu, düşsel neyin gerçeklik olduğu tam olarak tespit edilememekte ve kurgu ile gerçeklik iç içe

geçmektedir. Eserlerde, özellikle düş ve gerçekliğin iç içe geçmesinde bu durum, kendisini gösterir.

Postmodern dönem, parçalanmanın dönemidir. Stuart Sim, bu konuda önemli tespitlerde bulunur. Ona göre postmodern özne, maksimum üç dakika dikkat süresi olan merkezsiz biridir. Bu özne, parçalanmış şizofrenik bir dünyada yaşar ve zaman, mekân gibi sınırlamaları ortadan kaldıran uzaktan kumandasıyla görüntüden görüntüye kayan bir zihin dünyasına sahiptir. Ona göre bu özne türü, tutarlılıktan, rasyonel düşünceden uzaktır ve en büyük hazlarından biri de bölük pörçük televizyon kanallarından keyifli bir brikolaj (yaptakçılık) kurmaktır (Sim, 2006: 138). Postmodern öznelerin zihni, sürekli dağınık bir haldedir. Televizyon ekranında, dakikalar içinde, yüzlerce farklı görüntü, öznelerin zihnine yansıyıp yok olur. Benzer durum, bilgisayar ekranına bakan kişiler için de geçerlidir. Ya da özne, sürekli, telefonundan gelen mesajlarla, bildirimlerle bölünür. Bu parçalanmışlık hali, etkisini, doğrudan eserlerde gösterir. Modern dönemin kendinden emin kahramanı yerini, eleştirel modernist dönemde, yabancılaşmış bireye bırakır. Postmodern dönemde ise dağılmış özneler vardır.

Postmodern dönemde, oyun olgusu çok önemlidir. Oyun olgusunun, ön plana çıkmasının sebebi Baudrillard'a göre, anlamın ortadan kalkmasıdır. O, postmodern topluma baktıktan sonra, "artık yapılacak şey parçalarla oynamaktan ibarettir. Parçalarla oynamak -işte bu postmoderndir" deme zorunluluğunu hisseder (Baudrillard, 1993: 95). Onun, postmodern topluma baktığı zaman gördüğü şey, anlamın ve gerçekliğin ortadan kalkıp her şeyin, oyun olarak değerlendirilmesidir

Postmodern dönem, ontolojik temelli olduğu için, bu dönemin eserlerinde, modern dönemde olduğu gibi, kişi, olay örgüsü, mekân gibi unsurlar ön plana çıkmaz. Bunlar da önemli olmakla beraber, asıl olarak üstkurmaca, parçalı ve kompleks yapı, metinlerarasılık gibi doğrudan, metinlerin kendilerine bakan yönler, eserlerde öne çıkan unsurlardır. Bunun sebebi ise postmodern dönemde gerçekliğin ortadan kalktığına inanılmasıdır. Anlatacağı bir gerçeklik kalmayan edebiyatçılar, eserlerin varoluş öykülerine yani doğalarına dönerler. Bu da üstkurmaca gibi, eserlerin yazılış sürecini öne çıkaran anlayışların öne çıkması sonucunu doğurur.

Bu dönemde, metinlerarasılık da çok önemlidir. Baudrillard, "*bize geçmiş olsun! Yaşamımız simülasyon egemenliği altına girdiğinden, geçmişe dönmek (retro) ya da yitirdiğimiz tüm gönderen sistemlerine parodi yöntemiyle ya da hayal düzeyinden yeniden o eski görünümlerini kazandırmaktan başka yapacak bir iş kalmamıştır*" (Baudrillard, 2014 a: 68) sözleriyle bu dönemde metinlerarasılığın sebebinin, gerçekliğin yitimi ve simülasyon dünyası olduğunu söyler. Artık bir gerçekliğe inanmayan ve kendilerini simülasyonun yani taklidin ortasında bulan yazarlar, geçmiş eserlere dönüp onların ya parodisini, taklidini yapmakta ya da onlardan alıntılar gerçekleştirmektedirler.

Belirsizlik, postmodern dönemin öteki önemli özelliğidir. Postmodern yazarların amaçlarından biri de sözcüklerin çevresinde bir belirsizlik halesi bırakmaktır (Aslaner, 2008: 501). Zihni dağılmış, parçalanmış öznelere netlik barındırmayan bu tarz ürünlerin sunulması son derece tabidir. Bu belirsizlik ve anlamın içindeki uyumsuzlukların bir sonucu da edebi üretimlerde ironinin kendisini göstermesidir; çünkü ironi, anlamın içindeki uyumsuzlukların görülmesiyle ilgili bir durumdur (Cebeci, 2008: 293). Belirsizlik, postmodern eserlerin birçok unsurunu sarıp sarmalar.

Gerçekliğe olan inancın yitirilmesiyle postmodernler ayrıca, fantastiğe ve öteki gerçeküstü türlere yönelirler. Öte yandan gerçeklik ortadan kalktığı için yazarlar, eserlerinin gerçek olmayıp kurgusal olduğunu okuyucuya sezdirmek isterler. Bunun için çeşitli yöntemlere başvurarak okuyucunun metnin kurgusallığını unutmasına izin vermezler.

Çalışmamızda, postmodernizmin dile getirilen tüm özelliklerini ayrıntısıyla ele aldık. Bunun ardından da Karasu'nun eserlerindeki postnodernist unsurları ortaya koyduk. Başlıkların ve eser analizleri yapılırken yapılan eser analiz sıralaması, özelliğin kendisini en fazla göstermeden en az gösterme ölçütüne göre yapıldı.

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERN DÖNEM

1.1. POSTMODERNİZM KAVRAMI

Postmodernizm kelimesinin anlamına yönelik birbirinden farklı yorumlar vardır. Kelimenin önündeki "post-" öneki ile arada tirenin kullanılıp kullanılmamasının dahi anlamı farklı şekillerde etkilediği yönlü yorumlar mevcuttur.

Şaylan'a göre, postlu tamlamalar, esas olarak bir aşma durumunun betimlemesini yaparlar. Örneğin postmarksizm, anlam olarak Marksizm'in her türlü yorumunun yadsınmasını, onların aşılmış olduğunu ifade eder (Şaylan, 2009: 39). Öte yandan Steven Connor, "post-" önekinin, kimi yorumcularca bir tükenişi ifade ettiğini de vurgular. Bu düşünceye göre, bir postkültürde yaşayan kişi, herhangi bir şeye geç gelmiş, geride süpürülüp atılmakta olan boş şişelerden ve sigara izmaritlerinden başka hiçbir şeyin kalmadığını gören biridir (Connor, 2005: 107). Bu ikinci değerlendirmede, postlu kültürler, olumsuz olarak ele alınır.

Steven Best ve Douglas Kellner de "post-" ekinin içeriğinde, bir muğlâklığın olduğunu ifade ederler. Bir yandan, "post-" ekinin, modern olmayanı betimleyebileceğini ve bunun da modern çağın ve onun pratiklerinin ötesine hamle etmeye girişen aktif bir olumsuzlama terimi olarak okunabileceğini söylerler. Bu şekilde, postmodernizm, modern ideolojilerden, üsluplardan ve pratiklerden net bir şekilde kopup ayrılan antimodern bir müdahale olarak nitelenebilir (Best ve Kellner,

2011: 47). Öbür yandan, postmodern terimindeki "post-" önekinin, izlediği şeye bağımlılığı, onunla sürekliliği gösterebileceğini de dile getirirler. Bu yönlü düşünen eleştirmenler postmodernizmi, modernliğin şiddetlenmesi, bir hiper modernlik, modernliğin yeni bir yüzü olarak görürler (Best ve Kellner, 2011: 48). Krishan Kumar'a göre de postmodernizmin "post-"u, çift anlamlıdır. Ona göre, "post-" öneki, yeni bir duruma geçiş anlamına gelebileceği gibi postmortemin (otopsi) post'una da benzeyebilir. Yani postmodernizm, modernliğin ölü bedeni üzerinde gerçekleştirilen cenaze törenine, cesedin teşhir edilmesine verilen isim de olabilir (Kumar, 2013: 87). Kumar, Best ve Kellner de bu yorumlamalarıyla, "post-" önekinin, birbirinden farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılabileceğini ortaya koyarlar.

Connor, son zamanlarda, postmodernizmin, çok daha olumlayıcı bir tutumla ele alındığını vurgular. Leslie Fidler, İhab Hassan, Jean-François Lyotard gibi yazarların yapıtlarında postmodernizmin "post-"unun, geç gelene yüklenen angarya olarak değil, geçmişten uyananların özgürlüğü ve girişkenliği olarak okunabileceğini söyler (Connor, 2005: 108). Ortada farklı değerlendirmeler olsa da Connor, son yıllarda, bu ekin daha olumlu şekilde yorumlandığı değerlendirmesinde bulunur.

Bu değerlendirmelerden de anlaşılacağı üzere, postmodern kelimesindeki "post-" önekinin, neye refere ettiği konusu tartışmalıdır. Kimilerine göre bu ek, bir aşma durumunu belirtir. Bu düşüncedekilere göre postmodernizm, modernizmin yadsınması ve onun aşılması demektir. Yani artık ortada, modern dönemdem ayrı, yeni bir dönem ve bambaşka bir düşünce biçimi vardır. Ancak kimilerine göre ise bu ek, bir tükenişin belirtisidir. Bu yorumlamada ise postmodernizm, modernizme ayak uyduramamış ve tam bir hayal kırıklığı olan, başarısız, iflas etmiş bir düşünce biçimidir.

Postmodernizm kelimesinin tireli kullanılıp kullanılmaması da tartışmalı bir konudur.

Ihab Hassan, aradaki tirenin kullanılmayışının postmodernizme belli bir sempatiyle yaklaşıldığını ve meşruiyetinin kabul edildiğini, tirenin ise kavrama yönelik eleştirel bir tavrı yansıttığına yönelik genel bir düşüncenin olduğunu aktarır (Hassan, 1985: 125). Krishan Kumar ise herhangi tutarlı bir tarzda, "post-

modernlik" ile "postmodernizm" arasında ayrım yapmak için dayanılabilecek bir kullanım geleneğinin olmadığını ifade eder. Ona göre her ikisi az çok birbirinin yerine geçecek şekilde kullanılır. Ancak yine de modernlikle bir analoji kurularak post-modemliği daha toplumsal ve politik bir kavrama ve postmodernizmi de bunun kültürel eşdeğeri olan kavrama tahsis etmek için kullanılabileceğini söyler (Kumar, 2013: 126). Connor, bu konuda, Sally Banes'in kullanımlarını örnek verir. Örneğin o, *Terpsichore in Sneakers* isimli kitabında, postmodern dansa gönderme yaparken sözcüğü tireli kullanır ve "modern" öğeyi büyük harfle belirtir. Connor'a göre, Sally bu şekilde, dans tarihinin farklı dönemleri arasındaki geçişi ve bir aralığı tanımlayan belli bir anlatıya dikkat çeker. Ancak Sally, daha sonra, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* isimli kitabında, postmodern kelimesindeki tireyi kullanmaz ve modern sözcüğünü küçük harfle yazar. Connor, bu kullanımlardan hareketle, "Post-Modern", "Post-Modernizm" ve "Post-Modernite" terimlerinin bir senkopu ve kesintili bir geçişi; "postmodern", "postmodernizm" ve "post- modernite" terimlerinin ise bir senteze, eşzamanlılığa ve tutarlılığa işaret ettiği tespitinde bulunur (Connor, 2005: 8). Açıktır ki bu konuda da kişiden kişiye değişen yorumlar söz konusudur.

Tüm bu yorumlamaların da ortaya koyduğu gibi, postmodernizm kelimesinin tireli kullanılıp kullanılmaması, kavrama farklı anlamların yüklenmesine neden olur. Bazı araştırmacıların kullanımlarına bakıldığında, aradaki tirenin kullanılmayışının postmodernizme belli bir sempatiyle yaklaşıldığını ve meşruiyetinin kabul edildiğini, tirenin ise kavrama yönelik eleştirel bir tavrı yansıttığı sonucu çıkarılır. Ancak daha başka eleştirmenlerin, bu tarz bir tasnifi benimsemeden, her iki kullanıma aynı anlamı verdikleri de görülür.

Dile getirilen sebeplerden ötürü, postmodernizm, herkese göre farklı tanımlanıp yorumlanmaya açık bir kavramdır (Timur, 1999: 323) Bu yüzden, *The Dictionary of Received Ideas* adlı sözlüğe göre, postmodernizm, anlamsız bir sözcüktür. Bu sözcüğü kullananlar ona istediği gibi anlam verirler (Şaylan, 2009: 78). Featherstone'nin söylediği gibi, belki de postmodernist sayısı kadar postmodernizm vardır (Featherstone, 1988: 207). Rosenau'ya göre, postmodernizmin bu kes-yapıştır karakteri, bütünlükten yoksun oluşu, onun hem güçlü hem de zayıf

yanıdır. Herkes onda gönlüne göre bir şeyler bulup kavramı, o yönlü bir tanımlamaya tabi tutabilir (Rosenau, 2004: 34). Yani postmodernizm, esnek, belli sınırlara hapsedilemeyen bir kavramdır.

Öte yandan çağdaş olanın tanımlanması her dönemde zor olmuştur. Tekerlek, teorisi yapıldıktan sonra icat edilmez. Önce tekerlek icat edilir sonra teorisi yapılır (Murphy, 2000: 3). Bu yönüyle, çağdaş olanı tanımlamak çok güçtür. Hatta Connor'a göre, ancak bitmiş ve tamamlanmış olan şeyler, sağlıklı bir şekilde tanımlanıp yorumlanabilir. Süreç halinde olan olguların analizi ciddi sorunlar doğurabilir (Connor, 2005: 15). Özellikle de bu kavram, postmodernizm gibi tanımlama, kavramsallaştırma olgularının kendisine karşıysa söz konusu uğraş çok daha zordur. Çünkü tanımlar, postmodernistlerin özellikle eleştirdikleri, uzak durmaya çalıştıkları akılcılık ve nesnellik nitelikleri üzerine kurulurlar (Kumar, 2013: 129). Bu analizlerin de ortaya koyduğu gibi postmodernizmin tamamlanmamış bir süreç/olgu olması, onu anlamlandırma çabalarına en fazla engel olan sebeplerden biridir.

İfade edildiği gibi postmodernizmin süreç halinde bir olgu olması ve tanımlama eyleminin kendisine dahi karşı çıkması araştırmacıların işini daha da güçleştirir. Bu yüzden, Sim'e göre postmodern felsefe, kendine özgü bir teori olarak görülmekten çok, başka teorileri ve onların hakikat konusundaki iddialarını istikrarsızlaştırmakla ilgilenen bir şüphecilik türü olarak tanımlanmalıdır (Sim, 2006: 15). Çünkü hakikatte de postmodernizm, modernizmin sistemli yaklaşımlarından farklı bir şeydir. Onlar gibi sistematik yapılar üretmez. Aksine, var olan sistemleri irdeler. Bu yanıyla postmodernizmi, bir kuram olarak değil, yaşanan durumların tanımlayıcısı ve ondan önceki yapıların eleştirisi olarak görmek gerekir (Doltaş, 1999: 83). Kısacası, postmodernizmi, tarafsız bir biçimde değerlendirme ve onu belli bir çerçeveye oturtma çabaları, özünde "kazanmanın imkânsız" olduğu girişimlerdir (Rosenau, 2004: 9). Postmodern bir tartışmada "kazanan" yoktur (Rosenau, 2004: 117). Bu, postmodernizmin, herhangi bir parçasına ilişkin söyleyeceğiniz bir şeyin, başka bir parçası açısından neredeyse kaçınılmaz bir şekilde yalana dönüşen bir fenomen olmasından kaynaklanıyor (Eagleton, 2011: 10). Postmodernizmin yapısı, yamalıbohçayı andırır.

Postmodern kelimesini tanımlamaya çalışmanın, en zor olaylardan biri olduğu büyük bir rahatlıkla söylenebilir. Postmodernizmin tanımlamasında, hiçbir tanımlama ötekilerine mutlak üstünlük sağlayamaz. Her bir tanımlama kendisince doğru ve meşrudur. Bu doğrudan doğruya postmodernin ontolojisiyle ilgilidir; çünkü postmodern düşünce, kesin tanımlara, hükümlere karşıdır. Kategorileştirme, kavramlaştırma, sınırlama, net hüküm verme olgularına karşı olan postmodernizmi, belli bir çerçeveye oturtup onu sadece bununla anlamaya, bunun üzerinden tanımlamaya girişmek imkânsızdır. Nitekim, onun üzerine yapılan tanımlamaların, bazen birbirine zıt olması, bu durumu açıkça ortaya koyar. Öte yandan çağdaş olanın tanımlanması, her dönemde zor olmuştur. Postmodernizmin, çağdaş ve süreç halinde bir olgu olması, onun nitelendirilmesini güç hale getiren öteki bir sebeptir.

1.2. POSTMODERNİZMİN DOĞUŞ YILLARI

Bir genelleme yapılacak olursa, Batı düşüncesi, bugüne kadar gerçek kavramına, belli başlı üç yaklaşım geliştirmiştir. Bu da üç farklı dönemi gösterir.

Dilek Doltaş'a göre ilk dönem, klasik Yunan ve Roma döneminden, Orta Çağ'ın sonuna kadar sürer ve bu dönemde, Tanrı ve onun düzeni, tek gerçek olarak kabul edilir. Mevcut düzene karşı gelmek Tanrı'ya karşı gelmektir.

İkinci dönem, Doltaş'a göre, Rönesans'tan başlayıp modern dönemin sonuna kadar sürer. Ancak o, modern dönemin sonu için belli bir tarih belirtmez. İkinci dönem, insan merkezlidir. Bu düşünceye göre gerçek, insanoğlunun aklı ve duygularıyla kavrayabildiği, anlam verebildiğidir. Doltaş, John Locke'un, insanın doğuştan hiçbir bilgiye sahip olmadığı, toplumu, doğayı ve kendini, aklı ve bir ölçüde de duygularıyla irdeleyerek tanımladığı ve böylece bilgi edindiği yönlü yorumlamasını, bu dönemin iyi bir analizi olarak görür.

Üçüncü dönem için de Doltaş, bir tarih aralığı vermez ancak bu dönemin anlayışını, "merkezsiz düşünce biçimi" olarak niteler. Bu düşünceye göre, ne Tanrı'nın ne de insanın, gerçeği tanımlamada, merkez oluşturamayacağını ifade eder. Gerçeğin, olumsallıklara göre değiştiğini ve kesin, evrensel, tanımlanabilir bir

gerçekten söz edilemeyeceğini vurgular (Doltaş, 1999: 21). Üçüncü dönem, postmodern dönem olarak adlandırılabilir.

Merkezsizlik, postmodernizmin temel özelliklerindendir ve bu düşünce, üçüncü dönemin kilit kavramlarındandır. Ayrıca, olumsallığa ve mutlak hakikatin olmadığına ilişkin vurgular da bu yönlü bir yorumlamaya gidilmesine imkân sağlar. Postmodern dönemde, olumsallık düşüncesi yani gerçeğin, içinde bulunulan şartlara göre şekil alması ve evrensel gerçekliğe sırt dönülmesi çok önemli bir yer tutar.

Bu ve benzeri genel şablonlara rağmen, postmodernizmin doğuş yılları konusunda bir uzlaşı yoktur. Bu yüzden, postmodernizmin doğuşu konusuna ayrıntılı olarak geçmeden önce, onun, modern dönemle olan ilişkisinin analiz edilmesi yerinde olacaktır.

Postmodern döneme ilişkin üç yorum vardır: Birincisi, modernlikten kopulduğu ve büsbütün yeni bir çağda yaşanmakta olunduğu. İkincisi, modernlikten radikal ölçüde herhangi bir kopuş yaşanmadığı ve modernlik ile şimdi arasında bir sürekliliğin olduğu görüşü. Üçüncüsü, kopuşlar ve yeniliklerin yanı sıra modernlikle olan sürekliliğin olduğu düşüncesi (Best ve Kellner, 2011: 331). Çalışmanın genelinde, postmodernizmin ayrı bir dönem olduğu olgusu ayrıntısı ile ele alındığından, bu kısımda, diğer iki düşüncenin analizine ağırlık verilecektir.

Andreas Huyssen, postmodernistlerin, modernizmi reddetmekte haklı olduklarını ama bu reddedişin, yalnızca modernizm içindeki dar bir dogma şeklinde sistemleştirilmiş eğilimi etkileyeceğini, doğrudan modernizmi ise etkilemeyeceğini vurgular. Ayrıca, modernizm ve postmodernizmin öyküsünü, kirpi ve yaban tavşanının öyküsüne benzetir. Yarışta tavşan galip gelemez çünkü etrafta birden fazla birbirinin tıpkısı kirpi var. Ama yine de tavşan en iyi koşucudur (Huyssen, 2011: 257). O, bu metaforik söylem üzerinden, postmodernizmin, modern düşünceye galip gelemeyeceğini ortaya koymaya çalışır.

Bauman, postmodernizmi, kendisinin farkında olan ve kendisini gözetleyen modernlik olarak tanımlar (Bauman, 2014: 15). Jencks ise postmodernizmi "çifte kodlanmış" bir fenomen olarak yani modern düşünceyi, aynı anda hem sürdüren hem

de ona muhalefet eden bir olgu olarak ele alır (Kumar, 2013: 206). Jencks bu şekilde, postmodernizmi, modernliğe hem yaklaştırır hem de ondan uzaklaştırır.

Modern dönem ile postmodern dönemin ilişkisi için kesin olarak bir şeyler söylemek güçtür. Postmodernizmi, modernliğin dışında bir olgu olarak görmeyen araştırmacıların kendileri de postmodern düşüncenin, modern düşünceden belli ölçülerde ayrı olduğunu kabul ederler. Jencks gibi kuramcılar için bu durum, hem modernlikle didişmek hem de onun devamını sağlamak için varolmaktır. Bu yönüyle postmodernizme bakıldığında, onun, birbirinden tamamen zıt iki yönünün olduğu sonucu çıkar.

Tüm bu tartışmaların dışında, postist bir çağda yaşadığımız su götürmez bir gerçekliktir: "Postaydınlanmacılık", "postpozitivizm", "postyapısalcılık", "postmarksizm", "postfreudcu", "posthümanist", "postbeyaz", "posterkek", "postfordist", "postmetafizik", "postliberalizm", "postmodernizm." Yirminci yüzyılın son çeyreği ve yirmi birinci yüzyılın başı, "postizm" adıyla etiketlenebilir (Murphy, 2000: 1). Ancak Gilbert Adair'in değindiği üzere, az sayıda "izm", postmodernizm kadar çok şaşkınlık ve şüphe uyandırdı (Adair, 1993: 23). Şimdi, postmodernizmin doğuş yılları tartışmasına geçilebilir.

Koçakoğlu, postmoderizm kelimesinin kökenine yönelik, farklı araştırmacıların fikirlerine başvurarak ayrıntılı bir derleme yapar. Söz konusu derlemenin özeti şöyle verilebilir: Postmodernizm terimi ilk kez, 1870'li yıllarda kullanılır. John Watkins Chapman, arkadaşlarıyla birlikte bir postmodern resim anlayışı getirmek istediğini ilan eder. O, Fransız izlenimci resminden daha modern ve avangard olduğu iddia edilen resim türünü tarif etmek üzere postmodern resimden söz ettiğini ifade eder. Terim, ikinci kez, *Die Krisis der Europaeischen Kultur* (*Avrupa Kültüründe Bunalım*) adlı eserde, Rudolf Pannowitz tarafından dile getirilir. Burada, Avrupa kültüründeki değerlerin çöküşünü anlatmak için "postmodern insan" tabiri geçer. Terim, üçüncü kez, yazın metinleri ile ilgili olarak 1934'te Frederico de Oniz'in *Antologia de la Poesia Espanola e Hispanoamericana* (*İspanyol ve Hispano Amerikan Şiir Antolojisi*) adlı eserinde görülür. O, bu çalışmasında, İspanyol ve İspanno- Amerikan şiirini "modernismo''(1896-1905), ''postmodernismo'' (1905-1914) , ''ultramodernismo'' (1914-1932) olarak bölümlere ayırır. Postmodernizm

terimi, bugünkü tanımına en yakın şekilde, 1947'de tarihçi Arnold Toynbee tarafından, *A Study of History* (*Bir Tarih Araştırması*) adlı çalışmasında kullanılır (Koçakoğlu, 2012: 45). Postmodern kelimesi, tarihsel süreç içinde, böyle bir kullanım serüveni geçirir.

İfade edildiği gibi postmodernizm sözcüğü, *yazın metinleri*yle ilgili olarak ilk kez 1934'de, Madrid'de yayınlanan Frederico de Oniz'in *Antologia de la Poesia Espanola e Hispanoamericana* (*İspanyol ve Hispano Amerikan Şiir Antolojisi*) adlı kitabında yer alır. Daha sonra bu terim, 1942'de, Dudley Fitts'in *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry* başlıklı kitabında kullanılır. 1950'lerde ise Charles Olson, 40 ve 50'lerin yenilikçi Amerikan şiirinin özelliklerini açıklarken bu akımın, modernizme karşı, postmodernist olduğu tezini işler (Doltaş, 1999: 36). Postmodern kelimesinin yazın alanındaki kullanımı, sonraki yıllarda, büyük bir artış gösterir.

Postmodernizmin başlangıç tarihi için de çeşitli yorumlar vardır. Onlardan bazıları şunlardır:

1. Huyssen, 1950'lerin, postmodernizmin başlangıç yılları olduğunu ifade eder (Huyssen, 2011: 250).
2. Connor, postmodernizmin, 1950'lerden sonra etkisini gösterdiğini ancak gerçek manada onun 1970'lerin ortalarından sonra kendisine sağlam bir yer edinebildiğini ifade eder (Connor, 2005: 18).
3. Sim, bazı çevrelerin, modernden postmodern çağa geçiş tarihini, 15 Temmuz 1972, öğleden sonra, saat 15.22 olarak belirlediklerini vurgular. Bu, ödül kazanmış ve modernizmle özdeşleştirilmiş Saint Loüis'deki Pruitt Igoe konut sitesinin düşük gelirler tarafından bile insan yerleşimine uygun olmadığı düşünüldüğünden havaya uçurulduğu tarihtir (Sim, 2006: 53).
4. Doltaş, postmodernizmin, 1960'ların sonlarında öncelikle Fransa'da yaygınlaşmaya başladığını, 1970'lerden itibaren ise ABD'de giderek ağırlık kazandığını dile getirir (Doltaş, 1999: 23).
5. Li Ma'ya göre postmodern çağ, 1970'lerden sonraki kurguları kapsar (Ma, 2013: 1339).

6. Jeanniere, 1968 yılını, bu dönemin başlangıç yılı olarak seçer. (Jeanniere, 2011: 120).

7. Harvey de Fransa'daki 1968 öğrenci hareketlerinin, postmodernizmin doğuşunda önemli olduğunu ifade eder (Harvey, 2012: 53).

Her ne kadar postmodernizm kelimesi, ilk olarak 1870'li yıllarda kullanılmış olsa da bugün bilinen ve genel olarak kabul edilen postmodern dönemin, 1960'li yıllardan sonra başladığı kabul edilir. Öte yandan postmodernizmin, 1960'li yıllardan sonra başladığına inanılsa da bunun sert, birden bire, belli bir köke sahip olmadan ortaya çıktığı söylenemez. Postmodernizm, kendisinden önceki belli başlı düşünce akımlarının ve dönemin siyasal, toplumsal yapısının sonucunda var olmuştur.

Postmodernizmin ne zaman başladığı konusu ve onun modern dönemle olan ilişkisi, tartışmalı bir konudur. Postmodernizmin, modenizmin içinden mi konuştuğu yoksa onun dışından ve onu ortadan kaldırmaya mı çalıştığı konusunda birbirinden farklı yorumlar getirilmiştir. Benzer durum, onun ne zaman başladığı konusunda da vardır. Tanımlama ve kategorileştirme eylemlerinin kendisine karşı olan bir düşünce biçiminde, bu durumun görülmesi, normal kabul edilmelidir.

1.3. POSTMODERN EDEBİYATIN OLUŞUMUNA ZEMİN HAZIRLAYAN ETMENLER

1.3.1. Modernizm ve Ona Bağlı Olarak Yaşanan Gelişmeler

Modern dönemin projesi uygulanmaya koyulduğunda, tamamen bir hayal kırıklığına yol açar. Çünkü insana, dünyada cenneti vaat eden modern düşünce ve onun sistemi, insanlara karabasanlar yaşatıp, onları kendi aslından uzaklaştırmak gibi bir sona zemin hazırlar. Bu yüzden, yine modern dönem içinde, ona çeşitli eleştiriler getirilir. Buna, kültürel modernizm, karşı aydınlanma, modernist düşünce, eleştirel modernizm, eleştirel modernist düşünce, estetik modernite ya da sadece modernizm adları verilir. Bu dönemin, postmodern düşüncenin oluşması için çok önemli bir alt yapı oluşturduğu söylenebilir.

Calinescu, 19. yüzyılın ilk yarısını, sözü edilen eleştirel dönemin başlangıcı olarak gösterir. Bu yıllarda, modernliğin teknolojik yönü ile kültürel yönü arasında

bir çatışma çıktığından ve bu çatışmanın sonunda, modern düşüncenin kendi içinde, artık tersine çevrilmenin mümkün olmadığı bir kopuşu yaşadığını söyler (Calinescu, 2013: 47). Hollinger de karşı aydınlanma olarak tanımladığı hareketin, 19. yüzyılın başlarında, önce Alman romantizminde, sonra da felsefede varoluşçuluk, edebiyat ve sanatta modernizm, politikada ise kısmen anarşizm olarak ortaya çıktığını ifade eder. Yine ona göre, karşı aydınlanma dini, gelenekleri, görenekleri, efsaneleri, Aydınlanma saldırılarına karşı korumuş ve sonra da Aydınlanma'nın, bilime, akla, sekülerleşmeye, kapitalizme ve modern bireye yaptığı vurguyu, sert bir şekilde eleştirmiştir (Hollinger, 2005: 11). Calinescu ve Hollinger'in fikirlerini birbirine yakındır.

Her iki düşünür de 1800'lü yılların başından itibaren, modern düşüncenin, kendi içinde hesaplaşmaya girdiğini dile getirir. Bu hesaplaşma, modern fikirde, kaçınılmaz bir kırılma yaratır. Modern düşüncenin ötelediği, din, gelenek, efsane gibi olgular tekrar kendilerine yaşam alanı bulmaya başlar ve modern düşüncenin akılcılığı eleştirilmeye başlanır. Sekülerleşme ve maddi olanın temele konulması konuları da ciddi manada eleştiriye tabi tutulur ve metafizik olguların tekrar gündeme getirildiğine şahit olunur.

Bell ve Kumar ise bu dönemi, modernizm olarak adlandırırlar. Bell'e göre modernizm, kendini gittikçe, daha fazla ve daha eksiksiz tamamlamaya dair bir "yeni duyarlılık" peşindeki arayışı esnasında, akılcı disipline dayalı düzeni altüst etmiştir (Bell, 1972: 14; Kumar 2013: 107). Kumar da "*modernliğin tüm putlarını önüne katıp süpürüşünde, modernizmi, yeni bir şey olarak görmemizi sağlayacak bir kapsayıcılık söz konusudur*" (Kumar, 2013: 116) sözleriyle, modernizmin, âdeta modernliğin dışında bir şeymiş gibi değerlendirilebileceğini vurgular.

Romantizm, postmodernizme giden yolda önemli bir sacayağıdır. Paz, romantizmin, modernliğe getirilen büyük bir eleştiri olduğunu ancak bunun modernliğin içinden yapılan bir yadsıma olduğunu söyler (Paz, 2011: 211). Kumar da çeşitli sanatsal örnekler üzerinden konuyu somutlaştırmaya çalışır. Sir Walter Scott, Friedrich Schlegel, Burke, Chateaubriand ve de Maistre gibi yazarların eserlerinde, geçmişe eski itibarını vermelerini; Blake, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats ve Byron gibi şairlerin, akılcılıktan uzak, duygu ve imgelem eksenli

şiirler yazmalarını örnek vererek romantizmin, modernliğin önde gelen ilkeleriyle kapışmaya girdiğini vurgular (Kumar, 2013: 107). Romantizmin, modernliğe getirdiği bu eleştirilerin etkisi, uzun bir zaman diliminde görülür. Hatta Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı* kitabında şunu dile getirir: "*Benim buradaki savım, postmodernizmin, edebiyatı bir edebiyat meselesi olarak düşünen romantik bir gelenekten geldiği biçimindedir*" (Lucy, 2003: 16). Ona göre, postmodernizm, romantizm geleneğinden gelir.

Bazı kuramcılar, postmodernizm gibi, sonradan gelen modernlik karşıtı hareketlerin, romantizme düşülmüş birer dipnot olabileceğine inanırlar (Kumar, 2013: 108). Bu düşünce, romantizmin modernlik eleştirisinin ne kadar büyük olduğunu ortaya koyar.

Romantizm, özellikle akıldışı olanı merkeze almasıyla modern düşüncenin temellerini sarsar. Akılcılık, modern düşüncenin temel argümanlarından biridir ve romantizm, onu kökünden sarsmaya çalışır. Aklı yadsıyan romantizm, duygu ve hayal dünyasını, metafizik olanı bireylerin hayatına sokmaya çalışır. Bu şekilde bireylerin, modern dünyanın kısıtlanımlarından kurtulabileceklerine inanır. Modern düşüncenin kuralcılığına da karşı çıkan romantikler, kuralsız olanın tekrar itibar kazanmasını da sağlarlar.

20. yüzyılın başına gelindiğinde ise Nietzsche, eleştirel modernizme, yeni bir atılım kazandırır. Nietzsche, modern dönem filozoflarının, kendi kafalarına göre bir dünya yarattıklarını ve onların, bu dünyanın, başka türlü olamayacağına inandıklarını eleştirel şekilde dile getirir (Nietzsche, 1997 a: 15). Onun eleştirdiği bu düşünce, modernlerin metaanlatılarıdır. Modern düşünürler, bütün insanlığı kurtaracak, onlara mutluluğu var edecek büyük planlara sahip olduklarına inanırlar.

Onun, "*her büyük iş, yapıt olsun, edim olsun, bir kez tamamlandı mı o an yapıcısına karşı oluverir"* (Nietzsche, 1997 b: 111) sözleri çok önemlidir. Postmodern düşüncede, yazarına başkaldıran eserler muteberdir. Hatta yazarın ölümünden söz edilir. Nietzsche'nin bu sözleri, benzer içeriğe sahiptir.

Gerçeküstücülerin sanat anlayışı da önemli bir kırılma yaratır. Kumar, modern düşüncede, arzunun ve hazzın reddedilmesinin, aklın ve bilimin kutsallaştırılmasının, fantezi ve imgelemin çocuklara, ilkellere ve akıl hastalarına has bir şey olarak görülmesinin, gerçeküstücülerin öfkesini çektiğini ve Breton, Aragon, Dali, Bunuel gibi gerçeküstücülerin, fantastik olanın, modern bilimin gerçeklikleri kadar gerçek olduğunu göstermeye çalıştıklarını vurgular. Onların, hazzı ve hayal gücünü alkışladıklarını, erotik ve duyumsal olanı keşfe çıktıklarını, büyüde ve mecnunlukta bastırılmış güçler ve kaynaklar olduğuna inandıklarını, Freud'un rüya konusundaki düşüncelerini alarak bu düşünceleri, insan varoluşunun mantık ve fanteziden, bilinçli ve bilinçdışı süreçlerden oluşan ikiliğini ifade eden bir paradigmaya dönüştürdüklerini dile getirir (Kumar, 2013: 119,120). Örneğin Salvador Dali'nin sürrealist (gerçeküstü) resimleri, kendinden önce gelen modern resim anlayışlarından farklıdır. Dali, gözlenen gerçekle değil, psikanalistik gerçekle ilgilenir ve resimlerinde, bunu yansıtmaya çalışır. Bu nedenle, örneğin zaman kavramını, diğer modern sanatçılardan farklı bir çerçevede, bilinçaltı zamanı olarak yorumlar (Şaylan, 2009: 96). Gerçeküstücülerin bu adımları, modern düşünceye darbe vurur.

Gerçeküstücüler, Sembolistler, Dadaistler, tıpkı Romantikler gibi modernliğe ağır darbe indirirler. Bu düşünce akımları bir yandan, modern düşüncenin toprağın altına koymaya çalıştığı duyguları, imgelemleri, hayalleri tekrar gün yüzüne çıkarırlar bir yandan da dadaistlerin yaptığı gibi, modern dönemin düzen anlayışını ortadan kaldırarak postmodern düşüncenin anarşik yapısının temellerini atarlar.

Scott Lash, çeşitli modernist düşünürlerden hareketle Kültürel/Eleştirel/Estetik modernizm ile ilgili 12 genel madde ortaya koyar: (1) Özgöndergesellik; (2) anti-rasyonalizm; (3) değer-çoğulculuğu; (4) erotik olanın yeni önemi; (5) bir estetik hâle (aura) nosyonu; (6) rasyonelleşmiş modernist estetik imkânı; (7) ilkel olanla yöndeşme; (paralellik kurma) (8) daha radikalleşmiş bir bireycilik; (9) mukaddesin gözden yitişi; (10) yenilenmiş bir içkinlik; (içselleştirme/dahil etme) (11) temelcilik karşıtlığı (12) genelde teorik olan ve özelde büyük teori karşısında bir kuşkuculuk (Lash, 2011: 175).

Romantizm akımı ile beraber efsaneler, gelenek ve görenekler, dini anlayışlar tekrar yaşam alanı bulur. Modern düşünce bunlara çok sert eleştiriler getirmiş ve onları yaşamdan, sanattan izole etmeye çalışmıştı. Rousseau, Schopenhauer, Nietzsche gibi birçok entelektüel, filozof da modern düşüncenin ilkeleriyle kapışmaya girerler. Gerçeküstücüler de bu düşüncelerden etkilenip modern düşünceye meydan okurlar ve bilinçaltını önemseyen ürünler ortaya koyarlar. Dile getirilen düşünce akımları, özellikle, modernliğin akılcı, nesnel, sadece maddi olanı önemseyen yönlerine ciddi darbe indirirler ve postmodernizme giden yolda önemli roller oynarlar.

1.3.2. Yeni Bilimsel Gelişmeler

Bilim alanındaki Kuantum Fiziği, İzafiyet Teorisi, nedenselliğin yıkılışı, Öklitçi olmayan geometri kuramları gibi yenilikler, modern anlayışa darbe vurup postmodernizme giden yolun açılmasında çok önemli rol oynarlar.

Nedensellik, modernliğin bilgi anlayışında, çok belirleyici bir konum alır. Şaylan, nedenselliği, bir olayın düzenli ve sürekli bir biçimde başka bir olaya yol açması biçiminde tanımlar ve Newton'un kuramının, bu düşüncenin temellerinden birini oluşturduğunu vurgular. Ardından da Newton'un kuramını şu sözlerle özetler: "*Evrende her şey birbiriyle ilişkilidir ve bu ilişkiler ağı düzenli ve mükemmel bir makine intizamı ile işlemektedir. Bir başka deyişle evrende her şey, nesne ve fenomenler, birbirlerine sistematik bir nedensellik bağı ile bağlıdırlar*" (Şaylan, 2009: 220). Şaylan'a göre, Galileo, "ben taşın ya da bir cismin neden düştüğü ile değil nasıl yere düştüğü ile ilgileniyorum" sözleriyle nedensellik düşüncesini, daha 17. yüzyılda bilimin dışına atmaya çalışır (Şaylan, 2009: 198). Ancak ona göre asıl kırılma, Bohr ve Heisenberg'in temellerini attığı Kuantum kuramı ile gerçekleşir. Çünkü Kuantum kuramı ile bilgi üretim sürecinde süje-obje ayrımının yıkıldığının ve parçacıklar arasındaki etkileşimin, nedensellik değil rastlantısallık ilkesine göre yürüdüğünün artık kabul edildiğini söyler. Gerçekten de Bohr, kendisine Nobel ödülü kazandıran çalışması ile parçacıklar fiziğinde nedensellik değil rastlantısallığın geçerli olduğunu bulmuştur (Şaylan, 2009: 232). Nobel ödüllü Heisenberg ise elektronun yerini saptadığı zaman hızını, hızını ölçtüğü zaman da onun yerini

saptayamayacağı tespitinde bulunur. Kuantumun bu yüzü de çok önemli gelişmelere kaynaklık eder.

Şaylan'ın da ifade etiği gibi, Kuantum ile nedensellik ilkesi kesin olarak yıkılırken belirsizliğe, göreceliğe ve rastlantısallığa dayalı bir bilim anlayışına geçiş süreci başlar (Şaylan, 2009: 234). Belirlenimcilik ve pozitivizm fikirleri, doğada, "zorunlu, gerekli, yeterli" yasaların olduğuna inanırlar. Ancak Kuantum ile beraber, bu düşünce ciddi darbeler alır (Işıklı, 2012: 78). Öte yandan Lobachevski ve Reimann tarafından geliştirilen "Euclid-dışı geometri", Goedel'in teorileri, matematiğin ne olduğunu tartışarak onun tanımlanamazlığını ortaya koyar. Goedel'e göre matematik, ne mantık ne de sezgi ile temellendirilmektedir (Şaylan, 2009: 235). Matematik gibi bir alan dahi, yeni teorilerle belirsiz kılınır.

Modern bilim, nedensellik üzerine kuruludur. Bu düşünceye göre, evrendeki her şey birbiriyle ilişkilidir. Gerçekleşen herhangi bir olay, başka bir olayın sonucudur ve bu, bir silsile şeklinde devam eder. Bu yüzden modern bilim, olguları genel bir nedensellik bağına göre ele alır. Söz konusu durum etkisini, doğrudan sanata da yansıtır. Modern eserler, belli bir sistematiğe sahiptirler. Okuyucu içi onları okumak zor değildir. Modern yapıtlar, son derece karmaşık ve belirsizliklerle dolu olan postmodern ürünlerden farklıdırlar. Ancak yukarıda dile getirilen yeni bilimsel gelişmeler, nedensellik düşüncesini ciddi manada yaralarken rastlantısallık, belirsizlik temelli yeni bir bilim anlayışını doğururlar.

Yeni bilimsel gelişmelerin yanında, bilimsel bilgiye inancın azalması da postmodernizmin oluşmasında önemli bir rol oynar. Feyerabend, "*bugünün bilgisi yarının masalına dönüşebilirken, en gülünesi efsane bile sonunda bilimin en sağlam parçası oluveriyor*" (Feyerabend, 1991: 58; Koçakoğlu, 2012: 75) sözleriyle en güvenilir bilimsel kuralların bile sarsılabileceğini ve en güvenilmez olguların, birgün bilimin en vazgeçilmez unsuru haline gelebileceğini ifade eder. Simmel ise "*sanat ve bilim arasındaki fark yalnızca bir derece sorunudur*" (Simmel, 1977: 82) ifadeleriyle bilim ve sanat arasında, düşünülenden daha fazla bir yakınlık olduğunu ifade eder. Ona göre bilim, mutlak temellere dayanmaz ve sanat gibi değişkenlik gösterebilir.

Connor, Haraway'in bilim hakkındaki düşüncelerini özetlerken onun, nesnellik, nötrlük ve tarafsızlık iddialarını, düşmanca bir hile olarak gördüğünü vurgular. Çünkü ona göre, bilimsel bilgi de dâhil olmak üzere her türlü bilgi taraflı, düzenlenmiş, belli grup ve kişiler tarafından, belli amaçlarla belli bağlamlar içinde üretilmiş bilgidir (Connor, 2005: 350). Lyortard ise bilimdeki kanıt sorunsalı üzerinde durur ve bilimsel kanıtların "iyi" olduğuna, uzmanların uzlaşısını sağlamış olmaktan başka kanıt olmadığını söyler (Lyotard, 2013: 60). Ona göre, bilimdeki kanıt gösterme sürecinin kendisi, çok da mutlak ve nesnel değildir. Bu yüzden, onlara güven de mutlak olmamalıdır. Nitekim üzerinde en fazla uzlaşı sağlanan konularda dahi, sonradan çatırdamaların olduğu ya da onlardan tümden vazgeçildiği görülür.

Baudrillard, bilimin güvenilmezliğine örnek olarak müzede muhafaza edilmeye çalışılan II. Ramses'i verir: "*Bilim ve teknik uzun zamandan beri bir müze köşesinde çürümeye terk edilmiş II. Ramses 'in mumyasını, tüm olanaklarını zorlayarak kurtarmaya çalışmaktadır. Her nedense Batı, simgesel düzenin dört bin yıldan beri gözlerden ve ışıktan korumayı başardığı bir eseri korumaktan aciz olduğu gibi bir telaşa kapılmıştır*" (Baudrillard, 2014 a: 25). Bilim, mezarından çıkarılıp müzeye konulan II. Ramses'in mumyalanmış cesedini, olduğu haliyle muhafaza etmeye çabalar. Oysa müzeye konulmadan önce, eski dönem insanlarının, onu mezara koyma biçiminde, ona hiçbir şey olmamıştı. Modern insanın eli ona değince mumya bozulmaya başlar ve en gelişmiş metotlara sahip bilim adamları ise ilkel olarak niteledikleri insanların yaptıkları şeyi, yani cesedi olduğu haliyle mühafaza etme işinde sıkıntı yaşarlar.

Nedenselliğin yıkılması ve Kuantum kuramı, postmodern düşüncenin çok önemsediği belirsizlik, görecelilik, rastlantısallık kavramlarının yaygınlık ve meşruluk kazanması sonucunu doğurur. Euclid-dışı geometri ile Goedel'in teorileri ise söz konusu belirsizlik ve net olmama durumununun sınırlarını matematik gibi bir bilimin sınırlarına kadar genişletirler. Bilime olan güvenin sarsılmasıyla da modern anlayışın birçok temel özellikleri büyük darbe alır ve postmodernliğin yaygınlık alanı genişler. Söz konusu gelişmeler, postmodern sürecin yapı taşlarındandır.

1.4. MODERN VE POSTMODERN EDEBİYATLAR ARASINDAKİ TEMEL FARKLILIKLAR

Bu konuda, İhab Hassan'ın son derece önemli bir karşılaştırması bulunmaktadır. Önce tablo verilip ardından da onun genel bir yorumlanması yapılacaktır.

Modern Dönem	**Postmodern Dönem**
Romantizm/Sembolizm	Patafizik/Dadaizm
Form (birleştirici, kapalı)	Antiform (ayırıcı, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Rastlantı
Hiyerarşi	Anarşi
Egemenlik/Kelam	Tükenme/Sessizlik
Sanat Nesnesi/Bitmiş Yapıt	Süreç/Performans/Happennig
Mesafe	Katılım
Yaratma/Bütünleştirme	Yaratmayı Bozma/Yapıbozum
Sentez	Antitez
Varlık	Yokluk
Merkezlenme	Dağılma
Tür/Sınır	Metin/Metinlerarası
Anlambilim	Belagat
Paradigma	Sentagma (Dizim)
Hipotaksi	Parataksi
Mecaz	Mecaz-ı Mürsel
Seçme	Bileşim
Kök/Derinlik	Köksap/Yüzey
Yorum/Okuma	Yoruma Karşı/Yanlış Okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunaklı (okurluk)	Yazılabilir (yazarlık)
Anlatı/Büyük Tarih	Karşıtanlatı/Küçük Tarih
Ana Kod	Kişisel Dil
Belirti	Arzu
Tür	Değişime Uğramış
Cinsel Organ/Erkeklik Organına Değğin	Çok Biçimli/Hünsa (çift cinsiyetli)
Paranoya	Şizofreni
Köken/Neden	Fark – Fark/İz
Tanrı	Ruh'ül Kudüs
Metafizik	İroni
Belirlilik	Belirsizlik
Aşkınlık	İçkinlik

(Hassan, 2008: 273)

Bu tablo, modern ve postmodern edebiyat anlayışları arasındaki farkı çok başarılı bir şekilde ortaya koyar. Genel olarak bu tablodan hareketle şunlar söylenebilir:

Modern dönemde, gerçek dünyadan bunalan birey (bunlar yine modern yaşam biçiminin getirdiği bunalımlardır), romantik ve sembolik anlayışlarla içinde bulunduğu dünyanın bir süre de olsa dışına çıkıp ruhsal bir arınma yaşar. Ancak postmodern dönemde patafizik ve Dadaist etki vardır. Patafizik fikri benimseyen biri, gerçek ile düşsele aynı değeri atfeder ve bu ikisi arasındaki farkı görmezden gelir. Bu evreni düş-gerçek ayrımı yapmadan parçalarına böler ve daha sonra onları yeniden bir araya getirmeye çalışır (Adanır, 2010: 55) Postmodern özne, içinde bulunduğu evreni unutup onun dışına çıkmaz. Aksine reel ve düşsel âlemi iç içe yaşar, onların sınırlarını, bilerek iç içe geçirir.

Eserlerin, belli bir forma sahip olduğu modern dönemde yazarlar, bilinçli olarak sistematiği olan, belli bir şablonu olan eserler üretirler. Ancak postmodern dönemde ise bunun aksi bir şey görülür. Yazarlar, eserlerinin belli bir form almaması için özel çaba sarf ederler.

Yazarlar, modern anlayışta, belli bir amaç doğrultusunda eser verirler. Çoğu, kendisini, modernliğin yüce değerlerine adar ve tüm insanlığın, bu yüce değerleri benimseyip o doğrultuda bir yaşama sahip olmalarını ister. Anderson, yolcu gemisi, radyo, sinema, otomobil gibi mekanik ve teknolojik temele dayanan olguların, modern dönemin en özgün sanat eserlerinin önemli imgelerini oluşturduğunu vurgular (Anderson, 2006: 123). Ayrıca Paz'ın dediği gibi eskiler, at yelkenini yüceltirken, yeniçağ ise lokomotif ve gemiyi yüceltir. Paz'a göre, Whitman'ın yandaşlarını en fazla duygulandıran şiiri, lokomotife ithaf ettiği şiirdir. Öte yandan, Cendrars'ın sinema ve şiirin ilk evliliği olan Sibirya Demiryolu İlahisi de oldukça ünlüdür (Paz, 2011: 217). Ancak postmodern dönemde, Lyotard'ın deyişiyle meta anlatılara duyulan inanç yok olunca, yazarların kendileri dahi oyun eksenli bir anlayışa yönelirler.

Her bir ayrıntı, modern yazarlar tarafından, bir amaç doğrultusunda yaratılır. Ancak postmodern dönemde, bazı unsurlar temellendirilmez. Rastlantı eksenli bir üretim söz konusudur.

Düzen arayışı, modern eserlerde, bir hiyerarşi doğmasına yol açar. Bu, herkesin, her şeyin yerini bildiği bir dünyadır. Ancak, postmodern dönemdeki rastlantısallık ve muhalif düşünce bir anarşi doğurur. Bu yüzden, modern dönemde karakterlere, olaylara belli bir anlam verilebilirken postmodern dönemde karışıklık görülür.

Neden yaşadığını, hangi amaç için var olduğunu bilen modern yazarlar için söz, önem arz eder. Çünkü insanlara, ancak söz ve yazıyla ulaşılabilir ve modern düşüncenin yüce hakikatleri ancak bu yolla aktarılabilirdi. Ancak postmodern dönemde, gerçeklik yitirildiği için aktarılan bir şey geride kalmaz; bu yüzden suskunluk önemlidir.

Bitmiş, tamamlanmış eserlerin görüldüğü modern dönemin aksine postmodern dönemde, süreç halinde olan eserler görülür. Bunlar, âdeta tamamlanmayı bekleyen taslak metinlerdir. Barthes, bu durumu "eserden metne geçiş" şeklinde formülize eder.

Modern yazarlar, eser ve okuyucu arasına belli bir mesafe koyarlar. Postmodern dönemde ise özellikle okur ile metin arasındaki sınır çok dardır. Postmodern yazarlar, metinler, okurla iletişim halindedirler (Sazyek, 2002: 498). Hatta okur, doğrudan eserin yazılmasına dâhil edilir. Bu düşünce, alımlama estetiği denilen okur eksenli düşünce biçiminin doğmasına yol açar. Bu düşünceye göre metin, her okunduğunda, okuyucusu tarafından yeniden yazılır. Hatta, aynı okurla farklı zamanlarda yüzleştikçe yeni bir ruh yeni bir anlam kazanır (Özbek, 2005: 8).

Bir şeyler üretme, onları sistematize etme kaygısı güdülürdü modern eserlerde. Ancak postmodern dönemde, var olan şey yapıbozumuna uğratılır. Her yapının, kendi içinde baskıyı barındırdığını düşünen postmodernistler, mutlak özgürlük için tüm yapıları yerle yeksan etmek isterler.

Modern yazarlar, okuru yönlendirme amacına sahip oldukları için evrene baktıklarında, farklılıklar arasında bir sentez yoluna gidip onlara belli bir değer sunma amacı güderlerdi. Postmodernler ise mutlak özgürlük ve gerçeğe olan inançlarını yitirdikleri için tüm toplumsal tezlere karşı anti-tezler üretirler.

Sık sık dile getirilen görüşte, modernin epistemolojik, postmodernin ise ontolojik olduğu dillendirilir. Eserlerini epistemolojik bir backgrounda dayandıran modern yazarlar, bir şeyler var etmek isterler. Ancak postmodernler, nesnenin, insanın ontolojisine yönelerek onu parçalamak ve yok etme yoluna giderler.

Modern eserlerde merkez, çok önemlidir. İlk olarak her şeyi kendi kontrolüne almış olan yazar, bir merkeze oturur. Ardından söz konusu yazar, bir eser üretir ve eserinin içinde de merkez kişi(ler) ve olay(lar) yaratır. Postmodern dönemde ise başta yazarın olmak üzere, tüm edebî unsurların ayaklarının altındaki toprak kayar ve bir dağılma gerçekleşir. Bunun sonucunda da gücünü kaybeden hatta zaman zaman ortadan kaldırılan bir yazar görülür. Eserler de parçalanmış öznelerle doludur. Metinlerin yapıları ise belli bir düzenden uzak parçalı yapıya sahiptirler.

Özgürlük, ilerleme, adalet gibi büyük anlatılara sahipti modern düşünce. Ancak bu, daha çok Batı eksenlidir ve Batı'nın tahakkümünü meşrulaştırma için kullanılır. Ziauddin Sardar'ın deyimiyle bu anlayışlardan hareketle, bu dönemde Batı, Doğu'yu, kendisinin var ettiğini düşünür (Sardar, 1993: 890). Modern eserlerde de Batı'nın icadı "yüce" değerlerin, dünyaya aktarılma amacı güdülür. Ancak postmodern dönemde, bunlara bir son verilir ve küçük anlatılara geçilir. Herkes kendi diliyle ve değerleriyle konuşur ve bu değerli bir şeydir. Onun için postmodern eserler, pot pourri yani çoğulcu tarzda üretilir. Eserlerin çoğulcu bir yapıya sahip olmasının öteki bir sebebi de postmodern eserlerin, metinlerarasılık yöntemine fazlasıyla başvurmalarıdır. Bu yöntemin sonucunda her bir eser, onlarca farklı eserin etkisini taşır ve birden çok sese sahip, çoğulcu bir yapıya bürünür.

Belirli bir köke sahip ve nereden gelip nereye gittiklerini bilen modern eserlerin aksine postmodern eserlerde, iç içe geçen kökler vardır. Bu yüzden bu metinlerin takibini yapmak çok zordur.

Modern dönem eserlerinin yorumlanması, genelde belli bir çizgi üzeredir. Yazarlar, belli amaç için eserlerini yazarlar. Bu yüzden merkez düşünce genelde açıktır ve eserler şeffaftır. Ancak postmodern eserleri, belli bir çizgiye çekip onu bu doğrultuda yorumlamak güçtür. Zaten yazarların, okuyucudan bekledikleri de en uç yorumlara ulaşmalarıdır.

Belli bir forma ve amaca sahip modern eserlerde, her ayrıntı bile bir güdüm ekseninde var edilir. Yazarın, okurun, karakterin yerini bildiği bu sistematik eserler, çoğunlukla tamamlanmışlardır. Ancak merkez ve sistematik kavramlarına şiddetle muhalefet eden postmodern eserlerde, eserlerin her bir unsuru özerk bir karaktere sahiptir. Bu özerk unsurların, eserlerin yapısını bozma dışında başka işlevleri de olmak zorunda değildir. Postmodern üretimde yazar, okur, metin karakteri konumları da iç içe geçer.

1.5. TÜRK EDEBİYATINDA POSTMODERNİZM

Türk edebiyatında, modernizmi ve postmodernizmi keskin bir şekilde birbirinden ayırmak güçtür. Yıldız Ecevit'in de ifade ettiği gibi, Türk edebiyatı, modernizmi ve postmodernizmi beraber tanır (Ecevit, 2013: 23) ve ilk avangard Türk romanları, modern ve postmodern özellikleri aynı metinde, bir arada taşırlar (Ecevit, 2009: 85). Bu genel duruma rağmen, postmodern etki, her geçen gün etkisini, Türk edebiyatında daha fazla gösterir.

Yusuf Atılgan, Oğuz Atay ve Ferit Edgü, postmodern edebiyata zemin hazırlayan edebiyatçılar olarak değerlendirilirler. Onların eserlerinde, postmodernizm, etkisini açıktan gösterir.

Kafka, eleştirel modernist dönemin önemli temsilcilerindendir ve modern düşüncenin evrene yabancılaştırdığı bireyleri eserlerinde işler. Eser kahramanının böceğe dönüştüğü *Dönüşüm* romanı, onun, bu temayı en başarılı şekilde işlediği eseridir. O, bu şekilde, modern düşünceye olan eleştirisini de getirmiş olur. Türk edebiyatında da Yusuf Atılgan, hem *Anayurt Oteli* hem de *Aylak Adam* isimli eserlerinde, yabancılaşma konusuna eğilir. *Anayurt Oteli*'nin Zeberceti ve *Aylak Adam*'ın C.'si, modern dönemin evrene yabancılaştırdığı karakterlerdir. Öte yandan,

Atılgan, *Aylak Adam* eserinin kahramanına tam bir isim vermek yerine, tıpkı postmodernlerin yaptığı gibi, ona sadece bir harf verir. Karekterine sadece C. ismini koyan Atılgan, âdeta, postmodern öznenin tamamlanmamış ve tamamlanmayacak olan kimliğine gönderme yapar. Postmodern öznenin kimliğinin tamamlanmayacağına, onun sürekli bir oluş içinde olacağına inanan postmodern yazarlar, bu sebepten, zaman zaman, karakterlerine tam bir isim vermek yerine, onları sadece bir harfle adlandırırlar.

Oğuz Atay'ın eserleri ise okuyucuları, büyük bir şoka uğratır. Zaten eserler, yazıldıkları yıllardan çok sonra hak ettikleri ilgiyi görürler. Atay'ın eserleri, postmodern edebiyatın önemli özelliklerinden olan üstkurmaca ile yazılırlar. Eserler, son derece karmaşık ve iç içe geçen yapılara sahipler ve bu özellik de postmodern edebiyat açısından önemlidir. Bu karmaşıklığın yanında, eserlerde, anlamsal açıdan boşluklar da vardır. Postmodernler, okurun doldurması için eserlerde boşluklar var ederler ve Atay'ın eserlerinde, benzer durum kendisine yer bulur. *Tutunamayanlar*, *Tehlikeli Oyunlar, Bir Bilim Adamının Romanı* akla gelen ilk romanlarıdır.

Ferit Edgü, postmodern edebiyata giden yolda, önemli sacayaklarından biridir. Kitaplarında, postmodern edebiyatın önemli özelliklerinden olan metinlerarasılığa başvurur. Birçok kitabına aldığı epigraflar, metinlerarasılığı sağlayan önemli alanlardır. Ayrıca, *Binbir Hece* isimli kitabı, doğunun en önemli eserlerinden biri olan *Binbir Gece Masalları*'nı çağrıştırır. Zaten kitabında da çeşit çeşit öykülere yer verilir. Bu kitabın içindeki öykülerden birinin ismi *Beckett'in Ardından Hecelemeler'*dir ve burada, eleştirel modernist dönemin en önemli temsilcilerinden biri olan Beckett'a ve eserlerine göndermede bulunur. *Kimse* romanında ise yabancılaşan bireyi ele alır. Bu yabancılaşma, öyle bir boyuta gelmiştir ki karakter, kendi kendisiyle didişir. Roman karekteri, sadece topluma değil kendisine dahi yabancılaşmıştır.

Pınar Kür de postmodernizme giden yolda önemli yazarlardan biridir. *Bir Cinayet Romanı* adlı eserinde, postmodern unsurlara yer verir. Bunlardan biri, üstkurmacanın kullanılmış olmasıdır. Birçok anlatıcının kendisine yer bulduğu romanda, okur, bir kurmaca ile karşı karşıya olduğunun bilincindedir. Öte yandan

romanı, dedektif romanlarının bir parodisidir. Zaten bu yüzden roman, postmodern polisiyenin bir örneği olarak bilinir.

Leyla Erbil dikkati çeken öteki yazardır. Başta, *Üç Başlı Ejderha* kitabı olmak üzere, birçok eserinde, postmodernin fantastik dünyasına açılır. Akıl dışı ve inandırıcılıktan uzak olan olay ve karakterlerle eserlerini süsler. Bu, modern düşüncenin akılcılığının dışına çıkılmasının ve onu yıkmanın somut göstergesidir. *Tuhaf Bir Kadın* kitabı ise parçalı yapısıyla postmodernin merkezsiz düşüncesine örnektir.

Metin Kaçan da tıpkı Leyla Erbil gibi, postmodernin fantastik yönüne başvurur. Ondaki fantastik yön, daha çok kendisini, doğu mistisizmi üzerinden ortaya koyar. *Fındık Sekiz* romanı, onun, mistik dünyaya en fazla yer verdiği eseridir. *Ağır Roman* eseri de modern roman okuyucularının yadırgadığı bir eserdir. Roman, yavaş akar ve okuyucudan ciddi dikkat ister.

Latife Tekin'in eserleri, büyülü gerçekçiliği akla getirir. Cinlerin, perilerin, doğaüstü canlıların kendisine yer bulduğu *Sevgili Arsız Ölüm*, en başarılı eserlerindendir. O, bu eserinde, parodi ve pastiş yöntemlerini de kullanır. Eserinde, dilden dile aktarılan halk söylencelerinin üslubunu taklit eder. *Berci Kristin Çöp Masalları* da fantastik içeriğe sahiptir. Çöplerden topladıkları malzemelerden ev yapan insanların sıradışı yaşamı anlatılır.

Adalet Ağaoğlu'nun bazı eserlerinde de postmodern unsurlar göze çarpar. *Romantik Bir Viyana Yazı* adlı eseri, postmodernin merkezsiz dünyasını akıllara getirir. Eser, birbirinden kopukmuş gibi gözüken parçalardan oluşur. Okuyucu, esere bir anlam vermek istiyorsa büyük bir dikkatle onu okumalıdır.

İnci Aral da özellikle, üstkurmacayı kullanma açısından dikkati çeken bir yazardır. *Yeni Yalan Zamanlar* adlı romanı, üstkurmacalarla donatılmıştır. Zaten roman, Nedim isimli karakterin, çeşitli eserler yazma çabalarından bahseder. Nedim'in bu çabaları ve anlatıcının araya girerek söyledikleri sözler, romanı, üstkurmacanın önemli bir örneği haline getirir. Ayrıca, birbirinden kopukmuş gibi gözüken anlatılar da postmodernin merkezsiz dünyasını akıllara getirir.

Nazlı Eray ise Türk edebiyatında, büyülü gerçekçiliğin en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilir. *Arzu Sapağında İnecek Var* romanı, en tanınmış eserlerinden biridir. Romanda, zamansal sıralama önemini yitirir ve her şey fantastiğin dünyasında gerçekleşir. Bu fantastik yönü güçlendirmek için de masalımsı konulara ve dile de yer verir. Aslı Erdoğan da eserlerinde, fantastiği kullanmasıyla bilinen bir yazardır. Özellikle *Mucizevî Mandarin* adlı kitabındaki öykülerinde, bu durum kendisini gösterir.

Süreyya Evren, postmodern eserler yazmış yazarlardan biridir. *Postmodern Bir Kız Sevdim* romanı, postmodern unsurlara sahiptir. Her şeyden önce kitap, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* adlı romanının parodisidir. Evren'in kitabının girişinde, eserin yazılış amacından bahsettiği kısım, Pamuk'un kitabına göndermelerle doludur. Öte yandan romanda, Rüya-Galip aşkı da parodileştirilir. *Ur Lokantası* kitabında ise edebiyatı oyun olarak gören bir Evren vardır. Kitaptaki sayfaların yapısı ve yazıların fontlarıyla oynayan yazar, okuyucuyu şaşırtmak ister. Birçok sayfada, yazıların fontu farklı farklıdır. Ayrıca, romanda, fantastik unsurlar da kendisine yer bulur.

Orhan Pamuk, postmodern edebiyatın özelliklerine en fazla başvuran yazarlardan biridir. Hemen hemen bütün kitaplarında, üstkurmacayı kullanır. Eserlerinde, Evliya Çelebi, Mevlana, Dante, Rilke gibi doğulu ve batılı birçok yazarın eserlerine göndermede bulunarak metinlerarasılığı kullanır. Pamuk, postmodernin karmaşık dünyasına ilgi duymuş ve eserlerinin çoğunu, bu eksen üzerine yazmıştır. Onun eserleri, bir çırpıda okunacak eserler değildir. Son derece karmaşık eserler yazan Pamuk, postmodernlerin beklediği şeyi, yani dikkatli ve çalışkan okurunu bekler. Geçmişe de ilgi duyan Pamuk, Binbir Gece Masalları, Hüsn ü Aşk, Hüsrev û Şîrîn gibi halk anlatılarını kullanarak eserinlerine masalımsı bir hava da katar.

İhsan Oktay Anar, postmodern tarih anlayışını kullanması bakımından dikkat çeker. *Kitab-ül Hiyel, Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, Puslu Kıtalar Atlası, Amat* eserleri başta olmak üzere, hemen hemen bütün eserlerinde, tarihi, postmodern bakış açısıyla ele alır. Destan, masal, ninni, türkü, efsane gibi halk anlatılarına da başvurarak eserlerini, kısmen de olsa gerçeklikten uzaklaştırır. Murathan Mungan da yöntem olarak İhsan Oktay Anar'a yakın bir yazardır. O da tarihi konulara eğilirken onları

postmodern bakış açısıyla ele alır ve halk söylencelerine fazlasıyla başvurur. *Cenk Hikâyeleri, Lal Masalları, Kaf Dağının Ardı, Üç Aynalı Kırk Oda* ilk olarak akla gelen eserleridir.

Hasan Ali Toptaş, postmodernin gerçeküstü anlayışını eserlerinde işler. Onun birçok eserinde, okuyucu, fantastiğin dünyasında yolculuğa çıkar. *Bin Hüzünlü Haz* kitabı, birçok metinlerarasılıkla kurulmuş fantastik bir romandır. *Binbir Gece Masalları*, La Fontaine'in hikâyeleri, Kafka'nın Gregor Samsa isimli karakteri, kitapta ilk göze çarpan metinlerarasılık unsurlarıdır. Onun *Gölgesizler*'i de benzer yöntemle yazılmıştır. Elif Şafak, postmodernin gerçeküstü ve fantastik yönünü kullanan bir başka yazardır. *Pinhan, Kem Gözlere Anadolu* bu bağlamda, akla gelen ilk romanlarıdır.

Hilmi Yavuz, Buket Uzuner, Emre Kongar, Erendiz Atasu, Güney Dal, Nedim Gürsel, Murat Uyurkulak, eserlerinde postmodern unsurlara yer veren öteki yazarlardan bazılarıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

BİLGE KARASU'YUN ESERLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

2.1. ÜSTKURMACA

Üstkurmaca**,** postmodern edebiyatta, en sık kullanılan yöntemlerden biridir. Postmodern yazarlar, artık inanılacak bir gerçekliğin kalmadığına inanırlar. Bu da üstkurmacanın, onlar tarafından fazlasıyla kullanılması sonucunu doğurur.

Televizyonun, internetin, telefonun, kameranın, videonun icadı gibi birçok yeni teknoloik gelişme, bireylere bambaşka bir dünya sunar. Bu yeni gelişmeler, modern dönemin bilim ve akıl eksenli gerçekliğine darbe vurur. Sadece gördüğüne, dokunabildiğine, üzerinde deney yapabildiğine inanan modern aklın açıklayamadığı bambaşka bir duruma kapı aralanır ve postmodernlere göre artık gerçeklik ortadan kalkar. Gerçekliğin ortadan kalkması farklı bir edebî anlayışı kendisiyle beraber var eder. Artık yazarların herhangi bir gerçekliği aktarmak gibi kaygıları yoktur. Bu da metnin içeriğine olan ilgiyi azaltır. Edebiyatın bu yeni kavranışında, neyin anlatıldığı değil onun nasıl anlatıldığı ve vücuda getirildiği önem kazanır. Yapının ve edebî mühendisliğin daha önemli hale geldiğine tanıklık edilir. Burada üstkurmaca büyük önem kazanır. Çünkü üstkurmaca, büyük oranda, eserlerin varoluş öyküsü ve onların yapılarıyla ilgilidir.

Bu yöntem, romanın doğuşundan beri kullanılır. İlk roman olarak kabul edilen Cervantes'in *Don Kişot* romanında dahi onlarca üstkurmaca unsuruna rastlanılır. Yazar, âdeta, okurla sohbet ede ede romanını kurar: "*Söylemeye hacet yoktur ki Don Kişot'un üçüncü defa şatodan kaçtığını görmek yeğen ile hizmetçinin pek hoşlarına gitmemişti*" (Cervantes, 2013: 155). Bu örneklerin sayısı, fazlasıyla arttırılabilir. Cervantes, okuyucuyla sohbet edercesine romanı yazar. "Söylemeye hacet yoktur ki" gibi ifadelerle sanki okuyucu, onun yanındaymış ve beraber sohbet ediyorlarmış izlenimini uyandırır.

Sonraki dönemde de bu yöntem, gerek Dünya edebiyatında gerekse de Türk edebiyatında birçok yazar tarafından kullanılır. Türk edebiyatından Ahmet Mithat, buna örnek olarak gösterilebilir. Örneğin Ahmet Midhat Efendi, *Karı Koca Masalı* isimli eserinde okuyucuya yönelik, "*merhaba ey karî!*", "*Ama inkâr etme! Mutlaka aradıkları şeyin yalnız serlevhasını değil hatta mealini bile zihninde bulmaya başladın*" (Mithat, 1999: 105) gibi ifadelerle bu metodu kullanr. Ahmet Mithat Efendi, doğrudan okura hitap eder hatta ona sorular sorar. Okurun zihnini okumak gibi bir çabaya girer. *Müşahedat* isimli eserinde de "*ne diyorduk? Siranuş Hanım'ın sergüzeştini istimadan sonra bir tacir çırağı ile görüşmek ihtiyacına düştüğümüzden onunla görüşelim derken İstanbul'un sebzesi nasıl tedarik ve celb ve tevzi olunduğunu da öğreniverdiğimizden bahseyliyorduk*" (Mithat, 2000: 56) sözleriyle bu yönteme başvurur. Burada da eserdeki olayların gerçekleşme sırası ile onların kendileriyle beraber başka hangi sonuçları doğurduğu okuyucuya aktarılır.

Sait Faik Abasıyanık da bu yöntemi kullanan yazarlar arasındadır. Bu yöntem, Sait Faik'in "Birahanedeki Adam" isimli öyküsünde kullanılır. Öyküdeki, "*ben hikâyeciyim diye sizden ayrı şeyler düşünecek değilim… Sakın benden büyük vakalar beklemeyin, n'olur*" (Abasıyanık, 2013: 19) tarzı ifadelerle anlatıcı, kendisinin büyütülmemesini ister. Kendisinin de okuyucular gibi olduğunu ve büyük vakaları dile getirmeyeceğini söyler.

Mustafa Kutlu, *Hüzün ve Tesadüf* isimli kitabında yer alan "Mevzu Derin" hikâyesinde şu satırlara yer verir: "*Hakan'ın annesine de bir göz atmak isteriz elbette, lakin bu kadar tafsilatı, teferruatı, şu kısacık hikâye kaldırmaz*" (Kutlu, 1999:

81). Anlatıcı, söz konusu öykünün çok da uzun olmadığını bu yüzden de bazı şeyleri dile getirmek istemesine rağmen onları öyküye koyamayacağını dillendirir.

Orhan Pamuk ise *Masumiyet Müzesi* romanına, "*ama okur da ziyaretçi de acımı bir an olsun unutabildiğimi sanmasın sakın*" (Pamuk, 2008: 171) sözlerini dâhil ederek bu yöntemi kullanır.

Görüldüğü gibi söz konusu yöntem, Türk edebiyatında da köklü bir tarihe sahiptir. Ancak bu yöntemin önceki dönemlerdeki kullanılış amacı ve doğuş şartları, postmodern döneminkinden çok farklıdır. Roman, yeni bir tür olarak doğduğu zaman, kendisini, üzerinde doğduğu edebi anlatılardan (destan, trajedi, komedi, romans) birden soyutlayamaz. Destan ve diğer türlerin etkisinin yanında, edebî üretime yüklenen anlamlar da bu tarz bir yöntemin kullanılmasında etkili olur. Ahmet Mithat'ın eserlerinde, bu yöntemin kullanılmasının ilk nedenlerinden biri budur. Çünkü o ve onun gibi edebiyatçılar için edebî üretim, halkı eğitmek ve onları belli düşüncelere kanalize etmek için vardır. Bunun için sürekli olarak araya girip okuyucuyu bilgilendirme, yönlendirme amacı güderler.

Postmodern dönemde ise daha önce de ifade edildiği gibi gerçekliğin ortadan kalktığına inanılmasından dolayı bu yöntem kullanılır. Yazarların, herhangi bir gerçekliği aktarmak gibi kaygıları olmadığı için metnin içeriğine olan ilgi minimum seviyeye çekilir ve neyin anlatıldığı değil, onun nasıl anlatıldığı ve vücuda getirildiği önem kazanır. Bu çerçevede üstkurmaca yöntemine, onun postmodern dönemde neden kullanıldığına ve bu yöntemin Bilge Karasu'nun eserlerine nasıl yansıdığına daha ayrıntılı bakılabilir.

Üstkurmaca, roman teorisini, roman yazma eylemi içerisinde gösterme işidir. Bu kavram, 1960 sonlarına doğru, romanın kendisi hakkında yazılan eserleri kastederek William Gass tarafından kullanılmıştır (Waugh, 2001: 2; Demir, 2002: 16). Üstkurmaca eserlerde ayrıca, roman yazma işi, romana özne olarak seçilir. Bu tarz eserlerde, başından sonuna kadar, yazılmakta olan romanın var oluş hikâyesi anlatılır (Demir, 2002: 21). Bu yüzden üstkurmaca eserler için, "özgöndergesellik, özfarkındalık, özdüşünümsellik" kavramları önemlidir; çünkü eserin, kendi eser niteliğine yönelik bir farkındalık durumu söz konusudur (Ünal, 2008: 291).

Üstkurmacanın kullanıldığı eserleri okuyan okurlar, onun nasıl bir sürecin sonunda var olduğuna tanıklık ederler. Okur, karşılaştığı cümlelerin, olay örgülerinin, karakterlerin nasıl bir sürecin sonunda var olduğunu daha yakından gözlemler. Bu yüzden, üstkurmaca eserlerde yazı, yazarlık olguları önemli bir yer tutar ve eserlerin yazılış süreci, bunlar üzerinden verilir. *Gece* romanı, bu tarz bir eserdir.

Gece romanındaki dipnotlar, önemli üstkurmaca alanlarıdır. Romanın yazılış süreci bu dipnotlar aracılığıyla okura sunulur.

2. dipnotta, birinci bölümün anlatıcısı, o ana değin doğru dürüst bitmiş bir şeyin olmadığını ve geçmişin sertliğini, çarpıcılığını aktarmak isteyip istemediğinden emin olmadığını dillendirir. Söz konusu ana kadar tasarladığı konulardan, sadece birini okuyucuya sezdirebildiğini ve romanda görülen dağınıklığı toparlamak gerektiğini aktarır. En önemli hususu ise bunların ardından dile getirir. Sözü edilen ana kadarki anlatıların ardındaki yazarın, kendisi mi olduğu yoksa kendisinin yarattığı bir anlatıcı mı olduğunu henüz netleştiremediğini ve artık bunu netleştirmenin vaktinin geldiğini söyler (Karasu, 2007: 32). Burada okur, yazarın kararsız olduğunu öğrenir. Yazar, geçmiş konusunu anlatıp anlatmama noktasında halen kararsızdır. Bu kararsızlık, aynı zamanda, romanın dağınık olmasını sağlayan sebeplerden de biridir. Öte yandan okur, anlatıcı konusunda, belirsizliğin olduğu gerçekliğiyle karşılaşır.

Anlatıcı, başını alıp gittiğini ve birçok şeyin belirsiz kaldığını, 3. dipnotta aktarır. Ancak bu belirsizlik durumunu, bilinçli olarak var ettiğini çünkü önemli olanın, birtakım yolların olayı da okuyanı da bir yere ulaştırmaması, sadece bir iki yolda, sonuna dek gidilebileceğinin okuyucuya sezdirilmesi olduğunu dillendirir. Bu konuya çok dikkat etmesi gerektiğini, kişilerin de hem var kılınması hem de belirsizlik içinde bırakılması konusunun son derece önemli olduğunu söyler. Ancak bu son dediğini nasıl tanımlaması konusunda henüz net bir fikre sahip değildir. Kişilere dair bu durumun, "öznenin ara ara belirsizleşmesi" şeklinde nitelenebileceğini ifade eder (Karasu, 2007: 56). Bu dipnottaki ifadeleriyle anlatıcı, roman karakterlerini nasıl vücuda getirdiğini tasvir etmiş olur. Roman karakterlerinin ete kemiğe bürünmemesinin sebebi, onları var eden yazar olduğu gibi romandaki

belirsiz olayların ve karmaşık yapının sebebi de odur. Tüm bunlar, onun tarafından, bilinçli olarak var edilmiştir.

Dipnot isimli dipnotta, anlatıcı, kullandığı yazınsal yöntemler üzerine çeşitli yorumlarda bulunur. Her şeyin içyüzünü biliyormuş da söylemiyormuş gibi gösterilen, yazılan kişi ile söylemeyen ama söylemediğini belli etmekten de geri durmayan yazar arasındaki ince ayrımı denetim altında nasıl tutabileceğinin muhakemesini yapar. Ne yapmak istediğini kendisine soralı uzun zaman geçmiş olmasına rağmen bu konuda, açık seçik bir yanıta ulaşamamış olmasının bir anlam taşıyıp taşımadığını kendi kendisine sorar. Ayrıca, Düzeltmen, Yaratman, Yazar gibi isimlerle adlandırdığı kurgusal kişinin eserin başında kaldığını ve bu gidişle onu bir daha anmayacağanı ifade eder. Oysa başlarda onu, kendi "avâtara"larından (farklı bir kimlikle onu yansıtan) biri diye düşünür (Karasu, 2007: 71). Bu bilgilerle, bazı yazarların hangi amaç için var edildiği ve hangi dengede tutulmaları gerektiği öğrenilir. Bazı yazarların ise artık metinden çıkarılabileceği vurgulanır. Bu dipnotla okur, romanın nereden gelip nereye doğru gittiğine dair daha ayrıntılı bilgi sahibi olur. Aynı zamanda, daha önce karşılaşmış olduğu roman karakterlerinin romandaki varoluş amaçlarına yönelik fikir sahibi de olur.

Anlatıcı, elindeki defterin bittiğini ve bunun da olsa olsa dünyanın sadece bir görünümü olduğunu ve bununla her şeyin bitmediğini 35. bölümdeki dipnotta vurgular (Karasu, 2007: 80). Bu sayede okuyucu, o ana kadar okuduklarının başka birinin defteri olduğunu öğrenmiş olur. Bu defterin de yaşanan olayları tam anlamıyla açıklamaya yetmeyeceği çünkü onun sadece bir görünüm olduğu dillendirilir.

43. bölümdeki dipnotta, ikinci bölümün anlatıcısı sözü alır ve o ana kadar "ben" diyerek konuşan kişinin bir kişi mi yoksa iki kişi mi olduğunu sorarak ortada, anlatıcı bazında bazı belirsizliklerin olduğunu aktarır. Bunu, sadece bir belirsizlik durumu olarak değil aynı zamanda kişinin tutarsız olma durumu olarak da tanımlanabileceğini ancak bu tutarsızlığın, yazardan mı yoksa kişilerden mi kaynaklandığının net olmadığını dile getirir ve bu durumun, anlatıcı olarak ona bir yarar sağlayıp sağlamayacağı konusu üzerinde durur. Okur eksenli bakınca onların, bu duruma şaşırmaları hatta durumdan ürkmeleri gerektiğini dillendirir. Bu kadar

belirsizlik ve kararsızlık durumlarına rağmen, dünyayı bütünüyle elinde tutabileceği duygusunun ve en değişik kişilerin benliğine hükmedebileceğine olan inancının arttığını de ekler (Karasu, 2007: 97). Bu dipnot, romanın anlatıcıları ve karakterleri hakkında önemli bilgiler içerir. Romanın anlatıcısı, eserdeki anlatıcı çoğulluğundan doğrudan bahseder. Karakterlere yönelik de o ana kadar dile getirilen belirsizlik durumunun, tutarsızlık olarak da nitelenebileceğini söyler. Bununla yetinmeyen anlatıcı, okura dönerek onun bu durumdan ürkmesi gerektiğini ifade eder.

Romandaki çeşitli olasılıklardan, 46. bölümdeki dipnotta bahsedilir. Örneğin, anlatıcı, Araştırma Merkezi denilen yapının içinde, herhangi bir sızıntıya olanak bırakmadan, ikinci bir kuruluşu barındırmanın güç bir iş olacağını ancak Güneş Hareketi denen şeyin "açıkta gibi" görünmesinin, anlaşılabilir olacağı yorumunda bulunur. Ona göre, resmî bir bina olan Bilgiler Sarayı'nın bambaşka birtakım işler için de kullanılmakta olması, işi büsbütün içinden çıkılmaz hale getirir. Ama bütün bunların artık pek de önemli olmayacağını çünkü bir yazarı durdurabilecek "inandırıcılık" eşiklerinin, epey zaman önce aşıldığını söyler (Karasu, 2007: 102). Okur, bu ifadelerle, *Gece* romanında, gerçekliğin peşine düşmemesi gerektiğini anlar. Birçok şeyin belirsiz hatta tutarsız olarak nitelendiği romanda, mekânlar da bundan nasibini alır. Bilgiler Sarayı'nın, birden çok fonksiyona büründürülmesi, anlatıcıya göre, zaten karışık olan olay ağını daha da karmaşık hale getirir.

65. bölümdeki dipnotta, dördüncü bölümün anlatıcısı, açık bir şekilde, dörde bölündüğünü ve bunu yapma amacının ise simgesel kavrayıcılığa ulaşmak olduğunu fakat bunda ne ölçüde başarıyı elde ettiğini kendisinin de bilmediğini aktarır (Karasu, 2007: 145). Bu dipnot çok önemlidir; çünkü roman boyunca, anlatıcı konusunda çeşitli tereddütler yaşayan okuyucu, bu dipnot sayesinde, aklındaki bazı soru işaretlerinden kurtulup anlatıcı çoğulculuğu konusundaki tereddütlerinden uzaklaşıp daha net yargılara ulaşma fırsatı yakalamış olur. Bu ana kadar anlatıcı çoğulculuğu konusunda, daha çok yorumlar üreten okur, artık anlatıcı çokluğu konusunda kesin bir yargıya varır.

Anlatıcı, romandaki olayların, mantık sınırlarının dışına taştığını ve iç içe geçtiğini, bunun sebebinin de kendi kafasındaki kararsızlık olduğunu 69. dipnotta dile getirir (Karasu, 2007: 152). Romanın belirsizliği ile uğraşan okur, bir şeylerin

daha net olmasını umarken bu sözlerle anlatıcının da zihninin dağınık olduğunu öğrenir. Romandaki dağınıklığın bir sebebinin de bu olduğu çıkarsamasında bulunur.

Dipnot (!) (S.) sembollü dipnotta, öykü karakterlerinden biri sözü alır ve yazara hitaben konuşmaya başlar. S. isimli karakter, yazara dönüp beni susturmak ister gibi bir halin daha doğrusu kitabın dışına atmak gibi bir düşüncen var, der. Yazarların, kurgusalın dünyasında, istedikleri gibi at koşturduklarını, istediğine istediğini yaptırdıklarını ve buna sözü olmadığını söyler. Ancak kendisi gibi gerçek kişilerin eserde yer almasıyla yazarların hareket alanının kısıtlanabileceğini çünkü onların buna karşı koyabileceklerini dillendirir. Fakat bunun hemen ardından, yazarların "bizim yazdığımız kalır, gerçek örneklerimizse ölür gider, hiçbirinin – önemli kişiler bile olsalar- bizim ölçülerimiz ölçüsünde 'gerçekliği' yoktur" tarzı bir eleştiri getirebileceklerini ve bu konuda onlarla pek de hem fikir olmadığını ekler. Kendisinin de bir karakteri olduğu bu öyküde, birçok şeyin halen belirsiz olduğunu ve eserin bitip bitmeyeceğinin dahi net olmadığını vurgular. Yazara hitaben çeşitli sözler söylemeyi/deftere yazmayı sürdürür. Bu defterden kimseye bahsetmeyeceğini söylerken yazarın bu satırları okuma esnasında gülebileceğini düşünürek "gülme" ifadesini de kullanır. Kendisinin vermiş olduğu bu sözün, yazarın kitabındaki sözlere benzemediğni ve bunu tutacağını dillendirir. Sonrasında ise aralarındaki ilişkinin nasıl olması gerektiğini yazar. Yazarın, her gün yazdıklarını ona göstermesini, bunların üzerine tartışmaları gerektiğini ifade eder (Karasu, 2007: 158). Bu sözler, romanda üstkurmacayı sağladığı gibi, yazar-eser karakteri konusunda da alışılmışın dışında bir tablo ortaya koyar. Yazarına karşı koyan, onu yönlendirmeye çalışan eser karakterine şahit olunur. Genel kanıda, karakterler, yazarlar tarafından yönlendirilen güçsüz kişiler olarak bilinir. Ancak Karasu, bu tarz bir kullanımla söz konusu yargıya büyük bir darbe indirir. Yazarlık konusunun ele alındığı bu metinde, metin "karakteri" kendi yazarına başkaldırıyor. Sana meydan okumayacağımızı mı düşünüyorsun? diye ona âdeta haykırır. Roman büyük oranda, karakterlerin, defterlerine yazdığı kurgulara dayanır. Bu defteri ele geçiren öteki karakterlerden biri, kendisinin de metnin bir parçası olduğunu görünce ve istediği tarzda çizilmediğini fark edince metne doğrudan müdahale eder.

Bu dipnotun hemen ardından gelen sayfada anlatıcı, dipnotların anlamının eridiğini, kimin ne hale geldiğini, çıkış kapısının nerede olduğunu kendisinin de bilmediğini yazar. Bu durumu da aynalar içinde gezmeye benzetir. Bir başka elin anlatıya karıştığını, "kitabım" dediği bu eserin her yanının delik deşik olduğunu, herkesin bir şekilde bu esere sızabildiğini hayıflanarak söyler. Bu gidişatın sonucunun ne olacağını bilmediğini, bildiği şeyin ise "defter dolduran kim" sorusunun artık eskisi gibi çok da pürüzsüz olmadığı gerçekliğidir. Ancak en sonunda derin bir kurnazlıkla her şeyin kendi iradesiyle bu hale gelmiş olabileceğini ve yaşanan tüm bu gelişmelerin, eserin yapısı icabı olmuş olabileceğini ekler (Karasu, 2007: 159). Bu ifadeler, anlatıcının, eseri bir oyun olarak gördüğünü ortaya koyar. Eserde her şey iç içe geçmiş, yazar-karakter sınırı ortadan kaldırılmış hatta tersine çevrilmeye çalışılmıştır. Tüm bu karışıklıkta anlatıcı tekrar sözü alır ve tüm bunları bilinçli olarak yapmış olabileceğini söyleyerek eserin, oyun olgusuyla olan bağını ortaya koyar.

İlerleyen sayfalarda, okuyucu tekrar Dipnot (!) (S.) sembollü dipnotla karşılaşır. S., yazarın ortalığı iyice içinden çıkılmaz hale getirdiğini ve kendisinin daha doğrusu kendisine benzettiği kişinin tekrar yazarın odasında olacak şekilde metne sokulduğunu aktarır. Metne çeşitli eleştiriler de getirir. Bunlardan biri, yazarın, okuldan arkadaşı olan sağır birini metne sokmasıdır. Bununla yetinmeyen yazar, bu özürlü kişinin sonradan çok önemli pozisyona gelmiş biri olduğunu ima eder. Yazarın, bu kişiye N. ismini vermesini de eleştirir. Çünkü N. ismi, öteki insanların, yazara verdikleri isimdir. Yani yazar, kendi ismini, sözü edilen kişiye verir. Onun, bu yöntemi kullanmasını egoist bir tutum olarak görür ve bunda başarısız olduğunu vurgular. Hatta, bu saatten sonra öyküyü nerelere çekebileceğin belli değil, kendini istediğin gibi rezil edebilirsin, der. S., yazarın anlatı yöntemine de eleştiriler getirir. Yazarın, ilk zamanlarda, ortada olup bitenlerden yani genel havadan bahsettiğini ancak son sayfalardan itibaren, kendisini her yere koymaya çalıştığını ve sonu gelmez bir takım oyunlar, düzenler üzerine kafa yorduğunu eleştirel bir şekilde dile getirir (Karasu, 2007: 182). Yazar-eser karakteri ilişkisinin, alışılmışın dışında ele alınması burada da sürdürülür. S. isimli karakter, yazarın seçtiği bazı tercihlere eleştiriler getirir. Eser karakterinin, kendi yazarını

yönlendirmeye çalışması, kendisini anlatı yönteminde de ortaya koyar. Karakter, yazarın, eseri oyun havası içinde sürdürmesinden duyduğu rahatsızlığı dile getirir.

97. bölümde, anlatıcı, metindeki karışıklığın, belirsizliğin geldiği boyutun vehametini ortaya koyar ve artık cümlelerde dahi bir karışıklığın olduğunu dile getirir (Karasu, 2007: 206). Metnin anlatıcısı, kendi eserine dair bilgi vermeyi sürdürür ve eserdeki belirsizliğin, kararsızlığın cümlelere kadar inmiş olduğunu aktarır.

Gece romanındaki dipnotlar, üstkurmaca için önemli alanlar olarak kullanılır. Bu dipnotlar aracılığıyla metnin anlatıcıları, eserin nasıl bir sürecin sonunda ortaya çıktığını okura sunarlar. Anlatıcılar, hangi amaçlara sahip olduklarını ve bunlardan hangilerini başarıp hangilerini başaramadıklarını dile getirirler. Dipnotlar aracılığıyla eserin yapısına yönelik bilgi sahibi de olunur. Romanda, belirsizlikler ve çelişkiler göze çarpar. Dipnotlarda anlatıcılar, kendi zihinlerinin belirsizliklerle dolu olduğunu aktarırlar ve bu da eserin yapısının neden belirsizliklerle, çelişkilerle dolu olduğunu açıklar. Dipnotlar aracılığıyla edebiyat tarihinde ender görülen edebiyat olaylarına da yer verilir. Dipnotlara sızan eser karakterleri, kendi yazarlarına başkaldırıp onları yönlendirmeye çalışırlar. Ayrıca anlatıcılar, eserde mantık sınırlarının aşıldığını söylerken okura da bir okuma biçimi önermiş olurlar.

Anlatıcı, bir pasajda, kurgusal olanın esnek dünyasını dile getirir. Ona göre, kozmik duruma, hiçbir yazar boyun eğmek zorunda değildir ve yazarlar, eserlerinde kendi kozmik âlemini kurabilir. Bu yüzden de gece çoktan bastırmış olmasına rağmen, daha yeni yeni akşam oluyormuş gibi yazı yazabileceğini ve bunun, eserin özel özgürlüğüyle ilgili olduğunu dillendirir. Ardından da "bu yazdıklarımı birileri okuyacakmış gibi davranıyor muyum gerçekten?" gibi bir soruyla okurla diyaloga geçer (Karasu, 2007: 160). O, bu sözleriyle, kendi edebî dünyasını okurla paylaşır. Yazarların, gerçek dünyanın unsurlarına boyun eğmek gibi bir zorunluluklarının olmadığını ve onların, kendi istedikleri gerçekleri var edebileceklerini söyleyerek okura, kendi yazın anlayışını aktarmış olur.

Başka bir pasajda, yazmış olmak için yazmak; eli durmamak için yazmak; söylenilecek şey kararlaştırmamış olsa da yazmak, gibi ifadelerle bir yazarın, amacı

ne olursa olsun sürekli yazı yazması gerektiğini salık verir (Karasu, 2007: 162). Sonraki sayfada, bu düşüncesini sürdürür. Yazarların birçok nedenle yazı yazdığını dillendirir. Bazen eserler, birileri okusun diye yazılırken bazen de sadece içinde bulunulan psikoloji, yazarı yazmaya sevk eder. Kimi yazarlar başlanmış olan kitabı bitirmek için yazar. Kimleri ise son birkaç sayfayı yırtmaksızın, daha önceki sayfalara bağlanabilecek biçimde yazıyı sürdürmenin yolunu bulmaya çalışır (Karasu, 2007: 163). Anlatıcı, bu sözleriyle daha çok yazarlık olgusuna yer verir. Masanın başına geçen yazarların, hangi amaçlar için yazı yazdıkları konusu açıklanmaya çalışır. Bazı yazarların, okurları göz önüne alarak yazı yazdıkları bazılarının ise okuyucuyu hiç düşünmeden sadece yazı yazmak eylemi için bunu yaptıkları dillendirilir.

İlerleyen sayfalarda ise yazma ediminden söz edilir. Anlatıcı, genel kanıda, öykücünün, romancının, her yazdığını nereye vardıracağını bilen biri olarak tasavvur edildiğini hatta bazen onların dahi böyle bir zanna kapıldıklarını aktarır. Ancak bunun çok da doğru olmadığını, onların, yazdıkları her tümcenin ardından gelen sonraki tümceleri bilemediklerini ancak onları yazdıkları zaman bu durumun gerçekleşebileceğini ve yazarların, bunu hiçbir zaman unutmamaları gerektiğini öğütler. Söz konusu yargıyı, kendisi üzerinden somutlaştırır. Ardından bitmemiş bir kitap bırakacağını çünkü içinde bulunduğu labirentten çıkmasının pek de kolay olmadığını aktarır (Karasu, 2007: 176). Bu ifadelerle de genel bir yanlış kanıyı ele alır. Yazarların, çok bilinçli hareket eden ve her şeyi önceden tasarlayan kişiler olmadıklarına, onların da birçok şeyi sonradan tasarlayıp eserlerine koyduklarına değinir. Bunu da elinde bulunan ve labirenti andıran kendi eseri üzerinden somutlaştırır.

Sonraki sayfada ise anlatıcı, roman boyunca gerçekleştirilen şeyin, yani, eserin dışına çıkıp okuyucuya bilgi vermenin ne kadar akıllıca olacağını sorgular (Karasu, 2007: 177). Bazı yazarlar, bu durumu normal karşılarken onun gibi bazı yazarlar için ise bu durum çok da normal olarak görülmez.

Anlatıcı, romanın devamında, yazıya yüklenen çeşitli anlamlardan bahseder. Kimilerine göre yazma eylemiyle ölüme dahi meydan okunabilinir. Kusursuz yapıtlar ile yontulu biçili yazılarla sözcüklere eşi görülmemiş bir düzen kurdurarak

ölüme karşı insanın nutkunu tazeleyeceğini düşünen bireylerin varlığından söz edilir (Karasu, 2007: 190). Bu kişiler, yazı yoluyla dünyanın karışıklığına, insanın karmaşıklığına düzen getirilebileceğini düşünürler. Ancak anlatıcı, bu durumu sabukluk olarak niteler. Ancak bu sabukluğun, birçok insanı avuttuğunu, içlerinde olan utkuyu sürdürmeye yardımcı olduğunu dillendirir (Karasu, 2007: 191). Burada anlatıcı, önceki yargılarını sürdürür. Yani, yazarlara ve eserlere kusursuzluk ve büyük bir payeyi biçmenin çok da mantıklı olmadığı düşüncesi işlenmeye devam edilir. Ona göre, ne yapıtlar yoluyla ölümsüzlüğe ulaşılabilir ne de onlar aracılığıyla evrene bir düzen getirilebilir. Ancak, *Gece* romanı boyunca, birçok anlatıcının olduğu ve onların düşüncelerinin zaman zaman birbirine zıt oldukları da vurgulanmalı.

Sonraki bir pasajda, yazarın çaresizliğine şahit olunur. Dördüncü bölümün anlatıcısı ilk olarak, bir yapıt oluşturmanın, büyük bir iş başarmak, iyi, dolu, güzel bir yaşama sahip olmakla olan kıyas durumunu sorgular. Bunların, eşit oranda güzellikler olup olmadığını irdeler. Ancak onun için bu, çok da önemli değildir. Çünkü arzuladığı kusursuz eserleri üretemediğini bununla beraber yaşamının diğer parçalarının da istediği gibi olmadığını dillendirir (Karasu, 2007: 194). O, hayatın tüm parçalarından istediğini elde edememiş çaresiz bir yazardır. Bu çaresizlik durumu, hem sanatçı yönünde hem de sosyal hayatında kendisini gösterir.

İlerleyen sayfalarda tekrar söz alan anlatıcı, elindeki son yazıyı beğendiğini söyler. O ana dek yazdıklarını tekrar okur ve bazı ufak tefek düzeltmelerin yapılması gerektiğini düşünür. Bir saat sonra, son okumayı yapıp yazıyı, gazeteye göndereceğini ancak yazının altına tanınmış bir yazarın ismini yazacağını dile getirir. Bu sayede gazetenin yazıyı basmayı isteyeceğini aktarır (Karasu, 2007: 221). Burada, yazma sürecinin nasıl olduğu dile getirilir. Bu süreç boyunca yazarların, birçok kez, düzeltme eylemine başvurulduğu öğrenilir. Ayrıca yayıncılık konusuna da eleştiri getirilir. Yayıncıların, eserlerin niteliğinden çok, yazıların altındaki isme baktıkları konusu dolaylı olarak eleştirilir.

Gece romanındaki anlatıcılar, eserin üstkurmaca yönünü güçlendiren ifadelere başvururlar. Onlar, yazarların, eserlerini nasıl vücuda getirdiklerini ayrıntısıyla dile getirirler. Bir edebî ürün ortaya koymak, çok uzun ve dikkat

gerektiren bir çabadır. Her bir cümle hatta kelime, büyük bir özenle seçilmeli. Ancak romanın bazı anlatıcılarına göre, bu büyük çabalar dahi, kusursuz ve büyük eserlerin ortaya çıkmasına yetmez. Onlar için böyle bir beklentiye girmek, büyük bir yanılgıdır. Öte yandan, bu anlatıcılar vasıtasıyla, yazarların hangi sebeplerden ötürü kalemi ellerine aldıkları konusu da ele alınır. Farklı yazarların farklı nedenlerle kalemi ellerine aldıkları, bunun da farklı tarz eserlerin doğmasına yol açtığından söz edilir. Anlatıcılar, aynı zamanda, eserlerin yazımında, yazarların gerçek dünyayı aşabileceklerini söyleyerek gerçeklik ve kurgusallık arasındaki ilişkiye de değinmiş olurlar. Romandaki anlatıcıların bu eksendeki sözleri, *Gece* romanının üstkurmaca boyutunu güçlendirir.

Bazı bölümlerde ise roman karakterlerinin kendi aralarında geçen ve yazıya, yazarlığa dair olan pasajlarla üstkurmaca sağlanır. Örneğin, Sevim, N.'ye yazdığı bir mektupta, yazı yazmasını ondan öğrendiğini ve oluşturduğu ürünlerde onun büyük emeğinin olduğunu dile getirir (Karasu, 2007: 124). Yazı ve yazarlık olgularına yer verilerek okura, elinde tuttuğu kitabın da kurgusal olduğunu unutmaması gerektiği hatırlatılır. Bu yöntem, *Gece* romanının sonraki bölümlerinde de kullanılır.

Sevim'in yazdığı mektuplarda, baskıcı dönemlerde basılan yasaklı dergilere, kitaplara da gönderme vardır. O, bu dönemde yazılan, basılan eserlerde, baskı yüzünden, dolaylı bir söylemin kullanıldığını ifade eder. Çünkü doğrudan yapılabilecek eleştiriler, ağır cezalara sebep olabilir. Bu gerçeklik ile kendi mektubu arasında bir benzerlik kurar. Kendisinin de şu anda, mektupta çok dolaylı bir dil geliştirdiğini ve bir türlü asıl konuya gelemediğini söyler (Karasu, 2007: 133). Sevim, bu ifadeleri ile yaşadığı dönemin baskıcı olan ortamına göndermede bulunmuş olur. Yaşanılan dönemin şartlarının, her türlü yazınsal ürünü etkilediği ortaya konulur.

Sevim'in bir başka yargısı da yazarların olgularla kurduğu sıkı ilişkidir. Yazarların hemen hemen hepsinde, olgulara bel bağlama gerçekliğinin olduğunu vurgular (Karasu, 2007: 143). Bu ifadeler de yazar-olgu ilişkisinin irdelenmesine yöneliktir. Sevim, o zamana kadar okumuş olduğu edebî eserleri baz alarak yazarların olgulara büyük önem atfettikleri yorumuna ulaşır.

Sevim karakterinin sözleri, yorumları, üstkurmaca için önemli alanlardır. Üstkurmacada, okuyucuya, okuduğunun bir kurmaca olduğu ısrarla vurgulanır. Bu bazen doğrudan bazen de yazı, yazarlık, kurgusallık konularına değinilerek yapılır. Sevim karakterinin sözleri, okuyucuyu kurgunun dünyasına yönlendirdiği için önemlidirler.

"Mesih" öyküsü de kendi yazılış sürecini okurla paylaşan bir eserdir. Öykü, Roland Barthes'in *From Work to Text* (*Eserden Metne*) isimli çalışmasının çok iyi bir örneğidir. Zaten öykünün anlatıcısı da metni, taslak olarak niteler: "*Bakalım daha ne yollardan geçmek zorunda kalacağım bu öykünün ilk taslağını bitirinceye değin*" (Karasu, 2004: 116). Barthes, eser, bitmiş, tamamlanmış ve bir yazar tarafından sonuca ulaşmış olanken metin ise bir taslaktır yorumunda bulunur (Barthes, 1986: 61) Yani, henüz tamamlanmamış ve üzerinde oynanılabilecek bir şeydir. Bundan dolayı da postmodern edebiyatta, eser kelimesi genelde kullanılmaz; bunun yerine, metin ya da anlatı kelimeleri kullanılır. Taslak olma durumu, üstkurmaca oluşturmak için çok iyi bir yöntemdir. Bu tarz bir edebî anlayışın ürünü olan "Mesih" öyküsü, bu yüzden, üstkurmacanın en fazla görüldüğü öykülerden biridir. Yazar, bu "taslak" öyküde, âdeta, öykünün bütün yazım sürecini ve kendi anlatı yöntemine getirdiği eleştirilerini, okuyucuyla paylaşır. Okuyucu, sürükleyici, içinde cinayet olayı olan bir polisiye öykü okurken birden araya yazarın, "*niye bunu böyle yazmağa kalkıyorum? Niye kendi kendimi yadsımağa kalkıyorum?*" (Karasu, 2004: 113) sözleriyle karşılaşır. Yazar, kullandığı bu anlatı yönteminden pişmanlık duyar ve bunu değiştirme kararı alır. Çünkü anlatacağı şeyi, uzatmadan, kestirmeden anlatmak dururken bunu bir roman gibi uzun uzadıya anlatmayı seçmiş olmanın yanlış olduğunu dillendirir. Ayrıca, yazarın araya girdiği bölümden önce, bir gazeteci görülür. Bu kurgusal kişinin amacı, öykünün diğer kişilerine çeşitli güdümlü sorular sorarak öyküdeki olayın kırk yıl öncesini ortaya çıkarmaktır. Ancak yazar, bu gazeteciyi öyküye sokmaya hiç gerek olmadığını ve özellikle de ona yemek yedirme faslının çok saçma olduğunu söyler. Ancak onu var ettiği gibi yok etme gücüne de sahip olduğunu ve gücünü kullanacağını vurgular.

Anlatıcı, önceki anlatı tarzını beğenmediği için yeni bir tarza başvurur: "*Yoksa şöyle de başlanabilirdi. 'Soyundu, boyuna bir zincir geçirdi, onu beklemeğe*

başladı. Boynuna geçirdiği ilk zincirin gösterdiği üzere, köle olmağa hazırdı…"' (Karasu, 2004: 114) Yahya Bey'in yaşamına, farklı cümlelerle başlayabileceğini söyler ve bir paragraflık örnek sunar. Yazar, öykü yazmaktan çok, öykü kurma serüvenini okuyucuyla paylaşır.

Bu yöntem, ilerleyen sayfalarda da devam eder: "*Bir gün bir Hollandalı tarihçi. Bunlar da gereksiz ya…*" (Karasu, 2004: 115) Anlatıcı, metnin farkı bir versiyonunu sunmaya başlarken birden, giriş kısmını beğenmediğini dile getirir. Hollandalı tarihçiden bahseder girişte; ancak hemen sonra, bunun çok da gerekli olmadığını dile getirir ve zaten sonrasında konuyu başka yere çeker. Bu konu, Yahya Bey ile tanışma konusudur. Yazar-anlatıcı, Yahya Bey ile tanışma olayını anlatıp, onunla yaşadığı bazı olayları dile getiriyorken aniden, tekrar lafı keser ve anlatı konusuna geçer:

> Günün birinde o zamanların o kadar tanınmış, bugün değil adı, yeri bile kalmamış olan o Viyana pastanesinin penceresi önünde otururken
>
> İyi okur olmak, çok okumuş olmak, başkalarının nasıl yazdıklarını bilmek yetmiyor, hiç yetmiyor. Her zaman bir çeşit imrenme duymuşumdur birtakım yazarlara: Hani ne okudukları sorulduğunda, bilmem ki, unutuyorum, çok okuyorum ama çok da çabuk unutuyorum, ne bileyim ben, şairleri okurum
>
> Penceresi önünde otururken, önünde otururken sokaktan geçen bir gencin arkasından ikimiz de bakmıştık, anlamıştık ama (Karasu, 2004: 115).

Anlatıcı ve Yahya Bey, Viyana pastanesinde oturmaktadırlar. Bundan bahsedilirken birden, araya yazarlık, okurluk konuları girer. Bunlar hakkında bir şeyler söylendikten sonra da tekrar pastane olayı kaldığı yerden devam eder ve ikili arasındaki ilişkinin seyrinden bahsedilir. Ancak bu anlatım da kesintiye uğrar: "*Şimdi de ruh bilim. Bakalım daha ne yollardan geçmek zorunda kalacağım bu öykünün ilk taslağını bitirinceye değin… Bir gün. Kaçıncı 'bir gün', 'günün birinde' bu?*" (Karasu, 2004: 116). İkili arasındaki ilişkinin duygusal yönü üzerine bir şeyler söylendikten sonra anlatıcı araya girer ve şimdi de ruh bilime geçtim, bir bu eksikti, der gibi bir tavır takınır. Kendisi de sonraki sayfalarda, daha hangi farklı yöntemleri kullanacağını merak ettiğini söyler.

Öyküye, tam tekrar başlayacağı sırada yine daha ilk kelimeden anlatıyı keser ve seçtiği "birgün" kelimesinin yerine daha uygun gelebilecek kelimelerin olabileceğini düşünür. "Günün birinde" bunlardan biridir. Daha sonra, bir arkadaşından aldığı mektuptan ve onunla gerçekleştirdiği bazı diyaloglardan söz eder. Ancak üst anlatıcı olarak, tekrar araya girer: "*Uzatıyorum. Adriaan geldi, kendisini karşıladım, bize götürdüm, kendisini ısrarla çağırdığım günlerden bu yana birçok şeylerin değiştiğini anlattım*" (Karasu, 2004: 116). Bu cümlelerden önce, arkadaşının ismini vermeden, ondan söz etmişti ve arkadaşının mektup gönderme sebebini ve Türkiye'ye neden gelmek istediği gibi sebeplerden bahsetmişti. Ancak bunları, dolaylı olarak dile getiriyordu. Daha sonra kendisi, uzatıyorum lafı diyerek bu anlatımı keser ve arkadaşının isminin Adriaan olduğunu ve Türkiye'ye gelmiş olduğunu yazar.

Adriaan ile konuşurken bir ara söz Yusuf Bey'e gelir. Ancak tekrar araya girer: "*Bir ara Yusuf Beyi tanır mısın? diye sormuştu. Bu noktada durmak ucuz etin yahnisi olur. Devam etmeli. Tanımadığımı söylemiştim. Kendisiyle Rotterdam'da tanışmışlar*" (Karasu, 2004: 117). Konu, Yusuf Bey'e gelince, orada durup bir şeyler söylemenin anlatımı basitleştireceğini söyler. Yusuf Bey'den bahsetmek için öyküde hâlen uygun yere gelinmediğini belirtir. Adriaan ile uzun sohbetler yaparlar.

İlerleyen sayfalarda anlatıcı, tekrar söze girip okuyucuya çeşitli bilgiler verir: "*İnsan bir şey anlatmağa kalktığı zaman bunu düpedüz anlatmakla işin biteceğini sanıyor, işte, düpedüz anlatmağa çalışıyorum ama olmuyor bir türlü…"* (Karasu, 2004: 119) Öyküyü, nasıl anlatmaya çalıştığını, okuyucuya anlatır. Lafı uzatmadan ve şimdiki duygularını katmadan, Adriaan'ın anlattığı Yusuf Bey'i anlatmaya çalışıyorum, der. Yani kendi Yusuf Bey'ini değil, Adriaan'ın Yusuf Bey'ini anlatmaya çalışır. Ancak bunun çok da kolay olmadığını söyler. Çünkü her söz, bir başka söze; her yol bir başka yola karışır.

Okuyucu, bir yazarın çaresizlik sözleriyle karşı karşıyadır. Nitekim sonraki sayfada, bunda başarısız olduğunu açıkça ifade edecektir: "*Anlatamıyorum. Başka bir yerden almalı. Yusuf Bey felsefe ile oynamak için değil, savaşı unutmak için felsefe okuyordu*" (Karasu, 2004: 120). Yusuf Bey hakkında net bir karara varıp bunu, okuyucuya aktarmak, o kadar da kolay olmamaktadır. Çünkü bir yandan kendi

düşünceleri var öbür yandan Adriaan'ın Yusuf Bey'i anlatması var. Bu yüzden, Yusuf Bey ile ilgili bazı saptamaları bulup bunları yazmakta zorlanır. Ayrıca, bu konu dışında da kafasında netleştiremediği daha başka konular var. Bu da öykünün oluşmasını engellemekte ve sürekli onu yeni bir anlatım denemeye zorlamaktadır:

> Nereden nereye
>
> Baştan almalı
>
> Adriaan, Yusuf Bey'i tanıyıp tanımadığımı sormuş, "tanımıyorum" diye karşılık alınca kendisiyle nasıl tanıştığını anlatmış, kendisi anlatmış, sonra da Yusuf Beyin yakında yurda döneceğini söylemişti (Karasu, 2004: 121).

Önceki tüm öyküyü sil baştan yazma kararı alır. Çünkü yazdıklarını bir düzene koyamaz ve birçok şey zihninde belirsiz kalır, bu durum, olduğu gibi öyküye de yansır. Ancak bu yeni anlatı biçimini de beğendiği söylenemez: "*Onu şimdi dinliyormuşum gibi, şimdi kendisinden dinlediklerimi anlatıyormuşum gibi öykü yazmağa kalkmak yalancılık oluyor*" (Karasu, 2004: 121). Seçtiği yeni yöntemde, her şeyin, şimdi gerçekleşmiş olduğu izlenimi uyandırılır ve Adriaan'ın kendi sesiyle konuştuğu izlenimi verilir. Ancak birden araya girer ve bu yöntemi beğenmediğini çünkü bu şekilde bir anlatımın, kendisini yalancı kılacağını düşünür.

Öykünün devamında da benzer durum devam eder: "*Oldu olacak, o mektupları art arda dizsem*" (Karasu, 2004: 124). Söz konusu mektupları, öyküye dizmenin hiç de mantıklı olmayacağını söyler ve zaten bunu yapmaz da.

Anlatıcı, öykünün devamında, yaptığı bazı seçimlerin yanlış olduğunu/olabileceğini düşünür. İlk olarak, genel bir yazım kuramından bahseder ve öyküden önce verilen genel bilgilerden haz etmediğini yazar. Bunların, kimileri tarafından, olması gerektiği düşünülse de o, bu yöntemi sevmediğini söyler ve kendisinin de bu öyküde, benzer bir şeye başvurduğunu fark ettiğini vurgular. Bu yüzden, önceki satırları tekrar gözden geçireceğini dillendirir. Sonlara doğru da yazdığı öykü hakkında çeşitli bilgiler verir:

> Bir adamın öyküsünü, daha doğrusu hayatını. Hayatını, öykü haline sokup anlatmak için uğraşıyorum günlerden, aylardan beri. Çok düşündüm, çok tarttım ama yazmağa yeni başladım. Oysa, yazı dışında değil de içinde

> düşünebileceğimi anlamağa, bu yolu kendi yolum diye kabul etmeğe başladım. Bu yolu, yeğ tutan bir kişi olduğuma göre de bu öyküyü nasıl anlatmağa çalıştığımı, bu öyküyü anlatmak için hangi yollardan gittiğimi yazıyorum (Karasu, 2004: 129).

Burada, tam olarak öykünün genel şablonunu ortaya koyar. Bir yazar olarak, öykünün içinde düşündüğü, zaten daha önce görülmüştü. Şimdi de kendisi bunu açık açık söyler. Ayrıca, öyküyü nasıl dile getirdiğini adım adım yazmıştı. Okuyucu, burada, bu tespiti de onun kaleminden, doğrudan görme fırsatı bulmuş olur. Öykünün sonunda da şunları kaleme alır: "*Bu, yeni bir bölüm olmayacak. Ortada daha hiçbir şey yokken bölüm bölüm ayırmalar gülünç olmaktan başka bir işe yaramıyor*" (Karasu, 2004: 131). Okuyucu, açılan yeni bir bölüm işaretiyle yüz yüze gelir ve bunun öyküdeki yeni bir bölüm olacağını düşünür. Ancak, bu düşüncelerle ilk satırları okumaya başlayınca, kendisine söylenen ilk söz, "bu, yeni bir bölüm olmayacak" sözü olur. Okuyucu bu satırlarla, öykünün sonunda da bir üstkurmaca örneğine şahitlik eder.

"Mesih" öyküsünde, metnin yazılış süreci okuyucuyla paylaşılır. Metnin yazarı, öykünün hangi yöntemle daha iyi olacağı üzerine kafa yorar ve bunu açık açık dile getirir. Bazı seçimlerini beğenmez ve onlardan vazgeçer. Hatta okuyucu, zaman zaman bir yazarın çaresizliğine tanıklık eder. Metnin yazarı, bir yerde, açık açık yazamıyorum ifadesini kullanır. Yazar, hangi karakterlerin hangi amaç için esere sokulması gerektiğini dahi doğrudan dile getirir. Tüm bunlar, öykünün üstkurmaca yönünün ne kadar güçlü olduğunu gösterir.

Narla İncire Gazel kitabı, neredeyse baştan sona, üst kurmaca unsurlarıyla doludur. Tüm anlatının, kurgusallık ve yazınsallık üzerine kurulduğu söylenebilir. İlk olarak yazın kuramına dair bazı düşüncelere yer verilir. Bunlardan birinde, sanatçının, öğrendiklerinin kaynağını gizlemek gibi bir kaygısının olmadığı dile getirilir. En azından bilinçli olarak bu tarz bir gizleme olayına başvurmayacağı söylenir. Öte yandan, sanatçının, açığa vurduklarının bilgisine ne kadar vakıf olduğu konusunun belirsiz olduğu ve bunun yanıtının net olarak elde edilemeyeceği aktarılır. Bunun tek yanıtı "belli olmaz"dır. Ayrıca onun, kelimelerle yeni dünyalar kurduğunu ve bunu, başkalarına öğretme konusunda bazı şüphelerin olduğu dile getirilir; çünkü,

onun, var ettiği dünyayı başkalarına aktarma yollarının buna ne kadar verimli olup olmadığı konusu muallaktır (Karasu, 2012 a: 47). Yazarlık olgusunun irdelendiği bu ifadelerde, yazar, yazarın aktardığı bilgiler ve onun var ettiği yeni dünya arasındaki ilişkiler sorgulanır. Yazarın, öğrendiği bilgiler konusunda şeffaf davranabileceği aktarılırken onun, var ettiği yeni dünyaları aktarmada çok da kolay başarıyı elde edemeyeceği dillendirilir.

Kitabın ilerleyen bölümlerinde ise yazma aşaması hakkında bilgi verilir. Aktarılan bilgilerden hareketle yazarlığın, çok zor bir eylemi üstlenmek demek olduğu anlaşılır. Çünkü her bir sözcüğün seçimi, bazen kısa bazen de uzun süre ister. Sözcük seçimi, büyük bir titizliği gerektirir. Zira onun, kendisinden önceki sözcüklerle olduğu kadar sonraki sözcüklerle de olan ilişkisinin çok iyi hesaplanması tüm bunların dışında da metnin kendi bağlamı içinde her bir sözcüğün bu bağlama uygun bir şekilde seçilmesi ve uygun bir tarzda kullanılması zorunluluğu vardır. Okurun kolaylıkla ve hızlıca okuduğu cümlelerin, böyle zor bir sürece sahip olduğu ama okuyucunun bunu bilmediği vurgulanır. Onun için var olan şey, sözcükleri, peşi sıra gözlerinin önünden akıtmak ve zihninde oluşturduğu resimleri/hayalleri takip etmektir (Karasu, 2012 a: 89). Okuyucunun, kolaylıkla okuduğu satırların, çok zor bir sürecin sonunda meydana geldikleri ayrıntısıyla dile getirilir. Her bir kelimenin bile büyük bir dikkatle cümleye serpiştirildiği vurgulanır.

Sonraki sayfada da benzer düşünceler dile getirilir. Burada, yazar için metin oluşturma sürecinin, sonu gelmez adımlamalar ve molalar dizisi olduğu dillendirilir (Karasu, 2012 a: 90). Çünkü önceki yorumlamada da vurgulandığı gibi, eserlerin her bir sayfası, her bir kelimenin seçimi büyük bir zaman ve dikkat gerektirir. Bu yüzden, her bir sözcüğün seçimi için geniş vakitler ayrılır ve bunların tespitinden sonra yeni kelimeleri elde etmek için yeni mesailere girişilir. Bu eylemin, sonu gelmez adımlamalar ve molalar dizisi olarak nitelenmesi yerinde bir metafordur.

Dile getirilen bir başka yorumlamada da yazıda iplik gibi dizilmiş sürekli bir öğenin olmamasına rağmen genel manada bir peşi sıralığın var olduğu izleniminin görüldüğü ancak bunun bir aldatmaca olduğu söylenir. Çünkü ister uzun ister kısa olsun, her sözün arasında görünmeyen, yazılmamış birçok kelimenin/düşüncenin olduğu aktarılır. Bu da yazma esnasında yazarların, bir beyin fırtınası yaşadıkları

gerçeğini ortaya koyar. En doğru kelimenin elde edilmesi için bazen onlarca kelimenin denenmesi gerekir. Burada bir başka konudan da bahsedilir. Yazarlar, bazen bu beyin fırtınası sürecinde, çeşitli kelimeleri yazdıklarını düşünürler ancak bunları yazmamış oldukları, başka kelimeleri seçmiş oldukları gerçeğinden habersizdirler. Bu da yapılan işin, ne kadar meşakkatli bir şey olduğunu ortaya koyar. Ancak durum, okur için çok daha kolaydır. Onun önünde, yazılması durmuş, kıpırtısız yani "tamamlanmış" bir metin vardır. Bu yüzden onun, zorlu yolculuklara çıkmasına gerek yoktur. Bu iki durum, yaşamak ile yaşanmışı okumak şeklinde formülize edilir. Yazar, yazdığını derinlemesine yaşarken okur ise sadece onun yaşadıklarını okur (Karasu, 2012 a: 91). Eser, okur, yazar üçlüsü hakkında ayrıntılı bilgiler verilir. Her yazının aslında, görünmeyen onlarca versiyonu olduğu sonucuna ulaşılır. Yazarlar, eserin son halinden önce, onlarca farklı biçim, kelimeler, düşünceler üzerinde dururlar ve eldeki son şekil, onlar tarafından en doğru biçim olarak kabul edilir. Ancak anlatıcıya göre yazarlar, bazen yazmayı düşündükleri kelimeleri değil de düşünmedikleri kelimeleri eserlerine koyarlar. Okura dönük olarak da kolay bir işe giriştiği yorumu tekrarlanır.

Narla İncire Gazel kitabında, yazar, kurgu, okur gibi kavramlar, öykünün kurgusu içinde ele alınır. Yazarın, elde ettiği bilginin kaynağını açık edebileceği; eser üretmenin çok zor bir iş olduğu; her yazının görünmeyen onlarca versiyonu bulunduğu; okurun kolay bir iş yaptığı gibi konular ele alınır. Bunlar da kitabın üstkurmaca yönünü ortaya koyar.

Altı Ay Bir Güz kitabında anlatıcı, zaman zaman, yazın kuramının kendisini sorunsallaştırır ve üstkurmacayı gerçekleştirmiş olur. Örneğin anlatıcı, yazarın, geçmişi ele aldığında, nasıl bir yöntem izlemesi gerektiğini ifade eder. Ona göre yazar, okuyucuyu geçmişe götürdüğünde, bir an bile, okuyucunun geçmişte olduğunu unutmasına izin vermemeli ama aynı zamanda ona şimdiyi de yaşatmalıdır. Bir diğer önemli nokta da okuyucu, okuduklarını benimsemelidir (Karasu, 2013 b: 27). Bu düşüncelerini dile getirdiği ifadelerden sonra şu satırlar görülür: "*Ben, anlatıcı, öykümü sürdürüyorum (Böyle bir söze kim inanır ki?)*" (Karasu, 2013 b: 27). Burada, anlatıcının kendisini çok bariz bir şekilde ortaya koymaması gerektiğini vurgular. Ancak hemen bunun ardından dile getirdiği şu sözler dikkat çeker: "*Bir*

gün, o adam da tatile çıktığında, ömrü boyunca yaşadıklarını alt üst eden bir şeyler olacak. O bilmiyor, ben biliyorum; ben anlatıcıyım" (Karasu, 2013 b: 27). Burada başvurduğu yöntem, hemen önceki cümlede dile getirdiği düşüncenin zıddıdır. Çünkü burada anlatıcı doğrudan "Ben anlatıcıyım" demektedir. Bilge Karasu, okuyucuda, bu farkındalığı yaratarak metnin kurmaca boyutunu, okuyucunun derinlemesine hissetmesini ister. Okuyucu, birbiriyle uyumsuz anlatı tarzlarını hemen peşi sıra görünce, önce kafası karışmakta, ardından da okuduğunun da bir kurmaca olduğunu derinlemesine hisseder.

Kitabın ilerleyen sayfalarında, sanat kuramına yönelik sözlere yer verilir: "*Sanatta tazeyi, el değmemişi bulmağa çalışırken ya bayata ya da çocuksuya, alıkçaya saplanır gideriz. Değil mi?*" (Karasu, 2013 b: 72) Kay'ın, D.H.A.'ya söylediği bu sözler, sanat kuramının kendisine yöneliktir ve sanatta orijinal olanı bulmanın zorluğuna dairdir. Daha sonra ise bir kitabın nasıl kurgulanması gerektiği konusu ele alınır. Nelerin esere konulması kadar nelerin konulmaması gerektiğinin bilinmesinin de önemli olduğu söylenir. Esere, birçok şeyin konulabileceğini ancak bunların parça bohçası gibi olmaması gerektiği dillendirilir (Karasu, 2013 b: 76). Bir eserin içine nelerin konulması nelerin konulmaması konularına değinerek yazar, yazınsal ürünlerin içeriği konusunu tartışmaya açar. Öte yandan, sanatta orijinallik kaygısı gütmenin çok da mantıklı olmadığını dile getirir. Bu görüş, postmodern edebiyatın temel argümanlarındandır. Çünkü postmodern yazarlar, orijinalliğin sonuna gelindiğine inanırlar.

Sonraki sayfada ise D.H.A.'nın yazın anlayışından bahsedilir:

> Varacağı yere gelemiyor daha. Oyalanıyor. Egemen bir öğe yerine, egemen bir öğe çevresinde kurulmuş tümcelerin çatışıp çakışması yerine, okuruna, seçebileceği bir (belki de birden çok) doğrultuda ilerleme olanağını verecek bir öğeler dizisi. Değişik bütünler, değişik izlekler kurulmasına olanak tanıyan bir öğeler dizisi (Karasu, 2013 b: 77).

D.H.A'nın yazdıklarında, henüz bir tamamlanmamışlık halinin görüldüğü söylenir. Ayrıca, bir yazma yönteminden de bahsedilir: Egemen bir öğe yerine, birden çok merkez öğenin bulunduğu bir anlatı biçimi. Bu yöntemle okuyucular, birçok farklı bağlama ulaşma fırsatını yakalamış olurlar.

Kitabın ilerleyen sayfalarında, bu izlek sürdürülür. Bir değil de birden çok merkez öğeye yer verilirse, eserin herhangi bir parçasının, kendi başına bir bütünlük hali taşıyabileceği vurgulanır. Ayrıca, bu değişik bütünlüklerin her birinin, hayatın farklı bir perspektifi olduğu/olması gerektiği de eklenir (Karasu, 2013 b: 78). Sonrasında ise okura, özgürlük alanı açmak için, bölümler arasındaki ilişkiyi, bazen esnek bazen de sıkı tutmanın getireceği bazı durumlardan söz edilir. Bu durumun doğurabileceği sonuçlardan birinin, birtakım çıkmaz yolların istenmeden de olsa ortaya çıkabileceğidir.

Anlatı kuramına gönderme yapılan bir diğer ifade de şudur: "*Elli yıl önceki bir sabahı anlatmağı (böyle anlatmağı) böyle deneyebilirim. Anlatı, yazı açısından, çözülmesi gereken birçok sorunun da farkına vararak*" (Karasu, 2013 b: 53). Kerim ya da D.H.A. denilen karakter, kendi çocukluğundan bir pasajı anlatır. Ancak, her anlatının, birçok sorunla ilintili olduğunun da farkında olduğunu söyler. Bu, onun bakış açısıyla anlatılmış bir geçmiş sabahtır, ancak bir başkası aynı anları farklı anlatabilir. Nitekim kendisi de sonraki cümlede, İsabey'in bu anları çok farklı anlatacağını dillendirir.

Kitabın bazı yerlerinde ise doğrudan postmodern anlatıların özelliklerine göndermede bulunulur: "*Zamanın eriyip dağılıverdiği, kişilerin bölük pörçük, bakanın gözünde taşıyabilecekleri tek gerçeklikle, o parça bölük gerçeklikle, görünüp yittiği bir kitap nasıl çatılabilir*" (Karasu, 2013 b: 70). Anlatıcı, D.H.A.'nın, zamanın dağılıverdiği, kişilerin bölündüğü, gerçekliğin parçalara ayrıldığı bir kitabın, nasıl çatılabileceğini söyleyerek üstkurmacayı postmodern özellikler üzerinden sağlamış olur.

Zaman zaman anlatıcı, D.H.A.'nın zihninden geçenleri okuyucuya aktarır: "*Kitabın çatısı derken ilişkilere sapmanın anlamı yoktu*" (Karasu, 2013 b: 74). Bu zihinden, kitap yazımı ve benzeri edebiyata dair düşüncelerin geçmiş olması önemlidir. Çünkü bunlar, üstkurmaca kategorisine giren söylemlerdir.

Altı Ay Bir Güz kitabında, edebî eserin unsurları olan, zaman, anlatıcı, karakter, olaylar arasındaki bağlantı gibi konular işlenir. Örneğin eserde, geçmişten bahsediliyorsa, okuyucu, geçmişte olduğunu bilmeli ama şimdiyi de yaşamalı. Öte

yandan "ben anlatıcı" konusu üzerinde durulur. Eserlerde bir değil de birden çok merkezi unsurun olması olumlanır. Sanatta orijinalliği arama çabası da gereksiz görülür.

"Kumsalda Bir Köpek" öyküsünde de üstkurmacaya başvurulur: "*Her şeyin, genç, tor, sevgiyle büyütüldüğünü düşündüren bir köpekle başlaması gerek*" (Karasu, 2004: 134). Yazar, öykünün bir köpekle başlatılması gerektiğini vurgular. Nitekim öyle de olur ve öykü bir köpekle başlar, hatta bir köpeğin üzerine inşa edilir. İlerleyen satırlarda, neden bir köpeği seçmiş olduğu açık bir şekilde ortaya konulur. Bu, anılara dair bir düşüncedir. Ona göre anılar, ancak belli bir düzenin sağladığı anlamları taşıyabilir. Bunu notalara benzetir. Tıpkı notalar gibi, anahtarı yazılmadıkça birtakım benekler gibi kalırlar (Karasu, 2004: 132). Öyküde, kendi bir anısından bahseder. Kumsalda gördüğü bir köpek üzerinden gelişen olaylara yer verir. Bu köpek, onun için geçmişin bir anahtarı görevi görür. Bu anahtar sayesinde, o gün yaşadıkları, bir benek olarak kalmayacaktır.

"Yataklar" öyküsünde, benzer yöntemle kurulmuş üstkurmaca örneğine rastlanılır. Öykünün anlatıcısına göre, öyküdeki satırları dile getiren yazarın da "ben" diyerek kişilerine katılması, kendini gerçek kişi olarak düşünüp, anlatıp, kişilerinin arasına girmesi yadırganmamalı. Yazarın da her yazısında, değişik bir öykü olduğunu söyler (Karasu, 2004: 151). Öyküde, ben anlatıcı söz konusudur. Bu, evde oturup kendi yaşamını sorgulayan birinin yaşamıdır. Anlatı akarken birden okuyucu, üstte aktarılan düşünceleri içeren sözlerle karşılaşır. Anlatıcı, söz almış ve öykü yazarının da ben anlatımı tercih ederek öyküye sızabileceğini söyler. Çünkü ona göre, yazarlar da her yazılarında, bir öyküdürler. Bu satırlardan sonra, anlatı kaldığı yerden devam eder.

"Kumsalda Bir Köpek" ve "Yataklar" isimli öykülerde, yazarların, kendi öykülerini nasıl oluşturduklarını açık bir şekilde okurla paylaştıklarına tanıklık edilir. Hatta yazarların, kendi anlatı biçimlerinden memnun olmadıkları ve bundan dolayı sürekli öykülerini farklı şekillere sokma çabalarına giriştikleri görülür. Bundan dolayı öykülerin, birbirinden farklı birçok versiyonu okura sunulur. Kitapta, üstkurmaca yöntemine başvurularak yazar-okur ilişkisi, karakter yaratma, olay örgüsü kurma gibi konulara değinilir.

Göçmüş Kediler Bahçesi kitabının içindeki öykülerde de üstkurmaca yöntemi kullanılır. "Avından El Alan" öyküsündeki şu sözlerde, üstkurmaca örneğine rastlanılır: "*Masalımı bugünlerden hangisine yerleştireceğimi düşünüyorum*" (Karasu, 2008 a: 15). İlk olarak anlatıcı, iki farklı havadan bahseder ve masalını, bugünlerden hangisine yerleştireceği konusunda kararsız olduğunu söyler. Bu, anlatı yönteminin okuyucuyla paylaşılmasıdır. Ardından da öykünün içinde önemli bir yer tutacak olan sevgi konusundaki fikrini dile getirir.

Anlatıcı, daha sonra öykünün versiyonlarını tartışır okuyucuyla: "*Tutalım ki güneşli havadan başladık. (Birçok okurun hoşuna gitmeği de düşünmüş olabiliriz bu arada…)*" (Karasu, 2008 a: 16). Güneşli bir havayla başlamanın, okuyucuların hoşuna gideceğini dillendirir. Ayrıca böyle birgünün, denizde ne tür olaylar yaratacağını da ifade eder ve şöyle devam eder: "*Kıyı ile karşı adalar arasından ince ince akan deniz, balıkçıyı sürükleyecek sürükleyecek, yolunun şaşırmış bir orfinoz yavrusunun açgözlülükle dolandığı yere getirip bırakacağız diye düşünelim şimdi*" (Karasu, 2008 a: 16). Daha sonra, böyle bir havada balığa çıkan denizcinin neler yaşayabileceğini tahayyül eder ve bunu okuyucuyla paylaşır. İlerleyen sayfalarda ise güneşli hava ile kapalı havanın iç içe geçme durumundan bahseder: "*İki hava bir araya gelebilir. Deniz balkımaz, hava bozdur, sabahtan yağan kar durmuş, güneş soğuk soğuk sızıyordur bozluk katmanları arasından*" (Karasu, 2008 a: 18). Böyle bir havada nelerin olabileceğini aktarır. Bu hava çok da iç açıcı değil ve karamsardır.

"Avından El Alan" öyküsünde anlatıcı, açık bir şekilde, öykünün yazım sürecini okurla paylaşır. Farklı hava şartlarında, öyküsünün, farklı biçimlere bürüneceğini ifade eder ve bunları okura sunar. Okur, bu öyküyü kesintisiz okuyamaz. Bunun yerine, onun nasıl kurulduğunu gözlemler.

Kitaba da ismini vermiş olan "Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsünde, üstkurmaca unsurları vardır. Öykünün girişinde anlatıcı, tasarladığı bir öykünün ilk cümlelerini yazmaya başlar. Hatta bunun için isim denemeleri bile yapar. İlk aklına gelen isim "Göçmüşler Bahçesinde Bir Yazlık Sevi" olur. Okuyucu, bunu görünce doğrudan elindeki "Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsünü hatırlar ve acaba okuduğum öykü, sözü edilen öykü müdür? diye düşünür. Çünkü yazar, henüz öykünün ilk cümlelerini yazmakta ve isim için de denemeler yapar. Gelinen son noktada okur,

ortaya "Göçmüş Kediler Bahçesi"nin çıkmış olabileceğini düşünür. Benzer bir çağrışım şurada da vardır: "*Burası, göçmüşlerin bahçesi değildi, göçecek kedilerin çekilip gözden ırak ölmeğe baktıkları yeriydi herhalde bu kentin; Göçmüş Kediler Bahçesiydi bu*" (Karasu, 2008 a: 156). Kitabın ismini, öykünün içinde vererek yazar, âdeta, okuyucuda, karşı karşıya olduğu olayların bir kurmaca olduğu hissini uyandırmak ister. Öykünün sonunda ise okuyucu, elindeki öykünün nasıl şekillendiğini öğrenir. Anlatıcı, kendisinin tarihçi olduğunu ve ölen arkadaşının gezi notlarından hareketle bu öyküyü yazdığını ifade eder. Öyküde bahsedilen uzun boylu, kumral saçlı kişinin arkadaşı olduğunu söyler.

"Usta Beni Öldürsen E!" öyküsünde, yazar, ilk olarak, öyküye farklı bir giriş yapar. Ancak daha sonra yazar, şunları dile getirir: "*Baştan alalım. Karşısındaki ustasıydı*" (Karasu, 2008 a: 107). Yazdığı girişi, değiştirme kararı alır ve öyküyü farklı bir şekilde sunmaya başlar. Bunu, okuyucuya gösterek, belli ederek yapması önemlidir. Çünkü okuyucuyla öykünün yazılış serüveni paylaşılmış olunur.

"Avından El Alan", "Usta Beni Öldürsen E!" öykülerinde, yazar, kendi öyküsünün farklı biçimlerde yazılabileceğini dile getirir. Bununla yetinmeyen yazar, bu biçimleri okura gösterir de. "Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsünde ise okuru, kitabın ismine yönlendirir. Bu sayede okuyucuya, bir kurmaca ile karşı karşıya olduğunu hatırlatır.

Troya'da Ölüm Vardı kitabı, "Doğum" isimli bir bölümle ve şu sözlerle başlar: "*Eserin derinliklerinden, yakıcı demirin acısı. Karanlık titrerken… Hayvan sarsılıyor. Dakika yürekçe bile değersiz. Ilık ılıklık. Sızıntı, sarı sarı, ter ter, çiğ. Çiğlik hep… Günes tepede. Eser karanlık; karanlığın yaşamazlığında. Güneş tepeden yakıyor gölgeleri… Dişilik kokusu*" (Karasu, 2012 b: 7). Yazar, bir eserin doğuş sürecinin nasıl olduğunu anlatıyor. Bu, çok zor ve sancılı bir süreçtir. Büyük bir mücadele ve çaba gerektirir. Karasu, âdeta bu zor ve karmaşık kitabın, nasıl bir sürecin sonunda ortaya çıktığını dile getirir. Eser üretmenin kendisi zorken bu metin gibi, son derece karmaşık ve ağır bir eser üretmek, çok daha zordur ve Karasu, bunu dile getirir.

Üstkurmaca yönteminin bir diğer önemli yönü, okur eksenli olmasıdır. Üstkurmacayı temel alan yapıtlar, metin içerisinde yer alabilecek ve metin içi boşlukları doldurabilecek, romandaki bağlantıları kurabilecek bir okur isterler (Çelik, 2005: 13). Bu metinlerde âdeta, "*okur tarafından yazarın canına okunmuştur*" ve "*yazar okuru yaratırken, yazarın ölüm fermanını da yayımlamış olur*" (Kaymak, 2008: 462). Okur eksenlilik, postmodern edebiyatı, kendisinden önceki edebî anlayışlardan ayıran temel özelliklerden biridir. Okurun merkeze alındığı, yazarın ise ikinci plana bırakıldığı postmodern metinler, kendilerini farklı bağlamlara oturtabilecek okurlar beklerler. Okurun yorumlama alanı, edebiyat tarihinde belki de hiç bu kadar geniş tutulmamıştır.

Postmodern edebiyatta okur, metin okuma süreci içerisinde, neredeyse, yazılmakta olan metnin yazılma sürecine ortak olur, kurmaca kişilerle çeşitli ilişkiler kurar. Böylece üstkurmaca, metinlerin kurmaca özelliğini ortaya koyduğu gibi, aynı zamanda, metinler dışında yer alan dünyanın da kurgulanabileceği düşüncesini okurların zihninde oluşturur (Çelik, 2005: 46). Bu da gerçeklik ile kurgunun iç içe geçmesine yol açar. Borges söz konusu durumun ileri bir safhasına gelindiğinde şu durumun ortaya çıkacağını ifade eder: "*Bu nevi dönüşümler bize şunu hatırlatırlar: Şayet bir öyküdeki karakterler, izleyici ya da okura dönüşebiliyorlarsa, o takdirde bizler de kurmacaya dönüşebiliriz*" (Aktaran Demir 2002: 38). Gerçek dünyanın da kurguya dahil edilmesi, gerçeklik-kurgusallık sınırını bulanıklaştırır. Bu tarz eserlerde, kesin hükümlere yer vermek artık güçtür. Okurun, kurgusal olanın dünyasını dışarıdan gözlemlemesi her an, onun kurgusala dahil edilmesiyle kesintiye uğrayabilir.

Bu okur eksenli anlayışın bir yönü de anlatıcının okurla konuşmasıdır. Bu tarz metinlerde anlatıcı, okura, metni nasıl kurguladığını anlatır. Ona satır aralarında metni doğru okumanın ipuçlarını verir. Bu, bir bağlamda yazarın, ondan istediklerini anlayacak kendi okurunu yaratma çabasıdır (Ecevit, 2013 b: 124). Bu duruma, İtalo Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* isimli romanı örnek gösterilebilir. Yazar, eserin girişinde okuyucusundan çeşitli şeyler yapmasını ister. Bunlardan bazıları şunlardır: Rahatla. Konsantre Ol. Bütün öteki düşünceleri aklından çıkar. Bırak dünya etrafında yok olsun. TV'yi kapa. Diğerlerine yönelerek hemen şöyle seslen

“Hayır! TV izlemek istemiyorum” (Calvino, 2015: 19). Yazar, okura sunduğu bu ipuçlarıyla onun, eserden daha fazla haz almasını sağlar. Yazarlar, bu tarz ifadelerle kendi okurlarını var ederler. Ancak postmodern eserlerde, okurun, yazardan bağımsız hareket ettiği ve onun söylemlerine boyun eğmek zorunda olmadığı ifade edilmeli.

Hilmi Yavuz’un *Taormina* isimli metninde, anlatıcı, okurla konuşmakla yetinmez ondan bağışlanma diler: “*Kentimizin, yanlış söyledim, bağışlayın beni, imgemizin nasıl kurulduğuna ilişkin bazı gözlemleri de aktarmam gerekiyor*” (Yavuz, 2012: 10). Anlatıcı, yanlış bir sıralama izlediğini fark eder ve okuyucudan bağışlanmayı diler. Artık, yazarın her dediğine boyun eğen ve tamamen onun güdümünde olan bir okur değil, gerektiğinde yazarın hesap verdiği bir okur söz konusudur.

Umberto Eco da 18. yüzyılda yaşamış olan Alessandro Manzoni’nin *I Promessi Sposi* isimli eserinde, bu edebî yöntemi kullandığını aktarır. Romandan yaptığı, “duvarın ötesine, tarlalara bir göz attı. Kimse yoktu; önündeki yola da şöyle bir baktı; kimse yoktu, bravo’lar dışında. Ne yapmalı? Ne yapmalı?” bu alıntıyla yazarın, söz konusu soruyu yalnızca Don Abbondio’ya değil doğrudan okura da yönelttiğini söyler: “Ey okur! Don Abbondio’nun yerinde olsanız, siz ne yapardınız?” (Eco, 2013: 74). *Gece* romanında, bu tarz üst kurmaca yöntemine fazlasıyla başvurulur. Şu örnek bunlardan biridir: “*Uzatıyor, dolaştırıp karıştırıyor muyum lâfı?*” (Karasu, 2007: 32) Romanı çok karıştırdığının bilincinde olan yazar, okuyucuya, âdeta bunu yapıp yapmadığını sorar. Bu, hem romanın bir gerçekliğini ortaya koyar hem de bir üst kurmaca örneği sunar.

Daha sonra anlatıcı, oluşturduğu eserde, kişileri hem var kılmak hem de belirsizlik içinde bırakmak istediğini ifade eder. Ancak devamında, “*öyle düşünüyorum ya gerçekte ne demek bu?”* (Karasu, 2007: 56) sorusunu sorar. Bu sözlerde de yazarın iç konuşması söz konusu olduğu gibi, okuyucuya yöneltilmiş bir soru da vardır.

Bir başka yerde ise ne yapmak istediğini kendisine soralı, epey bir vaktin geçtiğini ancak hâlen açık seçik bir yanıta ulaşamadığını ve bunun bir şey demek olup olmadığını sorar (Karasu, 2007: 71). Anlatıcı, kendi eserinin içeriğini okurla

paylaşır. Bu içeriğin henüz net olarak bir yerlere ulaşmadığı çünkü onun zihninin karışık olduğu ve bu durumun söz konusu sonucu doğurduğu öğrenilir.

Bazı yerlerde ise okurla bir diyaloğun olduğunu doğrudan ifade eder: "*Zamanı yok etmeğe çalışırken söyleyişimizin yapısını da bozmak gerekmez mi?*" (Karasu, 2007: 74) Ortada bir söyleyişin/söyleşinin olduğu açık açık dile getirir. Hem bir yazar olarak zamanı yok etme çabası içinde olduğunu vurgular hem de söyleyişi/söyleşiyi açık etmiş olur.

Devam eden satırlarda tekrar doğrudan diyaloglara geçer: "*Babamın kusurları, tutarsızlıkları çoktu. Ama büyüklere duyduğu saygıyı unutamam. Bugün büyüklere saygı mı kaldı?*" (Karasu, 2007: 86) Okura dönüp bugün büyüklere saygının kalıp kalmadığını sorar. Babasının bazı kusurları olduğunu kabul eder; ancak bu kusurlarına rağmen onun büyüklerine saygı duyduğunu ve bugün bu durumun olmadığını okurla paylaşır.

Gece romanında anlatıcı, okura çeşitli sorular sorar ve bunun yanında ona, eserin içeriği hakkında bilgi verir. Lafı uzatıp karıştırma, kişileri hem var kılmak hem de belirsizlik içinde bırakma, zamanı yok etme gibi konuları, okura sorular sorarak gündeme getirir. Tüm bunlar da eserin üstkurmaca boyutunu ortaya koyar.

Göçmüş Kediler Bahçesi kitabında yer alan "Yengece Övgü" öyküsü, okurların düşünceleri göz önüne alınarak şekillendirilir. Anlatıcı, "şöyle diyebilirdim" diyerek söze başlar ve söz konusu öyküye bir giriş yapar. Ancak ardından şu açıklama görülür: "*Üstelik, böylesi bir anlatışın geçer akça olduğu günlerden bu yana yüz yıl geçmesine karşın, bugün bile, herhangi bir şey 'anlatan' yazının tek olabilir biçimi budur diye düşünen pek çok okuru, sevindirirdim*" (Karasu, 2008 a: 73). Kullandığı formatın, birçok okuyucunun hoşuna gideceğini söyler. Ancak kendisi için bu tarz bir anlatışın, pek de muteber olmadığını dillendirir. Ardından söz konusu öyküyü farklı bir biçimde anlatır. Bu anlatımdan sonra da şunları dile getirir: "*Öyle de diyebilirdim. Yeni yaftalı, oldukça alışılmış bir anlatı yoluna girer, pek çok insana burun kıvırtırdım*" (Karasu, 2008 a: 74). Öykünün ikinci formatını ise okuyucuların beğenmeyeceğini söyler. Birçok kişinin, buna burun kıvırtacağından emindir. Ardından, yeni bir yengeç öyküsüne geçer. Bu öyküyü

anlattıktan sonra, şunları yazar: "'*Yengece Övgü' diye, başlığı buraya atmak gerekirdi gerçekte. Oysa, alışılagelmiş işte; yazının başına yerleştirdim başlığı. – 'Korkusuz Kirpiye Övgü'ye yakıştırmak için*" (Karasu, 2008 a: 75). Okuyucu, öykü boyunca, yazar tarafından bilgilendirilir. Nasıl bir serüvenin sonunda bu öykünün oluştuğu birer birer anlatılır. Hatta yazar, yaptığı bazı tercihlerde yanıldığını da söyler. Bununla da yetinmez, bir önceki öyküye göndermelerde de bulunur.

Kısmet Büfesi kitabında yer alan "Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin" öyküsünde görülen, "*burada gene bir değişikliği belirtmek gerekiyor*" (Karasu, 2013 a: 100) sözlerinden sonra yazar, öykünün içeriği hakkındaki bazı bilgileri daha ayrıntılı verir. Önceki bölümde, Ferdane Hanım'ın çay daveti için seçtiği yerin, doğrudan pastane olduğu belirtilmişti. Ancak, hemen ardından yazar araya girer ve "burada bir değişikliği belirtmek gerek" diyerek konuyu tam anlatır. Ferdane Hanım, arkadaşlarını önce evine çağırmayı düşünmüş ancak kocasının patavatsızlığını hatırlayınca fikrini değiştirmiş ve arkadaşlarını pastaneye davet etmiştir. İlerleyen satırlarda ise sıradışı bir edebiyat olayına şahit olunur:

> Burada durabilirim, Şefika, gerçekten, Hikmet Hanım'ın şimdi düşündüğü gibiyse, "kavrayıcı" bir nitelik, bu pastanedeki durumu belirgin bir çıkmaza ya da çözüme götürmez. Şefika, Yardım Derneğine de bu niteliğiyle girmiş, bu niteliğiyle Yönetim Kurulunda sivrilip genç kesimin sözcüsü olabilmiştir (Karasu, 2013 a: 105).

Yazar, sanki bunu ona o söyletmemiş gibi, kendi karakterinin bir yorumu hakkında, değerlendirme yapar, Hikmet Hanım, Şefika'nın kavrayıcı yönünü fark ettiğinde önemli bir tespit yaptığını düşünür: "*Buldum, Şefika'nın çıkaramadığım niteliğini, buldum galiba*" (Karasu, 2013 a: 104). Ancak yazar araya girer ve bu, o kadar da belirleyici olabilecek bir tespit değildir, der. Daha sonra devam eder ve karakterlere, söz konusu nitelikleri kendisinin verdiğini söyler. Burada, en önemli husus kanaatimizce onun, kendi karakterine söylettiği bir söze "muhalefet" etmiş olmasıdır. Yazar, daha sonra esere karışma durumu için şunları söyler: "*Bu arada, 'yazarın metne karışmaması' diye kimi eleştirmenin son on yıllarda neredeyse kutsallaştırıp tartışılmaz sayageldiği bir düşünce de biraz olsun sarsalanır*" (Karasu,

2013 a: 106). Yazar, burada, açık açık metne müdahale ettiğini ifade eder. Kendisi de yazarın metne karışmaması gerektiği tartışmalarından haberdardır. Ancak o, bunu pek önemsemez ve metne müdahale eder.

Sonraki sayfalarda tekrar metne müdahale ettiği görülür. Bunlardan birinde, sayfayı boylamasına üçe bölmek, birinci kanatta üstkonuşmayı, ikincisinde altkonuşmayı üçüncüsünde de Ferdane Hanım'ın iç konuşmasını vermek istediğini söyler (Karasu, 2013 a: 108). Öykünün bir yerinde ise anlatının formatını değiştirdiğini yazar: "*Şimdi de burada, kimseye sezdirmeden çekilmiş bir fotoğrafı elimizde tutarmış gibi davranalım, bu fotoğrafın donmuş diriminde kadınların duruşuna bakalım*" (Karasu, 2013 a: 121). İlk olarak, üç sıraya dizilmiş birtakım kadınların fotoğrafından hareketle pastaneye kadar varan bir öykü oluşturduğunu yazar. Ancak burada bir değişikliğe gitmek istediğini belirtir. Yeni konseptte, fotoğrafın ele alınıp kimseye çaktırmadan incelenmesi vardır. Anlatıcı, "Elimizde tutarmış gibi davranalım", "duruşuna bakalım" gibi ifadelerle okuru da esere dahil etmek ister.

Metin içinde metin anlayışı, üstkurmacada öne çıkan bir diğer özelliktir. Çünkü yazma eyleminin merkeze alındığı üstkurmaca metinlerde, roman kişileri sürekli metinler üretir. Bu romanlar, öykü içinde öykülerle doludur (Ecevit, 2013 b: 110). Nitekim eser ve yazı yazma gibi olgular, okuyucuya, elindeki yapıtın da bir kurmaca olduğunu hatırlatacağı için bu yönlü tüm kullanımlar, üstkurmacanın bir parçası olarak değerlendirilir.

Kerim ve Eren isimli iki arkadaşın, bir tatil beldesinde yaşadıklarını anlatan *Narla İncire Gazel* kitabında, yazılan, kurgulanan öyküler vardır.

Anlatının birçok yerinde Kerim isimli yazarın, yazmakta olduğu öyküleri, arkadaşı Eren ile değerlendirilmesine yer verilir. Bunlar, metindeki önemli anlardır. Çünkü bunlardan hareketle okuyucu, yazarların yaşamış olduğu beyin fırtınasına şahit olur ve kelime seçiminin, bağlamın kurulmasının, karakter yaratılmasının ne kadar zor olduğunu bizzat görmüş olur. Bunlar âdeta, anlatıda verilen tüm teorik bilgilerin, pratiğe döküldüğü alanlardır. Bunlardan biri şu diyalogdur:

> "Sonra ne olacak? Diye sormayacağım elbet. Ama ev konusunu bu kadar önemli saymanın ardında ne var? Süheylâ hanımı anlat biraz. Bir de Büyükelçinin karısı farfara bir şeye benziyor, onu da merak ettim. Hoş, ötekini de…"
>
> …
>
> "Yazar pintiliğin tutmayıversin işte! Ben hepsini birden istiyorum. Nasıl olsa senin yazdığını okuyacağım sonunda..." (Karasu, 2012 a: 95)

Eren, Kerim'den, yazdığı öykü hakkında çeşitli bilgiler öğrenmek ister ve karakterler hakkında yorumlar yapar. Öyküde, ev konusu önemli bir yer tutar ve o, bunun, neden bu kadar önemli olduğunu merak eder. Ayrıca, Süheylâ Hanım ve Büyükelçinin karısını merak eder. Ancak Kerim, onun bir süre beklemesini ister. Bazı yerlerde de Kerim, kendi yazdıkları hakkında yorum yapar:

> Kaydı biraz. Kaydı. Çünkü şimdi Nevres hanımın da Bayan von Schimmhoff'la birlikte oraya gitmesi gerektiğini düşünüyorum. Şu yıllık "veda" çayına örneğin… Yani biz gittikten birkaç gün, belki bir hafta sonra… O zaman söz açacak zenginlikten. Nevres hanım o sözleri işitince bir şey söylemeyecek elbet. Yalnız, çok ama çok şaşıracak Süheylâ hanımın o söyledikleri karşısında… (Karasu, 2012 a: 97)

Öykünün, istediği yönden kaydığını fark eder. Bunu düzeltmeye girişir. Yıllık veda çayına, Nevres Hanımın da gitmesi gerektiğini düşünür. Ancak bunun zamanının, kendileri, kasabadan ayrıldıktan sonra olacağını söyler. Öyküde görülen üç kişi, gerçekte var olan kişilerdir. Tatil köyünde, Kerim ve Eren'in gittiği kafeye takılan kişilerdir. Zaten Kerim, onlara bakıp onlara bir geçmiş ve gelecek var ederek öyküsünü oluşturur. Şurada da yazarın, öyküsü hakkındaki yorumlarına yer verilir:

> Sahi, Nevres hanımın şaşkınlığa düşmesini, böylesi bir şaşkınlığa düşmesini niye istedim bu kadar? Bu kadar şaşırması, babasının sesinin bir yerlerden çıkıp gelmesinden ötürü… Süheylâ hanımın sözleri, hemen hemen noktası noktasına, ama çok daha yumuşak, öfkesiz, öğretici bir sesle, babasının, çalışma masasının başında, yalnız önündeki kitabı, kâğıtları aydınlatan lâmbanın arkasındaki karanlıkta söylediği sözlerdi (Karasu, 2012 a: 100).

Bu satırlar, son derece önemlidir. Çünkü yazarın kendisi dahi, yarattığı Nevres Hanımın, çok şaşırmış olmasına tam anlamıyla bir mana veremez. Bu, yazarın, karakterleri, istediği şekilde kanalize edebileceği yargısına ciddi manada gölge düşüren bir olaydır. Zaman zaman karakterler, âdeta bazı özerk davranışlarda bulunurlar ve yazarlar da bu özerk davranışların üzerine çeşitli şeyleri inşa ederler. Bu örnekte, Nevres Hanım, "yazarın iradesi dışında", "anlatıda kendi özerk alanını kurarak" bir şaşkınlık durumunu yaşar ve yazar da, "onun seçimi olan bu hareket"ten sonra, ona uygun olacak şekilde yeni bir şeyler ekler: Nevres Hanım'ın babasının sesini duymuş olması. Ayrıca, Süheylâ Hanımın dile getirdiği bazı sözlerden de bahseder. Şu pasaj da önemlidir:

> Hayır, acele ediyorum. Kara köpekle evlâtlarını reddeden babalar bu dizide olamaz. Onların hesabı daha karıştırılmadı bile. Nevres hanım, her şeyi şu anda çözüp atamaz geriye. Vakit ister bunlar. Yırtıcı vakitler ister. Süheylâ hanım, Nevres hanımı allak bullak etmiş olacaktır o gün. Biz gittikten sonraki gün… Neyle uğraşıyorum ben? (Karasu, 2012 a: 108).

Burada, paniğe kapılmış bir yazarla karşı karşı kalınır. Öykü elinden kayar ve onun istemediği mecralara akar. Öyküsüne koyduğu kara köpek ile evlâtlarını reddeden babaların, şu an konuldukları bölümde, yerlerinin olmaması gerektiğine karar verir. Ayrıca, Nevres Hanımın elde ettiği gücün çok fazla olduğunu ve bu güçle birçok olayı çözebileceğini görür. Fakat bu durum onu rahatsız eder ve Nevres Hanım'a bir set çekmesi gerektiğine inanır. Bu set çekme eylemini de basit bir şekilde yapmayı düşünmez; aksine Nevres Hanım'ı allak bullak edecek bir olaylar dizisi bulması gerektiğini düşünür. "Neyle uğraşıyorum ben?" sözleri ise ondaki panik halini ve yaşadığı çaresizliği son derece keskin bir şekilde özetler.

İlerleyen bölümlerde, arkadaşı Eren de öykünün bir karakterine dönüşür. Onun üzerine çeşitli tasarılar düşünür. Bunlardan biri ona düş gördürmektir. Bazı ipuçları bulmak için gözlüğünün üstünden yanı başında bulunan Eren'e bakıp gözlemde bulunur. Burada eserler, her ne kadar kurgusal olsalar da kendilerini az veya çok reel olanın üzerine inşa ederler gerçeği ile karşılaşılır; ancak Eren, bu yöntemi beğenmez ve eleştirilerini dile getirir:

> "İğrenç bir tutum bu! Her şey bir anlatıya bahane oluyor, her şey bir anlatıya yarasın diye yaşanıyor. Biz de anlatıdan başka bir şey değilizdir herhalde gözünüzde. Efendim?"
>
> "Hele hele… Çok kötü bir anlatının çok basmakalıp kişisi oldun çıktın şimdi!... Anlatıdan başka ne kalır ki geriye bir insandan, insanlardan?... Düşündün mü hiç?... Dinlenen ya da dinlenmeyen anlatılarız, hepimiz…" (Karasu, 2012 a: 123).

Eren, bir noktadan sonra, arkadaşı Kerim'i eleştirir ve onun için, hayatta anlatıdan başka bir şeyin olmadığını söyler. Kerim ise onu yalanlamak yerine, onu destekleyen şeyler söyler. Onun için, evrendeki herkes, bir anlatının parçasıdır.

Narla İncire Gazel kitabında, Kerim isimli karakterin yazdığı öyküler vardır. Kerim, yazdığı öykülerin içeriğini arkadaşı Eren ile paylaşır. Her ikisi, bu öyküler üzerine uzun konuşmalar yaparlar. Eren, bazı konuları daha derinlemesine anlamak ister. Öykülerden birinde geçen ev konusu, bunlardan biridir. Bu metin içinde metin anlayışı, üstkurmaca açısından önemlidir

Kılavuz romanında, karakterler, birbirlerine, yazılarını sorar ya da birbirlerine, kurgu dünyasına dair nasihatlerde bulunurlar. Mümtaz Bey ile Uğur karakteri arasında geçen diyaloglarda bu durum görülebilir. Bir diyaloglarında Mümtaz Bey, Uğur'a neden yazı yazdığını sorar ve karşılığında Uğur, yazı yazdıkça yazının tadına vardığını ve bu yüzden yazı yazmayı sürdürmek istediğini söyler. Uğur, âdeta yazma konusunda kendine hâkim olamadığını ifade eder (Karasu, 2008 b: 44). Bir başka diyaloglarında Mümtaz Bey, Uğur'un üslubu hakkında çeşitli yorumlarda bulunur. Uğur'un, yazdığı yazılarında gün, tarih gibi unsurlara yer vermediğini bunun yerine sadece "p" gibi harflere, "ertesi gün", "iki gün sonra" tarzı ifadelere başvurduğunu dillendirir (Karasu, 2008 b: 47). Bu tarz bir kullanımın, postmodern edebiyat anlayışına uyduğu ifade edilmeli; çünkü postmodern düşüncede, mutlak ifadeler yerine, belirsiz zaman ifadelerinin kullanılması tercih edilir. Öte yandan, Mümtaz Bey, Uğur'un zamanı ele alma biçimini beğenmediğini ve bunu değiştirmesi gerektiğini vurgular.

Bir başka bölümde, Uğur karakteri, Mümtaz Bey'in uyarısına rağmen, yazdıklarının başına tarih atmayı unuttuğunu fark eder ve kendi kendisine kızar.

Ayrıca, kırıntılara değil de öykünün kendisine yoğunlaştığını ifade eder (Karasu, 2008 b: 47). Okur, yazma sürecinde, bazı yazarların, tarih olgusunu önemsediklerini öğrenmiş olur. Öte yandan, eserin bütünü ile onun parçalarının, yazarlar açısından önemle ele alındıklarını ve bazılarının bütünsel davrandıklarına bazılarının da parçalara daha fazla önem verdiklerine tanıklık eder.

Bir başka yerde ise Uğur, yazma anında, kendi kendisiyle yazı hakkında konuşur. "İlk Gün Yazısı" olarak adlandırdığı yazıyı gözden geçirirken birden "o duyguyu anladım" gibi bir ifadeyi zihninden geçirir. Ardından bu söze şaşar. Çünkü kendi yazısına sanki bir başkasının yazısıymış gibi muamele ettiğini fark eder. Sanki sözü edilen yazıyı kendisi yazmamış ve o yazıdaki duyguları kendisi yaşamamış gibi "o duyguyu anladım" gibi bir ifade kullanır. Buna çok şaşırır hatta başka biri olmak için çok da zorlanmadığını söyler ve "*yazıp unuttuğum, yaşayıp yazıp unuttuğum şeyler, yazıda –yani ben okurken- önem kazandı* (Karasu, 2008 b: 54) tarzı düşünceleri zihninden geçirir. Yazarların, belli bir süre sonra, eserlerine yabancılaşabilecekleri gerçeği ortaya konulur. Belli bir süreden sonra, onlar da sadece bir okur konumuna geçip eserlerini üçüncü bir gözle okuma durumuna düşebilirler. Yazarın eserine yabancılaşma olgusu, postmodern edebiyatın önemli unsurlarındandır.

Bazı bölümlerde ise okuyucu, yazma sürecinin kendisinin nasıl bir yapıya sahip olduğunu öğrenir. Bunlardan biri, yazma etkinliğinin, zaman zaman çeşitli nedenlerden sekteye uğradığıdır. Bir pasajda, Uğur karakteri, yazısına yoğunlaşmışken Mümtaz Bey, onun yanına gider ve bu süreç kesintiye uğrar (Karasu, 2008 b: 51). Başka bir bölümde ise yazma süreci boyunca, çeşitli iç muhakemelerin ve farklı farklı duyguların olduğundan söz edilir: "*Bunları yazdım. Ama bir şey dikkatimi çekiyor…*" (Karasu, 2008 b: 52). Uğur, yazma esnasında, bu cümleyi içinden geçirir. Çünkü Mümtaz Bey'in sözlerinden sonra üslubunda çeşitli değişikliklerin olduğunu kendisi de fark eder ve böyle bir muhakeme sürecini yaşar. Bir başka yerde ise Uğur, "*böyle durmadan yazmak da saçma*" (Karasu, 2008 b: 57) sözlerini dile getirir. Bu da yazarların, art arda yazma edimini gerçekleştirdiği bazı zamanlarda, bundan sıkıldıkları ve bu sürecin sekteye uğradığı öğrenilmiş olunur.

İhsan ile Mümtaz Bey arasında geçen bir diyalogda ise Mümtaz Bey'in, yazıları için hangi konuları seçtiği ortaya çıkar. İhsan, ona, son çalışmasında hangi konulardan bahsettiğini sorar. O da, bu çalışmasında, insanların kendilerini nasıl bildiklerini, nasıl tanımladıkalarını genel manada ele aldığını söyler. Bazı insanların, kendilerini nitelerken onlarda var olan hasletler üzerinden gittiklerini, bazılarının ise onlarda olmayan özellikler üzerinden tanımlama yolunu seçtiğini dillendirir (Karasu, 2008 b: 66). Bu ifadelerle *Kılavuz* romanında, yazarların, konu seçme sürecine göndermede bulunulmuş olunur. Romanda, iki yazarın, karşılıklı konuşmaları, üstkurmaca açısından önemlidir. Onlar, eser yaratma süreci üzerine sohbet ederken okur, edebî ürünlerin nasıl bir sürecin sonucunda meydana geldiği hakkında daha ayrıntılı bilgi sahibi olur. Yazar olmayan öteki roman karakterlerinin, yazarlara sorduğu sorular da okuyucu için yeni pencereler açar.

Romanda zaman zaman okuyucuya, bir kurmaca ile karşı karşıya oldukları çeşitli yollardan hissettirilir. Örneğin, iki İsviçrelinin ölümü olayını İhsan, Mümtaz Bey ile bağlantılandırmaya çalıştığında Uğur, şu ifadeleri içinden geçirir: "*İhsan kurduğu, yazmakta olduğu bir öyküyü de anlatıyor olabilirdi*" (Karasu, 2008 b: 60). Okuyucunun kulağına kurmacanın ismi fısıldanır. Ayrıca, "*bu hızla giderken arabada yazı bile yazılabilirdi*" (Karasu, 2008 b: 63) ifadesi ve "*dağlar geride kaldı. Sayfayı çevirdik belki*" (Karasu, 2008 b: 103) sözleriyle okuyucunun kulağına tekrar kurmaca bir dünyanın ismi çalınır ve okuyucu, okuduğunun da kurmaca bir metin olduğunu düşünmeye davet edilir. Tüm bunlar da romanın üstkurmaca boyutunu güçlendirirler.

Susanlar kitabındaki "Büyü II" isimli öyküde, üstkurmaca görülür. Öykü karakteri, annesine, olmayan bir insandan bahseder. Bu, tamamen kurgulanmış biridir ve zaten karakter de bunu açık açık söyler. Aslında annesi de bunu bilir; ancak ufak bir ihtimal de olsa bunun, gerçek olup olmadığını öğrenmek ister. Öykü karakteri, olmayan bu kişiden, uzunca bir hikâye uydurur. Bu olay, üstkurmacanın bir örneğidir. Okuyucuyu, okuduğunun bir kurmaca olduğuna ulaştırabilecek her şey, üstkurmacanın bir parçasıdır. Bu kurgulanmış kişiyi gören okuyucu, karşı karşıya olduğu kişilerin, elinde tuttuğu kitabın yazarı tarafından kurgulanmış olduğu fikrine sahip olur. Nitekim karakterin annesi de "*yahu anlatma böyle. Dedim ya yaz diye.*

Ben bunu, ancak kitaptan okusam inanırdım" (Karasu, 2009: 32) diyerek anlatılardaki kişilerin kurgusallığına dikkat çeker. Kurgunun içindeki kurgular, okuyucuyu ilk kurguya yani elinde tuttuğu kitabın kurgusallığına yönlendirebileceği için üstkurmacanın önemli alanlarıdır.

Troya'da Ölüm Vardı kitabında, metin içinde metin gerçeğiyle karşılaşılır. Müşfik isimli karakter, uzun bir olay anlatır. Bu babasının, annesinin ve kendisinin arasında geçen bir olaydır. Okuyucu, bunun o an dile getirildiğini düşünüyorken birden, bunların daha önce öyküleştirildiği, yazıya aktarıldığı gerçeğiyle karşılaşır. Çünkü Müşfik, okuyucunun okuduğu satırları, eski kâğıtlar yığınını düzene sokarken bulduğunu ve bunun yazımının üzerinden altı yılın geçtiğini söyler. Hatta ayrıntılı bilgi verir. Söz konusu tarihin, ayın 12'si olduğunu dile getirir ve Reşit Bey'in ölüm tarihi hakkında çaşitli bilgiler verir. Tüm bunlardan sonra, aradan altı yılın geçtiği gerçeği ortaya çıkar (Karasu, 2012 b: 93). Okuyucunun gözleri, kâğıtların üzerinde kayarken bu kâğıtların içine sığdırılmış başka kâğıtlardan ve onların içine yazılmış öykülerden bahsedilmesi üstkurmaca açısından önemlidir.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı isimli öyküde de öykü içinde öyküler vardır. İlk olarak şu sözlerde bu durum görülür: "*Bir gece bir masal anlatmıştı ona… Bir doğu masalıydı bu herhalde*" (Karasu, 2014: 92). *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* isimli öykü, masal tarzında anlatılmış bir öyküdür. Karakterlerden birinin, masal anlatmış olması okuyucuya, elinde tuttuğu sayfaların da onun yazarı tarafından anlatılmış bir masal olduğu düşüncesini uyandırabileceği için bu, bir üstkurmaca durumudur. İkinci üstkurmaca durumu ise çok daha açıktır: "*Kitap bitti. Dükkan kapandı. Barış kuruldu*" (Karasu, 2014: 121). Öykünün sonunda görülen bu masalımsı sözler, okuyucuya, elinde kurmaca bir kitabın olduğunu söylemektedir. Ancak bunlar, artık kitabın sonuna geldiğini ve öykünün bittiğini haber veren sözlerdir.

Göçmüş Kediler Bahçesi kitabında yer alan "Masalın da Yırtılıverdiği Yer" anlatısında üstkurmaca örnekleri belirgindir. Yazar, 1968'den 1969'a geçerken masalların bir saat tablası oluşturucasına sıralanmasını tasarladığını dile getirir. Bu yapı içinde, öğle vakti aşıldığında, art arta dizilmeğe başlayacak masallar, altıncı saat doldurulunca yani havanın kararmağa yüz tutmasıyla nitelik değiştirecektir (Karasu,

2008 a: 211). Bu bilgilerin verilmesiyle yazar, kitaba başlamadan önce nasıl bir kitap tasarlamış olduğundan bahseder ve bunu okurla paylaşır. Ancak aynı anlatının sonraki sayfalarında, başka bir konuya geçilir: "*Tutup peri masalına çevirecektim bu işi; günün birinde, oturduğu, çalıştığı evin bahçesinde bir kil katmanı bulduracaktım ona; bunu yoğuracak, bitirdiği yoğurunun kusursuzluğunu görecek, 'canlansa…' diye içinden geçirecekti*" (Karasu, 2008 a: 214). Okuyucu, anlatı içinde, "Yeşil Gözlü Yontu" isimli bir öykü ile karşılaşır. Ancak bunun devamında, başka konulara geçilir ve bu öykü kesintiye uğratılır: "*Yazı ise, çok söylemişimdir, acılarımı, öfkelerimi kusmak için kullanmak isteyeceğim bir araç değil benim gözümde… Dolaysız acımı, dolaysız öfkemi dökmeyeceğim diye karar verdim*" (Karasu, 2008 a: 215). Üstanlatının ismi "Masalın da Yırtılıverdiği Yer"dir ve gerçekten de bu, parçalanmış bir anlatıdır. Yazar, farklı konulardan bahsederken birden, kendi anlatısal özelliklerinden bahsetmeye geçer. Kendi anlatısında, bireysel duygularına yer vermeyeceğini ifade eder. Bunun devamında tekrar "Yeşil Gözlü Yontu" isimli öyküden bahsedilmeye geçilir: "*Bu masalı yazmağa karar verdiğimde göz önünde tutmak istediğim örnek, 'Yeşil Gözlü Yontu'nun ardındaki idi*" (Karasu, 2008 a: 219). Yazar, öyküye geçerken bunun nasıl olacağını okuyucuyla paylaşır. Sonraki sayfalarda, bunun, yaşlı biri ve onun kedisi arasındaki ilişki olduğu görülür ve kısa bir öykü olarak sunulur. Ardından tekrar anlatısal özelliklerden bahsedilir: "*Doğunun yerleşegelmiş anlatı biçimlerinden biri (kutu kutu içinde, çerçeve çerçeve içinde anlatış) beni oldum olası düşündürmüş, kışkırtmıştır*" (Karasu, 2008 a: 224). "Masalın da Yırtılıverdiği Yer" anlatısı tam da dağıtılmış, bölük pörçük edilmiş bir anlatıdır ve yazar, anlatının içinde, âdete, neden böyle bir yöntemi seçtiğinin açıklamasını yapar. Çünkü bu yöntem eskiden beri onu kışkırtır. Öykünün içinde, başka bir öyküden hem de ayrıntılı olarak bahsedilmesi metnin üstkurmaca yönünü ortaya koyar.

"Korkusuz Kirpiye Övgü" öyküsünde de üstkurmacaya yer verilir. Anlatıcı, sokakta, birkaç gün arayla bir kirpi görür. Ardından bunu arkadaşlarına anlatır ve bundan bir öykü çıkabileceği sonucuna ulaşır. O da bunun üzerine, kirpinin çeşitli versiyonlarda öyküsünü anlatır. Burada, iki yönlü üstkurmaca vardır. İlk olarak, öykü konusunu seçme sürecinin kendisine şahit olunur. Arkadaşlarla bulunulan bir edebi ortamda, bu tarz konuların konuşulduğu ve bazı öykülerin konularının bu şekilde

tespit edildiği öğrenilir. Bu durum, öykü yazma sürecinin kendisini vermesi açısından önemlidir. İkinci olarak da öykü içinde öykü, hatta öyküler söz konusudur. Okuyucu zaten bir öykü okumaktadır. Okuduğu bu öykünün içinde de kirpinin farklı versiyonlarda yazılmış öykülerine de şahit olur.

Üstkurmaca anlayışında eserler, kendi eser niteliğine yönelik farkındalığı oluşturacak şekilde vücuda getirilirler. Okuyucuya, kendi var oluş öykülerini aktarırlar. Yani üstkurmacada, roman yazma eylemi, romana özne olarak seçilir. Bu yüzden, üstkurmacayı kullanmak isteyen yazarların eserlerinde, iç içe geçen birçok öykü yer alır. Öznenin, romanın en önemli unsurlarından biri olduğu göz önüne alınırsa, postmodern yazarlar, metinlerinde, daha fazla özneye yer vermek için kaçınılmaz olarak birçok farklı öykünün inşa sürecini aktarırlar. Her bir öykü, kendi varoluş öyküsünü okuyucuya aktarırken metinler, öykü çoğulluğuyla sarmalanır. Metin, özne olduktan ve kendi eser niteliğine yönelik farkındalığı yaratmak istediğinden, okuyucuyla doğrudan konuşma gibi bir edebiyat olayı da ortaya çıkar. Üstkurmacanın olduğu metinleri okuyan okuyucular, hiç ummadıkları bir anda, kendilerine hitap edildiğini ve metnin içine çekilmek istendiklerini fark ederler. Bu da kurmaca ile gerçek dünya arasındaki sınırı ortadan kaldırır. Artık okurlar, metinlerin karakterleriyle çeşitli ilişkiler kurarlar. Kurgusal karakterler, "gerçek" dünyaya çekilmişken "gerçek" dünyadaki bireyler de kurgusalın dünyasına dahil edilir. Bu tarz metinlerde, sadece kurgusal karakterler değil, anlatıcılar da okurla diyalog halindedirler. Anlatıcılar, metni nasıl kurguladığını okura aktarırlar. Bilge Karasu da "Avından El Alan", "Büyü II", "Mesih", "Kumsalda Bir Köpek", "Yataklar", "Korkusuz Kirpiye Övgü", "Yengece Övgü", "Usta Beni Öldürsen E!", "Masalın da Yırtılıverdiği Yer", "Göçmüş Kediler Bahçesi", "Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin", isimli öyküleri ile *Altı Ay Bir Güz, Kılavuz, Troya'da Ölüm Vardı, Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, Gece, Narla İncire Gazel* adlı kitaplarında, üstkurmaca unsurlarına başvurur

2.2. MERKEZSİZLİK, PARÇALILIK VE KARMAŞIK YAPI

Postmodern eserlerin bir özelliği de onların merkezsiz, parçalı ve karmaşık yapıya sahip olmalarıdır. Bu özellik, postmodern dönemle başlayan bir şey değildir. Metinlerin, bütünden kopuk ve parçalı olarak kaleme alınma yöntemi çok eskilere

dayanır. Çok eski tarihlerden beri, çeşitli edebiyatçılar, filozoflar, yaşamın bütünsellik arz etmemesinden, yazınsal ürünlerin de benzer şekilde bütünsellikten uzak, parçalı, merkezsiz bir yapıya sahip olmasını savunmuşlardır. Ancak bu tarz bir yöntemle yaşamın olduğu gibi dile getirileceğine ve okuyucuya, yaşamın gerçek kodlarını verebileceklerine inanmışlardır. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın, dünyanın ve yaşamın inşası, birçok merkez barındırır ve bunlar, zaman zaman çatışma içine dahi girerler. Böyle bir varoluşun içinden çıkan yazarlar da eserlerinde, tek bir merkez değil de birden çok merkez oluşturma amacı güder ve parçalı, merkezsiz bir yapı kurma yolunu seçerler.

Bazı yazarlar ise dinsel sebeplerden ötürü bu yönteme başvururlar. Örneğin, ölümünden sonra, Blaise Pascal'ın yakın dostları, yazarın yazıları arasında buldukları bazı notları yayınlama çabasına girerler. Hıristiyanlığın övgüsünün yapıldığı notlardır bunlar ve yazarın ölümünden dolayı yayınlanamamışlardır. Bu nedenle *Düşünceler*'in parçalı yapısı, ilk olarak, yazarın ölümüne bağlanır ve eser zorunlu olarak eksik kalmış olma şeklinde yorumlanır. Ancak biraz daha yakından bakıldığında aslında, yazarın, parçalı bir biçimi isteyerek benimsediği sonucu çıkar (Aktulum, 2004: 25). Blaise Pascal gibi düşünen yazarlar, inandıkları yaratıcının karşısında, kendilerini bir hiç hükmüne indirgerler. Bu hiçin de ne kendisini var edeni ne de onun yarattığı diğer varlıkları gerçek manada bilemeyeceklerini düşünürler. Onların elinden gelebilecek tek şey, bu devasa yapının ancak belli başlı bazı yönlerini bilmektir. Bu fikir üzerine kalemi eline alan yazarlar, büyük iddialarda bulunmaktan çekinirler. Daha çekingen, ürkek sözlerin kalemlerinden çıktıklarına şahit olunur. Sadece içeriksel değil yapısal açıdan da benzer bir davranış sergilerler. Oluşturdukları metinler, büyük bir özgüvenle kendi varlığını tek vücut olarak ortaya koymazlar. Bunun aksine, birçok parçaya bölünmüş metinler söz konusudur.

Bu edebî anlayış, sonraki dönemlerde de devam eder ve özellikle de romantizmle birlikte, anlatıların yapısına siner (Parla, 2013: 343). Şair W.B.Yeats'de benzer düşünceler görülür. Onun, "İkinci Geliş (the Second Coming)" şiirindeki, "*her şey dağılıyor; tutunamıyor merkez / Saf anarşidir dünyanın üzerine çöken*" (Yeats, 2001: 10) mısraları, bu düşünceyi iyi özetler. Dünyada, herhangi bir düşüncenin, yapının merkeze tutunması çok güçtür. Bu, diğer yapıların varlığından

dolayı zordur. Bu merkezsizlik ve parçalı olma durumu, Yeats'in şiirinde çok üst bir boyuta taşınır: Anarşi. Yeats, söz konusu merkezsizlik durumunun anarşi boyutunda olduğunu söyleyerek bir yönüyle eserlerde, neden karmaşık yapıların var olduğunu da açıklar. Evrende anarşinin olduğunu düşünen yazarlar, anarşik yani karmaşık metinler üretirler.

Farklı yazarların farklı fikirlerinden de anlaşılacağı üzere, edebiyat tarihi boyunca, eserlerin merkezsiz, parçalı ve zaman zaman da karmaşık yapıda olmasının birbirinden farklı sebepleri vardır. Dini önemseyip bu eksende yaşamını sürdüren yazarlar, bir cüz'ün küllü bilmesinin mümkün olmadığını düşündüklerinden, eserlerin de bütünsellikle değil de parçalar şeklinde ifade edilmesi gerektiğine inanırlar ve metinlerini bu şekilde vücuda getirirler. Anarşist yazarlar ve evrende anarşinin olduğunu düşünen öteki yazarlar ise ancak merkezsiz ve karmaşık yapılar yoluyla evrenin gerçek manada yansıtılabileceğine inanırlar.

Eserlerin, parçalı, karmaşık şekilde vücuda getirilmesi, eleştirel modernist dönem yazarlarının da bir özelliğidir. Bu dönemin, en önemli temsilcilerinden olan James Joyce'un eserleri, bu tarz bir yapıya sahiptir. *Ulysses, Finnegans Wake* eserleri başta olmak üzere, onun neredeyse tüm eserlerinde, iç içe geçen, başı ve sonu belirsiz olaylar görülür. Proust'un, Kafka'nın eserleri de benzer bir yapıya sahiptir. William Faulkner da bu yönlü eserler üretir. Onun *Ses ve Öfke* isimli romanında, karakterlerin sözleri iç içedir. Okuyucu için bunun ayırdına varmanın çok güç olduğunı bilen Faulkner, bu farklılığı vurgulamak için bazı ifadeleri italik yazar. Öte yandan, farklı zaman dilimlerinde gerçekleşen olaylar, aynı paragrafta verildiği için, romanın olay örgüsünü anlamak çok büyük bir emek ister.

Roberto Rossellini'nin 1962 yapımı, "Anime Nera" adlı filmde, Vittoria Gassman, James Joyce'un *Ulysses*'ini, kitaplığın edebiyat rafına yerleştiren kadın oyuncusuna güler. Kadın gülerek "neden güldün? Hangi rafa koymalıydım?" diye sorar. Gassman'in yanıtı, "bulmaca ve sözlük rafına koymalısın" şeklinde olur (Mert, 2008: 458). Bununla Joyce'un yapıtlarının niteliğine yönelik çok başarılı bir sahne sergilenmiş olunur.

Joyce gibi eleştirel modernist dönem yazarlarının başlattığı ve postmodernlerce daha ileri boyuta taşınan karmaşık eserler, âdeta bulmacayı andırırlar. Okuyucu, bu eserleri, kesintisiz okuyamaz. Bunun aksine, olay örgüsü aniden büyük kesintilere uğrar, söz alan anlatıcılar ve karakterler kısa sürede değişikliğe uğrar. Tüm bunlar, okuyucunun önünde büyük bir set olarak dururlar. Okuyucu, bu setleri aşmak için bulmaca çözer gibi mantık yürütmeye ve taktikler geliştirmeye başlar. Yazarın hangi taktikleri kullanabildiğini çözmenin yolu, benzer bir düşünce sürecini yaşamaktan geçer.

Türk edebiyatında da Oğuz Atay'ın eserleri için benzer yorumlar yapılabilir. Türk okuru daha önce, belirgin bir anlam ve mesaja; tek ve düz çizgide ilerleyen olay örgüsüne; belirgin kişi kadrosuna; bütüncül yapıya sahip eserlere alışkındır. Bu profildeki okurlar, Atay'ın, sözü edilen özelliklere neredeyse tamamen zıt eserleri ile ilk karşılaştıklarında onları yadsırlar (Koçakoğlu, 2012: 90). Onun eserlerinde, belirgin anlam, belirsizliğe; başlangıç ve sonu net olay örgüsü, sarmal yapıya; tanımlanabilen karakter, yamalı bohçayı andıran kimliğe sahip karaktere; bütüncül yapı, merkezsiz ve karmaşık yapıya yerini bırakır.

Postmodernizm, Eagleton'ın dediği gibi, merkezsiz, temelsiz yaşamak demektir (Eagleton, 2011: 82). Artık bu dönemde etkin olan "ademî merkezileşme ve çeşitlilik" (Kumar, 2013: 53) olgularıdır; çünkü postmodern düşünce, herhangi bir şeyin kök salıp kendisinin dışındakileri domine edebilecek boyuta gelmemesini arzular. Bunun doğal sonucu olarak da sadece merkezin değil, tali olanın da kendisini olduğu gibi sergileyebildiği bir düzenin inşasına yönelik çabaya girişir. Tek bir merkezi kırıp daha fazla merkez oluşturma çabaları, doğal olarak parçalı yapıları var eder.

Bu anlayışın temelinde yatan düşüncelerden biri, şüpheciliktir. Çünkü bu dönemin en önemli özelliklerinden biri, metaanlatılara (büyük anlatılar) duyulan şüpheci yaklaşımdır. Stuart Sim'in de ifade ettiği gibi, postmodernizmi tanımlamanın en iyi yollarından biri, onu, şüphecilik biçimi olarak tanımlamaktır. Bu düşünce biçimini tanımlamak için "anti–temelsel" kavramı, son derece yerindedir (Sim, 2006: 3). Bu da akıllara, postmodernizmin temellerini attığı düşünülen kişiyi yani Nietzsche'yi getirir. Çünkü postmodernizm, bütün değerlerin yeniden

değerlendirilmesi yönündeki çağrısı ile bir put kırıcı olan Nietzscheci anti–temelcilikten fazlasıyla etkilenir (Sim: 2006: 4). Nietzsche, *İyinin ve Kötünün Ötesinde* adlı çalışmasında, dönem filozoflarının, kendi kafalarına göre bir dünya yarattıklarını ve onların, bu dünyanın başka türlü olamayacağına inandıklarını eleştirel şekilde dile getirir (Nietzsche, 1997 a: 15). Onun eleştirdiği bu düşünce, modernlerin metaanlatılarıdır. Modern düşünürler, bütün insanlığı kurtaracak, onlara mutluluğu var edecek büyük planlara sahip olduklarına inanırlar. Akıllarındaki fikirlerin, uygulamaya konulduğu anda, insanların, bugüne kadar arzuladığı büyük mutluluğa sahip olacaklarına olan inançları tamdır. Bu, modern düşüncenin evrenselcilik yönünü oluşturur. Öte yandan, tüm insanlara hitap edecek planlara sahip olduklarına inanmaları, onların, tek tipleştirici anlayışını da ortaya koyar. Eğer bir plan, evrendeki herkese hitap edebiliyorsa bunun tersten okunmasının anlamı şudur: Herkes, aynı özelliklere sahiptir. Farklı özellikler, farklı çözümleri gerektirir. Her bünya, sadece kendisine uygun olanı kabul eder. Tek tipleştirici ve evrenselci anlayışa sahip modern düşünce, tüm bu sebeplerden dolayı, belli ve net temeller üzerine kurulur. Ancak Nietzsche, onun bu yönünü eleştirir ve postmodernler de onun açtığı bu yolu daha da genişletirler.

Postmodern filozoflar, benzer düşünceleri ifade ederler. Lyotard bunlardan biridir. O, *The Differend* isimli kitabında, merkezi deyiş-rejimlerinin öteki deyiş-rejimlerini baskı altına aldığını işçi ve işveren örneği üzerinden somutlaştırır (Lyotard, 1988: 10). İşçi, işverenine karşı harekete geçerse hakkını elde edemeyeceğine inanır. Çünkü davaya bakan mahkeme, bu tür sömürünün meşruiyeti ilkesi üzerine kuruludur. İşverenin deyiş-rejimi, işçiyi kendi sesine sahip olmaktan yoksun bırakır. Tüm bunlardan dolayı, karşı kültürel deyiş-rejimleri arayışları, postmodern felsefenin temel hedeflerindendir (Sim, 2006: 11). Postmoder düşüncede, temel değil temeller, merkez değil merkezler vardır. Postmodern düşünürler, ancak bu şekilde insanlara mutluluğun verilebileceğine inanırlar. Çünkü öznelerin, kendilerine has özellikleri göz önüne alınmadan onlara sunulan her şeyin, havada asılı kalacağını düşünürler. Bu yüzden, ayağı yere basan ve öznelerde karşılığı olacak olan fikirlere, onların gerçekliği göz önüne alınarak ulaşılabilir. Bu göz önüne alma durumu da merkezin yerinden edilip merkezlerin ve parçaların var edilmesi sonucunu doğurur.

Foucault da postmodernin merkezsiz dünyası üzerine yorumlarda bulunur. O, Jorge Luis Borges'in bir pasajına göndermede bulunur. Borges pasajda, bir Çin ansiklopedisinin hayvanları şu kategorilere ayırdığını aktarır:

> a) İmparatora ait olanlar, b) İçi saman doldurulmuş olanlar, c) Evcilleştirilmiş olanlar, d) Süt domuzları, e) Denizkızları, f) Masalsı hayvanlar, g) Başıboş köpekler, h) Bu tasnifin içinde yer alanlar, i) Deli gibi çırpınanlar, j) Sayılamayacak kadar çok olanlar, k) Devetüyünden çok ince bir fırçayla resmedilenler, l) Vesaire, m) Testiyi kırmış olanlar, n) Uzaktan sineğe benzeyenler (Foucault, 2006 a: 11).

Foucault, bu sınıflandırmada anormal bir şeyin olduğunu; çünkü bunun, kendisinin dışında, herhangi bir kategorileştirme mantığına başvurmadığını aktarır. Bu, kuralları tamamen kendi içinde oluşturulmuş ve kendisi dışındaki tüm kategorileştirme mantıklarını göz ardı eden bir yöntemdir. Postmodern düşüncede, her merkez kendi kurallarına sahip olduğu için onları, modern düşünceyle anlamaya çalışmak çok güçtür. Foucault bu durumu, çok uzun bir süre önce yazılmış bu pasaj üzerinden somutlaştırmaya çalışır.

Enformasyon çağında, bilgisayar ve internetin icadı, postmodern merkezsizliği çok iyi somutlaştırır. Örneğin Masuda, gelecekteki enformasyon toplumunun, yukarıdan yöneten iktidardan bağımsız olarak, sınıfların olmadığı bir toplum olacağı görüşündedir (Masuda, 1985: 625) Jameson da bilgisayar ve enformasyon ağlarını, postmodernin merkezsiz ama her yere yayılan yapısı için çekici ve büyüleyici bir örnek olduğunu söyler (Jameson, 2011: 79). İnternetin başına geçen birey, geçirdiği on dakikalık kısa bir sürede dahi yüzlerce farklı ağ ile bağ kurmuş olur. Bu bağlar onu, bir yandan dünyanın en batısı olan Amerika kıtasına götürürken sadece birkaç saniye sonra dünyanın en doğusuna yani Asya kıtasına bağlamaktadır.

Baudrillard, merkezi ortadan kaldırdığı gibi, çevresel sınırlara da bir son verir. Yeni toplum, modelle gerçeğin; gerçekle aracın birbirine karıştığı hipergerçek bir yapıya sahiptir. Her şey ayrıştırılması son derece güç bir şekilde iç içe geçmiş durumda. Böyle bir var oluşta, model, iktidar, bakış, araç gibi unsurları ayrıştırmak son derece güçtür. Gelinen sonda, özneden, merkezden, çevresel sınırlardan söz edilemez. Sözü edilebilecek tek şey, Baudrillard'ın ifadeleriyle döngüsel yön

değişiklikleridir (Baudrillard, 2014 a: 54). Bu döngüsel yön değişikliklerinde, hiçbir şey merkeze oturamaz. Her şey sürekli bir devinim ve dönüşüm halindedir.

Postmodernizmin merkezsiz dünyası, kaçınılmaz olarak parçalı bir dünyayı var eder. Postmodernler ve postmodern dönemin hazırlayıcıları, buna gerçekten inanır ve onun gerçekleşmesi için çaba sarf ederler. Edebiyat üzerine yazdığı yazılarla ciddi bir otorite olan Roland Barthes, "*kuşkusuz dünya sonsuz sayıda bölünebilir*" **(**Barthes, 2006: 145) derken bu düşünceye mutlak inancını ortaya koymuş olur. Öte yandan Geoffrey Barraclough, "*önem vererek aramamız gerekenler… süreklilik öğelerinden ziyade kesinti öğeleridir*" (Barraclough, 1969: 12) sözleriyle merkeze konulması gereken şeyin, kesintililik ve fraktallerin (parça) olduğunu ifade eder. Çünkü yeni dünya düzeni, buna evrilmektedir.

Gerek toplumsal yapı gerekse de öznelerin zihni bunu kaçınılmaz kılar. Özneler, ummadıkları bir anda dahi kendilerini yeni, küçük bir grubun içinde bulabilirler. Facebook, twitter gibi sanal âlemlerde, özneler, akıllarında olmayan ancak kısa bir sürede oluşturulan gruplara dahil olup onlar üzerinden yaşamlarına şekil verebilmekteler. Bu sanallık durumunun, gerçek yaşamın belirleyicisi olabileceği unutulmamalı. Sanal âlemde oluşturulan onlarca edebî, sanatsal, eğlence, politik grubun gerçek yaşamda uygulamaya konulduğuna tanıklık edilir. Etkinliklerin yeri, zamanı, katılımcıları sanal dünya üzerinden belirlendikten sonra, uygulama, gerçek dünyada yapılır. Bunun, öznelerin zihinlerini bölmek ve yaşamı süreksiz kılmakla da yakın ilişkisi vardır. Özneler, kısa sürelerde, onlarca birbirinden farklı etkinliğe dahil olabilmekteler. Bu da zihinlerini, onlarca farklı merkeze böler. Öte yandan sanal ya da gerçek dünyada olsun, bir etkinlik daha tam bitmeden bir başkasına katılımla süreklilik kırılır, kesintililik başgösterir. Basinozeti.com ile Radikal gazetelerinin, 12.01.2016 tarihli "'Düğünümüzde Kimse Yok dediler' 400 genç otostopla yetişti" başlıklı haber söz konusu durumu başarılı bir şekilde özetler. Mersinli iki genç, düğünlerinde kimsenin olmayacağını üye oldukları İnterrail isimli ve dünya çapında 100 bin üyesi bulunan sosyal hesaba yazınca (gurubun sloganı "yol açık, yola çık"tır) birbirlerini gerçek yaşamda tanımayan grup üyesi 400 kişi düğüne katılır. Katılımcıların kalacak yer, yemek ve diğer ihtiyaçlarını da yine gruba üye olan başka kişiler karşılar.

Postmodern metinlerin yazarları, âdeta, Milan Kundera'nın deyişiyle okuruna dönüp, "*durumlar senin düşündüğünden karışık*" (Kundera, 2002: 31) derler. Çünkü onların, böyle bir kaygısı var ve bazen bunu, okuyucularına, açık açık ifade ederler. Bu metinler, Möbiyüs şeridini andırırlar. Çünkü Möbiyüs şeridi, ikiye bölündüğünde, yüzeylerinin tersine çevirmenin olanaksız olduğu ikinci bir sarmalla karşılaşılır. Burada hiç bir şey çözülmediği gibi, tam tersine her şey, daha da karmaşık bir hâl alır (Baudrillard, 2014 a: 37). İfade edildiği gibi, bu metinleri çözmek için yapılan hamleler, bazen onların çözümüne katkı sunmak bir yana, durumu daha karmaşık hale getirebilir. Okur, esere motive oldukça, yazar tarafından özenle hazırlanmış daha başka "tuzakların" varlığından da haberdar olur. Esere dair bu yeni keşiflerden dolayı, metne dair yorumlamalarını tekrar gözden geçirir ve daha geniş perspektife ulaşmanın çabasına girişir.

Kubilay Aktulum da merkezsiz, parçalı, karmaşık eserler için çeşitli yorumlamalarda bulunur. Ona göre bu tarz eserlerde kişi, öykü, anlatı gibi anlatısal türün tüm yapıcı unsurları karıştırılıp sarsılır. Bu da eserlerin, bütünsel olduğuna dair düşünceyi tartışmalı duruma getirir. Ayrıca, anlatıcının söze karışmasının, eserde kopukluk yarattığını dile getirir. Çünkü bu yöntem kullanıldıktan sonra, iki farklı anlatı düzeyi ortaya çıkar. Bunlardan ilkini "iç metinsel" olarak adlandırır ve bunun, yapıtın yapısı ve onun somut sunumu ile yazı gibi olguları kapsadığını söyler. İkinci anlatı düzenini "üstmetinsel" şeklinde isimlendirir ve bunun, anlatıyı kesintiye uğratarak okura seslenen bir niteliği olduğunu vurgular (Aktulum, 2004: 53). Bu kopuk ve dağınık yapının elde edilmesi için kullanılan bir diğer yöntem, ilk olarak 1920'lerde Dadaistler tarafından kullanılan daha sonra da postmodernlerce geliştirilen Cut up (Parçalara Ayırma) dır. Parçalara ayırma yönteminde, bazı metinlerden kesilen cümleler, bir şapkaya ya da başka bir kaba konulur, ardından bunlar karıştırılır en sonda da rastgele seçilen kâğıt parçaları eşleştirilir (Sim, 2006: 152). Bir diğer teknik Fold-in tekniğidir. Fold-in, metnin bir sayfasının dikey olarak katlandığı ve sonra iki yarı birleşene kadar, bir diğer sayfayla aynı hizaya getirildiği yöntemdir (Sim, 2006: 152). Anlatıcının söze karışması; Cut up, Fold-in teknikleri; olay örgüsü için birden fazla olanaklı sonucun sunulması; metinlerin aralarla, başlıklarla, numaralarla, simgelerle kısa parçalara ayrılması, postmodern yazarların kullandıkları bazı yöntemlerdir.

Postmodern toplum yapısı ve yaşam biçimi, merkezsiz, parçalı, karmaşık yapıyı âdeta zorunlu kılar. Konu somutlaştırılmaya çalışılırsa söylenebilir ki televizyon izlerken kanaldan kanala, görüntüden görüntüye yani parçadan parçaya atlayan bir zihnin, bütünsel değil de parçalı bir düşünceye sahip olması, son derece normaldir.

Bilge Karasu'nun eserlerinde merkezsiz, parçalı, kompleks yapı fazlasıyla görülür. Cem İleri, Karasu'nun, metinlerini oluştururken metinle okur arasına birçok metnin girmesi gayesini güttüğünü söyler. Karasu, her bir yazısının, başka bir yazı tarafından sürekli örtülmesini ve okurun da okuduğu her yazının altındaki öteki yazıyı görmek için sürekli yazıları kazma görevini üstlenmesini ister (İleri, 2007: 17). Bu durum da onun metinlerini parçalı ve karmaşık hale getirir. Bundan dolayı okuyucu, metinlerini anlamak istiyorsa onları çok yavaş ve dikkatli okumalıdır. Bu durum, Karasu'nun hemen hemen tüm eserleri için geçerlidir. Zaten kendisi de şunu ifade eder: "*Metinlerim tosbağa hızıyla ilerliyor*" (Karasu, 2013 d: 37). Yamalı bohçayı andıran öykülerin yazım süreci zor olduğu gibi, onların okunması da güçtür.

Göçmüş Kediler Bahçesi kitabındaki birçok öyküde söz konusu durum vardır. Örneğin, "Avından El Alan" öyküsünde, bir paragrafın içinde dahi iki farklı metin verilir:

> Bey, karacanın ardından uçuyordu mahmuzlayıp durduğu *Tekboynuz, kızoğlan kızlara düşkün. Koşar koşar, onların* atın sırtında. At, kanatlarını germiş, gölgesini karacanın üzerine *kucağına atar kendini, yatar: Herkesin bildiği bir şey bu. Tek-* değdirdi değdirecek. Karaca birden taş gibi durdu kaldı. Dünya- *boynuzu yakalayıp yiğitlik göstermenin tek yolu da, güzel bir* lar çarpıştı delice hızları içinde. Boynu kırılıp yüzü gözü kan *delikanlının kız gibi giydirilip kıra salınmasıdır. Delikanlı kırıta* içinde kalan Beyi gözyaşlarıyla diriltmeğe çalışan uzun saçlı, *kırıta önden yürür; tekboynuz, onu görür görmez koşar gelir,* uzun parmaklı; güzeller güzeli delikanlının yok oluvermiş bir *kucağına atılır, koynuna girer delikanlının. O zaman kat kat giy-* karacanın yerinde durmakta olduğunu kim anlayabilir, kim bile- *siler altına gizlenmiş mızraklar ortaya çıkar, tekboynuzun böğ-* bilir bundan böyle?
>
> *rü delik deşik olur* (Karasu, 2008 a: 25).

Karasu, bir öyküyü italik ötekini de normal yazarak belirtir. Öyküler ayrıştırıldığında, ortaya şu iki farklı öykü çıkar:

"Bey, karacanın ardından uçuyordu mahmuzlayıp durduğu atın sırtında. At, kanatlarını germiş, gölgesini karacanın üzerine değdirdi değdirecek. Karaca birden taş gibi durdu kaldı. Dünyalar çarpıştı delice hızları içinde. Boynu kırılıp yüzü gözü kan içinde kalan Beyi gözyaşlarıyla diriltmeğe çalışan uzun saçlı, , uzun parmaklı; güzeller güzeli delikanlının yok oluvermiş bir karacanın yerinde durmakta olduğunu kim anlayabilir, kim bilebilir bundan böyle?"

"Tekboynuz, kızoğlan kızlara düşkün. Koşar koşar, onların kucağına atar kendini, yatar: Herkesin bildiği bir şey bu. Tekboynuzu yakalayıp yiğitlik göstermenin tek yolu da, güzel bir delikanlının kız gibi giydirilip kıra salınmasıdır. Delikanlı kırıta kırıta önden yürür; tekboynuz, onu görür görmez koşar gelir, kucağına atılır, koynuna girer delikanlının. O zaman kat kat giysiler altına gizlenmiş mızraklar ortaya çıkar, tekboynuzun böğrü delik deşik olur."

İki öykü, birbirinden bağımsız da olsa konuları birbirine yakındır. Her ikisinde de ölüm teması ele alınır. Ayrıca iki öyküde de bir diriltme, yaşamı sürdürme isteği vardır. İlkinde, delikanlı, Bey'i diriltmeye çalışırken, ikincisinde, farklı bir delikanlı, genç kızların yaşamını sürdürmeleri için tekboynuzu öldürür. "Avından El Alan" öyküsünün kendisi, genel olarak iç içe geçmiş metinlerden örülmüştür. İlk bölümde yazar, bir deniz öyküsüne başlayacağım ancak nasıl bir havada olması gerektiği konusunda kararsızım, der. Ardından, çeşitli hava şartlarında, öykünün nasıl olabileceğini dillendirir. Bundan sonra, birkaç satırlık bir bölüm gelir ve bir Bey, onun atı ve karacadan söz edilir. Sonraki bölümde, tekrar deniz temalı konuyu geçilir. Orfinoz balığından söz edilir. Devam eden kısımda, tekrar Bey'in olduğu öyküye geçilir. Bu sadece birkaç satırlık bir bölümdür. Sonraki bölüm, tekrar deniz ve balık üzerinedir. Ardından gelen bölümde, üç farklı öykünün iç içe anlatıldığı görülür. Bey'in öyküsü, balığın öyküsü ve daha önce sözü edilmemiş olan yılanın öyküsü. Sonraki kısımda, bu üç konudan biri çıkarılır ve balık ile balıkçının öyküsü ve yılan ile küçük çocuğun öyküsünden bahsedilir. Öykünün devamında, yılandan bahsedilmeye devam edilir ancak bu kez Ulu Ağaç denilen ağaç ve onun çevresi metne sokulmuştur. Devam eden iki bölümde, yalnızca balık ve

balıkçının öyküsüne yer verilir. Ancak onlardan hemen sonra gelen kısımda, insanlığın ilk çağlarına gidilir ve çocuklara isim verme geleneğinden bahsedilir. Burada ayrıca, balık ve balıkçı öyküsüne de yer verilir. Paralellik, isim verme üzerinden kurulur. Balıkçı kolunu kapmış bir balıkla artık yaşamaktadır ve bu haline bir isim bulmaya çalışır. Bir sonraki bölümde, tekrar Bey'in öyküsü ele alınır ancak bu kez de tekboynuz ismi verilen bir canlının öyküsü araya serpiştirilir. Son kısım, tamamen balık ve balıkçının öyküsüne ayrılır.

"Avından El Alan" öyküsü o kadar karmaşık ve iç içe geçen bir metindir ki okuma boyunca, öykünün gidişine dair not tutulmadan, ayrıntılar yazılmadan öykünün anlaşılması çok güçtür. Bu karmaşıklık, kendisini, bölüm bazında gösterdiği gibi parağraf boyutunda da gösterir. Okuyucu, ancak okuma boyunca tutacağı notlarla öykünün labirentlerinden kurtulabilir.

"Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünde de kesintili ve karmaşık bir anlatım söz konusudur. İlk olarak Sazandere isimli, tam olarak nerede olduğu, nereden duyulduğu bilinmeyen ve ütopik denebilecek bir yere gitmeye çalışan öykü karakteri görülür. O, böyle bir isme zihninde sahiptir; ancak onun hakkında hiçbir şey bilmez. Hatta böyle bir yerin gerçekte var olduğundan da emin değildir. Bunu kendisi dahi uydurmuş olabilir. Zaten otogara gidip bu ismi sorduğunda, herkes garip bir şekilde davranır. Sanki kimse bu yer hakkında konuşmak istemez. Nitekim kendisine bazı araçlar gösterilir; ancak o, esrarlı denebilecek şekilde sürekli bunlara geç kalır. Bu iş günlerce sürer. Günlerini artık otogarda, bir türlü binemediği Sazandere arabalarına binme hayalleri ve çabasıyla geçirir.

Bu karakterin öyküsü anlatılırken birden, öykü kesintiye uğratılır. Sayfanın ortasına yakın bir yerden başka biri söz alır:

"*Pazar yerinin dışından bir yerden, film çeker gibi*

durduğu bir yerden de pazar yerini boydan boya

ağır ağır geçişini izliyordu kendi kendinin" (Karasu, 2008 a: 33).

Sayfanın ortasına yakın, hepsi küçük harfle yazılmış, satırları kısa tutulan bu tarz sözlerle okuyucu, başka bir karakterle yüz yüze gelir. Öykü, artık başta olduğu gibi kesintisiz akmaz. Okuyucu, öyküye her motive olduğunda, karşısında, bu yeni karakteri ve onun sözlerini bulur. Bu da onun dikkatini dağıttığı gibi öykünün kesintisiz akmasını da engeller. İşin ilginç yanı ise bu ikinci kişi, otogarda yürüyen kişinin kendisidir ve yine kendisi olan ve pazarda yürüyen üçüncü kişinin hareketlerini filme çeker.

Aynı anda üç farklı yerde varlık gösteren ve üç farklı amaca, eyleme sahip öykü karakteri söz konusudur. İlki, Sazandere'ye gitme amacına sahipken, ikincisi, pazarda yürür. Üçüncüsü, eline aldığı kamerayla ikincisinin hareketlerini kayıt altına alır. Anlatıcı ise bazı yerlerde, işi daha da içinden çıkılmaz hale getirir. Kayıt yapan üçüncü kişinin konuşma alanı olan sayfanın ortasındaki bölümlerin birinde şu sözler görülür: "*… bu ölüm sessizliğinin içinde yürüyen adamın toz çevrileri arasında denizi usuna bile getirmediğini görüvermiş, bilivermişti. Ama sokağın oradan bakan olarak mı yoksa pazar yerinin bir ucundan bir ucuna*" (Karasu, 2008 a: 35). Bu satırlar, kişilerin düşüncelerinin de iç içe geçtiğini ortaya koyar. Burada, ikinci önemli nokta da parçalı anlatımı iyi özetlemesidir. Aktarılan kısımda cümle yarıda kesilir ve bir sayfadan fazla öteki kişiden bahsedilir. Bunun ardından tekrar ikinci kişinin konuşma alanı ortaya çıkar ve "*bir ucundan bir ucuna yürüyen adam olarak mı biliyordu?*" (Karasu, 2008 a: 37) sözleriyle o, yarım kalan sözlerini sürdürür. İlerleyen sayfalarda, ikinci ve üçüncü kişiler öyküden çıkarılır. Kayıt işi tamamlanmış ve eşyalar kutuya konarak öyküden silinmişlerdir. Öyküdeki kişi sayısı o kadar belirsizdir ki bir yerde anlatıcı, "*bir düşün düşünün anısı içinde üçleştiği gibi dörtleşiyor, garajda duran kendine bakıyor, baktığının dışında… Bitmezdi bu. Aynalarda çoğalır gibi çoğalıyorum*" (Karasu, 2008 a: 37) sözleriyle kişi sayısının dörde çıktığını dillendirir.

"Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünde, parçalanmışlık hali, hem metnin yapısına sinmiştir hem de kişi boyutunda kendisini gösterir. Öyküde, tek bir kişinin bilincinin, üçe hatta dörde bölündüğüne tanıklık edilir. Metnin yapısı da benzerlik arz eder. Yazar, sayfanın yapısıyla oynar. Onu, farklı şekillere sokarak metnin parçalılığını, daha da görünür kılar. Bazı bölümlerde, sayfa bölünür ve bazı

sözler, sayfanın ortasından aktarılır. Okuyucu, metne tam motive olacağı anlarda birden bu kesintilere maruz bırakılır. Bu kesintiye uğrama durumu, karakterlerin sözlerine de yansır. Bazı sözler yarıda kesilip bambaşka konulara geçilir. Tüm bu sebepler, metnin çok karmaşık hal alması sonucunu doğurur.

"Korkusuz Kirpiye Övgü" isimli öyküde, kirpinin öyküsünün, birbirinden farklı birkaç versiyonuna yer verilir. Çünkü Karasu, bazı hikâyelerine şekil verirken hayatın gerçekliğine yakın durmak ister. Yaşamda, aynı durumların birbirinden farklı versiyonlarıyla, farklı bağlamlarıyla karşılaşılır. Bunun için onun böyle bir sunumu tercih ettiği söylenebilir (Alan, 2005: 40). İlk versiyonda kirpinin, yaşlı anne babasından ayrı yaşadığı, kirpinin annesinin kör olduğu, ailesinin onu, çeşitli aracılar vasıtasıyla ziyaretlerine çağırdığı ve kirpinin de onları özlemiş olmasından dolayı yola koyulduğu görülür. İlk versiyon, bu yolculuk boyunca onun başından geçenlerin anlatılması eksenine dayanır.

İkinci versiyon ise çok daha geniştir ve birçok farklı konuyu barındırır. Kirpi, dedesinden dinlediği masallardan su gibi olan ve karaların bittiği yerde başlayan "deniz" diye bir şey öğrenmiştir. Masallardan öğrendiğine göre burası, dünyanın ucudur. Dedesinin de denizi görmediği, onun da kendi dedelerinden bu masalları ve gerçekliği öğrenmiş olduğunu söyler. Kirpi, çıktığı yolculuğun sebebi olarak denizi görmeyi gösterir. Amacı, nesillerdir anlatılan ama neredeyse ailesinden kimsenin görmediği dünyanın ucunu görüp sonrakilere ayrıntılı olarak anlatmaktır. Ayrıca, insanlarla ilgili yorum yapar. İnsanların görünmeyen çeşitli güçlere sahip olduğuna inandığını söyler. Kedi ve köpek gibi hayvanlarla ilişkilerinden de bahseder.

Üçüncü versiyonda ise bir vatansever kirpi söz konusudur. Bu versiyonda, yaşlanmış bir kirpi, torunlarını etrafına toplamış ve onlara vatanseverlik duyguları aşılar. Kendisini ister dost ister düşman olsun, her kim arıyorsa onu bulmak için yaşadığı topraklara gelmeleri gerektiğini çünkü burasının onun yurdu olduğunu, burada dostlarıyla el sıkışıp düşmanlarıyla çarpışacağını dillendirir.

Postmodern yazarlar, anlatılarını birden çok versiyona sokarak çok merkezli metinler yaratırlar. Bu merkezlerden hiçbiri, ötekilerine üstünlük sağlamaz; çünkü

herbiri kendi içinde bütünseldir. "Korkusuz Kirpiye Övgü" öyküsündeki herbir versiyon, kendi içinde bütünseldir ve başlı başına bir merkezdir.

Türker Armaner'in de ifade ettiği gibi usta-çırak izleği Karasu'nun çok sık başvurduğu bir konudur (Armaner, 1997: 249). "Usta Beni Öldürsen E!" öyküsü bunlardan biridir. Ancak öykü boyunca kesintili bir anlatım söz konusudur:

> Ustasının öleceği korkusu sardı yüreğini. Tut ki yanıldıydı, ustası bugünlerde ölmeyecekti ama bu düşünce ilk olarak gelip yüreğine korku salmıyor muydu? Ölümünü düşünebiliyordu demek. Artık düşünebiliyordu. Sevinebilirdi de bir yerde. Usta olup çıraklar alacaktı yanına, artık adam yetiştirecekti, artık düşünebilecek, yıllardır yığdığı sorulara teker teker karşılıklar arayacak, arayabilecekti. Karşılıklar bulmağa çalışacaktı. Ama kendi de
>
> *Ölen çırakları anımsadı. Ustasının kendisine böyle bağlanmasının bir nedeni de bu olamaz mıydı? Senden önce üç çırak aldım yanıma, demişti bir gün, üçü de kazaya uğradı, seni aldıktan sonra kimseyi istemedim, yalnız seninle uğraşmalıydım, sen artık iyice yetiştin diye alıyorum bu çocuğu*
>
> …
>
> Düşüncelerinin bu yola girmesinden hoşlanmadı. Gülünçle acıklının, gülünçlü ile ağlancın böyle biribirine girmesi kafasını büsbütün karıştırıyordu (Karasu, 2008 a: 116). (vurgu bize ait)

Sürekli olarak bir anlatım yarıda kesilir ve öteki anlatıma geçilir. Biz, örnek olması için sadece yukarıdaki kısmı açıklayacağız. İlk olarak, kendi ustasının ölümü üzerine düşünür. Bunun gerçekleşmesi üzerine neler olabileceğini kestirmeye çalışır. Hem olumlu hem de olumsuz şeyler aklına gelir. Ancak bu konudan söz edilirken birden, "ama kendi de" ifadesinde, söz konusu anlatım kesilir ve başka bir konuya geçer (italik olarak gösterilen kısım). Nitekim, cümle bitirilmeden altta yeni bir paragrafa geçilir. Bu öteki konunun sadece bir kısmını alıntıladık. Bu ikinci anlatımda, ustasının yanına neden başka çıraklar aldığının sebebi açıklanır. Onların ölmesinden dolayı ustası, kendisini yanına alıp ona bağlanmıştır. Bu konudan sonra, ilk konu kaldığı yerden devam eder. Bağlantı şöyle gösterilebilir: "Ama kendi de düşüncelerinin bu yola girmesinden hoşlanmadı. Gülünçle acıklının, gülünçlü ile ağlancın böyle biribirine girmesi kafasını büsbütün karıştırıyordu." Ustasının

ölümünden sonra, hem olumlu hem de olumsuz durumların ortaya çıkacağını düşünmüştü ve bu durumu gülünçle acıklının iç içe geçmesi olarak tanımlar. Öykü boyunca, iç içe ve kesintili anlatıma yer verilir.

"İncitmebeni" öyküsünde de iç içe geçen anlatılar görülür:

> Bitkiler büyüdükçe böcekler de büyümüştü zamanla. Bunlarla, gerçi, çok uğraşılmıştı. Gene de tüketilememişlerdi; kurutulamamıştı kökleri. Sayıları azaldıkça, boyları büyüyordu.
>
> Elinden bardağı bıraktı. Masanın üzerinden aldığı bardağı bıraktı elinden. Çok önemli bir şeydi bu, soyunmak isteyen adam için. Çünkü o güne değin bir şeyi bilerek kırmak, bir kumaşı isteyerek yırtmak, öfkelenip elinin tersiyle bir şeyi devirivermek şöyle dursun, on yılda bir, bir bardağı, bir gömleği, bir şişeyi, kaza bu ya, elinden düşürüp kırsa, bir yere takıp yırtsa, çarpıp devirse, saatlerce yerinmiş, üzülmüştü.
>
> …
>
> Öteki hayvanlar da büyüyordu. Sayıları azalıyor da olsa, insanlardan çaldıkları yiyecek payı artıyordu bu büyümeleriyle. Bir tohumdan daha bol, daha güçlü tohum almak, alabilmek için ter döktükçe bu emeklerinin gitgide büyüyen bir payını böceklere, kemelere kaptırmak, ağır gelmeğe başlamıştı insanlara (Karasu, 2008 a: 132,133).

İlk olarak kırsal bölgede, hayvan ve bitki konusundan bahsedilir. Hayvan ve böceklerin nasıl bir tehdit olmaya başladıklarından söz edilir. Ancak birden, bambaşka bir konuya, öykünün öğretmeninden bahsedilmeye başlanır. Onun, kişisel özellikleri ve ruhsal durumu aktarılır. Biz bu kısmı kısa kestik. Ancak, öğretmenden bahsetme birden kesilir ve tekrar ilk konuya geçilir. Bağlantı şöyle gösterilebilir: "Sayıları azaldıkça, boyları büyüyordu. Öteki hayvanlar da büyüyordu. Sayıları azalıyor da olsa, insanlardan çaldıkları yiyecek payı artıyordu bu büyümeleriyle." İnsanların bu ekolojik değişimden duydukları endişe dile getirilir. Öykü boyunca bu kesintili anlatım sürdürülür.

"Usta Beni Öldürsen E!" ve "İncitmebeni" öykülerinde, kesintisiz bir okuma gerçekleştirilemez. Bunun sebebi ise anlatıların konuların bıçak gibi kesilmesi ve onlardan ayrı yeni alanlara kayılmasıdır. Bu kesintiler çok bariz yapılır. Okuyucu,

âdeta gözünün önünde hareket halinde olan metinlerle karşı karşıyadır. Sabit durmayan ve sürekli sağa sola, yukarı, aşağı kayan bu metinleri yakalamak güçtür.

Postmodern yazarların, bütünselliğe darbe vurmak için başvurduğu yöntemlerden biri de olay örgüsü için birden fazla olanaklı sonuçların sunulmasıdır (Sim, 2006: 149). "Alsemender" öyküsünde, okuyucuya dört farklı son sunulur. "Belediyenin yazısını alması üzerinden otuz saat geçmişti" sözü, dört farklı alternatif sonun da başında bulunur. İlk sonuçta, bilim adamı alsemender hakkında kendisine bilgi veren kütüphane yöneticisinin kasabasına gider. Yönetici, yasak olan lâle yetiştirme işini yaptığını artık herkese açık açık söylediğini ifade eder. Şehre geri dönen bilim adamı, belediyeye "Çok Gizli" ibareli bir cevapla, onlara, istedikleri çiçeklerden (gül-lâle) yetiştireceğini yazar. İkinci sonda, belediyenin kendisinden talep ettiği çiçeklerden yetiştirmediğini, onlara yanlış bilgi verildiğini ifade eder. Üçüncü sonda, alsemender çiçeklerinin üç yaprağını yer. Bu çiçeğin bir yaprağını yiyen, artık yalan söyleyemez. İki yaprağını yiyen çıldırır. Üç yaprağını yiyen ise ölür. Nitekim bilim adamı da üçüncü yaprağı yedikten sonra ölür. Çevresindekiler, gülerek ölen bir insana şahit olurlar. Dördüncü sonda, lâle yetiştirdiğini düşündüğü kişilere davetiye gönderir. Davet günü geldiğinde hepsinin içeceğine, gizliden, alsemenderden elde ettiği sıvıyı katar. Onlar ayrıldıktan sonra da kendisi o içeceklerden içer. Bundan sonra ne o ne de diğer davetliler artık yalan söyleyemeyecektir.

Peki bu sonlardan hangisi "Alsemender" öyküsünün "gerçek" sonucudur? Bunun cevabı, hepsidir. Çoğulculuğu önemseyen postmodernler, bu düşüncelerini sanatta dile getirirken çeşitli yöntemlere başvururlar. Birden fazla olanaklı son yöntemi bunlardan biridir. Okuyucu, belli bir sonla sınırlandırılmak yerine birden fazla alternatife yönlendirilir. Bu da metinlerin olay örgülerindeki bütünselliğe darbe vurur.

Metinlerin aralarla, başlıklarla, numaralarla ya da simgelerle kısa parçalara, bölümlere ayrılması, postmodern yazarların, bütünselliğe darbe vurmak için kullandıkları yöntemlerden bir başkasıdır (Sim, 2006: 150). "Masalın da Yırtılıverdiği Yer" metni bu eksende vücuda getirilmiştir. Metin gerçekten de âdeta yırtılmış, parçalanmış bir anlatıdır. Anlatı, kendi içinde onlarca parçaya ayrılmıştır ve

bunlara sırayla şu adlar verilmiştir: 1 a., 2 a., 1 b., 2 a., 1 a., 1 b., 1 a., 1 b., 2 a., 1 b., 2 a., 1 b., 2 a., 1 a., 2 a., 2 b., 2 c., 2 b., 2 c., 2 b., 3 a., 2 c., 3 a., 1 a., 2 c., 2 b., 2 c., 2 b., 2 c., 1 a., 2 c., 1 a., 2 c., 3 b., 1 a., 2 a., 4, 1 a.. Bu bölümlerin kimileri arasında hiç bağlantı yokken, bazı bölümleri arasında ufak bağlantılar kurulur. Örneğin 1 a. bölümünde, daha çok yazın kuramına değinilir. Anlatıcı, nasıl bir anlatıyı arzuladığından bahseder. 1 b., isimli bölümde ise kedilerden bahsedilir. İnsanların onlarla ilişkileri ve kedilerin özellikleri üzerinde durulur. İnsanların bazı yönlerden kedilere benzemesi gerektiği salık verilir. 2 a. bölümünde, "Yeşil Gözlü Yontu" isimli bir öykü merkeze alınır. 2 b. bölümü, kendi karısını öldüren bir adamın öyküsüdür. Tarihi karakter Gesualdo'dan ve onun Ferrara sarayı ile ilişkisi dile getirilir. 2 c. isimli bölüm, 2 b. bölümünün devamı gibidir. Gesualdo'nun yaşamından bazı kesitler görülür. Onun musikiye neden merak salmış olabileceği irdelenir. 3 a. bölümüde de 1 a. bölümüne benzer olarak anlatı kuramına ayrılır. Sanatçılar hakkında çeşitli yorumlar aktarılır. 3 b. bölümünde, bakan-bakılan, seven-sevilen, av-avcı ilişkisi kısa bir değerlendirmeye tabi tutulur ve onların arasında eşitliğin mümkün olup olmadığı irdelenir. Burada, bir de harflendirilmeyip sadece 4 ismiyle anılan bir bölüm vardır ve bu bölüm korku üzerinedir.

Sözü edilen tüm bölümler çok kısa ve tüm konulara sadece ufaktan değinilir. Ayrıntıya inilmemiştir hiçbir bölümde. Konuların birbirinden çok ayrı olması ve kısa aralıklarla kesintiye uğratılmaları, metni kopuk ve onlarca parçaya ayrılmış bir hale sokar. Bu merkezsiz öykü, bütünsel okumalara alışkın olan okurları âdeta afallatır.

"Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsünün sunumu, son derece sıradışıdır. Öykü, tüm kitaba yayılacak şekilde anlatılır. O, kitapta bulunan öteki öykülerin sonuna eklenen, ancak onlarla ilgili olmayan birkaç sayfa şeklinde anlatılır. Kitap, bu hikâyeyle başlar. Karakter, bu bölümde, Akdeniz'in tarihi şehirlerinden birine gider ve orada dikkatini çeken birini anlatır. Daha sonra araya, "Avından El Alan" öyküsü girer. Tekrar metni geri dönülür. Burada, karakter, kahvehanenin arkasındaki görkemli oyun alanını keşfeder ve bunu anlatır. Bu kez de araya "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" hikâyesi girer. Metne tekrar dönüldüğünde, tarihi oyunun oyuncularının elbiselerinin ve oyun alanının daha ayrıntılı tasvirine şahit olunur. Alan, bir satranç tahtası gibi düzenlenmiştir. Bu bilgilerden sonra araya "Bir Ortaçağ

Abdalı" öyküsü girer. Daha sonra, metne dönüldüğünde, oyunun on ikinci yüzyılda ilk olarak oynandığı ifade edilir. Oyun hakkında daha başka bilgiler de verilir. Araya "Korkusuz Kirpiye Övgü" isimli öykü girer. Bunun hemen ardından, "Göçmüş Kediler Bahçesi" yerine "Yengece Övgü" isimli öykü anlatılır. Bunların ardından, metne geri dönülür ve rüyaya dalan karakterin, rüyasında, oyuna dair yaşadığı bazı şeyler aktarılır. "Yağmurlu Kentin Güneşçisi" hikâyesinden sonra, öyküde, bu kez karakterin, bir gün sonraki oyunda, oyuncu olarak yer alacağı öğrenilir. "Dehlizde Giden Adam" öyküsünden sonra, oyun başlar. Ancak ayrıntılı bilgi sahibi olunmadan araya "Usta Beni Öldürsen E!" hikâyesi girer fakat onun ardından, oyunun başladığı ve karakterin Morlar ismi verilen takımın ilk hamlesi olarak oyuna sürüldüğü aktarılır. Bu oyun neredeyse birebir satranca benzer. Araya giren "Bizim Denizimiz" öyküsünden sonra, oyunun çeşitli hamlelerle devam ettiği dile getirlir. Daha sonra araya "İncitmebeni" hikâyesi girer. Ondan sonraki bölümde, oyunun Yeşiller tarafından kazanıldığı anlatılır. Araya giren "Alsemender" öyküsünden sonra, oyunun sonucuna dair çeşitli olaylar dile getirilir. Bu kez "Bir Başka Tepe" hikâyesi araya girer, aradan sonra, oyunun karakteri ve efsunlu bulduğu söylenen kişi arasındaki diyaloglar aktarılır. Daha sonra araya "Masalın da Yırtılıverdiği Yer" öyküsü girer. Ondan sonra ise son bölüm anlatılır. Karakterin öldüğü ve efsunlu dediği kişi tarafından her şeyin kaleme alındığı aktarılır.

"Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsü, diğer öykülerden farklı olarak açık bir şekilde parçalı olarak sunulur. Karasu, bazı öykülerini, kendi içinde parçalara ayırırken bu öyküyü, başka öykülerin sonuna eklediği ufak parçalarla oluşturur. *Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabına başlayan okur, birkaç sayfa okuduktan sonra ilk okuduğu metinden başka bir hikâyeye geçtiğini fark eder. Okuduğu ilk sayfaların bu hikâye ile nasıl bir bağının olabileceğini düşünmeye başlar. Hikâyenin sonunda tekrar, ilk okuduğu metinle ilgili parçalar görünce kafası tam karışır. Bunun üzerine bütün kitabı genel olarak gözden geçirir ve Karasu'nun okuyucuya âdeta oyun oynadığını o zaman anlar. Çünkü yazar, "Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsünü, bütün kitaba yayılacak şekilde yazmıştır.

Kısmet Büfesi kitabındaki öykülerde de parçalı ve karmaşık bir durum söz konusudur. Örneğin, "İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin" adlı anlatıdan şu pasaj örnek olarak gösterilebilir:

> Kurulup oturmuş, yılların selintisi, tortusu olan bir yığın eşyanın (hiçbir zaman işe yaramamış, yaraması düşünülmemiş, ancak evi güzelleştireceği, yani dolduracağı,
>
> yaşamak önce gürültülü gürültülü konuşup
>
> devinmekse, sonra da güzellik katmaktır
>
> dünyaya; güzellik demekse bütün boşlukla-
>
> rı doldurmaktır; bütün boşlukları, evleri, do-
>
> lapları, ağızlarla kulakları (ama gerekli, ama
>
> gereksiz) ele geçirilen her türlü şeyle dol-
>
> durmaktır; herhalde öyledir. Bu kadınlar için
>
> yüzeyleri örteceği, duvarın uçuk yeşiline gitdide daha az yer bırakacağı için satın alınmış, başkalarınca armağan edilmiş, belki bir ölünün andacı diye alınıp saklanmış, yılların selintisi olan bir yığın eşyanın) ortasında sonu gelmez bir sultanlık düşünü sürdürür gibi. Ölüp gittiği, kendisini bu atılmazlık, satılmazlık denizinin ortasında dımdızlık bıraktığı için kocasına kızıyor, ileniyor olabilir (Karasu, 2013 a: 13,14).

Üç farklı konu, bu kısa pasajda ele alınır. İlk olarak koltuğa oturan kadının psikolojik tahliline girişilir. İkinci olarak parantez içinde, eşyalardan bahsedilir. Bu eşyaların, hiçbir zaman, gerçek manada işe yaramadıkları ancak evi kısmen de olsa güzelleştirdikleri ve bazı kusurlarını kapattıklarından dem vurulur. Üçüncü olarak da sayfanın ortasına alınmış ve diğer yazılardan belirgin şekilde ayrı konulmuş yerde, genel manada yaşamdan bahsedilir. Yaşamın, gürültülü olduğu kadar, güzel kılınmaya da çalışılan bir olgu olduğundan söz edilir. Bu güzelliği elde etmenin yollarından biri de boşlukları doldurmaktır. Bu üç konu arasında bir bağ söz konusudur ancak çok da sıkı olmayan bir bağdır. Metnin geneli böyledir ve okuyucunun, metni, kesintisiz okumasını engelleyen bir yapı söz konusudur.

Özellikle sayfanın ortasına alınmış olan sözler, okuyucuyu genel bağlamdan uzaklaştırır.

"Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine: Akdeniz'i A n/r ar Bir Metin" isimli anlatıda, anlatım son derece karmaşıktır:

> Tükenmez gençliğinde don-
>
> muş bir resim, şimdi. Ama o za-
>
> manlar, bu resimdeki yaştaydık;
>
> yaşıttık resmin gösterdiğiyle
>
> Sobası usumdan yok olmuş oda-
>
> da, çatkının orta yerinde bir baş-
>
> ka resim de olurdu hep. Üzerinde çalı-
>
> şılan, bitti bitecek ya da ak astarı
>
> yeni yeni beklenen bir resim
>
> …
>
> Gırtlaklarımızın yorulmağa baş-
>
> ladığı saatlerde rıhtımda duran okullarımızın ar-
>
> dındaki denizden doğru
>
> çoktan başlamış bir günün ilk sol-
>
> gun renginin belirmesini kimi zaman da
>
> beklemeden
>
> tırmanmağa başlarken nedense, diz boyu yığılmış karlı…
> (Karasu, 2013 a: 34).

Buraya sadece bir kısmını aldığımız pasajdan da görülebileceği gibi, yazar, bir resimden hareketle geçmişine döner ve o dönem arkadaşıyla yaşadıklarını

öyküleştirir. Ancak bu son derece iç içe geçmiş ve karışık bir anlatımdır. Karasu, bilinçli olarak kelimeleri yarıda kesip yarısını üst satırda yarısını da alt satırda verir. Sayfayı kullanma yöntemi de parçalı yapıya hizmet edecek şekilde tasarlanmış. Bazı cümleleri sayfanın başına, bazılarını da ortaya yerleştirir. Tüm bunlar, metni, parçalı hale getirir.

Karasu'nun eserlerinde, tüm metinler, başka bütünlüklerden çıkmış gibiler, eksik parçalarını aramak için yola çıkmış gibidirler (İleri, 2007: 198). "Çeşitlemeli Korku" bu tarz bir metindir. Metinde, iç içe geçen anlatılar var ve anlatının sunumu son derece parçalıdır. İlk olarak metnin nasıl sunulduğu bir sayfası aktarılarak gösterilecek ardından içeriğinden bahsedilecek:

çıdamlı ka-

rıncalar

gibiydim,

çıdamlı,

dümdüz

uzanan

uçsuz

bucak-

sız

engebesiz bir düzlükte

ÜSTÜME BİR ÇIĞ GİBİ GEL-

DİN KENDİNE KATTIN BENİ

gözü, a-

yağı, bir

yerlere

takılma-

dan

hiçbir şeye

yönelme-

den

dümdüz

uzanan

bir top-

rakta

çıdamla

y ü r ü y e n

karınca-

lar gi-

biydim.

d u y d u m s e n i,

ö l d ü m seni!

SENİ SENİ SENİ

: SENİ : SENİ :

gördüm - : - duydum - : -- :

yaşadım - - öldüm - :

(Karasu, 2013 a: 77).

Metnin sunumu parçalıdır. Küçük ve kopuk harfler, bir anlatıyı dile getirirken onların arasında bulan ancak onların devamı olmayan (fakat dolaylı olarak bağlantılı

olan) büyük harfler, başka bir anlatıyı oluşturur. Anlatılan konular, birbirine yakındır. Küçük ve kopuk harflerle dile getirilen anlatıda, sevgilisine özlem duyan biri görülür. Kendisini, kuş tüyüne, teleğine, sararmış bir yaprağa, nereye gittiğini bilmeyen ozan karıncalarına, buruk zeytin gövdelerine benzetir. Ayrıca sevgiliye seslenir ve "toprağım, ister al ister boz" der. Büyük harflerle ve genelde sayfanın ortasına ve sonlarına yazılmış anlatıda da benzer bir konu görülür. Âşık, sevgiliye hitaben, "üstüme bir çığ gibi geldin, kendine kattın beni," "Senin yanımdasızlığın bir silik suskuydu, günsüz karanlığımın keser açardı kapısını sesin, yüzün, yürümen" sözlerini dillendirir. Bazı kelimeler tamamen büyük, bazıları tamamen küçük yazılarak; çeşitli noktalama işaretleri kullanılarak; birçok kelimenin yarısı alt, yarısı üst satırda yazılarak; kısacık anlatıda farklı metinler verilerek parçalılık sağlanmış olur.

"Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin", Bilge Karasu'nun en parçalı ve karmaşık anlatılarından biridir. İki farklı öykü beraber anlatılır. İlk öykü, mağara dönemi insanlarına ayrılır. Özellikle, mağara resimlerinin nasıl ortaya çıktığı konusu üzerinde durulur. Usta-çırak ilişkisi şeklinde devamını sürdüren "ressamlık" anlayışı ele alınır. Başavcıların, Koca lakaplı yöneticilerin ve ilk dönem insanlarının ritüelleri dile getirilir. MorYeleliAt lakaplı küçük bir çocuğun, ustasının yanında, nasıl bir resim çıraklığı dönemi geçirdiği derinlemesine anlatılır. Ustası, Koca olunca, ustalık ona geçer. Ancak, hiç beklenmeyen bir deprem gerçekleşir. Mağara yerle bir olur ve o sırada içeride bulunan MorYeleliAt ölür. Burada, Zengin'in şu tespiti de vurgulanmalıdır ki Karasu'nun eserlerinde, çoğunlukla çırağın ölümü ya da çırağın gidişi vardır (Zengin, 2013: 87). Depremde, sadece MorYeleliAt değil, birçok mağara insanı yaşamını yitirir.

İkinci öykü ise, bir resmin öykülenmesidir. Bilge Karasu öyküde, bir yazar yaratır ve onun ağzıyla bir resmin öyküsünü kurgular. Yardım Derneği Yönetim Kurulu toplantısından çıkan kadınlar, toplu bir fotoğraf çekerler. Yazar da bunlardan Şefika, Ferdane Hanım, Hikmet Hanım ismini verdiği kişilere bir geçmiş, yaşam yaratır. Öykü, bu kurgusallık üzerine kurulur.

Bu iki öykünün bölümleri art arda gelir. Önce Mağara dönemi insanlarını anlatan bir bölüm verilir ardından, fotoğraflı ikinci öyküden bir parça verilir. Bu,

parçalı anlatım, tüm öykü boyunca, bu sıralamayla devam eder. Ancak zaman zaman, yazar, bilinçli olarak araya doğrudan olmasa da dolaylı bağlar kurar:

> Hikmet Hanım yanlarına dönecek, dalgın gibi duran gözleriyle gülümseyen ağzı arasında her zamankinden daha çok bölünmüş yüzüyle, Şefika'ya '*seni bekliyor*' diyecek.
>
> &
>
> '*Seni bekliyorlar*, usta' dedi MorYeleliAt. Mağaranın ağzında duruyordu (Karasu, 2013 a: 97) (vurgu bize ait).

İki öykünün parçaları, sürekli olarak birbirinden işaretle ayrılır. Ancak burada görüldüğü gibi, birbirinden tamamen bağımsız bu iki öyküden birinin bir parçasının son cümlesi, öteki öykünün bir parçasının ilk cümlesi olarak seçilebiliyor. Burada da şöyle bir bağ vardır:

> Sonra bıçak iki çift gözün karanlığı arasında durdu, parladı. Sessizlikte MorYeleliAt ustasının yanına döndü. Bıçak buzağının gırtlağına saplandı, yana kaydı, kan fışkırdı.
>
> ….&
>
> Diriliği, yumuşaklığı içinde bıçağın kesip alması gereken bir öldürücü sertlik barındırması, Şefika'ya yakıştırılabilecek şey değil (Karasu, 2013 a: 98,99).

Mağara insanlarının her günkü ritüellerinden biri, yaşamlarını sürdürmek için bıçakla hayvan kesmektir. Böyle bir ritüelden bahsedilen bölümden sonra gelen öteki bölüme de bir bıçakla başlanması, iki öykü arasında dolaylı bağ kurmak isteyen yazarın bilinçli bir tercihidir. Bazen de karmaşık ve parçalı anlatım birden çok sesin iç içe geçmesiyle ortaya çıkar:

> -Oysa ben, Hikmet Hanım da bilir ya, konuşmuşuzdur bunu, o resimleri pek hoş bulurum Ferdane Hanım, onlarda öyle bir şey vardır ki
>
> /*nasıl olur, böyle bir yerde kulpu kırık fincan nasıl getirilir*…(çok şükür, yaşayan, ölmemiş insanlar da çevremizde… Buldum, Şefika'nın çıkaramadığım niteliğini, buldum galiba)

(*Burada durabilirim. Şefika, gerçekten Hikmet Hanım'ın şimdi düşündüğü gibiyse, 'kavrayıcı' bir nitelik bu pastanedeki durumu belirgin bir çıkmaza ya da çözüme götürmez*) (Karasu, 2013 a: 104,105).

Üç farklı ses, iç içe geçer. İlk ses, Şefika'ya, ikinci ve italik olan pastanedeki öteki müşterilerden birine, parantez içindeki ve italik olan ise yazara aittir. Öykünün devamında ise en karmaşık bölümler gelir. Cem İleri, Bilge Karasu'nun eserleri için, sonun başın olmadığı bir yerde, başlangıçlar, sonlar, sürekli açılan bir uzamda açılışlar ve kapanışlar söz konusu, tespitinde bulunur (İleri, 2007: 42). Birazdan alıntılayacağımız kısımlar bu tespitin en iyi örneklerindendir. Çünkü yapının, sözlerin, düşüncelerin, başı ve sonu belirsizdir ve sarmal bir hal almıştır.

İyi sordunuz bu soruyu! Hastalık bir yana Şefika, belki sı-

Olur olmaz laf etmekte Tevfik'in üstüne yoktur zaten. Nur

rası değil ama ben de merak ediyorum. Ederim,

ağzına geleni söylerken kız kapının orada durmuş, gözleri

efendim, ederim ya,

faltaşı gibi açılmış, dinliyordu.

karşılık vereceğimi çok iyi bilirim

tepem öyle pek kolay atmaz

zaman, kız bizi dinliyor desem biliyorum, büsbütün

(Karasu, 2013 a: 110)

Öykünün uzunca bir bölümü, tamamen bu şekil eşliğinde ve iç içe geçen, parçalı diyaloglar, iç konuşmalar şeklinde verilir. Bu çatallardan ilki, iki kadının konuşmaları, ikincisi, bu iki kadının iç konuşmaları, üçüncüsü de aynı masadaki üçüncü kadının iç konuşması ile diğer masalardan sızan söz kırpıntılarıdır (Açık, 2013: 51). Yazar bunun sebebini şöyle açıklar: "*Ama bu konu üzerinde daha çok düşününce, yatay adımlarla dikey doğrultuda bir okuma yerine, musiki yazısını da gözönünde tutarak, aynı temele dayanan doğrultuda ilerleyen bir okuma sağlamanın daha elverişli olacağına karar verdim*" (Karasu, 2013 a: 104,109). Onun amacı, yazının bu kısmını, musikiye yaklaştırmaktır ve bu yüzden, böyle bir yönteme başvurduğunu ifade eder. Görüldüğü gibi, Karasu'nun edebiyat dili, anlayışı alışılmışın çok dışındadır.

"Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin"de birbirinden tamamen bağımsız iki ayrı öykü anlatılır. Her öyküden birer parçanın sırayla verilmesiyle öyküler vücut bulur. Bölümler, çeşitli işaretlerle birbirinden ayrılır. Öykü boyunca farklı kişilerin sesleri iç içe geçer. Bir pasajda, üç kişinin sesinin dahi iç içe geçtiğine şahit olunur. Bunlarla da yetinmeyen Karasu, diyagramlar kullanarak metnin karmaşık yapısını daha da güç hale getirir. Tüm bunlar metnin karmaşık ve parçalı hal alması sonucunu doğurur.

Cem İleri, *Lağımlaranası ya da Beyoğlu* kitabı için, Karasu'nun opus magnum'u, bir yapboz metin (İleri, 2007: 242) benzetmelerini yapar. Bu tespitinde de son derece haklıdır. Kitabın içindeki bazı öykülerin, bu yönlü analizi şöyle yapılabilir:

"Mesih" isimli öyküde, son derece kesintili ve karmaşık bir anlatım vardır. Öykü boyunca yazar, üst anlatıcı olarak araya girip çeşitli yorumlar yapar:

> Şimdi de ruh bilim. Bakalım daha ne yollardan geçmek zorunda kalacağım bu öykünün ilk taslağını bitirinceye değin…
>
> Bir gün
>
> Kaçıncı "bir gün", "günün birinde" bu? (Karasu, 2004: 116).

Alıntılanan sözlerden hemen önce, öykü karakteri, Yahya Bey ile olan ilişkisi hakkında çeşitli sözler aktarır. Birbirlerine gittikçe yakınlaştıklarını, karşılıklı ev ziyaretleri gerçekleştirdiklerini, tüm bunlardan dolayı da aralarındaki çekingenliğin ortadan kalktığını söyler. Ancak, ikili arasındaki ilişkinin duygusal yönü üzerine olan bu sözler birden yarıda kesilir ve yazar, üst anlatıcı olarak araya girerek şimdi de ruh bilime geçtim, bir bu eksikti, der gibi bir tavır takınır. Kendisi de sonraki sayfalarda, daha hangi farklı yöntemleri kullanacağını merak ettiğini söyler. Öyküye, tam tekrar başlayacağı sırada da daha ilk kelimeden anlatıyı keser ve seçtiği bir gün kelimesinin yerine daha uygun gelebilecek kelimelerin olabileceğini düşünür. "Günün birinde" bunlardan biridir. Benzer durum şurada da söz konusudur:

> Nereden nereye
>
> Baştan almalı
>
> Adriaan, Yusuf Bey'i tanıyıp tanımadığımı sormuş, "tanımıyorum" diye karşılık alınca kendisiyle nasıl tanıştığını anlatmış, kendisi anlatmış, sonra da Yusuf Beyin yakında yurda döneceğini söylemişti (Karasu, 2004: 121).

Öncelikle Yusuf Bey hakkında çeşitli bilgiler verilir. Örneğin felsefe okuyan Yusuf Bey'in bu alanı, savaşı unutmak ve dikkatini dağıtmak için seçtiği aktarılır. Savaş etrafında gelişen ve ikinci derece edebiyat diye adlandırdığı edebî yönelime ise son derece soğuktur. Bu anlayışın, savaşarak ölenleri yücelterek insanları, daha rahat savaşa gitmeye sevk ettiğine inanır ve onu satılık edebiyat olarak nitelendirir. Yusuf Bey ile ilgili daha başka bilgiler de verilir. Ancak tüm bunlar birden "nereden nereye/baştan almalı" sözleriyle kesintiye uğrar. Çünkü anlatıcı, yazdıklarını bir düzene koyamamış ve birçok şey zihninde belirsiz kalmış, bu durum, olduğu gibi öyküye de yansımıştır. Metnin tamamı, alıntılanan örnekler gibi vücuda getirilmiştir. Kendi mecrasını bulmaya çalışan bir metinle karşı karşıyadır okur. Ancak metin kendi kimliğine kavuşamadan biter; çünkü o âdeta bir taslak metindir.

"Kumsalda Bir Köpek" öyküsünde, iç içe anlatılar vardır. İlk olarak anılara dair sözlere yer verilir. Anıların, ancak belli bir düzenin sağladığı anlamları taşıyabileceği ve onların notalara benzediği söylenir. Nasıl ki notalar, anahtarları yazılmakdıkça anlamsız, sadece bir benekse anılar da belli bir düzene sahip olmadığı

zaman benzer bir duruma düşerler (Karasu, 2004: 132). Bu sözlerin ardından anlatıcı, sahilde, bir köpeğin etrafında gerçekleşen bir anısını öykülemeye başlar. Okuyucu, ilk sözlerin buna hazırlık olduğunu düşünür haklı olarak. Ancak daha sonra bunun devamı da gelir ve bu durum, öykünün kesintili bir yapı almasına yol açar. Anlatıcı, geçmiş yaşantısını öykülerken birden, araya şu sözler girer: "*Ağrıları, düşleri, anıları, bir ölçüde de olsa iletilebilir kılmak çabası, bir noktadan sonra gülünç olabiliyor. Avutmak, ya da katılmak isteyenlerin anlama çabası, ne kadar büyük olursa olsun, iletilemeyen, belki de baştan –iletilemeyeceğine erdiğimiz için- iletilmek istenmeyen bir anlamın suruna çarpar…*" (Karasu, 2004: 134) Yazarın düşüncelerinin sadece bir kısmını alıntıladık. Araya girip, anılara dair çeşitli yorumların, düşüncelerin paylaşılması durumu, metnin bir su gibi akmasını engellemekte ve parçalı bir anlatımın doğmasına yol açmaktadır.

Cem İleri, Karasu'nun eserlerini okurken metinlerin, âdete kendilerinin okunmasını engelleme çabası güttüğünü aktarır. Metinler, kendilerini, okuyana açmak bir yana bilinçli olarak ona kapamaya çalışırlar (İleri, 2007: 44). İleri, bu tespitinde son derece haklıdır. Çünkü Karasu, metinlerinin girift olması için adeta özel bir çaba sarf eder. "Yataklar" anlatısı bunlardan biridir:

> Karşı duvarda, ama geride, arkama dönmeden, hiç değilse başımı çevirmeden, göremediğim bir yerde duran aynaya, odanın benden en uzak köşesindeki gölgelenmiş ışıktan vuran
>
> yandan vuran eğri ışığında
>
> yandan vuran eğri ışığının üstünde altında duvarın bozluğundan başka bir şey görünmüyor. Aynada.
>
> aynanın suyu boş, devimsiz. Boş. Çünkü insan görünmüyor bu aynada; görünmeyecek de, birimiz yerinden kalkıp önünde durmadıkça
>
> Oysa odada benden başka kimse yok. Olması gerekirken yok. Çoğulluk
>
> öğretmenlik yıllarımda kaç çocuğa anlatmağa çalışmıştım bunu, çoğulluk bir kiplik değildir diye, şaşkınlık etmeyin diye, oysa çoğulluk
>
> çoğulluk bir kiplik olmalıydı

> çoğulluk kipliği içinde düşünüyor, yaşıyor da olsam, benden başka kimse yok odada. Yalnızım. Dolayısıyla, oda, gerçekte boş… (Karasu, 2004: 145).

Bölümden sadece bir kısmını aldığımız bu pasajda da görülebileceği gibi yazar, öykünün girift olmasını ister. Neredeyse araya giren her kelime için bir arkaplan yaratır ve bunu okuyucuyla paylaşır. Bu durum, bir yerden sonra, okuyucunun kafasının karışmasına yol açar. Okuyucu, aradaki bağlantıları bir yerden sonra kaybetmeyle karşılaşır. Bu kesintili anlatım, öykü boyunca sürer. Biz, sadece söz konusu örnekle yetineceğiz.

Narla İncire Gazel kitabında, zaman zaman parçalı ve düzensiz bir yapı görülür:

> Side'nin kekiğini topluyoruz anıtsal çeşmenin yuvarlanıp biribirine karışmış oymalı taşlarının dibinden. Başka yerlerde pek görmediğim, rengi, kokusu biraz değişik bir kekik türü bu.
>
> GİDE DÖNE
>
> ÇOK GİRİP ÇIKTIK BU KAPIDAN
>
> Taşlar arasında ilginç bir taş görmüştük birkaç yıl önce; yanayı uzaktan uzağa bir kuşunkini andıran yüzüyle Jean'ın eğilip baktığı, devimi ağır bir hayvancık olsa gerek, diye düşünmüştüm ilkin
>
> …
>
> BİN ŞU KADAR YÜZ YIL BOYU
>
> Taşlar arasında, kekik öbeklerini izleyerek ilerliyoruz. Yolun hemen kıyısında bir kafatası iç görür gibi oluyorum (Karasu, 2012 a: 15).

Sadece bir sayfada bu kadar karışık bir yapı vardır. Anlatıcı, Side'nin kekiklerini toplamadan bahsederken birden büyük harflerle ve öykünün gidişiyle hiç ilgisi olmayan "Gide döne çok girip çıktık bu kapıdan" sözleri görülür. Benzer bir durum sonraki satırlarda da vardır:

> Kötü niyetler besleyebileceğine nedense inanmış olduğu – özellikle çocuklukla ergenlik arasındaki- kimselere, kedilere, kuşlara havlardı.

Gecenin geççe bir vaktiydi. Gözler, televizyona çakılmış, eller çay bardaklarına, kahve fincanlarına gitmeği unutmuş

Bir şeyler yapmış olmak için herhalde. Yaşlanmadığını göstermek, "beni böyle sessiz görenler aldanmasın" demek için. Gerçekte, aldırışsızlığı tanıma yaşına eriyor olsa gerekti.

Denizden doğru yırtıcı bir çığlık işitildi. Güç uyarlandı kulaklar (Karasu, 2012 a: 17).

Metin boyunca parçalı bir anlatım söz konusudur. İlk olarak bir köpekten söz edilir. Ardından kasabadaki insanların durumu dile getirilir. Fakat hemen bunun ardından köpek konusu kaldığı yerden kelimesi kelimesine devam eder. Çevreye havlamasının sebebi olarak, onun yaşlanmadığını göstermek istemesi gösterilir. Daha sonra tekrar kasaba konusuna geri dönülür ve insanların bir çığlık sesi duydukları dillendirilir. Bu parçalı anlatımların farkını vurgulamak için de yazar, ilk konunun sözlerini, sayfanın biraz daha içine gömer. Ancak diğer konunun anlatıldığı satırlar, sayfanın başındadır. Şu satırlarda da aynı durum görülür:

Yaban incirlerinden biri de kumsalda.

DUVARLARDA SURLARDA ÖLÜM

YER YER BİR YABAN İNCİR TOHUMU

BİÇİMİNDE YERLEŞMİŞTİR

Asıl sur gövdesinin, kulelerden birinin bugüne kalabilmiş tek duvarı ile bitiştiği yere yakın (Karasu, 2012 a: 23)

Burada da ilk durumunkine benzer bir şey görülür. Yazar aslında, şu cümleyi kurmak ister: "Yaban incirlerinden biri de kumsalda. Asıl sur gövdesinin, kulelerden birinin bugüne kalabilmiş tek duvarı ile bitiştiği yere yakın." Yani, yaban incirlerinin, surun ve kule duvarının arasındaki yere yakın olan kumsalda olduğunu söyler. Ancak bu söz, büyük harflerle yazılmış olan ve anlatının akışıyla uyumu olmayan sözlerle kesilir. Aşağıdaki pasajda da benzer tabloyla karşılaşılır:

Asfaltın üzerinde, geceden kalma çiğnenmiş kurbağalar tek tük duruyor hâlâ,

> Geceleri sokaklarda kedilerin en bayıldığı oyunlardan biri, kurbağa kovalamak. Bekler, sıçrar, pençelerini uzatır, sonra gene beklemeğe otururlar birkaç adım ötede. Bir kurbağa pıtırtısını işittirmiş, karanlığın içinde belli belirsiz oynamış, karanlığın azaldığı bir bölgeye çıkmış, kediden kaçıp yeniden karanlığa girmiştir.
>
> açılmış, yamyassı ama kupkuru.
>
> Kedilerin, hiç değilse benim gözlerimin seçebildiği ölçüde, kurbağa yakaladıklarını görmedim. Belki de karanlığa bırakıyorlardır o işi.
>
> Sabahın er saatlerinde sayıları çok olur; kurumamışlar, daha ısınmamış asfalta karışmağa başlamamışlardır (Karasu, 2012 a: 31).

Burada da kesintili bir anlatım vardır. Yazar şu sözü söylemek ister: "Asfaltın üzerinde, geceden kalma çiğnenmiş kurbağalar tek tük duruyor hâlâ, açılmış, yamyassı ama kupkuru. Sabahın er saatlerinde sayıları çok olur; kurumamışlar, daha ısınmamış asfalta karışmağa başlamamışlardır." Ancak bu cümlenin arasına, Kediler ile kurbağalar arasındaki ilişki koyulur. Zaten, kedi ve kurbağanın anlatıldığı kısım, öteki anlatıdan ayrı olsun diye, daha içe alınarak yazılır.

Narla İncire Gazel kitabında, ada parçacığı olarak tanımlanabilecek cümleler vardır. Bu cümleler, kendilerinden önceki ve sonraki cümlelerden tamamen bağımsızlar. Suyun içinde yüzen ada parçacıkları gibi metinde yerlerini alırlar. Kitapta, cümlelerin yarıda kesilip başka konulara keskin geçişlerin kısa aralıklarla yapılmasına da şahit olunur. Bu da metni, desenlerle doldurulmuş halılara benzetir. Hangi parçanın/desenin nerede başlayıp nerede bittiği net değildir. Bunlar da metni merkezsiz, parçalı ve karmaşık yapar.

Troya'da Ölüm Vardı öyküsü de karmaşık bir yapıya sahiptir. Füsun Akatlı, Karasu'nun hemen her yazısında, mozaik ustası gibi davrandığını, eserlerini de bu minval üzre meydana getirdiğini ve *Troya'da Ölüm Vardı* öyküsünde de bu mozaik durumun başat özellik olduğunu aktarır (Akatlı, 1997: 116). 13 bölümden oluşan eserin, bazı bölümleri de kendi içinde altbaşlıklara ayrılır. Örneğin, son bölüm, "Sadun, Rana, Talha, Gülay gibi birçok altbaşlığa ayrılmıştır ve çok parçalı bir yapı

arz eder (Eşitgin, 1999: 63). Dile getirilen bu sebeplerden ötürü, büyük bir dikkat verilmeden öykünün anlaşılması güçtür.

13 bölümden oluşan öykünün bazı bölümleri arasındaki bağ, pamuk ipliği gibidir. Örneğin, "Doğum" ismini taşıyan ilk bölümün metindeki olaylarla doğrudan bağı yoktur. Herhangi bir edebi eserin doğumunun ne kadar zor olduğunu dile getiren genel bir bölümdür. İkinci Bölüm "Sarıkum'a Giriş" ismini taşır ve öykü karakterinin, yıllar sonra köyüne dönüşünü ve oradaki gözlemlerini içerir. "Şarkısız Gecelerin İlki", üçüncü bölümün ismidir ve köye gelmiş olan karakterin geçmişini, çocukluğunu ve ailesini hatırlaması üzerine kuruludur. Dördüncü bölüm, "Beşinci Gün" ismini taşır ve öykü karakterinin, çocukluğunda yaşadığı bazı olaylara yer verilir. Beşinci bölüm, "Odalardan Biri" isimli bölümdür ve burada birden, anlatıcı değişir. Öykünün anlatıcısı, sözü, Müşfik karakterine bırakır. Ancak okuyucunun bunu anlaması ancak bölümün sonunda verilen bilgilerle sağlanır. "Oda Oda Dünya", altıncı bölümdür ve önceki tüm konulardan ayrı bir konuya yer verilir. Olaylar İstanbul'da bir kilisenin önünde geçer. Karakterin kim olduğu söylenmez ve dini baskıya maruz kalan bir Rum kadın ile onun erkek arkadaşı arasındaki ilişki ele alınır. Sonraki bölümün adı "Dönenen Bir"dir ve önceki bölümün devamı sayılabilir. Kadın ve erkek ruh dünyaları ele alınır ve yalnızlık teması işlenir. "Zanzalak Ağacı", sekizinci bölümün ismidir. Burada başka bir konuya geçilir. Rıza, Demir, Sevda isimli kardeşlerin arasındaki ilişki görülür. Anne, babalarının onlara yaklaşımları ve ailelerinin yakın bir dostunun aile ile ilişkileri temel konulardır. Dokuzuncu bölümün ismi "Kavruk"tur. Burada tekrar, öykü karakterinin çocukluğuna dönülür ve yaşanan bazı olaylara yer verilir. Onuncu bölüm "Çatal" ismini taşır. Bölümün anlatıcısı Müşfik'tir. Müşfik'in köyden ayrılışı ve yaşanan çeşitli olaylar aktarılır. On birinci bölüm, "Nereden de Andım Şimdi" üst başlığını taşır. Bambaşka bir anlatıcı, Dilâver Hanım, bu bölümün anlatıcısıdır. Kendi geçmişini ve yaşadığı sıkıntıları dile getirir. Anahtar on ikinci bölümdür ve Müşfik, anlatıcı kişidir. İstanbul'a yerleşmiş olan ailesinin yaşadığı sorunları dile getirir. "Acı Kök Yağmurun Tadında", son bölümdür. Burası, öykünün en karmaşık bölümüdür. Daha önce isimleri dahi metinde görülmeyen Talha, Rânâ, Sadun gibi kişiler, birden çeşitli alt bölümlerin anlatıcısı olurlar. Bölüm, kendi içinde birçok alt bölüme ayrılır ve Talha, Rânâ, Sadun, Müşfik, Dilâver Hanım bu alt bölümlerin anlatıcılarıdırlar. Öykünün geneline bakınca

birbiriyle çok az hatta bazen hiç bağı olmayan olayların verilmiş olması ciddi bir anlam kargaşasına yol açar.

Nurdan Gürbilek, Karasu'nun öykülerini, masallarını, metinlerini okurken bir zorlukla karşı karşıya olma duygusunun kendisinde oluştuğunu söyler. Bunun sebebi olarak da metinlerin sert bir malzemeden yoğrulmuş ve su gibi akmayan yapıya sahip olmalarını gösterir (Gürbilek, 1997: 182) Gerçekten de Karasu'nun hemen hemen tüm metinleri zordur ve *Gece* romanı bunlardan en zor olanlarından biridir. Örneğin romanda, bütüncül yapı bilinçli olarak dağıtılır. Parçalı bir yapı söz konusudur. Bunun için roman 4 bölüm ve 110 epizoda ayrılır. Okuyucunun, bunların arasındaki bağlantıyı kurması büyük bir çaba ve dikkat gerektirir. Hatta büyük bir dikkate rağmen bazen, düzensizliğin giderilmediği fark edilir. Bu yüzden Bülent Yıldız, *Gece*'de yapı ve söylemin, söküm yerlerinden parçalara ayrılmış bir makineyi andırdığını ve tek tek söylemlerin bütünü oluşturmadığını dillendirir (Yıldız, 2009: 68). Cem İleri ise daha uç bir yoruma giderek *Gece*'nin olanaksız bir yapıt, yapıtın olanaksızlığının bir deneyimi olduğu yorumunu yapar (İleri, 2007: 70). Gürsel Aytaç ise *Gece* romanı için kilitli roman nitelemesini yapar (Aytaç, 2012: 339). Şimdi romanın daha ayrıntılı analizine geçilebilir.

Romanın birçok yerinde, dünyaya çeşitli yollarla düzen getirme gayesinin güdüldüğü ifade edilir. Bunlardan biri de yazıdır. Anlatıcı, birçok kişinin, kusursuz yapıtlarla, yontulu biçili yazılarla sözcüklere eşi görülmemiş bir düzenin kurdurulmasıyla bir düzene sahip olacaklarını düşündüklerini hatta ölüme dahi meydan okuyabileceklerine inandıklarını aktarır. Ancak bunun beyhude bir uğraşı olduğu dillendirilir. Anlatıcı, yazı yoluyla dünyanın karışıklığına, insanın karmaşıklığına düzen getirme sanısını sabuk bir düşünce olarak niteler ve birçok kişinin bu düşünceye sahip olduğunu vurgular (Karasu, 2007: 191). Dünyanın kendisinin düzene sahip olmadığını, bu yüzden böyle bir dünyaya düzen getirme ya da düzen getirmiş gibi yapma eylemlerine bir son verilmesini öğütler. Yazı yazmanın, konuşmanın, çeşitli eylemlerde bulunmanın, insanları, olmayan düzen yokluğuna alıştırmayacağını da ekler. Anlatıcı, yazı yoluyla evrene düzen getirmenin imkansızlığını ortaya koymaya çalışırken okuyucu, *Gece* romanına göz attığında, yazıya düzen getirmenin de çok zor bir iş olduğunu fark eder.

Gece romanında, en nihayetinde ortaya çıkan tablo şudur: "*Ama karışıklık, düzensizlik artık bölümler arasında değil, bölümceler, satırlar düzeyinde*" (Karasu, 2007: 206). Eserdeki karışıklık ve düzenden yoksunluk durumu, bölümler arasında değil satırlar arasında olacak boyuta ulaşmıştır. Bir başka yerde ise anlatıcı eseri, kumaşa benzetir ve elindeki kumaşın yırtıldığını, çözgülerin kaydığını dillendirir. Devamında, eseri, duvar yapımına benzetir ve duvarın çatlamaya başladığını aktarır. İpliklerin, taşların birer birer elinde kaldığını ve bunları tekrar tutturmak, uçlarını birbirine bağlamak eyleminin, kendi gücünü aşan bir hâl aldığını çaresizce dile getirir (Karasu, 2007: 189). Düzensizlik, adeta kaçınılmaz bir son olarak sunulur. Çünkü anlatıcının kendisi, bunun kendi gücünü aşan bir şey olduğunu vurgular. Bu komleks yapıdan dolayı, okur ve karakterler, metnin neresinde durdukları noktasında sürekli bir hesaplaşma içindedirler (Başokçu, 2005: 81). Okur, düzensizliğin, genel yapıdan cümlelere kadar düştüğü, eldeki kumaşın/metnin âdeta yırtıldığı, ipliklerin/olay örgüsünün dağıldığı, duvarın/yapının yıkıldığı bir metinle karşı karşıyadır.

Gündüz Vassaf, *Altı Ay Bir Güz* kitabını okuma serüveninden bahseder. Kitaba başladıktan sonra, bunun bütünsel ve ardışık bir yapıda mı olduğunu yoksa parçalı ve karmaşık bir yapıda mı olduğunu anlamak için hızlıca 2 sayısıyla başlayan bölüme geçtiğini ancak ilk bölümden hiçbir işaret görmediğini bunun da ona, kitabın yapısı hakkında çeşitli bilgiler verdiğini aktarır (Vassaf, 1997: 96). Vassaf'ın da tespit ettiği gibi kitabın bazı bölümleri arasında bağlantısızlık vardır. Ayrıca kitap, kendisinden bahsedilip birden yok olan gölge karakterlerle ve olaylarla doludur. Örneğin, ilk bölümde Ethem Razi, öne çıkarken ikinci bölümde Halûk öne çıkan kişidir. Üçüncü bölümde, İsabey baskın kişilerdenken dördüncü bölüm D.H.A.'nın çocukluğuna dairdir. Beşinci bölümde, Tarihçi Renato ile yapılan tarih konuşmaları ve tarihe açılma görülür. Altıncı bölümde, birden Kay diye biri görülür. Yedinci bölüm ise daha çok anlatı kuramına ayrılmıştır. Tüm bu zayıf bağlardan dolayı okuyucu zihninde, kalın hatlarla belirginleşen bir kitap resmine sahip olamaz

Postmodernizm, "anti-temelsel" ve "merkezsiz" bir düşünce biçimi olarak tanımlanır. Postmodernizmin bu yönü, doğrudan edebî eserlere de yansır. Bu eserler, merkezsiz, parçalı ve karmaşık yapıdadırlar. Bilge Karasu da "İncitmebeni",

"Mesih", "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam", "İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin", "Avından El Alan", "Korkusuz Kirpiye Övgü", "Usta Beni Öldürsen E!", "Alsemender", "Masalın da Yırtılıverdiği Yer", "Göçmüş Kediler Bahçesi", "Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine: Akdeniz'i A n/r ar Bir Metin", "Çeşitlemeli Korku", "Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin", "Kumsalda Bir Köpek", "Yataklar" isimli öykü ve anlatıları ile *Narla İncire Gazel*, *Troya'da Ölüm Vardı*, *Gece*, *Altı Ay Bir Güz*, adlı kitaplarında merkezsiz, parçalı ve karmaşık yapılar üretir.

2.3. METİNLERARASILIK

Metinlerarasılık, postmodern edebiyatın temel özelliklerinden biridir. Gerçekliğin ve orijinalliğin sona erdiğine inanılan bu dönemde, yazarlardan da saf ve orijinal bir üretime girişmelerini beklememek gerek.

Harvey, imitasyonun ve melezliğin kutsandığı bir bilişim ve enformasyon toplumunda yaşadığımızı, bu yüzden de yazarlarca**,** geçmiş üsluplara gönderme yapmanın ve bunların bir çorba gibi bir araya getirilmesinin son derece normal olduğunu dile getirir (Harvey, 2012: 106). O, bu düşüncelerinde haklıdır. Postmodern toplumda yaşayan bireyler, simülasyonlarla kuşatılmıştır. Taklit, kopya ile çevrilmiş olan yazarların, edebî üretimde de benzer bir yönelime sahip olup önceki eserlere dönmesi şaşırtıcı bir durum olarak görülmemeli. Aksine, yaşadığı çağın ruhuna uygun davranmış olurlar.

Fredric Jameson da postmodern bireylerin, benzersiz parmak uçlarına, kıyas kabul edilmez gövdelere sahip olmadıklarını, onların, müzedeki maskeler ve seslerle konuştuklarını ifade eder (Jameson, 2011: 56). Bireylerin bedenlerinin en ayırt edici noktalarından biri parmak uçlarıdır. Bu nokta, kişilerin, diğer tüm insanlardan farklılık gösterdiği yerdir. Jameson'a göre postmodern bireyler, parmak uçlarına sahip değillerdir. Parmak uçlarına sahip olmayan postmodernler, tarihi müzelerdeki maskelere ve seslere sığınırlar.

Baudrillard da "bize geçmiş olsun!" diye söze başlayarak yaşamımızın simülasyon egemenliği altına girdiğini, bu yüzden de geçmişe dönmenin (retro) ya

da yitirdiğimiz tüm gönderen sistemlerine parodi yöntemiyle yeniden o eski görünümlerini kazandırmaktan başka yapacak bir işin kalmadığını dile getirir (Baudrillard, 2014 a: 68). Bu düşünceleriyle Baudrillard, Jameson'a katıldığını göstermiş olur. Jameson, postmodernlerin, gövdelerini ve parmak uçlarını kaybettiğine dile getirirken Baudrillard da bu durum için "geçmiş olsun" ifadesini kullanır. Kendi benliklerini kurma noktasında postmodernler, sıkıntılı bir süreç yaşarlar. Tüm çabalarına rağmen bunda başarılı olamazlar ve kendilerini önceki ürünlerin kucağında bulurlar.

Bauman ise söylenmeye değer her şeyin söylendiğini, bugüne dek söylenmeyen hiçbir şeyin söylenmeye değer olmadığını, her şeyin cevabının bilindiğini ve ortada hiçbir sorunun kalmadığını ifade ederek orijinalliğin sonunun geldiğini ve retrospektif bir tarzın yani daha önce yazılanlara dönerek onlardan ilhamla bir şeyler yaratmanın kaçınılmaz olduğunu dillendirir (Bauman, 2013: 123). Bauman da bu düşünceleriyle diğer yazarlara katıldığını göstermiş olur.

Bauman'ın, Jameson'ın, Harvey'in yorumlarının da ortaya koyduğu gibi postmodern dönemde, orijinallik son bulurken taklit, başka eserlerden alıntılar yapma ve plüralist (çoğulcu) anlayış eğemendir. Bu dönem eserlerinde çoğulculuk kaçınılmazdır; çünkü geçmişin müzeleri hiç olmadığı kadar çok ziyaret edilir. Yazarlar, eserlerini vücuda getirmeden önce geçmişi, geçmiş eserleri kurcalayarak büyük bir ön hazırlık yaparlar. Bu hazırlık sürecinde tespit ettikleri sesleri, eserlerinin uygun yerlerinde kullanırlar. Eserlerinin bazı bölümlerine, önceki dönem eserlerinin maskelerini geçirirler. Gelinen sonda, orijinal bir gövdeye ve parmak uçlarına sahip olmayan, birden çok farklı üslubun, sesin iç içe geçtiği eserler ortaya çıkar. Bu dönemde okuyucu, âdeta televizyonun ekranında kanaldan kanala, görüntüden görüntüye geçer gibi tek bir metin içinde, metinden metine sürüklenir. Ayrıca yeni metinler, âdeta binlerce ağın iç içe geçtiği bir bilgisayar dünyasını andırır.

Julia Kristeva tarafından ortaya atılan metinlerarasılık, metinlerarasındaki alışverişe göndermede bulunur. Kristeva'ya göre metinlerarasılıkta, metinler yoluyla poetik dillerin yer değiştirmesi durumu gerçekleşir (Kristeva, 1986: 37). Poetik dillerin yer değiştirmesi, farklı üslupların, tek bir metinde buluşması sonucunu

doğurur. Bu çoğulculukta okuyucu, farklı üslupları tatmış olmanın hazzını yaşar. Okuyucu farklı hazları sadece üslupsal anlamda değil, konu çoğulluğu anlamında da tadar. Yazar, poetik dilleri harmanlarken metnini tematik açıdan da zenginleştirmiş olur. Postmodern eserler, bu yüzden mozaiği andırırlar. Mozaiğe göz atan okur, adeta bir renk cümbüşüyle karşı karşıyadır.

Kristeva, bu teoriyi oluştururken Mikhail Bakhtin'in "Karnavallaştırma" kuramından ciddi manada etkilenir. Bakhtin, özellikle Ortaçağ'da sergilenen karnavallardan hareketle bu kuramı geliştirir. Ona göre, Ortaçağ'da insanların resmi ve karnaval olmak üzere iki farklı yaşam biçimi, kimliği vardır (Bakhtin, 2000: 116). Normal yaşamda kast, meslek, yaş farklılıkları, hayatın önemli belirleyicileridir. Bireyler, bunları göz önüne alıp ona göre davranırlar. Ancak karnaval döneminde, bunlar, geçici bir süreliğine de olsa bir kenara bırakılır ve bireyler, farklı kimlik özellikleri sergilerler. Ciddiyet bir kenara bırakıldığı için hiç umulmadık kişiler dahi müstehcen, argo, neşeli olarak tanımlanabilecek sözler söyleyip davranışlar sergilerler. Bu da karakter biçimlerinin, kastların, mesleklerin iç içe geçmesi sonucunu doğurur.

Kubilay Aktulum, edebi üretime uyarlandığında, karnaval söyleminin, çokseslilik ya da söyleşimcilikle ilgili olarak, birkaç özelliğini aktarır. Karnavalın, bir gösteri olmasına rağmen sahnede oynanmadığını ve karnavala katılanların hem oyuncu hem de seyirci olduğunu; onda, kuralın, kanunun, yasaklamanın, toplumsal rütbelerin, eşitsizliğin olmadığını; bu gösteri anında, insanlar arasındaki her tür uzaklığın silindiğini ve herkesin serbestçe, birbirine son derece yakın olarak gösteriye katıldıklarını; baskıcı bir yaşam biçiminin aksine, karnavalda, herkesin özgürce konuşup düşüncelerini dile getirdiğini, tüm bunlardan dolayı da karnavalın tam bir eşitlik içinde gerçekleştiğini vurgular (Aktulum, 2014: 30). Karnaval, alışılmış tüm kalıpları yıktığı gibi çoğulculuğu, farklılığı da sağlar. Onun, bu iç içe geçirme, alışılmış kalıpları yıkma, yeni formlar oluşturma özelliği, metinlerarasılık için iyi bir temeldir.

Karnaval analojisi, postmodern mozaik metinleri somutlaştırmak için çok iyi bir örnektir. Bu sayede, birçok farklı tarzın, içeriğin, mizacın, birbirlerine üstünlük sağlamadan birlikteliğine kapı aralanır. Ayrıca metinlerde okuyucu, hiç ummadığı

anda, başka bir metin kahramanıyla çok farklı bir bağlamda karşılaşabilir. Bir metnin "günahkâr" karakteri başka bir metinde bir arındırma misyonuyla okuyucunun karşısına çıkabilir. Ya da okuyucunun tahayyül dahi edemediği kombinasyonlar, çeşitli metinlerin bir aradalığıyla sağlanabilir.

Umberto Eco da "Açık Yapıt"tan söz eder. Bu eserler, diğer eserlerle, okuyucuyla sıkı bir ilişki içindedirler ve pek çok farklı biçimde algılanıp yorumlanabildiği için Eco tarafından "Açık Yapıt" olarak nitelendirilir (Eco, 2001: 10). Sınırlandırılmış, dar anlamlar, yerini, geniş yorum alanına bırakır. Her okuyucunun, kendi gerçekliğinden hareketle farklı noktalara çekebildiği bu yapıtlar, başka yazarlara, eserlere göndermelerle de doludur. Zaten, yapıtların yorum alanını genişleten etkenlerden biri de budur. Bir okuyucu, referansta bulunulan eserin, söz konusu eserle olan ilişkisini farklı kurabilirken bir başka okur çok daha başka yorumlamalara gidebilir. Bu metin içinde metin anlayışı, yorum içinde yorum sonucunu var eder. Artık kapağı kapatılmış kitaplar değil, sürekli iç içe eklemlenen parçalı metinlerin dönemine girilmiştir.

İç içe eklemlenen metin anlayışı, akıllara palimpsest metinleri getirir ve bu yüzden, postmodern metinlere palimpsest metinler de denilir. George Bornstein ve Ralph G. Williams tarafından hazırlanan, *Palimpsest: Editorial Theory in the Humanities* isimli kitapta, çeşitli sözlüklerden de hareketle palimpsest hakkında bilgi verilir. Bu bilgilere göre palimpsest, genellikle parşömen olan yazılı belgelerdir. Ancak bu belge birçok kez, farklı konularda yazılmış olan yazılara sahiplik etmiştir. Her bir seferinde, daha önceden yazılmış olan yazılar silinir ve onların üzerine yeni yazılar yazılır. Fakat önceki yazıların kalıntıları, hiçbir zaman tam anlamıyla ortadan kaybolmaz ve bu iyi silinmemiş yazılar halen görünürdür. Yazarlar, bu parşömenlerin özellikle antik dönemlere ait metinlerin ortaya çıkmasında büyük bir kaynak olduğunu aktarırlar (Bornstein ve Williams, 1993: 1). Eski metinlerin izi silinmediğinden, hiçbir metin, saf bir metin olarak görülemez ve metinsel diyaloğun varlığı, büyük bir gerçeklik olarak ortada durur.

Anlatı içinde anlatı konusu da değinilmesi gereken öteki önemli bir husustur. Yazarların, kendi metinleri içinde oluşturdukları alt anlatılara, anlatı içinde anlatı denir. Ancak bunlar, metinlerarasılık ilişkisi içinde değerlendirilemez.

Metinlerarasılığın çeşitli yöntemleri vardır. Bunlardan biri, parodidir. Parodi, kökeni çok eskilere dayanan bir yöntemdir. Eski Grek edebiyatında parodi, başka bir şiirin taklit edilmesiyle elde edilen şiir türünü tanımlamak için kullanılırdı (Perçinel, 2006: 6). Nitekim günümüzde de parodi, benzer bir anlama sahiptir. Ancak bunun türü, daha da genişletilmiş ve sadece şiirin değil, romanın, öykülerin, tiyatroların yani herhangi bir edebî ürünün taklit edilerek ortaya yeni bir ürünün konulmasına parodi denir.

Parodi, altmetin ve üstmetin diye adlandırılan iki parçadan oluşur. Altmetin, parodisi yapılan orijinal metinken üstmetin, altmetnin dönüştürülmesiyle elde edilmiş ikinci metindir (Cebeci, 2008: 83) Bitiştirme, çıkarma, ekleme, yoğunlaştırma, süreksizleştirme gibi tekniklerle altmetne müdahale de bulunulur (Cebeci, 2008: 88). Bu müdahalelerle yeni bir metin ortaya çıkarılır. Pastiş (öykünme), parodinin dönüştürümü yerine, takliti merkeze koyan bir başka metinlerarasılık yöntemidir.

Pastiş, çok büyük oranda metnin biçim ve üslubunu taklide dayanır. Örneğin, Proust, Lemoine Davası'ndan yola çıkarak dokuz farklı pastiş yazar. Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Renan, Michelet, Régnier, Goncourt, Saint-Simon, Chateaubriand'ın anlatım biçimlerini taklit ederek, aynı davayı onların biçimiyle yeniden yazar (Aktulum, 2014: 107). Bu şekilde Proust, hem 8 yazarın üslubunu taklit etmiş olur hem de okuyucuya, aynı konunun sekiz farklı şekilde sunumunu yapar. Pastişe duyulan ihtiyaç, kimi kuramcılara göre bu dönemde, anlamın ve normların ortadan kalkmasıdır. Anlamsızlığın ve normsuzluğun dünyasında, geriye kalan şey, önceki üslupların taklidine yönelmektir.

Kolaj, metinlerarasılığın öteki bir yöntemidir. O, bir asemblaj (üç boyutlu kolaj-heykel) türü olarak 20. yüzyıl sanatında, ilk defa kübistler tarafından bulunmuş ve sonraki süreçte dadaistler tarafından geliştirilmiştir (Ergün, 2012: 4). Kolaj, zaman içerisinde, edebiyat gibi, resim dışındaki sanatın öteki alanlarında da kullanılmaya başlanır. Postmodern edebiyatta kolajın kullanımı, yapıtta süreksizlik oluşturur. Artık bütünsellik parçalılığa, kesintisiz okuma, kesintilere yerini bırakır.

Metinlerarasılığın, öteki önemli bir yöntemi montajdır. Montaj, yazarların, toplumsal yaşamda karşılığı olan anonim, bireysel ve hatta ilahî nitelikli metinleri,

sözleri, "kalıp halinde", belli bir amaç doğrultusunda eserlerinde kullanmasıdır (Tekin, 2010: 243) Postmodern montajın en önemli özelliklerinden biri, gerçekliğin parçalanmasını önceden varsayarak bütünlüğün görünüşünü kırmasıdır. Çünkü bu düşünceye göre gerçeklik, bütünde değil parçalardadır (Sarup, 2004: 211). Bu, metnin doğasını tahrip anlamına gelir. Nitekim eğer montaj, metnin ontolojik yapısına yönelik bir tehdit, organları arasında bir bağıntısızlık ve süreksizlik yaratırsa postmodern metnin özelliği olur, yoksa modern metinde kullanılan montajlardan pek bir farkı kalmaz (Emre, 2006: 158). Postmodern yazarların parçalı, süreksiz, kesintili eserler yaratması için montaj, iyi bir yöntemdir.

Bilge Karasu'nun eserlerinde ise metinlerarasılığın "Gönderge ve Anıştırma", "Epigraf", "Özalıntı" yöntemleri sıklıkla kullanılır. Bunlar, ayrıntılı olarak irdelenecek.

2.3.1. Gönderge ve Anıştırma

Gönderge yönteminde yazar, bir başka yazardan doğrudan alıntı yapmaz. Burada söz konusu olan şey, sadece ismin verilmiş olmasıdır. Yani yazar, ya başka bir yazarın ismini ya da onun eserinin ismini verir ve bu sayede okuyucuya çeşitli göndermelerde bulunur. Okuyucu da kendisine verilen bu isim üzerinden, iki metin arasındaki ilişkiyi kurmaya çalışır. Bu sayede metnin sınırlarını genişletmiş olur. Ayrıca bazen resim, heykel ve benzeri öteki sanatsal ürünlere de gönderme yapılır.

Anıştırma yönteminde ise okuyucunun işi çok daha zordur. Çünkü yazar, doğrudan bir isim vermez. Bunun yerine, özel olarak seçtiği ve başka eserlerle ilintili olan kelimeler ve olayları eserine katar. Okuyucudan da bunları doğru yorumlayıp öteki eserlere ulaşmasını bekler. Okuyucunun, anıştırma yönteminin üstesinden gelebimesi için geniş bir kültür birikiminin olması gerekir. Çünkü ancak bu sayede, metne serpiştirilmiş olan kodların, neye gönderme yapmış olabileceğini yorumlayabilir. Karasu'nun eserlerinde, anıştırmaya dayalı metinlerarasılık örnekleri vardır. Karasu'nun *Gece* romanı ile Patrick Suskind'in *Koku* romanı arasında anıştırmaya dayalı metinlerarasılığa yer verilir. *Koku* romanında, hayattan dışlanmış, alt tabakadan gelen bir genç vardır. Toplumdan dışlanmasının tek sebebi, ekonomik durum değildir. Çünkü kendisi gibi alt tabakadan gelenler de onu dışlarlar. Çok uzun

bir süre bunun nedenini bulamaz. Ancak birgün sıradışı bir şeyi keşfeder. O da diğer insanlarda olan ancak onda olmayan bir şey: Koku.

Her birey kendisine has bir kokuya sahiptir ve bu, bir bakıma bir kimlik olarak sunuluyor romanda. Ancak roman kahramanı Jena Baptiste Grenouille, bir kokuya sahip değildir ve bir türlü toplumda kendisine yer edinemez. Bu da ona, hayatının amacını gösterir: Dünyanın en güzel kokusunu var ederek kendi tenine sürmek ve tüm insanlığı kendisine bağlamak. Grenouille, birçok cinayet işlemesine neden olsa da gerçekten de böyle bir kokuyu var eder ve tüm dünyayı kendisine esir edebilecek bir konuma ulaşır. Ancak kokuyu elde ettikten sonra bu amacından vazgeçer ve doğmuş olduğu, kötü kokan balıkçılar sokağında, kokuyu üstüne döker ve bu kokudan mest olan insanlar, ona sahip olmak için onu parçalara ayırırlar. *Gece* romanında da balıkçılar sokağında, parçalanarak öldürülen bir genç vardır. Sahnelerin sunuşu da birbirine çok yakındır. Amaçlar ve nedenler farklı olsa da her iki romanda, balıkçılar sokağında olan bir gencin, sağdan soldan gelen öteki kişilerce parça parça edilmesi ve öldürülmesi söz konusudur

Bir diğer anıştırma yollu metinlerarasılık, Kafka'nın eserleriyle yapılır. *Gece* romanında, yoğun bir Kafkaesk ortam görülür. Gerek konu bazında gerekse de dünyanın sunuluş ve tasviri bazında okuyucu, Kafka'nın metinleri içinde gezer gibidir. Metindeki, Yargılama Bakanlığı, sahip olduğu kaotik koridorlar, belirsizlik unsurlarıyla âdeta Kafka'nın metinlerinden fırlamıştır. Ayrıca tutuklanan karakterin, tutuklanmasının sebebini bilmemesi, Kafka'nın *Dava* isimli eserindeki, tutuklanma sebebini bilmeyen karakteri akıllara getirir. Metin boyunca Kafkaesk tarzın, kaotik mekân tasvirleri kendisine yer bulur. Kısa, dar sokaklar, dar merdivenler, dar evler, üst üste yığılan yataklar ve yorganlar, art arda yırtılan ve insanın ruhunu daraltan kâğıtlar, düzensiz, eşit olmayan aralıklar, gecenin tüm kasvetiyle sunumu, karakterlerin bir türlü içinden çıkamadıkları kaotik ruh halleri, doğa tasvirlerinin iç açıcı olmaması, tüm bunlar okuyucuda, Kafka'nın romanlarında yürüyormuş oldukları hissini uyandırır.

Gece romanı ile İtalo Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* romanı arasında da bir metinlerarasılıktan söz edilebilir. *Gece*'de, gündüzcü ile gececiler diye iki grup mevcuttur. Bunlar, birbirlerine rakip iki gruptur ve karşılarında olan

öteki grubu ortadan kaldırmaya çalışırlar. Benzer durum, Calvino'nu romanında da vardır: "*İster Wing of Shadow ister Wing of Light olsun, her iki taraf için de ben, ortadan kaldırılması gereken haindim*" (Calvino, 2015: 124). Calvino'nun eserinde, gölge kanadı ve ışık kanada isimli iki rakip gurup var ve bunlar da tıpkı *Gece*'deki gündüzcüler ve gececiler gibi birbirleriyle rekabet halindedirler. Her iki romanda da bu rekabet önemli yer tutar.

Gece ile *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* romanlarındaki ikinci metinlerarasılık, gizli yapılanma noktasında da kendisini gösterir. *Gece*'de, toplumun ve devletin neredeyse tüm unsurlarına sızmış olan bir yapılanma vardır. Calvino'nun romanında da benzer bir yapılanmaya yer verilir: "*Yoksa o, bizim örgüt için çalışan bir polis mi?*" (Calvino, 2015: 37). Romanda, tıpkı *Gece*'de olduğu gibi, birçok yere sızmış olan bir yapılanma vardır. Bu yapılanma, amaçlarına ulaşmak için birçok farklı yola başvurur. Her iki romandaki yapılanma, sadece ülke sınırları içinde değil, ülke dışında da faaliyet gösterir. *Gece* romanında, karakterin takip edilmesi yurtdışında da sürer. Hatta aldığı mektuplardan birinde bu duruma da yer verilir. *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* romanında da dünyanın dört bir tarafına dağılmış olan yapılanma, kendi amaçlarını gerçekleştirmek için geniş bir ağ kurar.

Kılavuz romanında, dikkati çeken metinlerarasılık, anıştırma yollu *Hamlet* tiyatrosu ile yapılandır: "*Oyun oynamak… Oyun… Benden mi bulaşmıştı ona da? Oyun içinde bir oyundu bu kez söz konusu olan*" (Karasu, 2008 b: 45). Uğur, Yılmaz tarafından, Mümtaz Bey'e göz kulak olması ve onun yalnızlığını paylaşması için belli bir süreliğine işe alınır. Yılmaz evden ayrıldıktan sonra, Uğur ile Mümtaz Bey arasındaki yakınlık artar ve birçok konu hakkında konuşurlar. Bu konuşmaların birinde, Mümtaz Bey, Yılmaz'ın kendisine oyun kurduğu fikrine kapılır. Bu fikrini Uğur ile de paylaşır. Ancak bunun altında kalmak gibi bir düşüncesi yoktur ve Uğur'dan da yardım talep eder. Yapılacak şey, söz konusu oyunun içinde yeni bir oyun kurmaktır. Tüm bunlar da akla doğrudan William Shakespeare'nin *Hamlet* tiyatrosunu getirir. *Hamlet*'te, prens Hamlet, babasını öldürüp onun yerine tahta geçen ve annesi Gertrude ile evlenmiş olan amcası Claudius'tan intikamını almak ister. Bu intikam alma süreci içinde, iç içe geçen birçok oyun görülür. Oyun içinde oyun olgusu iki eserde de mevcuttur.

Kılavuz romanındaki ikinci metinlerarasılık ise yine anıştırma yollu Gümüş isimli kedi üzerinden A. E. Poe'nin bir hikâyesi ile yapılır. Çünkü bu garip hayvan, okura A. E. Poe'nun *Kara Kedi* adlı fantastik korku öyküsünü anımsatır (Moran, 2007: 121). Her iki öyküde de kediler, korkunun, ürpertinin ve belirlenemezliğin sembolü olarak arzı endam ederler. Her ikisinde de kedilerin sergiledikleri davranışlar, birbirine yakındır. Hiç beklenmedik anlarda ortaya çıkan bu hayvanlar, karakterlerde korku uyandırdıkları gibi, metinlerin gizem boyutunu da arttırırlar.

Altı Ay Bir Güz anlatısında, Renan'ın *İsa'nın Hayatı* kitabıyla anıştırma yollu metinlerarasılık kurulur. Renan burada, Yehuda'nın, Hz. İsa'yı ele vermesinde, sevgiden kaynaklanan kıskançlığının etkili olduğunu söyler (Burçin, 2007: 99). Metin karakteri D.H.A'ya göre de ortada bir ihanet yoktur. Aksine, aşırı bir sevgi söz konusudur. Yehuda, Hz. İsa'yı çok sevdiği için onu başkalarından kıskanır. Örnek olarak da Yohanna ile Hz. İsa arasındaki samimi ilişki ile Yehuda'nın bunu kıskanması gösterilir. Bu, sevdiğini paylaşmak istememe duygusundan dolayı Yehuda'nın, Hz. İsa'nın ölümünü sağladığı sonra da kendi canına kıydığını söyler.

Altı Ay Bir Güz anlatısında, şu sözlerle de anıştırma yöntemi kullanılmış olunur: "*Karanlıklar dünyasına girip sevdiğini kurtarmak isteyenleri düşünüyor şimdi D.H.A.; bir de kendini kurtarmak için Azrail'i sevdiklerine, sevenlerine yollayanları*" (Karasu, 2013 b: 33) Burada, Deli Dumrul efsanesine gönderme var. Efsanede, Azrail, Deli Dumrul'un canını almaya gelir; ancak o da canının bağışlanmasını diler. Bunun üzerine Azrail, Dumrul'un yerine canını verebilecek biri olursa ancak o durumda dileğin kabul edilebileceğini söyler. Deli Dumrul'da, bu istek için annesine, babasına ve arkadaşlarına gider (Burçin, 2007: 98). Deli Dumrul efsanesi ile *Altı Ay Bir Güz* anlatısındaki bu benzerlikle Karasu okuyucuyu, çok eski Türk anlatılarına gönderir. Bireylerin kendi yaşamları ile çevresindeki kişilerin yaşamlarını nasıl bir ilişki biçimine sokabileceklerini bu örnek üzerinden somutlaştırmak ister.

Göçmüş Kediler Bahçesi kitabında yer alan "Dehlizde Giden Adam" öyküsünde, anıştırma yollu bir metinler arasılık görülür: "*Saatine baktı. Hâlâ on ikiyi gösteriyordu ama işliyordu*" (Karasu, 2008 a: 96). Gün boyu denizde yüzmüş olan genç, kıyıda denk geldiği bir mağarayı merak eder ve onun içine girerek nasıl bir yer

olduğunu anlamaya çalışır. Ancak bu hareketin, onun dünyasını altüst edeceğinden habersizdir. Mağarada, zaman zaman uykusu gelir ve uyur. Uyandığındaysa saatin çalışmasına rağmen sürekli on ikiyi gösterdiğini fark eder. Bu şekilde, Max Frisch'in *İnsan Nedir ki* kitabıyla bir metinlerarasılık kurulmuş olunur. Çünkü Frisch'in söz konusu eserinde de on ikide duran bir saat vardır.

Bir diğer metinlerarasılık da Isaac Asimov'un *The Naked Sun* romanıyla yapılmıştır. *The Naked Sun* romanında insanlar, yeraltında, tıka basa insanla dolu, dev çelikten mağaralarda yaşamakta ve açık alana çıkıp temiz havayı içlerine çekme korkusundan dehşete düşmektedirler (Marshall, 1999). Bu roman ile Karasu'nun "Dehlizde Giden Adam" öyküsü bazı ortak özelliklere sahiptirler. Öyküde karakter, dışarının pür u pak havasına çıkınca kör olur. Her iki eserde, güneş motifi, çok önemlidir. Ayrıca öyküde, modern makinalar çok önemliyken romanda da insanlar birbirlerini çok uzaktan "üç boyutlu görüntülerle" izler ve ancak istisnai hallerde yüz yüze görüşürler. Her iki eserde de teknoloji ve toplumsal yalıtılmışlık göze çarpar.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı öyküsünde, Hegel'in *Tinin Görüngübilimi* kitabıyla anıştırma yollu kurulan bir metinlerarasılık vardır. Öyküde efendinin, kölesini öldürdükten sonra, köleye en büyük iyiliği yapmış olabileceği dillendirilir. Çünkü köle, efendiye bazen aşk besler ve âşık olduğu bu kişinin elinden ölmek, ona verilebilecek en büyük lütuftur. Hegel'in efendi-köle diyalektiğinde de benzer bir fikir dile getirilir ve köle her ne kadar efendisine bağımlıysa efendi de en az o kadar kölesine bağımlıdır tezi işlenir. Bu yönüyle çift taraflı bir kölelik söz konusudur. Bilge Karasu, Hegel'in bu çok bilinen düşüncesini öyküledikten hemen sonraki sayfada şunları yazar: "*Hangi düşünce, yalnız bizimdir? Bir şeyi bir başkası bizden önce söylediği zaman, onun başka birinden yararlanmadığı söylenebilir mi?*" (Karasu, 2014: 114). Bilge Karasu, yazarlar, felsefeciler arasında sürekli bir alışverişin olabileceğini ifade eder ve saf, özgün bir düşüncenin çok da kolay olmayacağını vurgular. Bu, âdeta, Hegel'den yaptığı fikirsel alıntıyı açıklamaya yöneliktir.

Karasu'nun eserlerinde, göndergeye dayalı metinlerarasılık örneklerine de yer verilir: *Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabında yer alan hikâyelerde, bu duruma şahit olunur. "Korkusuz Kirpiye Övgü" öyküsünde şu sözlerle göndergeye dayalı

metinlerarasılığa yer verilir: "*Anna Frank'ın yazdığı o güzelim masaldaki ayı yavrusu geliyordu aklıma*" (Karasu, 2008 a: 59). Anna Frank'ın yazdığı masalda, bacaklardan, ayaklardan, ayakkabılardan oluşmuş bir ormanın içinde yolunu bulmaya çalışan bir ayı vardır. Ayı, annesinin üzüleceğini bile bile can sıkıntısından ve dünyayı görüp tanıma isteğinden evinden kaçar. Yazar, açık bir şekilde, Anna Frank'ın eseriyle bir metinlerarasılık kurar. Zaten gördüğü kirpi, ona bu eseri anımsatır ve o da kirpinin çeşitli versiyonlarda öyküsünü verirken, versiyonlardan birinde kirpi, tıpkı sözü edilen eserdeki ayı gibi, dünyayı tanımaya çalışan bir konumdadır.

"Masalın da Yırtılıverdiği Yer" anlatısında, Michelangelo Buonarroti'nin Musa'nın Hükmü heykeline gönderme vardır: "… *kimi zaman da Musa'sına 'kalk, yürü!' diye haykıran Buonarroti'de görüldüğü gibi*…" (Karasu, 2008 a: 213). Musa peygamber, 10 emri almak ve halkına bildirmek için Sina dağına çıkar ve 40 gün 40 geceden sonra şehre döner. Ancak döndüğünde, halkın, altından yapılmış buzağıya taptıklarını görür. Heykelde, Musa peygamberin o anki kızgınlığı yansıtılır. Karasu da kendi metninde, bu heykele göndermede bulunur.

"Yengece Övgü" öyküsünde de bir gönderge vardır: "*Ecinniler'in Kirilov'unu analım*" (Karasu, 2008 a: 79). Dostoyevsky'nin *Ecinniler* isimli kitabına gönderme yapılır. Karasu'nun öyküsünde, Cüneyt isimli karakter, zor durumda olan bir yengeci öldürür. Eğer yengeç yaşamaya devam ederse, çıyanlara ve diğer hayvanlara, kıymık kıymık, lif lif yem olacaktır. Bu onun için çok acılı bir ölüm olur. Cüneyt karakterinin gönlü buna el vermediği için yerinden kalkar ve onu bir kerede öldürür. Dostoyevski'nin romanındaki Kirilov karakteri de benzer özelliklere sahiptir. Roman genel olarak nihilizm ve benzeri ideolojilerin bireyler üzerindeki yıpratıcı eleştirisi üzerine kuruludur. Eserin genel tablosu karamsarlıktır. Böyle bir tablonun içinde Kirilov, iyi yürekliliğin, yardım severliğin, dostluğun temsili olarak eserde kendisine yer bulur.

Troya'da Ölüm Vardı öyküsünde, şu sözler bir metinlerarasılık örneğidir: "*Kapı da gıcırdadı. Eğiliyorum. 'Aşk Sanatı' okuduğu. Bilirim, başında da 'metin harici 27 resim' diye bir şeyler yazar*" (Karasu, 2012 b: 30). Yazarın bu tarifi, akla Ovidius'un meşhur *Aşk Sanatı* kitabını getirir. Salvador Dali, kitabın içeriğine uygun

olarak eser için resimler çizmiştir. Tüm bu benzerlikler iki kitap arasında anıştırma yollu bir metinlerarasılığın olduğunu ortaya koyar.

Altı Ay Bir Güz kitabında *Dede Korkut Hikâyeleri'*ne göndermeler vardır: "*Öteden beri, bu yolun girişini kestiğini bildiği, 'tartıl, tartıl, kilonu bil' diyen Deli Dumrul', bugün bir beşlik kaptırmağa razı olarak ilerledi*" (Karasu, 2013 b: 81). Burada Deli Dumrul efsanesine gönderme var. Deli Dumrul'un köprü yapması ve geçenden de geçmeyenden de para alması olayına gönderme yapılır.

Altı Ay Bir Güz anlatısında, Leonardo Da Vinci'nin "Son Yemek" tablosuna gönderme var: "*Ustalar ustasının akşamı, dışarıda değil içeridedir. Ama batıyor olmasa da gün, İsa'nın arkasındadır*" (Karasu, 2013 b: 58). Konu, Hz. İsa'nın, havarileri ile yediği son yemeği anlatan "Son Yemek" tablosudur. Birçok ressam, bu tabloyu içeren ve ismi "Son Yemek" olan tablo çizmiştir. Kitapta doğrudan Da Vinci'nin ismi verilmez ancak ustalar ustası diyerek ona göndermede bulunulur. Çünkü en meşhur "Son Yemek" resmi ona aittir ve onun tablosunda yemek içeride yenir.

*Altı Ay Bir Güz'*de ayrıca, Don Juan efsanesine gönderme vardır: "*Don Juan, hoşlandığı kadın karşısına nerede çıkarsa çıksın ardına düşer, ereceğine ermeden de soluk aldırmazmış*" (Karasu, 2013 b: 16). Don Juan efsanesi, birçok yazar tarafından kaleme alınmıştır. Hepsinin ortak noktası onun çapkınlığıdır. Nitekim Karasu da kitabında, onun bu yönüne vurgu yapar. Hatta kitabın asıl karakterlerinden birine D.H.A. yani Dong Hu Ang gibi Don Juan'ı çağrıştıran bir isim verir.

Kılavuz romanında ise grotesk havanın artması için Goya'nın bir resmine yer verilir ve gönderge, bu yolla sağlanmış olunur: "'*Usun uykuya dalması…' diyordu resmin altında Goya, '…canavarlar üretir'*" (Karasu, 2008 b: 79). Resimde, uyuyan bir adamı çevreleyen yarasalar, baykuşlar, kediler vardır ve atmosfer son derece ürkütücüdür. Goya'nın, "usun uykuya dalması canavarlar üretir'" sözü de söz konusu atmosferi pekiştirmektedir.

Başka yazarların isimlerinin ya da onların eserlerinin isimlerinin verilmesiyle gönderge; onların, çeşitli ipuçları yoluyla ima edilmesiyle de anıştırma yollu

metinlerarasılık kurulmuş olunur. Bilge Karasu da bu yöntemleri eserlerinde kullanır. Onun, bu yöntemleri kullanmasından dolayı okurlar, Karasu'yu okurken dünya edebiyatının birçok eserinin içinde dolaşırlar. Bazen kendilerini, *Koku* romanının kokulu, pis balıkçılar sokağında bazen de Kafka eserlerinin dar, labirenti andıran sokak, merdiven ve evlerinde bulurlar. Okurlar, bu okumalar esnasında, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* kitabının gizemli yapılanmasının maceralarını anımsadıkları gibi, *Hamlet* eserindeki entrikaları da hatırlarlar. *İnsan Nedir ki?* kitabının sürekli on ikiyi gösterin saati ile *The Naked Sun* eserinin dev çelik mağaraları, dışarının aydınlığından korkan insanları, Karasu okurunun benliğine çarpan öteki unsurlardır. Karasu, okurlarını, Hegel'in efendi-köle diyalektiği üzerine düşünmeye de davet eder. Da Vinci'nin "Son Yemek Tablosu", Michelangelo'nun "Musa Heykeli", Goya'nın grotesk resmileri, Karasu'nun okuruna sunduğu öteki eserlerdir. Dede Korkut, Ecinniler, Aşk Sanatı, Don Juan efsanesi Karasu'nun eserlerinde göze çarpan diğer unsurlardır.

2.3.2. Epigraf

Epigraf, kitabın ya da kitap bölümlerinin başına çeşitli yazarlardan ya da metinlerden yapılan alıntıdır. Bununla okuyucuya, okuyacağı metnin ipuçları verilir. Bu, adeta bir hazırlık sürecidir. Yeni bir dünyanın kapısını açmış olan ve neyle karşılaşacağı hakkında en ufak bir fikri olmayan okuyucunun eline tutuşturulan bir meşaledir. Okuyucu, kendisine sunulan bu alıntılar üzerinden, okumaya başladığı kitabın içeriği hakkındaki ilk fikirlerini oluşturmaya başlar.

Göçmüş Kediler Bahçesi kitabının içindeki öykülerin çoğunda, birçok metinlerarasılık dile getirilir. Bunlar, çoğunlukla epigraf şeklindedir. İlk olarak kitabın girişinde, Talat Sait Halman'ın şu mısrasına yer verilir:

"*En doğru masal anlamadan korktuğumuzdur*" (Karasu, 2008 a: 7).

Göçmüş Kediler Bahçesi kitabı, masallar üzerine kurulu bir kitaptır ve Karasu, böyle bir kitaba, masallara dair olan bir mısrayla başlar.

"Avından El Alan" öyküsünün girişine ise şu mısra konulmuştur:

"*Denizim ben batık aşklarla dolu*" (Karasu, 2008 a: 13).

M. Proust'tan alınan bu epigrafın, öykünün içeriğiyle büyük bir ilişkisi vardır. Çünkü öyküde, bir balığa kolunu kaptıran ve daha sonra ona ve denize büyük bir aşk besleyen birinin, kendisini denizin derinliklerine bırakma öyküsü anlatılır.

"Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünün girişinde, şu dizeler vardır:

"*Günlerden deniz, sulardan Salı*

Yürürken vatos, yüzerden kedi…" (Karasu, 2008 a: 31).

Karasu, "Uslu Kişilere Tekerlemeler"den bu alıntıyı yaptığını aktarır. Epigrafta, deniz, su, vatos, yüzmek gibi deniz ve denizle ilgili kelimeler görülür. Öyküdeki karakter de tam bir deniz tutkunudur. Hatta sırf bu deniz tutkusu son bulmasın diye, denize kıyısı olmayan, denizden uzak bir yere yerleşme kararı alır. Bu sayede kendisini, denizden bıkma gibi bir durumun oluşmasından uzak tutmuş olacağını düşünür.

"Dehlizde Giden Adam" öyküsünün girişinde, Vergilius'un *Aeneas* isimli eserinden alınan şu epigraf yer alır:

> Facilis descensus Averno;
>
> noctes atque Dies patet atri Janus Ditis;
>
> Sed revocare gradum
>
> Superasque evadere ad auras, hoc opus,
>
> hic labor est (Karasu, 2008 a: 91).

(Avernus'a inmek kolay. Karanlık Dis'in kapısı gece gündüz açık ama geri dönmek, yukarıdaki esimlere ulaşıp kurtulmak sınav, güçlük bundan işte.)

Öyküde, dehlize giren genç bir çocuğun, oradan çıkma çabası vardır. Ancak Karanlık Dis'ten geri dönmek ne kadar zorsa bu dehlizden çıkmak da o kadar güçtür ve gerçekten de genç çocuk çok büyük zorluklar yaşar.

"Usta Beni Öldürsen E!" öyküsünde, şu epigraf dikkati çeker:

"*…anlaşılan, çok yaşlanmıştı birtakım analar, babalar, iblisleşivermiş oldukları için çocuklarına varasıya, insan yemeğe kalkıyorlar, arada bir. Öyküsünü anlattığımız bu anaya gelince, çocukları, ölüsünü törenle kaldırdılar. Düşünülürse, pek korkunç bir işmiş bu. Öyle anlatıldığı rivayet olunur*" (Karasu, 2008 a: 106).

Karasu, bunu, *Monogatari şû* isimli eserden aldığını belirtir. Kitapta, normalde olduğundan farklı olarak, anne, çocuklarını yememiş ve çocukları, onu törenle defnetmişlerdir. Öyküde de kalfa, çok sevdiği ustasının ölümünü görür ve bu onda büyük bir keder yaratır. Ancak genelde, usta-çırak/kalfa ilişkisinde, çıraklar/kalfalar acemilikten dolayı ipin üstünden düşüp ölürler. Yani, çoğunlukla ustalar, çırakların/kalfaların ölümünü görürler. Her iki anlatıda da genelde gerçekleşen durumun zıddı sonlar dikkati çekmektedir.

"Alsemender" öyküsüne Ece Ayhan'ın şu mısralarıyla başlanır:

> Çünkü her kambur biraz şair bir ailedendir
>
> Toparlarsak kendi kendinin çırağı da olabilir
>
> Ölü sözcüklere ve çocuklara can vermek için
>
> Hangi marş iki kez çalınırsa yeryüzünde unutmayın
>
> Hem usta hem çırak bir kambur içindir (Karasu, 2008 a: 159).

Öyküde, kamburluk ile ilgili herhangi bir şey bulunmaz. Usta-çırak ilişkisi de görülmez. Ancak, bilim adamı ile kütüphane yöneticisinin birbirlerine yardım etmeleri az da olsa, bu ilişkiyi akla getirir.

"Masalın da Yırtılıverdiği Yer" öyküsünde şu epigrafa yer verilir:

"*L'amitie est avant certitude, c'est ce qui la distingue de l'amour. Elle est aussi respect, et acceptation totale d'un autre etre*" (Karasu, 2008 a: 159).

(Dostluk, her şeyden önce, inandır; onu, seviden ayıran budur. Ayrıca, saygıdır, başka bir varlığın her şeyiyle kabul edilmesidir.)

Öyküde, zaman zaman saygı ve sevgi konularından bahsedilir. Yazar, âdeta, okuyucuyu buna hazırlar gibidir.

Gece romanının girişinde üç epigrafa birden yer verilir. Turgut Uyar'ın şu mısrası ilk epigraftır:

"*Yenilmenin tohumunu taşır her pazartesi*" (Karasu, 2007: 11).

Jean Genet'in *Miracle de la Rose* (*Gülün Mucizesi)* isimli metninden yapılan şu alıntı, *Gece* romanındaki ikinci epigraftır:

> "Geceleri, çoğu zaman, uyanık, beklerim. Uyuyanların uykusunun kapısında dikilen nöbetçiyim ben; o uyku benden sorulur. Düşün kalıba girmez kütlesi üzerinde yüzen ruhum ben.
>
> ……
>
> …… uzak, tehlikeli bir geceye –geceler hep böyledir zaten- girip yittiler.
>
> ……..
>
> …… simgenin karanlık anlamıyla yüklüydü o, gecede eğleşen, düşlerde eğleşen herkes gibi de tehlikeli. Düşleri, her biri bir simge olan kişiler, hayvanlar, bitkiler, nesneler şeneltir. Her biri güçlüdür bunların; bunları üreten kişi, kendini simgenin yerine koyduğunda da bu gizemli güçten yararlanır. İmin gücü, düşün gücüdür……" (Karasu, 2007: 11)

Gece romanındaki üçüncü epigraf ise Hegel'in şu sözüdür:

"*Kendini kuran bireyliğin devinimi …… gerçek dünyanın oluşumudur*" (Karasu, 2007: 11).

Tüm bu epigraflar doğrudan metnin içeriğiyle ilgilidir. Gece, rüya, korku ve tehlike, uyuyamamak, kendini inşa çabasındaki birey olguları metnin öne çıkan izlekleridir. Özellikle *Gülün Mucizesi* metninden yapılan alıntı, romanın içeriğine çok yakındır. Geceleri uyumayıp, uyuyanların uykusunun kapısında bekleyen kişi, romandaki direnen kişileri akla getirir. Onlar âdeta kendilerini feda edip, gizli yapının planlarına set çekmeye çalışırlar. Öte yandan tüm gecelerin tehlikeli olarak

nitelenmesi de romanın içeriğiyle ilintilidir. Daha kitabın başından itibaren gece, romandaki kasvetli halin doğrudan temsili olarak sunulur ve roman boyunca bu durum sürdürülür. Bitkilerin, hayvanların, nesnelerin yüceltilmesi, tepe gibi *Gece* romanındaki birkaç aydınlık unsuru akla getirir. Kendini kuran bireyin devinimi ise akıllara, romandaki direnen yazarları, entelektüelleri getirir. Onlar kendi bu devinimleri üzerinden yeni bir yaşamı var etme kaygısı güderler.

Kısmet Büfesi kitabındaki öykülerde de metinlerarasılık mevcuttur. Örneğin "Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine: Akdenizden Uzak Bir Metin" isimli anlatıda iki metinlerarasılık vardır. İlk olarak *Faust* ile yapılanı görülür:

"*Grau, teurer Freund, ist alle Theorie*

Und grün des Lebens goldner Baum" (Karasu, 2013 a: 25).

(Kuram dediğin bir bozkırdır dostum / Dirimin yemyeşildir altın ağacı)

Ardından A.H. Tanpınar'ın *Yaz Yağmuru* isimli kitabıyla yapılana yer verilmiştir:

"….. *dil zevksizliklerini de yenilik sanmıştı*" (Karasu, 2013 a: 28).

İki alıntı da, anlatının teorik kısmını güçlendirmek için yapılmıştır. Faust'tan yaptığı alıntıyla kuramın güvensiz boyutuna vurgu yapılmıştır. Ona duyulabilecek güven belli bir sınıra kadar olmalıdır. Nitekim kitaptaki neredeyse tüm anlatılar, mevcut teorilerin, edebî anlayışların çok ötesindedirler ve onlar üzerinden yapılabilecek yorumlamaya uzaktırlar. İkinci alıntı ise yenilik kavramına yüklenen yanlış anlama dairdir. Kimilerinin, zevksizliği dahi bir yenilik sanabileceği söylenir.

Troya'da Ölüm Vardı kitabında çeşitli epigraflar görülür. Bunlardan biri Saffet Nezihi Şener'in şu şiiridir:

"*Sevda derdi dedikleri*

Bir zanzalak ağacı kadardır

Zanzalak ağaçlarının altında

Siz yoksunuz gölgeniz vardır" (Karasu, 2012 b: 43).

Zaman zaman, eserde kendisini gösteren belirsizlik, vurgulanmak istenmiş gibidir. Gerek olay bazında gerekse de kişi bazında, öyküde, bazı belirsizlikler, gölgeler vardır.

Kitapta ayrıca, Miguel de Unamuno'nun bu şiirine de yer verilmiştir:

No me acuerdo quien fui / No me acuerdo quien soy

Ni de donde parti / Ni hacia donde me voy

Fueronseme a perde / Raices de verdad

Que he perdido la fe / En mi inmortalidad (Karasu, 2012 b: 61).

(Kim olduğumu hatırlamıyorum / Kim olduğumu bilmiyorum

Ne nerden geldiğimi / Ne de nereye gittiğimi biliyorum

Kaybettim / Gerçek köklerimi

İnancımı kaybettiğim gibi / Ölümsüzlüğümde)

Şiirin, öyküdeki bölümle sıkı bir bağı vardır. Öykü karakteri Müşfik, bu bölümde, büyük bir üzüntü ve hayal kırıklığı içindedir. Çünkü ailesi, bulundukları kasabadan İstanbul'a göç kararı almıştır. Müşfik de çevresine, köklerinden, tüm dostlarından kopma üzüntüsünü dile getirir.

F. Attar'ın *Mantık al-Tayr* eserinde, Hz. Muhammed'in hayvanları dine davet etmesi olayından bahsedilir. Karasu da o sözleri, *Narla İncire Gazel* anlatısında, epigraf olarak kullanılır:

"*Hayvanları da apaçık dine davet etti…*

Keçiyle kelerin onu tasdik etmesi, buna tanıktır" (Karasu, 2012 a: 13)

Bu söz, "Hayvanlar Kitapçığı" isimli bölümün başına konulmuştur. Bölümde, karakterlerin, tatil köyünde denk geldikleri hayvanlara dair gözlemlerine yer

verilmiştir. Böyle bir bölümün başına konulan bu epigraf, metnin içeriğine hazırlık mahiyetindedir. Bir diğer epigraf da şudur:

"*Ben mesut ona derim ki saadeti ömrü boyunca günü gününe duyar*" (Karasu, 2012 a: 133)

Euripides'in, *Bakkhalar* isimli eserinden yapılan bir alıntıdır. Bu bölümde, karakterlerin, verimli ve keyifli anlarını geçirdikleri kasabadan ayrılışları söz konusudur. Kasabada mutlu anlar geçirirler. Ancak oradan ayrıldıkları gün, yangın çıkar. Bu, tüm süreç boyunca görülen nadir olumsuz durumlardan biridir.

Epigraflar, okuyucuyu metne hazırlamak için kullanılan önemli bir yöntemdir. Okuyucu, karşılaştığı bu sözlerden sonra, kendisini nasıl bir eserin beklediğini az çok tahmin etmeye başlar. Karasu da benzer amaçlar için epigraflara başvurur. Talat Sait Halman, Ece Ayhan, Turgut Uyar, Saffet Nezihi Şener gibi Türk şairlerinin şiirlerinden aldığı kesitleri, okuyucuyu eserlerine hazırlamak için kullanır. Öte yandan Vergilius, Miguel de Unamuno, Goethe gibi yabancı yazarlarının eserlerinden de alıntılar yapar.

2.3.3. Öz Alıntı

Metinlerarasılık yönteminde, önemli konulardan biri de yazarların sadece başka yazarların eserleriyle değil kendi eserleriyle de bir metinsel diyaloga girebilecekleridir. Buna, **"öz-alıntılar (auto-citations)"** denir. Ya da kimi yazarlar kendi yapıtlarını kendileri kısaltırlar. Yazdıkları yapıtlardan bazı şeyleri çıkartma ya da düzeltme yoluyla **"auto-excision (öz-kısaltma)"** denilen yönteme başvururlar (Aktulum 2014: 115). Her iki yöntemin kullanılmasıyla yazarlar, kendi eserleri arasındaki sınırı daraltıp onları birbirine yaklaştırırlar. Ya da kendi eserleri üzerindeki ekleme, çıkarma, düzeltmelerle eserlerini, yeni biçimlere sokarlar.

Karasu'nun *Lağımlaranası ya da Beyoğlu* kitabındaki öykülerde öz-alıntı örnekleri, vardır. Örneğin "Gidememek" isimli metinde ciddi öz-alıntılar görülür. Metin, Karasu'nun birçok metninin bir araya gelmesinden oluşmuştur. "Gidememek" metninde şu söz vardır:

"*Sazandere'ye uğruyor musunuz?*" (Karasu, 2004: 164).

"Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünde de, karakterin Sazandere'ye gitme çabası görülür:

"*Sazandere'ye mi? diye sorduğunda, sürücüden belirsiz bir karşılık aldı*" (Karasu, 2008 a: 38).

Gerek "Gidememek" metninde gerekse de "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünde, Sazandere isimli bir yere gitmeye çalışan birinin çabalarına şahit olunur. Söz konusu karakter, uzun yıllardır aklında olan ancak sürekli ertelediği bu yere gitmek için yola çıkar ve çok zorlanmasına rağmen en nihayetinde Sazandere'ye ulaşmayı başarır. Benzer yöntem şurada da kullanılır:

"*Denizi düşlerim hep.*

Düşlerime girer…

Bu kavaklar şehrinde" (Karasu, 2004: 165).

Bu satırlar "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünden fırlamıştır:

"*Balık oluverirdi kavaklara bakarken bakarken, deniz olmanın, sandal olmanın arkasından; balığın kavağa çıkması deyimini eskitir, yok eder*" (Karasu, 2008 a: 32).

Öyküde, karakter, denizi çok sever ve alışkanlıktan dolayı, denize karşı bıkkınlığın oluşmaması için, bir kara şehrinde yaşar. Bu şehir, kavaklarıyla meşhurdur. Ancak denize duyduğu sevgiden dolayı başta kavaklar olmak üzere, birçok şeyi denizin unsurlarına benzetir.

İkinci olarak "Gidememek" ile "Dehlizde Giden Adam" öyküsüyle kurulan öz-alıntı örnekleri gösterilecek. "Gidememek" metninde şu sözlere yer verilir:

"*Saatim hep işliyordu*

onikiyi gösteriyordu hep.

...

Acıktıkça yemek makineleri çıkıyordu karşıma" (Karasu, 2004: 166).

"Dehlizde Giden Adam" öyküsünde de saat, sürekli on ikiyi gösterir:

"*Saati hep on ikiyi gösteriyor, işliyor ama kurgusu boşalmıyordu*" (Karasu, 2008 a: 97).

Ayrıca dehlizde ilerleyen karakter acıktığında, karşısına yemek makineleri çıkar:

"*Karnı acıkmıştı… Epey yürüdükten sonra ışıklı noktaya vardı. Bu da bir çelik aynadır demeğe kalmadan şaşırdı; buradaki ayna değil, yiyecek makinesiydi*" (Karasu, 2008 a: 96).

Tıpkı öyküde olduğu gibi, "Gidememek" metninde de hep on ikiyi gösteren saat ve yemek makineleri vardır. Karakter, zaman zaman saatini kontrol etse de sürekli aynı sayıyla karşılaşır ancak en ilginç olan şey, saatin çalışıyor olmasıdır. Saat çalışmasına rağmen sürekli aynı konumdadır. Öte yandan, karakterin her ne zaman karnı açıksa karşısına anında yemek makinaları çıkar. Öteki metinlerarasılık şudur:

> Ondan sonrası bir düş
>
> olmalı, dehlizden
>
> çıktıktan sonra
>
> …
>
> Ama… Kördüm… Körmüşüm… (Karasu, 2004: 179).

Bu ifadeler de "Dehlizde Giden Adam" öyküsüne aittir:

"*Sonra göremedi artık deliği. Kör olduğunu anladı. Durdu*" (Karasu, 2008 a: 101).

Öyküde, dehlizin içinde sıradışı birçok olay yaşamış ve yorgunluktan bitap düşmüş olan olan karakter, dehlizin sonuna geldiğinde, çıkış deliğini görür. Ancak bu onun için iyi şeylerin habercisi değildir. Çünkü çok kısa bir süre sonra kör olur. Bu durum "Gidememek" öyküsünde de dile getirilmiştir.

Üçüncü olarak "Gidememek" ile "Avından El Alan" öyküsüyle kurulan öz-alıntı örnekleri gösterilecek. "Gidememek" metninde şu sözlerle karşılaşır okuyucu:

> Damağına saplanmış zokayı
>
> almak istedim, incitmeden
>
> onu.
>
> Ağzı kapanıverdi. Elimi yuttu
>
> Önce.
>
> Dirseğime, omuzuma erişti
>
> Sonra dudakları.
>
> Koluma asılı kaldı (Karasu, 2004: 171).

Bu satırlar, biraz değiştirilerek "Avından El Alan" öyküsünden alınmıştır:

"*…sol elini, zokayı dikkatle çıkarmak üzere balığın açık ağzına soktu. Ağız kapanıverdi. Zokanın, elinin üzerinden bileğine, koluna doğru kaydığını duydu balıkçı. Elini çekemiyor, kolu ağır ağır balığın ağzında yitiyordu*" (Karasu, 2008 a: 19).

Öyküde, balığa çıkmış olan balıkçı, zokasına düşen büyük balığı almak için, elini onun ağzına koyar. Ancak hiç beklemediği bir şey olur ve balığın ağzı kapanır. Ondan sonra da balığın ağzını açamaz. Şu satırlarda da benzer yöntem kullanılmıştır:

> Hazır olduğumu sandığım
>
> bir an geldi sonra.
>
> Balığa, sevisinin tutsağı

Olduğum balığa

Artık seninle her yere

giderim; ölüm sultanının

eşiğine bile yüz sürebiliriz (Karasu, 2004: 173).

Bu ifade, "Avından El Alan" öyküsünde geçer: "*Hazırım, şimdi hazırım, ölümün bile yanına varabiliriz… Sandalını, kıyıya vuracak gibi çeviriyor, sonra kendini suya bırakıyor*" (Karasu, 2008 a: 27).

Balıkçı, kolunu kaptırmış olduğu balığa büyük bir sevgi besler. Bu sevgi öyle bir aşamaya gelmiştir ki balıkçı, tüm hayatını ona adamayı dahi düşünür ve balık ile beraber ona büyük mutluluğu vereceğini düşündüğü ölüme kendisini bırakır.

Dördüncü olarak "Gidememek" ve "İncitmebeni" öyküsüyle kurulan öz-alıntı örnekleri gösterilecek. "Gidememek" metninde aşağıdaki ifadelere rastlanılır:

Oysa… Hiç beklemedikleri

Geldi başlarına…

Ada depremle sarsılmadı,

Yıkılmadı, ufalanmadı.

Büyümeğe başladı (Karasu, 2004: 181).

Öyküde de benzer bir durum dikkati çeker:

"*Canlı bir yaratık nasıl boy sürerse, öyle büyüyordu sanki ada. Birtakım yerlerinden, birtakım uçlarından boy atıyordu sanki*" (Karasu, 2008 a: 140).

Adalılar, yıllarca deprem korkusunu yaşamış ve tüm tedbirlerini buna göre almışlardır. Ancak, hiç beklemedikleri bir şey olur ve adaları büyümeye başlar. Bu beklemedikleri olay karşısında ne yapacaklarını bilemez hale gelirler. Bu durum her iki metinde de işlenir. Bir diğer metinlerarası örnek de şudur:

"*Birbirlerini görmez,*

işitmez oldular.

Ada üzerlerine çöktü" (Karasu, 2004: 181).

Öyküde görülen bir olaydır bu:

"*Tam bir sessizlik içinde çalıştıklarının farkına vardılar ertesi sabah. Demek duvar gibi sağırdılar artık*" (Karasu, 2008 a: 151).

Adanın büyümesini engellemek isteyen adalılar, adanın büyüyen yerlerini kazmaya başlarlar. Günler sonra gelinen noktada, etrafları, toprak kütleleriyle kaplanmıştır ve artık birbirlerini göremezler. Makinelerin sesinden dolayı da sağır olurlar.

Karasu, *Kılavuz* isimli romanında, öz-alıntı yöntemine başvurur. Aşağıdaki satırlar yine Karasu'ya ait olan "Dehlizde Giden Adam" isimli öyküyü akıllara getirir.

"*İnsanın kafasını karıştıran, yüreğini ağzına getiren, içini kaygılara salan hiçbir şeyin kalmadığı bir geçitteydik. Geride kalan unutulmuştu sanki; ötede bekleyenin sesi henüz gelmiyordu*" (Karasu, 2008 b: 68).

Her iki metinde de sözü edilen geçit/dehliz benzer özelliklere sahiptir. İnsanın kafasını karıştıran, yüreğini ağzına getiren, içini kaygılara salan bu geçitlerde/dehlizlerde, geride kalanlar unutulmuş, ötede bekleyenler ise belirsizdir.

Karasu, öz-alıntı yöntemini eserlerinde kullanır. O, "Gidememek" isimli metnini, "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam", "Dehlizde Giden Adam", "Avından El Alan", "İncitmebeni" öykülerinden yaptığı alıntılarla yazar. Metin, neredeyse baştan sona bu öykülerden alınan parçalarla vücuda getirilir. Öte yandan *Kılavuz* romanında, "Dehlizde Giden Adam" öyküsünden bazı kesitlere yer verir.

Postmodern dönemde, hem gerçekliğe hem de orijinal olmaya olan inanç ortadan kalkar. Ortada, peşinden gidilecek bir gerçekliğin olmadığına inanan postmodern yazarlar için okuyucuyu etkilemek temel kaygılardan değildir. Bu yazarların dünyasında etkilemek, yerini şaşırtmaya bırakır. Gerçekliği elinden

kaçıran yazarlar için geriye kalan şey oyun oynamaktır. Bu oyun oynama sürecinde yazarlar, kendi okurlarına çeşitli tuzaklar kurup onun şaşırmasını isterler. Başka yazarlara, eserlere göndermeler yapmak bu şaşırtmayı sağlayan metotlardan biridir. Üslupsal yeniliğin olanaklı olmadığına inanılan postmodern dünyada, geriye kalan şeylerden biri, ifade edildiği gibi önceki üslupları taklide yönelmektir. Geçmişin üslup müzesi, onlar için temel kaynaklardan biridir. Bu müze, her bir ayrıntısıyla incelenmeli ve oradan, kendilerine uygun olan ifadeler alınmalıdır. Bu da bir karnaval ortamını doğurur. Postmodern yazarları okuyan okuyucular, tek bir metnin içinde onlarca farklı sesi görmekte, tarihe açılmakta ve bir renk cümbüşüyle karşılaşmaktadırlar. Bu tarz bir eser üretimi, sosyal yaşamdan doğrudan etkilenir. Hatta postmodern toplumun, bu yönlü bir üretimi kaçınılmaz kıldığı söylenebilir. Postmodern çağda, bilgisayar ve televizyon ekranında, birkaç saniye gibi kısa bir sürede, yüzlerce farklı görüntünün zihnine yansımış olduğu okur, edebî eserler okurken de benzer bir tabloyla karşılaşır. O sanal görüntüler eserlerde yerini, önceki dönemlerin onlarca metin parçacıklarına bırakır. Okur, metinden metine sürüklenir. Yazarlar, metinlerarasılığı kurmak için çeşitli yöntemler kullanırlar. Bunlardan biri, parodidir. Bu, daha önce yazılmış bir eseri dönüştürerek ortaya yeni bir eser koyma metodudur. Öteki yöntem pastiştir. Pastiş ise daha çok, önceden yazılmış eserlerin üslupsal taklidine dayanır. Kolaj ve montaj diğer önemli metotlardır ve kullanımları birbirine benzer. Kolaj daha çok resimde, montaj ise sinemada kendisini gösterir. İkisinin ortak yönü, bir parçayı alıp başka bir yere eklemlemektir. Postmodern yazarlar için bu iki metot, metinlerarasılığı kurmak için önemlidir. Ancak unutulmamalıdır ki postmodern dönemden önce de yazarlar bu yöntemleri kullanırlardı. Eğer bu eklemlemeler, önceki metnin ontolojisini sarsıyor, yapıta bir süreksizlik veriyorsa postmodern yöntemler olmuş olurlar. Gönderge ve anıştırma da metinlerarasılığın iki önemli aracıdır. Göndergede yazarlar, başka eserlerin ya da yazarların isimlerinden söz ederken anıştırmada sadece ima söz konusudur. Epigraf ve öz alıntılar da metinlerarasılık için son derece önemlidir. Karasu da eserlerinde metinlerarasılık yöntemini kullanır. Okurlar, Karasu'yu okurken bazen kendilerini, *Koku* romanının kokulu, pis balıkçılar sokağında bazen de Kafka eserlerinin dar, labirenti andıran sokak, merdiven ve evlerinde bulurlar. Okurlar, bu okumalar esnasında, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* kitabının gizemli yapılanmasının

maceralarını anımsadıkları gibi, *Hamlet* eserindeki entrikaları da hatırlarlar. *İnsan Nedir ki?* kitabının sürekli on ikiyi gösterin saati ile *The Naked Sun* eserinin dev çelik mağaraları, dışarının aydınlığından korkan insanları, Karasu okurunun benliğine çarpan öteki unsurlardır. Ayrıca, Hegel'in efendi-köle diyalektiği, Da Vinci'nin "Son Yemek Tablosu", Michelangelo'nun "Musa Heykeli", Goya'nın grotesk resmileri, Dede Korkut, Ecinniler, Aşk Sanatı, Don Juan efsanesi Karasu'nun eserlerinde göze çarpan unsurlardandır.

2.4. FANTASTİK, BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK, GOTİK

Modern akıl için önemsenmesi gereken şey, gerçekliktir ve gerçekliğin ne olduğu ayrıntısıyla ortaya konulmuştur. Görünebilen, dokunulabilen, deney masasına konulabilen gerçek olarak kabul edilir ve bunlar üzerinden toplum, evren dizayn edilmeye çalışılır. Bu düşüncede ruh, cin, peri, mitoloji, sadece kültürel varlıklar olarak kabul edilir ve reel âlemin sınırlarına ancak böyle bir ön kabulle dahil edilebilirler. İnsanın soyut yönü de maddi araçlar üzerinden anlamlandırılmaya çalışılır. Psikoloji ve psikiyatri bilimleri, bunu sağlamak için kurulurlar.

Modern düşünce eleştirilmeye başlandığında, somutun sınırları tekrar zorlanmaya başlanır. Romantikler, sembolistler, modern düşüncenin katı, somut gerçekliğini sarsmaya başlarlar. Görünenin kutsanmasına son vererek görünmeyene, hissedilene değer verirler.

1900'lü yılların başında ise modern düşüncenin evrene yabancılaştırdığı bireyler, edebiyat sahnesinde baş gösterirler. Modern düşünce, bireylere, onları, evrenin Tanrı'sı yapacağını vaad eder; ancak teori pratiğe dökülünce bambaşka bir sonuç ortaya çıkar. Değil bütün evrene hükmeden bireyler, kendi bedenine dahi söz geçiremeyen, ona bile mutluluğu getiremeyen bireyler, modern sokakları doldurup taşırırlar. Sokağın bu mutsuz insanları, belli bir süre sonra kendi içlerine kapanmaya başlarlar; çünkü çevrelerine, evrene baktıklarında kendilerini oraya ait hissetmezler ve mutluluğu bulamazlar. Bunun kaçınılmaz sonucu olarak çevrelerindeki her şeye ve evrene yabancılaşıp içlerine kapanırlar. Fakat bu içe kapanma da mutluluğu onlara vermez. Onların nasıl bir sona ulaştıklarını en güzel, dönemin yazarlarından olan Kafka gösterir. *Dönüşüm* romanında, sabah uyandığında böceğe dönüşmüş olan

Gregor Samsa, sözü edilen bireylerin en başarılı örneğidir. Bu gerçeküstü durumla Kafka, modern düşünceye en sert eleştirisini getirmiş olur.

Postmodern dönemde de akıl ötesi dolaşıma sokulur; ancak bunun sebepleri farklıdır. Modern düşünce âdeta bilime tapmıştı. Postmodern döneme gelindiğinde ise bilime ve akla olan inanç ciddi manada sarsılır. Bilimin bugün söylediğini yarın yalanlaması, her yeni buluşun bir öncekini çürütmesi, akıllara ciddi soru işaretleri bırakır. Çünkü yaşananlar, bulunan her bir yeniliğe de şüphe ile bakılmasını ve bunların da yarın çürütülebileceğini düşündürmeye başlar. Öte yandan İzafiyet teorisi, Euclid-dışı geometri, Kuantum gibi yeni bilimsel gelişmeler, evrende belirlenemezliğin, rastlantının, tesadüfün olduğunu ispatlarlar. Tüm bu gelişmeler, postmodern dönemde aklın sorgulanmasını ve akıldışının tekrar dolaşıma sokulması sonucunu doğurur. Postmodern yazarlar, bu yeni duruma kayıtsız kalmayıp bu eksende eserler yazarlar. Fantastik, büyülü gerçekçilik, gotik gibi gerçekliğin sınırlarını aşan, metafizik olgularla donatılmış türler, gerçekliğin varlığının sorgulandığı postmodern dönemin yazarlarını cezbeder. Bu kavramlar hakkında genel bilgiler verilmeye çalışılacak.

Fantastik kelimesi, Yunanca olan Phantasein kelimesine dayanır. Bu kelime, görünür kılmak, gibi görünmek, olağanüstü olaylar söz konusu olduğunda kendini göstermek gibi anlamlara sahiptir. Sonraki dönemlerde, kelime, kısmen de olsa anlam değişikliğine uğrar. Örneğin 1831 tarihli *le Dictionnaire de L'Academie'*de fantastik kelimesi, boş düşlere, kuruntulara dayanan, cismani bir varlığı, bir gerçekliği olmayan görüntü şeklinde tanımlanır (Steinmetz, 2006: 7; Özlük, 2011: 18). Fantastiğin, dört temele dayandığı söylenebilir: Görünmezlik, İmkânsızlık, Dönüşme, Hayal ve İllüzyon (Özlük, 2011: 20). Bunlar, fantastiğin önemli ayaklarıdır.

Bu özellikler, fantastiğin, gerçekliğin dışında olduğunu ortaya koyar. Onun, nesnel olanla tanımlanması imkânsızdır. Aklın kriterleri ona uygulandığında, elden kayıp giden bir yapısı vardır. Bu, elden kayıp gitme durumu, onun imkânsızlığını sergiler. Ona ulaşmak için yapılan her hamle boşa çıkar ve hiçbir zaman onun ayakları yere değdirilemez. Zaman zaman kimileri ona ulaşmış olduğunu düşünse de bu, illüzyondan başka bir şey değildir. Çok geçmeden illüzyon olma durumu, kendi

“gerçekliğini”, söz konusu kişilere hissettirir. Onlar da bu aldatmacanın soğuk duşunu yaşarlar. Boş düşleri, kuruntuları, gerçeklik addedip onlara el uzatan bireyin, bu soğuk düşü yaşaması kaçınılmazdır.

Fantastiğin bir yanında tılsımlı, büyülü, cinli, perili, kısacası “olağandışı” anlatılar, öbür yanında ise “garip” anlatılar vardır. Bu “garip” olaylar, başta doğaüstü görünse de daha yakından bakıldığında onların, gerçek dünyaya dahil oldukları fark edilir. Fantastik, olağandışı ve garibin arasında yer alır. Okur ve eser kahramanları, metindeki olayları, doğaüstüyle mi yoksa nesnel dünyanın ölçütleriyle mi açıklayacakları noktasında karasız kaldıklarında fantastiğin sınırlarına dahil olmuş olurlar. Fantastik, bu kararsızlık halidir (Todorov, 2012: 31; Moran, 2007: 60). Bu kararsızlık anında, sunulan yanıtlardan herhangi biri seçilirse fantastikten uzaklaşılıp ya garip ya da olağanüstü türün alanına girmiş olunur. Eğer eserde, doğa yasaları olduğu gibi duruyor ve bunlar, anlatılan olayları açıklamaya yarıyorlarsa eser, garip türe dahil edilir. Ancak eğer okuyucu, olayı açıklamak için yeni doğa yasalarını kabul etmek durumundaysa o zaman eser, olağanüstü türe girer (Todorov, 2012: 47; Gündüz 2012: 82). Todorov’a göre fantastik türünde yazar, okurla kurduğu anlaşmayı muğlâk tutar. Okura, olayları akılla mı yoksa doğaüstü varsayımlarla mı çözümleyeceğini açıklıkla belirtmez (Todorov, 2012: 32). Bu çözümleme çok zordur. Çünkü Jackson’ın da ifade ettiği gibi mekân, zaman ve karakterin birliği, fantastik eserlerde çözülmeye maruz kalır (Jackson, 1981: 46). Bu çözülme, kesin hükümlerin verilmesini engeller.

Todorov’un fantastiği tanımlama biçimine göre okur, kararsızlık duygusunun dışına çıkmamalı. Herhangi bir kararın verilmesi okuru, başka bir türe sevk eder. Okurun, garip ve olağanüstü türlerin dalgaları arasında savrulması, fantanstiğin temel özelliklerindendir. Zaten fantastik türünde, mekân, zaman ve karakterlerin birliğinin çözülmeye uğraması, okurların, bu dalgalar arasında savrulmasını neredeyse zorunlu kılar. Bu çözülmeden dolayı kişilerin, mekânın, zamanın bir ayağı gerçek dünyadayken öbür ayağı doğaüstünün dünyasında bulunur ve bunun ayrıştırılması, hangi dünyanın kurallarına göre yorumlanacağı güçtür. Okurun, bu belirsizlik karşısında kesin ve net hükümler vermesi çok zordur.

Postmodern dönemde, gerçekliğin sona erdiğine inanıldığı için, fantastiğin tılsımlı, büyülü, cinli, perili dünyası ve garipliklerle dolu havası postmodern yazarları cezbeder. Yazarlar, aklı paranteze alan, gerçekliği şaibeli duruma sokan, kendilerine metafiziğin dünyasını açan bu yöntemi fazlasıyla kullanırlar.

Büyülü gerçeklik ise ilk kez Latin Amerikan romancısı Gabriel Garcia Marquez tarafından, *Yüzyıllık Yalnızlık* romanında kullanılan bir türdür. Bu türde, gerçek dünyaya ait olaylar büyü, fal ve rüyalar üzerinden anlamlandırılmaya çalışılır. Hatta bunlar aracılığıyla gelecek dahi yönlendirilmek istenir. Sezgiler, saplantılar, inanışlar, ölmüş kişilerin hayaletlerinin gerçek yaşama dahil olmaları gibi unsurlar da vardır (Gündüz, 2012: 83). Bu tarz romanlarda, eşyalar, sebepsiz yere hareket edebildikleri gibi, karakterlerin yaşları da yüzyılları bulabilir.

Büyülü gerçekçilik, kendi ismiyle müsamma bir türdür. Yazarlar, kitaplarında, olayları, kişileri anlatırken "büyülü" bir dil kullanırlar. Olayların ortaya çıkış biçimi, karakterlerin sahip oldukları özellikler, zamanın ve mekânın sunuş tarzı, akıl sınırlarının ötesinde, efsunlu özellikler barındırır. Ancak yazarlar, bu büyülü unsurları sunarken sanki bunların, nesnel dünyada, bu ontolojik niteliklere sahip olması, çok doğalmış gibi bir yaklaşım sergilerler. Yani bu "büyülü" unsurların aslında, gerçekle hiçbir sorunu olmadığını, aksine onların da gerçek olduğunu okuyucuya düşündürtmek isterler. Bu romanlarda, ölen kişilerin, yaşayanlarla iç içe yaşamasını, hiçbir şekilde yadırgamadan okura sunarlar. Ya da onlar için herhangi bir ev nesnesi sebepsiz yere hareket edip yer değiştiriyorsa bunda yadırgayacak bir durum yoktur. Bu yazarlar için bu tarz olayların gerçeklikle, gerçek dünyayla ters düşen yanları yoktur. Julio Cortazar, Franz Kafka, Gabriel Garcia Marquez, İhsan Oktay Anar, Ferit Edgü bu yönlü eser veren başlıca yazarlardır.

Gotik ise sözcük olarak "Gotlar'a dair" anlamına gelir. Ancak gotik edebiyatın, beşinci yüzyılda etkili olan, Roma İmparatorluğu'nun çöküşünü hızlandıran ve barbar olarak nitelenen Gotlar'la herhangi bir ilgisinin olmadığı vurgulanmalı (Özkaracalar, 2005: 7). Gotik sanatın varlığı 12. yüzyıla kadar uzanır. Ancak bu türün edebiyata ulaşması 18. yüzyılı bulur. Modern düşünce, dünyaya büyük bir düzen getirme ve her şeyi en ince ayrıntısına kadar açıklayıp gizemli hiçbir şey bırakmama düşüncesine sahipti. Gotik edebiyatın var oluş amaçlarından biri,

modernliğin bu düşüncesine karşı koymaktır. Öte yandan, modernlikle beraber, insanlar topluma yabancılaşmaya başladılar ve gotik tür, insanların bu yabancılaşmasını dile getirmenin bir yolu olarak görüldü**.** Postmodern düşüncede de modern düşünceye yönelik benzer eleştiriler vardır. Bunun yanısıra, gerçeklik kavramının şaibeli bulunduğu postmodern dönemde, gerçeküstü olay ve kişilerle dolu olan gotik tür önemsenir ve bazı postmodern yazarlarca bu tür, zaman zaman kullanılır.

Gotik eserlerde, korku unsuru önemlidir. Onları bu korkuya sevk eden temel etken, karşı karşıya oldukları durumun anormalliği ve tanımlanamazlığıdır (Özlük, 2011: 36). Sıradışı olaylar yaşayan karakterler, önceki deneyimlerinden hareketle onları yorumlamaya, anlamlandırmaya çalışırlar ancak onlara bir anlam veremezler. Bu anormmalik durumu da onları ürpertir.

Gotik sıfatını taşıyan ilk roman, 18. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış olan Sir Horace Walole'un *The Castle of Otranto*'sudur. Bu kitabın ikinci baskısı, "Gotik bir öykü" altbaşlığıyla yayımlanır (Özkaracalar, 2005: 7). Ancak bu türün en popüler kitabı, Bram Stoker'in *Dracula* isimli eseridir. Türk edebiyatında, Kenan Hulisi Koray'ın *Tuhaf Bir Ölüm*, *Gece Kuşu*, *Bir Otelde Yedi Kişi* ve Kerime Nadir'in *Dehşet Gecesi* isimli eserleri örnek olarak gösterilebilir.

Postmodernizm, modern düşüncenin akılcılaştırıcı modelini yıkmaya yönelik bir düşünce biçimi olduğu için (Touraine, 2014: 237) fantastik, büyülü gerçekçilik, gotik, mitolojik unsurlar, postmodern metinlerde varlığı gözüken önemli unsurlardandır. Postmodernizm, postrealist (Appiah, 1991: 348) ve irrealist (Hassan, 1986: 3) bir düşüncedir. Postmodern dönemde, akla ve bilime olan güvenin yıkılmasıyla özneler, âdeta ana rahmine döner gibi, ilk dönem insanlarının inandığı bazı değerleri, tekrar dolaşıma sokarlar. Bunlar büyü, sihir, kötü ruha sahip doğaüstü varlıklar gibi, aklın paranteze alındığı şeylerdir. Fredric Jameson, burjuvalaşma sürecinde, büyünün yerini, teoloji, psikoloji gibi daha rasyonel alanların aldığını ancak on dokuzuncu yüzyılda bu alanlara da şüpheyle bakıldığını ve bu durumun, fantastik anlatıları tekrar gündeme getirdiğini söyler. Kafka ve Cortazar gibi yazarları da örnek olarak verir (Jameson, 1981: 134). Jameson, bu yorumlamasıyla modern ve eleştirel modernist dönem arasındaki değişimi de ortaya koyar.

Jameson'ın da aktardığı gibi modern dönemde, aklın hâkimiyetiyle büyü gibi mantık ötesi olgular yerini psikoloji gibi bilimsel disiplinlere bırakmıştı. Ancak postmodernizmin de hazırlayıcı dönemlerinden olan eleştirel modernist dönemde, başta Kafka ve Cortazar'ın metinlerinde olmak üzere, akıl ötesi tekrar canlanır. Postmodern döneme gelindiğinde ise bu anlayış, çok daha yaygın ve derin bir şekilde kullanılır.

Marx, mitolojinin, doğanın güçlerini, hayal gücü aracılığıyla denetim altına aldığını ifade eder (Marx, 1973: 51). Eğer doğanın güçleri, denetim altına alınırsa mitoloji bir yönüyle varoluş amacını yitirir. Modern düşünce, insanlığın akıl ve bilim yoluyla doğayı ve evreni kendi denetimine alıp ona istediği şekli vermenin bir rüyasıdır. Ancak postmodern dönemde, akıl ve bilimin saygınlığını yitirmesinin bir etkisi de kendisini bu alanda gösterir. Bu olgulara yönelik güvenini kaybeden özneler, onların amaçlarına olan inançlarını da yitirirler. Bu yüzden, aklın ve bilimin rafa kaldırmaya çalıştığı mitoloji ve öteki gerçeküstü anlayışlar, yeniden kendisine yaşam alanı bulmuş olur.

Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi* isimli kitabında, gerçekliğin sınırlarının dışına, çeşitli şekillerde çıkar. Cem İleri'nin de vurguladığı gibi Karasu, masallara başvurur ve bununla da fantastiğe bir giriş hazırlar (İleri, 2007: 181). Kitaptaki masalımsı, fantastik, büyülü gerçekçi ve grotesk unsurlara, ayrıntılı bir şekilde değinilecek.

"Avından El Alan" öyküsünde, birden çok masal unsuruna yer verilir. Zaten öykünün kendisi de yazarı tarafından masal olarak nitelendirilir: "*Masalımı bugünlerden hangisine yerleştireceğimi düşünüyorum*" (Karasu, 2008 a: 15). Öyküde, havada uçuşan ve ardından Ulu Ağaç'ın dibine düşünce ota dönen oklar vardır. Ulu Ağaç'ın etrafındaki tüm otların, havadan yağmur gibi yağan okların ya da ok gibi yağan yağmurların ürünü olduğu aktarılır. Otların gizeminin içinde bir başka gizem görülür: Hem erkek hem de dişi olan bir yılan. Ulu Ağaç'a yüklenen misyon da son derece önemlidir. Yazar, onu aynı zamanda Acun Ağacı olarak niteler ve onun evrenin ortadireği olduğu yorumunu yapar. Krallar, bu ağacın altına gelir ve bakraçlardaki kutsal sularla bu ağacı sularlar. Ayrıca krallar, aslanları, parsları, kollarıyla böğürleri arasında, suyunu çıkarırcasına sıkar, tek elleriyle boğazlarının

soluğunu keserler. Bacaklarına sarılan yılanları enselerinden tutup boğdukları gibi, canavarları parça parça bölerler (Karasu, 2008 a: 21). Bu, canavarların, evrenin dengesini sağlayan Ulu Ağaç'ların, vahşi hayvanlarla, canavarla boğuşan krallarla, efsunlu yılanlarla dolu bir masal dünyasıdır. Her şey bir kahramanlık ve gerçeküstü şeklinde gerçekleşir.

Öyküde, denizin dibindeki efsunlu bir kayadan da söz edilir. Kolunu, balığın ağzına kaptırmış ve artık balıkla neredeyse tek vücut olmuş olan balıkçı, denizin dibine sürüklenir. Orada bir kayayla karşılaşır. Balıkçı, artık bazı balık özelliklerine sahiptir. Bu yüzden kayanın yanına ulaştıklarında, "kuyruğuyla kayaya dokundu" gibi bir ifade kullanılır. Bu hareketin üzerine, kaya ortasından çatlamağa başlar. Balıkçı, ancak bir balıkla, bir yılanla dostluk kurmuş, bir martıyla konuşmuş kişilerin, kısacık bir süre için açık kalacak olan bu çatlaktan içeri girebileceğini, ölümün ayağına yüz sürebileceğini bilmektedir. Bu hareketi yaparsa Karanlıklar Sultanı'nın yeryüzüne çıkıp gezmesini geciktirebilir. Onun bildiği bir başka şey de eğer bu kayanın çatlak olan kısmından çabucak girilmezse onun hemen kapanacağı ve bir daha açılmayacağıdır. Balık olan yönü, onu içeriye zorlasa da insan olan kısmı hazır değilim der ve kapanmakta olan kayanın arasında, yüzgeci kalacak biçimde kendisini dışarı atar (Karasu, 2008 a: 22). İfade edildiği gibi yazar, kolunu, balığın ağzına kaptırmış kişi için artık balık tarifi yapar. "Kuyruğuyla şöyle bir dokunuyor", "yüzgecini yırtarak kurtuluyor" gibi betimlemelerle, okur, artık bir "deniz erkeğiyle" karşı karşıyadır.

Öyküde, av-avcı ilişkisi de sunulur. Bilge Karasu, öteki bazı öykülerinde de bu konuya yer verir. Hatta kendisi, "*avdan, avcıdan çok söz ettim, ama onlar nesne değil; onlar, yaşamın akıp gidişi içinde, kişinin temel tutumları*" (Karasu, 2006: 12) sözleriyle bu konuyu neden çok önemsemiş olduğunu dile getirir. Analizi yapılan öyküde av-avcı ilişkisi son derece sıradışı bir şekilde sunulur: Ava çıkma eyleminde, gelinen sonda, ortaya yeni bir canlı çıkar. Önce kolunu, sonra da gittikçe vücudunun öteki uzuvlarını balığa kaptırmış olan adam, ortadan kaybolmuş, onun yerine, âdeta yeni bir canlı var olmuştur. Yazarın tanımlamaları şunlardır: Bir kolu balık bir adam, ağzından insan başı bitivermiş bir balık, bacakları arasından boğazına kadar bir balığın uzandığı bir adam, bir insanla çiftleşmiş bir balık, bir balıkla tekleşmiş bir

adam, kendi kendiyle çiftleşen bir balık, kendi kendiyle çiftleşen bir adam (Karasu, 2008 a: 24). Bu tanımlamalar, öykünün fantastik yönünü de ortaya koyar. Bu bir insan mıdır yoksa bir balık mı? Bunun cevabı kesin olarak verilemez. Zaten tanımlamaların bazıları, balık eksenli yapılırken bazıları da insan eksenli yapılır. Yazarın kendisi, söz konusu canlıyı bazen balığa bazen de insana yaklaştırarak bu tanımlanamazlık durumunu bilinçli olarak var eder. Todorov'un, fantastik tanımına göre, tanımlanamazlık, kararsızlık, fantastiğin kendisini gösterdiği alandır ve bu öyküde okur, kararsızlık duygusunu derinlemesine yaşar.

Burada dile getirilmesi gereken öteki bir husus da karakterin, kolundaki balıkla normal hayatını sürdürmesidir. O, balıktan kurtulmanın mümkün olmadığını anladıktan sonra, bu haliyle topluma karışır. Günlerdir ondan haber alamamış olan arkadaşları, o, kahveye geldiğinde, etrafını sarıp soru üstüne soru sorarlar. Ancak bir soruyu, bir türlü sormaya cüret edemezler: Kolun neden koptu? Balıkçının kolu, balığın ağzındadır ancak arkadaşları, balığı görmedikleri gibi onun kolunu da göremiyorlar ve kolunu bir kazada kaybettiğini düşünüyorlar. Bu durum, balıkçıyı çok üzer çünkü kocaman balığı görememiş olmalarına bir türlü anlam veremez. Hatta bir ara, bu koca balığı nasıl göremezsiniz diye haykırmayı dahi içinden geçirir; fakat ona deli gibi yakıştırmalar yapabileceklerini düşündüğü için bu fikrinden vazgeçer (Karasu, 2008 a: 26). Toplumun yaşadığı gerçeklikle öykü karakterinin "gerçekliğinin" çatışma durumu da okurda, kararsızlık durumunu oluşturan bir başka yöndür. Okur, yazar tarafından uzun uzadıya ve ayrıntılı olarak anlatılan ve karakter tarafından da benimsenmiş gerçeküstü duruma mı yoksa toplumun algısına mı inanacağına karar veremez.

Dile getirilen başka bir pasajda da masalımsı anlatımın özellikleri vardır. Karakter kulaklarının dibinde büyük bir uğultu duyar. Bu, büyük bir çarpıntıya maruz kalan denizin sesidir. Balıkçı, martı ile birlikte, göz karartıcı bir hız içinde, gökyüzünden denizin ortasına düşer. Deniz sayısız parmaklarını onlara uzatır ve tam bu anda balık onun vücuduna yapışır (Karasu, 2008 a: 25). Masallarda sıkça görülen gökyüzünden düşme olayı, bu örnek üzerinden öyküde kendisine yer bulmuş olur.

"Avından El Alan" öyküsünde, fantastiğin, büyülü gerçekçiliğin dünyası okura sunulur. Gökyüzünden gelip yere çakıldıktan sonra ota dönen oklar, kutsal

sular, canavarlar, canavarlarla mücadele eden kahramanlar, efsunlu kayalar, Karanlıklar Sultanı gibi, aklın paranteze alındığı unsurlara yer verilir öyküde. Daha ne olarak tanımlanacağı belli olmayan "Deniz Adam"ın etrafında yaşanan olaylar da öykünün genel havasını destekler.

Masal olarak adlandırılan öykülerden biri de "Bir Ortaçağ Abdalı"dır ve burada da olağanüstü olaylara yer verilir:

> Avlunun yan duvarıyla asıl han gövdesinin bitiştiği yerde toprak, nedense, biraz çökmüş, duvarın en alt taşı belli belirsiz oynamış yerinden. Ama buradan doğru bir gedik açılması yüzyılları gerektirecektir…Ama… Ansızın… Şaşıracaktır adam, çünkü duvarda, dışarıdan içeriye doğru bir adam boyluk bir gedik açılacak, abdal kılıklı kişi, kat kat tozların altında kalmış bir sesle bir şeyler fısıldayarak, avluya süzülecektir. Adam bu fısıltıyı anlayabilmek için, eski bir metin okur gibi, güç bir çözümleme işlemine girişecektir içinden… 'Duvarları pek sanırken, dolaşa dolaşa şu yeni açılmış gediği buldum. İlk dolanışımda yoktu. Sanki sonradan açıldı.' Şimdi de Tanrı'ya övgüler sunuyor abdal, bundan ötürü (Karasu, 2008 a: 48).

Hanın içindeki modern dönem kişilerinden biri, oraya girmeden önce, abdalın hana doğru geldiğini görür. Ancak, kapının kapanma saati geldiği için kapı kapatılır ve abdal dışarıda kalır. Fakat modern kişi, yine de onu hana almanın bir yolunu arar. Ancak en zayıf gözüken yerin bile oyulması için yüzyıllar gerekir. Hanın dışında bulunan abdal da bir giriş ararken hiçbir gedik bulamaz. Fakat aniden büyük bir mucize olmuş gibi bir gedik açılır ve abdal oradan hana girer.

Pasajda, masalımsı bir diğer özellik de farklı çağ insanlarının iç içe yaşamasıdır. Ortaçağ Abdalı olarak nitelenen kişi konuşurken öteki modern kişi, onun söylediklerini anlamakta güçlük çeker. Çünkü Abdal, birkaç yüzyıl öncesinin birçok kelimesini kullanır. Zaten bu durum pasajda, "eski bir metin okur gibi" ifadeleriyle dile getirilir. Modern kişi kendisini zorlayınca onun ne demek istediğini anlar. Nitekim bu durum, tüm öykü boyunca görülür ve yazar, farklı çağ insanlarının farklı yaşam biçimlerini, düşünce biçimlerini karşılaştıra karşılaştıra gider. Bir yönüyle öykünün yazım amaçlarından birinin de bu olduğu söylenebilir.

"Yağmurlu Kentin Güneşçisi" öyküsünde masalımsı bir anlatım vardır:

> Oysa gökyüzünde görülecek bir şey yoktu. Düpedüz yoktu. Bu ülkeye her gün, her gece, her sabah, her akşam yağmur yağardı çünkü… Bu kentte oturanlar, doğdukları günden öldükleri güne değin, gökyüzüyle denizi bir tek renkte bilirler, gökyüzünün mavi –açık olsun, koyu olsun, gene de mavi- olabileceğini, denizin de ona uyarak koyu maviden açık yeşile dek akla gelebilecek her türlü renge girip çıktığını, kırmızı, mor, sarı bile görünebileceğini ancak, dünyayı gezmiş görmüş kişilerden öğrenirlerdi. Hele, bunların anlattığına göre başka gökyüzlerinde parıl parıl ışıyan sarı –sarımsı, akımsı, kırmızımsı- bir güneş olurmuş gündüzleri. Geceleri ay, sürü sürü, türlü türlü yıldızlar görülürmüş bu göklerde (Karasu, 2008 a: 82).

Her şey, sanki bir masal dünyasındaymış gibi anlatılır. Kapalı ve hep aynı olan gökyüzüne sahip insanlara, güneşten, aydan, yıldızlardan bahsedilir. Onlar da efsunlu masallar dinler gibi bunları dinler ve onları düşlerinde canlandırırlar. Bazıları, bunu çok ileri bir boyuta taşır. Bunlardan biri, öykünün başkişisidir ve bundan dolayı ona yine masalımsı bir tarzda 'Yağmurlu Kentin Güneşçisi' ismi verilir. O, bu düşlerin içinde yaşar ve çevresine şu soruyu sorar: "*Yarın sabah, gökyüzünde, hani, güneşi görecek olsanız ne yaparsınız?*" (Karasu, 2008 a: 84) Sözü edilen dünya âdeta bir masal dünyasıdır ve zaten yazar tarafından da bu öykü için "Beşinci Masal" nitelemesi yapılır. Öyküde, efsunlu diyarlardan haber getiren kişilerin sözleri aktarılırken "-mış"lı geçmiş zaman eki kullanılır. "Bir varmış bir yokmuş", "Kralın çok güzel bir kızı varmış" vb. ifadeler, masalımsı dilin ifadeleri ve zamanlarıdır. Karasu'nun öyküsünde de "sürü sürü, türlü türlü yıldızlar görülürmüş bu göklerde" tarzı, "-mış"lı geçmiş zaman ifadelerine yer verilerek masal dünyasının atmosferi yakalanmaya çalışılır. Öyküde söz edilen "dünyayı gezmiş, görmüş kişiler" ise masallardaki tecrübeli, hayatın ne olduğunu bilen ve kendisine akıl danışılan bilge kişilere göndermedir. Sadece bu kişiler, gökyüzünün, akla gelebilecek her renge girip çıktıklarına şahitlik etmişlerdir ve bunun gibi birçok bilgiye sadece onlar vasıtasıyla ulaşılabilir.

"Dehlizde Giden Adam" öyküsünde olaylar, âdeta gerçek olmayan bir dünyada geçer. Zaten öyküde, dehliz için boyutsuz bir yer ifadesi kullanılır. Karakter, dehlizin içinde yürürken çeşitli ışıklı noktalarla karşılaşır. Başta bunların ne olduğunu anlayamaz ve büyük bir dikkatle bunları inceledikten sonra, çelik aynalar olduğunu anlar. Biraz daha yürüdükten sonra tekrar ışıklı bir nokta görür.

Bunun da ayna olduğunu düşünür ancak yaklaştığında son derece sıradışı bir şekilde bunun yiyecek makinesi olduğunu anlar. İleri teknolojik bir makinedir ve içine para atılıp kolu oynatılınca bir tepsi içinde yiyecek veren bir makinedir. Karakter önce bu işe güler ve cebinden çıkardığı bir miktar parayı makineye koyar ve karşısında taze bir balık tavası bulur (Karasu, 2008 a: 97). Dehlizde yürüdükçe, başka makinelerle de karşılaşır. Bunlardan biri sigara makinesidir. Makineler ufak paralarla çalışırlar ve bir ara cebinde ufak paraların bittiğini anlar. İçinden, keşke para makinesi de olsaydı diye geçirirken karşısına para makinesi çıkar (Karasu, 2008 a: 98). Bu makineleri var eden sanki onun duygularıdır. Gönlünden bir şey geçince aniden onlar gerçekleşir.

Bunların dışında da ciddi gerçeküstü olaylara yer verilir. Dehlizdeki yürüyüş, bir türlü sona ermez; çünkü dehlizin sonu görünmez. Bu yürüyüşten dolayı, zaman zaman uykusu gelir. Uykusu geldiği zamanlarda da sakalı uzamaya başlar; ancak uykudan uyandığı zaman eliyle yüzünü yoklar ve derisini yeni traş olmuş bir şekilde bulur (Karasu, 2008 a: 98). Bir başka gerçeküstü olay, duvarlarda yaşanır. Yol o kadar düzgündür ki karakter bir yerden sonra bundan sıkılır. O da farklı bir eylem yapmış olmak için eliyle duvarlara dayanır. Ancak o, elini duvarlara dokundurduğu gibi, onlar dalgalanmaya, büksülleşmeye, köşelenmeye başlarlar. El, duvardan çekildikten sonra da duvarlar, eski haline döner (Karasu, 2008 a: 99). Bu yüzden dehlizin duvarları, bir rüya âlemini andırır.

"Dehlizde Giden Adam" öyküsündeki, dünyanın içinde, ama boyutsuz olarak tanımlanan dehlizde, birçok doğaüstü olay gerçekleşir. Kimsenin yaşamadığı belki de varlığını bile bilmediği bu yerde, son teknoloji yemek, sigara, para makineleri vardır. Karakterin uykusu geldiğinde sakalı uzar; ancak uyandığında pırıl pırıl bir ciltle karşılaşır. Kim bu sakalları neyle kesmiştir? Karakter bir yerden sonra bunları, sorgulamayı dahi keser. Dokunulduğunda dalgalanan, eğilip bükülen duvarlar da gerçekliğin aşıldığı alanlardır. Dehiz, ne tam olarak bu dünyaya ne de akıldışı âleme sokulabilen fantastik bir yerdir.

"Usta Beni Öldürsen E!" öyküsünde, doğaüstü olaylara yer verilir. İp cambazının kalfası olan kişi, çevresindeki insanların ölümünü, önceden bilir. Kişilerin vücutlarında, ölmeden önce, yalnız kalfanın gördüğü bir ben ortaya çıkar. Annesinin ve babaannesinin ölümlerinden önce bu olay yaşanır. Her ikisinin

burunlarının sağ kanadının dibinde ölümlerinden önce bir ben çıkar. Birkaç gün içinde, gittikçe daha belirgin bir hal alır bu benler. Ölümün habercisi olan bu benlerin öteki bir özellikleri de ölüm günü yaklaştığında zeytin iriliğine ulaşmış olmalarıdır ve hem annesinin hem de babaannesinin benleri, öldükleri gün bu boyuta ulaşmıştır.

Ben ve ölüm olayı paralelliğinin yaşandığı kişilerden biri de kalfanın çırağıdır. Çırağın sinirli olduğu birgün kalfa, onun burnundaki beni görür. Ona, burnundaki benden bahseder. Çırak önce buna şaşırır ve sonra aynaya bakar. Ancak aynaya baktığında, hiçbir şey görmez. Kalfasının kendisine şaka yaptığını düşünür ve buna aldırmaz. Ancak aradan üç gün geçtikten sonra, orta ipte kendi kendisine çalıştığı birgün, ipten düşer ve ölür. Kalfa, çırağın ölü bedeninin üzerine gittiğinde, zeytin iriliğine ulaşmış olan beni görür.

Bu tarz bir ölümü yaşayan kişilerden biri de ustası olur. Kalfa, ustasının burnunda da beni görür. Üçüncü gün geldiğinde, ustasının yakında öleceğinden hiçbir kuşkusu kalmaz; çünkü ben, gittikçe büyümektedir. Benin, zeytin iriliğine ulaştığı akşam, içini büyük bir keder kaplar. Bunun sebebi ise ustasının akşamki gösteride, kendisinin karşısında öleceğine inanmasıdır. Nitekim öyle de olur. Ustası, orta ipin altındaki halkaya tutunmuş ve gösteri başlamıştır. Seyircilerin yoğun bağırtıları, çığlıkları içinde ustasının ona yönelik söylediği "vah şaşkın oğlum" sözünü duyamaz ama ustasının yere çakılıp öldüğüne şahitlik eder (Karasu, 2008 a: 120). Zeytin iriliğine ulaşınca, burunlarında çıktığı kişilerin ölümünün habercisi olan bu benleri, sadece kalfa görür. Her seferinde de kişiler gerçekten ölür ve bu, artık bir gerçeklik halini alır.

Ölümün habercisi olan ve sadece kalfa tarafından görülen bu benlerin, gerçek dünyanın içine yerleştirilmiş olması, öyküyü postmodern kılar. Gerçek dünyanın ve doğaüstünün sınırlarının iç içe geçmesi durumu, postmodern edebiyatın önemli özelliklerindendir. Kalfanın yaşadığı bu fantastik deneyim, tüm etkisiyle reel âleme yansır ve onu yönlendirir. Duyumsayan, yaşayan canlılar, kendilerini ondan uzak tutamazlar. Benin lanetine maruz kalmak kaçınılmaz bir sondur. Annenin, babaannenin, çırağın, ustanın ölümü, bunun somut örneğidir. Benin lanetinden kurtulmanın yolu yoktur.

"İncitmebeni" öyküsünde, akılla açıklanamayan olaylar gerçekleşir. Nasılki canlı bir yaratık boy atarsa, büyürse aynen öyle de ada büyür. Ada, birtakım yerlerinden, birtakım uçlarından boy atıp, genişler (Karasu, 2008 a: 140). Kıtaların ve kara parçalarının genişlemesi veya daralması bilimsel bir gerçekliktir. Fakat bu, yüzyıllara yayılan bir durumdur. Öyküde görülen durum, bu gerçekliğin dışındadır; çünkü ada, her gün her saat büyümektedir.

Büyümenin boyutu fazlalaşınca, üçüncü günün sabahı adalılar, çeşitli önlemler almaları gerektiğine kanaat getirip bazı önlemler almaya başlarlar. İlk olarak, on iki tekneyi kurtarmak için toprağı kazmaya başlarlar (Karasu, 2008 a: 141). Sonraki günlerde daha başka hangi önlemlerin alınabileceği üzerinde kafa yorarlar.

Bu, akılla açıklanamayan durum ve ona çare bulmaya çalışma çabaları, zihinlerde bazı değişikliklere de yol açar. Bölgenin ozanlarına göre, bu noktada tarih bitmeli ve söz gene onlara geçmeli. Tarih yeniden başlayana kadar arayı kendilerinin doldurması gerektiğine inanırlar. Bu yüzden çılgın bir biçimde, yeni bir destan yazmaya başlarlar (Karasu, 2008 a: 142). Onlara göre ortada, akılla açıklanamayan bir durum varsa bunun karşısına, benzer şekilde, destanımsı unsurlarla çıkılmalı. Öteki insanların bir kısmı da ozanların, çözüm için kurulan komisyonun önemli bir parçası olmaları gerektiğini düşünürler. Nitekim ozanlar çalışmalara başlarlar da.

Ozanlar, destanlarını yazmak için, adanın öteki ucunda olan mağaraları seçerler. Ancak buna rağmen, adalıların, adanın büyümesini engellemek için çeşitli makinelerle yaptıkları toprağı kazma faaliyetinden kaynaklanan sesler, onlara ulaşmakta ve bu durum onları ciddi manada rahatsız eder. Yine de çalışmaya devam ederler ve sekizinci gece, dördüncü bölümün masalına kadar gelirler (Karasu, 2008 a: 144). Sadece ozanlar değil adada herkes, çözüm için seferber olur. Ada sakinleri, kendilerine mantıklı gelen yollara başvururlar. Kurulan bir komisyonun, tüm çabaları, planları takip etmesi kararlaştırılır. Alınan karara göre herkes, adada büyüyen yerleri kesmeye başlayacak. Bunun için kısa sürede, makineler dahi yapılır. Ancak her şey, tam bir masal ülkesinde gelişir gibi gerçekleşir. Adadaki herkes ya kazıcı postacısına ya da onların yardımcılarına dönüştürülür. Ortaya çıkan tablo ürkütücüdür:

"*Kazdıkça kazıyorlar, artık çevrelerine bile bakacak zaman bulamıyorlardı. Hoş, çevrelerinde yığılan topraklar yüzünden nöbetleri bittiği zaman da pek uzaklara gitmiyor, iş yerine yakın bir yerlerde kıvrılıp uyuyorlardı. Yığılan topraklar yüzünden, çevrelerini isteseler de göremiyorlardı artık*" (Karasu, 2008 a: 151).

Tüm hayatları, adanın büyüyen kısımlarını kesmeye indirgenir. Artık evlerine dahi gitmez, sadece kazı yaptıkları yerde kalırlar. Herkesin etrafı, kazdıkları yerin toprağıyla çevrilmiş olduğu için kimse kendi grubundaki birkaç kişiden başka kimseyi göremez. İcat edilen makinelerin sesi de kısa bir sürede, hepsini sağır eder. Etraflarındaki göçük sesini önceden duyma fırsatını kaybetmiş oldukları için birer birer göçük altında ölmeye başlarlar. Gelinen son şudur:

"*Dizleri suyun içindeydi şimdi. Çevresinde uçsuz bucaksız, neredeyse kımıltısız bir su uzayıp gidiyordu. Su beline çıktığında da kımıldamadı. Adadan geriye kalan tek şey, göğsüydü, başıydı şimdi*" (Karasu, 2008 a: 155).

Büyümeye başlayan adanın, haftalarca sonra büyümesi durmuştur. Ancak bu sefer de deniz adayı işgal eder. Tüm ada ve içindekiler denizin altında kalır.

Öyküde, adanın büyümesi, genişlemesi, bilimselliğin çok uzağında, doğaüstü şekilde gerçekleşir. Her gün, saat, dakika ada büyümektedir. Bu durumu çözmek için getirilen öneriler, hem aklî hem de nesnelliği aşan özellikleri barındırır. Ozanların devreye sokulması ve destanımsı ürünlerden medet umulması, nesnel sınırların dışına çıkılmasını; teknolojik makinelerin yapılıp adanın kazılması, aklî sınırlarda kalmayı örnekler. Topraklarla çevrilip dünyadan yalıtılmış, makinelerin sesinden sağır olmuş insanlar, denizin sularına gömülen ada, tüm canlıların hayatını kaybetmesi, bu sıradışı öykünün belli başlı unsurlarıdır.

"Alsemender" de masal olarak tasarlanmış bir öyküdür. *Halûk'a Mektuplar* kitabında Karasu, Halûk Aker'e yazdığı bir mektubunda, bu öyküden masal diye bahseder: "*Masal'ın son çalışmasıyla temize çekilmesi kaldı*" (Karasu, 2013 c: 89). Aker, kitabın sonuna koyduğu açıklamalarla, hangi ifadenin hangi esere göndermede bulunduğunu açıklar. Açıklama kısmında, bu masal için "Alsemender"in kastedildiğini yazar.

Alsemender çiçeğinin öyküsü, çok çarpıcı ve alışılmışın dışındadır. Kitaplarda verilen bilgilere göre, çiçeğin tek yaprağını çiğneyen biri, artık yalan söyleyemez. Çiçeğin sapının dibinde bitip yukarı doğru kama gibi uzayan iki yaprağı çiğneyenler çıldırır. Çiçekten üç parça alınıp çiğnendiğinde ise bunu yapan kişi kaskatı kesilip ölür. Kitap yazarlarına göre, ikinci yaprağı yiyenler, iki sebepten ötürü üçüncüyü de yeme yoluna giderler. İlk sebebe göre, yaşanılan çılgınlık o kadar tatlıdır ki kişiler, bu tatlı halin artması için üçüncü yaprağı da çiğnemeyi seçerler. İkinci sebep ise çıldıranlar içgüdülerine uyup bir yaprak daha çiğnemeye kalkışarak bu çılgınlıktan kurtulacaklarını düşünürler (Karasu, 2008 a: 165). Hikâyede, alsemender çiçeğinin peşine düşen bir bilim adamının öyküsü anlatılır.

Bilim adamı, tarih kitaplarında rastladığı bu çiçeğin peşine düşer ve en sonunda onu bulur. Onu bulduktan sonra, söylenenlerin doğru olup olmadığını test etmek için çiçeği, yemeleri için yanında bulunan denizcileri verir. Henüz çiçeği bulmadan önce bilim adamı, çiçeğin özelliklerini denizcilere anlatır. Onlar ise bu duyduklarını güler ve siz çiçeği bulduğunuzda ilk yaprakları biz çiğneriz derler. Çiçek bulunduktan sonra denizciler sözlerini tutup birer yaprağı çiğnerler. Onu çok tatlı bulduklarını ve uykularının geldiğini söylerler.

Çiçek, kendisini yiyen denizcilerde, gerçekten de etki bırakır. Denizciler uyandıktan sonra, bilim adamı onlara ücretlerini vermek ister. Ancak onlardan biri güler ve denizci olmadığını, onu korumak için resmi makamlarca görevlendirildiğini aktarır. Bilim adamı, ikinci kişiye döner o da aynı şeyleri söyler. Her ikisi aynı zamanda, bu sözleri söylememiş olmaları gerektiğini de eklerler (Karasu, 2008 a: 168). Tek yaprağı yemiş olmanın etkisinden dolayı artık yalan söyleyememektedirler ve gerçeği ona söylerler. Bu iki kişi, öteki yaprakları yemez ve bu etkiyle kalırlar.

Daha sonra, çiçekler, özel vazolara konularak bilim adamının laboratuvarına götürülür: "*Bir sabah, yardımcılarıyla birlikte gidip baktığında, hepsinin dikkatini aynı şey çekmiş olacak ki göz göze geldiler, uzun uzun durdular öyle. Karşılarında düpedüz bir lâle bahçesi vardı*" (Karasu, 2008 a: 181). Çiçeği laboratuvarda yetiştirme işine giriştiklerinde, büyük bir şok yaşarlar. Çünkü büyüyen alsemenderler, adeta lâle gibi görünürler. Burada, öyküdeki ikinci efsanevî olay devreye girer.

Ülkede lâle yetiştirmek yasaktır ve bunun büyük bir cezası vardır. Bu da bir tarih efsanesine dayanır. Efsaneye göre, bu topraklara hükmeden imparatorluk döneminde, çok yiğit bir serdar varmış. O kadar güçlüymüş ve her askeri hareketi başarıya ulaştırırmış ki imparator bile zaman zaman ondan çekinirmiş. Bir gün, düşman topluluklarından biri, imparatorluk topraklarına saldırınca, serdar ve ordusu, orayı savunmaya gönderilir. Ancak alana yaklaştıklarında, büyük lâle bahçeleri görürler ve serdarın gönlü, bu bahçelerin ezilmesine razı gelmediği için, onların yanından dolanır. Ancak bu iş, orduyu yavaşlatır ve düşman topluluk, birçok insanı öldürüp toprakları talan eder. Bu tarihten sonra bölge insanı, lâlelerden nefret eder ve bu efsanevî olay, halen etkisini gösterir. Bu etki de ülkede lâle yetiştirmenin yasak olmasıdır.

Öykünün sonunda, yetiştirilen alsemenderlerin ya da lâleye benzeyen çiçeklerin ve bilim adamının akıbetinin ne olduğu tam olarak belirtilmez. Ancak görüldüğü gibi, efsane içinde efsane, masal içinde masal vardır. Kullanılan dil, masalımsı olduğu gibi, öykünün birçok unsuru, doğaüstü özelliklere sahiptir. Alsemender çiçeğinin yaprakları, bunlardan en bariz olanıdır. Bu yaprakların, etkisini, gerçek yaşamın temsilcilerinden olan denizcilerde göstermiş olması, nesneldışı olanın, nesnel olanı hangi ölçüde etkilediğini başarılı şekilde somutlaştırır. Bölge halkının, bir efsane üzerinden lâle yetiştirmeyi yasaklamış olması da benzer bir durumu ortaya koyar.

"Bir Başka Tepe" öyküsünde, masallara ve efsanelere has olan, erişilmez efsunlu bir hedefe ulaşma amacı söz konusudur. Bu, Kaf Dağı'na ulaşma çabasını; yer altı mahzenlerinde, canavarların arasında esir olan, sevilen güzeli/prensesi kurtarma yolculuklarını; Hüsn ü Aşk'ta olduğu gibi Kalb ülkesine gidip oradaki kimyayı getirme yolculuklarını andırır.

Tüm insanların diline doladıkları efsanevi bir tepe vardır. Tepe, ülkenin en yüksek yerlerinden biridir. En büyük özelliği, çok ama çok az insanın, bugüne kadar oraya ulaştığı ve ulaşanların da bir daha geri dönmedikleridir. Rivayetlere göre, oradan ülkenin bütün gelmişi, geçmişi ve geleceği görülebilir. Bu inanış, kuşaktan kuşağa aktarılır. Öykü karakteri, oraya ulaşmayı aklına koyar ve yola çıkar. Bazı korkutucu olaylar yaşasa da en sonunda oraya ulaşmayı başarır.

Tepeye ulaştığında, gördükleri karşısında âdeta nutku tutulur. Oraya erişmeden, şu an gördüklerini, taş çatlasa dahi usuna getiremeyeceğini düşünür. Tüm efsun, tam doruğa ulaşmadadır. Çünkü doruğa ulaşmasına üç adım kala dahi bu gördüklerini görememiş ve bunları hayalinden bile geçirememiştir. Yıllar yılıdır, kimsenin erişememiş olduğu bu bilgiye erer (Karasu, 2008 a: 206). Gördüğü manzara gerçekten de anlatıldığı gibidir. Tüm ülke âdeta geçmişi, şimdisi ve geleceğiyle gözlerinin önüne serilmiştir. O an, hemen aşağı inip şahit olduğu bunca güzelliği ve sıra dışılığı gözünün, gönlünün, aklının kavradığı biçimde aşağıdakilere de anlatma kararı alır. Ancak daha sonra beklemediği bir şey olur:

> Kendi tepesinden çok daha küçük ama gene de tepe denecek bir tepe. O tepenin üzerinde bir şeyler kımıldar gibi; bir böcek, bir hayvancık gibi… Duruyor, donuyor, o böceğin, o hayvancığın, kendi gibi bir insan olduğunu anlayınca. Bakıyor. Bakıyor. Bakıyor. Karşısında bir insan var doruktaki adamın. Çok uzakta, dolayısıyla küçücük, küçücük, bir böcek bir hayvancık kadar küçük görünüyor. Tam karşısında ama; o da dönüp bakıyor kendisine galiba. O da öyle, böcek gibi, hayvancık gibi görüyor herhalde karşısındaki tepede duran adamı. O zaman, doruktaki adam, buraya çıkanların niye inmediğini anlıyor. Oturuyor, başını dizlerinin arasına sokuyor, karanlığı bekliyor (Karasu, 2008 a: 207).

Oraya ilk ulaştığında, kimsenin göremediği, sırrına vakıf olamadığı şeyleri görür, o bilgilere sahip olur. Bu yüzden kendisini çok önemli, eşsiz görmeye başlar. Bu gördüklerini insanlara anlatmak, onların sahip olmadığı ama kendisinin sahip olduğu bu bilgileri onlara anlatmakla hem onları bilgilendirmiş olacak hem de kendi benliğinin farkını, ayrıcalığını ortaya koyacaktır. Ancak daha sonra kendisinden çok ama çok uzakta olan başka bir tepeyi görünce, o tepenin başında, küçük bir böceğe, hayvana benzettiği bir canlı görür. Fakat kısa sürede, onun bir insan olduğunu anlar. Daha sonra kendisinin de onun gözünde bir böcek gibi göründüğünü anlayınca tüm dünyası birden değişir. Kendisini eşsiz bir insan konumundan bir böcek konumuna düşmüş bulmak, onu derinden etkiler. Kendisini, eşsiz görmemesi gerektiğinin bilincine varır. Bu tepenin sırrının da bu olduğunu anlar ve buraya gelenlerin neden geri dönmediklerini de öğrenmiş olur. Çünkü onlar da bu sırra vakıf olmuş ve kendilerini gerçek aydınlığa ulaştıran bu yerden ayrılmak istememişlerdir. Kendisi de benzer bir karar alır.

"Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsündeki şu satırlar, okuyucuyu şaşırtır: "*Bir daha yitti gözden; bir kapı açılıveriyordu sanki önünde, düz duvarın karşısında durur gibi de olsa*" (Karasu, 2008 a: 44). Öykü karakteri, kendisinin efsunlu bulduğu birinden, öykü boyunca bahseder. Bu kişinin en sıradışı özelliklerinden biri, her ne zaman bir yerden ayrılmaya niyetlense, aniden bir kapının onun önünde bitivermesidir. Öykü karakteri, o, düz bir duvarın önünde de olsa bu durum gerçekleşiyor gibidir, diyerek bu olağanüstü duruma dikkat çeker.

Özgüven, Karasu'nun, eserlerindeki gerçeğe benzeyen dünyalar aracılığıyla, gerçeğe benzer çakışmalar bekleyen okuru, "bilgeliğiyle" yorduğu yorumunda bulunur (Özgüven, 2013: 35). Gerçekten de Karasu'nun gerçeğin dışına çıkan ama aynı zamanda gerçeğin sınırına da bitişik olan yapıtları, okuyucuyu yorar. Bu yorucu eserlerden biri de *Kılavuz* romanıdır.

Kılavuz, fantastiği içeren ve tür olarak gotik türe yakın bir metindir (Moran, 2007: 119). 18. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan gotik roman, gizemli, ürpertici olayların, hortlakların ve daha bir sürü doğaüstü yaratıkların yer aldığı popüler korku romanlarıdır (Moran, 2007: 120). Bu romanlarda, kedi motifi de önemlidir ve nitekim gotik romanları geleneğinde yeri olan kedi motifine, *Kılavuz*'da da yer verilir (Moran, 2007: 121). Onun görüldüğü sahnelerden biri şudur:

"*Bunaltıcı karanlığın içinden, gümüş tozu renginde bir tüy topu, ağır ağır çıkıp yaklaştı"* (Karasu, 2008 b: 25).

Gümüş isimli kedinin, metne sunuluş atmosferi, gotik roman geleneğine uygun olarak korku ve ürperti şeklindedir. Bazen, bu ürperti ve korku durumu, metin karakterlerinin dilinden doğrudan dile getirilir. Örneğin Uğur, Gümüş'ün kestirilemez, tedirgin edici ve ürkütücü olduğunu söyler (Karasu, 2008 b: 80). Ayrıca onun, evin en akıl sır ermez varlığı olduğu yorumunu yapar. Onun geceleri nerede yattığını, eve nereden girip çıktığını bilmediğini ve kedinin hiçbir zaman ondan herhangi bir kapıyı, pencereyi açmasını talep eden hareketlerde bulunmadığını aktarır. Onun balkonu kullanmadığını, oradaki saksıların durumundan çıkardığını, ikinci katın ise hiçbir geçite izin vermediğini vurgular. Yılmaz Bey ise şaka yolluda olsa onu, canavar şeklinde tanımlar (Karasu, 2008 b: 84). Örneklerden de

anlaşılacağı üzere gotik romanların en önemli özelliklerinden olan akıl sır erdiremezlik ve korku özellikleri, Gümüş üzerinden dile getirilir.

Grotesk havanın artması amacını güden yazar, Goya'nın bir resmini metne koyar. Resim şu içeriğe sahiptir:

"*Yarasalar, baykuşlar, kediler, gece karanlığının yaratıkları, güçsüzlük anlarımızın uğursuz düşmanları, öncesiz bir korkunun kapkara ışınlarıyla çevreliyordu uyuyan adamı. 'Usun uykuya dalması…' diyordu resmin altında Goya, '…canavarlar üretir*'" (Karasu, 2008 b: 79).

Resimde, uyuyan bir adamı çevreleyen yarasalar, baykuşlar, kediler vardır ve atmosfer son derece ürkütücüdür. Goya'nın, "usun uykuya dalması canavarlar üretir'" sözü de söz konusu atmosferi pekiştirir. Yazar, Goya resmini, ürpertici atmosfer için ara ara kullanır. Örneğin, "*Goya, yatağımın üzerindeydi, bıraktığım yerde… Pencerenin ardından, ince ince, bir yarasa sesi geldi geçti*" (Karasu, 2008 b: 89) ifadelerinde, dışarıda korkutucu sesiyle yarasa uçarken metin kahramanı, yatağının üzerindeki resme bakar. Gördüğü ve görmediği ortam, tamamen ürpertiyle kuşatılmıştır. Burada şu bilgi de vurgulanmalı. *Kılavuz*, ilk baskısı için yayınevine giderken bir alt-başlığa sahiptir: TV için düşünülmüş bir karabasan (Tezgör, 2013: 125). Eğer isim konusunda bir değişikliğe son anda gidilmemiş olsaydı, kitabın isminde karabasan gibi bir kelime olacaktı.

Groteskin yanında, romanda, doğaüstü olaylarla da karşılaşılır. Bilge Karasu'nun birçok eserinde, bu doğaüstü durum görülebilir. Çünkü o, "romanın büyüsü" denilen bir şeyin var olduğunu ve bunun birçok değişik yolla "işlendiğine" inanır (Karasu, 2006: 22) *Kılavuz* romanında, Uğur karakteri, Yılmaz Bey ile tanıştıktan sonra ciddi huzursuzluklar yaşar. Çünkü Yılmaz Bey, hiç görmediği bu kişiyi, âdeta her şeyiyle tanır gibidir. Uğur, karşılaştığı tüm detaylarda, bu düşünceye daha fazla inanmaya başlar. Hatta, binlerce kişinin okuduğu gazete ilanının sırf kendisi için verilmiş olduğunu düşünür. Bunun için, "düpedüz, adam gönderip bulduraydı beni bari… Masrafa girmezdi o kadar" sözlerini içinden geçirir. Yılmaz Bey'in ona, kim olduğunu dahi sormadığını, çünkü tüm bunları bilir gibi davrandığını hatırladıkça "keçilerim, keçilerim… Depreşme içindeler gene" diyerek

içinde bulunduğu psikolojik durumu ifade eder. Onu en çok şaşırtan şeylerden biri de Yılmaz Bey'in, Uğur'un, her söyleneni harfi harfine uygulayacağına yönelik kesin duruşu ve Uğur'un bunları gerçekten de yapmış olmasıdır. Burada Uğur, âdeta bir başkasının onu, ondan daha iyi tanıdığını düşünmeye başlar ve ciddi manada rahatsız olur (Karasu, 2008 b: 17). Hiç tanımadığın bir başkasını, bu kadar yakından ve harfi harfine bilme durumu, şaşılacak bir şeydir. Bunun gerçekleşmesi için akıl dışı unsurların devreye sokulması gerek; çünkü akıl sınırlarında bu tarz şeylerin olabilirliği yoktur. Zaten romanın genelinde, aklın ötesine geçme durumuna sıklıkla rastlanılır.

İhsan'ın, Uğur'a söylediği sözler de onun sahip olduğu düşüncelerin, sade bir kuruntunun ötesinde olduğunu ortaya koyar. İhsan köyde, kuyuya düşen adamın haberiyle ilgili olduğu bir anda, Yılmaz Bey'in onun yanına geldiğini ve bir kişiyi karşılamasını talep ettiğini aktarır. Bu kişi Uğur'dur. İhsan, Yılmaz Bey'in ona, Uğur hakkında bazı bilgiler verdiğini ve bu ön bilgilerle otobüs durağına geldiğini söyler. Otobüs durağına yetişince de Uğur'u görür görmez tanır çünkü Uğur, tamamen Yılmaz Bey'in ona tarif ettiği gibi biridir (Karasu, 2008 b: 65). Bu son derece sıradışı bir olaydır. Uğur, gazetede gördüğü bir iş ilanının peşine düşer ve daha önce hiç tanışmadığı biri, onu her türlü detayıyla bir başkasına tarif etmektedir.

Romanda, kehanet olarak adlandırılabilecek olaylar da dikkat çekici biçimdedir. Bunlardan birini, Bülent isimli karakter gerçekleştirir. Uğur, arkadaşına aldığı hediyeyi, süslü bir kâğıda sararken Bülent, onun ne olduğunu sorar. O da bir arkadaşına doğum günü hediyesi hazırladığı cevabını verir. Bunun üzerine, Bülentin yüzü asılır ve arkadaşını çok sevip sevmediğini sorar. Evet cevabını alınca, çok kötü olduğunu çünkü o hediyeyi alacak olan kişinin, ağır bir hastalığa yakalanacağını dillendirir. Hediyenin uğursuz geleceği düşüncesi Uğur'da, biraz tedirginlik yaratsa da o, düşüncesinden vazgeçmez ve hediyeyi arkadaşına verir. Sıradışı bir şekilde, hediyeyi alan kişi, yaş gününden birkaç gün sonra çok ağır bir hastalık geçirir. Bu, Bülent'in ilk kehaneti değildir. Bundan önce de çeşitli olayları, öngördüğü söylenir (Karasu, 2008 b: 22). Bir başka kehanet olayını Uğur gösterir. İhsan, otobüs durağında onu görüp de gideceği yere götürme teklifinde bulununca, o biraz tedirgin olur ve ne cevap vereceğini bilemez. Ancak olabilecekleri kendi kafasında kurmaya

başlar. Arabaya bindikten sonra, kısa bir konuşma olabileceğini ve eve vardıklarında da onun kendisinden su isteyebileceğini düşünür. Tüm bu düşünme sürecinden sonra arabaya binmeyi kabul eder ve olaylar düşündüğü gibi gelişir: "*Parayı uzattım… 'Çok susadım, af buyurun, bir bardak su içe…*" (Karasu, 2008 b: 24). Özellikle su ile ilgili kehaneti gerçekleşir ve zaten bu kehanet de sonraki birçok olayın başlangıcına yol açar. Çünkü bu teklifin sonunda İhsan, evin içine girer ve aralarındaki yakın ilişki başlar.

Uğur'un öngördüğü başka bazı şeyler de gerçekleşir ve bunlar, ciddi birçok olayı doğurur:

"'*Yeri geldiğinde' cama değil, oradaki kişinin baktığı yere bakmak gibi… Yani, filimdeki kişi bana baktığı anda, onun baktığı yere, herhalde arkama bakmak…*" (Karasu, 2008 b: 23).

Uğur, esrarengiz kaseti izlerken, kasetteki kişilerden birinin bir yere odaklanacağı tahmininde bulunur ve bu gerçekleşir de:

"*Baktığı yere bakmalıydım. Kapıyı gördüm karşımda… Kapıya doğru gittim. İki adım daha attım. Elim tokmağa uzanıyordu. Kapı anahtarla açıldı. Yılmaz Bey duruyordu karşımda*" (Karasu, 2008 b: 39).

Uğur, esrarengiz kaseti izlemeden önce, büyük tereddütler yaşar. Neyle karşılaşacağını bilmez ve bu durum onu tedirgin eder. Haklı da çıkar ve kaseti izlediği zaman, son derece esrarengiz olaylarla karşılaşır. Kendi rüyalarının, kasete alındığını ve bu işin içinde Yılmaz Bey'in olduğunu düşünür. Bu korku sahneleri gerçekleşirken kasetin bir yerinde, önceden karar verdiği şeyi, yani film kahramanın baktığı yere bakmayı dener ve görüp yaşadıkları, metindeki korku atmosferini son derece uç noktalara taşır. Uğur'un, henüz filmi izlemeden, film kahramanının bir yere bakacağını ve kendisinin de oraya bakması halinde, ciddi sonuçların doğabileceğini hissetmiş olması önemlidir.

Gümüş isimli ürpertici ve tedirgin edici bir kedinin, Goya'nın benzer tarzdaki resminin varlıkları, *Kılavuz* romanına grotesk bir hava katar. Açık bir şekilde gerçekleşen kehanet olayları; birbirlerini daha önce hiç tanımayan karakterlerin,

karşılaşma anlarında, karşıdakilerini ince ayrıntılarına kadar bilme durumları ve bu bilmenin garip, ürpertici olaylara yol açması grotesk havayı pekiştirir. Bu fantastik ve grotesk havanın yanında, reel dünyanın birçok unsuru, tüm çıplaklığıyla okura sunulur. Okur, bu birbirinden tamamen zıt ancak birbirine bitişik iki dünyanın gelgitlerine tutulur.

Susanlar kitabındaki öykülerde de bazı sıradışı olaylar yaşanır. Örneğin, "Arkamdakiler" isimli hikâye, fantastik ve grotesk metinler kategorisine girer. Fantastik olaylarla sarmalanmış bu hikâyede, grotesk unsurlar da kendisine yer bulur. Öykü karakteri, şizofrenik özellikler gösterir. Sürekli kendisini takip eden birileri olduğu kuruntusuna sahiptir:

> İlk tenha sokakta, arkamda bir ayak sesi duymağa başladım. Evin sokağına saparken sesler adımıma adamakıllı uydu ama şimdiye kadarkilerden farklı olduklarını anladım. Arkamdaki değişmişti. Evde hemen yattım. Yakında sabah olacaktı. O ve onu takip eden bir sürü sabah, arkamdan o sesi getirdi… Bütün bu farklı, biribirinden başka kimseleri şimdiye kadar hiç görmedim (Karasu, 2009: 52).

Bu kişinin yaşadıkları, son derece sıradışıdır. Arkadaşının diye nitelediği, bilmediği bir eve doğru yol alır. Buraya ilk kez gidecektir. İlk gariplikler, mahalleye girip eve yaklaştığında başlar. Çünkü profilini çizdiği insanlar gariptirler. Bunlardan biri, insanlara sırtını dönmüş, üzerinde bir delik dahi olmayan duvara yüzünü vermiş ve pür dikkat ona bakmaktadır. Elinde, bir dörtgen çanta vardır ve bir kolu ile onu gövdesine bastırırken öteki kolu ile bir şeyleri yüzüne doğru götürüp getirir (Karasu, 2009: 49). Metindeki ikinci kişi ise insana güven vermeyen biridir. Kalın bağa gözlükleri olan, soluk yüzlü, kısa boylu bu kişinin duruş ve davranışları tekinsizdir (Karasu, 2009: 49). Bu ikisi arasında, şu olayın geçtiği aktarılır:

> Sonra yumruğunu sıkıp bütün kuvvetiyle karşısındakinin belkemiğine indirdi, geri çekildi. Çantalı adamın, arkaya doğru bir takla atacak veya köprü kuracakmış gibi, baş ve omuzlarını arkaya attığını gördüm. Sonra yumuşak bir hareketle devrildi. Kapıya koştum… Bahçede, gözlüklü adam, öldürdüğünün çantasını koltuğunun altına sıkıştırmış, eve doğru geliyordu (Karasu, 2009: 49).

İkinci kişinin, ilk kişiyi "öldürdüğünü" görür. Ancak gariplik bundan sonra başlar çünkü o kişi, grotesk metinlere has bir özellikle âdeta dirilir. Karakter, çantasını almak üzere yere eğilirken yanından birisi, fanstastik anlatılara has bir şekilde, yani âdeta yanından ışık gibi geçerek içeriye kayar. O, ne olduğunu anlamak için bütün dikkatini toplar ve olaya yoğunlaşır. Tam bu anda, az evvel öldüğünü düşündüğü kişinin, karanlıkta kaybolduğunu fark eder (Karasu, 2009: 49). Bu "dirilme", grotesk metinlere hastır. Çünkü kişi, karanlığın içinde kaybolarak, ikinci bir yok oluşu yaşar. Gariplikler buradan sonra gittikçe artar.

Hiç bilmediği evin, hiç bilmediği odasına gider ve çırılçıplak soyunarak yatağa uzanır. Ancak birden, büyük bir huzursuzluk duyar. Üzerine, vücut biçiminde bir ağırlık çöker. Debelenir ve bundan kurtulmak ister ancak başaramaz. Üzerine çökenin, bir ağırlık değil başka bir vücut olduğunu anlar ve onun kendi vücudunun yarısını ele geçirdiğini hisseder. Bu ele geçişle bir süreliğine derin bir hafiflik yaşar ve kendisini, simsiyah ışıklı bir boşlukta bulur. Başını kaldırıp yastığa daha iyi yerleştirmek isterken alnı başka bir alna, burnu başka bir burna çarpar. Üzerindeki vücutla ne yapabileceğini düşünmeye başlar. Et kesiği, insan yarası gibi kokan taze et kokusu duyar. Kendisini toplamaya çabalar. Ayaklarını birleştirir ve terli avuçlarını, karanlıkta duran başka bir avuca doğru uzatır ve tam o an, üzerindeki vücudun, ani bir hiddetle onun tüm vücudunu ele geçirdiğini duyumsar. Gariplikler, bunlarla da bitmez. Merdivenin başında ağır bir şeyin, düşen vücut sesiyle yere çarptığını duyar. Bu, bir yaralama ya da cinayet olayıdır. Bu yaralının/cesedin, yerde yavaşça sürüklenerek onun odasına yöneldiğini fark eder. Çok vakit geçmeden kapı aralanır ve büyük bir şok yaşar. Çünkü bu kişi, tekinsiz olan ve daha önce birini öldürmüş olan kalın bağa çerçeveli gözlüklü adamdır. Onun gözlüklerinin camı, karanlıkta çakar. Ardından kapı kapanır. Odadaki vücudun ise daha önce öldürüldüğünü düşündüğü kişiye ait olduğunu anlar ve onu, ikinci defa vurulmuş vücut şeklinde tanımlar. Vücudun yerde sürüklenerek ona doğru geldiğini ve en sonunda da ellerini onun dizlerinde gezdirdiğini fark eder. Bunun üzerine evden ayrılma kararı alır (Karasu, 2009: 51). Ancak o an, başka bir şey daha yaşar: Büyük bir rahatlık. Kendi vücuduna geçmiş olan vücut, ondan ayrılmıştır. En azından o, böyle hisseder. Evde uzaklaşınca durup eve bakar. Gördükleri, son derece sıradışı şeylerdir. Eve bakarken ikinci katın pencerelerinden bir tanesinin kapalı olan

perdesinin arkasında, halen uyuduğunu görür. Orada, kaskatı şekilde durduğuna şahitlik eder. Karakter daha sonra rüyadan uyandım dese de rüyanın nerde başlayıp nerde bittiği bilinmez. Yaşanılan hangi olay rüya âlemine, hangi olay nesnel dünyaya aittir, bu konu net değildir. Hatta onun, rüyadan uyandım sözünü bile hangi kişi olarak söylediği net değildir. Ayrıca tüm bunları bizim için önemli kılan, grotesk ve fantastik unsurları, bünyesinde barındırmış olmasıdır.

Troya'da Ölüm Vardı öyküsünde, fantastik ve grotesk unsurlara yer verilmiştir. Büyü, kurşun dökme ve benzeri olaylarla karşılaşılır. Bunun arka planı da grotesk, korkulu bir tarzda sunulur. Büyü olaylarının gerçekleştiği yer, bir kayalığın, dibiyle bitiştiği yerdeki bir kulübedir. Önünde bir kol, iki bacak sallanır. Kolla bacakların biri yırtılmış, bir paçavranın ucu, yırtıklardan taşmış haldedir. Öteki bacak ise sağlamdır. Tavanın köşesinde, kapıya yakın bir yerde, salkım salkım kolların, bacakların, bir iple asılı olduğu görülür. Bir torba dolusu otun, samanın üstünde, boynu buruk piliçler gibi kolsuz, kanatsız, ne kız ne erkek olduğu belli olan gövdeler vardır. Bazı raflarda ise yan yana dizilmiş onlarca baş görülür (Karasu, 2012 b: 24). Burası, Bebekçi Osman denilen kişinin evidir. Toplumdan soyutlanıp kendi efsunlu kulübesine kapanmış olan Osman, sahte bebekler üretir ve bunları, toplumun arasına sokar. Birçok kişi, yaşanılan musibetlerin sebebi olarak bunları görür. Örneğin öyküde, İstanbullu diye adlandırılan biri vardır. Eşi onu terk eder ve birçok kişi, bunun sebebi olarak Bebekçi Osman'ın bebeklerini düşünür. Çünkü eşi, bir başkasına kaçtığı gün, onun kızının elinde, sözü edilen bebeklerden biri vardır. Toplum üyelerine göre, küçük kızın bebeği eline almasıyla uğursuzluk aktif hale getirilmiş ve bu son kaçınılmaz olmuştur (Karasu, 2012 b: 25). Ancak sorun, sadece halkın bir kesimi ve Osman arasında değildir. Doğaüstü işleri bulaşmış kişiler arasında da bir hoşnutsuzluk vardır. Kurşuncu Râhime isimli karakter ile Bebekçi Osman arasında, ciddi sorunlar vardır. İki çocuk, Bebekçi Osman'ın evinden ayrılmadan önce, onunla son bir diyalog yaşarlar. Osman, çocuklardan birine döner ve emri vaki bir şekilde, bebeklerden birini almasını ve cebindeki parasını, buna mukabil olarak ona vermesini ister. O da korkudan denileni yapar ve lacivert renkli olanlardan birini seçer. Ancak bu bebek ona, babaannesinin kefenini hatırlatır. Babaannesinin kefeni beyaz renkte olmuş olsa da her ikisinin biçimi aynıdır ve bu ürkütücü evde, çocuğa yaptığı çağrışım bu olur. Grotesk metinlerin önemli

unsurlarından olan kefenin, esere sokulmuş olması, metindeki korku unsurunu arttırır. Osman, diğer çocuğa döner ve Râhime isimli kurşuncuya, bazı sözleri aktarmasını ister. Eğer bunlara uymazsa da bir gece gidip onun bacaklarını ikiye ayıracağını da ekler. Metindeki grotesk havayı ve olağanüstülüğü sağlayan kişilerden biri de Kör Meryem'dir. O da sıradışı davranışlarıyla bilinir. Nitekim ölümü de buna uygun olur.

Kör Meryem, bir yangında yanarak kül olur. Vücudunun tasviri, okuyucuda, korku ve tiksinti arası bir duygu yaratır. Mahallenin çocukları, Meryem'in cesedinin etrafında toplanırlar. Kapkara, insana benzer bir şeydir bu. Başını, yüzünü seçmek imkânsızdır. Bacakları bükük, diz kapakları başının yanında olacak şekildedir. Bütün vücut, tulum gibi şişmiştir. Meryem'in kapkara, yanık, yarık etlerinin kokusu, doğayı etkisi altına almaya başlamış ve orada kalmayı neredeyse imkânsız kılmıştır (Karasu, 2012 b: 50). Burada şu da vurgulanmalı ki Bilge Karasu'nun metinlerinde "ölüm", temel izleklerden biridir (Abir, 2013: 89) ve Karasu, bu eserinde söz konusu temaya yer verir.

Grotesk hava, *Troya'da Ölüm Vardı* metnine büyük oranda sinmiştir. Bebekçi Osman'ın evi bu atmosferin en yoğun yaşandığı yerdir. Evin çeşitli yerlerinde sallanan bacaklar, kollar, kesik başlar, kolsuz gövdeler ile kefen, yanıp kömür karasına dönen insan bedenleri, bu atmosferi oluşturan temel unsurlardır. Büyü, kurşun dökme, uğursuzluk, nazar gibi unsurlar da metni fantastik kılar.

Gece romanında da bu yönlü sahneler vardır. Öykü karakteri, merdivenden aşağı iner ve basamaklar bittikten sonra, havada asılı durur gibi hisseder kendisini (Karasu, 2007: 66). Ortalık iyice aydınlık olmasına rağmen, kendisini havada asılı durur hissetmesi ve önündeki boşluğun, simsiyah derinlikli olması, nesnel gerçeklikle açıklanamayacak bir şeydir. Ayrıca, hemen sonraki sayfada dile getirilenler de bunu destekler niteliktedir. Bir düşün içinde olup olmadığını kendisine sorar ve bu konuyu, aydınlatmaya çalışır. Bunun için bildiği bütün oyunları, teker teker denemeye başlar. Elini hızla öne doğru uzatır, kendisini çimdikler, gözlerini yumup açar, kolunu uzatıp sağdan sola soldan sağa yarımşar daireler çizer. Tüm bunları yaptıktan sonra, düş görmediğine kanaat getirir.

Merdivenin son basamağında, havada asılı kalmış gibi durduğu yerden bir iki adım kadar ötede, başka bir merdivenin son basamağını görür. Bir sıçrayışta oraya geçer. Bu, âdeta bir uçma deneyimidir. Karakter, mekânlar arasında, ufak hareketlerle gidip gelir. Bulunduğu yeni yerde, hareket eden merdivenlerle karşılaşır. Üstteki merdivenler alçalmakta ve onun başına değecek gibi olmaktalar. Biraz zaman geçtikten sonra bunun, bir sanrı olmanın ötesinde, gerçekten de yaşanan bir olay olduğunu anlar. Merdivenlerin arasında sıkışıp kalmamak için bu duruma uygun hareket eder ve kısa süre sonra iki merdivenin kesiştiğini görür (Karasu, 2007: 67). Bu tasvirler de nesnel gerçekliğin dışına çıkıldığını ve âdeta büyülü gerçekliğin sınırlarına girildiğini gösterir. Düş mü gördüğünü yoksa gerçekten bu tarz olayları yaşadığını bilemez. Ancak ona göre bunların hiçbiri düş değil. Fakat yaşanan bazı olayları, mantıkla açıklayamadığını da kabul eder.

İlerleyen sayfalarda ise grotesk unsurlarla karşılaşılır. Anlatıcı, yaratık olarak tanımladığı bazı kişilerden bahseder. Bunların bakışlarınıın boş olduğunu, karşılarında biri olsa dahi, kimse yokmuş gibi davranıp gözlerini öteye diktiklerini dillendirir. Daha sonra ise en can alıcı ifadeyi kullanarak bunların göz yuvalarının içinde göz olmadığını aktarır (Karasu, 2007: 197). Anlatıcı göz yuvalarında, göz olmayan insanlardan bahsederek metne grotesk bir hava katar. Ayrıca, onları nitelemek için seçtiği yaratık ifadesi de bu duyguyu perçinler.

Nesnel dünyanın sınırlarına çıkma, bazen karakter boyutunda gerçekleşir. Roman karakterlerinden biri, sakalsız, bıyıksız, dazlak, kaşsız, kirpiksiz olarak çizilir (Karasu, 2007: 38). Bu yönlü bir çizim, romandaki grotesk havayı arttırır.

Sevinç karakteri üzerinden anlatılan bir olay da irdelenmelidir. Romanda, yazar olarak çizilen karakter, yurtdışındayken bir bıçaklanma olayı yaşar. Sekiz yerinden bıçaklandıktan sonra hastaneye kaldırılır ve günlerce orada kalır. Kendisine geldiğinde, ona eşlik etmiş olan Sevinç'in orada olmadığını görür. Üç gün önce, Türkiye'ye döndüğü ona aktarılır. Hastaneden çıkar ve oteline geçer. Burada son derece sıradışı bir olay gerçekleşir. Otel odasına gittiğinde, iki yatağın da boş olduğunu görür ve duş almak için banyoya geçer. Ancak banyodan çıktıktan sonra, yataklardan birinde Sevinç'i görür. Sevinç, saatlerdir o yatakta uyur gibi uyumaktadır (Karasu, 2007: 172-173). Ülkeye döndüğü söylenen ve otele

varıldığında da orada olmadığı dile getirilen Sevinç'in, birden yatağın içinde uyuyor olarak belirmesi, nesnel dünyanın sınırlarının aşıldığını gösterir.

Gece romanı fantastiği, groteski, büyülü gerçekçiliği bünyesinde barındıran bir romandır. Havada asılı duran insanlar; hareket halinde olan mekânlar; göz yuvalarında göz olmayan yaratıklar; sakalsız, bıyıksız, dazlak, kaşsız, kirpiksiz insanlar; dakikalar içinde, mekândaki varlıkları var olup yok olan insanlar, *Gece* romanına, sözü edilen unsurları katan temel noktalardır.

Narla İncire Gazel öyküsünde, doğaüstü olaylara, inanışlara duyulan inanç söz konusudur. Karakterin annesi, her kışın en karanlık anında, eve girerken elindeki narı, bütün gücüyle yere çarpar ve onun, evin içine dağılmasını sağlar. Bunun hemen ardından da evi hızlıca silip süpürür. Tüm bunların, evin bereketini arttıracağına inanır. Karakter, birkaç gün geçtikten sonra dahi, narın yere çakıldığı yerin çok uzağındaki evin bazı bölümlerinde, ayağının altında bazı çıtırtıları duyduğunu dillendirir. Bu da nar tanelerinin, tam da annesinin istediği gibi, evin birçok yerine yayıldığına delalet eder. O da bu haberi, bir müjde gibi annesine anlatır ve basmış olduğu nar tanelerini toplayıp annesine gösterir. Doğaüstü güçlere duyulan kesin inanç, bireylerin reel âlemine yansır. Bireyler, günlük yaşamlarını biçimlendirirken bu güçleri de hesaba katarlar. Öykü karakterinin annesinin yaptıkları, bu durumu örneklemektedir.

Kısmet Büfesi kitabındaki öykülerde de birçok metafizik olaya yer verilmiştir. "İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin" adlı anlatıda dile getirilen kadın, buna örnek olarak gösterilebilir. Nesnel dünyanın mantığıyla açıklanamayan bir durum söz konusudur. Sözü edilen kadın, Amerika olabileceği söylenilen yerde, çok farklı yerlerde gerçekleşmiş binlerce, belki on binlerce ölüm olayında, ölenlerin yanında ortaya çıkar. Trafik kazaları, yıkılmış duvarlar, çökmüş evler, devrilmiş ağaçlar sözü edilen kazalardan bazılarıdır. Kadın, ölenlerin arasında, biraz gülümser biraz da gururlu bir yüzle dururmuş. Bu durum, fotoğraflarda görülebilir. İşin en ilginç yanı da bu kazaların bazıları, aynı gün ve aynı saatte, farklı yerlerde gerçekleşmiştir. Kadın, aynı anda, binlerce farklı yerde olabilir. Öteki ilginç yön ise kadının fiziksel olarak değişmemiş olmasıdır. Aralarında ciddi zaman farkı olan fotoğraflara bakıldığında, kadının hiç değişmediği ve aynı kaldığı göze çarpar.

Bu, akla doğrudan ölüm meleğini getirir. Ancak, kadının sunumu, insan profili şeklindedir: Yaşlıca, saçı ağarmış, cana yakın bir kadın (Karasu, 2013 a: 16). Kadın, aynı anda birçok yerde görülme, aradın yıllar geçmiş olmasına rağmen aynı yüz hatlarına sahip olma yönüyle büyülü biridir. Ancak, fotoğraf makinesi gibi maddi bir şeyin içinde varlığının görülmesi onu somut kılar. Yaşlıca, saçı ağarmış, cana yakın bir kadın olarak çizilmesi de onu, somut kılan bir diğer yöndür. Bazı yönlerden büyülü, bazı yönlerden de somut olan bu kişi, fantastik biridir.

"Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955" öyküsünde, olaylar bir masal dünyasında geçer gibidir. Çünkü sözü edilen yerin sunumu, bu şekildedir. Mekânın kendisi, tüm belirliliğini, sınırlarını yitirmiştir. Yukarısı, aşağısı dengesinin dahi kalmadığı bir yerdir burası. Anlatıcı, bir yeri nitelerken, "yukarısı olması gereken bir yer" ifadesini kullanır. Yani kendisi dahi neresinin yukarı neresinin aşağı olduğunu bilmez. Öteki çarpıcı unsur ise gizemli ateşlerdir. Bunlar, büyük yaylar çizerek sallanan ateşlerdir. Geniş bir yay çizdikten sonra ise bir yerlere (yazar, "bir yerler" ifadesini kullanarak mekânın ele avuca sığmaz yönüne bir kez daha vugu yapar) doğru inerler. Sonraki satırda ise mekânın belirsizliği ve sınırsızlığına yönelik bir ifade görülür. Anlatıcı, "yerle gök aynı karanlığın içinde" diyerek mekânın, karanlık tarafından yutularak uzamdan arındırılmış olduğunu dillendirir (Karasu, 2013 a: 19). Ne olduğu tam olarak bilinmeyen bu ateşlerle ilgili daha ayrıntılı bilgi şu satırlarda görülebilir:

> Ateşlerden biri, altındaki gövdeyle havalandı, karşı kıyıya kondu. Sonra biribirilerine bakan çocuklar kollarını iyice kaldırıp gerdiler, ateş toplarını değneklerinin ucunda ağır ağır sallamağa başladılar. Suyun hafif sesinden, ateşlerin belli belirsiz çıtırtısından başka bir şey duyulmuyordu. Bu sallantı ne kadar sürdü bilmiyorum. Büyüye biz de kapılmıştık. Ateşler ansızın, birbiri ardına suyun yüzüne indi, yansılarının ara yerlerinde o faraşla kepçe arası nesneler ses çıkarmadan suya girdi (Karasu, 2013 a: 23).

Bu satırlarda, bir görünen ve bir de sezilen iki anlamın olduğu söylenebilir. Yazar, bu durumu anlatırken ona masalımsı bir hava vermiş ve hatta gerçekliği, sadece sezdirmeye çalışmıştır denebilir. Gizemli üç ateşten bahsedilir. Bunlar, karşıdan karşıya konan yaratıklar olarak sunulur. Uçma özelliğine sahip yaratıklara benzerler. Onlar, aynı zamanda, martıların suyun yüzüne inip balık avlaması gibi suya inen yaratıklardır. Yukarısı, aşağısı gerçekliğinin dahi kalmadığı gizemli bir

yerde, bu gizemli yaratıklar böyle yorumlanabilirler. Ancak öte yandan, öykünün isminin "Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955" olduğu düşünüldüğünde, burada bir avlanmanın söz konusu olduğu söylenebilir. Söz konusu ateş topları bir haberleşme aracı vazifesi gören şeyler olarak okunabilir. Ancak şurası net ki, hangi gerçeklik anlatılmışsa anlatılsın, masalımsı anlatımla bu gerçeklik dile getirilmiş ve bilinçli olarak bazı unsurlar bulanık bırakılmıştır. Çünkü öykü boyunca, okuyucuya net bilgi veren hiçbir şey yoktur.

Bilimin bugün söylediğini yarın yalanlaması, her yeni buluşun bir öncekini çürütmesi, ona yönelik güveni sarsar. Bireyler, kendilerine değişmez gerçek olarak sunulan her bilimsel gerçekliğe, şüpheyle bakmaya başlarlar. İzafiyet teorisi, Euclid-dışı geometri, Kuantum gibi yeni bilimsel gelişmeler de bilime ve akla duyulan kesin inanca gölge düşürürler. Tüm bu gelişmeler, postmodern dönemde aklın sorgulanmasını ve akıldışının tekrar dolaşıma sokulması sonucunu doğurur. Postmodern yazarlar, kendi dönemlerinin düşünce ve ruh dünyasına kayıtsız kalmaz ve eserlerini bu yönde verirler. Bunun için fantastiğin kapısının çalındığına şahit olunur. Fantastiğin tılsımlı, büyülü, cinli atmosferi, birden bire dönem romanlarında boy göstermeye başlar. Büyülü gerçekçilik ile beraber ise ölülerin, yaşayanlarla birlikte boy gösterdiği; sebepsiz yere eşyalarda değişiklikler ve hareketlerin olduğu; yüzlerce yıl ömre sahip insanların bulunduğu edebî ürünler yazılmaya başlanır. Yazarlar, aynı amaçla eski bir tür olan Gotiğe tekrar yönelirler. Vampirlerin, kurt adamların, cadıların günümüz dünyasında, günümüz insanıyla iç içe yaşadıkları eserler verilir. Ancak tüm bunlar, son derece normalmiş gibi hiç yadırganmadan ve hayret duyulmadan oluşturulur. Postmodern düşüncenin postrealist ve irrealist olmasından dolayı sözü edilen durumlar şaşkınlıkla karşılanmaz. Bilge Karasu da postmodernin postrealist ve irrealist düşüncesinden etkilenir. "Arkamdakiler", "Bir Başka Tepe", "Yağmurlu Kentin Güneşçisi", "İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin", "Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955", "Bir Ortaçağ Abdalı", "Avından El Alan", "Dehlizde Giden Adam", "Usta Beni Öldürsen E!", "İncitmebeni", "Alsemender", "Göçmüş Kediler Bahçesi" isimli öykü ve anlatıları ile *Kılavuz*, *Troya'da Ölüm Vardı*, *Gece*, *Narla İncire Gazel*, kitaplarında Karasu, fantastiğin, büyülü gerçekçiliğin ve gotiğin sınırlarına girer.

2.5. İRONİ

Postmodern metinlerin önemli özelliklerinden biri, onların ironik metinler olmasıdır. İroninin en temel özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir (Kierkegaard, 2009: 271). Platon'un diyaloglarında görülen Sokrates karakteri, ironinin başlangıcının önemli bir temsili kabul edilir; çünkü orada iki yönlü bir zıtlık söz konusudur.

İlk olarak fiziksel bir zıtlık vardır. Diyaloglarda sunulan Sokrates, çirkin, şişman ve gülünç görünümlü biridir. Ancak öte yandan, eşi bulunmaz bir zeka ve kişiliğe sahiptir. Sokrates'in içi ve dışı arasındaki bu tezat, ironi üzerine kafa yoran araştırmacılar için önemli bir mihenk taşıdır (Cebeci, 2008: 277). İkinci zıtlık ise kendisini, Sokrates'in seçtiği yöntemde ortaya koyar. Araştırmacıların, Sokratik Yöntem ya da Sokrates'in Maotik Yöntemi adını verdikleri bu anlayışında Sokrates, biriyle konuştuğu zaman, sanki hiçbir şey bilmiyormuş gibi davranır. Karşısındakine çeşitli sorular sorarak ondan bir şey öğrenmek istiyormuş izlenimi verir. Karşıdaki kişi konuştukça Sokrates, birer birer onun yanlışlarını ortaya koyar. Buna İroni Evresi denir. İkinci evre ise Maotik (Doğurtma) Evresi'dir. Soru-cevap anlayışı burada da devam eder ve kişi, doğru bildiklerinin ne kadar yanlış olduğunu görür ve doğru olan bilgiye ulaşır (Komşu, 2011: 40). Sokrates'in yöntemi şaşırtıcı ve etkilidir.

Uyum, birbirini tamamlama, destekleme, mevcut olanı aynı minval üzre sürdürme durumları, ironinin yapısına ters olan temel kavramlardır. Bunlar, hâlihazırda olanla paralellik gösterdiğinden, ironinin yapısına ters düşerler. Onun önemsediği şey, gösterilenin aksidir. İronik metinle karşı karşıya kalan okurun, amaçlanan zıtlığı yakalamak için çok dikkatli olması gerekir. Eğer okur, büyük bir dikkat vermezse önünde duran ironik metne gerçek manada nüfuz edemez. Metnin ruhunu gerçek manada yakalayamayacağından ondan alacağı haz da azalmış olur.

İroninin temel özelliklerinden biri de çift kodlama özelliğidir. Çift kodlama, eserde, iki ayrı anlamın, iki farklı kodla meydana getirilmiş olmasıdır. Bu iki anlam düzeyi de kendi içinde tutarlı ve diğerinden ayrıdır. Zaten bu zemin, ironinin var olduğu yerdir. İki farklı anlam okura sunulur. Bunlardan ilki gösterilen iken ikincisi

ima edilendir ve ironi, bu iki farklı anlamın farklılığından, zıtlığından ortaya çıkar (Ünal, 2008: 294). İroninin bu yönü onun, hayatla olan benzerliğini de ortaya koyar. Çünkü hayat da zıtlıklarla doludur ve çoğu kez bize gösterilen gerçekliğin, özdeki gerçeklikle bir ilgisi yoktur. Öte yandan, hayatın olması gereken durumu ile olduğu durumu arasındaki uçurum da çok önemlidir. Bu argümanı birçok felsefeci kullanır (Cebeci, 2008: 286). Bu yönüyle hayat ve ironi, ortak bir paydada buluşmuş olurlar.

Çift kodlama yöntemini kullanana yazarlar, okura bazı görevleri de vermiş olurlar. Yazar, görünürdeki anlamın ardına, başka bir anlam gizlemek için ayrı bir çaba sarf eder. Görünmeyen bu anlamın, görünürdeki anlamın zıddı olacak şekilde tasarlanması gerektiği için de yazarların işi daha da güçleşir. Yazarlar, çift kodlama durumunu oluşturmak için bazen, bazı özel kelimelere bazen de bağlama başvururlar. Bu ince işçiliği sergileyen yazarlar, okurdan da metnin her bir kelimesine ve tüm bağlamlarına özen göstermesini isterler.

Anlamın içindeki uyumsuzluklar, edebi üretimlerde ironinin kendisini gösterdiği bir alandır. Çünkü ironi, anlamın içindeki uyumsuzlukların görülmesiyle ilgili bir durumdur (Cebeci, 2008: 293). Yazarlar, bu uyumsuzluğu ortaya koyabilmek için Göksel'in de vurguladığı gibi kaçınılmaz olarak çok anlamlılığa yönelirler. Bu çok anlamlılığı ortaya koyarken de benzemezlik eksenini göz ardı etmemeye çalışırlar. Burada da ironi ve parodi arasındaki ilişki ortaya çıkar. Parodi anlayışında, iki metin arasındaki fark ortaya konulmaya çalışılır. Bu farkı ortaya koymak için de yazarlar ironiye başvururlar. Çünkü ironi, bir kodun zıt anlamlara gelebilecek şekilde kullanılmasıdır (Göksel, 2006: 365). Bu zıt anlamlılık, parodideki farkı ortaya çıkarma amacı için iyi bir araçtır.

Yazarlar, uyumsuz anlamlara yer vermek için çok anlamlılığa başvururlar. Bu da onların eserlerinin birden çok anlama açık olması sonucunu doğurur. Ancak ironi açısından, bu çok anlamlı olma durumunda, bazı anlamlar arasında uyumsuzluğun olması gerekir. Bu uyumsuzluklar arasındaki ilişki üzerinden, ironinin sınırlarına girilir. İronik metinlerde kâğıdın hem ön yüzü hem de arka yüzü kendisine yer bulur. Kâğıdın ön yüzünü okura gösteren yazarın, aslında, onun arka yüzünü okura göstermek istediği gerçeği unutulmamalı.

Ayrıca genel kanının aksine, ironide mizah unsuru olmak zorunda değildir. (Cebeci, 2008: 35). Çünkü ironinin asıl var oluş amacı, güldürmek değil eleştirmek, bazı uyumsuz durumları ortaya koymaktır.

Linda Hutcheon, postmodernin, birçok şeyden önce ironik olarak nitelenebileceği yorumunu yapar (Hutchen ve Valdes, 2000: 18). Frye de günümüzde, edebiyatın ironik evresinde olduğumuzu söyler (Frye, 2015: 75). İroni, postmodern düşüncenin önemli sacayaklarındandır.

Uyumsuzluk ve çelişkinin, ironinin önemli özeliklerinden olduğu göz önüne alındığında, postmodern dönemde, ironiye neden büyük önem verildiği anlaşılabilir. Postmodern toplumda uyumsuzluk, belki de tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar, yaygınlık kazanmıştır. "Yamalı bohça kimlik", "çok yüzlü benlik", "çok yönlü parça benler", "yüzergezer kimlik" gibi nitelemeler, postmodern öznenin kimliği için yapılır. Yazarlar, öznelerin uyumsuz, çelişkili kimliklere sahip olduğu bir çağda kalemi ellerine aldıklarında, buna paralel yöntemlere başvururlar. İroni, bu yöntemlerin başında gelenlerdendir. Ayrıca postmodern dönemde, yeni bilimsel gelişmelerle belirlenebilirlik ve kesinlik ilkeleri yerle bir edildiğinden yazarlar, ironinin, muğlak, çift kodlamalı dünyasına başvururlar.

İfade edildiği gibi, postmodern dönemde yazarlar, ironi tekniğini çok sık kullanırlar. Bunlardan biri postmodern bir yazar olan Umberto Eco'dur. Eco, geçmişin yeniden ziyaret edilmesi gerektiğine inanır. *Foucault Sarkacı* isimli romanında, 16. yüzyılın son dönemleri ile 17. yüzyılın ilk yarısında eserler vermiş olan İngiliz edebiyatının önemli kalemlerinden Francis Bacon'dan; telepati ve meditasyonu anlatan ve bilinen en eski İbranice eser olan Sefer Yetzirah'a kadar birçok kaynaktan faydalanır (İslamoğlu, 2014: 98) Ancak o geçmişin, masumane değil, ironiyle ziyaret edilmesi gerektiğine inanır. Hem yöntem olarak ironiyi benimser hem de ironi olgusunun kendisine eserlerinde yer verir. *Gülün Adı* romanı için yaptığı açıklamada, eseri yazarken okuyucunun da en az kendisi kadar eğlenmesi amacı güttüğünü söyler (Eco, 1999: 591). Tarihe, ironinin penceresinden yönelen Eco, okuyucuyu bir yandan geçmişin sokaklarında dolaştırırken öte yandan da onları, ironinin eğlenceli ve anlam yüklü yüzüyle baş başa bırakır.

Türk Edebiyatı'nda da İhsan Oktay Anar, ironist yazarlara örnek gösterilebilir. Cumhuriyet gazetesinde, onunla yapılan bir röportajda, kendisini, iskambil kâğıtlarında her kartın yerine geçen joker ve şakacı oarak tanımlar (Anar, 2001). Bu şekilde, ironinin mizahi yönüne ne kadar bağlı olduğunu ifade etmiş olur.

Şimdi, Bilge Karasu'nun ironinin hangi çeşitlerini kullandığı konusuna geçilebilir.

2.5.1. Situational (Durum) İronisi

Durum ironisinde, beklenenin tersi gerçekleşir. Okuyucu, eseri okuma esnasında, sonuca yönelik tahminler yürütür; fakat, onun tüm bu beklentileri, durum ironisinde tersine döner. Karasu'nun "Ada" ve "Tepe" öyküleri, durum ironisinin başarılı örnekleridir.

"Ada" öyküsündeki Andronikos karakterinin yaşamı, ironik bir yaşamın en başarılı örneklerinden biridir. Onun inanç serüveni, büyük bir ironik öykü olarak anlatılır. Andronikos bir keşiştir ve çok küçük yaşta girdiği manastırda, ömrünün neredeyse tamamını geçirir. Büyük bir tutku ile dinine bağlıdır ve bunun tüm gereklerini yerine getirir: "*Ne zamandır elleri böylesine özgür değildi, olmamıştı… Ya haç vardı, ya resimler; ya buhurluk ya da körlerin, topalların, çocukların elleri, ağızları, dudakları*" (Karasu, 2014: 12). Tüm hayatını, inancı eksenine göre yaşar. Ancak bir gün yayılan bir haber, o ve onun gibi inanan insanlarda büyük bir çöküntüye yol açar.

İmparatorluk ve ona yakın dini otorite, artık ikonların kiliselerde bulunmasını yasaklamış ve onların önünde dua edilmesinin büyük bir günah olduğu kararını vermiştir. Ancak, Andronikos, neredeyse bütün hayatı boyunca büyük bir imanla önünde dua ettiği resimlerin, heykellerin yaşamından çıkartılma düşüncesinin kendisini dahi ürkütücü bulur ve günlerce bu konu üzerine kafa yorar. Bu, insanüstü bir düşünme sürecidir.

Bu düşünmeden dolayı oluşan baş ağrısı ve gözlerin yanması, onu serseme çevirir. Üç gün üç gece, bir değirmen taşının yanıbaşında bir direğe bağlansa ve bu süre boyunca taşların, millerin gıcırtısından başka bir şey yememeğe, içmemeğe,

işitmemeğe hüküm giyse dahi yaşayacağı baş ağrısının bundan daha büyük olamayacağı dillendirilir (Karasu, 2014: 35). Değirmen taşının çıkardığı sese, günlerce maruz kalmadan daha fazla olan bu baş ağrısının katlanılmaz olduğu açıktır.

Bu zorlu düşünme sürecinden sonra, eski inancının dışına çıkmama kararı alır. Özellikle onlarca, yüzlerce kilisenin duvarlarını, çırılçıplak gözlerinin önüne getirmesi, onun bu kararı almasında çok etkili olur (Karasu, 2014: 33). Bu yeni kilise yapısı, onun ve inancının kimliğinin değişmesi olarak zihninde yankılanır. Bunca yıl, kiliseye girdiği gibi, ilk olarak karşılaştığı, önlerinde hürmetle eğildiği ikonların yok olacak olması, başka bir inanca, kimliğe girdiği düşüncesini onda uyandırabilir ve o, bundan ürker.

Ancak otoritelere karşı gelmenin anlamının hapishane, işkence olduğunun bilincindedir ve sesini çıkaramaz. Fakat bu yeni durumu da bir türlü kabullenmez ve inancına ihanet ettiği düşüncesine sahip olur. Bu duygu, çok aşırı bir noktaya ulaştığında da inancını korumak için şehirden ve manastırdan kaçma kararı alır. Kendi inancının artık geçerli olmayacağı bir şehirde yaşamaktansa, onu, derinlemesine yaşayabileceği yapayalnız bir yaşamı tercih eder ve şehrin dışında bulunan bir adaya doğru yol alır.

Yolculuğun ilk anlarında da derin bir bağlılık duyduğu yaratıcıyı hisseder ve çeşitli bahanelerle onu aklına getirir: "*Yüreğin, şakakların atışına ayak uydurmalı, nabzın atışına. Tanrının, insanın içine yerleştirdiği tek, şaşmaz ölçüye*" (Karasu, 2014: 17). Ancak bu yolculuk, çok sıra dışı şeylerin keşfinin olduğu bir yolculuktur. Andronikos, kendisini dehşete düşüren bir şey keşfeder. Çok güçlü olduğunu sandığı inancının çok ama çok zayıf olduğunu hatta olmadığını ve hem kendisini hem de bugüne kadar dini tebliğ etmiş olduğu kişileri, kandırmış olduğunu düşünmeye başlar.

İnançsızlığını anladığı an, gözlerini sımsıkı yumar. İçinden de tanrının onu, yerin dibine geçirmesini ve canını hemen o an almasını diler. Ancak bunların hiçbiri fayda etmez. Zihninde hâkim olan şey, inançsızlığı olur. İçinden tekrar, bunca yıldır hem kendisine hem de dini tebliğ ettiği kişilere yalan söylemiş olduğu düşüncesini geçirir.

İlk ironi, kendisini burada gösterir. Yaratıcıya bir inanç beslemediğini keşfetmiş olmasına rağmen, kendisini cezalandırmasını de yine ondan ister. Hem ona karşı bir inancı olmayıp hem de en büyük yardımı/cezalandırmayı ondan dilemesi tam bir ironik durumdur. Andronikos'un bu yolculukta amacı da değişmiş olur.

O, artık yeni bir yer bulma amacına sahiptir. Ne kendisini ne de başkasını kandıramayacağı, kandırmak zorunda kalmayacağı bir yer. Ondan, ne inancını değiştirmesinin istendiği ne de eski inancına göre hareket etmesinin talep edildiği bir yerin hayalini kurar. Bu, onun bugüne kadar simgelediği herhangi bir şeyin olmadığı bir yerin hayalidir.

Burada ikinci ironik durum ortaya çıkar. Eski inancını korumak, ona sahip çıkmak için çıktığı çile yolunda, bu inancını tamamen kaybeder. Yola çıkış amacı ve gerçekleşen son, birebir zıttır. Artık üzerindeki dini elbiseler dahi ona eğreti gelir: "*Üstüne başına baktı. Yalan, giysiyle başlıyordu*" (Karasu, 2014: 42). Yaratıcıya dair düşünceler de şu yönde değişmiştir: "*Tanrı aşkına acı çekmek, şu anda gülünç bir yalan gibi görünüyor gözüne*" (Karasu, 2014: 50). Çevreyi gözlemlerken de kiliseye dair ne varsa artık olumsuz bir çağrışımla kendisine gelir: "*O zaman, ilk leyleği görüyor. Çirkin, oranları bozulmuş bir haç gibi*" (Karasu, 2014: 50). Çirkin bir leyleği benzetmek için seçtiği obje, dini bir nesne olan haç olur. Olaylar bu yönlü gelişirken en ironik durum sonlara doğru gelişir.

Andronikos, tekrar manastırda ve hücreye kapalı halde görülür. İşlediği suç, en büyük suçlardandır. Dini otoriteye karşı çıkmış ve yeni din anlayışını kabul etmeyip kaçmıştır. Diğer insanlar, onun yaşadığı çalkantıları ve iç değişimi bilmemekte ve ona, ifade edilen suçu yöneltmektedirler. Kendisine en ağır işkence ve ölüm yöntemlerinden birini uygularlar: Hiç uyumadan günlerce konuşmak. Bu cezanın uygulanabilmesi için sürekli görevliler değiştirilir ve uyumasına izin verilmeden sürekli konuşturulur. Zaten dokuzuncu gün, vücudu bu işkenceye dayanamaz ve ölür. Burada en ironik kısım ortaya çıkar. İnanmadığı bir düşünce yüzünden en değerli şeyi yani yaşamını kaybetmesi. Andronikos, yeni dine değil de eski dine inanmaya devam ettiği ve bu amaç için şehirden kaçtığı düşünüldüğü için öldürülür. Ancak o, her ne kadar öteki insanlar bilmese de artık bu inanca sahip değildir. Andronikos'un yaşamı ve ölümü büyük bir ironi olarak sunulur.

Bir diğer ironik durum ise "Tepe" öyküsündeki İoakim karakterinin yaşamında görülür. O da yıllarca kendisini dine adamış ve özellikle son yıllarda, göçmenlerin dini yaşamı üzerine eğilerek onların dinlerinin muhafazasını sağlamaya çalışmıştır. Ancak gelinen son, çok da iç açıcı değildir: "*Tuhaf değil mi, kurtarmak istediği şeyi kurtarmak için ne gerekiyorsa yaptığını sanan kişinin, ömrünün sonunda o şeyi boğmakta en büyük payı kendi eliyle getirmiş olduğunu anlaması?*" (Karasu, 2014: 98). Verilen tüm çabaların sonunda, eldekine bakılınca, arzulananın zıddı bir şey görmek sadece ufak mutsuz bir gülümseme bırakır kişinin yüzünde.

Bireyler, hayatları boyunca çeşitli şeylere inanırlar. Bunlardan bir, iki tanesi ise hayatlarında daha büyük yer kaplar ve günlük yaşamlarını, daha çok bunların üzerine kurarlar. İnandıkları bu değerlerin, toplumda yaygınlaşması, kitlelerin aklında ve gönlünde yer etmesi için bireyler, çeşitli fedakârlıklarda bulunurlar. Tüm bu fedakârlıkların, emeklerin sonunda, ayakta tutulmaya çalışılan düşüncenin, bizzat kendi elleri tarafından en büyük darbeyi almış olduğunu fark etmeleri, büyük bir ironik durumdur. İoakim karakterinin kendisi, bu tarz bir ironik yaşamı deneyimlemiştir.

"Tepe" ve "Ada" öykülerinde, gerek karakter gerekse de okuyucu bazında, beklenilenin tersi sonlar gerçekleşir. Okuyucular, kitabın her bir sayfasını çevirdiğinde, Andronikos ve İoakim isimli karakterlerin ne kadar dindar olduklarını görürler. Bu da onların zihninde, esere yönelik bir tahmini sonuç oluşturur; ancak eserlerin sonu, beklenilenin aksi olur. Andronikos inançsız biri olurken İoakim ise kendi inancına en fazla zarar veren kişi haline gelir.

2.5.2. Erteleyici İroni

Erteleyici ironi, postmodern dönemde en sık kullanılan ironi çeşitlerindendir. Burada, eleştirel modernist dönem ile postmodern dönem ironileri arasındaki fark vurgulanabilir. Steven Coner, ayırıcı ironi adını verdiği ironi çeşidinin, eleştirel modernist döneme has olduğunu ve hem tutarsızlığa sadık kalma hem de onu aşma arzusunu temsil ettiğini vurgular. Erteleyici ironinin ise postmodern döneme has olduğunu ve tutarsızlıklarla, kararsızlıklarla, kesinsizliklerle birlikte yaşamayı, saçma görülen dünyayı memnuniyetle karşılamayı öngören bir anlayışı yansıttığını dile

getirir. Bu anlayışta, onarılması gereken bir dünyanın, yerini onarılamayacak bir dünyaya bırakmış olduğunu ekler (Connor, 2005: 165). Bu iki ironi anlayışı, eleştirel modernist dönem ile postmodern dönem arasındaki fikirsel farklılığı da kısmen ortaya koyar.

Eleştirel modernist dönem yazarları, hayatın uyumsuzluklarla, tutarsızlıklarla dolu olduğunu kabul etmekte ama öte yandan bu hoş olmayan durumun aşılmasını istediklerini de ima eden unsurları eserlerine serpiştirirler. Samuel Beckett'ın eserleri, bu durumu en fazla somutlaştıran ürünlerdir. O, birçok eserinde, hayatın absürtlüğünü, tutarsızlığını ve kötümserliğini çarpıcı şekilde dile getirir; ancak tüm bu olumsuz tabloya rağmen onun karakterleri, bir şekilde dünyaya tutunmaya çalışırlar. Postmodern dönemdeki ironi anlayışı ise eleştirel modernist dönemin ironisinden çok daha ileri bir boyuttadır. Postmodern ironik metinlerin karakterleri, hayatın tutarsızlıklarla dolu olduğunun farkındadırlar. Fakat onların, bu tabloyu dönüştürme ve aşma gibi bir çabaya girmedikleri ve hayatı olduğu gibi kabullendikleri bilinir. Dünya mevcut haliyle saçma dahi olsa onu memnuniyetle kabul ederler.

Erteleyici ironinin, metinlere uygulanması sonucunda, onarılması güç, parçalı metinler ortaya çıkar. Kısacası, metne ve diğer edebi bütünselliklere saldırı ve onları parçalama etkisi ironiktir (Ünal, 2008: 294). Bundan dolayı Paz ironiyi, ahenksizlik, düzensizlik olarak niteler (Paz, 2011: 211). Bilge Karasu, ironinin bu çeşidini kullanır. Bu konu, "Merkezsizlik, Parçalılık, Karmaşık Yapı" bölümünde, ayrıntılı olarak anlatıldığı için, burada ayrıntılara girilmeden işlenecek.

"Avından El Alan" öyküsü, iç içe geçmiş, parçalı öykülerden oluşur. Karasu, bu farklı öykü parçacıklarını, düzensiz bir şekilde işler. Öykü, o kadar parçalıdır ki bir paragrafın içinde dahi iki ayrı öykü okura sunulur.

"Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" hikâyesi, birbiriyle ilgisiz metin parçacıkları ile doludur. Zaman zaman, öykü karakterlerinin sözleri, belli bir sıra gözetilmeden sayfalara serpiştirilir. Bu farklı durum, bazı sözlerin, sayfanın ortasına yakın bir yerden verilerek daha görünür kılınmak istenir. Bazen de karakterlerin sözlerinin yarıda kesildiğine ve bambaşka konulara geçildiğine tanıklık edilir.

“Usta Beni Öldürsen E!” metninde yazar, bilinçli olarak karakterinin sözlerini yarıda keser. Bu yarıda kesme durumu da metni, parçalı hale getirir. “İncitme Beni” öyküsünde ise ahenksiz durum, birbirleriyle ilgisiz konuların, art arda sıralanması şeklinde kendisini gösterir.

“Alsemender” öyküsünde, okuyucu, dört farklı sonla karşılaşır. Karasu, bütünsel metin yerine, dört farklı son alternatifi olan bir metin yazar. Farklı okuyucular, farklı sonları, metnin en iyi sonu olarak nitelendirebilirler.

“Masalın da Yırtılıverdiği Yer” metni, kendi içinde onlarca parçaya ayrılmıştır ve bunlara sırayla şu adlar verilmiştir: 1 a., 2 a., 1 b., 2 a., 1 a., 1 b., 1 a., 1 b., 2 a., 1 b., 2 a., 1 b., 2 a., 1 a., 2 a., 2 b., 2 c., 2 b., 2 c., 2 b., 3 a., 2 c., 3 a., 1 a., 2 c., 2 b., 2 c., 2 b., 2 c., 1 a., 2 c., 1 a., 2 c., 3 b., 1 a., 2 a., 4, 1 a.. Bu parçalarda anlatılan konuların da birbirleriyle çok az ilgisi vardır.

“Göçmüş Kediler Bahçesi” öyküsü, tüm kitaba yayılacak şekilde anlatılır. O, kitapta bulunan öteki öykülerin sonuna eklenen, ancak onlarla ilgili olmayan birkaç sayfa şeklinde anlatılır.

“İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin” adlı anlatıda, kısa bir pasajda bile, üç farklı konunun anlatıldığı ve bunun, metni parçalı yaptığı yorumuna rahatlıkla gidilebilir.

“Çeşitlemeli Korku” metninin sunumu parçalıdır. Metindeki küçük ve kopuk harfler, bir anlatıyı dile getirirken onların arasında bulan ancak onların devamı olmayan (fakat dolaylı olarak bağlantılı olan) büyük harfler, başka bir anlatıyı oluşturur.

“Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”de İki farklı öykü beraber anlatılır. İlk öykü, mağara dönemi insanlarından bahsederken ikinci metin, bir resmin öyküsüdür. Bu iki öykünün bölümleri art arda gelir. Önce Mağara dönemi insanlarını anlatan bir bölüm verilir ardından, fotoğraflı ikinci öyküden bir parça verilir. Zaman zaman, yazar, bilinçli olarak araya doğrudan olmasa da dolaylı bağlar kurar. Bazen, birbirinden tamamen bağımsız bu iki öyküden birinin bir parçasının son cümlesi, öteki öykünün bir parçasının ilk cümlesi olarak seçilir.

"Mesih" isimli öyküde, son derece kesintili ve karmaşık bir anlatım vardır. Öykü boyunca yazar, üst anlatıcı olarak araya girip çeşitli yorumlar yapar ve bunlar metnin bütünselliğine darbe indirir. "Kumsalda Bir Köpek" öyküsünde ise iç içe anlatıların varlığı parçalı bir yapıyı doğurur.

"Yataklar" metninde, neredeyse araya giren her kelime için bir arkaplan yaratılır ve bu, metnin girift hal alması sonucun doğurur.

Narla İncire Gazel kitabını okuma esnasında, büyük harflerle ve öykünün gidişatıyla hiç ilgisi olmayan çeşitli sözlerle karşılaşan okur, metni, kesintisiz bir okumaya tabi tutamaz.

13 bölümden oluşan *Troya'da Ölüm Vardı* kitabının bazı bölümleri arasındaki bağ, pamuk ipliği gibidir. Birbirleriyle ya ilgisiz ya da çok az ilgili olan bu bölümler, bütünselliğe alışmış okurları yorar.

Gece romanında, bütüncül yapı bilinçli olarak dağıtılır. Parçalı bir yapı söz konusudur. Bunun için roman 4 bölüm ve 110 epizoda ayrılır. Okuyucunun, bunların arasındaki bağlantıyı kurması büyük bir çaba ve dikkat gerektirir. Hatta büyük bir dikkate rağmen bazen, düzensizliğin giderilmediği fark edilir.

Bilge Karasu, sözü edilen tüm eserlerinde, erteleyici ironi çeşidini derinlemesine kullanır. Bu eserlerin hepsi bütünsellikten uzak ve parçalıdırlar. Karasu, ironinin bu çeşidi aracılığıyla onarılması güç dünyalar yaratır.

2.5.3. Romantik İroni

Postmodern eserlerde, ironinin kendisini gösterdiği alanlardan biri de eskiden beri kullanılan ve romantik ironi olarak adlandırılan yöntemdir. Bu yöntemle sanatçılar, sanatın zihinlerde oluşturduğu yanılsamayı bertaraf ederler (Cebeci, 2008: 289). Romantik ironi yönteminde sanatçılar, eserlerinin gerçek olmayıp kurgusal olduğunu okuyucuya sezdirirler. Bunun için araya çeşitli sözler serpiştirip okuyucunun metnin kurgusallığını unutmasına izin vermezler (Allen, 2007: 8). Bunun çeşitli yöntemleri vardır. Bu konu, "Üstkurmaca" bölümünde, ayrıntılı olarak anlatıldığı için, burada ayrıntılara girilmeden işlenecek.

Yazarın, araya girerek eser hakkında bilgi vermesi bu yöntemlerden biridir. Bu bilgiler sayesinde okur, eserin basıl bir sürecin sonunda meydana geldiğini öğrenmiş olur. Karasu'nun "Mesih" adlı öyküsünde, metnin yazılış süreci okuyucuyla paylaşılır. Metnin yazarı, öykünün hangi yöntemle daha iyi olacağı üzerine kafa yorar ve bunu açık açık dile getirir. Bazı seçimlerini beğenmez ve onlardan vazgeçer. Yazar, hangi karakterlerin hangi amaç için esere sokulması gerektiğini dahi doğrudan dile getirir. Tüm bunlar, öykünün kurgusallığını ortaya koyar.

"Kumsalda Bir Köpek" ve "Yataklar" öykülerinde yazarlar, metinlerini nasıl oluşturduklarını açık bir şekilde okurla paylaşırlar. Hatta yazarlar, kendi anlatı biçimlerinden memnun olmadıklarından, sürekli öykülerini farklı şekillere sokma çabalarına girişirler. Bundan dolayı öykülerin, birbirinden farklı birçok versiyonu okura sunulur.

"Avından El Alan", "Usta Beni Öldürsen E!" öykülerinde, yazar, kendi öyküsünün farklı biçimlerde yazılabileceğini dile getirir. Bununla yetinmeyen yazar, bu biçimleri okura gösterir de.

"Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsünde yazar, okuru, kitabın ismine yönlendirir. Bu sayede okuyucuya bir kurmaca ile karşı karşıya olduğunu hatırlatır.

Yazın kuramı sorunsallaştırılarak da eserlerin kurgusallığı dikkatlere sunulur. *Narla İncire Gazel* kitabında yazar, kurgu, okur gibi kavramlar, öykünün kurgusu içinde ele alınır. Yazarın, elde ettiği bilginin kaynağını açık edebileceği; eser üretmenin çok zor bir iş olduğu; her yazının görünmeyen onlarca versiyonu bulunduğu; okurun kolay bir iş yaptığı gibi konular ele alınır.

Altı Ay Bir Güz kitabında anlatıcı, zaman zaman, yazın kuramının kendisini sorunsallaştırır ve eserin kurgusal yönüne dikkat çeker. Örneğin anlatıcı, yazarların, geçmişi ele aldıklarına, nasıl bir yöntem izlemeleri gerektiğini ifade eder. Öte yandan "ben anlatıcı" konusu üzerinde durulur. Eserlerde bir değil de birden çok merkezi unsurun olması ise olumlanır.

Gece romanındaki anlatıcılar, eserin kurmaca olduğuna dair ifadelere başvururlar. Onlar, yazarların, eserlerini nasıl vücuda getirdiklerini ayrıntısıyla dile getirirler. Anlatıcılar, aynı zamanda, eserlerin yazımında, yazarların gerçek dünyayı aşabileceklerini söyleyerek gerçeklik ve kurgusallık arasındaki ilişkiye de değinmiş olurlar. *Gece* romanındaki dipnotlar aracılığıyla ise metnin anlatıcıları, eserin nasıl bir sürecin sonunda ortaya çıktığını okura sunarlar. Anlatıcılar, hangi amaçlara sahip olduklarını ve bunlardan hangilerini başarıp hangilerini başaramadıklarını dile getirirler.

Metin içinde metin anlayışı da eserlerin kurgusallıklarına gönderme yapan bir başka yöntemdir. *Troya'da Ölüm Vardı* kitabında, metin içinde metin gerçeğiyle karşılaşılır. Müşfik isimli karakter, uzun bir olay anlatır. Bu babasının, annesinin ve kendisinin arasında geçen bir olaydır. Okuyucu, bunun o an dile getirildiğini düşünüyorken birden, bunların daha önce öyküleştirildiği, yazıya aktarıldığı gerçeğiyle karşılaşır.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı isimli öykü, masal tarzında anlatılmış bir öyküdür. Karakterlerden birinin, eser içinde başka bir masal anlatmış olması okuyucuya, elinde tuttuğu sayfaların da onun yazarı tarafından anlatılmış bir masal olduğu düşüncesini uyandırır. "Masalın da Yırtılıverdiği Yer" anlatısında ise "Yeşil Gözlü Yontu" isimli bir öykü ile karşılaşılır.

Karasu, anlatıcılarını ve karakterlerini okuyucuyla konuşturarak; yazın kuramının kendisini sorunsallaştırarak; metin içinde metinler yazarak sanatın zihinlerde oluşturduğu yanılsamayı bertaraf etmek ister. Eserlerin kurgusallıkları okura açık edilir. Tüm bunlar da eserlerde, romantik ironinin fazlasıyla kullanıldığını gösterir.

2.5.4. Açık İroni

Açık ironide yazar, kendi niyetini gizlemez. Bunun yerine ironist yazarın niyeti hemen göze çarpar (Cebeci, 2008:302). Okuyucu, bu ironi çeşidinde zorlanmaz. Genelde, mesaj, açık verilmek istendiğinde bu yöntem kullanılır. Niyetlerini açıkça belli eden ironist yazarların özellikleri üzerinden bu konu daha da

açıklanmaya çalışılacak ve ardından Karasu'nun eserleri, ironinin bu çeşidi üzerinden analize tabi tutulacak.

Rorty'nin de ifade ettiği gibi ironist, sürekli bir sorgulama içindedir. Yanlış kabilenin içinde doğup doğmadığı, kendisine yanlış dil oyunları öğretilip öğretilmediği gibi konular üzerine kafa yorar. Çünkü toplumun, onu hatalı türden bir insan yapıp yapmadığı endişesini taşır ve bu endişe de onu bu sorgulamaya götürür (Rorty, 1995: 116). Bu sorgulamayı iyi yapabilmek için de hakkında kuşku duyacakları bir şeylerinin, yabancılaşacakları bir şeylerinin olmasına ihtiyaç duyarlar (Rorty, 1995: 133). Yabancılaşmanın en iyi yollarından biri kendi cemaatinden olmayan insanlarla iletişim kurmak olduğu için ironistler, yabancı insanlarla iletişim kurma yoluna giderler. Çünkü ironistler eğer ilişkilerini, yalnızca kendi cemaatlerinden kişilerle sınırlı tutarlarsa içinde yetiştikleri sözcük dağarcığına saplanıp kalmaktan yani gerçek olana ulaşamamaktan korkarlar (Rorty, 1995: 123). Yabancı insanlarla iletişime geçme yoluyla kendi kabuğunu kırıp yeni dünyalara açılmış olduğu için ironist yazar, bulma metaforlarından ziyade yenilik metaforlarının egemenliği altındadır (Rorty, 1995: 119). Bu yenilik metaforları da ona, yeni dağarcıklar sunacaktır.

Bireyler, belli bir toplumun içinde doğar ve onun normlarıyla ilk düşüncelerini şekillendirirler. Düşüncelerinin ilk tohumları, toplumlarının sözleridir. Bu sözler, onlara, bir dünya düzeni, yaşam amacı sunar. Eğer kişi, kendisi olmak istiyorsa içinde doğduğu toplumun düşüncelerine eleştirel bakıp kendisine, toplumu tarafından verilmemiş öteki fikirleri de önyargısız bir şekilde öğrenmelidir. Bu sürecin sonunda kişi, kendi toplumunun değerlerine daha büyük bir bağlılık duyabileceği gibi onları, tümden de ret edebilir. Sonuç hangisi olursa olsun, bu sonuca, kendi iradesiyle ulaşmış olduğu için artık kendi benliğini bulmuş demektir. Bu sürecin en önemli ayaklarından biri, ifade edildiği gibi, kendi topluluğunun dışındaki yabancılara ulaşmış olmaktır. Onlara ulaşmak ve onları, önyargısız bir şekilde değerlendirip kendi topluluğuyla karşılaştırmak bireyi, kendi bağımsız kimliğine ulaştırır. İronist yazarların en büyük özelliklerinden biri, bu süreci gerçek manada yaşamış olmaktır. Kendileri, bunu yaşadıkları gibi, eser kahramanlarına da bu süreçleri yaşatırlar.

İronist yazarın bir özelliği de kendi benini sistemin unsurlarından arındırma isteğidir. O, yaşamını, sistemin ona verdiği değil, kendisinin ürettiği ve onu yansıtan terimlerle dillendirmeye çalışır. Mükemmel yaşama ancak bu yolla erişebileceğine inanır (Rorty, 1995: 146). Bu yüzden, ne pahasına olursa olsun kendi dünyasını kurma ve yönetme hakkını elinde tutmak ister. Ancak bu yeni bir otorite kurma arzusu değildir. Var olan şey, otorite iddiasında bulunmaksızın otoriteyi alaşağı etme mücadelesidir (Rorty, 1995: 156). İronist, ironi yoluyla bir iktidarı istese de kuramaz. Çünkü ironi, yaşlı bir cadı gibi, önce karşısına çıkanı ardından da kendisini yiyip yok etmek için çaba gösteren bir yöntemdir (Kierkegaard, 2009: 65). Kısacası, tehlikeyi atlatan ironi, bu sefer de kendisini yok etme yolunu seçecektir. Kendi benliğini kurtarmış ironist, öteki insanlarda da otoriteye karşı bir şüphe dahi uyandırmış olursa kendi amacına büyük oranda erişmiş demektir.

Gülün Adı romanı, ironinin bu yönü için iyi bir örnektir. Roman, Aristoteles'in *Komedi* isimli, henüz ulaşılamamış eseri üzerine kurulmuştur. Manastırda yaşanan cinayetlerin sebebi de yöneticilerin ve onlarla aynı fikirde olan keşişlerin, bu kitaba yönelik tutumlarıdır. Yöneticiler, bu kitabın varlığını ret ederler; çünkü kitabı okuyacak birçok genç rahibin, çeşitli konuların mizahi yönünü görerek gülmeye başlayacakları korkusuna sahipler. Bu düşünce, yöneticileri ürkütür. Çünkü genç rahiplerin gülmeye başlamaları ve konuların mizahi yönlerini görmeye başlamaları, onların, kurulu düzene olan inaçlarını sarsabilir. Kendisini kurulu düzenin bekçisi sayan yaşlı bir rahip, kitabı bulup okuyan genç rahipleri öldürür. Yaşanan seri cinayetlerin sebebi de budur (Şaylan, 2009: 205). Roman düzen, ironi, ironist yazar ilişkisini başarılı bir şekilde ortaya koyar.

Düzeni kuranlar, onun devamı için ne gerekiyorsa yaparlar. Onu, alaşağı edecek her şeyin önüne set çekerler. İronist yazar, düzenin kendisine dayattığı kimliğe bürünmemek için ısrarla direnir. Bunun için çeşitli yöntemlere başvurur. Bunlardan biri, ironik metinler yazmaktır. İronik metinlerde, mizahi unsuru ön plan çıkaran yazarın işi, daha kolaydır. Düzen, ciddiyet demektir bir yönüyle. Mizaha başvuran yazar, onu, temel ayaklarından birinden sarsmaya başlar. Eleştirilerini, mizahın postuna bürüyen yazar, amacına çok daha kolay ulaşır.

Karasu, ironinin bu çeşidine de başvurur. "Dutlar" öyküsünde, Mussolini dönemi İtalya'sı ile askeri darbenin yaşandığı 1960 Türkiye'sini ele alarak ironist bir tavır sergiler. Karasu, toplumsal isyanı aktarır (Evis, 2011: 66) çünkü her iki baskıcı yönetim de kendi ülkelerinde büyük bir baskı kurmuş ve tüm insan haklarını ihlal etmişlerdir.

Öyküde, dini sorgulanan insanlara yer verilmiştir. Öykü karakterlerinden biri, katoliktir ve resmi görevlilerle yaşadığı bir diyalogda, annesinin Yahudi olup olmadığı sorgulanır. Görevli, sizleri kilisede çok gördüm ve Katolik olduğunuzu biliyorum ancak anneniz hakkında da çeşitli bilgiler öğrenmek istiyoruz, der. Annesinin isminin Rachele olup olmadığını sorar. Bu söz üzerine, Katolik olan öykü karakteri, dönemin yöneticisi olan Mussolini'nin ailesinde de Rachele isimli birisinin olduğunu hatırlatır. Bu isim üzerinden birinin Yahudi olup olmadığına karar verilemeyeceğini vurgular (Karasu, 2014: 132). Yahudi olmanın neredeyse tüm Avrupa'da, büyük bir suç olduğu yıllarda, bu sıkıntılı olaylar yaşanmıştır. İnsanlar takip edilmekte, Yahudi oldukları öğrenildiğinde ya yakalanmakta ya da sokak ortasında öldürülmekte, sonraki yıllarda da toplama kamplarına gönderilmektedirler.

Türkiye'de ise askeri darbe olayı ele alınır ve sokağa inip demokrasi talebinde bulunan insanların varlığına dikkat çekilir. İnsanlara sert müdahalelerde bulunulur. İstanbul ve Ankara'da, toplanan kalabalığın üzerine ateş açılır. Ancak bu müdahaleler, kitlelerin öfkesini daha da kabartır ve kalabalık tarafından söylenen şarkıların tonunu arttırır. Öykü anlatıcısının, şu sözleri ise ironist tavrı tam olarak ortaya koyar:

> Yoksa bu adamları, anaları, dövülsün diye mi doğurmuştu, bu çocuklar, ölmek için, kurşunlanmak için mi gelmişlerdi dünyaya? Alanda yürüyenler, şarkı söyleyenler, günün bütün haberlerini ağız gazetesiyle yayanlar, polisin kovaladığı, dövdüğü, yakalayıp götürdüğü insanlar çoğaldıkça, bugün bütün gazeteleri, dergileri sütun sütun dolduran öyküler oluştukça, birtakım adamlar gitgide köstebekleşiyor, dut yapraklarını yeyip bitiren kurtlar, tırtıllar, kupkuru kalmış dalların ilkyaz sonlarında büsbütün göze batan güdüklüğünden tel tel sarkıyor, yere yaklaşıyordu (Karasu, 2014: 137).

Bu sözlerle anlatıcı, daha üst perdeden de Bilge Karasu, darbe şartlarına itirazını dile getirmektedir. Sokak ortasında dövülen, öldürülen, işkence gören gençlerin acısını dile getirerek onlardan yana taraf olduğunu açıkça belli etmiş olur.

"Dutlar" öyküsünün içinde bulunduğu *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, yayımlandığı tarihten itibaren, toplumsal bir bakış açısıyla ele alınmış, tarihsel arka planının, bugüne ilişkin birtakım mesajlar iletmek amacıyla özellikle seçildiği yorumuna gidilmiş ve baskı, inanç gibi izlekleri de bu bağlam çerçevesinde geliştirdiği vurgulanmıştır (İleri, 2007: 101). Kitabın içindeki öyküler, bu perspektif üzerinden ele alınınca, Karasu'nun amaçladığı anlama, daha fazla yaklaşılmış olunacağı düşünülür.

Hamdi Bravo, *Gece* romanı için, metin bir baskı dönemini anlatır gibidir derken çok haklıdır (Bravo, 1997: 233). Romanda, bir baskı döneminin varlığı açıkça görülür. Ömer Türkeş bu dönemin, 12 Mart ve 12 Eylül de olabileceğini söyler. Nitekim romanın yazılışı 12 Mart, basımı ise 12 Eylül sonrasına denk gelir ve her ikisini de simgeleştirdiği söylenebilir (Aktaran Şahin 2009: 2097). Ancak Engin Kılıç ise bu baskı dönemine kolay kolay bir tarih verilemeyeceğini çünkü onun jenerik bir baskı romanı olduğunu ve genel olarak baskı olgusunun kendisinden bahsedildiğini ifade eder (Kılıç, 2013: 1067). Spesifik ya da jenerik olsun, romanda, baskı dönemlerinde yaşananlara yer verir.

Roman boyunca, onun bir darbe romanı olduğunu destekleyen emareler mevcuttur: "*Onu izlemekle görevli olanlar, biribirilerinden habersiz, ama hepsi doğrudan doğruya bana bağlı*" (Karasu, 2007: 90). Bu ifadelerin de gösterdiği gibi, romanda, ciddi muhbirlik ve ajanlık faaliyetleri vardır. Bir başka yerde, muhbirlerin, ajanların nöbet değişimlerinden bahsedilir. Takip edilen kişi, kapalı bir mekâna girer ve uzun süre çıkmaz. Geçen süreyle ilk kişinin nöbeti dolar ve sırasını öteki arkadaşına bırakır (Karasu, 2007: 105). Bunlar, organize, iyi düzenlenmiş ajanlık faaliyetleridir.

Darbe ve baskı dönemlerinde sistem, kendi adamları aracılığıyla tüm toplumu kontrol altına almaya çalışır. Ajanlık faaliyetleri de bunun için başvurulan ilk metotlardan biridir. Nitekim ikinci alıntı bir fişleme raporudur. Çünkü okuyucu,

nöbet değişiminin gerçekleştiğini, bir fişleme raporundan öğrenir. Raporlarda, yaşananlar ayrıntısıyla anlatılır.

Birbaşka yerde, hergün, yaklaşık on kişinin öldürüldüğü dile getirilir. Bu ölüm olayları bazen çok trajik şekilde gerçekleşir. Örneğin bazı ölüm olaylarında bombalama yöntemi kullanılır. Yazar, bu günler için, insan kanının asal değiş tokuş değerini yitirdiği günler tanımlamasını yapar (Karasu, 2007: 196). Darbe gerçekleştirilmeden önce, darbeye zemin hazırlamak için toplumsal kaos ortam oluşturulur. Dile getirilen olaylar, bu düşünceyi imaya yöneliktir.

Romanda, darbe dönemlerinde uygulanan sıkıyönetime de gönderme vardır. İnsanlar, ciddi gereksinimleri olmadıkça evlerinden çıkmamaktalar. Özellikle de akşam karanlık çöktükten sonra, dışarı çıkmak kimsenin aklına gelmez. Bu saatlerde dışarı çıkıp bir daha eve dönmeyen insanların hikâyeleri halk arasında anlatılır (Karasu, 2007: 201). Bu durum ayrıca, sokağa çıkma yasağını zihinlere getirir.

Darbe dönemlerinde, ya günlerce aralıksız sokağa çıkma yasakları uygulanır ya da günün sadece birkaç saatinde dışarı çıkılması serbettir. Yasağın hangi türü uygulansa da bu durum, bireyler için dışarının tehlikeli olduğu gerçeğini değiştirmez. Bireyler, yasak saatleri olmasa da çok zaruri durumlar dışında, dışarı çıkmamayı tercih ederler.

Ev baskınları, bu dönemin en belirgin olaylarındandır. Romanda, bir evde kalan çeşitli kişilere yer verilir. Onlardan biri, arkadaşına dönerek orayı terk etmeleri gerektiğini aksi durumda baskın yiyebileceklerini söyler. Dediğinde haklı çıkar ve kısa bir süre sonra ev basılır. Bunlardan biri komutan edasına sahiptir ve ötekilerine talimatlar verir. Bir sandalye çeker ve arkalığını önüne alarak oturur. Odada bulunanları uzun uzun süzmeye başlar. Bu sırada ötekiler, onun arkasında, tam bir askeri nizamla yan yana dizilirler (Karasu, 2007: 217). Tablo, tam bir darbe dönemine aittir.

Bu zamanlarda, asker mutlak güce sahiptir. Hesap verdiği makamlar çok azdır. Bunun rahatlığıyla hareket eden askerler, sadece kendisine bağlı askerleri

değil, sivil insanları da kendi nizamlarına sokmak isterler. Zaten romanda da komutan, evde bulunanları karşısına alır ve onlara, hükmeder.

Rorty'ye göre ironist yazar, kendisini insan türünün geri kalanıyla birleştiren şeyin, ortak bir dil olmayıp sadece acı karşısında, özellikle de zalimlerin insanlarla paylaşmadıkları özel bir acı türü (aşağılama) karşısındaki hassasiyet olduğunu düşünür (Rorty, 1995: 140). İronist yazar, bu acıyı dile getirip onu yok etme misyonunu severek üstlenir. *Gece* romanında da bu baskıcı sistemin, ironist yazar tarafından ciddi bir şekilde eleştirildiği ve öteki insanların acılarına ortak olunduğu görülür. Darbe yönetimine ve onun elemanlarına her türlü kötü yaftalamayı yapan yazar, bunun karşısına, çeşitli ironist yazarları koyar. Örneğin gecenin işçileri ismi verilen kişiler, darbe yönetimine hizmet ederler ve onların sunumu son derece olumsuzdur.

Gecenin işçilerinin, altta kaldığı duygusuyla bunalmış, çocukluklarındaki umacılardan kurtulamamış, sevdiklerini gönüllerince saramamış, etlerini istedikleri etle birleştirememiş kişiler olduğu dile getirlir (Karasu 2007, 59). Bir başka yerde ise onlar için çakal kulaklara sahip kişiler nitelemesi yapılır (Karasu 2007, 26). Gecenin işçileri, neredeyse tamamen birbirlerine benzerler. Bu onların, kendi benliklerine sahip olamadıklarını ve bir güdüme oturtulduklarını göstermesi açısından önemlidir. Hepsinin başında, aşağıya doğru sarkan başlıklar vardır. Başlıkların arkaları, saçlarını ve enselerini örterken yanları da kulaklarını örter. Başlıkların ön tarafı ise onların gözlerini örtmekte ve karşıdan bakan biri gözlerini görememekte. İşçiler, bıyık ve sakallarını da uzatmışlar ve yüz hatları, belirginliklerini yitirmiştir. Şapka, bıyık ve sakalın bu etkilerinden, âdeta görünmez birer kişi olup çıkmışlar (Karasu 2007, 23). Onların çizimi son derece olumsuzdur.

Gecenin işçileri, kendi benliklerine sahip değiller. Sürünün bir parçasıdırlar ve kendilerine has özellikleri yoktur. Gerek dış görünüşleri gerekse de duygu dünyaları bağlamında, özgül ağırlığı olmayan bu kişiler, başka varoluşlara tabidirler. Ancak onlar aracılığıyla bu dünyaya tutunabilirler. Karasu, bu kişileri, çakallara benzetip tüylerin, kılların ardına hapsederek de ironist tavrını ortaya koyar.

Bunların karşısına ise ironist yazar/lar konulur. Anlatıcı, karışıklığın, karmaşıklığın, neredeyse tüm çağlarda olduğunu ama en karışık, karanlık, umutsuz çağlarda bile birilerinin hep çıktığını ve eksik, güdük, ekli, çarpık, yanlış deyişlerle de olsa iletilmeye değer sözleri aktardıklarını dillendirir (Karasu 2007, 190). Aydınlar, yazarlar bu kişilerin başında gelirler. Başta romanın yazarı olmak üzere, çeşitli ironist yazarlarla karşılaşılır.

Bunlardan biri, Düzeltmen olarak adlandırılır. En yüksek ve gösterişli tepenin yanındaki tepede konumlandırılmıştır. Gecenin, gündüzü kemirmesini önlemenin olanaksızlığına inanmak istemez. Gecenin işçilerine nasıl engel olabileceği, ışığın yeryüzünde sönmesinin nasıl önlenebileceği üzerine kafa yorar. Düzeltmenin acısı, yeryüzünde sönen her yüzeyle artar (Karasu 2007, 21-22). Acılara tanıklık eden bu yazar, ironisttir.

İronist yazarların takınması gereken tavrı takınır. Çevresindeki olumsuzluklara kulaklarını tıkayıp gözlerini kapamaz. Gecenin işçilerinin planlarını boşa çıkarmak için mücadeleye grişir. Bu mücadele anında, başarısız olacağını düşündüğü zamanlarda ise büyük bir mutsuzluk yaşar. Bu, acılara tanıklık eden bir ironist yazarın acısıdır.

Ayrıca, N. isimli yazarın, iki öyküsü vardır. Biri "Geceyi Örenler" ismini taşırken, diğer öyküsünün isminin verilmediği ancak hamam böceklerinden bahsettiği bilinir. Bu aydın kişi, gizli yapılanmanın amaçlarına hizmet etmez aksine onları engellemeye çalışır. Fakat gizli yapılanma, onu, çeşitli yollardan tehdit ettiği gibi ona kendi istediklerini de yaptırmaya çalışır. O, bu isteklere direnince önce sekiz yerinden bıçaklanır. Ancak buna rağmen dik duruşunu bozmayan aydına, iftira atılır ve o, akıl hastanesine benzeyen bir yere gönderilir. Onun öldürmediği bir insan cesedi, sanki onun evinden dışarı doğru sürüklenmiş bir şekilde, aydının evinin önüne bırakılır. Daha sonra polisler gelip bu manzarayı görünce aydın kişi bu eylemin faili olarak görülür.

Kılavuz romanında, ironi, kendisini, benlik inşasında gösterir. Cem İleri, Karasu için şunları söyler: "*İstediğimiz kadar yapıtla uğraşalım, buraya bakmadan yolu kat etmek olanaksız: Karasu eşcinsel ve baba tarafından Yahudi*" (İleri, 2007:

131). Cem İleri ve daha birçok araştırmacının da ifade ettiği gibi, Bilge Karasu'nun kendisi eşcinseldir ve yaşamı tanımlarken, sunarken ironist bir yazar tavrı takınarak tüm toplumsal yargıların, ötesine geçerek *kendi* benliği üzerinden de konuşmaya muktedir olmak ister.

Karasu'nun kendisi de denemelerinde eşcinsellik konusuna fazlasıyla değinir. Bir yazısında, eşcinsellerin, kendi gibi olmayanların bakışlarını, kendi gözlerinden atmadıkça, yaşama kendi gözleriyle bakmadıkça, kendilerini tanıyamayacaklarını söyler (Karasu, 2010: 90). Bunun anlamı açıktır. Eğer onlar, kendilerini tanımak istiyorlarsa toplumun öteki fertlerinin yaşam algısı üzerinden değil, doğrudan kendi yaşam algıları üzerinden hem kendilerini hem de çevreyi okumalılar.

Richard Rorty göre ironist, yaşamı, kendi terimleri bazında özetleyebilme noktasına ulaşmak ister. Mükemmel yaşam, onun, kendi sözcük dağarcığını kullanabildiği en azından sözcük dağarcığındaki son sözleri kendisinin belirleyebildiği bir zeminin üzerine oturur (Rorty, 1995: 146). Bilge Karasu da *Kılavuz*'da eş cinsel ilişkiye yer vererek en nihayetinde kendi cümleleri üzerinden, kendi gerçekliğine de uyarak bir benlik inşasına girişir. Her türlü yadırgamanın ötesine geçerek son sözü kendisi söylemek ister. Uğur isimli karakter, İhsan ve Bülent adlı diğer karakterlerle eş cinsel ilişki yaşar.

Troya'da Ölüm Vardı öyküsünde, Müşfik karakteri üzerinden, eşcinsel ilişkilere ciddi göndermelerde bulunulur. Hatta bu, o kadar ileri bir boyuta varır ki sadece bir kişiyle değil onun, birden çok kişiyle bu ilişkiyi yaşadığı okuyucuya aktarılır. Bunlardan ilki Suat ile henüz yaşamının erken dönemlerinde, kendi kendisini keşfettiği dönemlerde, yaşadığı duygusal evredir. Bu, kendi kendini keşfetme dönemlerinde yaşadığı küçük çaplı ilişkilerinin, ömrünün sonraki yıllarında tam manasıyla bir kimlik haline geldiği görülür. Annesinin bazı sözleri, hem yaşadığı hayal kırıklığını hem de mutsuzluğu dile getirmesi açısından önemlidir. Annesi, oğlunun olur olmaz adamlara tutulmasını, onlara sevgi beslemesini hoş göremeyeceğini dillendirir. Tutulduğu kişilerden biri Sadun isimli karakterdir. Talha, onun eşcinsel ilişki yaşadığı öteki kişidir.

Narla İncire Gazel anlatısında da, Kerim ve Eren arasında benzer bir ilişki vardır. Zaten bütün kitap, bu iki arkadaşın, bir yaz tatilini beraber geçirmeleri ve orada tanık olduğu şeylerin üzerine kuruludur.

İroni, hayatın tezatlığını, çelişkili durumunu, uyumsuzluğunu ortaya koymak için çok eskilerden beri hem edebiyatçılar hem de filozoflar tarafından kullanılan bir yöntemdir. Yaşamın kendisi, en büyük ironist olarak kabul edilir. Onun kendi bünyesinde, birbirinden zıt yüzlerce, binlerce gerçekliği barındırması ve tüm bunlara yaşam alanı vermesi, bu tarz bir yorumlamaya gidilmesine yol açar. Yaşamın bir parçası olan ve onu başkalarına aktarmak isteyen kalem erbabı da bu tarz bir yönteme başvurmaya öteden beri meyillidir. Günümüzde, edebiyatın ironik evresinde yaşadığımıza ve postmodern edebiyatın birçok şeyden önce ironik olarak nitelendirilebileceğine yönelik yorumlar vardır. Peki postmodern dönemde ironi neden bu kadar önemlidir? İroni, kesin olmama durumudur. İçinde birden fazla ihtimali, durumu barındırma halidir. 20. yüzyıldaki bazı bilimsel yenilikler, kesinlik ve belirlenebilirlik kuramlarını yıkar. Yeni bilimsel gelişmeler ve yeni toplum yapısı, postmodern yazarları, ironik metinler üretmeye sevk eder. Okuyucu, artık içinde tek bir anlamı değil birçok anlamı barındıran ifadeler, söylemlerle karşılaşır. Öyleki bazen bu anlamlar birbirinin zıddı dahi olabilmektedir. Bu anlam çoğulluğu hem hayatın gerçekliğini ortaya koyar hem de okuyucuyu sınırlı, belli anlamlara sevk etme durumundan kurtarır. Okurlar, kendilerini daha özgür hissederken eserleri de bir nebze de olsa kendi istedikleri yöne çekme fırsatına sahip olmuş olurlar. Okuyuculara sunulan bu geniş yorum alanından, bazı okurların aynı esere birbirinden farklı anlamlar yükledikleri olur. Bu doğrudan, ironinin yapısı ile ilgilidir; çünkü anlamın içindeki uyumsuzluklar, edebî üretimlerde, ironinin kendisini gösterdiği temel alandır. Öte yandan ironist yazarın, niyetini muğlak tuttuğu unutulmamalıdır. Bu bilinçli olarak oluşturulmuş olan muğlaklık, her okurda, farklı olarak karşılık bulabilir. Bilge Karasu, bazı eserlerinde ironiyi derinlemesine kullanarak ironist bir yazar olduğunu ortaya koymuş olur. "Ada" öyküsünün baştan sona ironik bir metin olduğu ifade edilebilir. Öykünün karakteri Andronikos'un yaşamı, ironik bir yaşamın en başarılı örneklerindendir. "Tepe" öyküsündeki İoakim karakterinin yaşamı da Andronikos'un yaşamı gibi ironik bir yaşamdır. Her ikisi, ömürlerini adadıkları inançları konusunda, büyük bir hayal kırıklığı yaşayıp amaçladıklarının aksi sonları

elde ederler. “Avından El Alan”, “Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam”, “Usta Beni Öldürsen E!”, “Alsemender”, “Masalın da Yırtılıverdiği Yer”, “Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin” , “Mesih” , . “Yataklar” , “Göçmüş Kediler Bahçesi”, “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin”, “Çeşitlemeli Korku”, “Kumsalda Bir Köpek” *Gece, Narla İncire Gazel, Troya’da Ölüm Vardı, Altı Ay Bir Güz* adlı eserlerinde de Karasu, ironiye yer verir.

2.6. OYUN

Modern dönemde, rasyonel düşünce hâkim olduğu için hayatın kavranışı daha ciddidir. Modern düşünce bireylere, çeşitli hedefler gösterir. Öte dünya inancı ortadan kaldırıldığı için cennetin bu dünyaya getirilmesi ve insanların onu derinlemesine yaşaması istenir. Bu yeryüzü cennetinin oluşturulması için master planlar yapılır. Planların içeriği ise rasyonel kavrayışı zorunlu kılar. Modern birey, çok uzun bir süre, kafasını laboratuvarlara gömen bilim adamlarının ağzından çıkacak sözlere yoğunlaşır. Kendisi de modern makinelerin dişlilerine eklemlenerek bu makinelerin bir dişlisi haline gelir. Charlie Chaplin, “Modern Zamanlar” isimli filminde, bu durumu son derece başarılı bir şekilde işler. Bir fabrika işçisini canlandıran Chaplin, belli bir süre sonra, istemsiz şekilde, makinenin cıvatalarını sökerken yaptığı hareketleri yapar. Bunu yapmama konusunda kendisine söz geçiremez. Laboratuvarların, makinelerin, ileride beklediği söylenilen yeryüzü cennetine ulaşma amacının varlığı, modern bireyin yaşamını daha planlı, ciddi bir hale bürür.

Postmodern döneme gelindiğinde ise hayatın bambaşka bir kavranışı ile karşılaşılır. Bu yeni dönemde, modern çağda olduğunun aksine, hayat derin anlamlara sahip değildir. Anlamını yitiren bu evrende, geriye kalan şey oyun oynamaktır. Oyun, gerçek hayatın dışına çıkma ve sanal bir gerçeklik yaratma alanıdır. Postmodern öznenin, hayatı anlamsız bulmasından dolayı, ona yönelirken temel amacı, haz almaktır. Bu haz alma durumunu, maksimum seviyeye çıkarmak için de hem reel hayatın kendisine oyun muamelesi yapar hem de kendisi, yeni oyunları var etmeye çalışır. Yaşam ancak bu şekilde onun için bir “anlam” ifade eder. Postmodern dönemde, ciddiyet yerini oyuna, bırakır.

Postmodern özneler için çok önemli olan oyun olgusu, çeşitli sebeplerden dolayı, insanlığın ilk günlerinden beri, kendisine yer edinmiştir. Hatta Schiller, oyun için tüm nimetlerin en yükseği diye söz eder ve insanın, ancak oynadığında tamamen insan olduğunu söyleyecek kadar, bu kavrama büyük bir önem atfeder (Schiller, 1990: 14). Peki postmodern dönemde, oyun kavramı neden bu kadar önemlidir ve postmodern yazarlar, bu olguyu neden çok önemserler? Bu konuya ayrıntılı olarak değinilecek.

Postmodern dönemde, oyun olgusunun ön plana çıkmasının sebebi Baudrillard'a göre, anlamın ortadan kalkmasıdır. O, postmodern topluma baktıktan sonra, "artık yapılacak şey parçalarla oynamaktan ibarettir. Parçalarla oynamak -işte bu postmoderndir" deme zorunluluğunu hisseder (Baudrillard, 1993: 95). Onun, postmodern topluma baktığı zaman gördüğü şey anlamın ve gerçekliğin ortadan kalmasıdır.

Meşhur simülasyon kuramını da bu yeni toplum yapısını, ayrıntılı olarak analiz ettikten sonra üretir. Simülasyon kuramında, gerçeklik ortadan kalktığı gibi, kitleler, simülasyonu, büyük bir gerçeklik olarak görme yanılsamasına kapılmışlardır. Bu yanılsama da onları, medya araçlarının güdümüne sokar. TV, internet, radyo, sinema, bilgisayar ağları artık, onların hayatlarının merkezindedir. Bunların merkeze konması da onları, gerçeklikten uzaklaştırdığı gibi, anlamsızlığın kıyısına da fırlatır. Eğlenceye, kitlesel olana kapılmış olan bu bireyler, hayatı eğlence ve oyun olarak görüp yaşamlarını buna göre şekillendirirler. Kitleler, kendilerine sunulan parçalarla oyun oynamanın hazzını, en üst seviyeye çekmeye çalışırlar.

Postmodern kuramcılar, oyun olgusuna, o kadar önem verirler ki toplumsal yapıyı analiz ederken bile oyun metaforu üzerinden giderler. Örneğin Lyotard'a göre, toplumsal bağlar dilseldir, ama bunlar, belirsiz sayıda dil oyunundan dokunmuş girift bağlardır. Toplumun bir parçası olan bireyler, bu bağların her biriyle sıkı ilişki içindedirler (Lyotard, 2013: 78). Bu yüzden Lyotard, dil ortamlarını yani toplumsal yapıyı, konuşmacılar arasındaki dengeli olmayan bir alışveriş, hilelerin ayırtına varma, hasmı mat etme gibi oyun kavramlarıyla açıklama yoluna gider (Lyotard, 2013: 26). Bauman da benzer düşüncededir. Ona göre dış dünya, bireye, bir oyun daha doğrusu, sonsuz bir oyunlar dizisi olarak görünür. Bundan dolayı bireyleri, oyunda, kâğıtlarını

göğsünde tutan oyunculara benzetir (Bauman, 2013: 184). O, postmodern bireyleri, oyuncu olarak tanımlar.

Oyun, oyuncu, oyun kuralları, postmodern yaşamda sıklıkla karşılaşılan kavramlardır. Toplumun kendisi, birçok oyunun ağıyla örülmüş yapı olarak tanımlanır. Özneler, her bir ağın kıyısında yaşayan birer oyuncudurlar. Oyun ağları ve oyuncular, kendi rakiplerini mat etmek için oyunu, kendi istedikleri alana çekmeye çalışmakta ve hatta mümkünse kendilerinin lehine olan yeni kuralları, oyuna dahil etmeye çalışırlar.

Postmodern öznenin, oyun oynamaktan aldığı keyif dikkat çekicidir. O, yaşamı, işi, ilişkileri, eğitimi, kısacası her şeyi oyun olarak görür ve her şeyle oyun oynar gibi başa çıkmaya çalışan bir profil çizer (Funk, 2009: 91). Hayatı, oyun olarak görmesinin başlıca sebeplerinden biri, eğlencedir. Postmodern özneler, hayattan alacakları hazzı arttırmanın yollarını ararlar. Hayata, bir oyunmuş gibi yaklaşmak onu eğlenceli kılar.

Postmodern yazarlar da postmodern öznenin yaşam biçimine kayıtsız kalmaz ve oyun olgusuna yönelirler. Örneğin Umberto Eco, oyun yöntemine neden çok yer verdiğini, "*okuyucunun eğlenmesini istiyordum. En azından benim eğlendiğim kadar*" (Eco, 1999: 591) ifadeleriyle açıklar. Öte yandan, Yıldız Ecevit'in de aktardığı gibi, İhsan Oktay Anar, sanatı bir oyun olarak tanımlar ve okuyucularına, bir lunaparktaymış duygusu vermek ister (Ecevit 2013: 38). Gerek Eco gerekse de Anar, bu değerlendirmeleriyle hayattan keyif almaya çalışan postmodern öznelerin beklentilerini karşılamak isterler.

Hayatın kendisini, oyun olarak yaşamak isteyen okurlara, oyun eksenli edebî ürünlerle yaklaşmak, onların düşüncelerini göz önüne almak anlamına gelir. Postmodern yazarların, okurlara, lunaparktaymış hissine vermek için özel çabaya girmeleri, yazarların, dönemin ruhuna uygun eser vermek istemeleriyle ve çağın öznelerini dikkate almalarıyla ilgilidir.

Bu dönemde yazarların, oyun yöntemini kullanmasının öteki bir sebebi ise modern dönemin ciddiyetini kırmaktır. Postmodern öznenin, "*ciddiyet ve ussallık yerine şenliğin, oyunun ve coşkunun konulmasını övgüyle karşıladığı*" (Sarup, 2004:

84) görülür. Rasyonel düşüncenin egemen olduğu modern dönemde, amaçsallık ve daha iyiye doğru yönelme eksenine oturan düşünce biçimi, bireyleri kaçınılmaz olarak daha ciddi bir yaşam biçimine sevk etmişti. Ama bireyin özneye, anlamlı ve amaçlı dünyanın anlamsız ve amaçsız dünyaya yerini bırakmasıyla ciddiyet yerini oyun ve eğlenceye bırakır.

Simülasyonun egemen olduğu yani gerçek ile kurgunun/kopyanın iç içe geçtiği bir dönemde yazarların, oyun tekniğine başvurmalarının bir nedeni de kurgu ile gerçeklik sınırlarını bulanıklaştırma istekleridir. Bu amaca ulaşmak için oyun olgusu, son derece iyi bir yöntemdir. Çünkü oyun, Emre'nin de ifade ettiği gibi, hem gerçek hem de değildir. Hem her yerde vardır hem de hiçbir zaman gerçek olarak kabul edilmez yani gerçek bir varlığa sahip değildir. Aynı zamanda, içinde, gerçeklikle tamamen uyuşmayan unsurları da barındırır (Emre, 2006: 115). Bu yüzden gerçeklik ve kurgusallık noktasında okuyucunun zihninde, birçok soru işareti bırakmak için eşsiz bir yöntemdir.

Postmodern yazarların bu yönteme başvurmalarının bir diğer nedeni de yazarla okuyucu arasındaki sınırı, mümkün oldukça daraltma isteğidir. Oyun yöntemine başvuran yazar, metnin herhangi bir yerine, bir şeyler saklar. Okuyucu, okuma edimi boyunca onu bulmaya çalışır. Bulamayınca tekrar tekrar arar. Bulunca da kendisi ile metnin yazarı arasındaki bağın daha da güçlendiğini düşünür (Emre, 2006: 116). Bu yönteme başvurmanın bir diğer amacı da metinde, süreksizlik yaratmaktır. Çünkü yazarların, metinlerde, oyun ve benzeri sahnelere yer vermeleri metinde bir süreksizlik yaratır (Emre, 2006: 116). Postmodernler için bütünsel ve sürekliliği olan yapılar hoş karşılanmadığı için bu yönteme başvurularak metinlerde süreksizlik sağlanmış olur.

Postmodern yazarlar, çağlarının ruhuna uygun eserler vermek için çaba sarf ederler. Postmodern dönem, neyin gerçek neyin kurgu/kopya olduğunun karıştırıldığı bir yapıya sahiptir. Hatta simülasyonların yani kopyaların, gerçekten daha gerçekçi muameleye tabi tutulduğuna inanılır. Postmodern yazarlar da bu sınır bulanıklığına dikkat çekmek için çeşitli yöntemlere başvururlar. Gerçek dünyanın içinde yer alan ama gerçek olarak kabul edilmeyen oyun olgusuna başvurmak, bu yöntemlerden biridir. Yazarlar, yazar-okur ilişkisini yakın tutarak da bu sınır bulanıklığına dikkat

çekmeye çalışırlar. Yazar, bazen okurla konuşur bazen de eseri, oyun havasında yazarak, okurun bulması için bir şeyleri metinde saklar. Önceki dönem eserlerinde, yazar ile okurun sınırları belliydi; ancak yazarlar, bu metodlara başvurarak hem gerçeklik-kurgu hem de yazar-okur sınırını bulanıklaştırırlar.

Bilge Karasu, oyun olgusuna, eserlerinde yer verir. Bu olguya sahip eserlerden biri *Gece*'dir. Roman, okuruyla oyun oynayan bir yazarın kaleminden çıkmış gibidir. Okur, alışılmış yazarların çok ötesinde, edebiyatı oyun olarak gören bir yazarla karşı karşıyadır. Kendi okuruyla konuşan bu yazar, okuyucusunu, bir o yana bir bu yana yönlendirerek eserine oyun havası katarken okuyucusuyla da âdeta eğlenir.

Şu örnek bunlardan biridir: "*Uzatıyor, dolaştırıp karıştırıyor muyum lâfı?*" (Karasu, 2007: 32). Roman, son derece karmaşık bir şekilde vücuda getirilmiştir. Romanın yazarı, bunu bilinçli olarak yapmıştır ama sanki hiçbir şeyden haberi yokmuş gibi, okuruna bu soruyu sorar. Bu şekilde, eserini, eğlenceli hale getirmenin ilk adımlarını da atmış olur.

Daha sonra yazar, kişileri hem var kılmak hem de belirsizlik içinde bırakmak istediğini ifade eder. Ancak devamında, "*öyle düşünüyorum ya gerçekte ne demek bu?"* (Karasu, 2007: 56) sorusunu sorar. Yazar, eser boyunca, okura tuzaklar kurduğunu bu şekilde belli etmiş olur.

Yani yazar, okuruna dönerek benim söylediğim her şeye doğrudan inanma, onlara şüpheyle bak demektedir. Okur da yazarın söylediklerini, daha derin anlamlarla anlaması ve uyanık olması gerektiğini anlar.

İlerleyen sayfalarda ise ne yapmak istediğini kendisine soralı, epey bir vaktin geçtiğini ancak hâlen bir cevaba ulaşamadığını ve bunun bir şey demek olup olmadığını sorar. Yazarın, okuru yönlendirmesi devam eder. Yazar, okura dönerek senin, bu eseri okurken kafanın karıştığının farkındayım ama çok fazla üzerinde durma bu konunun, onun yazarı olan ben bile daha birçok şeyi açık seçik anlayabilmiş değilim, der. Fakat asıl oyun unsuru, bu durumun, bir şey demek olup olmadığını sormasında yatar. Görünürdeki anlamda, okuru teselli eden yazar, alttan

alta, sana kurduğum labirentlerin arasında dolaşıyorsun, her şeyi bilinçli olarak tasarladım, demektedir.

Şurada ise eserini, okurla kurulan bir diyalog, sohbet olarak niteler: "*Zamanı yok etmeğe çalışırken söyleyişimizin yapısını da bozmak gerekmez mi?*" (Karasu, 2007: 74). Yeni durumların, sohbetin şeklini de değiştirmesi gerektiğine inanır.

Yazar, zamanı yok etmeye çalıştığını okura, doğrudan ifade eder. Okur için bu iyi bir ipucudur. Esere karşı nasıl bir yöntem geliştirmesi gerektiğini daha iyi anlar. Bu sözün ortaya çıkardığı en büyük gerçek ise romanın, oyun havasında yazıldığıdır. Yazar, eseri, okurla kurulan bir sohbet olarak tanımlarken bu sohbetin, farklı yönlere kayabileceğini ve bu yüzden, yeni yaklaşımlara ihtiyaç duyabileceklerini dile getirir. Okur, bu satırlara kadar zaten çok dikkatli olması gerektiğini anlamıştı. Bu sözlerle yazarın, farklı tuzaklar peşinde olduğunu daha iyi anlar. Zamanı yok etmeye çalışan yazar, demek ki yeni oyunların peşindedir.

Romandaki dipnotlar, eserin, yazar, tarafından nasıl da oyun havasında yazıldığını ortaya koyan önemli alanlardır.

2. Dipnot'ta yazar, henüz doğru dürüst bitmiş bir şeyin olmadığını ve geçmişin çarpıcılığını aktarmak isteyip istemediği konusunda kararsız olduğunu söyler. Bu satırlara kadar ki anlatıların ardındaki yazarın, kendisi mi olduğu yoksa kendisinin yarattığı bir anlatıcı mı olduğunu henüz netleştirmediğini ama artık bunu netleştirmenin vaktinin geldiğini ifade eder. Yazar, oyunu kurarken onun şifrelerini okurla paylaşır. Okuyucu, yazarın, geçmişi anlatmak istediğini ancak bunun hakkında bazı çekingelerinin olduğunu öğrenir. Fakat asıl önemli yer, anlatıcı konusundaki tuzaktır. Yazar, doğrudan, şu ana kadar anlatılanlarn, kimin ağzıyla dile getirildiğinin net olmadığını dile getirir. Okuyucu, bu ifadelerden sonra, anlatıcı konusuna şüpheyle yaklaşması gerektiğini, bu konuda kendisine tuzaklar kurulmuş olabileceğini öğrenir.

3. dipnotta yazar, birçok şeyin belirsiz kaldığını vurgular; ancak bu belirsizlik durumunu, bilinçli olarak var ettiğini çünkü önemli olanın, birtakım yolların olayı da okuyanı da bir yere ulaştırmaması, sadece bir iki yolda, sonuna dek gidilebileceğinin

okuyucuya sezdirilmesi olduğunu ifade eder. Kişilere dair durumu da "öznenin ara ara belirsizleşmesi" olarak tanımlar. Bilinçli olarak yaratılan belirsizlik, oyunun bir parçasıdır.

Yazar, okura, eserinin kapısını birden açmaz. O, sadece bir eser ortaya koymak istemez, aynı zamanda bunu bir oyun olarak da görür. Edebî üretimi, oyun olarak gördüğü için de belirsizlik unsurlarını belirgin kılarak okurun, bu oyuna daha fazla motive olmasını ister. Nitekim okur, ciddi manada yoğunlaşmadan, yazarın kendisine kurduğu hilelerin ayırdına varamaz. Bu durum, hem olay örgüsü için böyledir hem de karakter bazında. Karakterleri, ara ara belirsizleştiren yazar, oyunun kurallarını güç hale getirir.

Dipnot (!) (S.) sembollü dipnotta, S. isimli karakter sözü alır ve yazara hitaben konuşmaya/yazmaya başlar. Bunu, yazarın hikâyesinin bir parçası olarak yazar. Beni susturmak ister gibi, kitabın dışına atmak gibi, bir düşüncen var, der (Karasu, 2007: 157). Yazarların, edebî ürünlerde, istedikleri gibi rahat hareket edebildiklerini düşündüklerini, ancak kendisi gibi gerçek kişilerin, eserde yer almasıyla yazarların hareket alanının kısıtlanabileceğini çünkü onların buna karşı koyabileceklerini dile getirir.

Bu dipnot, oyun olgusu açısından çok önemlidir. Karasu, kurduğu oyunun kurallarını, alışılmışın çok ötesine taşır. Karakterin, kendi yazarına başkaldırması olayı, okuyucuyu afallatır. Okuyucu, karşı karşıya olduğu oyunun kurallarına alışık değildir. Yazar-karakter sınırı kaldırılmıştır. Karakter, metne doğrudan müdahale ederek onu yönlendirmeye çalışır. Söz konusu metin halen bitmemiştir. Yazımı devam eden bu metni fark eden karakterlerden biri, onun devamına bir şeyler yazarak kendi kaderini istediği yöne çekmeye çalışır.

Bu tablo akıllara, Marc Forster'in 2006 yapımı, "Stranger Than Fiction (Kurgudan Daha Garip)" isimli filmini getirir. Harold Crick isimli film karakteri, günün belli saatlerinde, kulağına fısıldanan sözler duyar. İşin ilginç yanı bu sesleri, ondan başka duyan yoktur. Bu sesleri duyma işi, düzenli bir hal alır ve onun yaşamının bir parçası haline gelir. Ancak iş gittikçe olumsuz alanlara kayar; çünkü Harold, ölümle sonuçlanabilecek kazaları peşi sıra yaşar ve bunların sanki bilinçli

olarak biri tarafından yapıldığına inanmaya başlar. Bunun üzerine bir edebiyat profesörüne danışır. Yaşamı, bir öykünün parçası gibi aktığı için böyle bir yolu dener. Profesör, onun yaşamını inceleyerek hangi tarz bir edebî ürünün parçası olabileceğini düşünür ve ona, yaşayan meşhur yazarların isimlerini verir. Harold, uzun araştırmacılar sonunda, Karen Eiffel adlı kadın bir romancının, yeni bir roman yazdığını öğrenir. Bunun üzerine Harold, ona ulaşmanın yollarını bulmaya çalışır; ancak çok fazla vakti yoktur; çünkü romancı, romanına bir son bulmanın kaygısını yaşar. Nasıl bir sonun romana daha iyi olacağı üzerine uzun uzun düşünür. Tabi bu arada, yazdığı şeyler doğrudan Harold'un yaşamına yansır; çünkü artık açıktır ki romancı, Harold'un hayatını yazmaktadır. Onun kurgu dünyası, Harold'un yaşamını belirleyen şeydir. Harold, bu gerçekliği öğrendikten sonra, romancıya acilen ulaşması gerektiğini kavrar ve romanının sonunda, onu öldürmemesini ondan rica etmek ister. Romanın son satırları yaklaşırken Harold, romancıya ulaşır ve bu sayede ölümden kurtulur.

Gece romanındaki S. isimli karakter de tıpkı Harold gibi, kendi geleceğini şekillendirmek ister. Ancak o sadece, kurgusal dünyada kendi geleceğini şekillendirmenin peşindedir çünkü kurgusalın dünyası, filmde olduğu gibi, onun gerçek yaşamını etkilemez.

S., yazdığı satırlarda, bu öyküden kimseye bahsetmeyeceğini söylerken yazarın bu satırları okuma esnasında gülebileceğini düşünürek "gülme!" ifadesini de kullanır (Karasu, 2007: 158). Kendisinin vermiş olduğu bu sözün, yazarın kitabındaki sözlere benzemediğini ve bunu tutacağını dillendirir.

Bu tablo da oyun olgusu açısından önemlidir. Ortada bir oyunun olduğunu açık bir şekilde gösterir. Yazarın yazdıkları, karakterin onlara müdahalesi, onlar için bir eğlence aracıdır. S., yazarın bu durumu eğlenceli göreceğinin bilincindedir. Bunun yanında, okur, bu yeni ilişki biçimini anlamlandırmaya çalışırken eğlence ve oyun olgularını göz önünde bulundurması gerektiğinin farkındadır. Karasu, edebiyatı eğlenceli hale getirirken ona oyun havası katar.

S., karakteri, "…*birtakım oyunlar, düzenlenler uğraşmağa, her yere kendini sokmaya çalışıyorsun*" (Karasu, 2007: 182) sözleriyle, yazarın oyun olgusununa ve tuzaklara başvurduğunu doğrudan dile getirir.

Yetmiş üçüncü böümdeki dipnotta yazar, dipnotların anlamının eridiğini, kimin ne hale geldiğini, çıkış kapısının nerede olduğunu, kendisinin de bilmediğini ifade eder. Başka ellerin metne karıştığını, "kitabım" dediği bu eserin her yanının delik deşik olduğunu ve başkalarının da esere sızabildiğini üzülerek söyler. Eserin genel durumunu da aynalar içinde gezmeye benzetir. Ancak en sonunda derin bir kurnazlıkla her şeyin kendi iradesiyle bu hale gelmiş olabileceğini ve yaşanan tüm bu gelişmelerin, eserin yapısı icabı olmuş olabileceğini ekler.

Bu son ekleme, edebiyatı bir oyun olarak vücuda getirmeye çalışan yazarın, kendisini açık ettiği yerdir. O, başta, her şeyin, kendi kontrolünden çıktığı izlenimi verir. Hatta bundan hayıflanır da. Çaresiz bir şekilde, okurla dertleşir. Fakat, en sonunda, okura, durumun bunun tam tersi de olabileceğini, her şeyi, bilinçli olarak bu duruma getirmiş olabileceğini dillendirir. Okur, ne kadar büyük bir oyunla karşı karşıya kaldığını o an tam olarak anlar.

Karasu, *Gece* romanını, oyun eksenli kurarken bunu destelemek için romanın içeriğinde de oyun olgusuna yer verir. Karakterler, romandaki birçok şeyi oyun olarak değerlendirirler. Öte yandan, oyun olgusu, oynananlar oyunlarla, kendisine sağlam bir yer edinmiş olur.

Romanda, kaosu simgeleyen gececiler ile aydınlığı simgeleyen gündüzcüler arasındaki rekabetin kendisini gösterdiği alanlardan biri, şehir dışında yapılan öldürme olayıdır. Ancak bu olayın gerçekleşme biçimi, tamamen bir oyun havasında olur. Nitekim anlatıcının kendisi de bunu, oyun olarak adlandırır. Bu işin içindeki kişileri de oyuncu olarak niteler. Bu kişileri, oyuncu olarak adlandırmanın saçma olabileceğini ancak bunlara yakıştıracak başka bir ad da bulamadığını söyler (Karasu, 2007: 52). Anlatıcı, oyuncuların, bir törene katılma havasında olduklarını ve satranç oynamaya, top koşturmaya hazırlanır gibi bir hallerinin olduğunu söyler. Oyuncuların, kendi aralarında kısık sesle konuşarak söbe alanı olarak adlandırılan yerlerine geçtiklerini ve bu arada da herkesin vuracağı kişiyi de seçmiş olduğunu ve

onların karşı karşıya geçip birbirlerini esenledikleri görülür. Bu seremoni, uzun sürmez, hızlıca gerçekleştirilir. Tüm oyuncular, yerlerini aldıktan sonra, bir taraftan gündüz öte taraftan ise gece diye karşılıklı haykırma sesleri duyulur. Bu haykırıştan sonra, iki taraf da sessiz ve dumansız silahlarını çıkartıp karşılıklı ateş ederler. Bunun üzerine, iki taraftan da teker teker kişilerin yere serildiği görülür. İki yanın ölüleri, arkada bulunan küçücük bir yapının damı üzerinde, ışıklı, kocaman sayılarla belli edilir (Karasu, 2007: 50). Bu olay, satranç oynamaya, top koşturmaya benzetilerek oyunun sınırlarına dahil edilir. İki tarafın, sloganları andıran haykırmaları da bunu destekler.

Anlatıcı, eğer bu oyun her gün oynanıyorsa her gün en az on on beş insan ölür, yorumunu yapar. Ayrıca, oyuncu olarak adlandırdığı bu kişilerin, bu öldürme olayından önce, başka yerlerde alıştırmalar yapmış olabileceklerini de dillendirir ve oyun hakkında daha ayrıntılı bilgi verir. Her gün sağ kalan son oyunucu, ertesi günkü oyuna çıkma zorundadır. Galibiyeti elde ettiği günün akşamı, onun için bir şenlik düzenlenir. Ancak sonraki günün oyununa katılma zorunluluğu olduğu için onun da ölümünün kesin olduğu aktarılır. Oyun esnasında, çevrede oyuna katılmayan ya da katılmayacak olan birileri görülürse hemen vurulurlar. Kendilerini belli etmeden oyunu seyredenler, gördüklerini, sadece güvendikleri yakın dostlarına anlatırlar. Çünkü böyle bir şey yayılırsa, yaşamları tehlikeye girebilir (Karasu, 2007: 52). Bu tehlikeli bir oyundur. Sonunde kesin ölüm olan oyundur. Kazanan kişi, sonraki günün maçlarına çıkmak zorundadır. Bunun anlamı, ölene kadar oyuna katılmaya devam etmelidir.

İlerleyen sayfalarda, okuyucu, II. Bölüm'ün anlatıcısı olan O.'nun, bu oyunu düzenleyen kişi olduğunu öğrenir. O.'nun, bu oyunu var ederken çeşitli planları vardır. Bunlardan biri de N. isimli çocukluk arkadaşını, oyuna dahil etmektir. Onu, oyuna dahil etmek istemesinin sebebi ise derin bir bilinçaltı gerçekliğini barındırır. O., N.'ye baktığında, kendi babasını hatırlar. O., babasına karşı iyi duygular beslemez ve babasının, kendi gözünde yerinin kalmadığını söyler. Eğer, babasına benzeyen N., yenilgiyi kabul ederse, gözünde yeri olmamış olan babasının, gönlünden de silineceğini ve bu ağır sonun karşısında, yapacağı tek şeyin, intihar etmek olacağını dillendirir.

Sevim de romanda gerçekleşen olayları, oyuna benzetir ve bu olgu üzerinden yaşananları anlatır. Kara, kırmızı, sarı, yeşil, mor, ak taşların olduğu bir oyunda, bir taşa bir taş almanın, oyunu çok uzatacağını ancak bir taşa, birçok taşın alınmasının, oyunun seyrini değiştireceğini dillendirir. Bunu da içinde bulunduğu gizli yapılanmadan ayrılmanın yolunu ifade etmek için kullanır. Ancak bu tarz hamlelerle amacına ulaşabileceğini söyler (Karasu, 2007: 128). Sevim'in bu benzetmesi önemlidir.

Sevim, romanda gerçekleşenleri, oyuna benzetir. Bununla da yetinmez, oyunun kurallarını değiştirmek ister. Mevcut haliyle durum, onun istediği sonuçları doğurmamakta. O da oyunun etki gücünü genişletmek ister. Bir taşa, birçok taşın alınması kuralı onun lehine olur. Sevim'in bunu istemesinin sebebi, gizli yapılanmanın devasa büyüklüğüdür. Bu yapı, ufak hamlelerle devrilemez. Bunun bilincinde olan Sevim, ona yapılacak hamlelerin, büyük sarsıntılara yol açacak cinsten olmasını ister. Onun oyun metaforu, romanın geneline hâkim olan oyun olgusunu güçlendirir.

Sevim'in bazı sözlerinden, N.'nin "Geceyi Örenler" isimli metninde de oyundan bahsedildiği öğrenilmiş olunur. Sevim'in aktardığına göre, söz konusu metinde, oyun oynayan çocuklar vardır. Bunlar, oyun esnasında, çeşitli gruplar oluştururlar. Haydutların, polislerin, ajanların olduğu çeşitli gruplardan bahsedilir. Çocuklar, içlerinde en esmer olana ise gece olma görevini verirler (Karasu, 2007: 129). *Gece* romanının içinde üretilen hikâyelerde de oyun olgusunun olması, çok katmanlı oyun gerçeğini doğurur.

Oyunla sarmalanmış olan romanın içine, oyunlarla süslenmiş öyküler koymak, okura, oyun olgusunun özellikle gösterilmek istenmesinin sonucudur. Karasu, okurun, oyun olgusuyla doğrudan yüzleşmesini ister. Onun, oyun olgusuna verdiği büyük önem, bu sonucu var eder.

Sevim N.'ye yazdığı yazıda, ona karşı bir oyun kurduklarını ifade eder. Bu oyunda, N.'nin başkişi olacağını ama onun bundan haberi dahi olmadığını aktarır. Ayrıca, N.'nin bazı dostluklarının sona ermesinde de bu oyunun çok büyük etkisi

olduğu dillendirilir (Karasu, 2007: 132). Kurulan entrikalar, oyun kavramları üzerinden açıklanır.

Gizli yapılanma, N.'yi etkisizleştirmek için birçok yola başvurur. Onu, zor durumda bırakacak doğrudan ya da dolayla birçok eyleme girişir. Sevim, tüm bunları, ona oynanan oyun olarak tanımlar. Başkişi/başrol benzetmesi ise asıl vurucu olan yerdir. Yapılan şey, oyuna o kadar benzetilir ki onun başrolü dahi seçilir.

N., bir aşamadan sonra, kurulan bir oyunun en etkili oyuncusu konumuna getirildiğinin farkına varır gibi olur. Kendisine verilen zarflarda söylenenler onu, bu yönlü bir düşünceye sevk eder. Kendisi de eğer bu bir oyunsa oyuna geldim, der. Böyle bir oyun kuran birinin de kazanacağından çok emin olmuş olacağını da ekler.

N., kurguladığı öyküde, yine N. ismini verdiği bir başka karakter yaratır. Bu kişinin, kendi çocukluk ve okul arkadaşı olduğunu söyler. Onun en büyük özelliği, özürlü olmasıdır. Bu fiziksel engellerden dolayı, çevresiyle büyük bir uyum yakalayamaz ve farklı bir ilişki biçimi geliştirir. N., bunu, "karşıtlık oyunu" olarak adlandırır. Hiçkimsenin başta, bu oyunun farkına varamadığını aktarır. Bu oyunun kuralına göre, çevredeki herkese karşı gelinir ve bunun karşılığında da öteki kişilerin de ona karşı gelmesi sağlanır. Oyunu kuran N., çatışılan, çatışılacak kişi olarak kendisini kabul ettirir. Bu sayede, hem karşıdakilerin tepkisini hem de ilgisini diri tutar. Oyundaki bir diğer kural da herkese karşı aynı konumda kalmamaktır. Geliştirilen karşıtlığın derecesi, kişiden kişiye farklı tutulur. Bu oyunun en önemli kurallarından biri de her yıl sadece bir kişiyle arkadaşlık etmektir. Bir kişi dost olarak seçilirken öteki herkes karşıtlık eksenine oturtulur (Karasu, 2007: 204). Bu, tüm kuralları belli bir oyundur.

Karakterlerin, insan ilişkilerini bile, oyun üzerinden kurmaları, dikkat çekicidir. Her şey bir oyunun hamlesi olarak görülür. Herbir karakter, âdeta isminin, kazananlar hanesine yazılmasını ister.

Karasu, *Gece* romanını, bir oyun havasında yazar. Okura, çeşitli tuzaklar kurarak onun bu labirentlerle uğraşmasını ister. Başta anlatıcı konusu olmak üzere, birçok konunun üzerine kuşku bulaştırır. Bu şekilde, okuyucunun, kendisini, pür

dikkat esere vermesini ister. Romanın olay örgüsü de oyun gibi tasarlanmıştır. Zaten karakterlerin kendileri de romanda yaşanan birçok olayı, oyuna benzetirler.

Göçmüş Kediler Bahçesi kitabı, edebiyatı oyun olarak gören bir yazarın kaleminden çıkmıştır. Karasu, sadece öyküler yazma amacı gütmemiştir. Bunun yanında, bunu farklı ve eğlenceli yapmanın yollarını da aramıştır. Bunda amacına ulaştığı da söylenebilir. Kitabı okumaya başlayan okuyucu, ilk olarak nasıl bir edebiyat olayıyla karşı karşıya kaldığını anlamaya çalışır. Eser, bir epigrafla başlar. Ardından okuyucu, "Göçmüş Kediler Bahçesi" isimli öyküyle yüz yüze gelir. Okuyucuyu şaşırtan şeylerden biri de karşılaştığı bu ilk sayfaların tüm satırlarının italik yazılmış olmasıdır. Okuyucu, bir ortaçağ kenti olarak tanımlanan şehre yeni gelip orada ilk zamanlarını geçiren biriyle karşılaşır. İki buçuk sayfadan sonra okur, ikinci bir epigraf görür. Bu epigrafın ardından, "Avından El Alan" isimli yeni bir başlığa tanıklık edilir. Bu yeni başlığı okuyan okur, ilk sayfalardan tamamen ayrı bir dünyaya çekildiğini fark eder. Ortaçağ şehrinden, denizin kıyısına getirilen okur, alışık olmadığı bir anlatıcıyla yüz yüze gelir.

Okuyucu, bu yazarın, yazma denemeleri yaptığını gözlemler. Öyküsünün farklı hava şartlarında farklı olacağını, örnekler vererek anlatır. Güneşli bir havada, öyküsüne farklı başlayacağını, yağmurlu havada ise öyküsüne uygun gördüğü girişin başka türlü olacağını söyler. Bu, edebiyatı oyun olarak gören bir yazardır. Yazar, kelimelerle, olay örgüleriyle oyun oynamaktadır. Bunların ardından, bir masaldan bahseder. Bu, yılanların, canavarların, Ulu Ağaç'ların, kahramanların eğemen olduğu bir masaldır. Yazar, oyunun alanını genişleterek, kolunu bir balığın ağzına kaptırmış birinin öyküsüne geçer.

Okur, nasıl bir oyunla karşı karşıya olduğunu anlamaya çalışırken işler daha da karmaşıklaşır. İki sayfalık tamamen italik yazılan yeni sayfalar ona sunulur ve bunların, az evvel okuduğu satırlarla hiçbir alakası yoktur. Bunun üzerine doğrudan, kitabın ilk sayfalarında bulunan italik sayfalara geri döner. O zaman, bu iki sayfanın, kitabın başındaki sayfalarla daha fazla ilişkisini olduğunu anlar; ancak halen bir şeylerden emin değildir.

Bu emin olmama duygusuyla uğraşırken "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" başlığıyla karşılaşır. Okuyucu, yazarın, kendisine kurduğu oyunu yavaş yavaş anlamaya başlar. Yazar, farklı öyküleri art arda sıralarken bunların arasına ilgisiz birkaç sayfa italik sayfa sığdırır. Okuyucunun fark etttiği bir başka şey de bu öykülerin çoğunda, oyun olgusunun kendisine öyle veya böyle yer bulmuş olmasıdır. Satırlarını okuduğu "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünde şu ifadelere yer verilir:

> Ertesi gece otobüsü bir daha kaçırdı. Daha ertesi, daha ertesi gece de. Ancak, kovalamacada ustalaşıyordu… Uyuşukluk içinde yatıyordu akşamlara dek, karnını yalancıktan doyuruyor, kitap bile okumuyor, aldığı akşam gazetelerine göz gezdirmeğe üşeniyor, onları yatağının altına atıyordu. Denizi unutmanın, otobüsü kaçırmanın tedirginliğini atıp bir oyunu kurallarınca oynamanın keyfini her akşam biraz daha çok duyarak gidiyordu garaja (Karasu, 2008 a: 39).

Garaja gidip ilk amacı Sazandere'ye ulaşmak olan karakter, daha sonra bundan uzaklaşır ve orada, arabalara geç kalmayı, bir oyuna dönüştürür. Arabaları, kendi isteği dışında, günlerce kaçırınca bunu, artık bir oyun olarak görür ve bundan zevk almanın yoluna bakar. Okur, bu hikâyeyi bitirdikten sonra yine iki buçuk sayfalık italik sayfalarla karşılaşır. Kitabın başındaki "Göçmüş Kediler Bahçesi" isimli öykünün bu kırıntılarını okumanın ardından, okur, "Bir Ortaçağ Abdalı" öyküsünü görür. Burada yazar, kurgusalın dünyasını kullanarak Ortaçağ ile modern çağı iç içe yan yana sunar. Öykü bittikten sonra, bu kez, italik olan üç sayfa okurun gözlerinin önüne serilir.

Okurun bu oyunda zorlandığı söylenebilir; çünkü araya giren her bir öykü, kırıntılar şeklinde verilen "Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsüne yönelik dikkati dağıtır. Okur, bazen sayfaları karıştırarak italik kısımları bulmak ve aradaki bağları kurmak zorunda kalır.

"Korkusuz Kirpiye Övgü" bir sonraki öyküdür. Bu öyküde de edebiyatı oyun olarak gören yazar vardır. Yazar, karşılaştığı kirpinin birçok versiyonunu yazar. Okur, kirpiyi bazen bir yolcu, bazen büyüklerinin öğütlerine kulak veren biri, bazen de vatansever bir şekilde görür.

Yazarın alışılmış yöntemleri kullanmaya niyeti yoktur. Okur, bu öyküden sonra, alışılmış olduğu üzere "Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsünden kırıntılarla karşılaşacağını umarken yazarın onu yanılttığını fark eder. Yazar, italik hiçbir sayfaya yer vermeden doğrudan "Yengece Övgü" öyküsüne geçer. Burada, yazar, arkadaşlarıyla gördüğü bir yengecin öyküsünü anlatır: ancak bu, yazılış sürecini vermenin öyküsüdür. Okuyucu, her bir satırın nasıl vücuda geldiğine tanıklık eder. Zaten anlatıcı, bazı yöntemleri neden kullanmadığını da açıklar.

Bu öykünün sonlarına yaklaşan okur, "Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsünün bazı sözleriyle karşılaşıp karşılaşmayacağını merak eder. Öykü bittikten sonra, iki sayfalık italik öyküyle karşılaşır ve bunların "Göçmüş Kediler Bahçesi"ne ait olduğunu anlar. "Yağmurlu Kentin Güneşçisi", okurun karşılaştığı bir sonraki öyküdür.

Bu öykünün ardından, okur, italik dört sayfayla karşılaşır. "Dehlizde Giden Adam", bu satırlardan sonra gelen öyküdür. Öyküde, kendisiyle oyun oynadıldığını düşünen bir karakter vardır. Sahilde yüzdükten sonra, oradan ayrılmaya niyetlenen karakter, ıssız bir dehliz fark eder. Başta biraz çekinse de dehlize girmeye karar verir. İçeri girip biraz yürüdükten sonra "GİRMEYİNİZ" yazısıyla karşılaşır. Bu yazı onu güldürür çünkü bunu bir şaka sanır. Biraz daha yürüdükten sonra "GİRMEYEYDİNİZ" gibi komik bir ifadeyle karşılaşır. Karakter, bu ifadelerin, oyun amaçlı yazıldığını düşünür. Öykü, onun, dehlizde yaşadığı şeylerin üzerine kuruludur. Öykü bittikten sonra, okura, italik üç sayfa sunulur. Bunlar "Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsüne aittir. Bu italik satırların ardından "Usta Beni Öldürsen E!" hikâyesine geçilir.

Oyun, bu yeni öykünün temelini oluşturan konulardandır. Bir ip cambazı, onun ustası ve diğer cambazların yaşamı metnin temelini oluşturur. Okur, bu şekilde, oyun olgusundan uzaklaştırılmamaya çalışılır. Öykünün ardından, iki sayfalık italik metinle karşılaşan okur, bunları okuduktan sonra, "Bizim Denizimiz" adlı yeni bir metnin dünyasına girer. Bu metinde, sahilde oynayan, eğlenen insanlar vardır. Bu metnin sonuna da onunla ilgisi olmayan italik iki sayfa eklenir. İtalik satırların ardından okur, "İncitmebeni" adlı öyküyü okumaya başlar. Bu fantastik bir öyküdür.

Saatler içinde büyüyen, genişleyen bir adanın öyküsü anlatılır. Bu metinden sonra, italik üç sayfa ile karşılaşılır.

"Alsemender" bir sonraki öyküdür. Alsemender adlı bir çiçeğin sıradışı öyküsü dile getirilir. Bu öyküde de yazar, edebiyatı bir oyun olarak görür. Öykünün sonuna dört farklı alternatif ekleyen yazar, bu şekilde, edebiyatı, bir oyun alanı olarak gördüğünü de göstermiş olur. İtalik bir sayfa, bu öykünün sonuna eklenir. "Bir Başka Tepe" bir sonraki öyküdür. Efsunlu tepeye ulaşma amacı güden bir kişinin hayatı anlatılır. İtalik iki sayfa öykünün sonuna eklenir. "Masalın da Yırtılıverdiği Yer" sonraki metindir. Burada da Karasu'nun edebiyatı bir oyun olarak gördüğüne tanıklık edilir. Anlatı, kendi içinde onlarca parçaya ayrılmıştır ve bunlara sırayla şu adlar verilmiştir: 1 a., 2 a., 1 b., 2 a., 1 a., 1 b., 1 a., 1 b., 2 a., 1 b., 2 a., 1 b., 2 a., 1 a., 2 a., 2 b., 2 c., 2 b., 2 c., 2 b., 3 a., 2 c., 3 a., 1 a., 2 c., 2 b., 2 c., 2 b., 2 c., 1 a., 2 c., 1 a., 2 c., 3 b., 1 a., 2 a., 4, 1 a.. Bu bölümlerin bazıları arasında hiç bağlantı yokken, bazı bölümleri arasında ufak bağlantılar vardır. Bu metnin sonuna, yine "Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsüne ait, italik iki sayfa eklenerek kitap sonlandırılır.

Göçmüş Kediler Bahçesi kitabı, baştan sona, edebiyatı oyun olarak gören bir yazarın kaleminden çıkmıştır. Okura tuzaklar kuran yazar, onun, labirentlerden çıkmak için çabaya girmesini bekler. Okur için hangi sayfaların hangi öykülere ait olduğunu anlaması başta güçtür. Sayfalar ilerledikçe okur, kitabın tekrar başına dönerek nasıl bir yapı ile karşı karşıya olduğunu anlamaya başlar. Bu kitabın yapısı hakkında genel olarak bilgi verildi. Şimdi kitabın en fazla oyun kokan öyküsü olan "Göçmüş Kediler Bahçesi"ne daha yakından bakılabilir.

"Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsü, oyun üzerine kurulmuştur. Hatta Karasu, daha öykünün yazım aşamasında, ana masalın yapısı için bir "oyun" planına gereksinim duyar. Fred Stark'tan, masalın dokusunun karşılığı olacak bir oyun tasarlamasını ister. Stark, Dünya Satranç Şampiyonu Mikhail Tal'in 1963 yılında oynadığı bir oyunun planını seçer (İleri, 2007: 142). Bu satranç oyununun özellikleri, öyküdeki oyunun yapısının temelini oluşturur.

Öykü, kitaptaki diğer öykülerin sonuna eklenen birkaç sayfalık italik sayfalar şeklinde okura sunulur. Bu durum bile başlı başına, kitabın yazarının, edebiyatı, oyun

alanı olarak gördüğünü ispatlar. Öykünün yapısının yanında, onun içeriği de büyük oranda oyun eksenlidir.

Kökü yüzyıllar öncesine dayanan bir oyuna öyküde yer verilir. Bu oyun, gerçek bir yaşanmışlığın üzerinde doğmuştur. Oyunun oynandığı yerde, tarihin bir döneminde, oranın derebeyliği ile göçebeleri arasında bir savaş yaşanır. Göçebeler ilk savaşı kazanır ve ganimetleriyle asıl vatanlarına, ormanların içine çekilirler. Ancak bu galibiyet, onlarda birçok şeyi değiştirir ve yeni şeylerin doğmasına yol açar. Onlar artık, içilecek suyun değil, yıkanılacak, öyküde kullanılan tabirle çimilecek, bakılacak suya sahip olmak isterler. Bu da zihinlerde gözenin, pınarın yerini çeşmeye, hamama, ırmağa, denize bırakması sonucunu doğurur. Konar kalkar yaşam, kat kat yünler, postlar giyinip at sırtında uyuma alışkanlıkları yerini, adım adım daha düzenli bir yaşama bırakmaya başlar. Sözü edilen tüm kazanımların arttırılması ve yeni yaşama tam anlamıyla geçilmesi için derebeyinin büyük bir mağlubiyete uğratılması ve onun topraklarının, mallarının ele geçirilmesi gerekir. Ancak derebeyi, tüm bu gelişmelerden haberdardır ve yenilme ihtimalini de göz önüne alarak bir çözüm bulur. Bu çözüm bir oyundur.

Çözüme göre, on yılda bir, oyun oynayacak. Derebeyliğinin adamlarına Morlar, göçebelere Yeşiller ismi verilir. Eğer, Yeşiller oyunu kazanırsa on yıl, kente yerleşirler ve tüm imkânlardan yararlanırlar. Ancak eğer, Morlar kazanırsa, göçebeler, on yıl boyunca, ormana çekilir ve kentlilerin verdiğine razı olurlar. Fakat zamanla barışıp kaynaştıkları için bu çözüm, sadece bir oyun olarak kalır. Bu oyun, öyküde bahsedilen modern zamanlara kadar da devam eder.

Oyunu tasvir eden resimlere bakınca, onların, oyunun doğuş şartlarının özelliklerine sahip oldukları dikkati çeker:

> Resme baktıkça, mor şeritlilerin, yeşillere göre, daha ağır davranışlı, daha katı, daha kaygılı duruşlu olduklarını görüyordum. Yeşil şeritliler, daha yabanıl, daha çevik, daha sert gibiydiler. Giysilerinin orasına burasına, bir çalılığın içinden geçmişler de gelmişler gibi, yapraklar, dikenler, kökler, takılıydı; boyunlarından sarkan zincirlerden atlara, kurtlara, parslara benzer hayvancıklar sallanıyordu (Karasu, 2008 a: 44).

Öykünün anlatıcısı, resmi gördüğünde yukarıda alıntılanan yorumlamaya gider ve bu bir gerçekliği yansıtır. Yerleşik yaşamda olan ve topraklarını kaybetme korkusuna sahip morlar, daha ağır davranışlı, kaygılıdırlar. Göçebe olan yeşiller ise daha yabanıl, çevik ve serttirler. Giysilerinde yapraklar, dikenler, kökler vardır.

Bu oyunun en büyük özelliği, satranç oyununa çok benzemesidir: "*Satranca çok benzeyen bu oyunda taşların, yani bizlerin adı, satrançtaki gibiydi, kurallar hemen hemen aynıydı. Bir iki noktada satrançtan ayrılıyordu*" (Karasu, 2008 a: 156). Oyundaki taşların ismi, oynanış şekli ve oynanılan alanın çizimi, hemen hemen tamamen satranç oyununa benzer. Ancak arada bir iki farklılık vardır. Öyküde, bu farklılıklar dile getirilmemiştir.

Öyküde, bu oyunu merak edip onu görmek için kasabaya giden birinin başından geçenler anlatılır. Kasabada, kendisinin esrarengiz bulduğu biriyle karşılaşır ve onu merak etmeye başlar. Oyun günü geldiğinde, belediye başkanı, oyuncu eksikliğinden dolayı karakterin, oyunda oyuncu olmasını ister. Oyuncular, satranç oyununda olan isimlere sahiptirler ve satranç tahtasının tıpatıp aynısı olan geniş alanda, kendilerine verilen direktiflere göre hareket ederler. Oyunda karakter, Morlar takımındadır ve alanda karşısına baktığında, bu esrarengiz kişinin, Yeşiller ekibinin veziri olduğunu görür. Oyun başladıktan sonra, bazı hamlelerde karşı karşıya geldikleri görülür. Nihayetinde, oyunu Yeşiller kazanır. Bu iki kişi ise dost olurlar.

"Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin" anlatısında, Karasu, âdeta kelimelerle, kurguyla oyun oynar:

> İyi sordunuz bu soruyu! Hastalık bir yana Şefika, belki sı-
>
> Olur olmaz laf etmekte Tevfik'in üstüne yoktur zaten. Nur
>
> rası değil ama ben de merak ediyorum. Ederim,

_____ ağzına geleni söylerken kız kapının orada durmuş, gözleri

(Karasu, 2013 a: 110)

Karasu, karakterlerin konuşmalarını normal şekilde vermez. Bunun yerine, metne oyun havası katar. Metin ve kelimeler, onun oyuncağı gibidirler. Kısaltarak alıntıladığımız kısımda da açık olduğu üzere, farklı kişilerin sözlerini böyle bir diyagram üzerinden verir. İlk satır, iki kadının konuşmalarına, ikincisi, bu iki kadının iç konuşmalarına, üçüncüsü de masadaki üçüncü kadının iç konuşması ile diğer masalardaki insanların sözlerine ayrılmıştır.

Bu metinde ayrıca, iki farklı öykü beraber anlatılır. İlk öykü, mağara dönemi insanları hakkındadır. Mağara resimlerinin nasıl ortaya çıktığı konusu temel izleklerdendir. İkinci öykü ise, bir resmin öykülenmesidir. Yardım Derneği Yönetim Kurulu Toplantısı'ndan çıkan kadınlar, toplu bir fotoğraf çekerler. Yazar da bunlardan Şefika, Ferdane Hanım, Hikmet Hanım ismini verdiği kişilere bir geçmiş, yaşam yaratır. İki öykünün parçaları, birbirinden işaretle ayrılır. Ancak bazen birinin bir parçasının son cümlesi, öteki öykünün bir parçasının ilk cümlesi olarak seçilebiliyor. Tüm bunlar, yazarın, yapıtını, oyun havasında yaratmak istemesinin doğal sonuçlarıdır. O, sadece bir eser üretmek değil, onunla oynamak ve onu şekilden şekile sokmanın da çabasına girişir.

"Çeşitlemeli Korku", oyun açısından dikkat çeken bir başka metindir. Metnin tamamı aşağıdaki gibi tasarlanmıştır. Biz sadece örnek olması için kısa bir kısmını alıntılayacağız:

…

engebesiz bir düzlükte

ÜSTÜME BİR ÇIĞ GİBİ GEL-

DİN KENDİNE KATTIN BENİ

gözü, a-

…

SENİ SENİ SENİ

: SENİ : SENİ :

gördüm - : - duydum - : -- :

yaşadım - - öldüm - :

(Karasu, 2013
a: 77).

Karasu, edebî yapıtı, alışılmışın çok ötesine çeker. Küçük ve kopuk harfler, bir anlatıyı dile getirirken onların arasında bulan ancak onların devamı olmayan (fakat dolaylı olarak bağlantılı olan) büyük harfler, başka bir anlatıyı oluşturur. Anlatılan konular, birbirine yakındır. Bazı kelimeler tamamen büyük, bazıları tamamen küçük yazılarak; çeşitli noktalama işaretleri kullanılarak; birçok kelimenin yarısı alt, yarısı üst satırda yazılarak; kısacık anlatıda farklı metinler verilerek metin, oyun havasına sokulur. Bu durum, metnin tamamına hâkimdir.

"Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine: Akdeniz'i A n/r ar Bir Metin" isimli anlatı da edebiyatı, oyun olarak gören bir anlayışın ürünüdür:

Tükenmez gençliğinde don-

muş bir resim, şimdi. Ama o za-

manlar, bu resimdeki yaştaydık;

yaşıttık resmin gösterdiğiyle

Sobası usumdan yok olmuş oda-

da, çatkının orta yerinde bir baş-

ka resim de olurdu hep. Üzerinde çalı-

(Karasu, 2013 a: 34).

Karasu, bilinçli olarak kelimeleri yarıda kesip yarısını üst satırda yarısını da alt satırda verir. Sayfayı kullanma yöntemi de çok farklıdır. Bazı cümleleri sayfanın

başına, bazılarını da ortaya yerleştirir. Karasu, bu tarz bir yönteme başvurarak sayfayla, kelimelerle oyun oynar. Anlatının tamamı, bu şekilde vücuda getirişmiştir.

Narla İncire Gazel kitabının sunumu da oyun havasındadır:

> Side'nin kekiğini topluyoruz anıtsal çeşmenin yuvarlanıp biribirine karışmış oymalı taşlarının dibinden. Başka yerlerde pek görmediğim, rengi, kokusu biraz değişik bir kekik türü bu.
>
> GİDE DÖNE
>
> ÇOK GİRİP ÇIKTIK BU KAPIDAN
>
> Taşlar arasında ilginç bir taş görmüştük birkaç yıl önce…
>
> (Karasu, 2012 a: 15).

Kitap boyunca, ada parçacığı olarak tanımlanabilecek cümleler vardır. Onların kendilerinden önceki ve sonraki cümlelerle ilişkileri yoktur. Suyun içinde yüzen ada parçacıkları gibi metinde yerlerini alırlar. Karasu, eser üretimini, bir eğlence aracı olarak gördüğü için bu tarz, oyunu andıran yöntemlere başvurur. Bu ada parçacıkları, öykünün birçok yerinde kendilerine yer bulur.

Modern dönemin ciddi, planlı, hedefi olan anlayışı, postmodern dönemde görülmez. Postmodern düşüncede, hayatın derin anlamları yoktur. Bu yaşamda önemli olan, haz duygusunu arttırmaktır. Postmodern bireylerin, haz duygusunu arttırmak için başvurduğu araçlardan biri oyundur. Postmodern yazarlar, bu toplumsal gerçekliğe kayıtsız kalmaz ve eserlerinde oyun olgusuna ayrı bir yer verirler. Öte yandan postmodern dönemde, gerçekliğin ortadan kalktığına inanılması eserlerde, gerçek-kurgu sınırını belirsiz bırakır. Neyin gerçek neyin kurgu olduğu kolay kolay bilinmez. Yazarların, kurgu-gerçek sınırını belirsiz bırakmak için kullandığı yöntemlerden biri oyun olgusudur; çünkü oyun, hem gerçek hem de değildir. Hem varlığı açıkça görülür hem de hiçbir zaman gerçek olarak nitelenmez. Onun bu özelliği postmodern yazarları cezbeder. Bilge Karasu, "Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin", "Çeşitlemeli Korku", "Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine: Akdeniz'i A n/r ar Bir Metin", "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam", "Alsemender", "Masalın da Yırtılıverdiği Yer", "Göçmüş

Kediler Bahçesi" isimli öykü ve anlatılar ile *Gece, Narla İncire Gazel* kitaplarında, oyun olgusuna yer verir.

2.7. GERÇEKLİĞİN YİTİMİ

Gerçeklik olgusuna yüklenen anlam, her dönemde farklı olmuştur. İlk dönem filozofları, gerçekliğin Tanrı'dan kaynaklandığına ve evrenin de bu gerçeklik üzerine kurulduğuna inanırlar. Bu düşünce ile evrene bakan yazarlar da eserlerinde evrenin kopyasına yer verirken hem bu büyük gerçekliğe bağlılıklarını göstermiş hem de ona hizmet etmiş olurlar. Ortada fazlasıyla inanılan ve peşinden gidilen bir gerçeklik vardır.

Modern dönemde de bireyler, gerçeklik olgusuna inanırlar; ancak bu gerçeklik, Tanrı eksenli değildir. Tamamen insanın aklı üzerine kuruludur. Kendilerinden önceki bireylerin düşüncelerinin aksine gerçekliği soyut, metafizik olaylara değil, doğrudan doğruya kendi iradelerine bağlarlar. İnanılan gerçekliğin mabedleri fabrikalar, laboratuvarlardır. Yeni gerçekliğin meyvesi de öte dünyaya bırakılmak istenmez. Yeryüzü cennetini hemen kendi önlerinde tahayyül ederler. Onların yapması gereken tek şey, ona ulaşmak için kas ve beyin güçlerini çalıştırmalarıdır. Bunun için modern master planlar devreye sokulur.

Postmodern döneme gelindiğinde ise bambaşka bir durum ortaya çıkar: Gerçekliğin yitimi. Ne ilk dönem filozoflarının metafizik temellere bağladıkları gerçeklik ne de modern insanın akıl eksenine koyduğu gerçeklik kalır. Artık simülasyon dünyasında yaşanıldığına inanılır. Gerçekliği ortadan kaldıran bu simülasyon evrenine geçişte bilişim alanındaki gelişmeler son derece önemli rol oynar.

Lash'ın da ifade ettiği gibi, internet, televizyon, video, radyo, kamera, uydular, fotoğraf alanında yaşanan gelişmeler gerçekliği kendi kıskacı altına alır. İletişimin bu "'fazla yüklenmesi' sonucunda anlam, büyük ölçüde değer kaybına uğrar (Lash, 2011: 157). Anlamı değer kaybına uğratan bu gelişmeler, gerçeklik konusunu da bulanıklaştırır.

Gerçek, artık fiber kablolar arasında dolaşır. Fiber kabloların hızı arasında afallayan gerçeklik, bambaşka bir boyut kazanır. Uydular, "gerçekliği", dünyanın bir ucundan öbür ucuna taşırlar. Kameralar ve çeşitli internet progrmaları, görüntüleri bambaşka şekillere sokarak bireylere sunarlar. Bireyler, bunların modifiye edildiğinin farkına bile varmaz. Onların gerçek şekillerinin, varlıklarının bu olduğunu düşünür. Fakat bu bir yanılsamadır. Öte yandan televizyon ekranları, binlerce "gerçekliği" saniyeler içinde peşi sıra sunar. Tüm bunların sonucu olarak bireyler için artık, alışılmış gerçeklik rafa kaldırılmış olur.

Gerçekliğin yitirildiği bu dönemde, "hipergerçeklik"ler vardır. Ahmet Cevizci, hipergerçeklikte, yüzey ile derinliğin, gerçek olanla düşssel olan arasındaki sınırın ortadan kalktığını, bunun da gerçekliğin yitmesi, gerçek olanın kaybolması sonucunu doğurduğunu dile getirir. Bu hipergerçek dünyada, imge ile realite iç içedir. Hipergerçeklikte, simülasyon, temsil etttiği varsayılan gerçeklikten daha gerçektir (Cevizci, 2013: 782). Postmodern özneler, asıl gerçeklik olarak algıladıkları şeyin, simülasyon olduğunun farkına bile varmazlar.

Postmodern özne, tamamen simülasyonlar tarafından kuşatılmıştır. Cep telefonu, onun hayatının vazgeçilmezidir. Günün büyük bir bölümünde cep telefonuyla ilişki içindedir. Telefon ekranında gördüğü binlerce simülatif görüntü, onun hayatının vazgeçilmezidir. Bilgisayar, kamera, televizyon, radyo da onu kuşatan öteki simülasyon araçlarıdır. Tüm bunlara maruz kalan özne için, simülasyon, asıl gerçeklikten daha gerçek olarak görülür; çünkü onun hayatını belirleyen şeyler bunlardır.

Best ve Kellner, bu teoriyi somutlaştırmak için kadın dergileri, hayat tarzı dergileri, moda gösterileri, bilgisayar eksenli ürünleri örnek olarak verirler. Çünkü burada bireylere ideal giyim, ev, moda, yaşam örnekleri sunulur. Tüm bunlardan dolayı onlara göre, burada söz konusu olan şey, modelin, gerçeğin belirleyicisi olduğu ve hipergerçeklikle gündelik hayat arasındaki sınırın silindiği durumlarının ortaya çıkmış olmasıdır (Best ve Kellner, 2011: 149). Bu sınırın silinmesi, modelin lehinedir. Tam burada, şu çelişki dile getirilmelidir. Kitle üretiminin, öznelerin farklılıklarını ortadan kaldırabileceği korkusu, günümüzün en büyük kabuslarından biridir (Popper, 2010: 303). Bu durum, birçok düşünürü endişelendirmektedir.

Hipergerçek olan model, tüm dünyada, büyük bir etki gücüne sahiptir. Dünyanın en batısındaki özne ile en doğusundaki özneye aynı tarz elbiseyi, yaşam biçimini sunma gücüne sahiptir. Burada, postmodernin çelişkili yapısı ortaya çıkar. Postmodern düşüncenin en fazla olumlanan yönü, onun çoğulculuğu önemsemesidir. Fakat, hipergerçek modellerin, tüm dünyaya aynı tarz giyim ve yaşam biçimini sunması ve bunda kısmen başarılı olunması onun handikapıdır.

Bu hipergerçekliğin dünyasında, Baudrillard'ın da ifade ettiği gibi simülakrlar, gerçeğin katilleridir; çünkü kendi modellerinin katilleridir. Örnek olarak Disneyland'ı veren Baudrillard'a göre Disneyland, bütün simülakr düzenlerinin iç içe geçtiği kusursuz bir modeldir. Disneyland'ın korsanlar, geleceğin dünyası gibi şeylerden oluşan bir illüzyon ve fantazm dünyası olduğunu vurgular. Disneyland'a giden birinin nasıl bir süreçten geçtiği ve bunların nasıl yorumlanması gerektiği konularında ayrıntısıyla durur. Araçlar otoparka park edildikten sonra, giriş için içeride kuyruğa girilir çünkü devasa bir kalabalık vardır. Zaten ona göre Disneyland'ı çekici kılan şeylerin başında, çelişkileriyle, zıtlıklarıyla bu dünyanın, çoğul ve simülatif olması gelir. İçerideki kalabalığın, sıcaklık yaydığını ve bu kalabalığın oyuncaklarla beraber bireylere, çeşit çeşit duygular yaşattığını dile getirir. Ancak her şey bittikten sonra çıkışa yönelen birey, yapayalnız ve kendi haline terk edilmiş bir vaziyettedir. Bireylerin, içeride, binbir çeşit oyuncakla bir nehir misali oradan oraya sürüklenirken adımlarını Disneyland'ın dışına atar atmaz yalnızlığa (o bu yalnızlığı, oyuncak olarak da niteler) mahkûm edildiklerini söyler (Baudrillard, 2014 a: 28,29). Simülakrın ve gerçek dünyanın birey üzerindeki etkilerinin derecesi, bu örnek üzerinden somutlaştırılmış olur.

Disneyland'ın içi ve gerçek dünya arasındaki farkı ortaya koyan Baudrillard, insanların, gerçek olanın Disneylandmış gibi davrandıklarını tespit eder. Sanal oyuncaklarla, eğlence araçlarıyla ve teknolojik cihazlarla doldurulmuş olan bu yere girenler, neşe ve canlılığa kavuşurlar. Bu sanal dünyanın atmosferi, onlara, büyük bir yaşam sunar. Ancak insanlar, adımlarını Disneyland'dın dışına, yani gerçek havaya, güneşe, yıldızlara, ağaçlara attıklarında, birden canlılıklarını yitirirler. Baudrillard, birçok yerde haklı olarak sorar gerçek, Disneyland mı yoksa dış dünya mı? Çizilen

tabloya bakılınca cevap kaçınılmaz olarak Disneyland'dır. İşte bu yüzden simülakrlar, gerçeğin katilleridirler

Baudrillard, gerçekliğin yitimini ve simülasyon evreni kuramını daha da geliştirir ve üç simülakr düzeninden bahseder:

1. Uyumlu, iyimser ve Tanrı'nın yarattığı ideal doğanın tıpkısını/ikizini oluşturmayı amaçlayan imge, taklit ve kopyalama üstüne oturan doğal, doğalcı simülakr.
2. Tüm üretim düzenini kapsayan enerji ve güce dayalı makinelerle somutlaşan üretici, üretken simülakr. Dünya çapında bir insani gelişme hedefleyen, sürekli yayılma eğiliminde olup, sınırsız miktarda enerji özgürleştirmeye (arzu bu simülakr düzenine özgü görece ütopyalardan biridir) çalışan simülakr.
3. Information= bilgi, model ve sibernetik oyunlardan oluşan, tamamen işlemsel, hipergerçek ve mutlak bir denetim hedefleyen simülasyon simülakrları (Baudrillard, 2014 a: 169).

Tiyatronun doğuşu, moda, barok sanat ve benzeri yeniliklerle beraber, Baudrillard'a göre, birinci simulakr çağına girilir. İkinci simulakr çağı ise sanayi devrimiyle ortaya çıkar. Sanayi devrimi nesnelerin neredeyse sonsuz sayıda yeniden üretilebilirliği demektir. Üçüncü simulakr çağında ise üretimin yerine, onun taklidi olan model geçer. Yani metadan işarete ya da sembole doğru bir kayma süreci ortaya çıkar (Şaylan, 2009: 311). İlk simülakr çağında klasik edebî ürünler verilir. İkinci simülakr çağında, modern edebî ürünler yaratılır. Üçüncü simülakr çağında ise postmodern edebiyatın ürünleri başgösterir.

Baudrillard, gerçekliğin yitimi ve simülakr düzenini, imgenin geçirdiği aşamalar üzerinden de somutlaştırmaya çalışır. Ona göre imge, derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge, derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge, derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge, gerçekliğin hiçbir çeşidi ile ilişkisi olmayıp, yalnızca kendi kendinin simülakrı olan imge olmak üzere dört aşamadan geçmiştir (Baudrillard, 2014 a: 20). Steven Conner, bu aşamaları yorumlar. Ona göre imgenin, derin bir gerçekliğin yansıması olduğu ilk aşama, bilimsel ya da göndergesel dil aşamasıdır. İkinci yani, imgenin, derin bir gerçekliği değiştirdiği ve gizlediği aşama, ideoloji aşamasıdır. Ancak bu çok da masum değildir. Çünkü bu ideolojik yön,

bireylerin gerçek yabancılaşmalarını ve sömürüldüklerini görmelerini engeller. Derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imgenin üçüncü aşamasına Conner, örnek sunmaz ve Baudrillard'ın bu aşama için ikon kırıcıları örnek verdiğini aktarır. İkon kırıcılar, Tanrı'nın imgelerinin yapılmasından korkarlardı çünkü bu imgelerin, Tanrı'nın yokluğuna tanıklık ettiğine inanırlardı. Connor'a göre, gerçekliğin hiçbir çeşidi ile ilişkili olmayıp, yalnız kendi kendisinin simülakrı olan imgenin dördüncü aşaması, içinde bulunduğumuz çağın aşamasıdır. Çünkü içinde yaşadığımız çağda imgeler, gerçekliğe bağlanmak çabası güdülmeden üretilip dolaşıma sokulur (Connor, 2005: 81). İmgeler, gerçekliğe bağlanmak bir yana, gerçekliği kendilerine bağlayan bir aşamaya gelmişlerdir.

Baudrillard imge ile gerçekliğin macerasını, bu şekilde özetlemiş olur. Bireyler, peşinden gidilecek gerçekliğin var olduğuna inanıyorlarsa gündelik yaşam pratiklerinde, bu gerçeklikleri somutlaştırmak isterler. Bu gerçeklik, metafizik temelli de olabilir fizik sınırlarındaki bir gerçeklik de olabilir. Her iki durumda da inanılan gerçekliğin, gündelik yaşama yansıyan imgelerine yer verilir. Postmodern düşüncede ise gerçekliğin ortadan kalktığına inanılmasından dolayı imgeler, herhangi bir dışsal gerçekliğe ihtiyaç duymazlar. Bunun aksine, onu var ederler.

Peki gerçekliğin yitimi, edebi eserlerde etkisini nasıl gösterir? Baudrillard'a göre, gerçekliğin yitimiyle beraber, postmodern yazarların çoğu, temsil ve model kavramlarına karşı çıkarlar. Çünkü temsil, öncesinde bir gerçekliği gerektirir. Yine ona göre, temsil ve modelin önemini yitirdiği bu dünyada, aşkın olan da önemini yitirir. Çünkü hiçbir gösterge, kendisinin dışında, öte bir varlığa göndergede bulunmadığı için aşkınlık düşüncesi de ortadan kalkar. Baudrillard'a göre burada önemli bir sonuç daha ortaya çıkar. Modern dönemde, gerçeklik, düşselliğin varlığını kanıtlayan en önemli göstergeydi. Ancak gerçeğin kendisi ortadan kalktığı için düşsel olanın, kurgusal olanın tespiti nasıl sağlanacak? (Baudrillard, 2014 a: 171) Gerçeklik ve düşsellik/kurgusallık kıstası elden kayıp gittiği için bu dönem eserlerinde neyin düşsel/kurgu neyin gerçeklik olduğu tam olarak tespit edilemez ve düşsel/kurgu ile gerçeklik iç içe geçer.

Baudrillard, K. Philip Dick'in öykülerini bu eksende analiz eder. Dick'in eserlerinde, geçmiş ya da gelecek mefhumlarının olmadığı; zamansal, mekânsal,

göstergesel anlamda öykülerin neredeyse tüm verilerinin boşlukta yüzdüğü tespitlerinde bulunur. Böyle bir evrenin de hem var olabileceğini hem de olmayabileceğini yani her gerçek hem de gerçek dışı olarak nitelenebileceğini söyler (Baudrillard, 2014 a: 174). *Crash,* eseri için de benzer bir analize girişir. Eserin, hipergerçek bir özelliğinin olduğunu bu yüzden, eser için ne kurmacadan ne de gerçeklikten söz edilemeyeceği tespitinde bulunur. Eserde, Batı Almanya'da bulunan, dışarısı için hiçbir şey üretmeyen, tüm üretimi, fabrikalar arası karşılıklı sipariş, rekabet, yazışma, muhasebe için yapan simülakr fabrikalar vardır. Baudrilllard'a göre eserin en ilginç olduğu an, bazı işçilerin işşiz kalmasıdır. O, fabrikaları hayalet fabrikalar olarak niteler ve birgün bu hayalet fabrikaların birinin "iflas ettiğini" aktarır. Ona göre bu şekilde işçiler, ikinci bir kez işsiz kalırlar. Çünkü zaten ilk yaptıkları iş anında da onların işsiz olarak tanımlanması gerekir. Simülasyon'un tam da bu olduğunu söyler. Gerçekten de bu fabrikalar, başka bir dış gerçekliğe ait olmadan kendi aralarında bir "gerçeklik" kurmakta ve sistemlerini işletmekteler. Onların ürünleri de hipergerçek ürünlerdir (Baudrillard, 2014 a: 175). Hipergerçek dünya, hiper gerçek insanlar ve hipergerçek ürünler, bu romanda sergilenir.

Özetle şu söylenebilir ki postmodern dönemde, gerçekliğin yitirilmesiyle gerçeklik ve gerçek olmayan (rüya, temsil, simülasyon) arasındaki sınır ortadan kalkar. Edebi eserlerde bu durum, kendisini yoğun olarak, düş konusuna çok fazla yer verilmesinde gösterir. Bu durum, biraz daha ileri boyuta ulaştığında da gerçek ile rüya âlemi iç içe geçer, aradaki sınır çizgisi bulanıklaşmaya, silinmeye başlar.

Bilge Karasu'nun *Kılavuz* romanında, rüya ile gerçeklik iç içe geçer. Eser boyunca, rüya iklimi, gizemli havasını muhafaza eder (Çorlu, 1992: 110). Uğur isimli karakterin, gördüğü ve gerçek yaşamda da karşılığı bulunan üç rüya dikkati çeken ilk rüyalardır. İlk olarak bu rüyalar hakkında bilgi verilecek, ardından da reel yaşamla bağları üzerinde durulacak.

Uğur, ilk düşte, bir otel odasındadır. Odada yaşlıca bir kadın, köşeye yerleştirilmiş yatakta oturuyordur. 65 yaşına yakın olan bu kadına, anne der gibidir. Bu tabloyu gördükten sonra hafifçe geriye çekilir. Bu sefer ise yatağın ucunda yüzünü görmediği bir genç dikkatini çeker. Genç adam, aniden kapıya doğru atılır ve

ortadaki masayı, iki sandalyeyi, iki irice bavulu, bastonu, askılığı, yan yana, üst üste kapıya dayar.

İkinci düşte, bir odada, yüksekçe bir yerde yedi sekiz ölü görür. Hepsi eski zaman elbiselerini giymiştir. Bunlar renkli, ışıl ışıl, parıltılı elbiselerdir. Yanlarından geçince parmaklarını oynatır ve bu hareket, ölülerin bedenlerinde yara izleri, kan oluşturur. Sonra yanında biri beliriverir ve gördün ya, hepsini de sen öldürmüş oldun, diyerek onu suçlar.

Üçüncü düşte, kendisini bir evde, piyanonun arkasında durmuş halde bulur. Evden birkaç kişinin ayrıldığını gördükten sonra, o da ayrılmaya koyulur ancak ev sahibesi, ona gidemeyeceğini çünkü onun ölmesi gerektiğini söyler. Ona, balık ezmeli bir ekmek uzatır. Acı çekmeden, hafif bir uyuşukluk ve buruntu ile öleceğini dillendirir. O da rüyalara has bir şekilde, ağzını açmadan kadınla tartışmaya başlar. Kadın, onu bileğinden tutup peşinden sürekler. Daha sonra, yerde bulunan mindere uzanır. Odadaki herkes, gözlerini ona dikerek çeşitli sözler söylerler. Onun, öleceğini bilmesini beklediklerini çünkü öldürenlerin, ölmesi gerektiğini ifade ederler. Ondan, bu işi daha fazla uzatmaması ricasında bulunurlar. Daha sonra kendisini hocasının evinde bulur. Ancak ev, gerçekte olduğundan daha geniştir. Salonda, yaklaşık kırk kişi vardır. Ev sahibesi, Uğur'a yönelerek, onun gelebilmiş olmasına çok sevindiğini çünkü Uğur'un özel kalem müdürünün, onun, İstanbul'a gidebileceğini bu yüzden de daveti kaçırabileceğini söylemiş olduğunu aktarır. Uğur, bu rüyada, yaşını başını almış ama aynı zamanda güçlü bir kişi konumunda görür kendisini. Ancak rüyanın ilk kısmında çok gençtir.

İşin ilginç yanı ise, bu rüyaların, gerçek yaşamıyla çakışmasıdır. Yaşlı birine refakat etme işini kabul eden Uğur'a, Yılmaz isimli ev sahibi tarafından bir kaset verilir. Uğur, yalnız olduğu bir anda, bu kaseti izlemeye koyulur ve kaseti izlerken terler içinde kalır. Çünkü kendi rüyası, kasete çekilmiştir. Kasetin başlarında, genç bir adam vardır ancak o, arka profilden çekilmiştir. İlerleyen dakikalar boyunca onun yüzü gösterilmez. Ancak kasetin bir yerinden sonr Uğur, kasetteki kişinin yüzünü görür ve onun kendisi olduğunu anlar. İş bununla da bitmez çünkü ilerleyen dakikalarda, kendi düşlerinden ilkinin, kasete çekilmiş olduğunu fark eder: "*Filmi durdurdum. Ter içindeydim. Yüzünü göremediğim genç adam bendim. İlk düşümdü*

bu" (Karasu, 2008 b: 33). Yaklaşık sekiz ay önce görülen bir düş, televizyon ekranında, düşün sahibi tarafından izlenir. Gerçeklik ve düş arasındaki sınır yerle yeksan olur.

Kılavuz romanında ayrıca, gerçek yaşamın içinde düş, rüya kavramlarına çok başvurulur. Âdeta yazar, okuyucuyu, sürekli bu kavramlarla karşı karşıya getirmek ister gibidir. Bazı örnekleri şunlardır:

"*Mümtaz Bey, 'Yahu, bir düşün içindeyiz Uğur'*" (Karasu, 2008 b: 68).

Mümtaz Bey'in bu sözü, düşlerini kasette görmüş olan Uğur için çok şey ifade eder. Çünkü kafası, bu konuda çok karışmış haldedir. Bu yönlü sözleri duyması, içindeki duyguların depreşmesine neden olur. İhsan karakteri de onu, benzer duygulara sevk eder:

"*Bir düşün içindeymişçesine konuşması, bir gece önce de dikkatimi çekmişti. İhsan'ın öbür yanıydı bu. Ya da öbür yanlarından biri…*" (Karasu, 2008 b: 85)

Uğur, İhsan'ı dinlerken, onun, düşün içindeymiş gibi konuştuğunu hisseder. İhsan'ın, romanın en gizemli kişilerden biri olduğu göz önüne alındığında, Uğur'un, ona metafizik bazı özellikleri atfetmesi son derece normaldir. Uğur, tüm bu yaşananlardan ciddi manada etkilenir:

"*Düşlerim değişti… Geçen gün, siz Yılmaz Bey'le burada görüşürken gördüğüm düş, bu gece, bir ara gördüğüm düş...*" (Karasu, 2008 b: 90).

Düş ile gerçek yaşamı iç içe geçen Uğur'un, Yılmaz Bey'in evine yerleşmesiyle düşleri de değişmiş olur. Çünkü onda, gerçek dünya ile düş âlemi arasındaki ilişki çift taraflı şekilde çok sıkıdır. O da bunun farkındadır:

"*Belki düşle uyanıklığı, sandığımdan da fazla karıştırıyorum*" (Karasu, 2008 b: 102).

Düş, rüya olgusunun fazlasıyla kendisine yer bulduğu bu romanda yazar, âdeta okuyucunun kafasını bulandırmak, neyin düşün içinde neyin gerçek yaşamda gerçekleştiğinin bilinmemesi için özel bir çaba sarf eder. Yazar, Uğur'un dilinden

dökülen "belki düşle uyanıklığı, sandığımdan da fazla karıştırıyorum" sözünü okuyucunun da söylemesini ister gibidir.

Uğur, düş ile gerçekliği birbirine karıştırdığının farkındadır. Bu durumun, onun düşündüğünden çok daha ileri boyutta olabileceği yorumunu yapar. İhsan'ın bazı sözleri de bu düşünceyi doğrular niteliktedir.

"*Sanki her şey birinin, örneğin Uğur'un düşlerinden birinde olup bitiyor*" (Karasu, 2008 b: 102)

Romanın en gizemli kişilerinden biri olan İhsan, sanki bir şeyleri ima eder gibi, Uğur'a dönüp her şey, âdeta senin düşlerinin içinde gerçekleşiyor gibi, sözlerini söyler. Önceki kaset olayı göz önüne alındığında, bu sözlerin, çok da anlamsız olmadığı görülür.

Kılavuz romanı, düş ile gerçekliğin sınırlarının birbirine fazlasıyla karıştığı bir romandır. Bu yüzden, romanda gerçekleşen bazı olayların, düş âleminde mi yoksa rüya âleminde mi gerçekleştiği belli değildir. Her iki yorumlama da kendisine zemin bulur. Uğur'un rüyasının kasete alınması ve onun televizyon ekranında izlenmesi, düş-gerçeklik sınırını ortadan kaldırır. Zaten bu tarz olaylardan dolayı o, düş ile gerçekliği çok fazla karıştırdığını dile getirir. İhsan ise yaşanan her şeyin birinin, örneğin Uğur'un düşünde gerçekleşmiş gibi olduğunu ifade eder. Bunların yanında, roman boyunca düş, rüya gibi kelimelere sıklıkla başvurularak okuyucu, düş-gerçeklik sınırının bulanıklığına kanalize edilir.

Akşit Göktürk, *Gece*'ye yazdığı önsözde, romanda, hem öznel hem de nesnel düzlemde, yazarın da dilin de konu edinilen yaşam gerecinin de nesnel varlık sınırlarını yitirdiği yorumunu yapar (Karasu, 2007: 5). Nitekim romanda, anlatıcılar yoluyla da benzer kanaate varılır:

"*Bilinecek bir doğru var mı?*" (Karasu, 2007: 28)

Bu sözlerle anlatıcı, doğruluk kavramının kendisini şaibeli duruma getirir. Bu durum da romanda, gerçekliğin yitirildiğini açıkça ortaya koyar. Nitekim romanda

görülen bazı olaylar da bunu destekler. Ulusal Kitaplık ya da Bilgiler Sarayı denilen yapının içinde yaşanan olaylar, bu açıdan önemlidir.

Öykü karakteri, merdivenden aşağı iner ve basamaklar bittikten sonra, havada asılı durur gibi hisseder kendisini (Karasu, 2007: 66). Ortalık iyice aydınlık olmasına rağmen kendisini, havada asılı durur hissetmesi ve önündeki boşluğun simsiyah derinlikli olması, nesnel gerçeklikle açıklanamayacak bir şeydir. Ayrıca hemen sonraki sayfada dile getirilenler de bunu destekler niteliktedir. Bir düşün içinde olup olmadığını kendisine sorar ve bu konuyu aydınlatmaya çalışır. Bunun için bildiği bütün oyunları, teker teker denemeye başlar. Elini hızla öne doğru uzatır, kendisini çimdikler, gözlerini yumup açar, kolunu uzatıp sağdan sola soldan sağa yarımşar daireler çizer. Tüm bunları yaptıktan sonra, düş görmediğine kanaat getirir.

Merdivenin son basamağında, havada asılı kalmış gibi durduğu yerden bir iki adım kadar ötede, başka bir merdivenin son basamağını görür. Bir sıçrayışta oraya geçer. Bu âdeta bir uçma deneyimidir. Karakter, mekânlar arasında, ufak hareketlerle gidip gelir. Bulunduğu yeni yerde, hareket eden merdivenlerle karşılaşır. Üstteki merdivenler alçalmakta ve onun başına değecek gibi olmaktalar. Biraz zaman geçtikten sonra bunun bir sanrı olmanın ötesinde, gerçekten de yaşanan bir olay olduğunu anlar. Merdivenlerin arasında sıkışıp kalmamak için bu duruma uygun hareket eder ve kısa süre sonra, iki merdivenin kesiştiğini görür. Bu tasvirler de nesnel gerçekliğin dışına çıkıldığını gösterir. Düş mü gördüğünü yoksa gerçekten bu tarz olayları yaşadığını bilemez. Ancak ona göre bunların hiçbiri düş değil. Fakat yaşanan bazı olayları, mantıkla açıklayamadığını da kabul eder.

Anlatıcı, romanın bir yerinde, o ana kadar yaptığı bazı tercihleri, kurguları analize girişir ve romana yeni hangi unsurları ekleyebileceği üzerine kafa yorar. Örneğin Araştırma Merkezi'nin içine ikinci bir kuruluşu barındırmanın artık güç bir iş olacağını söyler. Güneş Hareketi denen şeyin, gizli olmaktan açık kılınmaya çekilmesini doğru bulur. Bilgiler Sarayı'nın bambaşka birtakım işler için kullanıma açılmış olmasını da problemli bulduğunu dillendirir. Ancak tüm bunların artık pek de öneminin kalmadığını şu sözlerle dile getirir:

"*Ama bütün bunların artık ne önemi olabilir? Bir yazarı durdurabilecek 'inandırıcılık' eşiklerini aşmağa başlayalı epey oldu*" (Karasu, 2007: 102).

Bu sözlerle açıkça, metinde inandırıcılık eşiğinin aşıldığı ve gerçekliğin ortadan kalktığı dile getirilmiş olunur.

Birçok karakter, yaşadıklarının düş mü gerçeklik mi olduğunu ciddi manada sorgular. Örneğin, N. isimli karakter, Sevinç isimli karakterin, uzun süre onun yanına gitmemesi üzerine, yaşadığı her şeyin garip bir düş olup olmadığını kendi kendisine sorar. Ancak ardından, bütün olup bitenlerin, yazdıklarının, anlattıklarının düş olamayacağını söyler. Ancak bu düşüncelerden hemen sonra dile getirdiği, "*Sevinç var mı yok mu?*" (Karasu, 2007: 211) sorusu işi daha da içinden çıkılmaz hale getirir. Çünkü söz konusu olan kişinin, kendisi için gerçekliği bile net değildir ve böyle bir durum üzerine analize girişir.

Sevim isimli karakter de N.'ye yazdığı mektupta, "*bir düş içindeymiş gibi yaşıyor, kendi sözlerinizi de başkalarının sözleri kadar kolayca unutuyorsunuz*" (Karasu, 2007: 132) sözlerini dillendirerek N. isimli yazarın, bir düş içindeymiş gibi yaşadığını vurgular. Tüm bunlar da N. isimli karakterin yaşadıklarını ve çıkarsamalarını, ciddi manada sorgulanması gereken şeyler haline getirir.

Gece romanında, anlatıcı açık bir şekilde, bilinecek bir gerçekliğin olmadığını dile getirir. Romanda, inandırıcılık eşiğini aştığını söyler. Hareket eden merdivenler, gerçekliğin sınırının aşıldığını çok iyi örnekler. Yer değiştiren bu merdivenlerin üzerinde olan roman karakteri, bir düşte olup olmadığını kendi kendisine sorar. Vücudunu çimdikler, gözlerini yumup açar ancak rüyada olmadığını fark eder. Sevim isimli karakter de N.'nin, bir düşün içinde yaşıyormuş gibi olduğunu ifade eder.

Altı Ay Bir Güz öyküsünde, D.H.A.'nın yaşadığı bir olay dikkat çekicidir. O, Roma'da bulunduğu bir sırada, bir gece, yatağında sırt üstü uzanır. Roma'nın, araba seslerinden dolayı gürültülü geçen bu gecesinde, pancurlarından aralıklarla ışık sızar. Saat gecenin üçüne vurunca, ışıkların sızdığı pencerenin önünde, İsabey'i görür. İsabey, ışığı arkasına almış ona bakar. Gecenin üçünde, uykuya dalma çabasına giren

birinin gördüğü bu şey büyük bir ihtimalle rüyadır ancak metinde bu durum muğlak bırakılır.

D.H.A.'nın, düşle olan ilişki biçimi, kitabın birçok farklı yerinde dile getirilir:

"*D.H.A., içinde bir eziklik duygusuyla uyandı.* ***İki katlı düş****ünü sırtından atamadı birkaç dakika*" (Karasu, 2013 b: 10). (vurgu bize ait).

Eserde düş o kadar önemlidir ki üstü üste binen, katlı düşlerin varlığı söz konusudur. Düşün ilk ağırlık noktasında, D.H.A. ve annesinin, kendilerine gönderilen gözlük üzerinden şakalaşmaları, eğlenmeleri varken ikinci ağırlık noktasında ise, Ethem Razi'nin mektubu ve D.H.A.'nın ona ulaşma arzusu yer alır.

Düşün yanısıra, hayal kurma da D.H.A. için son derece önemlidir. Nitekim, hayal kurma da karakterleri gerçeklikten uzaklaştırır. Bir yerde D.H.A. söz konusu durumu şu sözlerle gerçekleştirir:

> Sabah treninden inerken, Selânikli karı-kocanın uzaklaşmalarına bakmıştı. Evlerini gözünün önüne getiremezdi o sıra. Selânik'e ilk gelişiydi. Daha sonra onları İstanbul'un eski apartmanlarından birine benzeyen bir eve yerleştirmiş, oldukça aydınlık bir arka odada adamın penceresinin önüne çekilmiş geniş bir koltukta dalıp dalıp gitmesini görür gibi olmuştu (Karasu, 2013 b: 14).

D.H.A. gördüğü karı-kocaya, hayalî bir mekân ve yaşam biçer. Onları oldukları yerden alarak, İstanbul'un eski bir apartmanına yerleştirir. Adama biçtiği hayalî rol ise derin bir düşünceye dalmaktır. Aslında, bu düşsel derin düşüncenin, gerçek yaşamla sıkı bir bağı vardır. Çünkü adam kanser hastasıdır ve ona biçilen hayalî bir dünyada da bu gerçekliği, onun peşini bırakmaz.

D.H.A., gördüğü düşlerin ciddi manada etkisinde kalır:

"*Alık alık bu sabah. Başka bir şey denemez. Düş de gününü bulmuş işte. Bulan düş mü?*" (Karasu, 2013 b: 15).

D.H.A., içinde yaşadığı günün mutsuzluğunu yaşar. Buna sebep olan faktörlerden birinin de gördüğü düş olduğunu söyler. Ancak daha önce de ifade

edildiği gibi bu, düşü fazlasıyla aşan bir durumdur ve kendisi de "bulan düş mü?' diye sormaktan kendisini alamaz.

Hastane yolunda D.H.A.'da, gerçek dünyanın dışına çıkma isteği oluşur. Başvuracağı yöntem bellidir: Rüyalara, hayallere, düşlere dalmak. Bir anda, etrafındaki tüm dünya yok olur ve İsabey'e ulaşma çabasına girdiği günü hatırlar, o günü tekrar yaşar. Yaşadığı şey, sadece İsabey'e ulaşma çabası değildir.

Hastanedeyken çeşitli fantastik olayları da zihninden geçirir. Bir anda, kendisine seslenen bir karacanın varlığını hisseder. Bunun üzerine, onun ardından koşmaya başlar. O, karacanın onun götüreceği yere gitmeye karar verir. Ancak bu şekilde, olan bitenlere tam anlamıyla vakıf olabileceğine inanır. Karaca önde, o arkada, yelden daha hızlı koşmaya başlarlar. Orman, bir ırmağın kıyısında biter ve bir köprü görülür. Ancak köprünün başında biri vardır. Bu kişi, elindeki kılıcı sallayarak onun geçişine engel olmaya çalışır. Her ne kadar çabalasa da bir türlü bu engeli aşamaz. Karaca ise çoktan ırmağın öte tarafına geçmiştir. Bir o yana bir bu yana dönen karaca, onun da karşıya geçmesini bekler.

Burada, gerçek âlem, zihin dünyasında tamamen devre dışı bırakılmış ve fantastiğin dünyasına dalınmıştır. Ama ayaklar halen gerçek dünyanın toprağına basılıdır ve solunan hava, bu dünyaya aittir. Bir yönüyle fantastik ve gerçek yaşam, iç içe geçmiştir. Bu iç içe geçme durumu, D.H.A.'ya göre hem kaçınılmaz hem de olması gereken bir şeydir:

"*Susuyoruz. 'İnsan masalla yaşamadan edemez ki Halûk'*" (Karasu, 2013 b: 20).

Gerçek dünyanın sorgulanmasının bir yolu da masal, efsane gibi gerçek üstü türlere atıfta bulunmaktır. Burada da D.H.A., masal olmadan bir yaşamın düşünülemeyeceğini dillendirir. Bu, gerçek yaşamın mimlenmesinin bir yoludur.

Altı Ay Bir Güz kitabında yazar, nesnel dünyanın dışına çıkma çabasına girer. Bu durum bazen, olayların, nesnel dünyada mı düş âleminde mi gerçekleştiği konusunu belirsiz bırakır. Zaten D.H.A., bulan düş mü? ifadesini kullanarak, söz

konusu durumun giriftliğini ortaya koyar. Yazar, metin boyunca karakterleri düş, hayal kurma âlemlerine sevk ederek gerçekliği şaibeli duruma sokma çabasına girer.

Göçmüş Kediler Bahçesi kitabındaki öykülerde de düş-gerçeklik ilişkisi sıradışıdır. Örneğin "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünde şu satırlara yer verilmiştir:

"*Otobüste uyuklarken yarı anı yarı düş bir geçişe girişmişti denizsiz kentin kavaklarla çevrili bu pazar yerinden; bu gürültü kasırgasında uyanacağına daha mı uyuşuyordu ne?*" (Karasu, 2008 a: 33)

Öykü boyunca birçok sıra dışı olay yaşanır. Okuyucu çoğunun hayal, düş dünyasında gerçekleştiğini düşünür. Bu satırlarda da görüldüğü gibi öykü karakterinin kendisi de bir düşten uyanmadan ziyade, daha da uyuştuğunu söyler ve söz konusu düşünceyi destekler mahiyette konuşur. İlerleyen sayfalarda durum, daha da karmaşıklaşır.

Karakter, üç dört ayrı zamanı birbirine kattığının farkına varır. Bu da zihnini daha karmaşık hale getirir. Üçe bölündüğünü anladığında ise işler, tamamen içinden çıkılmaz hâl alır. İlk kişi olarak, otobüstedir ve garaja gider. İkinci kişi olarak pazar yerinde yürüyen biridir. Son kişi olarak ise yukarıdan, pazar yerinde yürüyen kendisinin filmini çeken biridir. Ancak gerçekleşen bazı olayların sunumu, son derece gerçekçidir. Örneğin, garajdaki kişi olarak insanlarla konuşur ve gitmek istediği yerin otobüslerini öğrenmek ister. Çeşitli kişilerle konuşur ve doğru otobüsün yerini saptamaya çalışır. Ancak bazı olaylar, tamamen gerçekliğin dışındadır. Yani dış gerçekliğe dahil olmayan, kendi aurası içinde gerçekleşen olaylar. Bu durum, "düşün düşünün anısı" olarak nitelenir. Daha sonra, üçken birden dörde bölündüğünü fark eder ve bunu da aynalarda çoğalır gibi çoğalmaya benzetir.

Bunlar da açıkça ortaya koyar ki neyin gerçek neyin düş olduğu bilinmez ve karakter dörde bölünür. Bu durumun, düş âlemi olmadan geçekleşmesi mümkün değildir. Nitekim, anlatıcı da bunu vurgular. Ama aynı zamanda, gerçek yaşamla da inkâr edilemeyecek bağlar da mevcuttur.

"Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsünde, birbirini tanımayan iki kişi vardır. Ancak onlar, ilk karşılaşmalarından itibaren, birbirlerini merak eder ve yakından tanımak isterler. Bunun için de çeşitli olayları, birbirlerini tanımak için gerekçe kılarlar. Birbirlerine bu yönlü bir merakları varken bazı olaylar yaşanır.

Örneğin, bir ağacın altında uykuya dalan öykü karakteri, esrarlı bulduğu öteki kişinin, kendisine bir ağacın ardından baktığını görür. Ancak ne onu ne de çevresini tam seçemez. Çünkü ona göre o, gözlerini uyku mahmurluğundan dolayı tam açamaz. Bu anlatıma göre, ağacın altında uyuyan karakter, öteki kişi kendisine baktığında, uykusundan uyanır ve reel yaşama geri döner ancak uyku sersemidir. Fakat bölümün tamamının bir düş olduğu sonraki satırlardan ve olaylardan öğrenilir (Karasu, 2008 a: 80). Yazar, bu tarz bir yola başvurarak okuyucunun kafasını karıştırmak ister. Sonradan dile getirilenler, işi daha da içinden çıkılmaz hale getirir:

> Sen düşümdesin şimdi. Onun için öyle konuşuyorsun. Geçen gün burada…
>
> Bu bahçeye bir haftadır gelmedim. Senin lokantada, arkamda oturup yüzümü çevirmemi beklediğin günden bu yana gelmedim hiç bu bahçeye.
>
> Sen düşümdesin şimdi, dedim. Ben ben olmalıyım gene, kalkıp gitmeliyim. Elimi sardırmalı, yemek yemeli, yatmalıyım. Düşümdesin sen şimdi. Bir su gibi (Karasu, 2008 a: 209).

Burada yazar, okuyucunun kafasını, tamamen allak bullak etmek ister. Çünkü öykü karakteri, öteki kişinin kendi düşünde olduğunu söyler. Yani, o an yaşanan her şeyin bir düş dünyasında olduğu ifade edilir. Bölümün geneline bakıldığında, bir düş durumu düşünülebilir. Ancak öykü karakterinin, öteki kişinin düşende olmadığı nerden bilinebilir? İç içe geçen düşler, okuyucunun işini çok güçleştirir.

Kısmet Büfesi isimli kitaptaki öyküler de bu konu için önemlidir. Örneğin, "Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955" öyküsünde yaşanan bazı olayların düş-gerçeklik sınırı bulanık kılınmıştır.

Öykünün isminde, düş balıkçıları ifadesi geçer. Yani, henüz öykünün isminden itibaren, sunulacak şeylerin gerçekliği, şaibeli kılınır. Daha sonra tasviri

yapılan mekân için adsız, çağsız, ıssız gibi nitelemeler yapılır. Tüm bu kelimeler, sözü edilen duvarları, temelleri, kemerleri ve öteki tüm mekânsal unsurları, gerçekliğin ötesine taşıma misyonunu üstlenirler. Bu mekânda yürürken hissettikleri de sıradışıdır. Mekânı, ölülerin yıkık uzayı olarak adlandırdıktan sonra, orada, düşlerin özgürlüğü ile uyurgezer adımlar attığını aktarır.

Aynı paragrafın devamında dile getirdiği bazı ifadeler, yaşadıklarının ve mekânın gerçek ontolojisini ortaya koyması açısından çok önemlidir. Yürüme esnasında, taşların, ayaklarının altında titreştiğini, sallandığını vurgular. Tıpkı, "Dehlizde Giden Adam" öyküsünde, elleriyle dokunduğunda, duvarların titremesi gibi burada da mekânsal bazı unsurların, sabitliğini yitirdikleri görülür. Bunlar da mekânın gerçekliğini sorgular hale getirir. Asıl vurucu yer ise şu sözler olur:

"*Gerçek bir dere akıyordu az ötemizde. Ondan uzaklaştık*" (Karasu, 2013 a: 20).

Sanki, hemen öncesinde bahsedilen tüm olaylar ve nesneler gerçek değilmiş gibi, "gerçek bir dere" ifadesi kullanılır. Bu ifade, bilinçli olarak seçilmiştir çünkü mekân, bulanık kılınmaya çalışılıyor. Şu satırlar da bu amaç doğrultusunda seçilmiştir:

"*Sırta tırmanırken, duvarlar solumda büsbütün ufaldı dağıldı*" (Karasu, 2013 a: 20).

Bu sözler, her şeyin, düş âleminde gerçekleştiği düşüncesini uyandırır. Sadece rüya âleminde, yanından geçilen duvarların un ufak olduğu görülebilir. Ancak, yaşanan olaylar için kesin olarak, onlar düş ya da gerçek dünyada yaşanıyor denemez. Çünkü "gerçek bir dere" ifadesi düş âlemini, diğer düşsel özellikler de gerçek dünyayı şaibeli kılar.

Cem İleri, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabı için, tuzak-metin yakıştırmasını yapar (İleri, 2007: 115). Bu tuzaklara düşmemek son derece güçtür. Aron Aji ise *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nı okuduğunda, olasıya derin bir dil okyanusunda kaybolduğunu aktarır (Aji, 2013: 16). Okuyucuda görülen bu

kaybolma/kendini kaybetme durumu, kitabın karakterleri için de geçerlidir. Ancak farklı bir yolla: Düş âlemi.

Öyküde, zaman zaman düş ile gerçeklik iç içe geçer ve karakterler, yollarını kaybedip, zihinsel bir kayboluş yaşarlar. Andronikos, şehirden adaya kaçar ve kıyıya ulaşır. Kıyıdayken karşısında bir sandalın omurgasını görür. Çılgınlar gibi yerinden doğrulur. Çünkü bu sandalın balıkçılara ait olduğunu ve kendisinin ele geçirileceğini sanır. Ardından, hâlen yerde uzanmış olduğunu ve ellerinin başının altında olduğunu fark eder. Bir düş gördüğünü anlar ancak düşünün ne zaman başlayıp ne zaman bittiğinin bilincine varamaz.

Andronikos için düş ve gerçeklik ayrımı, artık kolay bir iş değildir. Yaşadığı tüm iç çalkantılardan sonra, sürekli hayallere, rüyalara, düşüncelere dalar. Yaşadığı hangi olayın düşte hangisinin gerçeklikte olduğunu karıştırmaya başlar. Bu durumu yaşayan tek kişi o değildir. Arkadaşı İoakim de benzer şeyleri yaşar.

Andronikos, işkence ile ölüm cezasına çarptırılınca, İoakim'e, sürekli olarak onun hücresinin yanında bulunma görevi verilir. Bu süre zarfında İoakim, çok yorgun ve bitkin düşer. Ayrıca Andronikos'u çok sevdiği için onun ölümünü kabullenmek istemez ve sürekli düşüncelere, hayallere dalar. Bu fiziksel ve ruhsal durumdaki İoakim, zaman zaman, bazı yaşadıklarının gerçek olup olmadığından emin olamaz. Örneğin bir gece, Anronikos'un yardım isteyen sesini duyar. Bunun üzerine yerinden sıçrar. Gözlerini karşıya diktiğinde, Andronikos'u ayakta, pencerenin altında görür. Tam o an pencerenin mazgalından soluk bir ışık görülüp kaybolur. Bunun üzerine her şey gözlerinin önünden gider. Aradan elli geçtikten sonra bile İoakim, bunları gerçekten yaşayıp yaşamadığına emin olamaz (Karasu, 2014: 87). Türker Armaner, kitapta görülen bu durumu dile getirirken yalan ile hakikat arasındaki sınırın ortadan kaybolduğunu dillendirir. Çünkü kitap boyunca, yalanın mı hakikatin mi önce aktarıldığının bile net olmadığını vurgular. Bu dünyada, sadece korkunun bir gerçeklik olarak ortada durduğu yorumunda bulunur (Armaner, 2013: 143). Gerçek ve yalan/düş sınırlarının belirsiz olduğu bu dünyada geriye kalan tek şey korkudur.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı kitabında, gerek Andronikos'un gerekse de İoakim'in yaşadıkları, düş-gerçeklik sınırının bulanıklığını somutlaştırır. Düşlerin nerde başlayıp nerde bittikleri belli değildir. Bu yüzden, gerçekliğin sınırları net olarak belirlenemez.

Postmodern dönemde, gerçekliğin yitirildiğine inanılır. Gerçeklik, yerini hipergerçekliğe bırakır. Bu, önceki tüm düşünce biçimlerini altüst eder. Hipergerçeklikte, simülasyon, temsil ettiği varsayılan gerçeklikten daha gerçektir. Gerçekten de postmodern insanın dünyası, büyük oranda bu "temsil"lerin kıskacına alınır. Hipergerçekliğin yarattığı bir diğer sonuç ise gerçek ile temsil/kurgu arasındaki sınırı ortadan kaldırmış olmasıdır. Postmodern düşüncede, gerçekliğe olan inanç yitirilir. Bunun sonucunda da neyin gerçek olduğu neyin gerçekliğin dışında kaldığı bilinemez. Modern dönemde neye gerçek denildiği belli olduğu için bu kriterlere uymayanlar, gerçekdışı olarak kabul edilir. Fakat postmodern dönemde, bu tarz kriterler söz konusu olmadığı için neyin gerçek neyin gerçekdışı olduğu bilinemez ve bu ikisi arasındaki sınır ortadan kalkar. Postmodern yazarlar, kendi dönemlerinin düşüncesine kayıtsız kalamaz ve gerçekliğe şüphe ile bakarlar. Bu şüpheden dolayı da eserlerinde gerçekliği, net sınırlarla çizmezler. Bu yüzden, metinlerini oluştururken düş ile gerçeklik sınırını bulanık tutarlar. Bilge Karasu da gerçekliğe şaibeli yaklaşan yazarlardan biridir. Bu yüzden, onun bazı eserlerinde düş ile gerçeklik sınırı bulanıktır. "Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955", "Ada", "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam", "Göçmüş Kediler Bahçesi", öyküleri ve *Kılavuz, Gece, Altı Ay Bir Güz*, kitaplarında, gerçekliğin yitirilip düş ile gerçekliğin iç içe geçmesi olgusuna yer verilir.

2.8. BELİRSİZLİK

Modern zihin, her şeyi en ince ayrıntısına kadar bilmek ister. Doğaüstü güçlere inanç beslemediği için yaşanan, görülen, var olan her şeyi tüm teferruatıyla tanımlama yoluna gider. Bazı şeyler karşısında, suskunluğu tercih ederek onların açıklamasını, metafizik güçlere havale etme yolunu tercih etmez. Kendi aklına büyük bir güven beslediği için de evrenin en küçük parçasından en büyük parçasına kadar her şeyi sistematize etmeye, onların ontolojilerini ortaya koymaya çalışır. Bu, bir yönüyle onun evrene hâkim olma isteğinin de sonucudur. Eski insanlar, anlam

veremedikleri doğa olayları karşısında korkar ve savunma güdüsü ile de onlara kurbanlar adayarak kendilerini, onların gazabından korumak isterler. Nitekim, mitolojilerin ortaya çıkmasının bir nedeni de budur. Ancak modern zihin, evren karşısında korkmaz, aksine onu, boyunduruğu altına almaya çalışır. İnsanın bilmediği, anlam veremediği şeyden korktuğu bilinir. Modern birey, ondan korkmamak, onu eğemenliği altına almak için evreni tüm ayrıntısıyla tanımaya, anlamlandırmaya çalışır. Bu da belirsizlik durumunu en aza indirme çabasının doğmasına yol açar. Tüm bilimsel gelişmeler de bu eksende yapılır.

Postmodern döneme gelindiğinde ise bunun aksi bir durumla karşılaşılır. Yeni bilimsel keşifler, bireylerin zihinlerini bambaşka yönlere çeker. Yeni buluşlar, kesinlik ve belirlenebilirlik ilkelerini büyük oranda sarsar. Nobel ödüllü Heisenberg'in Kuantum (belirsizlik) kuramı, bunlardan biridir. Kuantum kuramı ile nedensellik ilkesi yıkılır ve bunun yerine belirsizlik, görecelilik ve rastlantısallık, gerek bilimde gerekse de sanatta belirgin bir şekilde kendisine yer bulur (Şaylan, 2009: 234). Öte yandan Euclid-dışı geometri anlayışı ile matematik bilimi gibi bir alan dahi, tanımlanamazlıktan nasibini alır. Çünkü Lobachevsky ve Reimann tarafından geliştirilen Euclid-dışı geometri ile Goedel'in geliştirdiği teoriler, matematiğin ne olduğunu tartışarak onun tanımlanamazlığını ortaya koyar (Şaylan, 2009: 235). Heisenberg, Lobachevski, Reimann ve Goedel'den etkilenen birçok postmodern düşünür kaos, belirlenemezlik ve yorum bilgisi ilkelerini benimseyerek kesinliğe ciddi manada darbe vururlar (Best ve Kellner, 2011: 46). İzafiyet teorisi ise evrende tek bir kuralın geçerli olamayacağını; zamanın, evrenin farklı yerlerinde farklı aktığını ispatlayarak ortaya koyar. Tüm bu bilimsel gelişmeler, belirlenebilirlik ilkesine büyük darbeler vururken, göreceliliğe, rastlantısallığa, belirsizliğe kapı aralamış olur.

Kuantum kuramı, Euclid-dışı geometri anlayışı, Goedel'in geliştirdiği teoriler, İzafiyet teorisi gibi yeni bilimsel gelişmeler, insanlığa, yepyeni bir bakış açısı, yaşam felsefesi sunarlar. Artık hiçbir şey, net değildir. İnsanoğlu, hiçbir şeye gerçek manada nüfuz edemeyeceğini anlar; çünkü gerçek manada nüfuz etmek, önce, karşılaşılan şeyi en ince ayrıntısına kadar bilmek, tanımak demektir. Söz konusu bilimsel gelişmeler, matematik, geometri gibi alanların dahi tanımlanamaz

olduklarını ortaya koyar. Bu belirsiz, net olmama durumu, gündelik hayattaki durumlarla da desteklenir. "Şahıs Kadrosu" bölümünde ayrıntısı ile dile getirildiği gibi, postmodern öznenin kimliği için, "floating identities (yüzer-gezer kimlik)" tanımlaması yapılır. Yani postmodern özneler, sabit ve net olmayan, değişkenlik arz eden kimliklere sahipler. Postmodern toplumları da net olarak tanımlamak güçtür. Onlar, dünyanın birçok kültürünü, dilini, yaşam biçimini aynı anda barındırdıkları için onları tanımlamak zordur. Bunlar, birçok kökün iç içe geçtiği toplumlardır.

Postyapısalcılar da kesinliğe gölge düşürüp belirsizlik düşüncesinin yaygınlaşmasında önemli rol oynarlar. Yapısalcılar, kültürel kesinliğe, dünyanın doğası gereği bilinebileceğine, dünyanın sistemlerini açacak çeşitli anahtarlara sahip olduğumuza ve daha bunun gibi birçok düşünceye sıkı bir şekilde bağlıydılar. Ancak postyapısalcılar, tüm bunların üzerine büyük bir gölge düşürürler (Sim, 2006: 4). Best ve Kellner de postyapısalcıların düşüncelerini, bu minvalde analize girişirler. Postyapısalcıların, cinas ve söz oyununa olan düşkünlüklerinin sebebi olarak onların dili istikrarsızlaştırma ve beklenmedik anlamlar üreterek dilin sonsuz yaratıcılığını sergileme amaçlarının olduğunu vurgularlar. Onların, bu metoda başvurarak dinleyiciler, okuyucular için sabit olmayan aksine değişken hatta ağızdan/kalemden çıktığı gibi buharlaşan anlamlar elde ettikleri yorumunu yaparlar (Best ve Kellner, 2011: 37). Derrida, postyapısalcılığın en önemli temsilcilerindendir ve bu konuda çok önemli düşünceleri dile getirir.

Derrida, differance kavramını üretir. Bu kelime, fark anlamına gelen difference kelimesinden türetilir ve hem fark hem de erteleme anlamına gelir. O, bu kavramla, anlamın sürekli ertelendiğini, anlama hiçbir zaman ulaşamayacağımızı dile getirir. Onun düşüncesine göre anlam, devinen bir şeydir: "*Şeyler vardır, sular ve imgeler, birinden öbürüne sonsuz göndermeler vardır*" (Derrida, 2010: 56). Derrida'ya göre, insan evreni, dünyayı, bir başka insanı, nesneleri ne kadar açıklamaya çalışırsa çalışsın bu insan, bu evren, bu metinler, sürekli başka insana, başka evrene, başka anlamlara göndermede bulunarak anlamı erteler. Kesin anlama ulaşılamaz (Uçan, 2008: 476). Bu yüzden, sürekli bir anlam kayması ve ertelenmesi durumu ortaya çıkar.

Sabit anlamlar, postmodern düşüncede kendisine yer bulamaz. Özneler, anlama ulaştıklarını sandıkları tüm anlarda, onun, ellerinden kayıp gitmesine engel olamazlar. Özneler, artık onlara, anlamın dünyasını açan anahtarlardan mahrumdurlar. Dilin sonsuz yaratıcılığı ve ele avuca sığmayan yapısı, anlamı sürekli erteler. Öznelerin yapabileceği tek şey, şeyler ve imgelerin sonsuz göndergeleri arasında devinmektir. Postmodern düşüncede, ele avuca sığmayan anlamın, "anlam arayışı serüvenine" tanıklık edilir.

Bauman için de anlam nihai olarak tanımlanmaz ve bir defa tanımlanan hiçbir anlam, ebediyen geçerli olmaz. Yani, dünyada işaretler, anlam peşinde, oradan oraya koşarlar. Anlamlar da işaret arayışına sürüklenirler (Bauman, 2013: 158). Bauman'a göre gün belirsizlik ve kuşkunun günüdür. Bu yüzden, bugünün egemen duygusu, belirsizliktir. Yine ona göre, postmodern dünya kendisini, belirsizlik koşulu altındaki bir yaşama hazırlar (Bauman, 2013: 36). Ancak postmodern yazarlara göre, bu belirsiz ve çelişkili yapıyı eserlerde sunmak, yazarların reel âlemden kopmasından değil aksine, reel âlemin ta kendisini yansıtma isteğinden kaynaklanır.

Postmodern yazarlar, eserlerin, bu şekilde sunulmasını, gerçekliği dile getirmenin bir yolu olarak görürler ve yazarların amaçlarından biri de sözcüklerin çevresinde, belirsizlik halesi bırakmaktır (Aslaner, 2008: 501). Bu belirsizlik halesi, postmodern edebiyatın temel özelliklerindendir.

Dile getirilen tüm sebepler, postmodernin doğasının, belirlenemezlik ile bağının ne kadar derin olduğunu gösterir. Postmodern metinleri okuyan okurlar, belirli, sınırlı bazı anlamlarla değil iç içe geçen ve genel bütünden bakılınca belirsizliğin kucağına itilmiş eserlerle karşılaşırlar. Bu yapıtlarda, ne karakterler, ne mekânlar, ne zaman ne de olay örgüsü nettir. Hepsi, belirsizliğin hamuruna bandırılmış olarak okura sunulur.

Bilge Karasu da eserlerinde, belirsizliğe yer verilir. Örneğin *Gece* romanında bu durum görülebilir. Akşit Göktürk *Gece* romanına yazdığı önsözde, eserde, belirli gerçekliğin, tek tanımla saptanabilecek bir insanlık durumunun dile getirilmediğini söyler. Roman boyunca, belli bir öykünün, kişilerin olmadığı gibi, olay olgusunun da nedensellik ilkesiyle işlemediğini dile getirir. O, bu tarz okumalara direnen bir

eserdir. Ona göre *Gece*, belli bir anlamla sınırlandırılmak istendiğinde, hep yeni yönlere başka doğrutulara kaçar (Karasu, 2007: 5) Göktürk, bu yorumlamalarıyla romandaki belirsizlik unsuruna dikkat çeker. Doğan Yaşat ise romanın başlarında, gece-gündüz, gececi-gündüzcü gibi ikiliklerin keskin bir karşıtlık temelinde konumlandırıldığı hissinin doğduğunu ancak metnin ilerlemesiyle bu karşıt gibi duran unsurların sınırlarının, pek de keskin olmadıkları ve iç içe dahi geçebileceklerinin görüldüğünü aktarır (Yaşat, 2013: 67). O da bu değerlendirmeleriyle romandaki net olmama, belirsizlik durumuna farklı bir açıdan yaklaşır.

Romanda, ne net gerçeklikler ne de bilinen kavramlara sığdırılabilecek durumlar vardır. Kişiler, olaylar, mekânlar belirsizlik hamuruyla yoğrulmuştur. Okur için romanın tüm unsurları, üzerleri buğu ile kaplanmış durumdadırlar.

Roman boyunca dipnotlarla varlığını gösteren üst anlatıcı 3. Dipnotta, başını alıp gittiğini ve birçok şeyi iç içe geçirdiğinin kendisinin de farkında olduğunu dile getirir. Kendisi için önemli olanın, bir takım yolların, olayları bir yerlerlere ulaştırmak olmadığını söyler. Hatta bunun aksine, bir iki olay dışında, diğer tüm olayları bir yerlere ulaştırmadan karmaşık ve belirsiz bırakmak gibi bir amacının olduğunu ve bu amacını da okuyucuya belli etmemek için çabaladığını ifade eder (Karasu, 2007: 56). Sonraki dipnotların birinde, anlatıcının, "*okuyanın şaşırması gerek; okuyanın şaşması, ürkmesi gerek*" (Karasu, 2007: 97) sözleri de bunu destekler. Okuyucunun zihni bulanıktır çünkü anlatıcının kendisinin de zihni bulanıktır ve bulanık zihinden yansıyanın berrak olmasını beklememek gerek.

Anlatıcı, bir denge unsurunu sağlamak istediğini ifade eder. O da her şeyin iç yüzünü bilen ama bunu belli etmeyen; yazılan ile bilen; söylemeyen fakat söylemediğini de belli etmeyen yazar türleri arasındaki dengedir. Bu denge unsurunu kendisine soralı uzun zaman olmasına rağmen hala bir karar kılamadığını ve bu konuda, bir mesafe kat edemediğini aktarır. Ancak bu sözlerin hemen ardından sinsice, "… *bu konuda açık seçik bir yanıta ulaşamamam bir şey demek değil midir?*" (Karasu, 2007: 71) sorusunu sorar. Bu soruyla da aslında, özellikle de anlatıcı konusundaki belirsizlik ve net olmama durmunu bilinçli bir şekilde yapmış olabileceğini de eklemiş olur.

Roman boyunca anlatıcılar, metnin etrafını saran belirsizlik halesini genişletmenin özel gayretine girerler. Bu çabaya giriştiklerini, açık bir şekilde de dile getirirler. Onlar, âdeta, bu belirsizlik birikintisine su taşıyan işçilerdir. Eser boyunca yaptıkları her hamle, metnin yüzüne sinmiş olan buğuyu genişletir. Anlatıcılara göre, bu durum, okuyucuyu şaşırtıp onu ürkütmenin bir aracıdır.

Gece romanının 35. epizodunda görülen dipnot şu şekildedir: "*Bu defter bitti. Şu anda elimde tuttuğum nedir? Olsa olsa, dünyanın* ***bir*** *görünümü. Bununla hiçbir şey bitmiyor*" (Karasu, 2007: 80). Bu cümledeki her bir unsur, bilinçli olarak tasarlanmıştır.

Karasu, cümledeki "bir" ifadesini italik yapar ve hayatın, birbirinden çok farklı, zıt özellikleri barındıran çeşitli unsurlardan oluştuğunu ifade eder. Bu da göstermektedir ki hayatı genel manada bilip bir kalıba sokmak imkânsızdır. Defterin birindeki bir değerlendirme, başka bir defterde yalana dönüşebilir. Bu yüzden belirsizlik, çelişki kaçınılmaz olarak metinlerde kendisine yer bulur.

Roman boyunca, bazen anlatıcının kendisi, önceki ifadelerinin gerçeği yansıtmadığını ifade eder. Bir pasajda anlatıcı, bir sokağa saptığını ama amaçladığı şeyi yani arkadaşının evine gitme eylemini yapmadığını dile getirir. Hatta, bu konuda gösterdiği çekingenlikten dolayı, bir daha bu mahalleye girmek bile istemediğini söyler. Arkadaşının evine gitmediği gibi ona telefon da etmediğini ve onun hakkında, bazı endişelerinin olduğunu aktarır. Çünkü mahallede, kendisinin arkasından "gündüzcü" diye bağırılır ve bu ciddi bir etikettir. Mahalle sakinleri, aynı şeyi arkadaşı için de düşünüyorlarsa bunun anlamı, arkadaşı ciddi bir sorunla karşı karşıyadır. Kendi kendisini teselli eder. Çünkü her ikisinin de kimseye sataşmayan, birilerinin gocunabileceği işlere bulaşmayan kişiler olduğunu vurgular. Bu tasvirlerle anlatıcı, kendisi ve arkadaşı hakkında bazı karakter bilgileri verir, toplumsal bazı olaylara ve yaptığı/yapmadığı bazı fiillerden bahseder.

Okuyucu, bu sözler üzerinden metni ve kişileri kafasında şekillendirmeye çalıştığı anda anlatıcının, "*pek öyle değil ama. Doğru söylemiyorum. Bugün yan sokağa sapıp arkadaşımın oturduğu sokağın köşesine gelesiye doğru olabilirdi bunlar*" (Karasu, 2007: 47) sözleriyle karşılaşır ve tüm çıkarsamalarının altının boş

olduğunu anlar ve kafasında metnin ve kişilerin şekillenmesi ciddi bir darbe almış olur.

Okuyucu, roman boyunca karşılaştığı her şeye kuşku ile bakması gerektiğini, bu tarz ifadelerden sonra tam olarak anlar. Artık onun için ne anlatıcıların ne de karakterlerin sözleri muteber değildir. Karasu, bu tarz bir anlatımla, edebiyat tarihinin en kuşkucu okurlarından bazılarını var eder. *Gece* okuyucusu demek, bir yönüyle metin boyunca gördüğü her şeye kuşkuyla bakan kişi demektir.

Gece romanında, anlatıcı konusu da ciddi belirsizlikler barındırır. 43. Epizotta yazarın, anlatıcı konusunu bulandırma gayretlerine şahit olunulur: "*Bu defterin başından bu yana 'ben' diyerek konuşan, bir kişi mi en azından iki kişi mi?*" (Karasu, 2007: 97) Bu konu gerçekten de net değildir.

Belirsizlik unsurunun arttırılması için, dipnotlarla varlığını gösteren üst anlatıcının dilsel özellikleri ile bölüm anlatıcısının bazı dilsel özellikleri bilinçli olarak benzer kılınır. Onların eylem ve amaç ortaklığı da bunu perçinler. Söz konusu dipnotta üst anlatıcı, dünyayı bütünüyle elinde tutabileceği duygusunun arttığını söyler. Bu duyguya sahip olmasının sebebi ise diğer kişilerin benliğini ele geçirme noktasında, umudunun artmış olmasıdır. Bundan hemen önceki 42. epizotta, bölüm anlatıcısı O.'nun şu sözlerine yer verilir:

"*Art benlik demek yanlış, düzeltiyorum, art benleri demeliyim. Hoş, art olmasına art da ben mi bırakıyoruz ortalıkta?*" (Karasu, 2007: 95)

Her ikisi de diğer insanların benliklerine sahip olduklarını ifade ederler. O zaman, bunlar ayrı kişiler mi aynı kişiler mi? sorusu ciddi manada kafa karıştırıcı bir hâl alır. Ayrıca "ben mi bırakıyoruz" gibi bir ifade kullanır. Yani tekil değil de çoğul bir söylemi seçer. Bu da akıllara, kendisi gibi bir amaca sahip olan bir üstanlatıcının varlığını bilmiş olabileceği, hatta onunla iş birliği yapmış olduğu düşüncesini getirir.

93. epizotta, bölüm anlatıcısı, defterlerini içinde tuttuğu zarftan, birtakım kâğıtların çıktığını ve onları da metne alacağını ancak bunu belli bir sıra ve düzene göre yapmayacağını söyler. İşin ilginç olan tarafı ise kendi ismini taşıyacak olan metindeki bu yazıları, kimin yazdığını bilmediğini bunları kendisinin yazmış

olabileceği gibi, onların, başkaları tarafından da yazılmış olabileceğini dillendirir. Anlatıcının kendisi, bu ifadelerle söz konusu yazıların kimin tarafından yazıldığını sorgular ve bunun muğlak olduğunu ifade eder.

Bu örnekte de görülebileceği gibi, romanın neredeyse tüm unsurlarına bulaştırılır. Ortada, metne eklenecek olan yazılar vardır ancak onları, kimin yazdığı konusu belirsizdir. Okur; anlatıcı, karakter, olay örgüsü konusunda karşılaştığı belirsizlik unsurunun, elini attığı her şeye geçtiğini açık bir şekilde anlar.

Dipnotların birinde ise çaresiz bir yazarın sayıklamalarına yer verilir. Yazar, yönünü kaybettiğini ve aynalar içinde gezindiğini ifade eder. Roman karakterlerinin ne hâle geldiğini, bu metnin yazarı olarak kendisinin de bilmediğini ve çıkış kapısını kaybedeli uzun zamanın geçtiğini dillendirir. Artık dipnotların da bir anlamı kalmadığını çünkü kitaba başka bir elin müdahale ettiğini aktarır. Tüm bunlardan dolayı, kitabın her yanının delik deşik olduğunu ve herkesin bir yerlerden kitaba sızabildiğini söyler. Defteri dolduran kim sorusunun bilinmediğini, bunun büyük bir muamma olduğunu ve tamamen şaşırmış vaziyette bulunduğunu ifade eder (Karasu, 2007: 159). Kastettiği el, S. isimli kişidir; çünkü o da yazarın metnine dipnotlarla müdahale etmeye başlar. Bu da metni delik deşik eden etkenlerden biridir.

Sözü edilen dipnot, metindeki belirsizlik unsurunun ne kadar derin boyutlara ulaştığını gösterir. Anlatıcının deyişiyle çıkış kapısı çoktan gözden yitmiştir. Çünkü anlatıcı sayısı artmış ve anlatıcıların cümleleri iç içe geçmiştir. Ayrıca, yazarın dediği gibi, defteri kimin doldurduğu tamamen karışık bir hâl almıştır.

Jale Özata da *Gece* romaındaki belirsizlikler üzerine çeşitli tespitlerde bulunur. Özata, ilk olarak O.'nun şu sözlerini alıntılar:

"*Telefon da etmemiş verdiğimiz numaraya. Oysa o numaranın anlamını, biraz düşünse, çıkarabilirdi… Telefon etmediğine göre, numaranın telefonla ilişkisiz olduğunu anlamış mıdır? Anladıysa, o numaranın anlamını da çözmüş demektir. Ama o zaman da, gerekeni yapmamış olmasından ben nasıl bir anlam çıkarmalıyım?*" (Karasu, 2007: 106). Ardından da bu sözlerden hareketle, okurun nasıl bir belirlenemezliğe sürüklendiğini aktarır. Her ne kadar O.'nun sözlerinde,

telefon edilmediği söylense de N., süslü yapıya girip verilen numaraya telefon etmişti. Özata bundan hareketle, okurun aklına iki olasılığın gelebileceğini söyler: Ya O., sandığı gibi iyi bir gölge değil, ya da N.'nin aklında yanlış bir numara kalmıştır. Ona göre, öte yandan, "gereken"in ne olduğu sorusu da yanıtsız kalır (Özata, 2003: 26). Havada asılı kalan bu sorular, *Gece*'de yürümenin zorluğunu da ortaya koyar.

Romandaki şu sözler de önemlidir: "*Umarım, görevliler gittikten sonra arkadaşınızla konuşarak vakit harcayacak yerde, size verilen kâğıtları okursunuz. Şaşırıp şaşırmayacağınızı kestiremem ama, dilerim, arkadaşınıza çok şey birden belli etmezsiniz*" (Karasu, 2007: 137). Özata'nın da vurguladığı gibi bu ifadeler, kimin gececi kimin gündüzcü olduğu konusunu belirsizliğin kucağına iter (Özata, 2003: 30). N.'nin yanına gelen Sevim, ona 3 gün sonra yurtdışına çıkacağını haber verir. Yolculuk hakkında bilgi içeren zarfın da iki adamla kendisine gönderileceğini de söyler. Ardından alıntılanan sözleri dillendirir.

İş burada çetrefillenmeye başlar; çünkü o ana kadar, okuyucu, gececi ve gündüzcü ayrımına sevk edilir ve Sevim, gececi olarak kodlanır. Ancak burada da görüldüğü gibi, Sevim, gündüzcü olarak kodlanan N.'ye yardım etmeye çalışır. İşin bu noktasında da okurun kafasında kurmaya çalıştığı tutarlılık tuz buz olur.

Gece romanı, metnin neredeyse tüm unsurlarıyla belirsizliğe bandırılmıştır. Eserin anlatıcıları, bu belirsizlik durumunun varlığını doğrudan dile getirirler. Bazı noktaları, bilinçli olarak belirsiz bıraktıklarını ifade ederler. Anlattıkları bazı olayları da daha sonra yalanlayıp okuyucuyu farklı yönlere kanalize ederler. Bazı anlarda ise her şeyin iç içe geçtiğini, ipin ucunu kaçırdıklarını itiraf ederler. Bu zamanlarda, çaresiz kalan yazarların serzenişleri okura sunulur. Öte yandan romanda olaylar, nedensellik ilkesine göre işlemediği için uyumsuz durumların varlığı kaçınılmaz olur. Bu da okurun zihninde, belirli, net yargıların oluşmasını engeller.

Bilge Karasu, eserlerini yazarken hem bir yazı ortaya koyar hem de onu örter. Bu özellik, Karasu'nun en ayırt edici özelliklerinden biridir (Erdem, 2013: 127). Bu yöntemin sonunda, belirsizliklerle dolu eserler ortaya çıkar. *Kılavuz* romanı, bu yargı için iyi bir örnektir.

Romanda, bazı durumlar, yazar tarafından bilinçli olarak belirsiz bırakılır. Bu belirsiz bırakma durumu da eserin örtünmesi, okurun bazı konularda bilgisiz bırakılması sonucunu doğurur. Bunlardan biri Uğur'un kâğıtları üzerinden gerçekleşir. Uğur, yazdığı yazıları kimse görmesin diye boş kâğıtların altına bırakır. Ama daha sonra görür ki notlar olması gereken yerde değil de üst taraflardadır. Bu kâğıtlara, Mümtaz Bey müdahale etmiş olabileceği gibi evin hizmetlisi Eminanım da karışmış olabilir. Hatta, bu kâğıtlara karışan kişi, bunu gizlemek bir yana, bilinçli olarak onları aldığı yerden başka yere koymuş ve bu şekilde ona bir mesaj vermiş olabilir düşüncesini de aklından geçirir. Bu gelişme üzerine, kâğıtlarını artık çekmecede bırakmamayı dahi düşünür. Ancak daha sonra, kâğıtları koymuş olduğu yeri karıştırmış olabileceğini ve aslında onlara hiç de karışılmamış olabileceğini de zihninden geçirir. Roman boyunca bu durum belirsiz olarak kalacaktır.

Öldürülen iki İsviçreliyi kimin öldürdüğü konusu da belirsiz bırakılır. İhsan bir ara bu olayı, Mümtaz Bey'in işlemiş olabileceğini Uğur'a anlatır. Mümtaz Bey'in günlerden birgün çıkıp köye geldiğini, geldiği günün ikinci gününde bir gezmenle selamlaştığını ve onu masasına davet ettiğini ve bu masanın kendi masasından üç masa ötede olduğu için her şeyi duyabildiğini aktarır. İkilinin Fransızca konuştuğunu ve Mümtaz Bey'in üçüncü gün bir başka yabancıyla da görüştüğünü, bununla ise İtalyanca konuştuğunu ve konuşmadan yarım saat sonra aralarında ciddi bir tartışmasının çıktığını söyler. Ona göre işin en ilginç olan kısmı, bu iki kişinin, bir hafta sonra, Fransızca konuşan kişinin pansiyonunda ölü bulunmalarıdır. Yabancıların birbirlerini tanıyor olması ve Mümtaz Bey'in farklı günlerde onların her ikisiyle de konuşmuş olması ve biriyle ciddi bir tartışma yaşamış olması bazı soru işaretleri doğurur. İhsan, cinayetleri Mümtaz Bey'in işlediğini düşünür ve romanın sonuna doğru bunu açıkça ona da söyler. Ancak Mümtaz Bey, bunu kabul etmez ve farklı bir hikâye anlatır.

Mümtaz Bey, üçüncü gün, ikinci İsviçreli ile denk geldiğinde, ona, önceki gün bir yurttaşıyla tanışması olayını anlattığını, onun da buna şaşırdığı söyler. Adamın burada çok mutlu olduğunu ve onun, buranın ölmek için çok iyi bir yer olduğu düşüncesine sahip olduğunu aktarır. O da buna itiraz ettiğini ve yaşamanın daha güzel olacağını ifade ettiğini, bunun üzerine de onun kendisine uzun uzun

bakarak "anlamıyorsunuz!" diye haykırdığını ifade eder. Mümtaz Bey, olayı üstlenmez hatta değil onları öldürmek onları, yaşamı sürdürmeye davet ettiğini dillendirir. Roman boyunca da olayın gerçek yüzü ortaya çıkmaz.

Kılavuz romanı, büyük oranda düş ile gerçekliğin iç içe geçtiği bir metindir. Bu yüzden, karakterlerin kendileri dahi yaşadıkları hangi olayın gerçek hangisinin düş, uydurma olduklarını bilmezler ve birçok şey, belirsiz bir şekilde ortada durur.

Örneğin Uğur, "*Yılmaz Bey, benimle görüştükten sonra çıkıp bir yere gideceğini söylemişti. Yoksa ben mi kurmuştum bunu da?*" (Karasu, 2008 b: 26) sözleriyle kendi bazı düşüncelerine güvenememekte ve bunları kendisinin kurgulamış olabileceğini söyler.

Evin bahçesine giren kişi konusunda da belirsizlik vardır. Yılmaz Bey, evden ayrılarak başka bir yere gideceğini ifade eder ve deposunu fulleyerek yola çıkar. Ancak İhsan, gece vakti, evin hizasına gelen bir arabayı fark eder. Ona dikkatlice bakınca içinden birinin indiğini ve bahçenin duvarından atlayıp eve yaklaştığını görür. İhsan'ın kendisi de eve doğru yönelir fakat kapının önüne yaklaştığında kimseyi göremez. Tam o an, başka bir yolculuğa çıkmış olan Yılmaz Bey, kapının sağındaki çıkıntıdan çıkıverir. O gece, arabadan inerek duvarın üstünden atlayan kişinin kim olduğu bilinmiyor. İhsan'ın anlatımı Yılmaz Bey'i çağrıştırsa da bu konu, roman boyunca netlik kazanmaz.

Kılavuz romanı, bir yandan inşa edilirken öte yandan üstü örtünen bir romandır. Aktarılan bazı olayların failleri hiçbir zaman açıklık kazanmaz. Roman boyunca birçok yerde, düş ile gerçekliğin iç içe geçmiş olması da belirsizlik durumunu destekler. Okuyucu, bazı olayların gerçekten yaşanıp yaşanmadığını bilmeden roman biter. Nitekim karakterlerin kendileri bile, bazı olayları gerçekte yaşayıp yaşayamadıklarından emin değillerdir. Sözü edilen tüm belirsizlikler, romanda önemli rol oynar. Çünkü roman, fantastik ve grotesk türe aittir ve tüm bu belirsizlikler, romanın bu yönlerini güçlendirmeye yardım eder.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı öyküsünde şu belirsiz tabloya yer verilir: "*Andronikos, o gece mi, dün gece mi, bunları düşünmüştü, şimdi mi düşünüyor,*

çıkaramıyor, karıştırıyor hala. Yalnız, bunları düşünürken nasıl garip bir evecenlik, bir geç kalmama duygusu içinde yüzdüğünü hatırlıyor" (Karasu, 2014: 38). Ruh ve düşünce dünyası allak bullak olmuş olan Andronikos, sahip olduğu bazı düşünceleri ne zaman zihninden geçirdiğinden emin olamaz. Zihin dünyası karmakarışık bir durum almıştır. Bu da romanda, bazı belirsizliklerin oluşması sonucunu doğurur.

Enis Batur, *Altı Ay Bir Güz* öyküsü için şunu yazar: "*Altı Ay Bir Güz, harflerin arkasındaki adamı, bir gölge oyunundaki gibi açığa çıkartıp gizliyor. Yaşamöyküsel kesitlemelerle kurmaca tabakaları biraz daha belirgin biçimde kaynaşıyor bu metinde*" (Batur, 1997: 161). Kitap ile Bilge Karasu'nun yaşamı arasındaki bağı irdelediği yazısında, kullandığı "adam" ifadesi çift boyutlu düşünülebilir.

Batur, Karasu'nun bu eseri yazarken ölümcül hastalığa yakalanmış olduğunu ve onun bunu bildiğini aktarır (Batur, 1997: 162). Bu gerçeklikten hareketle ilk olarak, Bilge Karasu'nun kendi gölgesinin ara ara metne yansıdığı söylenebilir. Bu, onun, kendi yaşamında duyduğu ölüm çekingenliğinin metne yansımış olabileceği gerçeğidir. Bilge Karasu'nun dostları, onun yaşamı boyunca, ölümden ciddi manada endişe duyup, onu sürekli zihninde tuttuğunu ifade ederler. *Altı Ay Bir Güz* öyküsünde de ölüm ara ara kendisini, çeşitli yollarla belli eden bir olgudur. Bu yüzden, harflerin arkasındaki ve ara ara görünür kılınmaya çalışılan kişinin Karasu olabileceği söylenebilir.

Öte yandan, "adam" ifadesi ile ölmüş olan ve ara ara kendisinden söz edilen Ethem Razi karakteri akla getirilebilir. Gerçekten de Ethem Razi'nin kim olduğu tam bilinmeden ara ara metne, bir gölge gibi sokulduğu görülür. Öteki karakterler de en az onun kadar bir gölge gibi eserde kendilerine yer bulurlar. Bu da kimlik konusunda belirsizliklerin oluşmasına yol açar.

Bazen de belirsizlik unsuru çok daha açık bir şekilde ortaya konulur: "*Bu evde ilk cinayetini işleyecek, ilk ölümün çemberine girecek, erkekliğini tanıyacak, ilk aşkını yaşayacak, ilk parasızlığı görecekti*" (Karasu, 2013 b: 82). D.H.A'nın bir cinayet işlendiğinden söz edilir. Ancak onun, kimi öldürdüğü bilinmez. Bu nokta belirsiz olarak bırakılır.

Altı Ay Bir Güz, Karasu'nun, kendi yaşamından etkiler taşıyan bir kitaptır. Ölümcül hastalığa yakalandığını bilen Karasu, bu korkuyu, eserine yansıtır. Eserinde, ölüm teması önemli bir yer tutar. Karakterler, bazen ölümün karasularına gönderilirken bazen de gerçek dünyanın sert zemininde kendilerine yer bulurlar. Okur için, bu zemin değişikliğini takip etmek güçtür. Karakterlerin çalkalanan dünyaları, bazı konuların net olmaması durumunu doğurur. Titrek duygulardan sızan satırların apaçık olmaması doğal bir sonuçtur.

"Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünde, karakterin dörde bölündüğü bilinir. Bu da bazı belirsizlikleri doğurur: "*Ama sokağın oradan bakan adam olarak mı, yoksa pazar yerinin bir ucundan bir ucuna… bir ucundan bir ucuna yürüyen adam olarak mı biliyordu?*" (Karasu, 2008 a: 36). Benliğin hangi parçasının hangi düşünceye sahip olduğu konusu zaman zaman belirsiz kalır. Denizi unutmuş olduğu düşüncesinin bilinmesini, benliğin hangi parçasının gerçekleştirdiği belirsizdir.

20. yüzyıldaki yeni bilimsel keşifler, öznelere, yepyeni bakış açılarının kapısını açarlar. Heisenberg'in Kuantum (belirsizlik) kuramı, nedensellik ilkesini yıkar. Lobachevsky ve Reimann'ın matematik ve geometri alanındaki çalışmaları, sayısal bilimlerin dahi rastlantı ve görecelilik alanına dahil olabildiğini ispatlar. İzafiyet teorisi ise zamanın, evrenin farklı yerlerinde farklı aktığını saptayarak evrende tek bir kuralın geçerli olamayacağını ortaya koyar. Tüm bu bilimsel gelişmeler, belirlenebilirlik ilkesine büyük darbeler vururken, göreceliliğe, rastlantısallığa, belirsizliğe kapı aralarlar. 20. yüzyılın filozof ve edebiyatçıları da benzer düşüncelere sahiptirler. Onlar, her zaman bir anlam kaymasının gerçekleştiğine inanırlar. Anlamın sürekli devinim halinde olması, net olmama, belirsizlik durumunu doğurur. Her anlam bir başka anlama göndermede bulunduğu için anlam sürekli ertelenir. Ele avuca sığmayan anlamın, anlam arayışı serüvenine tanıklık edilir. Postmodern edebiyatçılar, bu durumu daha ileri boyuta taşımak için özel çabalara girerler. Dili istikrarsızlaştırmak için beklenmedik anlamlar üreterek dilin sonsuz yaratıcılığını sergilerler. Dil, belki de tarihin hiçbir döneminde, bu kadar istikrarsızlaştırılmamıştır. Postmodern yapıtlarda, ne karakterler, ne mekânlar, ne zaman ne de olay örgüsü nettir. Hepsi, belirsizliğin hamuruna bandırılmış olarak

okura sunulur. Bilge Karasu'nun, belirsizlik kuramını işlemesi, onu, postmodern düşünceye yakın kılan konulardan biridir. "Ada", "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküleri ve *Altı Ay Bir Güz, Gece, Kılavuz*, isimli kitaplarında Karasu, belirsizlik olgusuna yer verir.

2.9. TARİH

Postmodern edebiyatta, tarih, önemli referans noktalarından birini oluşturur. Hemen hemen bütün postmodern edebiyatçılar, tarihi, kurcalanması gereken bir alan, eserlerinin ayaklarından birini yerleştirdikleri bir sacayağı, karakter belirlemede önemli bir arşiv alanı olarak görürler.

Peki postmodernleri, tarihe yönlendiren sebepler nelerdir?

Gilbert Adair'e göre günümüz yazarları, bir çıkmaza girdiler ve bu çıkmazdan kurtulmanın bir yolu olarak tarihe yöneldiler. Tarihe yönelen sanatçıların, eski kuşağın konularının hem parodisini yapıp hem de onları yeniden güçlendirdiklerini düşünür. Postmodernlerin, bu taktikleri, tırnak işaretleri arasına alarak bir ikinci kez işlevsel kıldıklarını, bu yüzden postmodernlerin kapıyı iki kere çaldığını ifade eder (Adair, 1993: 25). Kapıyı iki kere çalan postmodernler, tarihe verdikleri önemi de ortaya koyarlar.

Postmodernler, geçmişi tekrar diriltme yoluyla kendi var oluşlarına bir temel oluşturma amacı güderler. Postmodern yazar ve düşünürler, tarihin önemine vurgu yaparak ondan fazlasıyla yararlanmak isterler.

Postmodernlerin tarihe verdikleri bu önemden dolayı Baudrillard, postmodernizmi, geçmiş kültürlerin onarılması olarak görür. Ona göre postmodernizmin bir parçası, insanların geçmişte yıktıkları şeyleri, bugün ayakta kalabilmek, yaşayabilmek için yeniden inşa etme çabasıdır (Baudrillard: 1993: 95). Bu yorumlama, modern tarih anlayışının tersyüz edilmesidir. Modern anlayışta, ilerlemeci tarih anlayışı vardır (Özlem, 2001: 58). Modern düşüncede tarih, ileriye doğru ve pozitif akarak insanlığa daha fazla mutluluk verir.

Baudrillard'ın da ortaya koyduğu gibi, postmodern tarih anlayışı, çok farklı bir düşünce ileri sürer. Modern düşüncenin çok da önemsemediği, şimdiki andan ve gelecekten daha geri, önemsiz gördüğü geçmişe, postmodernizm büyük önem atfeder. Öyleki öznelerin, bugün ayakta kalabilmek için başvurabileceği ender olgulardan biri olarak onu görür. Postmodern özne, ayakta kalabilmek istiyorsa geçmişe yönelmeli ve o sayfalardan bugüne aktarımlar yapmalıdır. Tarihe yönelik bu tutum, onu olumlayıp merkezi unsurlardan biri haline getirme çabasıdır.

Ancak postmodernlerin tarihi ele alış biçimleri çok farklıdır. Öncelikle onlar, tarihi metinselleştirirken metni de tarihselleştirirler. İkinci olarak da nesnel tarih anlayışına güvenmedikleri için modern tarih anlayışını alaşağı etmeye çalışırlar. Çünkü onlara göre tarihi, bugüne kadar yazanlar, hep gücü elinde bulunduranlardı. Bu yüzden onlar, bu üstanlatıların karşısında kendilerini konumlandırırlar.

Postmodern tarih romanlarında, hem gerçek ve tarihî hem de hayalî kişiler bir arada bulunabilir. Bu birliktelik, tarihî kişileri metinselleştirirken yani kurmaca bir gerçekliğe dönüştürürken, kurmaca/hayalî kişileri de tarihselleştirir (Çelik, 2005: 36). Ayrıca, birçok gerçek kişiliğin yaşamı, tarihi belgeler üzerinden anlatıldığı zaman dahi yazar tarafından ona, onlarca şey eklenebilir ve bu yüzden gerçek ile kurmacanın iç içe geçtiği tarihi metinler ortaya çıkar. Bu durum, tarihi metinselleştirirken/kurmacalaştırırken kurmacayı da tarihselleştirmiş olur.

Opperman, D.M. Thomas'ın *The White Hotel* (*Beyaz Otel*) romanını, bu bağlamda yorumlar. O, yazarın, henüz kitabın başında, "Yazarın Notu" başlığını taşıyan bölümden şu alıntıyı yapar: "Freud'un bu anlatıda oynadığı rol tümüyle kurmacadır. Ancak benim düşsel Freud'um, gerçek Freud'un yaşamının bilinen olaylarına genellikle sadıktır. Bazen onun eserlerinden ve mektuplarından doğrudan alıntılar bile yaptım." Yazarın bu notu üzerinden eserin içeriğinin analizine girişir. Ona göre yazar, bu notla gerçek ve kurmaca arasında bir ayrım yapmadığını en baştan okura iletmiş olur. Ayrıca, kitapta yer alan, Freud ve bazı meslektaşlarının yazdıkları mektupların, tarihin kurmacaya nasıl dönüştürüldüğünü göstererek geçmişin yeni bir bağlama oturtulmasının güzel bir örneği olduğu yorumunda bulunur (Opperman, 2006: 63). Öte yandan postmodern kuramcılardan Hutcheon, Salman Rushdie'nin *Utanç* D. M. Thomas'ın *Beyaz Otel*, Ishmael Reed'in *Mumbo*

Jumbo, Robert Coover'in *Aleni Yanış*, E. L. Doctorow'un *Daniel'in Kitabı* gibi karakterlerini ve olaylarını bilinen tarihten alan ama bunları çarpıtan ve kurgusallaştıran yapıtlar üstünde durur. Ona göre, bu metinler, tarih ve kurgu arasında belirgin bir ayrım yapmanın çok zor olduğunu ortaya koyarlar. Çünkü sözü edilen yazar ve eserlerin iddiası şudur: Tarih ancak çeşitli temsiller ya da anlatı biçimleri yoluyla bilinen bir olgudur (Connor, 2005: 178). Burada, jeneolojik tarih anlayışından bahsedilmeli. Foucault'un jeneoloji anlayışı, postmodern tarih anlayışının kilit kavramlarındandır. Foucault, jeneolojiyi, yorumların tarihi olarak tanımlar (Foucault, 2011:241). Tarih, sınırlandırılmış anlamların çok ötesine taşınır.

Öznelere sunulan tarih, postmodern anlayışta, şekilden şekile girebilir. Herbir postmodern yazar, tarihi, kendi istediği başka bir bağlama oturtabilir. Tarihi kişiler, bir metinde farklı bir portreye sahipken öteki bir metinde, bambaşka şekilde vücut bulabilirler. Onların gerçek yaşamına yapılacak olan referanslar da buna engel değildir. Gerçek yaşamın unsurları, kurgusalın içinde, kendilerini yepyeni bağlamlarda bulabilirler. Tarih ve kurgu iç içe geçerek birbirini etkilemiş olur.

Postmodernler, üstanlatı şeklinde kendisini ortaya koyan tarih anlayışına, hep kuşkuyla yaklaşmış ve Yeni Tarihselcilik adı verilen bir yöntem geliştirmişlerdir. Postmodernler, tarihe yaklaştığı vakit, her zaman kimin tarihi, kimin doğrusu sorularını sorar ve bu şekilde tarihi üstanlatı olarak kabul eden anlayışı kökten sorgulayarak onu yıkma yoluna giderler (Opperman, 2006: 61). Postmodern dönemden önceki tarih anlayışı, tarihin bir üstkültür ürünü olduğunu kabul ediyordu. Bu nedenle, çoğunlukla, sultanlar, krallar, kraliçeler, ünlü generaller gibi üst kademeden kişiler ve onların yaşadıkları kayıt altına alınırdı. Arşivler, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri, resmî defterler, elyazmaları gibi belgeler ışığında tarih, okura, gerçek olduğu duygusu verirdi (Çelik, 2005: 24). Ancak postmodern dönemin tarih anlayışı, bu durumu kökünden sarsar. Başta Foucault'un, Nietzsche'nin soykütük yöntemi üzerine kurduğu jeneoloji anlayışı olmak üzere, yeni dönemdeki farklı yaklaşımlar, bu durumu değiştirmiştir. Foucault, jeneolojinin, kölelik sistemlerini de ortaya çıkardığını söylerken bunu çok açık bir şekilde ifade etmiş olur (Foucault, 2011: 238) Jeneolojik çözümleme, tarihin göz ardı etmiş olduğu, "büyük" olayların arasında kaybolmaya bırakılmış olayları ele alır, onları canlandırmaya ve korumaya çalışır (Sarup, 2004:

90). Yeni Tarihselci postmodernler de geçmiş kültürel sistemleri incelerken, o sistemi oluşturan merkezileşmiş öğelerden çok, marjinal olmuş öğelerin önemini araştırır ve onları, tarih bağlamında yeniden yorumlarlar (Opperman, 2006: 30). Bu yeniden yorumlama, boyunduruk altına alınmış olanların, kendi seslerini bulması sonucunu doğurur.

Modern bireyler, üstanlatı temelli tarihle bilgilendirildiği için çoğunlukla geçmişin "önemli" kişi ve olaylarını bilirler. Tarih, çoğunlukla onlar için ya kahramanlar ya da kahramanlık olayları demektir. Tarihin bu tarz bir kodlamaya sahip olmasının bir sebebi de hiç kuşkusuz ulus-devlet anlayışıdır. Modern dönem, ulus-devletlerin çağıdır ve bu tarz bir devletin varlığı, mitselleştirilmiş kahramanları zorunlu kılar. Bu yüzden, bireylere sunulan tarih, çoğunlukla kahramanlık olaylarıyla doludur. Postmodern dönem ise bu durumu alaşağı ederek, o güne kadar bahsedilmeyen kişilerden ve olaylardan söz etmeyi tercih eder.

Opperman, Michael Coetzee'nin romanı *Foe*'nin, Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* adlı romanının Yeni Tarihselci bir anlatımı olduğunu aktarır ve onun bu yönlü analizini yapar. Bakıldığında, Defoe'nun romanında kadınların hiçbir rolü olmadığı gibi, 18.yüzyıl tarihyazımının da kadınları dışladığı dikkat çekmektedir. Ancak *Foe*, *Robinson Crusoe*'nun postmodern bir çözümlemesini yaparak kendi romanında bir kadını, merkeze oturtur. Romanın yazılış süreci de dönüştürülür. *Robinson Crusoe* romanında eserin, Alexander Selkirk adında bir denizcinin anlattıklarına ve o dönemde çok okunan seyahat öykülerine dayandığı söylenir. Ancak, *Foe* romanında eserin, Susan Barton adlı bir kadının, kendi başına gelenleri Defoe'ya anlatması sonucunda yazıldığı ifade edilir. Romanda, Susan bir gemi kazası sonucu ıssız bir adaya çıkar ve orada Crusoe adlı biriyle karşılaştığını anlatır (Opperman, 2006: 94). Coetzee, tarihi, yapıbozumuna uğratır ve alışılagelmiş anlayışın dışında bir yorumlamaya ve yeniden üretime girişir. Feminist yaklaşım, Daniel Defoe'nun eserinin, kadın temelli yeniden yazımı sonucunu doğurur.

Bilge Karasu'nun *Altı Ay Bir Güz* anlatısında, D.H.A. ve tarihçi Renato arasında geçen şu diyalog tarihin yapıbozuma uğratılmasının başarılı bir örneğidir:

> Yedi yıl önce yazdığım bir şeydi bu: Yehuda, İsa'yı ele veriyordu çünkü onu kıskanıyordu, onu çok seviyor, en yakınları ile bile onu paylaşmağa alışamıyordu. Böylesine bir tutkunluğun tek çözümü, İsa'nın ölmesi, kendinin de ortadan kalkmasıydı…
>
> Ben öykümü kuruyordum… Yohanna, Yehuda'nın böğrüne çakılmış bir dikendi. Sıradan bir adam, onunla uğraşır, onu ustanın gözünden düşürmeğe kalkışabilirdi.
>
> "Oysa sıradan bir adam olmadığı için…" diye alaycı, ama yumuşak bir sesle sözümü kesti Renato.
>
> Bu noktada yılamazdım. "Olmadığı için, kendini de her anlamda yok ederek, sevdiğini ele verdi, ötekini de ömrü boyunca yetim bıraktı."
>
> "Kimi yorum çılgındır, biz tarihçileri ürkütür" (Karasu, 2013 b: 56, 57).

Bilinen ve inanılan tarih anlayışına göre Yehuda, Hz. İsa'ya ihanet eden havarisidir. Hz. İsa, düşmanlarından korunmak için kimliğini gizleyerek yaşar. Ancak Yehuda, onun düşmanlarıyla anlaşır ve onlarla bir plan yapar. Buna göre o, topluluk içinde, Hz. İsa'yı öpecek ve bu şekilde kimlik, deşifre olmuş olacak. Plan denildiği gibi işler ve Hz. İsa'nın kimliği ortaya çıkar.

Bu ihanetten dolayı örneğin, bazı ülkelerde Judas isminin çocuklara verilmesi yasaktır. Çünkü Judas, Yehuda'nın İngilizcedeki karşılığıdır. Bu ihanetten dolayı, bu ismin kullanımı yasaklanmıştır. Ayrıca, Yehuda kızıl saçlı olduğu için yüzyıllarca, bazı topluluklarda kızıl saçlı insanlara şüpheyle bakılmıştır. Ancak metinde, bu tarih anlayışı, yapıbozumuna uğratılarak tam bir postmodern duruş sergilenir.

Metin karakteri D.H.A.'ya göre, ortada bir ihanet yoktur. Aksine, aşırı bir sevgi söz konusudur. Yehuda, Hz. İsa'yı çok sevdiği için onu başkalarından kıskanır. Örnek olarak da Yohanna ile Hz. İsa arasındaki samimi ilişki ve Yehuda'nın bunu kıskanması gösterilir. Bu, sevdiğini paylaşmak istememe duygusundan dolayı Yehuda'nın, Hz. İsa'nın ölümünü sağladığı sonra da kendi canına kıydığı söylenir. Bu sözler, tarihçi Renato'yu şoka uğratır. Çünkü o, geleneksel ve bilimsel bakış açısını önceledeği için bu tarz postmodern tarih anlayışlarının, kendilerini ürküttüğünü ifade eder.

Bazı aykırı tarihçiler de bilinen tarih anlayışının dışında yorumlarda bulunmuşlardır. Bunlardan biri Hyam Maccoby'dir. Laurent Mignon, Maccoby'nin *Yehuda iş-Krayyot ve Yahudi Kötülüğü Efsanesi* isimli çalışmasında, Yehuda'nın, ilk Hıristiyanlar tarafından uydurulan kurmaca bir karakter olduğu fikrini dile getirdiğini aktarır. İsa'nın öldürülüşünün sorumluluğunu dönemin din önderlerine ve Yehuda halkına yüklemek için böyle bir karakterin uydurulduğunu söyler (Mignon, 2013: 98). Bilge Karasu'nun yazar-anlatıcısı da bu fikri savunan insanlarla benzer bir fikri (Yehuda'nın masum olduğu fikrini) savunur.

Altı Ay Bir Güz kitabında tarihi bir konu, alışılmış bağlamının çok ötesinde ele alınarak okura sunulur. Yüzyıllarca suçlu olarak lanse ettirilen Yehuda, bu metinde, sevgi dolu bir portreye sahiptir. Onun, İsa peygambere ihanet ettiği ve bu ihanetten dolayı İsa peygamberin öldüğü fikrine karşı çıkılır. İsa peygamberi çok seven Yehuda, onu aynı zamanda, Yohanna gibi kişilerden de kıskanır. Tüm bunların sonucunda da İsa peygamberle tek başına dostluk kurmanın yolunu, kendisinin ve onun ölümü olarak görür ve bunu sağlar da. Eserde, bu tez işlenerek tarih, yapıbozumunu uğratılır.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı öyküsünde, tarihî bir konu ele alınmıştır. Bu konu, İkonoklastlar ve ikonolatrlar arasındaki mücadeledir. Peki bunlar ne demektir? Baudrillard'dan hereketle bunlar açıklanmaya çalışılacaktır.

İkonoklast, kutsal imgeleri yok eden insanlara verilen addır. Kutsal imgelere tapınmaya karşı olan Bizans imparatorlarının yandaşı olan insanlardır. İkonoklastların, resim, heykel gibi simülakrların sahip olduğu mutlak güçten korkmalarına neden olan şey, ikonaların, yaratıcı düşüncesini, insanların zihninden silip atabileceklerini yani yaratıcının asla var olmadığı, yalnızca üretilen simülakrlarından başka bir şey olmadığı düşüncesini insanlara aşılayabilme ihtimalidir. Zaten ikonoklastlar da bu yüzden imgelerden nefret eder ve onları yok etmeye çalışırlar. İkonolatrlar ise kutsal imgeleri, kendilerini yaratıcıya yaklaştıran aracılar olarak görürler (Baudrillard, 2014 a: 17). Her ikisi de yaratıcıya duydukları inançtan dolayı bu tarz fikirleri savunurlar.

İkonoklastlar, insanların zihninde, yaratıcıya karşı en ufak bir şüphenin oluşmasını istemezler. Bunun için, bireyleri şüpheye sevk eden her şeyi ortadan kaldırmak isterler. Mabedlerdeki ikonlar, onlar için büyük bir risk taşır çünkü bu ikonların, bireylere çok riskli düşünceleri çağrıştırabileceklerine inanırlar. İkonların önünde dua eden bireyler, bir aşamadan sonra, "şu an uydurulmuş, sonradan yapılmış bir şeylerin önünde dua ediyoruz, onlara saygı duyuyoruz acaba bize var olduğu söylenen yaratıcı da benzer şekilde uydurulmuş bir şey olmasın" düşüncesini zihinlerinden geçirebilirler. Bu düşünce, İkonoklastları ürkütür. Bu nedenle onlar, ikonların mabedlerde kullanılmasına karşı çıkarlar. İkonolatrlar ise ikonları, yaratıcı ile kendi aralarındaki hoş bir aracı olarak değerlendirip onların mabedlerde bulunmasını savunurlar.

Öyküde, Bizans döneminde, kutsal imgelerin yasaklanmasını (İkonoklastlar bunu yapar) kabul etmeyen Andronikos'un (İkonolatrlardan biridir) bu yeni inanışa boyun eğmemek için manastırı ve şehri terk edip bir adaya sığınması görülür. O, kendi döneminin dışlanmışı ve sesi kıstırılmış olanlardan biridir.

Postmodernler, Andronikos gibi, tarihin göz ardı ettiği, güçsüzlüğünden dolayı tarihin içinde kendi sesine sahip olamamış kişilerin sesi olurlar. Örneğin Chen, postmodernizmin, bir dünyanın sona erişini haber verdiğini ifade eder. Bu, aydınlandığına inanılan rasyonel, pozitivist, beyaz, erkek ve Avrupa merkezli bir dünyadır. Sona eren bu dünyayla beraber, resmi, evrensel, ırkçı, emperyalist tarih anlayışının da sona erdiğini ekler. Bu Avrupa merkezli emperyalist tarihin sona ermesiyle birçok bölgesel yeni tarihin başladığını vurgular (Chen, 1992: 75). Burada, daha çok Avrupa, beyaz ve erkek merkezli bir düşüncenin eleştirisi yapılsa da varılan son şudur: Tarihin sonu, tarihlerin başlaması anlamına gelir.

Yani, postmodern dönemde, bastırılmış olanın sesi gür bir şekilde çıkar. Daha önce ifade edildiği gibi, sindirilmişlerin seslerine kavuşma yöntemi Foucault'ta jeneoloji olurken Lyotard'ta fark felsefesi olur. Bu iki yöntemin amacı da tarihin dışına itilmişlere hak ettikleri yerin ve kaybettikleri ses tellerinin geri verilmesidir. Postmodernizmin bu yönü birçok kuramcıyı derinden etkiler.

Terry Eagleton, postmodernizmi, birçok berbat aşırılığa bulaşmış bir düşünce biçimi olarak görür. Onun, kapitalizmle de sıkı bir bağı olduğunu düşündüğü için ona mesafeli yaklaşır. Ancak o dahi, postmodernizmin, dünyanın aşağılanmış ve yerilmiş insanlarının sesi olduğunu ve bunu yaparken sistemlerin baskıcı yönlerini derinden sarstığına inanır. Bu yönüyle postmodernizmin, bir zenginleşme aracı olduğunu ve insanın, onun tüm olumsuz yönlerini hepten sırf bu nedenle affedesi geldiğini ifade eder (Eagleton, 2011: 39). Bu durum edebiyatta etkisini, madunların, eserlerde kendilerine yer bulması şeklinde gösterir.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı öyküsünde, ikon yasağını getirenler, çok uzun bir süre büyük bir coğrafyaya hükmedenlerdir. Modern tarih anlayışı, daha çok onlardan söz eder. Bu tarih anlayışında, merkezi unsurlar daha fazla yer alır ve genelde tarihin sayfaları, onların yapıp ettiklerine ayrılır. Dönemin yöneticilerinin yaşamı, onların gerçekleştirdikleri "kahramanlıklar", onların etrafında gelişen olaylar, modern tarih anlayışının üzerinde durdukları konulardır. Postmodern tarih yaklaşımında ise onların gölgesinde kalanların yaşamları daha önemlidir. Tarihin sayfalarında kendilerine yer bulamamış kişiler, olaylar, postmodern tarih yazımında önemli yer tutarlar. Yeni tarih yazımında, merkez değil, tali olan odak noktasını oluşturur. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* öyküsünde, ikonları önemseyenler o dönemin madunlarıdırlar. Dönemin sesi kısılmış olanların merkeze alınıp eserin bu şekilde vücuda getirilmiş olması postmodern tarih anlayışı açısından önemlidir.

Gece romanında da tarihin, geçmişin postmodern yorumlanışı vardır. Anlatıcı için geçmiş, içinden rastgele seçilmiş birtakım öğelerin (özellikle de beğenilenler) yan yana getirilmesiyle kurulan gerçeklikten uzak bir yapıntıdır. Ancak bu yapıntının içine gizlenmiş ya da bilinçli olarak gizlendirilmiş birtakım başka unsurlar da vardır. Bireylerin bazen de bu yapıntı tarih üzerine gerçeklik inşa etmeye çalıştıkları da eklenir (Karasu, 2007: 88). Romanın anlatıcısı, tarih denilen şeyin, bir seçmece sürecinin sonucu olduğunu bu yüzden de ona güvenilemeyeceğini düşünür. Bu, postmodern tarih anlayışına uyar.

Postmodern tarih görüşünde, öznelere, tarih olarak sunulan şey, nesnellikten uzak ve güvenilmez bir şeydir. Tarih okyanusunun karşısına geçen tarihçilerin, sadece birkaç unsuru seçip onları, birçok bağlamdan koparıp sınırlı bir alana

hapsetmesinin kendisi, tarih olarak sunulan şeye güvenilemeyeceğinin büyük bir nedeni olarak görülür. Postmodernler için nesnel tarih diye bir şey mümkün değildir ve her tarih görüşü, araya bir şeylerin eklenmesi, çıkarması eksenine dayandığı için mutlak olarak görülemez. *Gece* romanının anlatıcısının, benzer düşünceleri ifade etmiş olması, romanın, postmodern tarihle olan bağını ortaya koyar.

Öte yandan, *Gece* romanı birçok araştırmacıya göre bir baskı dönemini anlatır. Romanda, darbe dönemini hatırlatan onlarca ipucu vardır. Bunlardan bazıları şunlardır:

"*Onu izlemekle görevli olanlar, biribirilerinden habersiz, ama hepsi doğrudan doğruya bana bağlı*" (Karasu, 2007: 90).

Bu ifadelerde de görülebileceği gibi romanda, ciddi muhbirlik ve ajanlık faaliyetleri mevcuttur. Darbe ve baskı dönemlerinde sistem, kendi adamları aracılığıyla tüm toplumu kontrol altına almaya çalışır. Ajanlık faaliyetleri de bunun için ilk başvurulan metotlardan biridir. Birbaşka yerde, hergün, yaklaşık on kişinin öldürüldüğü dile getirilir. Yazar, bugünler için, insan kanının asal değiş tokuş değerini yitirdiği günler tanımlamasını yapar. Darbe gerçekleştirilmeden önce, darbeye zemin hazırlamak için toplumsal kaos ortamı oluşturulur. Dile getirilen olaylar, bu düşünceyi imaya yöneliktir.

Romanda, darbe dönemlerinde uygulanan sıkıyönetime de gönderme vardır. İnsanlar, ciddi gereksinimleri olmadıkça evlerinden çıkmazlar. Özellikle de akşam karanlık çöktükten sonra, dışarı çıkmak kimsenin aklına gelmez (Karasu, 2007: 201). Bu durum, sokağa çıkma yasağını zihinlere getirir.

Romanda, tarihi bir dönem anlatılır. Dikkat çekici olan şey, bu dönemin ezilenlerinin lehine olacak bir dilin tercih edilmesidir. Çünkü darbeciler için "gececiler" sıfatı kullanılırken onların ezdiği insanlar için "gündüzcüler" sıfatı kullanılır.

Darbecilerden olan gecenin işçilerinin, altta kaldığı duygusuyla bunalmış, çocukluklarındaki umacılardan kurtulamamış, sevdiklerini gönüllerince saramamış, etlerini istedikleri etle birleştirememeiş kişiler olduğu dile getirilir (Karasu 2007, 59).

Bir başka yerde ise onlar için çakal kulaklara sahip kişiler nitelemesi yapılır (Karasu 2007, 26). Tarihin ezilmişleri lehine kullanılan bu dil, *Gece* romanını, postmodern tarih anlayışına yaklaştırır.

Dönemin yöneticileri, eğemenleri ve onların elemanları için her türlü olumsuz dilin kullanılması önemlidir. Roman boyunca merkeze onlar değil, sesi kısılmış olanlar konulur. Postmodern tarih yazımında, bu anlayış çok önemsenir ve Karasu, bu yönelimi destekleyen bir yapı kurar.

"Dutlar" öyküsünde Bilge Karasu, Mussolini dönemi İtalya'sı ile askeri darbenin yaşandığı 1960 Türkiye'sini ele alarak benzer tarihî bir anlayışı sürdürür. Her iki baskıcı yönetim de kendi ülkelerinde büyük bir baskı kurmuş ve tüm insan haklarını ihlal etmişlerdir. Örneğin Yahudilere uygulanan baskı, şu diyaloglarda açık edilir:

> Peki, dedi adam. Siz katoliksiniz, sizi kilisede çok gördüm; anneniz ya, o yahudi miydi?... Adı Rachele'ydi değil mi, dedi. Gözünün içine baktım. İl signor Mussolini'nin, dedim, Duce demedim tabiî, görmeliydiniz, hepsinin yüzü yemyeşil oldu, il signor Mussolini'nin de ailesinde bir Donna Rachele vardır benim bildiğim, dedim, o da yahudi olmasın? Lafı hemen değiştirdiler (Karasu, 2014: 132).

Yahudi olmanın, neredeyse tüm Avrupa'da büyük bir suç olduğu yıllarda, bu sıkıntılı olaylar yaşanır. İnsanlar takip edilir, Yahudi oldukları öğrenildiğinde ya yakalanır ya da sokak ortasında öldürülür. Sonraki yıllarda da toplama kamplarına gönderilirler. Karasu, dönemin ezilmişi olanlar üzerinden tarihî bir dönemi ele alarak postmodern tarih anlayışını yansıtmış olur. Türkiye'de ise askeri darbe olayı ele alınır ve öldürülen gençlerden bahsedilir:

> Yoksa bu adamları, anaları, dövülsün diye mi doğurmuştu, bu çocuklar, ölmek için, kurşunlanmak için mi gelmişlerdi dünyaya? Alanda yürüyenler, şarkı söyleyenler, günün bütün haberlerini ağız gazetesiyle yayanlar, polisin kovaladığı, dövdüğü, yakalayıp götürdüğü insanlar çoğaldıkça, bugün bütün gazeteleri, dergileri sütun sütun dolduran öyküler oluştukça, birtakım adamlar gitgide köstebekleşiyor, dut yapraklarını yeyip bitiren kurtlar, tırtıllar, kupkuru kalmış dalların ilkyaz sonlarında büsbütün göze batan güdüklüğünden tel tel sarkıyor, yere yaklaşıyordu (Karasu, 2014: 137).

"Dutlar" öyküsü, Karasu'nun ideolojik yönünü en açık şekilde belli ettiği eserlerden biridir. O, kendi tarafını, doğrudan ve açık bir şekilde belli eder. Eleştirmek istediği kesimlere de sert ifadelerle yüklenir. Bunları sağlamak için de postmodern tarih anlayışına başvurur. Tarihi bir dönemi ele alan Karasu, dönemin sessizlerine ses olmaya çalışır. Onların sesinin, tarihin uğultusu içinde kaybolmasını istemez.

Susanlar kitabında yer alan "Kedili Meryem" isimli hikâyede, postmodern anlayışa uygun olan bir tarih kesiti vardır:

> Ispartalılar, güdük çocuklarını dağdan atarlar, sağlam, yapılı olduğu için sağ kalan çocuklarını da 7 yaşında eğitmeğe başlarlardı. Ispartalı, bütün yaşayışı boyunca, bir "yarın"a hazırlanır: Bu "yarın", ün, güç, iktidar değil, ölümdür. Düpedüz ölüm. Ispartalının çabalarının tek tutkusu ölümdür. Bir dostluk durağından bir başka dostluk durağına gide gide geçirdiği günlerinin sonunda yalnız saygıdeğer, derli toplu, ağırbaşlı, düzenlik içinde bir ölüm vardır. Ispartalının bitirdiği, sonuca erdirdiği tek iş, ölümdür. Öbür durakların hepsi geçicidir Ispartalı için… Temizlik içinde, övgüyü gerekli kılacak bir düzenlik içinde, elinden gelirse kanını gözden gizleyerek ölmek ister; gurur içinde, hatta aşk içinde… Ölüm, Ispartalının yarattığı tek güzelliktir (Karasu, 2009: 64).

Yazar, gaddarlıklarıyla nam salmış bir medeniyetin sunumunu yaparken son derece olumlu bir dil kullanır. Spartalılar/Ispartalılar, bir işgalci topluluktur. Hoş görüden uzak olan bu topluluk, üstün topluluk olduğuna dair inançlara sahiptir ve kendilerinden olmayanlarla iç içe yaşamazlar. Örneğin Kleros adını verdikleri topraklar, onların fethettikleri topraklardır ve Ispartalıların orada yaşaması yasaktır. Çünkü kendilerini, onlardan daha üstün görmekteler ve bir iç içe olma durumunun gerçekleşmesine müsaade etmezler. Kendilerine çok da uzak olmayan Periyek topluluğuna, belli bir yakınlık duysalar da onların yönetici olması yasaktır. Kendi bölgelerinde yönetici olmaya layık olan tek topluluğu, kendi ari toplulukları olarak görürler (Wikipedia, sparta maddesi). Dışa doğru bu kadar katı olan Ispartalılar, içte de benzer bir anlayışa sahiptirler. Kendi zayıf ve güdük çocuklarını uçurumlardan, dağlardan atarak öldürürler. Çünkü bunların, kendi güçlü toplum yapılarını uymadıklarını düşünürler. Dışta ve içte ölümü bu kadar kolay ve fazla gerçekleştiren bir topluluğun yarattığı en büyük güzelliğin, ölüm olduğunu söylemek mevcut tarihi,

yapıbozumuna uğratmaktır. Tarih boyunca, tabiri caizse lanetlenmiş olan bu durumu, son derece olumlu bir şekilde sunmak tarihi yapıbozumuna uğratıp onu yeniden kurgulamaktır.

Tarih, postmodern yazarların en fazla önem verdiği olgulardan biridir. O, yazarlar için, en ince ayrıntısına kadar kurcalanması gereken eşsiz bir müzedir. Bu yüzden, postmodern yazarların metinleri okunurken tarihin çok eski dönemlerindeki sokaklarda tekrar dolaşılır. Postmodernlerin, tarihe önem vermelerinin bir sebebi de ayakta kalabilme istekleridir. Dönemin yazarları, postmodernizmi, geçmiş kültürlerin onarılması olarak değerlendirirler; ancak burada öncelikli amaç, geçmişin tekrar diriltilmesi değildir. Postmodernler, geçmişi tekrar diriltme yoluyla kendi var oluşlarına bir temel oluşturma amacı güderler. Postmodern düşünürlerin tarihi ele alma biçimi, önceki dönem tarih anlayışlarından çok farklıdır. Onlara göre, tarihi bugüne kadar yazanlar, gücü elinde bulunduranlar olmuştur. Bu yüzden, modern tarih anlayışını alaşağı ederek madunun sesini yükseltmeye çalışırlar. Buna da Yeni Tarihselcilik adını verirler. Yeni Tarihselci anlayışta, modern tarih anlayışında olduğu gibi, sultanların, kralların, ünlü generallerin, dönemin önde gelen siyasetçilerin fikirleri ve yaşamları merkeze konulmaz. Aksine, onlar tarafından sesleri kısılmış olanların sesleri yükseltilmeye çalışılır. Genealogy (jeneoloji) adı verilen ve Foucault ile Nietzche'nin fikirleri üzerine kurulmuş olan bu anlayış, postmodernler için temel referans noktalarından biridir. Bu düşünceyle hareket eden postmodern yazarlar, daha önce yazılmış eserlere, karşı-eserler yazarlar ve merkeze konulan fikirleri, kişileri değiştirirler. Öte yandan postmodern yazarlar, tarihi yapıbozumuna uğratıp onu yeniden kurgularlar. Bilge Karasu da metinlerinde, zaman zaman Yeni Tarihselci ve jeneolojik bir tutum sergiler. "Kedili Meryem", "Tepe", "Dutlar", öyküleri ve *Altı Ay Bir Güz, Gece* kitapları Karasu'nun, postmodern tarih anlayışına yer verdiği eserleridir.

2.10. DİL MEKANİZMASI

Postmodern düşüncenin en fazla önemsediği olgulardan biri de dildir. Öyle ki tüm evrenin, dilin sınırları içinde olduğunu söyleyen postmodern düşünürler dahi vardır.

Postmodernizmin temellerini attığı düşünülen Nietzsche, bu yönlü düşünceler ifade eder ve ona göre asla dilin sınırlarından kaçamayız. Bilimi, soğuk ve duygusal olarak tanımladıktan sonra, böyle bir olgunun bile dilin ayartıcılığından kurtulamayacağını ve onun sınırlarına dahil olmaya mahkum olduğunu söyler (Nietzsche: 2008: 59). Çünkü o, Sarup'un da ifade ettiği gibi, dilden başka hiçbir seçeneğimizin olmadığına, her zaman dilin içinde kalarak iş görmek zorunda olduğumuza inanır (Sarup, 2004: 71). Postmodern teoride, önemli bir yeri olan Lacan da benzer düşünceleri ileri sürer. Ona göre bilim ve teknik gibi alanlar dahi gerçek manada anlaşılmak ve uygulanmak istiyorlarsa dilin sınırlarına çekilmeli (Lacan, 2005: 29). Yine ona göre dilden önce beden diye bir şey yoktur ve her şey, biyolojik-anatomik düzeyden, simgesel düzeye geçirilmiş olur (Lacan, 2005: 44). Bu bakış açısı ile dil, bir araç olarak görülmenin ötesine taşınır ve Murphy'nin deyişiyle insanların dünyayı anlamalarını sağlayan biricik çerçeve haline gelir (Murphy, 2000: 60). Bu durum, Banville'nin *Kepler* isimli romanında, şu sözlerle en somut haline ulaşır: "'*Sen dile getirilmeden önce hiçbir şeyin gerçekliğine inanmıyorsun. Senin için her şey sözcüklerden ibaret. Sana göre Hazreti İsa bile insan şeklinde bir sözcük*" (Banville: 1981: 47). Bir tartışma sırasında, arkadaşı Wincklemann, Kepler'e söylediği bu sözler, dilin, postmodern dünyada, her şeyi nasıl kuşatmış olduğunu çok başarılı bir şekilde gösterir. Kitab-ı Mukaddes'te de önce söz vardı denilir. Bu da bu düşüncenin binlerce yıldır insanların zihninde olduğunu gösterir.

Postmodern yazarlar için dil, kaçınılmaz olarak sınırlarına dahil olunan bir şeydir. Evrenin hiçbir unsuru, onun ayartıcılığından kurtulamaz ve kendisini görünür kılmak istiyorsa her biri, ona dolayımlanmalıdır. Bilim gibi soğuk, duygusuz bir alan bile dilin ayartıcılığına karşı koyamaz. Postmodern düşüncede, her şeyin dönüp dolaştığı yer dil olur ve ondan önce bir şey yoktur. Öznelerin bedenleri dahi varlıklarını dile borçludurlar. Özneler, olguların özüne nüfuz etmek istiyorlarsa yine başvuracakları araç, dildir. Sadece dilin kodları kullanılarak olguların sinirleri arasına girilebilir.

Terry Eagleton'a göre de dil, evrenin merkezindedir ve bizi, biyolojimizin koyduğu kısıtlamalardan kurtararak kendimizi, dünyadan soyutlamamızı ve böylelikle dünyayı dönüştürmemizi hatta bazen yok etmemizi sağlayan şeydir

(Eagleton, 2011: 91). Ona göre, dil, hem olumlu hem de olumsuz bir sona yol açabilecek bir potansiyele sahiptir. Çünkü insan, bir yandan dil ile hem çok hızlı gelişme ve böylelikle kendisinin ötesine geçme potansiyeline sahipken öte yandan da kendisini hiçliğe sürükleme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu nedenle ona göre insan varoluşu, heyecanlı ama tehlikelidir, oysa bir sümüklüböceğin yaşamı sıkıcı ama güvenlidir (Eagleton, 2011: 92). Bu düşünceleriyle Eagleton da dili, her şeyin önüne koyar.

Hem var oluşumuz hem yok oluşumuz Eageton için doğrudan dile bağlıdır. Dil, bir yanıyla bizi, biyolojimizin sınırlarının ötesine taşıyarak normalde gerçekleştiremeyeceğimiz şeyleri yapmamızı sağlar. Öte yandan da dil, iyi yönetilemezse tüm biyolojik varlığımızı tehlikeye atar. Biyolojik varlığımız, iyi yönetilemeyen dilin dalgaları arasında unufak olabilir.

Postmodern dönemde, dile o kadar büyük bir önem verilir ki toplumsal analizler dahi dil analojisi üzerinden kurulur. Örneğin Lyotard'a göre toplum, belirsiz sayıda dil oyunundan oluşur. O, öznenin bu yapı içinde şöyle bir konumu olduğunu dillendirir: "*Dil oyunlarının bu dağılıp gitme sürecinde, sosyal öznenin kendisi de eriyip kaybolur gibi görünüyor*" (Lyotard, 2013: 78). Öznenin, dil oyunlarıyla bu kadar yakın ilişkisi olduğunu ifade eder.

Özne, toplumsala adımını attığı an, zaman zaman bu dil oyunlarının arasında afallar zaman zaman da bir dil oyununa demir atar. Bu demir atma süresi, bazen çok kısa iken bazen de uzun süreli olabilir. Ancak postmodern dönem insanın kimliği, "yüzer-gezer kimlik" olarak tanımlanır, bu yüzden de çoğu kalışlar kısa süreli olur. Lyotard'a göre ise özne, bu dil oyunları arasında yok olur.

Lyotard, toplumu, dil oyunlarından oluşan bir yapı olarak sunarken toplumsalın nasıl olması gerektiğini de vurgular. Örneğin ona göre, adalet, her dil oyununun saflığını korumaktan geçer (Lyotard ve Thêbaud, 1985: 96). Toplumdaki tüm yapılar, kendi saf halleriyle bırakılmalıdırlar. Bunun aksi durumlar, adaleti zedeleyen sonuçlar doğurur. Murphy, sömürgeciliği örnek gösterir ve sömürgecilerin, baskı altına aldıkları kitlelerin dilsel ve kültürel oyunlarını, devre dışı bırakmaya çalıştıklarını dile getirir (Murphy, 2000: 102). Dil oyunları, böyle bir

analizde, var oluşun kendisidir. Ayrıca Murphy, delilik olgusunu da ele alır. Modern dönemde deliliğin, rasyonellik eksikliğinden kaynaklandığına inanıldığını söyler. Antipsikiyatrinin ise, deliliği, dil içinde gerçekleşen bir olay olarak görmesinden dolayı onun, postmodern bir yönelime sahip olduğunu iddia eder (Murphy, 2000: 115). Felman da "*delilik hakkında konuşmak diller arasındaki farklılık hakkında konuşmaktır*" (Felman, 1985: 19) derken benzer fikirleri dile getirmiş olur.

Her dil oyunu, farklı özelliklere sahiptir. Zaman zaman, bazı dil oyunlarının, zıt özelliklere sahip olduğu da olur. Burada önemli olan husus, her dil oyununu, kendi saf haliyle muhafaza etmektir. Bu durum, öznelerin, kendi var oluşlarını sürdürmeleri sonucunu doğurur ve toplumsal yapı için çok önemlidir. Dil oyunlarına yapılacak müdahaleler, doğrudan öznelerin zihinlerine yapılmış demektir.

Postmodernizmde, asıl fail dildir. Bu da postmodern düşüncede, öteki önemli bir sonucu yani gerçekliğin, kabından taşması sonucunu doğurur. Çünkü dil, tabiatı gereği mutlak değildir ve esnek sınır çizgilerine sahiptir. Uçan, bu nedenlerden ötürü postmodern dönemde, mutlak gerçekliğin değil hermenötik gerçekliğin var olduğunu vurgular (Uçan, 2008: 474). Bu yeni anlayışta, gerçekliğe bir sınır, bir set çekilemez. Çünkü bu, dilin ontolojisine aykırı bir şeydir ve gerçekleştirilmesi son derece zordur. Bu durumu Murphy, "*dil tükenmez*" (Murphy, 2000: 156) şeklinde özetler. Tüketilemeyen, her işlendiğinde yeni ve farklı topraklara kök salan bir yapıdan mutlak değil hermenötik gerçeklere ulaşılır. Bu yüzden, postmodern dille yazılmış olan metinler, geniş bir yorum alanına sahiptirler. Barthes, bu tarz metinler için "*burası kâhinin alanıdır, arkalıksız kanepedir, çok yüzlü bir küb'dür* " (Barthes, 1998: 91) benzetmelerinde bulunur.

Dilin sabit, mutlak, değişmez bir yapısı yoktur. Dilin bu istikrarsız durumu, sanata doğrudan yansır. Postmodern dönemde, belli sınırlara hapsedilmiş, sınırlı göndergesi olan anlamlara yer verilmez. Bunun aksine, tüm sınırlardan arındırılmış, her türlü kısıtlanımlardan uzak tutulmuş anlamlar muteberdir. Bunun için postmodern metinler, kâhinlerin alanı olarak tanımlanır. Bu alan, birçok farklı yoruma açık ve her yorumun kendisine göre itibarı olan bir niteliğe sahiptir. Postmodern metinler oluşturulurken bu gerçeklik göz ardı edilmez ve okuyucuya, bu tarz bir dünyanın kapısı aralandırılır. Yazarlar, metinleri oluştururken sabit, sınırlı

anlama gelecek yapılar yerine, her okuyanın farklı yönlere çekebilecekleri yapılar kurmanın gayreti içerisine girerler.

Derrida'nın dil anlayışı da bu eksendedir. Hatta o, bu durumu somutlaştırmak için, ""Differance" kelimesini türetir. Bu kelime fark anlamına gelen difference kelimesinden türetilir ve hem fark hem de erteleme anlamına gelir. O, bu kavamla, anlamın sürekli ertelendiğini, anlama hiçbir zaman ulaşamayacağımızı dile getirir. Onun düşüncesine göre anlam, devinen bir şeydir: "*Şeyler vardır, sular ve imgeler, birinden öbürüne sonsuz göndermeler vardır*" (Derrida, 2010: 56). Murphy ise gerçeklik olarak sınırlandırıp adlandırdığımız şeyleri, dilsel bir alışkanlık olarak niteler (Murphy, 2000: 60). Ulaşılan ve yargısı verilen şeyler, bir gerçeklik değil sadece birer dilsel alışkanlıktırlar.

Her iki düşünür de anlama, gerçekliğe ulaşamayacağımızı dile getirirler. Anlam, postmodern düşüncede, kendisine set çekilebilecek bir şey değildir. Sürekli dolaşım halinde olan anlam, mutlak değildir. Bir imgeden diğerine savrulan anlam, sonu gelmeyecek bir yolculuğa çıkmıştır.

İsmet Emre, postmodern dilin özelliklerinden bahsederken, postmodern dilin de tıpkı insan yapısı gibi soğan zarı katmanlarına benzediğini dile getirir (Emre, 2006: 104). Bu da çok katmanlı anlatımların oluşması sonucu doğurur. Gerek anlatısal düzeyde gerekse de yapısal düzeyde, postmodern metinler çok katmanlı bir durum arz ederler. Öte yandan, modern düşüncenin ürettiği ve her yazarın kendine özgü bir dili olma gerçekliği, postmodern dönemde dönüşüme uğrar. Emre, bu yeni düşüncede, her anlatı için yeni bir dil ve her anlatının içinde sayısız dil kullanımlarının meydana geldiğini söyler (Emre, 2006: 110). Kabına sığamayan dil, binbir farklı şekle girmenin heyecanını yaşamak ister. Rosenau ise, postmodernistlerin, geleneksel söylem tarzlarını reddettiklerini ve bunun yerine, cüretkar ve kışkırtıcı hitap biçimlerini, canlı ve merak uyandırıcı bir üslubu kullanmayı tercih ettiklerini söyler. Bu durumun, modern söylemin kesin, hatasız, pragmatik ve katı üslubunun zıddı olduğunu da ekler (Rosenau, 2004: 24). Bunun sonucunda da dil, dil bilgisi kurallarına uyulmayan, alışılmışın dışında, daha anarşik bir zemine çekilmiş olunur (Emre, 2006: 111). Tüm bunlar da karmaşık ve anlaşılması güç metinlerin yazılması sonucunu doğurur.

Bilinen yöntemlerle postmodern anlatılara yaklaşıldığında, büyük bir hiçle geri dönülür. Nitekim postmodern metinlerin okunmasının zor olduğu tüm dünyada kabul görür. Bu metinler, eline kahvesini alıp, kanepeye uzanarak kitap okuyan okurlara çok yabancıdır. Ya da metroda, ayakta dururken bir eli tutamakta diğer eline de kitabını alıp okuyan okurlar, postmodern yazarların okurları değildir.

Bilge Karasu'nun bazı eserlerinde, gerek dile yüklene anlam gerekse de dili kullanma yönteminde, postmodern dil özelliklerine yer verilmiş olması dikkat çekicidir. Bunların başında da *Gece* romanı gelir. Romanda, tüm olumsuz durumlar meydana geldiğinde dahi yaşamak için çırpınan olgunun dil olduğu vurgulanır:

> Gece yavaş yavaş geliyor, iniyor. Çukur yerlere dolmağa başladı bile. Oraları doldurup ovaya yayılmağa başlar başlamaz her yer boza dönüşecek. Işıklar yanmayacak bir süre. Ne çukurda ne düzde. Tepelerin aydınlığı, bir süre yeter gibi görünecek herkese. Sonra tepeler de karanlıkta kalacak. Dil, bu karanlığın içinde yaşayabilirmiş gibi görünen tek şey olacak (Karasu 2007, 15).

Romanda, gecenin kademeli gelişi betimlenerek yaşanılacak olan kaotik durumun aniden ortaya çıkmadığı, bu durumun, tedricen oluştuğu yansıtılır. Gecenin bu kademeli gelişi içinde, her şeyin donup kalacağı ve ruhsuz birer metaya dönüşecekleri vurgulanır. Fakat sonraki cümlelerinde yazar, tüm bunlara direnen dil olgusundan bahseder. Dil, tüm olumsuzluklara göğüs germeye çalışarak "Gece"nin içinde eriyip yok olmaya direnecektir. Bu direniş sayesinde dil, hem kendi benliğini muhafaza etmeye çalışacak hem de tüm olumsuzluklara rağmen diğer olgulara bir direnç, dayanak noktası oluşturmak için unutturulmaya çalışılan çeşitli olumlu durumları dile getirecektir.

Bu durum, metinde şöyle dile getirilir: "*Bir tek diller bilecek, tepelerde, toprakaltı saraylarında yanan ışıkları; yalnız dil söyleyecek bu ışıkta yıkanan tek hücreli hayvanları*" (Karasu 2007, 16). Hâlâ bir yerlerde unutturulmaya çalışılan ışıklar vardır. Bunların bazıları, tepelerin bilinmeyen yerlerine gizlenmiş, bazıları da toprakaltı saraylarında yeniden kurmayı düşündükleri "Işıklar İmparatorluğu"nu kurmanın planlarını yaparlar. Bu ışıklar, hâlen bazı canlılara hayat bahşeder, onların olgunlaşmasına öncülük ederler. Gizliden yapılan tüm bu eylemlerin bilincinde olan

dil, bunları coğrafyanın tamamına yayarak, aydınlık günlerin imkânsız olmadığını coğrafyanın tüm unsurlarına taşıyacaktır.

Gece romanının anlatıcısı, dipnotlarla varlığını gösterir. Metnin çok katmanlı anlatımında, anlatıcının metne müdahale ettiği ve düşüncelerini ifade ettiği asıl yerler bu dipnotlardır. O, dilin olumlu fonksiyonunu destekler mahiyette dil olgusunu sahiplenir ve kendi dilsel özelliklerinden bahsetmekten de çekinmez. Dilini şöyle niteler: "*Benim dilim, çiçek dermek üzerine eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığına, dalgalanışına ulaşmalı*" (Karasu 2007, 27). Kendi dilinin, son derece hassas olması gerektiğine inanan ve bu doğrultuda hareket eden anlatıcı, nazenin çiçek gövdelerinin hassaslığının, onu derleyen insanın ellerine de yansıması gerektiğine inanır. Bu bağlamda, tıpkı çiçek derler gibi kelimeler üzerinde oynamaya çalıştığını ifade eder.

Yazar ve yapıtın diğer kahramanları tarafından son derece estetize edilmiş olarak sunulan dil olgusu olmadığı takdirde, nasıl bir manzarayla karşılaşılacağı da metinde şu sözlerle dile getirilir: "*Gece gelip dilin üzerini de örttü mü, artık baykuşlardan başka bir şey uçuşmayacak gecenin içinde, ya da, yarasalardan başka…*" (Karasu 2007, 22). Dilin de ortadan kalkması durumunda gece, tabiat üzerinde mutlak hâkimiyetini kuracak ve artık kendi türküsünü dillendirmeye başlayacak. Bu türküyü dillendirecek olanlar ise, gecenin en kadim dostlarından olan baykuşlar ve yarasalardır. Bunların ötmeye başlaması, gecenin kesin zaferinin ilanını sembolize eder.

Gece romanında, dile büyük önem verilir. O, diğer tüm şeylerin önüne konulur. Tüm olumsuz durumlar meydana geldiğinde dahi yaşamak için çırpınan ender şeylerden birinin o olduğu söylenir. Dil, tüm olumsuz durumlara karşı koyarak "Gece"nin içinde eriyip yok olmak istemez. Başlı başına bir direniş alanı olarak sunulur. Halen varlığını sürdüren birkaç aydınlık alanın öyküsünü, coğrafyanın tümüne yayma gayreti içindedir. Bu şekilde, gececilere set çekmeye çalışır.

Postmodern dilin, soğan zarı katmanlarını andırdığı ve bunun da iç içe geçen, katmanlı anlatımları doğurduğu dile getirilmişti. Karasu'nun bazı metinlerinde bu durum kendisine yer bulur. *Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabındaki birçok öyküde söz

konusu durum vardır. Örneğin, "Avından El Alan" öyküsünde, bir paragrafın içinde dahi iki farklı metin verilir:

> Bey, karacanın ardından uçuyordu mahmuzlayıp durduğu *Tekboynuz, kızoğlan kızlara düşkün. Koşar koşar, onların* atın sırtında. At, kanatlarını germiş, gölgesini karacanın üzerine *kucağına atar kendini, yatar: Herkesin bildiği bir şey bu. Tek-* değdirdi değdirecek. Karaca birden taş gibi durdu kaldı. Dünya- *boynuzu yakalayıp yiğitlik göstermenin tek yolu da, güzel bir* lar çarpıştı delice hızları içinde. Boynu kırılıp yüzü gözü kan *delikanlının kız gibi giydirilip kıra salınmasıdır. Delikanlı kırıta* içinde kalan Beyi gözyaşlarıyla diriltmeğe çalışan uzun saçlı, *kırıta önden yürür; tekboynuz, onu görür görmez koşar gelir,* uzun parmaklı; güzeller güzeli delikanlının yok oluvermiş bir *kucağına atılır, koynuna girer delikanlının. O zaman kat kat giy-* karacanın yerinde durmakta olduğunu kim anlayabilir, kim bile- *siler altına gizlenmiş mızraklar ortaya çıkar, tekboynuzun bög-* bilir bundan böyle?
>
> *rü delik deşik olur* (Karasu, 2008 a: 25).

Karasu, bir öyküyü italik ötekini de normal yazarak belirtir. Öyküler ayrıştırıldığında, ortaya şu iki farklı öykü çıkar:

"Bey, karacanın ardından uçuyordu mahmuzlayıp durduğu atın sırtında. At, kanatlarını germiş, gölgesini karacanın üzerine değdirdi değdirecek. Karaca birden taş gibi durdu kaldı. Dünyalar çarpıştı delice hızları içinde. Boynu kırılıp yüzü gözü kan içinde kalan Beyi gözyaşlarıyla diriltmeğe çalışan uzun saçlı, , uzun parmaklı; güzeller güzeli delikanlının yok oluvermiş bir karacanın yerinde durmakta olduğunu kim anlayabilir, kim bilebilir bundan böyle?"

"Tekboynuz, kızoğlan kızlara düşkün. Koşar koşar, onların kucağına atar kendini, yatar: Herkesin bildiği bir şey bu. Tekboynuzu yakalayıp yiğitlik göstermenin tek yolu da, güzel bir delikanlının kız gibi giydirilip kıra salınmasıdır. Delikanlı kırıta kırıta önden yürür; tekboynuz, onu görür görmez koşar gelir, kucağına atılır, koynuna girer delikanlının. O zaman kat kat giysiler altına gizlenmiş mızraklar ortaya çıkar, tekboynuzun böğrü delik deşik olur."

İki öykü, birbirinden bağımsız da olsa konuları birbirine yakındır. Her ikisinde de ölüm temasının ele alındığı görülür. Ayrıca iki öyküde de bir diriltme,

yaşamı sürdürme isteği vardır. İlkinde, delikanlı, Bey'i diriltmeye çalışırken, ikincisinde, farklı bir delikanlı, genç kızların yaşamını sürdürmeleri için tekboynuzu öldürür.

Postmodern edebiyatta, kabına sığamayan dil, binbir farklı şekle girmenin heyecanını yaşar ve metni birden çok şekle sokmak ister. "Korkusuz Kirpiye Övgü" isimli öyküde, kirpinin öyküsünün, birbirinden farklı birkaç versiyonuna yer verilir. İlk versiyonda, tilki, yaşlı anne babasından ayrı yaşar. Ancak onları özlemiş olduğu için bir gün onların ziyaretine gider: "*Baktım, başa çıkamayacağım. Gözleri artık hiç görmeyen anamın, gezginci kirpilerle yolladığı haberler sıklaşıyordu. Anamı görmek üzere yola çıktım geçenlerde*" (Karasu, 2008 a: 60). İlk versiyonda, bu yolculuk boyunca yaşadıkları anlatılır. İkinci versiyon ise çok daha geniştir ve birçok farklı konuyu barındırır:

> "Ne yalan söyleyeyim? Dedemin anlattığı masalların birinde 'deniz' diye bir şey vardı. Su gibi bir şeymiş, karaların bittiği yerde başlarmış. Dünyanın ucuymuş. Dedem de görmemişti ya, dedesinden, dedesinin dedesinden kalma masallardan bilirmiş o da. Hani dedim, gider gider de bu dünyanın ucuna varır, denizi görür müydüm?" (Karasu, 2008 a: 65).

Kirpi, ikinci versiyonda, kendi büyüklerinden öğrendiği bazı şeyleri aktarır. Büyüklerinden anlatıla gelen deniz bunlardan biridir. Ayrıca, insanlarla ilgili yorum yapar. İnsanların görünmeyen çeşitli güçlere sahip olduğuna inandığını söyler. Kedi ve köpek gibi hayvanlarla ilişkilerinden de bahseder. Üçüncü versiyonda ise bir vatansever kirpi söz konusudur: "*Beni arayan olursa, ister dost, ister düşman, gelsin bu arsada, bu topraklarda arasın beni. Burası benim yurdum, burada çarpışır, burada el sıkışırız*" (Karasu, 2008 a: 69). Bu versiyonda, artık yaşlanmış olan kirpi, torunlarını etrafına toplamış ve onlara vatanseverlik duyguları aşılar.

"Korkusuz Kirpiye Övgü" adlı öyküde, dilin esnek kullanımına ve kabından taşma durumuna şahitlik edilir. Yazar, sınırlı yapı ve anlamlara karşı koyarak kirpinin öyküsünün, birbirinden farklı versiyonlarına yer verir. Postmodern düşüncede, anlama ulaşmanın imkânsız olduğu aktarılmıştı. Yazar, öykünün birçok alternatif şeklini okura sunarak anlamın sınırlandırılamayacağını ve herhangi bir

göstergenin birçok göndergeye sahip olabileceğini gösterir. Bu farklı göndergeler de yeni anlamların, yapıların doğmasına yol açar.

"Alsemender" öyküsünde ise okuyucuya dört farklı son sunulur. "Belediyenin yazısını alması üzerinden otuz saat geçmişti" sözü, dört farklı alternatif sonun da başında bulunur. İlk sonuçta, bilim adamı alsemender hakkında kendisine bilgi veren kütüphane yöneticisinin kasabasına gider. Yönetici, yasak olan lâle yetiştirme işini yaptığını artık herkese açık açık söylediğini ifade eder. Şehre geri dönen bilim adamı, belediyeye "Çok Gizli" ibareli bir cevapla, onlara, istedikleri çiçeklerden (gül-lâle) yetiştireceğini yazar. İkinci sonda, belediyenin kendisinden talep ettiği çiçeklerden yetiştirmediğini, onlara yanlış bilgi verildiğini yazar. Üçüncü sonda, alsemender çiçeklerinin üç yaprağını yediği görülür. Bu çiçeğin bir yaprağını yiyen, artık yalan söyleyemez. İki yaprağını yiyen çıldırır. Üç yaprağını yiyen ise ölür. Nitekim bilim adamı da üçüncü yaprağı yedikten sonra ölür. Çevresindekiler, gülerek ölen bir insana şahit olurlar. Dördüncü sonda, lâle yetiştirdiğini düşündüğü kişilere davetiye gönderir. Davet günü geldiğinde hepsinin içeceğine, gizliden, alsemenderden elde ettiği sıvıyı katar. Onlar ayrıldıktan sonra da kendisi o içeceklerden içer. Bundan sonra ne o ne de diğer davetliler artık yalan söyleyemeyecektir.

Postmodern dönemde, dilin, alışılmışın dışında, anarşik bir zemine çekilmiş olduğundan bahsedilmişti. Karasu'nun "Masalın da Yırtılıverdiği Yer" anlatısı buna örnek olarak gösterilebilir. Öykü, gerçekten de adeta yırtılmış, parçalanmış bir anlatıdır. Anlatı, kendi içinde onlarca parçaya ayrılmıştır ve bunlara sırayla şu adlar verilmiştir: 1 a., 2 a., 1 b., 2 a., 1 a., 1 b., 1 a., 1 b., 2 a., 1 b., 2 a., 1 b., 2 a., 1 a., 2 a., 2 b., 2 c., 2 b., 2 c., 2 b., 3 a., 2 c., 3 a., 1 a., 2 c., 2 b., 2 c., 2 b., 2 c., 1 a., 2 c., 1 a., 2 c., 3 b., 1 a., 2 a., 4, 1 a.. Bu bölümlerin kimileri arasında hiç bağlantı yokken, bazı bölümleri arasında ufak bağlantılar kurulmuştur. Örneğin 1 a. anlatısında, daha çok yazın kuramına değinilmiştir. Yazar-anlatıcı, nasıl bir anlatıyı arzuladığından bahseder. 1 b., isimli anlatı da ise kedilerden bahsedilir. İnsanların onlarla ilişkileri ve kedilerin özellikleri üzerinde durulur. İnsanların bazı yönlerden kedilere benzemesi gerektiği salık verilir. 2 a. anlatısında, "Yeşil Gözlü Yontu" isimli bir öykü merkeze alınmıştır. 2 b. anlatısı, kendi karısını öldüren bir adamın öyküsüdür.

Tarihi karakter Gesualdo'dan ve onun Ferrara sarayı ile ilişkisi görülür. 2 c. isimli anlatı, 2 b. anlatısının devamı gibidir. Gesualdo'nun yaşamından bazı kesitler görülür. Onun musikiye neden merak salmış olabileceği irdelenir. 3 a. anlatısı da 1 a. anlatısına benzer olarak anlatı kuramına ayrılmıştır. Sanatçılar hakkında çeşitli yorumlar görülür. 3 b. anlatısında, bakan-bakılan, seven-sevilen, av-avcı ilişkisi kısa bir değerlendirmeye tabi tutulur ve onların arasında eşitliğin mümkün olup olmadığı irdelenir. Burada bir de harflendirilmeyip sadece 4 ismiyle anılan bir kısım vardır ve bu bölüm korku üzerinedir. Sözü edilen tüm bölümler, çok kısa ve tüm konulara sadece ufaktan dokunulmuştur. Ayrıntıya inilmemiştir hiçbir bölümde.

"Çeşitlemeli Korku" metni, anarşik metinlerden bir başkasıdır. Metnin sunumu son derece parçalıdır. İlk olarak metnin nasıl sunulduğu bir sayfası aktarılarak gösterilecek ardından içeriğinden bahsedilecek:

çıdamlı ka-

rıncalar

gibiydim,

çıdamlı,

dümdüz

uzanan

uçsuz

bucak-

sız

engebesiz bir düzlükte

ÜSTÜME BİR ÇIĞ GİBİ GEL-

DİN KENDİNE KATTIN BENİ

gözü, a-

yağı, bir

yerlere

takılma-

dan

hiçbir şeye

yönelme-

den

dümdüz

uzanan

bir top-

rakta

çıdamla

y ü r ü y e n

karınca-

lar gi-

biydim.

d u y d u m s e n i,

ö l d ü m seni!

SENİ SENİ SENİ

: SENİ : SENİ :

gördüm - : - duydum - : -- :

yaşadım - - öldüm - :

(Karasu, 2013

a: 77).

Metnin sunumu parçalıdır. Küçük ve kopuk harfler, bir anlatıyı dile getirirken onların arasında bulan ancak onların devamı olmayan (fakat dolaylı olarak bağlantılı olan) büyük harfler, başka bir anlatıyı oluşturmaktadır. Anlatılan konular, birbirine yakındır. Küçük ve kopuk harflerle dile getirilen anlatıda, sevgilisine özlem duyan biri görür. Kendisini, kuş tüyüne, teleğine, sararmış bir yaprağa, nereye gittiğini bilmeyen ozan karıncalarına, buruk zeytin gövdelerine benzetir. Ayrıca sevgiliye seslenir ve "toprağım, ister al ister boz" der. Büyük harflerle ve genelde sayfanın ortasına ve sonlarına yazılmış anlatıda da benzer bir konu görülür. Âşık, sevgiliye hitaben, "üstüme bir çığ gibi geldin, kendine kattın beni," "Senin yanımdasızlığın bir silik suskuydu, günsüz karanlığımın keser açardı kapısını sesin, yüzün, yürümen" sözlerini dillendirir.

Metnin anarşik zemine çekilmesi ve çok katmanlı oluşuna "merkezsizlik, parçalılık, karmaşık yapı" isimli bölümde ayrıntısıyla değinildiği ve burada tekrara düşülmek istenmediği için söz konusu örneklere burada yer verilmedi.

Postmodern düşüncenin en fazla önemsediği olgulardan biri dildir. Dil, nesne konumundan, asıl fail konumuna getirilir. Postmodern anlayışta dil, etkilenen, yönlendirilen, yapı biçilen bir olgu değil de etkileyen, yönlendiren, yapı biçen bir niteliğe sahiptir. Bundan dolayı, postmodernler, evrenin, dilin sınırları içinde olduğunu iddia ederler. Evrendeki birçok şey istisnasız dönüp dolaşıp dille dolayımlanır. O, birçok şeyin sebebini anlamak için başvurulan yegane anahtardır. Hatta postmodernler, dilden önce beden diye bir şeyin dahi olduğuna inanmazlar. Yaşamın, dilin sınırlarına dahil edilmesi, onun ne kadar değişken olduğunu da ortaya koyar. Dil, yapısı gereği sabit, mutlak, değişmez değildir. O, esnek ve kaygan bir zemine sahiptir. Yaşamın kendisi, bu tarz kaygan bir zemine çekildiğinde, sağa sola savrulan bir yapıya bürünür. Bundan dolayı postmodern düşünürler, dönem insanının, heyacanlı ama tehlikeli bir hayata sahip olduğunu dillendirirler. Dilin alanına çekilen yaşam, istikrardan uzak olur. Bu istikrarsızlık, zaman zaman pozitif sonuçlar doğursa da her an olumsuz yöne de evrilebilir. Dilin bu istikrarsız durumu, sanata doğrudan yansır. Postmodern dönemde, belli sınırlara hapsedilmiş, sınırlı göndergesi olan anlamlara yer verilmez. Bunun aksine, tüm sınırlardan arındırılmış, her türlü kısıtlanımlardan uzak tutulmuş anlamlar muteberdir. Bunun için

postmodern metinler, kâhinlerin alanı olarak tanımlanır. Yazarlar, metinleri oluştururken sabit, sınırlı anlama gelecek yapılar yerine, her okuyanın farklı yönlere çekebilecekleri yapılar kurmanın gayreti içerisine girerler. Postmodern dilin yapısından dolayı, bu dönemin eserlerinin anarşik bir yapısı vardır. Metinler, alışılmış okuma biçimlerine karşılık vermez. Bilge Karasu, eserlerinde, postmodern dil anlayışına yer verir. "Korkusuz Kirpiye Övgü", "Çeşitlemeli Korku", "Alsemender", "Masalın da Yırtılıverdiği Yer", "Avından El Alan" isimli öykü ve anlatılar ile *Gece* romanında, postmodern dilin özellikleri yoğun bir şekilde kullanılır.

2.11. YAZAR VE ANLATICI

Modern dönem yazarları, büyük bir gücü elinde bulundururlar. Onların gücü, tartışılmak bir yana, büyük kabul görür. Dönemin düşünce dünyası ve toplumsal yapılanması, bu sonucu doğurur. Tüm sınırlandırıcı bağlardan kurtulmuş olan birey, evrenin merkezine yerleştirilir. Bireyin güç kazanması, etkisini doğrudan doğruya sanata da yansıtır ve yazarlar, büyük bir özgüvenle eserlerini var ederler. Onlar, toplumu düzenleyen, geleceği şekillendiren ayrıcalıklı bir konuma sahiptirler. Eserleri üzerinde mutlak bir hâkimiyet kuran yazarlar, reel dünyanın unsurlarına da etki ederler. Tam da bu sebepten, Fransız Devrimi'ni, edebiyatçıların ve filozofların gerçekleştirdiğine inanılır. Dönemin yazarları ve filozofları, kaleme aldıkları eserleriyle bireylere, bir amaç belirler. Okuduklarından etkilenen bireyler, bu amaçların gerçekleşmesi için kendilerini sokağa atıp hak talebinde bulunurlar. Tüm bunların sonunda da Fransız Devrimi'nin gerçekleştiğine inanılır.

Postmodern dönemde ise bambaşka bir tablo vardır. Anlamın, gerçekliğin ortadan kalktığına inanıldığı için dönem insanı, büyük bir boşluğa düşer. Bu boşluğa düşme durumu, özneleri, değil modern dönemde olduğu gibi, geleceği yönlendirme amaçlarına sahip olmaya sevk etmeyi, bulunulan anın yönetimini dahi onlar için sorunlu bir hale getirir. Amaçsızlığın kucağına itilen özneler, eğlence ve fantezinin dünyasına dalarlar. Postmodern toplumu en iyi özetleyen kavramlardan biri "California Sendromu"dur. Bu teoriye göre postmodern özneler, her şeyi bir eğlence olarak görmekte ve enerjilerini, büyük oranda buna sevk etmekteler. Haz alma duygusu, sahip olunan tek amaçtır. Bu sendrom, öyle bir aşamaya ulaşır ki

eğlenceden kaynaklı yorgunluk atılmak istendiğinde dahi yine, bir eğlence aracına yönelinir. Eğlence ve hazzın mutlak eğemenliğine tanıklık edilir.

Modern edebiyat döneminde, Tanrı öldürülmüş ve birey, edebiyatın merkezine konmuştu. Ancak, postmodern dönemde, daha önceden Tanrı'nın öldürülmesine benzer bir şekilde birey de öldürülür ki bu sebepten bu dönemde, birey kelimesi yerini, özne konumlarına bırakır. Bu düşünsel değişimde, Özkul'un da vurguladığı gibi, yazarın kendisi de gramatikal bir kurgu olarak görülür ve sürekli kendisini yeniden inşa eden bir konuma oturtulur (Özkul, 2008: 326). Artık yazar değil "yazar konumları" söz konusudur.

İfade edildiği gibi, postmodern dönemde, birey olgusu yerinden edilmiş ve güçsüzleştirilmiştir. Bireyin bu kan kaybından, yazar da ciddi manada payına düşeni alır çünkü yazar da birey olgusuna doğrudan bağlıdır. Bireyin, "özne konumla"rına evrilmesine benzer şekilde, yazar da "yazar konumları"na evrilir. Yazar, artık sabit bir yapıda değil, sürekli değişim halindedir. Bundan dolayı, postmodern dönemde, oluşum halindeki yazarların varlığı söz konusudur. Oluşum halindeki yazarlar, sürekli değişime maruz kalırlar. Gramatik yapıda, farklı konumlarda farklı pozisyon alan unsurlara benzerler.

Yazarın oluşum halinde olmasının sebeplerinden biri, postmodern dönemde, dilin merkeze oturtulmuş olmasıdır. Dil merkeze alındığından, yazarın kavranışı da onun üzerinden olur. Foucault, yazarın, belirli bir söylem yapısına ve onun çök özel oluş tarzına yol açan kopuşta konumlandığını dile getirir (Foucault, 2006 b: 235). Lacan da benzer hatta daha uç fikirleri ifade eder. O, sadece benliği değil, bilinçaltını da dilsel olarak görür ve yazarları, özneleri dilsel bir perspektif üzerinden ele alır (Lacan, 2005: 179) Öte yandan Wittgenstein, dünyam, dilim kadardır derken benzer düşünceleri ifade eder (Wittgenstein, 2007: 30). Tüm bu yazarlara göre gerçeklik, sadece dilin içindedir ve dili aşan hiçbir gerçeklik yoktur. Her şeyin dil içinde var olabilmesinden dolayı da mutlak insandan özel olarak da mutlak yazardan söz edilemez (Özkul, 2008: 327). Çünkü dil, tükenmez bir olgu olduğu için dille ilgili olan hiçbir süreç, hiçbir zaman bir nihayete ermez (Murphy, 2000: 156). Her şey oluşum ve değişim halinde olur.

Dilde ikamet eden ben, dille beraber, sürekli sağa sola sallanacak ve bir türlü sabit kılınmayacak olan benlik arayışında olacaktır. Bu arayış süreci, istikrarı değil aksine isrikrarsızlığı doğurur. Tamamlanmışlık, bitmişlik, netlik yerini, zıtlıkları da içeren oluşum sürecine bırakır. Yazar olgusu artık istikrarsızdır ve dille beraber sağa sola sallanır.

Yapısalcıların hamleleri de yazarın güç kaybetmesinde önemli rol oynar. Yapısalcılara göre yazar, bir metin ortaya koyup onu bastıktan sonra geri çekilir. Bu şekilde metnin, kendi bağımsız dünyasını yaşamasına izin verir. Yapısalcı düşüncede metin, yazarlar tarafından yaratılmış bir şey olarak değil, kendi bağlamlarının ürünü olarak görülür (Rosenau, 2004: 54). Yapısalcılar, bu yorumlamalarıyla yazarı ikinci plana atarak metnin kendisini, başköşeye koymuş olurlar. Buna örnek olarak Lautreamont'in *Maldoror'un Şarkıları* adlı yapıtı örnek gösterilebilir. Eserin girişinde yazar, metnin sayfalarını kasvetli ve zehirli olarak niteledikten sonra okurun, yolunu bulmasını Tanrı'dan diler: ancak metnin yapısından dolayı, her önüne gelenin onu okuyamayacağını ifade eder (Lautreamont, 2008: 33). Metne bakıldığında, metinlerin herbiri şarkılardan oluşur ve işin en ilginç olan kısmı herbir metinde, yeni bir özne söz konusudur. Bu şekilde, gerçek fail yani özne, metnin kendisi olmuş olur (Aktulum, 2014: 38). Bu, tam da yapısalcıların arzuladığı bir tarzdır. Anna Jamroziak da yapısalcılara yakın düşüncelere sahiptir. Yapısalcılar'ın, yazar bir metin ortaya koyar, basılışına nezaret eder ve sonra geri çekilir paradigmasına yakın bir yorumlamada bulunur. Postmodern yazarları, bir yaratıcıdan çok bir animatör ya da icracıya benzetir. Metinlerin de natamam ve açık uçlu olduğunu vurgular (Bauman 2013: 159) Gadamer de benzer düşüncededir. O, hermenötiğe önem verir ve onun düşüncesine göre metnin anlamı, sürekli yazarın niyetini aşar, bu yüzden hermenötiğin görevi verilen anlamları yeniden okumak, yorumlamaktır (Gadamer, 2003: 30). Hermenötikte, başta yazar tarafından olmak üzere, okura verilen tüm yorumlar, yeniden yorumlanır ve yeni bambaşka alanlara açılır. Bu yüzden eserler, açık uçludur.

Yazar, başlatıcı görevini icra ettikten sonra, metin kendi yoluna girer. Bu yolculuk, neredeyse hiçbir zaman sabit bir durağa varmaz ve natamam, açık uçludur. Bu açık uçluluk süresince, yazarın dışında, birçok faktör etkili olmakta ve tüm

bunlar, sadece bir başlatıcı olan yazarın iktidarına darbe vurur. Hermenötiğin devreye girmesiyle de yorumların yorumuna girişilir ve yepyeni ufuklara ulaşılır.

Yapısalcı düşüncede, asıl fail yazar değil, metindir. Metin, yazarın da okurun da önünde yer alır ve kendi yolunu kendisi bulur. Gerek dilin yapısından gerekse de metnin ön plana alınmasından dolayı, yazarın ne düşündüğü, yapısalcı düşüncede çok önemli değildir; çünkü yazarın söylemek istediği ile metnin kastettiği şey birbirinden farklı olabilir. Bu sadece yazılı metinler için değil, sözel konuşma için de geçerlidir. Bireyler günlük yaşamlarında, bazı sözleri söyledikten sonra, karşıdakiler, onların sözlerini yorumlar ve bireyler, zaman zaman "hayır! kastettiğim şey o değildi" ifadesini söyleme zorunluluğu hissederler. Sözel konuşmada duygu, jest ve mimik gibi faktörler olmasına rağmen, söylenilmek istenen ile anlaşılan birbirinden farklı olabiliyorsa metin ve yazı gibi bu anlamda, daha sınırlı imkânlara sahip alanlarda, kastedilenin tam olarak aktarılamama durumunun gerçekleşme ihtimali daha fazladır. Zaten yapısalcıların kastettikleri şey de budur. Metin, tamamen, yazarın düşüncelerinin kontrol ettiği bir şey değildir. Bazen metnin anlamı, yazarın kastettiğinin zıddı dahi olabilir. Yapılsalcı düşünce, metni, yazarın önüne koyar. Postmodern düşüncede ise bu durum çok daha ileriye taşınır. Bazı postmodernlere göre, metin, yazarını öldüren bir unsur haline gelir.

Foucault, Samuel Beckett'ın, "kimin konuştuğunun ne önemi var? Biri kimin konuştuğunun ne önemi var dedi" sorusunu sorduktan sonra, bu ilgisizliğin, çağdaş yazının en temel ilkelerinden biri olduğunu ve yazarın silinmesinin, artık gündelik bir tema haline geldiğini söyler (Foucault, 2006 b: 225). Yazarın ölümü temasının, son derece sıradanlaşan bir olgu haline geldiğini ifade eden Foucault, bununla da yetinmez. Eserlerin daha önce, ölümsüzlük getirme gibi bir görevlerinin olduğunu; ancak şimdi, bunun tam tersi bir hâl aldığını ve eserlerin, bu yeni misyonlarına, kendi yazarlarını öldürme hareketiyle başladığını ifade eder (Foucault, 2006 b: 229). Metinler, kendi var oluşları için, yazarlarını ortadan kaldırırlar.

Gerek yapısalcılar gerekse de Foucault gibi postmodernizmin önemli kuramcıları, eser-yazar ilişkisinin yepyeni bir hâl aldığını ileri sürerler. Bu yeni durumda, eserlerin, yazarlarını geleceğe, ölümsüzlüğe taşıma misyonlarının ortadan

kakltığını iddia ederler. Bu ilişki biçimi tersine dönmüş ve eserler, yazarlarının ölüm fermanını imzalayan unsurlar haline gelmiştir.

Bazı postmodern düşünürler, postmodern dönemde, iktidar olgusunun da zayıfladığını ifade ederler. Örneğin Baudrillard'a göre iktidar, bundan böyle disipliner değil ölü bir iktidardır. Bu yeni iktidar biçiminde göstergeler, belirlenmesi mümkün olmayan bir dolaşım yoluna sahiptirler (Baudrillard, 2013: 17). Bu toplumsal güç kaybı durumundan, metnin "iktidarı" olan yazarın da etkilenmiş olmasına şaşırmamak gerek. Ayrıca, tarihsel olarak bir karşılaştırılmaya gidilip mevcut durum analiz edilmeye çalışıldığında, şu görülecektir: Modern dönemde yazar, Bauman'ın adlandırmasıyla âdeta bir "yasakoyucu"ydu (Bauman, 1989: 4). Bu modern yazarlar, başka kimselerin, akıl ve bilimsel bilgiyle elde edemeyeceği bazı gerçekliklere sahip olduklarını düşünürlerdi. Doğruluğun ölçütünü onlar koyarlardı ve seçtikleri doğruluk ölçütleri bağlayıcı olurdu. Ancak yasakoyucu olan iktidar olgusuna güvenin azalmasıyla benzer bir işleve sahip olan yazara da güvenin azalması paralellik gösterir. Bu yüzden, yazarın ölümü, toplumda yasakoyucunun çöküşüyle paralellik gösterir (Rosenau, 2004: 52). Gelinen noktayı en güzel, "*artık otoriter bir yazarın (veya auteur'un) yargısına boyun eğmek zorunda değiliz*" (Adair, 1993: 37) diyen Gilbert Adair özetler. Yazarlar, toplumsal yapının değişmesinden doğrudan etkilenirler.

Postmodern dönemde, yazarların en önemli özelliklerinden biri de çoklu anlatıcıya başvurmalarıdır. Buna sebep olan faktörlerden biri, geleneksel roman dönemlerinde olduğu gibi yazarların, okuyucu kitlesinin düşüncelerini tam olarak kestirememesidir. Çeviri yoluyla globalleşen metinsellikten dolayı yazar, artık birbirinden çok zıt okuyucu kitlelerine aynı anda hitap eder. Bu da yazarın birden çok ve birbirinden farklı anlatıcıya yer vermesine yol açar. Buna sebep olan öteki faktör ise postmodern öznenin, başta bilişim teknolojisi olmak üzere birçok nedenden dolayı bilincinin bölünmüş olması gelir. Benliği bölünen, parçalanan özneye, benzer şekilde, benliği parçalanmış bir yazar anlayışı ancak hitap edebilir.

Artık merkezi bir yazar dahi söz konusu değildir. Birden çok anlatıcının aktif olduğu bir dünya söz konusudur. Bu yeni gelişmeler, doğrudan toplumsal dönüşümle ilintilidir. Örneğin Masuda, gelecekteki enformasyon toplumunun, yukarıdan

yöneten iktidardan bağımsız olarak, sınıfların olmadığı bir toplum olacağı görüşündedir (Masuda, 1985: 625) Bu, tek elin, bütün gücü elinde bulundurmasından, binlerce elin güce dahil olduğu yeni bir yapıya geçiştir. Bu sözler, âdeta tüm gücü elinde bulunduran yazarın bulunduğu edebi anlayıştan, birçok anlatıcının hâkim olduğu edebi üretim sistemine geçişin, toplumsal yapı üzerinden ifade edilmesidir

Harvey de kültür üreticilerinden hareketle bu durumu somutlaştırır. Kültür üreticileri, sadece hammaddeler yani parçalar ve elemanlar yaratarak tüketicilerine, onları istedikleri gibi birleştirme fırsatı sunarlar. Postmodern yazarlar da edebî anlayışları gereği, eserlerinde birden çok anlatıcıya başvurur, onları bütünden uzak ve parçalı bir şekilde sunarlar. Bu da okuyuculara herhangi bir anlamın dayatılmamış olması ve anlamsal açıdan okuyucunun daha fazla seçeneğe sahip olması sonucunu doğurur (Harvey, 2012: 67). Yönlendirilen, sınırlı alana sevk edilen okuyucudan kendi isteklerine, bileşenlerine ulaşma fırsatı yakalamış olan okura geçiş söz konusudur.

Postmodern düşüncenin dil özelliklerine, Bilge Karasu'nun eserlerinde rastlanılır. Örneğin Karasu'nun eserlerinin en önemli özelliklerinden biri, çoğul anlatıcıya sahip olmalarıdır. Bu, sık sık olan bir şeydir. Hatta, anlatıcının değiştiğinin farkına varamadığımız anlarda bile, bir anlatıcının sözü yarıda kesilip bir başka anlatıcının sözüne geçilmiş olunabiliyor (Yıldırım, 2013: 40). *Gece*, böyle bir romandır. Metinde birçok anlatıcı bulunur ve bunlar çoğu kez birbirlerinin sınırlarını ihlal ederler. Anlatıcılar, okurun onları birer birer bulması için anlatının en karanlık noktalarına, çeşitli ipuçları bırakıp okuyucunun kendilerini keşfetmesini bekler gibi davranırlar (İleri, 2007: 95). İpuçları, en karanlık noktalara bırakıldığı için de okuyucu, anlatıcıları bulmakta/ayırt etmekte son derece güçlük geçer.

Zaman zaman da çoğul anlatıcı konusuna dair ipuçları verilir. Şu cümlede geçen, "*karanlığın içinde, şimdilik yaşamını sürdürebilirmiş gibi görünen tek şey, daha önce söyledik, dil*" (Karasu, 2007: 22) "söyledik" ifadesi ile âdeta, romandaki çoğul anlatıcı noktasına özel bir vurgu yapılıyor.

Bu tarz ifadelerin boş yere kullanılmadığı, romanın devamında, tam olarak ortaya çıkar. Okuyucu, geride bıraktığı herbir sayfada, anlatıcı konusunun, ne kadar karışık ve çoğul bir özellik taşıdığını daha fazla fark eder.

Romanda, varlığı, dipnotlarla gösterilen üst anlatıcı, "*Düzeltmen, Yaratman, Yazar, kitabın en başında kaldı. Bu gidişle onu bir daha anmayacağa benziyorum. Oysa ilk günler onu kendi 'avatara'larımdan biri diye düşünmüştüm*" (Karasu, 2007: 71) diyerek kendisinin bazı avatarlarını yarattığını ifade eder. Peki avatar nedir? Hinduizm'de, önemli tanrılardan biri Vişnu'dur. Vişnuizm'e göre Vişnu, bu dünyada, pek çok canlı ve insanda vücut bulmuştur. Bu reenkarnasyonlara avatar adı verilir. Romanda, avatarlara yer vermek demek, yazarın metin boyunca, kendisinin temsilcisi olan bazı anlatıcılara yer vermesi demektir. Üstanlatıcı, bazı avatarları açıkça dile getirir ancak bir de dile getirmedikleri var. Bu avatarlar ile beraber okuyucu, bir anlatıcı bombardımanına maruz kalır, bu da zihninin berraklığını bozar.

Okuyucunun zihni, bulanıktır çünkü anlatıcının kendisinin de zihni bulanıktır ve bulanık zihinden yansıyanın berrak olmasını beklememek gerek. Dipnotların birinde anlatıcı, bir denge unsurunu sağlamak istediğini ifade eder. O da her şeyin iç yüzünü bilen ama bunu bildiğini belli etmeyen; yazılan ile bilen; söylemeyen ama söylemediğini de belli etmeyen yazar türleri arasındaki dengedir. Bu denge unsurunu kendisine soralı uzun zaman olmasına rağmen hala bir karar kılamadığını ve bu konuda bir mesafe kat edemediğini aktarır. Ancak bu sözlerin hemen ardından "… *bu konuda açık seçik bir yanıta ulaşamamam bir şey demek değil midir?*" (Karasu, 2007: 71) sorusunu sorar. Bu soruyla da aslında, özellikle de anlatıcı konusundaki belirsizlik ve net olmama durmunu bilinçli bir şekilde yapmış olabileceğini de eklemiş olur.

Romanın I. bölümünün bir anlatıcısı var. Ama 7. epizot olarak numaralandırılan ve dipnot ismi konulan yerde ise bir anlatıcı açık olarak kendi dilsel özelliklerinden bahseder: "*Benim dilim çiçek dermek üzere eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığına, dalgalanışına ulaşmalı*" (Karasu, 2007: 27) Bu sözlerin yazarı, I. bölümü anlatan kişi mi yoksa daha üst bir anlatıcı mı? Bu durum belirsizdir. Bu dipnotta Bilge Karasu, seçtiği bir ifade ile belirsizliği bilinçli olarak derinleştirme amacı güder. "*Kestirip atmak güç ya, kimi yazarın dilinde söyleyişin en incesini*

sözcüklerin birer ok gibi art arda fırlatılması sağlar; kimininkinde ise bir ***karasu*** *gibi akış*" (Karasu, 2007: 27) (vurgu bize ait). Bilge Karasu kendi soy ismini dipnota ekleyerek okuyucunun zihnini daha da bulanıklaştırır. 9. epizotta ise farklı bir üslup var. Çünkü sadece dipnotlarda, ben anlatıcı görülüyordu ve I. bölüm ile bölüm içindeki epizotlarda ben anlatıcı yoktu. Ancak yine I. bölümün içinde yer alan 9. epizotta, dipnot olmadığı halde birden ben anlatıcıya geçiliyor: "*Belki 'Yaratman'ın yalnızlığı' adını verdiğim de inanmak istediğim bir şey*" (Karasu, 2007: 30). Bu durum da dipnot ile bölüm ve bölümün epizotları arasındaki anlatıcı konusuna daha yakından bakılması gerektiğini gösterir. Eğer I. bölüm yazarı ben anlatıcı üslubu, kendi üslubu olarak seçmiş olsaydı, o zaman dipnota neden ihtiyaç duyar? Ona ihtiyaç duymamış olması gerekirdi çünkü eğer dipnot yazarı ile bölüm yazarı aynı kişiyse tıpkı 9. epizotta olduğu gibi kendi dilsel ve anlatısal özelliğini dipnota ihtiyaç duymadan anlatması gerekirdi. Çünkü yapmış olduğu eylem aynı şey. Ancak eğer dipnot gibi bir ihtiyaca gidilmişse, ki gidilmiştir, o zaman bu iki anlatıcının aynı olduğu kolay kolay ifade edilemez.

Öte yandan söz konusu epizottaki, "*daha daha, geceyi hazırlamakta işçiler Yazardan –düpedüz Yazardan, Yaratman, Düzeltmen falan değil…- yardım görüyor olabilirler*" (Karasu, 2007: 30) sözleri bölüm yazarı ile dipnot yazarının ayrı kişiler olduğu düşüncesini güçlendirir. Çünkü anlatıcı, kendisini, söz konusu yazardan ayrı gösterir.

10. epizottaki 2. dipnot şöyledir: "*Dağınıklığı toparlamak gereği var, her şeyin ardındaki yazar ben miyim, benim bir yaratığım mı, kararlaştırmak gereği var…*" (Karasu, 2007: 32). Bu dipnot, ortadaki kafa karışıklığının çok aleni olduğunu ortaya koyar. Dipnot yazarının kendisi, tüm anlatıcının kendisi mi olduğunu yoksa dipnot dışında, kendisinin var ettiği bir anlatıcının da var olup olmadığını açıkça soruyor.

11. epizotta, sarmal durum, daha da katmerleşir. "*Çantamı elimden bıraktığımı, başkalarının yanında açık tuttuğumu anımsayamadım*" (Karasu, 2007: 33). Bu epizoda kadar anlatıcılar, başka kişi ve olaylardan bahsediyorlardı ve kendileri özne konumundaydılar. Ancak bu epizotta birden "yeni" bir anlatıcı ortaya çıkıyor ve metnin kahramanı/nesnesi konumuna gelerek hem anlatan hem de

anlatılan oluyor. Ayrıca buraya kadar konu, gecenin işçileri ve Düzeltmen iken birden, bambaşka bir konuya geçiliyor.

12. epizoda gelindiğinde, nesne olmayan anlatıcı yazarlardan biri, devreye girer ve gecenin işçilerinden bahsetmeye devam eder. Bu epizotlar arasındaki farklar, okuyucunun kafasını allak bullak etmekte ve iç içe geçen bu anlatıcı kişilerin, konuların şeffaflaşmasını ummaktadır.

13. epizotta, anlatının kahramanlarından/nesnesinden biri olan yazar-anlatıcıya dönülür ve onun yaşadıkları anlatılır. Yargılamalar Bakanlığı'nda yaşadığı olaylara değinilir.

14. ile 28. epizot arasında, gecenin işçileri ile onların hizmet ettiği yapı anlatılır ama buna paralel olarak metin kahramanı olan anlatıcının da onlarla girmiş olduğu etkileşim vurgulanır. Bu anlatıcı, ağırlıklı olarak I. bölümün anlatıcısı olan kişidir. Yargılama Bakanlığına götürülen ve gündüzcü diye etiketlenen kişi olduğu öğrenilir.

"*Bir duyu yanılsaması diyoruz buna, öyle olduğuna inanmak istiyoruz*" (Karasu, 2007: 69) Bu ifadeler 29. epizotta geçmekte ve birinci çoğul kişi ağzına başvurularak metindeki çoğul anlatıcı konusuna, özel bir dikkat çekilir.

31. epizotta, âdeta üstanlatıcı, bölüm anlatıcısıyla dalga geçer. "*Gündüzün baktığınızda gece kuşlarında gördüğünüz ürkütücü bakışlardaki boşluk da yırtıcı kuşların bakışlarındaki diklik de bulunsa gerek bu gözlerde…*"(Karasu, 2007: 72) Bu sözlerde anlatıcı, büyük bir ciddiyetle söz konusu kişilerin gözlerinin nasıl olabileceğini dile getirir. Ancak hemen bu sözlerinden ardından üst anlatıcı tarafından bir parantez açılmakta ve " *(ne tuhaf! Gündüzün bakıldığını düşünerek gece kuşlarından söz etmek… Gece kuşlarının gözünü karanlıkta kim görmüştür avlarından başka?)*" (Karasu, 2007: 72) sözleriyle bölüm anlatıcısı ile âdeta dalga geçilir. Eğer söz konusu kişi bölüm yazarı olsaydı, ayrı bir parantez açıp bir önceki, büyük bir ciddiyetle söylediği sözünü alaya almış olmazdı. Bu durum söz konusu olduğu için parantezi açıp bu ironik sözü dile getirenin, bir üstanlatıcı olduğu ortaya çıkar.

Birinci bölümdeki 35. epizot, son epizottur ve bir dipnot ile bu bölüm biter. "*Bu defter bitti. Şu anda elimde tuttuğum nedir? Olsa olsa, dünyanın bir görünümü. Bununla hiçbir şey bitmiyor*" (Karasu, 2007: 80). Bu dipnotta bambaşka bir gerçeklikle karşılaşılır. Okuyucu, okuduğu metnin, başkaları tarafından yazılmış olabileceğini ve üstanlatıcı tarafından kendisine sunulmuş olabileceğini de düşünmeye başlar.

II. bölüm 36. epizotla başlar ve bu bölümde, anlatıcı değişir. Bu bölümün anlatıcısı, O. isimli kişidir. Ayrıca bu bölümde, ilk bölümün anlatıcısının, N. isimli biri olduğu öğrenilir, daha doğrusu ona bu isim verilir: "*Ona N. diyeceğim bundan böyle*" (Karasu, 2007: 89). 43. epizoda gelindiğinde, üst anlatıcı yazarın, anlatıcı konusunu bulandırma gayretlerinin devam ettiğine şahit olunur: "*Bu defterin başından bu yana 'ben' diyerek konuşan, bir kişi mi en azından iki kişi mi?*" (Karasu, 2007: 97). Zaten kafası karışmış olan okuyucu, karşılaştığı her şeyden tam manasıyla kuşkulanır.

54. epizodla II. Bölüm biter ve burada bölüm anlatıcısı sözü alır.

55 ile 63. epizot aralığı, III. Bölüm oluştururken 64 ile 110. epizot aralığını IV. bölüm oluşturur ve bu bölümlerde de önceki bölümler gibi, iç içe geçen farklı anlatıcılar söz konusudur. Dikkat çeken epizotlar şunlardır:

"*Her satırım bir başka ağızdan, bir başka kalemden çıkmış gibi oldukça ben dünyanın tümü olacağım, her şey olacağım…*" (Karasu, 2007: 199). 93. Epizottaki bu ifadelerle anlatıcı bilinçli olarak kendisini böldüğünü ifade etmiş olur.

"*Oysa epeydir bir deftere yazılmış bir takım şeyler okumakta olduğum halde, bunların kâğıt parçalarına yazılmış, çiziktirilmiş, karalamadan öteye geçmeyen birtakım notların biraz gelişigüzel bir 'deftere çekilmiş' hali karşısındaymışım gibi bir duygu içindeyim*" (Karasu, 2007: 206). 97. Epizottaki bu ifadelerle okuyucu yazarın, aynı zamanda bir okuyucu da olduğunu öğrenmiş olur. Zaten roman, büyük oranda, defterlerin aktarımıdır.

"*Onun yerinde olsaydım, uydurduğum, ya da, gerçeklikten yola çıkarak 'yarattığım' kişileri öldürmektense yazar kişiyi öldürmenin daha usluca bir şey*

olacağını düşünürdüm" (Karasu, 2007: 227). 107. epizotta ise yazarın ölümü gibi son derece önemli bir konuya dikkat çekilir. Yazarın ağzından, yazarı öldürme fikri dillendirilmiş olur.

Jale Özata'da anlatıcı konusunda şu tespitlerde bulunur:

> Başından geçenleri, geçmiş zaman kipiyle anlatmaya koyulan anlatıcı, 11. alt bölümün başında şöyle der: "Çantamı elimden bıraktığımı, başkalarının yanında açık tuttuğumu anımsayamadım; uzun uzun düşündüğüm halde. Oysa işte, içinden—*umduğum,beklediğim, gerekli gördüğüm üzere*—bilmediğim birtakım kâğıtlar çıktı" (33, vurgu bize ait). Cümlede, iki çizgi arasındaki sözler, dipnotlarda karşımıza çıkmakta olan yazar-anlatıcıya aittir; yazarın, yaratmaya çalıştığı karaktere "bulaşması" söz konusudur. Kahramanın çantasından birtakım kâğıtların çıkması, belli ki, öykünün ilerlemesi, karmaşıklaşması için gerekli görülmektedir. "Yazar", 1.kişinin diline sızmış ve kendi dilini onun diline bulaştırmıştır. Buna benzer bir durum, 18.alt bölümde de karşımıza çıkacaktır. Bu alt bölümde de, "yazar"ın sesi "parazit" gibi yeniden araya girer. Şehrin dışındaki bir kayranda düzenlenen atış oyununu gördüğünü söyleyen 1.kişi sesi, bu mekânı anlatırken şöyle der: "eskiçağın at meydanlarına, kanlı oyunların oynandığı yerlere benzeyen bir yerde, daha doğrusu, *benim, şimdi, öyle anlatmak istediğim bir yerde*" (49, vurgu bize ait). Vurgulanan bu söz, okuru bir kez daha düşünden uyandırır ve onu diğer bir "ilmek hatası"yla karşı karşıya bırakır" (Özata, 2003: 35).

Gece romanı, anlatıcı konusundaki belirsizlik noktasında, kendisine zor yetişilecek bir romandır. Okuyucu, hangi satırların, hangi anlatıcının ağzından çıktığını bilme noktasında, büyük sıkıntılar yaşar. Zaten epizotların birinde anlatıcı, her satırının bir başka ağızdan çıkmış gibi olmasını istediğini doğrudan dile getirir. Bu şekilde, dünyanın tümü olabileceğine inanır. Karasu, bu çoğul anlatıcı konusunu bulandırmak için, bazı dipnotlara kendi soyadı olan "karasu" kelimesini de ekleyerek okuyucunun zihnini, tam olarak bulandırmak ister. Bunun yanında, bazı epizotlarda, anlatıcılar, şu ana kadar ben diyerek konuşan kaç anlatıcının olduğu sorusunu, okura sorarlar. Açık bir şekilde, çoğul anlatıcı konusuna göndermede bulunurlar. Bazı epizotlarda ise üstanlatıcı, kendi avatarlarını roman boyunca yarattığını ve bunun da çoğul anlatıcı durumuna yol açtığını dillendirir. Bu anlatıcı çoğulluğunda, bazı anlatıcıların, birbirlerinin üslubuyla dalga geçtiklerine dahi şahitlik edilir. Bir

anlatıcının kullandığı bir ifade, hemen altta, başka bir anlatıcı tarafından alaya alınır. Romanın en vurucu yeri ise yazar kişinin öldürülmesinden bahsedilen kısımdır. Zaten romanda, benliği parça parça olmuş olan yazarlar, bir yönüyle ölüme gönderilmiştir ve söz konusu ifade, âdeta, buna gönderme yapar.

Altı Ay Bir Güz anlatısında, yazarın gücüne, hâkimiyetine darbe vuran olaylara tanıklık edilir. Bunlardan en önemlisi, karakterlerin, yazarın sözünü kesip araya girmeleridir:

> *"And now, everything is falling back into pattern…"* Dalga geçme Dong Hu Ang, ne *diyeceğiz* buna?
>
> Ne demişti o sabah Ethem Razi'ye? Unutmuş gitmişim, diye düşünüyor; unutmuşum da, ne o İngilizce tümcenin tartısı çıkıyor usumdan ne de Ethem Razi'nin kalın camlar ardından bel bel bakan gözleri, aralık ağzı (Karasu, 2013 b: 7).

Sadece bu kısa paragrafta, üç farklı kişinin sesi var. İlk soruyu soran Ethem Razi'dir. Ardından, anlatıcı sözü alır ve sahi D.H.A. ne demişti o gün? diye sorduktan sonra, onun bunu unuttuğunu söyler. İşin en ilginç yanı ise tam bunun ardından gerçekleşir. Henüz anlatıcı, kendi cümlesine nokta koymadan D.H.A., anlatıcının cümlesinin içine girer ve evet unutmuşum bunu, der. Yazarın cümlelerine sızan metin karakteri ile karşı karşıyadır okur.

Şu pasaj da bu konuda son derece önemlidir:

> Salı sabahı, içinde bir eziklikle uyandı. Gördüğü bir düş, anımsayabildiği kadarıyla, arkası sıra, kaygılandırıcı sesler, takırtılar çıkarıp duruyordu. Silkinip sıyrılamadı bu düşten. Eline kabarıkça bir zarf veriyormuş birileri. Zarfın üzerindeki yazıdan –bu yazıyı tanıyamadığı halde- Et
>
> ondan epeydir mektup almadım
>
> ondan epeydir haber yoktu
>
> o, yani Ethem Razi
>
> Ethem'in yazısı böyle miydi ki?

> Ethem Razi'den mektup geldiğini anlamıştı. Kabarık zarf iki parçaya bölünüverdi (Karasu, 2013 b: 8,9).

Bu sözler, yazar-karakter ilişkisinde son derece çarpıcıdır. Yazar, metnini anlatırken birden, metin karakteri onun sözünü keserek (yazar Ethem demeye niyetlenmişken karakter araya girer ve yazarın sözü yarıda yani Et- kelimesinde kalır) araya girer ve düşte almış olduğu mektup ile Ethem Razi hakkında bazı yorumlarda bulunur. O zaman, akla gelen şu oluyor: Karakter, bize sunulan anlatıcının da üstündeki bir anlatıcı mıdır, asıl yazar o mudur? Ancak metnin devamında bunu destekleyecek bazı ipuçları olsa da bunun böyle olduğu kesin olarak söylenemez. Benzer bir durum şu pasajda da görülebilir:

> Nane molla olmadı. İsabey, bir gün –o yıllık tatillerin birinde, bir gün- birden bire, hiç tanımamış olduğu bir adam haliyle karşısına çıkıverdiğinde buna benzer bir şey söyleyecekti: Sana hep haksızlık etmişim Kerimcik, nane molla falan olmadın. Çekingensin, uzak durursun insanlardan, ama acı çekmesini de öğrendin, hasta olmağı da. Öğrendin derken, onurla katlanmağı öğrendin demek istiyorum
>
> O yıl, yalnızlığımızın son gününde de ondan hiç beklemediğim bir
>
> Oysa daha önemli bir yargısı olacaktı, yıllar sonra
>
> Öncekilere hiç benzemeyen bir yaz tatilinde, gene o deniz kıyısındaki evde, birlikte olduğumuz ama 'cadıkları' artık beklemediğimiz, o eve bir daha hiç gelmeyeceğimizi bildiğimiz bir gece… (Karasu, 2013 b: 28).

İlk olarak anlatıcı konuşur ve İsabey ile D.H.A. ismi de verilen Kerim arasındaki ilişkiden bahseder (Kerimcik, nane molla falan olmadın). Ancak son derece sıra dışı bir şeklide Kerim, yazarın sözünün arasına girer (O yıl, yalnızlığımızın son gününde de ondan hiç beklemediğim bir). Daha sonra anlatıcı, sözü tekrar Kerim'den alır. Sonrasında ise sözü tekrar Kerim alır. Kendi yazarına bu denli karışan metin karakteri çok az olsa gerek. Şu pasaj da önemlidir:

> Berberden dönünce annesi, evde çok güzel bir koku olur. Her yeri dolduran, çok güzel. Ama annesi, o yaklaşıp dalgalara dokunmak istedikçe

çekiliyor, sonra atkılıpabuçlar var, sonra bir yanı yere kadar sarkan uzun, incecik şey, neydi o, esvap esvap

buruşturacaksın evladım, yapma, dokunma dedim sana

Sonra gazetelerin satıldığı dönünce bir sarı kedi

mır mır kedi değil bu, bu Mırmır değil pis bir kedi bu, mır mır değil pis pis kedi gel kedi gel pis pis pis pisi

kediler ürkmeden yanaşıyor, kediler her zaman aç (Karasu, 2013 b: 47).

Bu, anlatıcının sesi ile karakterlerin sesinin iç içe geçtiği pasajlardan biridir. İlk paragrafta, anlatıcı konuşur (Ama annesi, o yaklaşıp dalgalara dokunmak istedikçe çekiliyor). Ardından sözü Kerim'in annesi alır (buruşturacaksın evladım, yapma, dokunma dedim sana). Sonraki cümlede sözü yine anlatıcı alır. Ardındaki cümlede tekrar anne sözü alır (mır mır kedi değil bu). Sonraki cümlede söz, yeniden anlatıcıdadır.

Anlatının bazı yerlerinde, seslerin iç içe geçme durumuna doğrudan gönderme yapılır:

"'*Haydi denize. Fazla piştik.' İkimizden birinin sesi; kimin? Önemli değil*" (Karasu, 2013 b: 20).

Okuyucu anlatıcıları ayırt etmekte zaman zaman zorlanıyorken birden, metin karakterinin bu sözüyle karşılaşır. Âdeta anlatının yazarı, okuyucuya döner ve zaman zaman anlatıcı konusunda, seslerin kime ait olduğu konusunda zorlanırsan bu konuyu atla çünkü önemli değil, der gibidir.

Ayrıca anlatıda, anlatıcının araya girerek kendi iç sorgulamasını yaptığı, nasıl bir anlatıya sahip olmak istediğini anlattığı bölümler vardır ve bunlar son derece dikkat çekicidir. Çünkü gücünü yitirmiş, zayıf bir yazar portresine tanıklık edilir.

"*İstediğim denizi yazmak. Zümrütlerin, gökyakutların sabrını; ağaçların tarihsizliğini*" (Karasu, 2013 b: 9). Anlatıcı, belki de bu metni yazdığı sırada, hangi amaçla masanın başına oturduğunu okuyucuyla paylaşır. Sonraki sayfada, tekrar öyküyü yarıda keser ve daha önce kaldığı yerden devam eder: "*Taşların sabrı*

dediğim, yaşlandıkça yaşamağı öğrendiğimiz, can sıkıcı bir boş lâf olmaktan çıkan sabır değil" (Karasu, 2013 b: 10). Ancak en çarpıcı olan kısım şudur: "*Bir öyküye ne uygun bir 'ilk cümle' geliyor şimdi kalemimin ucuna: 'Gömleği benekli adam, sabahtan geceye dek, kumsalın hemen ardındaki sette, sandalyesinin üzerinde sallana sallana, oturdu; acıkmadı, susamadı, çişi gelmedi; kımıldamadı oturduğu yerden.' Oysa, tutmuş neler yazıyorum!*" (Karasu, 2013 b: 11) Anlatıcı, âdeta şu an yazdıklarını yazmaya değer bulmadığını söylüyor. İçinde kıpraşan bambaşka bir öyküye yelken açmak ister gibidir. Ancak kaldığı yerden devam eder.

Şu satırlar da anlatıcı konusu için önemlidir:

"*Yıllarca sonra, bu hisardan çok uzaklarda yazmağa başlayabilecekti bu* ***karasu****yu; bu* ***karasu****nun söylencesine gelip katılacak kendi dereciğine*" (Karasu, 2013 b: 83) (vurgu bize ait).

Bu sözlerde, Bilge Karasu'nun başka metinlerinde de başvurduğu bir son cümle olayı görülür. Karasu, zaman zaman metinlerinin son cümlesinde kendi soy ismini kullanır ve âdeta metin her ne kadar benden uzak olsa da onun, aynı zamanda benimle bağı var, der gibidir.

Altı Ay Bir Güz kitabı, karakter-yazar ilişkisi noktasında, son derece sıradışı bir yapıttır. Türk edebiyatında, örneği çok olmayan bir ilişki biçimine yer verilir. Eser karakterleri, kendilerinden söz edilirken, aniden yazarlarının sözünü kesip kendi yorumlarını yaparlar. Öte yandan eserde, küçük paragraflarda dahi birden çok anlatıcı söz alır. Bu da kitabın çoğul anlatıcı yönünü ortaya koyar. Çoğul anlatıcı konusu, son derece normal olarak sunulur. Bir pasajda, Beckett'in "kimin konuştuğunun ne önemi var" sorusu, çok küçük değişiklikler yapılarak sorulur. Bu da postmodern dönemdeki, yazarın gücünü kaybetmesi konusunu örnekler. Zaten kitabın bazı yerlerinde, istediğini yazamayan, kalemine hükmedemeyen yazarla karşılaşılır.

"Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin" öyküsünde, birden çok ses anlatıma katılır:

> Merak ettiğim bir şey var; ilk ustalar diyerek giriyor konuya, tutup mağara resimlerini anlatıyor. Resimler önemli olabilir tarih bakımından, bakın bunu anlarım (öf aman, kalktılar gidiyorlar, ne yaptı sanki bana bu çocukcağızlar, ama canım sıkıldı…) anlarım, evet, anlarım da/ *konyaklı bir çay/* (içilir mi bu havada, neyse, bunlar uzakta) burada nasıl söz konusu olabiliyor ustalık, ya da usta? Usta deyince ben (Hüsamettin Bey gerçekte ne düşünüyor?...) usta deyince ben biraz başka bir şey düşünüyorum. Anlıyorsunuz, değil mi?
>
> (*Oysa nelerin anlaşıldığı, nelerin anlaşıl-*
>
> *madığı, biz yazarların kararlaştırdığı bir*
>
> *şey. Şu durumda, diyoruz, şu kadın, şöyle*
>
> *düşünmeli, buna göre de bu kadın şu sözü*
>
> *anlamamış gibi davranmalı, o sözü şöyle*
>
> *etmeli… Gelgelelim, 'kişiyle yazarın çatışma-*
>
> *sı' yeni bir sorun değildir*) (Karasu, 2013 a: 103).

Üç ayrı ses, anlatıma katılmıştır. Bunlardan ilki, Ferdane Hanım'dır. Arkadaşı ile ondan aldığı kitap hakkında konuşur. Ayrıca parantez içindeki ifadeler de ona aittir ve çevresindeki insanlar hakkında, iç konuşmalar gerçekleştirir. İtalik olan *konyaklı bir çay* ifadesi ise onların çevresinde, kafede oturan bir müşteriye aittir. Son anlatıcı ses ise yazara aittir. Parantez içindeki italik yazılardır bunlar. Öykü boyunca anlatım, sürekli bu şekilde çoğul olarak gerçekleştirilir.

Kılavuz romanında, yazarın kendi metnine yabancılaşma olayına şahit olunulur:

> "İlk gün" yazısını gözden geçirmek istedim. Belli belirsiz bir duygu içindeydim önce; sonra o duyguyu anladım. "Anladım" ne demekse… Kendi yazdığım gibi bir şey değil, bir başkasının yazdığı bir şeymiş de Mümtaz bey gibi birinin yazdığı bir şeymiş de, ben okuyormuşum gibi olmak istedim. Tuhaf! Hiç beklemiyordum bunu! "Başka biri" olmak için kendimi çok zorlamam gerekmedi. Yazıp unuttuğum, yaşayıp yazıp unuttuğum şeyler, yazıda –yani ben okurken- önem kazandı (Karasu, 2008 b: 54)

Postmodern yazında, yazarın, gücünü fazlasıyla kaybettiği ifade edilmişti. Burada, bu durumun farklı bir versiyonuyla karşılaşılır. Kendi metnini kontrol altına alan yazardan, metni tarafından kontrol altına alınmış olan yazara geçiş söz konusudur. Yazar, metni yönlendirmemekte aksine metni anlamak için kendisini zorlamakta hatta başka birine dönüşür.

Lağımlaranası ya da Beyoğlu kitabındaki öykülerde de gücünü yitirmiş yazarlarla karşılaşılır. Örneğin, "Mesih" isimli öyküde, yazarın ayaklarının altındaki toprak kayar. Kendisine güvenmeyen, ürettiğini beğenmeyen "aciz" bir yazar vardır:

> Sanki bütün bu sözler niye? Tutup başımdan kırk yıl önce geçmiş bir olayı anlatmak, bu olayın gerek benim için gerek bir takım başka kimseler için taşıdığı birtakım değerleri ortaya koymak istiyorum, niye bir gazeteci uydurmağa kalkıyorum? Niye birtakım sorular sorduruyor, işi adama yemek yedirmeğe vardırıyorum? Bunca saçmalama yetmiyormuş gibi ona yemek yedirmek, mürekkep balığından, ahtapot salatasından söz açmak. Gene de şu nokta var: Gazeteciyi uydurduğum gibi onu ortadan kaldırabilirim de. Kaldırdım nitekim, geriye, sorulmamış birtakım sorulara verilmemiş birtakım karşılıklar dışında söylenmiş, daha doğrusu yazılmış birtakım cümleler kalıyor (Karasu, 2004: 114).

Seçtiği yöntemin ve kullandığı argümanların, saçma olduklarını söyler. Başından kırk yıl önce geçmiş bir olayı anlatmak için, lafı bu kadar dolaştırmaya gerek olmadığını düşünür. Yemek faslı, yazarın, en saçma bulduğu kısım olur. Edebiyat tarihinde, kendisini Tanrı yerine koyan yazardan, ürettiğinden hiç haz almayan yazara geçiş söz konusudur. Bu durum birkaç yerde daha sergilenir:

> Oysa her cümlenin açtığı yeni yol öbür yolların, hayır, öbür yollara katılıyor, yolların sayısı büsbütün içinden çıkılmaz bir dolambaç halini alıyor, oysa insan bir şey anlatmağa kalktığı zaman bunu düpedüz anlatmakla işin biteceğini sanıyor, işte, düpedüz anlatmağa çalışıyorum ama olmuyor bir türlü… (Karasu, 2004: 119).

Öyküyü, nasıl anlatmaya çalıştığını okuyucuya anlatıyor. Lafı uzatmadan ve şimdiki duygularını katmadan, Adriaan'ın anlattığı Yusuf Bey'i anlatmaya çalışıyorum, der. Yani kendi Yusuf Bey'ini değil Adriaan'ın Yusuf Bey'ini anlatmaya çalışır. Ancak bunun çok da kolay olmadığını söyler. Çünkü her söz, bir başka söze her yol, bir başka yola karışıyor. Bu da onda büyük bir çaresizlik yaratır:

Ama olmuyor bir türlü. Sonraki sayfada da, bunda başarısız olduğunu açıkça ifade edecektir:

"*Anlatamıyorum. Başka bir yerden almalı. Yusuf Bey felsefe ile oynamak için değil, savaşı unutmak için felsefe okuyordu*" (Karasu, 2004: 120).

İstediğini anlatamayan, düşüncelerini dile getiremeyen bu güçsüz yazar imajı, postmodern dönemin önemli özelliklerinden biridir.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı öyküsünde, yazar ile metin karakteri arasında son derece ilginç bir anlatısal ilişki vardır:

"*Düşüncesi şu anda pek aydınlık, pek keskin. O gece de böyle mi olmuştu sanki… Dudağı küçüksemeyle kıvrılıyor*" (Karasu, 2014: 38).

Öykü karakteri, âdeta yazarın sözünü duymuş ve ona göre bir harekette bulunmuştur. Bu durum, yazarın, metin karakterinin ruh dünyasını, düşünce dünyasını vermekten ayrı bir olaydır. Ya da onu gözlemleyip onun hakkında bilgi vermekten. Burada olan şey, yazar konuşuyor ve metin karakteri bunu duyup ona göre bir karşılık veriyor. Son derece sıra dışı ve postmodern yazar-karakter ilişkisine uygun bir manzara söz konusudur.

Göçmüş Kediler Bahçesi kitabında, "Bir Başka Tepe" başlıklı bölümün 197. sayfasında, anlatıcının, birden, üçüncü tekil kişiden, birinci tekil kişiye dönüştüğü, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabının 35. sayfasında, üçüncü tekil kişi anlatıcısının, birinci tekil kişi anlatıcısına dönüştüğü görülür (Çelik, 2007: 82). Ancak okur, bunun farkına bile varmaz başlarda.

Postmodern dönemde, anlamın, gerçekliğin ortadan kalktığına inanıldığı için dönem insanı, büyük bir boşluğa düşer. Bu boşluğa düşme durumu, bireyleri, amaçsız ve güçsüz duruma getirir. Postmodern öznenin gücünü kıran bir başka sebep ise dönemin toplumsal ve sosyal yapısıdır. Söz konusu dönem, bilişim dönemidir. Bilgisayar, internet, televizyon gibi araçlar, onun benliğini böler. Her türlü konsantrasyondan uzak özneler, parçalanan bir benliğe sahiptir ve bu da onların iradelerine büyük bir darbe vurur. Bu durum, bilgisayar ağları üzerinden

somutlaştırılmaya çalışılır. Bilgisayar ağlarının varlığı, baş döndürücüdür. Bütün dünyada, birbirine bağlı, birbirleriyle etkileşim halinde milyonlarca belki de milyarlarca bilgisayar ağının iç içe geçmesi, etkileşimi söz konusudur. Bu devasa ağı, tam denetim altına almak mümkün değildir. Bu durumun, edebî eserlerdeki karşılığı, parçalanan özneler ve çoğul anlatıcı şeklinde olur. Postmodern yazarlar, tekbir anlatıcının değil de birden çok anlatıcının olduğu eserler kaleme alırlar. Zaman zaman bu anlatıcıların sözleri, birbirine karışır ve okuyucu bunları ayırt etmekte zorluk çeker. İfade edildiği gibi, postmodern dönemde, öznenin güç kaybetmesinden ve iktidar olgusunun gerilemesinden, yazarlar da doğrudan etkilenir. Yazar, en nihayetinde, toplumunun bir öznesidir ve öte yandan kurduğu eserin "iktidarı"dır. Söz konusu iki olgunun gerilemesi, doğrudan onu da etkiler ve artık yasakoyucu bir yazar söz konusu değildir. Bu dönemde yazar, bir animatör, icracıdır. Yani sadece bir başlatıcıdır. Eseri başlatan yazar, daha sonra gelişen birçok şeye müdahale edemez. Eser, bambaşka mecralara çekilebilir. Tam da bu yüzden, okuyucunun yıldızının parladığı bir dönemde yaşanıldığına inanılır. Yapısalcılar, metni merkeze koyarken postyapısalcılar yani postmodernler, okuyucuyu merkeze koyar. Bunun için yazarın niyeti değil de okurun niyeti önemsenir. Zaten postmodernlere göre, metnin niyeti, yazarın niyetini her zaman aşar ve yazarın yazdığı, çoğu zaman demek istediği şey değildir. "Bir Başka Tepe", "Mesih", "Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin", "Tepe" öykülerinde ve *Altı Ay Bir Güz*, *Gece*, *Kılavuz* kitaplarında Bilge Karasu, postmodern yazar anlayışına yer verir.

2.12. ŞAHIS KADROSU

Modern çağdan önceki dönemlerde, doğaüstü ve metafizik eksenli düşünce hâkimdi. Bu düşünce de bireyleri, silik bir konuma iterken doğaüstü güçleri, merkeze koyardı. Bireyin misyonu, görmediği bu güçleri kızdırmamak, onların gazabını kendisinden uzak tutmak için adaklar adamak, çeşitli dinsel törenler düzenlemektir. Bu düşünce, mitoloji ve kutsal metinlerin ortaya çıkmasının önemli sebeplerindendir. Mitoloji, doğaya hükmedemeyen bireyin ürettiği bir türdür. Modern öncesi çağların bireyleri, doğanın boyunduruğu altında olduklarını düşündükleri için bu yönlü edebî ürünler ortaya koyarlar.

Modern döneme gelindiğinde ise doğanın kavranışı bambaşkadır. Artık doğadan korkan değil, onu kendi eğemenliğine almak isteyen bireyler söz konusudur. Doğaüstü güçlere, değil iradesini teslim eden, onların varlığına bile inanmayan birey tipi türer. Kendisini evrenin merkezine koyan bu tipoloji, yeryüzünün yeni Tanrısı olduğunu ilan eder. Yeni Tanrı, bu yeni kavrayışla dünyaya da yeni bir düzen getirmeye girişir. Önceki tüm dünya sistemleri, toplum yapıları, ortadan kaldırılmaya çalışılarak yepyeni varoluşlara kapı aralanır. Burada edebiyatçılar, kendilerine büyük görevlerin düştüğüne inanırlar. Kalemlerini, bu yeni amaçların hizmetine sunarlar. Kendilerine sonsuz bir güven besleyen yazarlar, ayakları yere çok sağlam basan metin karakterleri yaratırlar. Bu karakterler, yeni dünya düzeninin inşasına kendilerini adarlar. Nitekim Fransız Devrimi'nde, edebiyatçılar ve filozofların büyük rol oynaması, bu amaca kısmen de olsa ulaşıldığını gösterir.

Pico Della Mirandola, modern dönem insanını, çarpıcı şekilde ortaya koyar. O, Tanrı'nın insanı alıp dünyanın ortasına yerleştirdiğini ve ona dönüp çeşitli sözleri dillendirdiğini ifade eder. Tanrı, insana, ne sabit bir barınak, ne sabit bir biçim ne de sınırlı bazı işlevler vermediğini çünkü böyle davransaydı, onu sınırlamış olacağını dile getirir. Bunun yerine, onu serbest bıraktığını ve onun, istediği şekle girmesine izin verdiğini dillendirir. Tanrı, diğer bütün yaratıkların doğasının, onun yasaları altında olduğunu ve sınırlandırıldığını ancak insanı, kendi özgür iradesiyle baş başa bıraktığını, ona hiçbir kısıtlama getirmediğini ve insanın, sınırlarını, kendisinin belirleyeceğini ifade eder. Tanrı, insanı ne göklerden ne topraktan yarattığını; ne ölümlü ne de ölümsüz kıldığını çünkü insanın, kendi kendisinin yaratıcısı gibi davranmasını istediğini söyler. İnsanın, her varlık türünün kendine özgü özelliklerinin tümüne birden sahip olan eşsiz bir var oluşunun da olduğunu ekler (Mirandola, 1987: 17). Bu şekilde, modern birey, tüm değerlerin üstüne çıkarılır ve kendi kaderini, kendisinin belirleyeceği vurgulanır. Bu yüzden edebî eserlerde, kahramanlar vardır. Bunlar, sıradan eser karakterleri değil de dünyayı değiştirme gücüne sahip, dünyanın merkezine yerleştirilmiş kahramanlardır. Ancak sosyal yaşamda, bireyin bu merkeze yerleştirilmesi, pratiğe dökülürken son derece trajik sonuçlar doğurur.

Teoride, Âdem'e özlemlerine, isteklerine göre biçim alma hakkı verilmesine rağmen, pratikte tek tip bir birey anlayışı yaratılmaya çalışılır. Çünkü modernliğin evrensel yasaları vardır ve bu da evrensel bir insan anlayışını gerektirir. Postmodern anlayışın, şiddetle karşı çıktığı modern yönlerden biri budur ve bu birey anlayışı, yerle bir edilmeye çalışılır. Nitekim postmodern birey, sözü edilen modern bireyden nerdeyse tamamen farklı bir tipolojidir. Postmodern dönemde, varoluşçu düşüncede olduğu gibi, merkezi, tek tip kimlikler yerine, birbirleriyle uyuşmayan, farklı kimlik anlayışları, kendisine yaşan alanı bulur. Nitekim merkezi bir kimlikten söz edilemeyeceğini ileri sürdükleri için birey kelimesi yerine özne, hatta daha ileri giderek özne konumları kavramını kullanırlar.

Postmodern öznenin kimliği için "patchwork (yamalı bohça) kimlik", "çok yüzlü benlik", "parçalanmış durum", "çoğul kimlikler" "çok yönlü parça-benler", "floating identities (yüzergezer kimlik) yaşantısı" ifadeleri kullanılır (Funk, 2009: 63). Rainer Funk, postmodern bireylerin, spontane bir benliğe sahip olduklarını, onların, kendilerine sunulan farklı yaşam biçimleri ve kimlikleri kabul etmede çok istekli olduklarını ve bu yüzden kısa sürelerde dahi birbirinden çok farklı benkliklere bürünebildiklerini ifade eder (Funk, 2009: 62). Spontane yaşamın, spontane kimlikleri söz konusudur.

Önceki dönemlerin sınırlı dünyaları, postmodern dönemde yerini, geçişken bir dünyaya bırakır. Bütün dünya mutfaklarının, müziklerinin, yaşam biçimlerinin tek bir sokağa sığdırılması, postmodern çağın öznelerine de benzer bir kimlik verir. Özneler, tek bir kimliğin sınırlarına hapsolmazlar. Farklı anlarda, farklı kimlik özellikleri sergilerler. Hatta öyleki zaman zaman, bu kimlik özellikleri, birbiriyle çelişir.

Postmodern dönemde özne, merkezsiz ve bölünmüştür. Çünkü bütünlüğü olmayan bu özne tipolojisi, ne belli bir merkeze sahiptir ne de yekparedir. Julia Kristeva, "süreç içinde özne" kavramsallaştırmasına başvurur bu durum için (Kristeva, 1984: 24) Özne, sürekli bir oluş içindedir. Zygmunt Bauman da postmodern özne için "hiç bitmeyen kimlik inşa süreci" ifadesini kullanır. Ayrıca bu öznenin kimliğini, sürekli silinip üzerine, yeni kayıtların çekildiği kamera ve video kaydı ile eski zamanların parşömen kağıtlarına benzeterek bu "hiç bitmeyen kimlik inşa süreci"ni

çarpıcı bir şekilde ifade etmiş olur (Bauman, 2013: 41). Bauman, postmodern öznenin bundan değil rahatsız olmak son derece memnun olduğunu ifade eder. Onun, bir kimliği keşfetmek, yaratmak gibi bir kaygısının olmadığı aksine herhangi bir kimliğin onun bünyesine yapışmasına engel olmak gibi bir amacının olduğunu vurgular. O, iyi örülmüş ve sağlam bir kimliği avantaj olarak görmek yerine bunu bir dezavantaj olarak görür. Bundan dolayı Bauman, postmodern yaşam stratejisinin özünün sabitlikten kaçınmak olduğunu dillendirir. Bauman, postmodern öznenin bu durumunu somutlaştırmak için turist örneğine başvurur. Turistlerin, katıları buharlaştırma ve sabiti kararsızlaştırma sanatında usta olduklarını vu bu yönleriyle postmodern özne için eşsiz bir örnek olduklarını dillendirir. Onların bir yere bağlı olmamalarını, mobilite yaşamalarını ve ilişkilerinin anlık olmasını, postmodern kimliğin özellikleri ile örtüştürerek postmodern öznenin kaygan kimliğini, bu paralellikle somutlaştırmış olur (Bauman, 2013: 132). Bauman'la benzer fikirlere sahip başka yazarlar da vardır.

Deleuze ve Guattari, postmodern bireyden ve genel postmodern düşünceden bahsederken Bauman'a yakın metaforlar kullanıp ona yakın göndermelerde bulunurlar. Bu köksap düşüncesidir. Nasıl ki Bauman, postmodern öznenin "hiç bitmeyen kimlik inşa süreci"ni yaşadığını söylüyorsa Deleuze ve Guattari'nin köksap düşüncesi de başlangıç ve sonu olmayan aktif bir süreci vurgular. Bu yeni yapıyı, yerliyurtlu sistemin ölümü olarak tanımlarlar (Deleuze ve Guattari, 2014: 589). Ayrıca Bauman için postmodern özneyi somutlaştırmak için göçebeler ve aylaklar ne kadar önemli somutlaştırma araçlarıysa Deleuze ve Guattari için de şizofrenler ve göçebeler çok önemlidir: "*Şizofren, evrensel üreticidir*" (Deleuze ve Guattari, 2014: 20). Her iki düşünür de birbirine yakın fikirler dile getirirler.

Postmodern özneleri tanımlanırken video ve kamera kaydı örneklerinin kullanılması, konuyu somutlaştırmak için iyi örneklerdir. Nasıl ki belli bir kayıda sahip video bandı, daha sonra, önceki kaydın silinmesiyle bambaşka içeriğe, yapıya büründürebilirse postmoden özneler de farklı dönemlerde farklı, hatta zıt karakter özellikleri sergileyebilir. Bu, sabitlikten kaçınma durumudur. Bu sebeple postmodern özneler, hiç bitmeyen kimlik inşa sürecine sahiptirler. Bu da turist, göçebe, aylak tipleriyle açıklanır. Nasıl ki turistler, göçebeler, aylaklar, belli bir yere

sabitlenmezlerse postmodernler de benzer şekilde herhangi bir kimliğe demir atıp orada sabit kalmazlar. Sürekli bir devinim halindedirler.

Mark Poster ise enformasyon dönemiyle birlikte, merkezin kaybolduğunu ve bu durumun diğer tüm olguları da etkilediğini ifade eder. Özne de bu durumdan kaçınılmaz olarak etkilenir. Poster; Kaliforniya'da otururken Paristeki bir arkadaşıyla elektronik posta üzerinden doğrudan doğruya konuşma, tüm evrende olan biten politik ve kültürel olaylara evinde oturarak tanık olabilme, bilgisayar ve televizyonunu kullanarak evden çıkmadan alışveriş yapabilme, çok uzaktaki bir veritabanının, kendisinin özgeçmişine sahip olabilip onu, ondan habersiz, çeşitli devlet kuruluşlarına verebilme ve bu olayın onun hayatında ciddi sonuçlar doğurabilmesi gibi örnekleri verdikten sonra "neredeyim ve kimim?" sorusunu kendisine sorar ve kendisini dağılmış biri olarak tanımlayabileceğini ifade eder (Poster, 1990: 11). Postmodern dünyanın özneye sunduğu yeni yaşam, onun bilincinin parçalanmasına yol açar. Bu yeni yaşamda, özne üzerindeki dağıtıcı etkisini en fazla gösteren alanlardan biri de televizyon ve internettir.

Yetiş'in de vurguladığı gibi televizyon ve internette görüntü ve bilginin akması, onların tekrarı ve çoğaltılması, bilgiyi hızlı bir şekilde yerleştirdiği gibi silmektedir de. Ayrıca gündelik yaşamda, bu tarz yapay görüntü ve bilgiler, insanların çıplak gözle gördüklerinden daha faz yer tutarlar. Yani insanlar, sanal dünyaya daha çok muhatap olurlar. Bu sanal gerçkeliker ile çıplak gözle görülen gerçekliklerin çelişmesi, çatışması, insan zihnini parçalı bir hale getirir (Yetiş, 2008: 390). M. Heim de internetin, bu kimlik dağılmasında önemli olduğunu ifade eder, hatta daha ileri giderek öznenin cyborg haline geldiğini ifade eder. Bu cyborg halinde, öznelerin, kimliklerini istedikleri gibi oluşturabildiklerini söyler. Kimlik, tekil oluşturulabileceği gibi kolektif olarak da oluşturulabilir; eril olarak yaratılabileceği gibi dişil olarak da yaratılıp sunulabilir (Heim, 1994: 100). Bu sanal dünyada, doğruluk, gerçeklik test edilemediği için özneler, istedikleri kimlik özelliklerini oluşturabilirler.

Postmodern özneyi tanımlamanın en iyi yollarından biri, onun ile televizyon ekranı arasında bir analoji kurmaktır. Çünkü bu kişinin karakteri de sürekli televizyon ekranında akan görüntüler gibi değişiklik gösterir. Stuart Sim, bu konuda

önemli tespitlerde bulunur. Ona göre postmodern özne, maksimum üç dakika dikkat süresi olan merkezsiz biridir. Bu özne, parçalanmış şizofrenik bir dünyada yaşar ve zaman, mekân gibi sınırlamaları ortadan kaldıran uzaktan kumandasıyla görüntüden görüntüye kayan bir zihin dünyasına sahiptir. Ona göre bu özne türü, tutarlılıktan, rasyonel düşünceden uzaktır ve en büyük hazlarından biri de bölük pörçük televizyon kanallarından keyifli bir brikolaj yaratmaktır (Sim, 2006: 138). Tutarlılıktan uzak olan postmodern öznenin zihni de tutarsız ve parçalı yapıdadır.

İnternet ve televizyon gibi unsurlar, postmodern öznenin zihninin neden bölük pörçük olduğunu hem açıklar hem de bu durumu çok başarılı bir şekilde somutlaştırır. Postmodern özneler, çevrelerindeki teknolojik aletlerin yoğun etkisine maruz kalıp bilinçlerinin dağılması, parçalanması sonucunu yaşarlar. Televizyon ve internet ekranında, dakikalar içinde, yüzlerce birbiriyle ilgisiz görüntü belirir. Bu ekranların karşısına geçen öznelerin de zihinleri, bu sürece doğrudan maruz kalırlar. Ekrandan akan her bir görüntü, kendi gölgesini, öznelerin zihnine yansıtıp öyle geçer. Özneler, bu süreci, neredeyse hayatlarının her günü ve saatlerce yaşarlar. Bir aşamadan sonra, zihnin parçalı yapıya gelmesi, normal bir hal alır.

Foucault da bu özne tipinden bahsederken onun bölündüğünden söz eder (Foucault, 2014: 58). Baudrillard ise postmodern birey konusunda, hipergerçeklik olgusundan hareket eder ve holografinin, bir postmodern özne üretim biçimi olduğunu söyler (Baudrillard, 2014 a: 151). Holografi de sanal bir gerçekliğin üretimidir ve hipergerçeklikler yaratır (Baudrillard, 2014 a: 154). Görüldüğü gibi, ona göre, postmodern dönemde hipergerçek özneler vardır. Yani, gerçekliğini ve benliğini yitirmiş özneler.

Lacan ise ayna evresinden bahseder. O, bu evreyi drama olarak niteler ve öznenin bilincinin nasıl parçalanmaya başladığını ortaya koyar (Lacan, 2005: 3). Aynanın karşısına geçen çocuk, gördüğü görüntüyü kendi gerçek kişiliği sanır. Ancak bu bir yanılsamadır ve çocuğun yaşamındaki ilk parçalanmayı başlatır. Çocuk, bu aşamadan sonra, hiçbir zaman bütüncül bir kimliğe sahip olamayacaktır. Bütüncül kimliğin yerine çelişkili, çok yönlü bir kimlik oluşur. Ayna evresiyle başlayan parçalı kimlik, simgesel aşamada had safhaya ulaşır. Kişi, artık dilin,

toplumun sınırlarına dahil olur ve tıpkı onlar gibi kaygan, çelişkili ve parçalı bir hal alır.

Bilge Karasu'nun eserlerinde postmodern özne tipine rastlanılır. *Gece* romanı örnek olarak verilebilir. Roman, dört bölümden oluşur. Her bölümün bir anlatıcısı ve roman boyunca bazı karakterler bulunur. Ancak bunlar, ete kemiğe bürünmezler. Okuyucu, kafasında, kesinlikle net bir karakter tasavvur edemez. Bunların cinsiyetinin ne oldukları, fiziksel özellikleri, hangi işle uğraştıkları, duygusal yönelimlerinin ne yönde oldukları konularında okuyucu, çok zorlanır.

Romandaki dipnotlardan birinde anlatıcı, başını alıp gittiğini, kişileri hem var kılmak hem de belirsizlik içinde bırakmak gibi bir amacının olduğunu söyler ve bunu öznenin ara ara belirsizleşmesi olarak adlandırır (Karasu, 2007: 56). Bu önemli bir pasajdır.

Anlatıcı, kişileri hem var kılmak hem de belirsizlik içinde bırakmak istediğini doğrudan ifade eder. Okuyucu, bu ifadeleri, romanın başlarında görür. Bu şekilde, roman boyunca, karakter konusuna nasıl yaklaşması gerektiğini de anlar. Yazar, belirsiz kişilikler var ederek romanı, postmodern edebiyata yaklaştırmış olur. Hatta anlatıcı, bu tarz kişileri niteleyen bir tanımlama da geliştirir: Öznenin ara ara belirsizleşmesi. Postmodern edebiyatta, varlıkları ara ara belirsizleşen karakterler önemli yer tutar. Romanın anlatıcısının, bu tarz bir tanımlamayı seçmiş olması son derece önemlidir.

Ayrıca anlatıcının, "*yazar mı kararsız kişi mi?*" (Karasu, 2007: 97) sözleri, ortada ciddi kararsızlıkların olduğunu ama bunun sebebinin, doğrudan yazar olmayabileceği vurgulanır.

Bu tarz ifadelerle anlatıcı, okurun kafasını daha fazla karıştırmak ister. Yazar, en nihayetinde toplumun bir öznesidir. Postmodern toplumda, öznelerin karakterlerinin sabit olmadığı ve kararsızlıklarla dolu olduğu ifade edilmişti. Bu sabit olmama ve kararsızlık durumu, öznelerin zihin dünyasını da doğrudan etkiler. Bu tarz bir toplumun üyesi olan yazarın zihin dünyasının kararsız ve karışık olması, onun eserlerine de yansır. Bu yüzden, ortadaki kararsızlığın yazardan kaynaklanmış

olduğu söylenebilir; ancak yazar, bu durumu belirsiz bırakmak, okurun kafasını karıştırmak için dile getirilen soruyu sorar.

Başka bir pasajda ise anlatıcı, hangi ayna seçiminin, bizleri göstermede daha isabetli olacağını sorduktan sonra, luna parkın eciş bücüş görüntü veren aynaları içinde sürekli bir yürüyüş içinde olduğumuzu ifade eder (Karasu, 2007: 112). Bu sözlerde, tüm karakterlerin, belirsiz aynalarda belirsiz şekilde var olduğunu dile getirir. Tam olarak kim oldukları bilinmeyen karakterler, âdeta ara sıra maske değiştirir gibidirler.

Luna parkın eciş bücüş görüntü veren aynaları, postmodern özneleri somutlaştırmak için çok iyi bir araçtır. Postmodern özneler, bu tarz aynaların karşısına geçip kendilerine bakan insanların gördükleri görüntüye benzer karakterlere sahiptirler. Postmodern özneler, istikrarı olmayana, hiçbir şeklin tam bir kıvamına ulaşmamış, soyut, belirsiz kişilerdir.

Bu kimlik kargaşasını somutlaştırmak için maske metaforu, başvurulan başka bir araçtır: "*O noktada, yüzümün arkadaşınızın yüzüne benzemesi gerekiyordu. Arabada maskeyi çıkarmıştım*" (Karasu, 2007: 148). Maske değiştiren kişiler, akla postmodern özneleri getirir.

Postmodern özneler, çok kısa sürelerle kimlik değiştirebilirler. İçine dahil oldukları gurupların özelliklerine bürünmek, onların yadırgadığı bir şey değildir. Hatta onların, bundan haz aldıkları dahi daha önce ifade edilmişti. Bu durum, maske değiştirme olarak somutlaştırılabilir. Özneler, kısa aralıklarla yeni maskeleri yüzlerine geçirmenin hazzını yaşarlar.

Romandaki karakterlerden bazıları, tam bir isme dahi sahip değiller. Birinin ismi O. iken diğerinin ismi N. dir. Hatta daha ileri bir durum söz konusudur: "*Ona N. diyeceğim bundan böyle*" (Karasu, 2007: 89). Bu tek harf bile başkaları tarafından anlık olarak verilmiş, kendilerinin bedenlerine yapışmamış isimlerdir. Romanda, kimliği tam olarak netleştirilemeyen ya da bazı eylemlerine gölge düşürülenlerden biri N.'dir.

N., bir aydındır. Bu aydının, romanda, iki öyküsü dile getirilir. Bunlardan biri "Geceyi Örenler" ismini taşırken, diğer öyküsünün isminin verilmediği ancak hamam böceklerinden bahsettiği bilinir. Bu aydın kişi, gizli yapılanmanın amaçlarına hizmet etmez aksine onları engellemeye çalışır. Fakat gizli yapılanma, onu çeşitli yollardan tehdit ettiği gibi ona kendi istediklerini de yaptırmaya çalışır. O, bu isteklere direnince önce sekiz yerinden bıçaklanır. Ancak buna rağmen dik duruşunu bozmayan aydına, iftira atılır ve o, akıl hastanesine benzeyen bir yere gönderilir. Onun öldürmediği Sevim'in cesedi, sanki onun evinden dışarı doğru sürüklenmiş bir şekilde, aydının evinin önüne bırakılır. Daha sonra polisler gelip bu manzarayı görünce aydın kişi, bu eylemin faili olarak görülür. Ancak ilk bölümün anlatıcısı, şu sözlerle yukarıda sözü edilen çıkarsamaya ciddi bir gölge düşürür:

> Kim bilir? Belki Yaratman –yani düzeltmen- hiç de yalnız değildir, gecenin ağır ağır düzlüğe yayıldığı şu saatlerde. Işıkların sönmesini önlemek ister görünüyor ise de böyle bir şey dilememekte, bunu başarmak için herhangi bir çabaya girişmemektedir belki de… Daha daha, geceyi hazırlamakta işçiler Yazardan – düpedüz Yazardan, Yaratman, Düzeltmen falan değil…- yardım görüyor olabilirler (Karasu 2007, 30).

Roman boyunca hemen hemen her şeye bulaşmış olan belirsizlik unsuru bu sözlerle söz konusu kişiye de bulaştırılmış olur. Öteki önemli kişi ise Sevinç'tir.

Sevinç isimli karakterin kim olduğu kafada tam şekillenmez. İlk olarak Sevinç'in ismi bir notta görülür. Bölüm anlatıcısı da okuyucu gibi, onun kim olduğunu, kendi zihninde belirlemeye çalışır. Yargılamalar Bakanlığı'nda geçen olayı anımsar. Ancak 11. epizotta anlatıcı, "*beni Yargılamalar Bakanlığının o küçücük, daracak sicil odasına götüren kadının adı Sevinç miydi acaba?*" (Karasu, 2007: 33) diye sormasına rağmen 13. epizoda gelindiğinde, Yargılamalar Bakanlığı'ndan çıktıktan sonra evde çantasını açtığı ve "nemaya, tiyatroya gitmeyin. 24 saat içerisinde Sevinç gelebilir" yazılı notu ancak o zaman görmüş olduğu izlenimi uyandırılır. İlk olarak anlatıcı, Sevinç'in isminin olduğu notu, Yargılamalar Bakanlığı'na gitmeden önce gördüğü izlenimi verir ancak ilerleyen sayfalarda ise notu Yargılamalar Bakanlığı'na gittikten sonra gördüğü izlenimi verir. Bölümün sonlarına gelindiğinde ise onların ilk kez bir eğlence mekânında tanıştıkları ifade edilir.

Ancak okuyucu, asıl olarak karakter belirsizliğini, sonradan çok daha derinlemesine görecektir: "*Bir zamanlar adının Sevinç olabileceğini sandığım, sonradan Sevim diye çağrıldığını öğrendiğim o kadının ölüsü…*" (Karasu, 2007: 187) İlk olarak okuyucu, söz konusu kişinin isminin Sevinç değil de Sevim olduğunu öğrenir. Tam bir şeyleri kafasında belirlemeye başladığını düşündüğü an tekrar bir sürprizle karşılaşır: "*Kendisiyle konuşmağa, kendisini uyarmağa giden Sevim'i öldürmesi, bir bakıma sağlam gerekçeli ilk cinayeti oldu. Sırada şimdi Sevinç'le ben varız*." (Karasu, 2007: 204). Okuyucu, bu sözlerden sonra son çıkarsamasına da güvenemeyeceğini anlar. Çünkü kendisine, Sevinç diye birinin var olduğu söylenir yeniden. Ama iş burada da bitmez: "*Gerçekte Sevinç diye biri yok. Benim uydurduğum bir kişi o… Sevim diye biri de yok. Yardımcısına Sevim diyen biri de*" (Karasu, 2007: 222). Okuyucu için bu sözlerden sonra artık tüm sözlerin altı boşalmış olur.

Roman boyunca, belirsiz kişilerle karşılaşılır. 23. Epizotta, gecenin işçilerinden ve onların mağdurlarından bahsedilir. Gecenin işçilerinin mağdurlarından bahsedilirken çoğul bir kullanım tercih edilir. Hatta "*Oysa ta başından beri* ***herkes*** *karnının içinde korkunun kıprandığını duymuş,* ***herkes***" (Karasu, 2007: 57) (vurgu bize ait) cümlesinden olduğu gibi bu çoğul anlatım özellikle vurgulanır. Ama bu sözlerden hemen birkaç cümle sonra "***belirsiz*** *bir geleceğin* ***belirsiz*** *bir yerinde yitilip gidileceği kaygısı içinde, değil yalnız kendini ya da eşini dostunu, evindeki hayvanını bile onulmaz bir derde tutulmuş gibi görmeğe alışmıştı*" (Karasu, 2007: 58) (vurgu bize ait) sözlerinde, birden spesifik birinden bahsedilmeye başlanır. Ancak bu kişinin kim olduğu konusu, ciddi manada belirsizdir ve hatta sanki bu belirsizlik vurgulanmak isteniyormuşçasına, cümlede iki kez, belirsiz kelimesinin kullanımı tercih edilmiştir.

Gece romanında, postmodern özellikler, karakter bazında da kendisine yer bulur. Postmodern karakterlerin temel özelliklerinden biri, sabit olmayıp değişkenlik arz etmesi ve belirsizlik göstermesidir. Romanın anlatıcısı, açık bir şekilde, karakterleri hem var kılmak hem de belirsizlik içinde bırakmak istediğini dile getirir. Öte yandan anlatıcı, lunaparkın kişileri eciş bücüş gösteren aynalarına göndermede bulunur. Bireylerin, o aynalarda, yürüyüşe çıkmış gibi olduklarını söyler. Bu,

postmodern öznenin, kararsız, belirsiz kişiliğini somutlaştırmak için çok iyi bir örnektir. Ayrıca, postmodern özneler, kısa aralıklarla farklı kimlik özelliklerine sahip olabilmekteler. Romanda, maske değiştiren karakterler vardır. Maske değiştirme, postmodern öznelerin çok kısa sürelerde farklı kimliklere bürünmesi durumunu çok iyi sembolize eder. Postmodern özneler âdeta, sürekli maske değiştirmekteler. Postmodern öznelerin, kimliklerinin oluşum halinde olması yani tamamlanmamış olması O., N., gibi karakterler üzerinden somutlaştırılır; çünkü onlar, henüz tam bir isme yani kimliğe sahip olamamışlardır.

Altı Ay Bir Güz öyküsünde, postmodern karakterlerin temel özelliklerinden olan bölünme konusuna doğrudan gönderme vardır:

"*Soluğu daralmağa başladı. O haline giriyordu, besbelli. O iyi bildiği bölünme durumuna. Kendini biraz geriden izlemeğe başlıyordu şimdi*" (Karasu, 2013 b: 38).

Burada, açık bir şekilde, D.H.A.'nın bilincinin zaman zaman bölündüğü dillendirilir. Gerçekten de o, metin boyunca, zihni onlarca farklı şeylerle bölünen bir karakterdir. Örneğin, anlatının başlarında, zihni Ethem Razi ve annesiyle meşguldür. Onlarla yaşadıkları, bir flaş ışığı gibi zihnine çarpıp durur. Ardından onun, Halûk ile olan ilişkisiyle karşılaşılır. Halûk'a duyduğu yakın sevgiye şahit olunur. Kısa bir süre zihni bununla meşgulken ardından, hastane olayı ve arkadaşı Profesör Osman ile yaşadıkları gelir. Ancak bu olaylar, kesintili olarak yaşanır. Örneğin, hastanedeyken aklına tekrar Ethem Razi gelir. Yine oradayken İsa Bey'in ölümü aklına gelir ve etrafındaki dünya yok olurcasına kendisini buna kaptırır. Daha sonra ise onun çocukluğuna gidilir ve onun Didile karakteriyle yaşadıkları aktarılır. Bu bölümde İsabey, yine zihnini meşgul eder. Bir ara ise tarihçi Renato ile yaşadıkları yansır okuyucunun gözlerine. Bu âdeta tarih üzerine bir söylevdir. Sonra ise bambaşka bir konuya yazma, anlatı teorisine geçilir. Artık onun zihnini meşgul eden şey, nasıl bir anlatıya sahip olması gerektiğidir.

Nitekim üzerinde kafa yorulan yazma teorisi, onun karakteriyle uyumluluk gösterir. D.H.A., zamanın eriyip dağıldığı, kişilerin bölük pörçük olduğı bir kitabın nasıl kurulabileceği üzerinde kafa yorar (Karasu, 2013 b: 70). Dağılan, bölük pörçük

olan bu karakterin, seçtiği anlatı kuramı da bu şekildedir. Anlatıda, dikkati çeken bir kişi tanımlaması da şudur:

"*Ethem Razi, alışılması öğrenilmesi gereken bir dildi; anlama, ancak zamanla olanaklı duruma gelir, daha sonra incelen anlamlarla başedebilmek için zorlardınız kendinizi*" (Karasu, 2013 b: 7).

Ethem Razi dile benzetilir. Postmodern düşüncede ve edebiyat anlayışında kişinin dil içinde ve dille var olduğu düşüncesi çok yaygındır. Her ne kadar Ethem Razi'nin dil içinde var olduğu söylenmemiş olsa da onun dile benzetilmiş olması önemlidir.

Anlatıdaki diğer karakterler ise ete kemiğe bürünmeyen karakterlerdir. Her biri hakkında, son derece az bilgi sahibi olunur. Tüm karakterler, âdeta havada asılı olarak dururlar. Örneğin Profesör Osman'ın sadece bir tıp doktoru olduğu, Didile karakterinin D.H.A.'nın bakımını üstlenen kişi olduğu, Renato'nun bir tarihçi olduğu bilinir. Bunların ruh ve düşünce dünyalarıyla ilgili neredeyse hiçbir şey bilinmez. Yalnız İsabey Argın ve Ethem Razi hakkında çeşitli bilgiler verilir ancak onların çiziminde postmodern bir tarz izlenmez. Ayrıca roman boyunca karakterin, D.H.A. olarak adlandırılması da önemlidir. Bu şekilde bir kullanım, hem kimliğin tamamlanmadığını hem de onun parçalılığını sembolize eder.

Altı Ay Bir Güz öyküsünde, postmodern edebiyatta önemli yer tutan, bölünme olgusuna yer verilir. Karakterlerin zihinlerinin bölündüğünden bahsedilir. Ayrıca, öykü karakterlerinin yazdıkları kurmacalarda, bölünen karakterlere yer verilmesi, bu konunun, Karasu açısından ne kadar önemli olduğunu gösterir. Karasu, bu duruma dikkat çekmek için iç iç geçen anlatıların her birinde, karakterlerin bölünmesi olgusunu işler. Postmodern düşüncede, her şeyin dil içinde yaşam bulduğuna inanılır. Karasu'nun da eserinde, karakterlerini dile benzetmesi, bu açıdan önemlidir.

Göçmüş Kediler Bahçesi kitabında yer alan "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünde, dörde bölünmüş metin karakteri vardır. Bunlar, çeşit çeşit yerlere dağılmış ancak birbirleriyle bağlantı halindeler:

"Otobüste uyuklarken yarı anı yarı düş bir geçişe girişmişti denizsiz kentin kavaklarla çevrili bu pazar yerinden… Pazar yerinin dışından bir yerden, filim çeker gibi durduğu bir yerden de pazar yerini boydan boya ağır ağır izliyordu kendi kendinin" (Karasu, 2008 a: 33).

Sadece bu pasajda karakter, üçe bölünmüştür: İlk kişi otobüs garındayken öteki kişi pazar yerindedir, üçüncü kişi ise pazar yerinin dışından onu filme çeker. Sonraki satırlarda bu durum, çok daha açık bir şekilde ortaya koyulur:

"… üçleştiği gibi dörtleşiyor, garajda duran kendine bakıyor, baktığının dışında… Bitmezdi bu. Aynalarda çoğalır gibi çoğalıyorum" (Karasu, 2008 a: 37).

Neyin düş neyin gerçeklik olduğunun bilinmediği bu öyküde, dörde bölünen bir karakter söz konusudur ve bu, tam da postmodern bir karakterdir. Postmodern edebiyatta, aynada çoğalır gibi çoğalan karakterler fazlasıyla mevcuttur.

Susanlar kitabında yer alan "Arkamdakiler" isimli öyküde, paranoyak ve kısmen de şizofren bir metin karakterine yer verilmiştir. Bu tarz bir karakter, postmodern yazımın önemli bir parçasıdır.

Sim'in de vurguladığı gibi, paranoya olgusu, 1960 ve 1990 arası postmodern roman karakterinin çoğu tarafından yaşanılır. Sim ayrıca, Tony Tanner'ın *Sözcükler Kenti* kitabını örnek gösterir. Çünkü bu kitapta karakterler, başka birilerinin, yaşamlarını biçimlendirdiklerini, onların özgürlüğünü elinden alarak yaşamlarına hükmetmeye çalıştıkları paranoyasına sahiptirler. Ona göre postmodern eserlerin karakterleri de söz konusu romandaki karakterlere benzerler. Sim, postmodern karakterlerin şu konularda da paranoyak olduklarını söyleyerek konuyu daha da ayrıntılandırır: Sabitliğe olan güvensizlik, belirli mekân ve kimliklerde sınırlandırılma şüphesi, toplumun, onlara komplu kurdukları kuruntusu (Sim: 2006: 52). "Arkamdakiler" isimli öyküde, paranoyak durum şu sözlerle dile getirilir:

> İlk tenha sokakta, arkamda bir ayak sesi duymağa başladım. Evin sokağına saparken sesler adımıma adamakıllı uydu ama, şimdiye kadarkilerden farklı olduklarını anladım. Arkamdaki değişmişti. Evde hemen yattım. Yakında sabah olacaktı. O, ve onu takip eden bir sürü sabah, arkamdan o sesi getirdi…

> Bütün bu farklı, biribirinden başka kimseleri şimdiye kadar hiç görmedim (Karasu, 2009: 52).

Aslında karakterin kendisi de hiç kimseyi görmediğini ifade eder. Ancak buna rağmen takip edildiğine ve bir komploya uğratılmaya çalışıldığına inancı tamdır. Hatta bu durum, o kadar ileri boyuta varmıştır ki kendisini, bir değil birden çok kişinin takip ettiğini düşünür. Düşüncesine göre bunlar, belli bir vardiya sırasına göre onu takip etmektedirler.

Onun garip düşünceleri ve yaşamı, bununla da sınırlı değildir. Bir gün, hiç bilmediği evin, hiç bilmediği odasına gider ve çırılçıplak soyunarak yatağa uzanır. Ancak birden büyük bir huzursuzluk duyar. Üzerine, vücut biçiminde bir ağırlık çöker. Debelenir ve bundan kurtulmak ister ancak bunu başaramaz. Üzerine çökenin, bir ağırlık değil basbaya başka bir vücut olduğunu anlar ve onun kendi vücudunu ele geçirdiğini hisseder. Paranoya dalgalarına tutulmuş ve gerçeklik algısı, allak bullak olmuş bir karakter söz konusudur.

Troya'da Ölüm Vardı öyküsünde, Müşfik'in annesi, Dilâver Hanım, yaşadıklarından sonra bazı psikolojik sorunlar yaşar. Sevdiği kişiden hamile kalan Dilâver Hanım, onu kaybeder. O, düğün tarihine yakın bir zamanda, kazada yaşamını yitirir. Ölümünden sonra, Müşfik dünyaya gelir. Doğan çocuğuyla bir başına kalan Dilâver Hanım, yaşadığı zorluklardan dolayı, bazı psikolojik sorunlar yaşar. Bu, paranoyak ve şizofrenik bir ruh halidir. Çünkü herkesten şüphe duyar ve herkesin ona zarar vereceğine inanır. Bu psikolojik durum, onun rüyalarını dahi esir alır. Bir rüyasında, Müşfik'i emzirirken yanına annesinin geldiğini görür. Annesi ona, Müşfik'in doyduğunu ve uykusunun geldiğini söyleyerek çocuğu ondan almak ister. Annesinin yüzüne bakar ancak onun annesinin kılığın girmiş kötü niyetli birisi olduğunu düşünmeye başlar. Bu yüzden çocuğu ona vermek istemez. İtirazını dile getirince kadın, şeytani bir kahkaha atar ve onu kovalamaya başlar. Çocuğunu, annesi görünümündeki kişiden kurtarmaya çalışır (Karasu, 2012 b: 81) Görüldüğü gibi, sevdiğini kaybetmiş olan Dilâver Hanım, çocuğunu da kaybetme korkusunu yaşar ve çevresindeki herkese şüphe ile yaklaşır. Bu durum onun rüyalarını dahi ele geçirmiştir. Ömrünün sonraki yıllarında da sıkıntılı bir psikoloji içinde yaşar. Çevreye şüphe ve güvensizlikle baktığı için neredeyse hiç evinden çıkmaz ve hayat

ile bağı odasının penceresidir. Mahallenin çocuklarını sık sık penceresinin önüne çağırır ve onlara korkunç, kanlı, karmakarışık hikâyeler anlatır. Öyküdeki diğer önemli kişi de Müşfik'in halasıdır. Yirmi yıl önce, çeyizini düzmüş ve sevdiği insan ile evlilik için gün saymaya başlayan biridir. Ancak düğün günü gelince, evlenmek istemediğini söyler. Bununla da yetinmez ve kendisini odasına kapatır. Yirmi gün boyunca odasından çıkmaz, sadece su ve ekmek ile yaşamını sürdürür. Odadan çıktıktan sonra ise herkes, onun cinler tarafından çarpılmış olduğu yorumunu yapar. Sonraki yıllarda da kimse onun neden bu hale geldiğini bir türlü öğrenemez. Toplum içinde paranoyak, şizofren ve akıl dengesini yitirmiş kişiler için cin çarpmış denir. Müşfik'in halası için de benzer sözler söylenir. Bir anda, ruh durumu bozulan halası, artık normal bir yaşamın dışında yaşamaya başlar. Kendi uydurduğu ve gerçekliği olmayan bu dünya, hem paranoyalarla hem şizofren alametleriyle hem de akli dengenin eksiklikleriyle doludur.

Kılavuz romanında ise Uğur karakteri, zaman zaman paranoyalara tutulur ve bazı şizofrenik unsurlar sergiler. Son derece sıradışı olayların yaşandığı Yılmaz Bey'in evine gittikten sonra, psikolojisinde ciddi çatlaklar oluşur. Çünkü yaşadıkları gerçekten de akıl sınırlarını aşan şeylerdir.

Uğur, eve geldikten sonra Yılmaz Bey tarafından ona bir kaset verilir. Ancak, yalnız olduğu bir anda kaseti izleyen Uğur, kendi rüyasının kasete alındığını fark eder. Daha sonra da buna benzer birçok metafizik olay yaşayan Uğur'un psikolojisinde ciddi çatlaklar oluşur: "*Biri güler gibi oldu. Gülen bendim. Çıldırıyordum sağlama*" (Karasu, 2008 b: 35). Uğur, tüm yaşadıklarından sonra artık normal olmayan davranışlar sergiler ve çevresini de bu kuşkuyla algılamaya başlar.

"Kedili Meryem" öyküsünde şu sözlere yer verilir: "*Kalıbımı basarım, Meryem'in kokusu, yalnız kedi burunlarının alabileceği bir kokuydu*" (Karasu, 2009: 68). Meryem, yazarın deyişiyle, saatini 1910'larda dondurmuş ve zamanın dışında yaşar. Çevresiyle hiçbir bağı olmayan Meryem, âdeta kimseyi görmez, kendisinden ve kedilerden başka kimsenin varlığı yokmuşçasına yaşar. Çünkü zamanın dışında olan, onun tüm türevlerinin ve ilişkilerinin de dışında olur. Meryem'in "ölüm" sebebi de de şuna bağlanır: "*Meryem, günün birinde saatini, bile bile, yeniden kurmuş, kurar kırmaz da dağılıp, ufalanıp gitmiştir*" (Karasu, 2009: 67). Bu son derece

sıradışı kişinin, bir kokusunun dahi olmadığı söylenir yazar tarafından. Bu koku, yalnızca kediler tarafından hissedilebilir. Kokusuz, zamanın dışında yaşayan ve zamana dahil olunca yok olan Meryem karakteri, postmodern edebi üretimin başarılı bir karakteridir.

Postmodernizm, bütün dünyanın tek bir ekrana sığdırılmaya çalışıldığı dönemin adıdır. Bilgisayarın başına geçen özneler, dünyanın öbür ucundaki gelişmeleri takip edip onlardan etkilenirler. Önceki dönemlerin sınırlı dünyaları, yerini, geçişken bir dünyaya bırakır. Bütün dünya mutfaklarının, müziklerinin, yaşam biçimlerinin tek bir sokağa sığdırılması, postmodern çağın öznelerine de benzer bir kimlik verir. Bu kimlik için yamalı bohça, yüzer gezer gibi nitelemeler yapılır. Özneler, tek bir kimliğin sınırlarına hapsolmazlar. Farklı anlarda, farklı kimlik özellikleri sergilerler. Hatta öyleki zaman zaman, bu kimlik özellikleri, birbiriyle çelişir. Postmodern özneler tanımlanırken video ve kamera kaydı örnekleri verilir. Nasıl ki belli bir kayıda sahip video bandı, daha sonra, önceki kaydın silinmesiyle bambaşka içeriğe, yapıya büründürebilirse postmoden özneler de farklı dönemlerde farklı, hatta zıt karakter özellikleri sergileyebilir. Bu sebeple postmodern özneler, hiç bitmeyen kimlik inşa sürecine sahiptirler. Bu da turist ve aylak tipleriyle açıklanır. Nasıl ki turistler ve aylaklar, belli bir yere sabitlenmezlerse postmodernler de benzer şekilde herhangi bir kimliğe demir atıp orada sabit kalmazlar. Sürekli bir devinim halindedirler. Öte yandan, şizofen ve paranoyak insanların istikrarsız kimliği de postmodernler için önemlidir. Postmodern çağ dağılmanın, konsantre olamamanın, parçalanmanın dönemidir. Özneler, çevrelerindeki teknolojik aletlerin yoğun etkisine maruz kalıp bilinçlerinin dağılması, parçalanması sonucunu yaşarlar. Bundan dolayı, postmodern öznenin sadece üç dakikalık dikkat süresine sahip olduğu dillendirilir. Postmodern yazarlar, tüm bu gerçekliklere kayıtsız kalmaz ve eserlerinde buna uygun karakterler yaratırlar. Bilge Karasu'nun,"Arkamdakiler", "Kedili Meryem", "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öykülerinde ve *Troya'da Ölüm Vardı, Gece, Altı Ay Bir Güz, Kılavuz* kitaplarında, postmodern özne tipine rastlanılır.

2.13. MEKÂN

Modern dönem, kesinliklere, belirlenime, nesnelerin sınırının çizilmesine önem verir. Bu düşünce biçimi etkisini, mekân konusunda da gösterir. Modern

mekân anlayışı, belli bir ene, boya, derinliğe sahip, tanımlanabilir özelliklerle donatılmıştır. Yıldız Ecevit'in de ifade ettiği gibi Schiller'in,

"Üçtür ölçüsü uzamın: Yorulmaksızın çabalar 'uzunluk'

İleriye doğru, biteviye, genişlemesine yayılır 'en' bitimsiz

Dipsiz dalar içeriye 'derinlik'" mısraları, modern mekânın "en, boy ve derinlik"ten oluşan belirlenmiş yapısını son derece çarpıcı şekilde özetler. Bu algıda, dünya ve mekân, insanın ayaklarının altında duran güvenilir bir yerdir (Ecevit, 2013: 60). Modern yazarlar, eserlerini inşa ederken bu tarz mekânların kullanımına dikkat ederler.

Okuyucu, kendisine çizilen mekânı beyninde kurabilir. Mekânın, açık ve net olması, modern eserlerde önemlidir; çünkü yazarlar, aktarmak istedikleri gerçeklikleri, mekândan ayrı tutmaz ve onlar arasında sıkı bağ kurarlar.

Mekân anlayışındaki kırılmayı başlatanlar postmodernlerden önce eleştirel modernistlerdir. Lefevbre, 1910 dolaylarında, mekân anlayışında parçalanmanın olduğunu söyler. Söz konusu mekânın sağduyunun, bilginin, politik iktidarın alanı olduğunu ve bu mekânın, gerek günlük söylemde gerekse de soyut düşüncede iletişimin yürütüldüğü kutsanmış bir alan olarak görüldüğünü de ekler. Yani, o ana kadar mekân, belirli sınırlara ve tahayyüllere sahiptir. Lefevbre, bu mekân anlayışının, bilimsel manada, Öklidci ve perspektivist bir zemine oturduğunu aktarır. Ancak 1910'lardan sonra, bu mekân anlayışının parçalandığını ve etkisini kasaba, tarih, babalık, müzikte tonal sistem, geleneksel ahlak ve benzeri birçok alanda da gösterdiğini ifade eder (Lefevbre, 1991: 25). Postmodernistler ise bu mekânsal değişim düşüncesini daha ileri boyuta taşırlar. Jameson'ın "Aşırı-uzam" dediği anlayışın sonucunda, meydana gelen mekân anlayışının başlıca özellikleri/sonuçları şunlardır: İçerisi-dışarısı kategorileri, etkisini yitirir; mekânsal konumlandırma, ortadan kaybolur (Jameson, 2011: 156). Bunun anlamı açıktır. Öznelerin kendi yerlerini bulmaları nerdeyse imkânsızlaşır.

İçerisi-dışarısı kategorisini yitirmiş; mekânsal konumlandırması ortadan kaybolmuş; belli bir ene, boya, derinliğe sahip olmayan bir mekânı, öznelerin

kavraması ve onda, kendi yerlerini bulması çok zordur. Özne, böyle bir mekânda ancak, kendi konumunu ve yönünü yitirir. Mekânın derinsizliğinde, kendi benliğini de yitirir. Mekânın kendisi, konumunu bulamamışken, onunla ilişki içine geçmiş olan öznenin, onun üzerinden belli bir konum belirlemesi, gerçekleşmesi güç bir durumdur.

Modern dönemde mekân, insanın ayaklarının altında duran güvenilir bir uzamken görüldüğü gibi, postmodern dönemde mekân, öznenin ayaklarının altından kayar. Postmodern dönemin hazırlayıcılarından James Joyce, tekmil (her türlü) mekânın yıkılışını işitiyorum (Joyce, 2014: 53**)** derken bunu sarih bir şekilde ortaya koyar. Mekân, artık ayakların altından kayar çünkü postmodernistler, mekân ve özellikle de kentsel süreci, anarşinin ve değişimin oyun oynadığı, denetlenemez, kaotik bir şey olarak görme eğilimindedirler (Harvey, 2012: 58). Örneğin Kern, Joyce'un eserlerinde olay örgüsünün, haritacıların düzenli diyagramlarına meydan okur biçimde, bir oraya bir buraya sıçrayan ve yer yer birbirine karışan bir bilinç içinde, çeşitli mekânlarda geçtiğine dikkat çeker (Harvey, 2012: 301). Oğuz Atay metinlerinde de mekânı görmezlikten gelme, onunla kavga etme, didişme ve ondan hınç alma duygusu çok sık olarak görülen bir durumdur (Emre, 2006: 183). Mekân artık, bambaşka bir boyut kazanmıştır.

Postmodern eserlerde, sağa sola savrulan, anarşik mekânlar muteberdir. Zihinleri bölünmüş öznelerin nefes aldıkları mekânlar da benzer yapıdadırlar. Tıpkı postmodern öznelerin zihinleri gibi mekânlar, dağılmış, parçalanmış ve sağa sola savrulmuştur. Bu yüzden onların denetlenmesi çok güçtür. Bu denetleyememe durumundan dolayı da mekânlarla kavga eden, onlarla didişen yazarlar ve eser karakterlerine şahit olunur.

Kolaj mekân anlayışı, bu dönemin mekân anlayışının öteki bir özelliğidir. Kolaj mekân anlayışı, dünyanın ulaşmış olduğu "küresel köy" yapısının doğal sonucudur. Küresel köy anlayışı, teknolojideki gelişmelerin bir sonucudur. Harvey**,** ilk radyo sinyalinin Eiffel Kulesi'nden bütün dünyaya yayılması ile mekânın, evrensel zamanda, bir anın eşzamanlılığına indirgendiğini dile getirir (Harvey, 2012: 300). Bu yüzden postmodern yazarlar, modern dönemde olduğu gibi, belirli sınırlara sahip, net özelliklerle tanımlanabilen mekânlar kurmazlar.

Postmodernler, “kolaj mekân” ismi verilen yeni bir anlayışı benimserler. Bu yeni anlayışta, daha önce yan yana gelmesi düşünülemeyen mekânların yan yanalığına şahit olunur. En dikkat çekici nokta da bunun hiçbir şekilde yadırganmamasıdır. Kolaj mekân anlayışı, sadece yazarların, hayalen ürettikleri bir şey değildir. Onlar, yeni gerçekliklerin etkisi altındadır. İstanbul, New York, Londra, Paris gibi dünya şehirlerinde, sadece bir sokakta dahi, daha önce yanyana gelmesi düşünülemeyen mekânsal özelliklerin biraradalığına tanıklık edilir. Örneğin, bu mekânlarda, Afrika’nın bir bölgesine ait mekân özelliklerinin, Amerika kıtasındaki bambaşka mekân özellikleriyle yan yana durduğu gözlenebilir.

Hipermekân, postmodern mekânı tanımlamak için kullanılan isimlerden bir başkasıdır. Bu tanımlama, modern mekân kavramlarının anlamsız olduğuna işaret eden postmodern bir terimdir. Bu yeni anlayışta mekânsal engeller, ortadan kalkar (Cevizci, 213: 782). Sim, mekânsal engellerin ortadan kalkıp her şeyin coğrafi bir akış içinde olduğunu, çeşitli örnekler üzerinden açıklar. Örneğin bazı araba markaları, dünyanın farklı farklı bölgelerinde üretilen parçaların, İngiltere’de birleştirilmesiyle oluşturulur. İletişim ve nakliye sistemleri, ülkeler arasındaki bağlantıların, büyük bir hızla gerçekleşmesine olanak sağlar. İnsanlar, internet sayesinde, dünyanın öbür ucunda gerçekleşen olayları, aynı anda izlenme fırsatına sahiptirler (Sim, 2006: 51). Virilio ise çok daha ileri gider. Siber-uzam denilen mekân anlayışından hareketle insanların, mekân içinde dolaşmaya ihtiyaç duymadığını bunun da mekânın önemini azalttğını ileri sürer. Sinema gibi alanların artık “gerçek” mekânlar olarak görüldüğünü dile getirir (Virilio, 1989: 112). Siber-uzam ve hipermekân denilen olgular çok esnektir ve âdeta maddenin sınırlarına meydan okurlar. Bu yüzden, postmodern hipermekânlar, icat edilebilir ve yine aynı kolaylıkla yok edilebilir. Hatta sadece zihinsel aktivitelerle, zihinde genişletilebilirler (Rosenau, 2004: 108). Postmodern mekânlar, alışılmışın mekân algısını bu şekilde, yerle bir eder.

İnternetin icadı ile insanların, maddi olarak mekânları kat etmesine gerek kalmaz. Küçük bir bilgisayar ekranına, neredeyse tüm dünya sığdırılır. Postmodern özneler, çeşitli internet ağlarını kullanarak oturdukları yerden, dünyanın öteki ucundaki sokakları, “adım adım” gezebilmekteler. Sadece birkaç saat gibi kısa

sürelerde özneler, dünyanın birbirinden çok farklı mekânlarına "adım atabilmekteler". Ancak bu adımlar, hiper bir dünyada ve siber bir uzamda gerçekleşir. Sözü edilen tüm sebeplerden, postmodern mekânda, içerisi/dışarısı kategorileri önemini yitirir. Neyin iç neyin dış, neyin merkez olduğu ortadan kalkar. Böyle bir sınırlandırmaya gitmek için ilk olarak mekânın konumlandırılması gerekir. Ancak bu hipermekânlarda, sözü edilen tüm gerçeklikler ortadan kalkar ve mekânın konumlandırılması son derece güç bir hal alır.

Bilge Karasu'nun eserlerinde, postmodern mekânlara rastlanılır. *Gece* romanındaki Ulusal Kitaplık ya da Bilgiler Sarayı adı verilen mekân, postmodern mekân olarak tanımlanabilir:

> Yapının orta yeri olmalıydı bu uçsuz bucaksız, güneşli alan… Dışarısı daha aydınlık olmasa gerekti…. Kat sahanlıklarının yüksek parmaklıkları pırıl pırıl bir ışık şeridi halinde çevreliyordu boşluğu… Merdivenlerden birinin başına vardım, inmeğe başladım. Bir kat kadar indikten sonra merdiven bitti. Ortalık iyice aydınlıktı hâlâ. Havada asılı durur gibiydim bu son basamak üzerinde (Karasu, 2007: 66).

İlk olarak bu mekân, dış âlemle uyumsuzluk sergiler. Henüz dışarısı aydınlık değilken, tam olarak tamamlanmamış olmasına rağmen orası, göz kamaştırıcı bir aydınlığa sahiptir. Bu özellik, mekânın normal sınırların dışına çıktığına dair ilk ipucudur. Yüksek parmaklıkların, pırıl pırıl bir ışık şeridi halinde boşluğu sarmalaması, mekâna normalin ötesinde bir hava katar. Son cümlede ise mekânın nesnel sınırların dışına çıkarılması daha keskindir. Merdivenin son basamağına gelen karakter, kendisinin havada asılı kaldığını düşünmeye başlar. Bu şekilde mekâna, metafizik bir boyut kazandırılmış olur. Mekânla ilgili verilen diğer bilgiler de bu yargıyı destekler niteliktedir:

> Üstteki merdiven gitgide yaklaşır gibiydi. Gibi değil, yaklaşıyordu düpedüz. İki üç basamak daha çıksam sıkışıp kalacaktım. İki merdivenin kesiştiğini anladım az sonra… Hâlâ uyanmadığıma göre düş içinde olduğumu pek düşünemezdim. Usum almıyordu bu kesişen, bitmemiş merdivenleri (Karasu, 2007: 67).

Karakterin kendisi de bu mekânı, mantık sınırları içinde değerlendiremediğini ifade eder. Çünkü şahit olduğu olaylar, onu bu yönlü bir düşünceye sevk eder. Hareket eden merdivenler dikkat çekicidir. Sabit durmayan, bazen birbirinden ayrılan bazen de birleşen merdivenlere yer verilir. Bu hareket anların birinde karakter, yerini dğiştirmemiş olsaydı, onların arasına sıkışıp kalacaktı.

İsim uyumsuzluğu da önemli bir ayrıntıdır. Yapının adı Ulusal Kitaplık ya da Bilgiler Sarayı gibi, son derece olumlu isimlere sahip olmasına karşın burası, toplumu, despot yönetimleri altına almaya çalışan karanlık yapının merkezidir. Planlar burada hazırlanır ve tüm talimatlar buradan verilir. Bu uyumsuzluk geleneksel mekân anlayışına zıt bir durum arz eder.

Kafkaesk ortam, romana hâkimdir. Okuyucu, umutsuzluk ve buhran dalgalarına sürüklenir. Kitap, gece ismini taşımakta ve roman ismiyle müsemmadır. Ancak böyle bir metin içinde bir mekân, tüm metnin yapısına ters düşecek şekilde alenî olarak okura sunulur. Bu mekânın, otel, spor kulübü, kumarevi olabileceği söylenir. Önünde, renk renk arabalar vardır. Yapı, alışılmış mimari yapıların çok ötesinde, usa sığmaz bir süs, gösteriş, çalım düşkünlüğüne sahiptir. Öyle ki eski çağ saraylarının bile yanında sönük kalacağı söylenir. İçeride çay, kahve, çeşitli içkiler içilir; parlayan tabakalarda, pastalar, tatlılar, renk renk yiyecekler servis edilir. Bu mekânda, özellikle çalınan müziklerden dolayı, gürültünün katılaşmış gibi olduğu aktarılır. Ancak bu büyük ses bombardımanına rağmen konuşanlar, bağırmadan birbirlerini rahatlıkla anlayabiliyorlar. Taban ise yer yer yükselirken yer yer alçalır. Bu mekân, âdeta bu romana ait değildir. Zaten karakter de daha önce böyle bir mekândan bahsedildiğini işitmediğini söyler.

Bu mekânı gören okuyucu, bir an, acaba *Gece* romanını değil de başka bir kitap mı okuyorum şu an? diye düşünmeye başlar. Çünkü burası, *Gece* romanına değil sanki, başka bir metne aitmiş de oradan bu metne fırlatılmış gibidir. Roman boyunca, genel olarak üç insan tipi görülür. Birinci tip, gizli yapılanmanın adamlarıdır ve arzuladıkları despot yönetimi getirmek için gece gündüz buna kafa yorarlar. İkinci tip, bu yapılanmanın planlarına engel olmaya çalışan ve tüm mesailerini buna adayan kişilerdir. Üçüncü tip ise korkudan sinmiş ve kendi

kabuklarına çekilmiş kişilerdir. Okuyucu, haklı olarak eğlenen bu kişiler kim? diye kendi kendisine sorar.

Mekândaki bazı özellikler, normal sınırların dışına çıkıldığına dair bir hissiyat uyandırır. Örneğin karakter, gürültü havada katılaşmış gibiydi der. Gürültü ulaşabileceği son seviyeye gelmiş olmasına rağmen, kişilerin, bağırmadan normal ses seviyesinin sınırları içinde konuştukları söylenir. Bu normal şartlarla açıklanabilecek bir şey değildir ve mekâna mistik bir hava katar. Ayrıca tabanın yapısına yapılan vurgu da mekânı normalin ötesine taşıma çabasıdır denebilir.

Gece romanındaki, Ulusal Kitaplık ya da diğer adıyla Bilgiler Sarayı mekânı, postmodern bir mekândır. Burası, kendi çevresiyle tamamen uyumsuzdur. Roman karakterinin de söylediği gibi, mantık sınırları içinde kalınarak bu mekâna bir anlam verilemez. Bu yapının içindeki merdivenler, hareket halindedirler. Yapının içinde, bir o yana bir bu yana savrulurlar. Reel dünyanın içine bu tarz mekânları koymak, postmodernlerin başvurduğu yöntemlerden biridir. Öte yandan, kafkaesk ortamın hâkim olduğu romanda, ışıklarla dolu, çevresinde son model araçların olduğu ve içinde son derece mutlu insanların bulunduğu mekân, romanda son derece eğreti durur. Ancak postmodernler, eserlerinde, bu tarz eğreti mekânlara yer veririrler; çünkü kolaj mekân anlayışında, uyumsuz mekânların varlığı yan yana bulunabilir.

Göçmüş Kediler Bahçesi kitabındaki öyküler de önemlidir. “Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam” öyküsünde, Sazandere ismi verilen yer, postmodern mekâna dahil edilebilir. Bu yerin, gerçekten var olduğu söylenemeyeceği gibi olmadığı da söylenemez. Burası, varlık ve yokluk arasında sallanır.

Öykü karakteri, çok uzun yıllar, Sazandere’ye gideceğini söylemesine rağmen, onun böyle bir yerin varlığından nasıl haberdar olduğu dahi bilinmiyor. Bu yeri haritada mı gördüğü, birinden mi duyduğu, ya da yerin bir yerde fotoğrafını mı gördüğü konusunun belirsiz olduğu ifade edilir. Yeri, nasıl öğrenmiş olduğunu bilmemesine rağmen oraya gitmek ister ve bu son yılda, oraya gitmek için otobüs garına gider.

Gara ulaşınca Sazandere arabalarını sorar. Orada bulunan kişilerden, şoförlerden çok kaçamak cevaplar alır. Ancak yine de kendisine bir yer gösterilir, o da oraya doğru hareket eder. Fantastik olaylarla dolu olan öyküde, burada da sıra dışı davranışlar görülür:

"*Koşmak istedi. Garajı dolduran adamların hepsi, geldi önünde durdu sanki*" (Karasu, 2008 a: 35).

Hem böyle bir yerin varlığı konusunda belirsiz konuşurlar hem de âdeta karakterin orayı gitmesini engeller gibidirler. Ancak en nihayetinde oraya giden araca biner ve bir durakta iner. Ancak bu, sahip olması gereken özelliklerden uzak bir yerdir.

Sazandere denilen yer, eğer gerçekten varsa, bir sahil kasabası olmalı. Zaten karakter de oraya denize girmek için gitmektedir. Ancak ayağını yere bastığı gibi ortada, son derece sıra dışı bir durumun olduğunu kavrar. Çünkü bu yerin denizle bir alakası yoktur. Kumu dahi çok farklıdır. Ancak sıra dışılık bununla bitmez:

> Ansızın, ayaklarının altında, çukurda, bir dizi pencere gördü, ışıl ışıl yanan. Oraya doğru indi… Elini daha kaldırmamıştı ki kapı açıldı. Çok yaşlı bir adam duruyordu karşısında. Gülümsüyordu. Kendisini tanıyormuş gibi. "Buyurun" dedi titrek sesiyle, "buyurun, biz de merak etmeğe başlamıştık. Buyurun şöyle ocağın başına…" İki yanında da kocamış yüzler, çökmüş göğüslere doğru sarkmış kar saçlı kafaların buruş buruş yüzleri, anlamsızca gülümsüyordu… (Karasu, 2008 a: 41).

Bu fantastik yerin sahipleri, onu görünce büyük bir sevinç yaşarlar ve biz de seni bekliyorduk derler. Hatta geç kaldın merak etmeye başladık sözlerini de dillendirirler. Karakterin, yıllardır aklında olmasına rağmen, buraya gelişi sürekli ertelediği düşünülürse, onun aklına ilk olarak bu yere geliş fikri doğduğu gibi, buranın sahipleri bunu sezmiş de yıllardır neden gelmedin, merak ettik tarzı sözleri bunun için söyler gibidirler.

"Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünde, varlığı dahi belli olmayan Sazandere isimli yer önemlidir. Mekân belirsiz kılınmaya çalışılır. Bu belirsiz sunuş, onu gizemli bir yer yapar. Karakter, oraya ulaştığını sandığında da

büyük bir şok yaşar; çünkü orası eğer varsa bir sahil bölgesi olmalı. Fakat, orası sahil kasabası olmadığı gibi, kumu, toprağı bile çok farklıdır. Bu durum da yerin mistik boyutunu arttırır. Asıl ilginç yer ise yerin ve insanların tasvirinde kendisini gösterir. Mekân, âdeta bir masaldan fırlamış gibi sunulur. Uzaktan ışıltılarıyla parlayan yere karakter meraklı, heyecanlı ve çekingen adımlarla yaklaşır. Çaldığı kapıyı açan kişinin ona gülümsemeyle, seni bekliyorduk biz de demesi üzerine asıl şoku yaşar. Varlık ve yokluk arasında sallanan bu yerin insanları da varlık ile yokluk arasındadır. Karasu, reel dünyayı, bu mekânla birlikte gerçekdışıyla iç içe geçirmiş olur.

"Dehlizde Giden Adam" öyküsünde, dehliz mekânı, postmodern tarzda çizilmiştir:

"Şimdi şimdi anlıyordu bu duyguyu. Çünkü ne zamandır boyutsuz, kimsesiz bir dünyada ilerlemekte olduğu düşüncesi yavaş yavaş kafasında, gönlünde biçimleniyor, bilinçleniyordu" (Karasu, 2008 a: 97).

Dehliz, bu dünyanın içinde, ancak, bambaşka boyutta olan bir mekândır. Dünyanın bazı kuralları burada işlemez. Çünkü burası, boyutsuz bir yerdir. Bazı yönden farklılıklar arz eder. Örneğin zaman mefhumu burada çok farklıdır:

"*Gecesiz gündüzsüz… saatin hep on ikiyi gösterdiği bir yolda, dün, bugün, yarın olamazdı; sabah akşam yoktu*" (Karasu, 2008 a: 98).

Burada zaman, dünya standartlarına göre işlemez. Dünya şartlarına göre ayarlanmış saat, burada devinmez. Mekânın unsurları da sıradışı özelliklere sahiptir:

"*Dayanınca duvarlar dalgalanıyor, büksülleşiyor, köşeleniyordu, sonra sonra düzeliyordu gene*" (Karasu, 2008 a: 99).

Dehlizdeki duvarlara dokunulduğunda, onların dalgalandığı, büküldüğü görülür. Burası, âdeta bir rüya âlemine ait mekândır. Ancak, mekân dünyanın içindedir ve onu postmodern yapan özelliği de budur.

Susanlar kitabındaki bazı öykülerde, postmodern mekânlara yer verilir.

Örneğin, "Depo" isimli hikâyede, birliğini kaybetmiş mekân vardır: "*Örümcek ağlarıyla uçan tozların içinden kıvranış kıvranış çıkan kokulu, renkli,* ***dilim dilim aynalı dünya*** *hâlâ hayatta; ama boş bir hayatın katılışında. Sancı zamanı geçti halbuki*" (Karasu, 2009: 20). (vurgu bize ait) Mekânın birliğinin bozulması ayna metaforu üzerinden sağlanır. Dünya bir aynaya benzetilir ancak bu dilim dilim, parçalı bir aynadır.

"Kör Nokta" öyküsünde görülen mekân da önemlidir:

"*Olay bir denizin dibinde geçmektedir. Her tarafı kalın camdan bir oda. Odanın güvenli vaziyetine rağmen, denizin muazzam basıncı her sözü ezmektedir. Bu yüzden, kişiler konuştuğu halde, neler söylediklerini bir türlü anlayamayan seyirciler biribirine danışır*" (Karasu, 2009: 53).

Mekânsal engeller aşılır. Kara, deniz ayrımı önemini yitirmiş ve deniz, karanın içinde son derece normalmışçasına kendisine yer bulabilmektedir. Teknoloji ile denizin simülatif hali karaya taşınmıştır ve bunun da ötesine geçilerek burada, oyun sergilenir. Ancak sınırların silinmesi, her şeyi normalleştirmeye yetmez. Çünkü bu yer, denizin simülatif versiyonu olsa da ondan, bazı özellikler taşır. O da büyük bir basınca sahip olması ve ses dalgacıklarını kendi içinde emmesidir. Bu sebeple oyunu izleyenler, oyuncuların ne dediklerini anlayamazlar.

Kısmet Büfesi kitabındaki bazı öykülerde, postmoden mekânlara şahit olunur. Örneğin, "Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955" öyküsündeki şu mekân önemlidir:

"*Adsız, çağsız, ıssız duvarlar, temeller, kemerler üzerinde dolaşıyor, kapılardan giriyor, kemerlerin altından geçerek bir başka kat kalıntısına tırmanıyor, ölülerin yıkık uzaylarında düşlerin özgürlüğü ile, uyurgezer adımları atıyordum. Taşlar, ara ara, ayaklarımın altında sallanıyor gibiydi*" (Karasu, 2013 a: 20).

Tasvir edilen mekân, postmodern özelliklere sahiptir. Bu tasvir, akla, James Joyce'in **"**her türlü mekânın yıkılışını işitiyorum" sözlerini getirir. İlk olarak bu yer için "bu yıkılara doğru yürümüştük" ifadeleri kullanılır. Parçalanmış, yıkılmış bu mekân, ayakların altında sağlam durmaz. Nitekim, öykü karakteri de "taşlar, ara ara, ayaklarımın altında sallanıyor gibiydi" der. Bu mekân için ayrıca, adsız, çağsız

yakıştırmaları yapılır. Burası, gerçeklik ve düş arasındaki bir yer gibi de sunulur. Çünkü alıntılanan satırlardan sonra, şu sözlere yer verilir:

"*Gerçek bir dere akıyordu az ötemizde. Ondan uzaklaştık*" (Karasu, 2013 a: 20).

Sanki, hemen öncesinde bahsedilen tüm mekân gerçek değilmiş gibi, "gerçek bir dere" ifadesi kullanılır. Bu ifade bilinçli olarak seçilmiştir, çünkü mekân, bulanık kılınmaya çalışılıyor. Şu satırlar da bu amaç doğrultusunda seçilmiştir:

"*Sırta tırmanırken, duvarlar solumda büsbütün ufaldı dağıldı*" (Karasu, 2013 a: 20).

Bu sözlerle, James Joyce'ın sözü bir kez daha akla gelir. Adsız, çağsız, ufalıp dağılan, gerçekliği şaibeli kılınmış bu yer, postmodern mekâna örnek olarak gösterilebilir.

Postmodern eserlerdeki mekân anlayışı, tıpkı diğer unsurlar gibi, modern dönemdeki anlayıştan büyük farklılık arz eder. Mekânda birliğin olmaması, eklektik anlayışın egemen olması, aşırı-uzam ve hipermekânların varlığı, bu dönemin önde gelen mekân özelliklerindendir. Özellikle bilişim ve teknoloji alanındaki gelişmeler, bu yeni mekân anlayışının oluşumunda temel sebeplerdir. Teknolojik gelişmeyle beraber, mekânlar arasındaki sınır, âdeta yok olma noktasına ulaşır. Radyonun, televizyonun icadı, kültürlerarası geçişkenliği hızlandırır. Bu toplumsal gelişmeler, doğrudan sanata, edebiyata da yansır. Dönem yazarları, modern dönemde olduğu gibi, belirli sınırlara sahip, net özelliklerle tanımlanabilen mekânlar kurmazlar. Bunun yerine "kolaj mekân" ismi verilen yeni bir anlayışı benimserler. Bu yeni anlayışta, daha önce yan yana gelmesi düşünülemeyen mekânların yan yanalığına şahit olunur. Hipermekân ve siber-uzam kavramları, postmodern dönemin mekân anlayışını nitelemek için kullanılan öteki kavramlardır. Özellikle internetin icadı, bu tarz mekânların varlığını kaçınılmaz kılar. İnternetin icadı ile insanların, maddi olarak mekânları kat etmesine gerek kalmaz. Sözü edilen tüm sebeplerden, postmodern mekânda, içerisi/dışarısı kategorileri önemini yitirir. Neyin iç neyin dış, neyin merkez olduğu ortadan kalkar. Bu nedenle postmodern mekânlar, zaman

zaman nesnel mantıkla açıklanamaz. Bilge Karasu da postmodern mekânlara eserlerinde yer verir. “Depo”, “Kör Nokta”, “Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955”, “Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam”, “Dehlizde Giden Adam”, öyküleri ile *Gece* romanınlarında, postmodern mekânlara yer verilir.

2.14. ZAMAN

Postmodern dönemin zaman algısı, modern döneminkinden oldukça farklıdır. Modern dönemin zaman algısı, mutlak sınırlarla belirlenmiştir. Bu dönemde, sınırları belirlenmiş zaman anlayışı vardır. Geçmişin, şimdinin, geleceğin sınırları bellidir ve bireylerin zihinleri bu olgulara, belli bir perspektif üzerinden bakar. Bu dönemde, zaman düz bir çizgi şeklinde akar.

Ecevit’in de ifade ettiği gibi, Friedrich Schiller’in şu mısraları modern zaman algısını çok iyi özetler:

“ Üçtür adımı zamanın: Gelecek yaklaşır kuşkulu,

Ok gibi uçar şimdi; geçmiş, sessizliğinde sonsuzluğun.” Bu zaman algısı, geçmiş, şimdi ve gelecek şeklinde, sınırları belirlenmiş, üç adımlı bir zamandır (Ecevit 2013: 59). Krishan Kumar ise modern dönemin zaman anlayışını ve onun Hıristiyanlık ile olan bağını ortaya koyar. Moden düşüncede zamanın, düz çizgi halinde ve geri çevrilemez olarak tasvir edildiğini ve bunun da akla Hıristiyanlık tarih felsefesini getirdiğini ifade eder. Çünkü Hıristiyanlık da dünyanın öyküsünü, başı (yaratılış ve cennetten kovulma), ortası (Mesih’in ilk kez gelişi), sonu (Mesih’in ikinci gelişi) olan bir üçlü adım şeklinde anlatır ve bu olayların zorunlu bir düzene sahip olduğunu söyler (Kumar, 2013: 89). Bu da ortaya koyar ki modern düşünce, her ne kadar kendisini, dinin eleştirisi üzerine kurmuş olsa da zaman konusunda, benzer bir anlayış sergiler.

Gerek Schiller’in gerekse de Kumar’ın sözleri gösterir ki modern dönemde, ileriye doğru akan, başı ve istikameti belli bir zaman anlayışı vardır. Zaman, hedefini çok iyi bilen bir yolcu gibi istikrarlı bir şekilde ileriye doğru hareket eder. Bu anlayışta zaman, keskin bir şekilde üçe bölünmüştür ve bunların sınırları bellidir. Modern düşüncenin ilerlemeci tarih anlayışı, zamanın düz bir çizgi şeklinde akmasını

başarılı bir şekilde özetler. Modernizm, bireylere, onları gelecekte bekleyen bir yeryüzü cennetinden bahseder. Bu cennete ulaşmak için geçmiş önemsizleştirilir; çünkü orası sadece vakit kaybetme, gerçeklikten uzaklaşma alanı olarak görülür. Bunun yerine, büyük değer atfedilen geleceğe odaklanılır. Zamanın akışına ayak uydurulmalı ve tüm planlar buna göre yapılmalıdır. Gelecekte duran bu yeryüzü cennetine ulaşmak için bireyler, bütün kas ve zihin güçlerini seferber ederler. Söz konusu durum etkisini, edebiyata da yansıtır. Eleştirel modernist döneme kadar yazarlar, zamanı iç içe geçirmez ve belli bir düzene göre işletirlerdi. Eleştirel modernist dönemle birlikte zaman, bu çizgiselliğini yitirir ve sarmal bir hal alır. Özellikle William Faulkner ve James Joyce'nin yapıtlarında bu durum, bariz bir şekilde kendisini ortaya koyar. Einstein'in izafiyet teorisi, bu yeni durumun ortaya çıkmasında önemli rol oynar. Bu teori ile birlikte, zamanın evrende aynı akmadığı tespit edilir. Hızın artması, zamanın daha yavaş akması sonucunu doğurur. Bundan dolayı, yer kürenin merkezinden uzaklaşıldıkça zaman daha yavaş akar. Zamanın sabit olmayıp farklı yerlerde farklı aktığının tespiti, yazarlara da yeni ufuklar açar.

Postmodernler, eleştirel modernistlerin zaman konusunda yarattıkları kırılmayı daha ileri boyuta taşırlar. Bunun oluşumunda, bazı gelişmelerin etkisi söz konusudur. Eşanlılık kavramı, bunlardan biridir. Paz, 20. yüzyılın başlarında resim, şiir, roman gibi alanlarda önce ve sonra, geçmiş ve gelecek, iç ve dış gibi ayrımların ortadan kalktığını ve bunların, yan yana konulma yoluna gidildiğini aktarır. Ona göre bu, zamansal ve uzamsal olarak birleşen bir sanatın ortaya çıkmasıdır. Resimde de aynı durumun olduğunu dile getirir. Başta Kübistler olmak üzere, dönemin birçok ressamının, eşanlı temsiliyeti benimseyerek tabloların iç ve dışını, gerçekliğin geçmiş ve gelecek yönlerini bir arada sunma yoluna gittiklerini dile getirir. Sinemanın etkisinden de söz eder. Bu alanda keşfedilen montaj ve flash-back gibi yöntemlerin, şiirlerde görülen düz, çizgisel ve art arda gelen söz dizimi ve karakter yapılanmasını paramparça ettiğini söyler (Paz, 2011:219). Sinemadaki montaj ve flash back teknikleri yazarları doğrudan etkiler. Bu tekniklerle zaman, bütün sınırlarını yitirir ve üzerinde kolaylıkla oynanabilen bir yapıya büründürülür. Postmodern yazarlar için bu gelişmeler, yeni kapıların açılması olarak görülür ve onlar da eserlerinde benzer yöntemlere başvururlar.

Postmodern zaman anlayışının önemli bir özelliği, göreceli hatta rastlantısal olmasıdır. Bu dönemde zaman, kronos kavramına göre değil kairos kavramına göre algılanır. Kavramlara bakıldığında, kairos, belirsizlik, rastlantısallık ve kriz demektir. Kronos ise zamansallaştırılmış varlıkların, anlamların, evrensel değerler olarak belirlenmesidir (Parla, 2013: 251). Zaman mutlak manada belirlenemez ve bir kalıba sokulamaz çünkü bu, bilimsel olarak da mümkün değildir. Einstein, evrenin dört boyutlu olduğunu ve dördüncü boyutun, zaman olduğunu ileri sürer. Bu da alışılmış zaman algısının ters yüz edilmesi demektir. Çünkü bu yeni zaman anlayışına göre, ışık hızına yakın bir süratle giden biri, dünyada yaşayan bir başkasına oranla daha az yaşlanır. Bunun sebebi, zamanın eğrilebilir, genişleyebilir ve daralabilir olmasıdır (Gündüz 2012: 226). *Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri*'nde, bir günlük zaman dilimi içerisinde, yaz sabahı başlayan anlatı, bir kış gecesi biter (Karaburğu, 2008: 365). Bu durum, zamanın daralmasının iyi bir örneğidir.

Postmodernler zamanın, genişleyen ve daralan bir şey olduğunu bildikleri için modern yazarların sahip oldukları birçok sınırlamadan uzaktırlar. Zamanı, istedikleri an genişletebildikleri gibi onu, çok daha daraltılmış bir hale getirebilirler. Okuyucular, çok kısa sürelerle kendilerini, farklı zaman dilimlerinin içinde bulabilmekte ve bu sayede, zamanın sınırlarını kolay bir şekilde aşabilmekteler.

Stephen Hawking ise bizim gerçek zaman dediğimiz şeyin, hayal gücümüzün bir uydurması olduğunu söyler. Ona göre, mutlak zaman diye bir şey olmadığı gibi bunun aksine, farklı yerlerdeki farklı kişilerin saatleri farklı bir zamana işaret edebilir. Böylece bu yeni algılayışa göre zaman, kişiden kişiye değişebilen kişisel bir kavram haline gelir (Rosenau, 2004: 108). Görüldüğü gibi zaman, düşünülenin aksine, mutlak ve her yerde aynı şekilde işlemez.

Işık hızına yakın yaşanıldığında, dünya zamanına göre daha az yaşlanılır. Teknolojinin biraz daha ilerlemesiyle zamanın bu özellikleri, doğrudan insan hayatını etkileyebilecek hale gelecektir. Hawking, çok daha ileri bir şey, gerçek zaman olarak bildiğimiz şeyin, bir uydurma olduğunu dile getirir ve zamanın göreceliliğini, kesin bir şekilde ortaya koyar.

Christopher Nolan'ın 2014 yılında vizyona giren, İnterstellar (Yıldızlararası) isimli filminde zamanın, evrende farklı akması konusu çok başarılı bir şekilde işlenir. Filmde, iklim değişikliğinden dolayı dünyada, büyük bir kuraklık baş gösterir ve bilimadamları bu iklim değişikliğine engel olmayı başaramazlar. Dünyanın artık yaşanılamayacak bir yer olduğuna karar verilir ve yeni, yaşanabilir başka bir gezegen bulmak için birkaç astronot, çok kısa bir süre için öteki gezegenlere, yıldız sitemlerine gönderilir. Astronotların gittiği yeni yerde geçen 1 saat, dünyadaki 7 yıla bedeldir. Astronotlardan biri olan Cooper (Matthew McConaughey), henüz on yaşına dahi gelmemiş olan kızı Murph'ın (Mackenzie Foy) ısrarlarını göz ardı eder ve görevi kabul eder. Murph'ın elinden gözyaşları içinde babasının arkasından bakmanın dışında bir şey gelmez. Cooper, sadece "kısa bir süre sonra" dünyaya geri döner ve şok bir gerçeklikle karşılaşır. Henüz "kısa bir süre önce" kendisine sarılarak ağlamış olan küçük kızı seksenli yaşlara gelmiş ve yatalak olmuştur. Ancak Cooper ise aynı yaştadır ve onun için sadece saatler geçmiştir.

Bilimsel gerçekliklerin yanında insani özellikler de zamanın sabit ve değişmez şekilde akma durumunu zora sokar. Bu konuda, Murphy'nin yorumları, önemli tespitler içerir. O, bunalım dönemlerinde zaman ufkunun çöktüğünü ve insanın dikkatinin, o sıradaki endişeler üzerinde yoğunlaştığını öte yandan, boş zaman faaliyeti dönemlerinde ise şimdinin genişlediğini vurgular. Sınıfsal durumun da zaman algısında önemli olduğunu ekler. Örneğin, üst sınıflara mensup insanların zamanı uzatma eğiliminde olduklarını çünkü onların uzak bir gelecekte yaşadıklarını ifade eder. Onlar, uzun dönemde fayda elde etmek için zevklerini ertelerler. Ancak işçi sınıfına mensup insanlar ise gelecekleri belli olmadığı için mallarının bitmesini beklemezler (Murphy, 2000: 148). Bu iki farklı zümrenin zamana yükledikleri anlam ve beklentileri çok farklıdır. Bu durum da onların zihin dünyasında, zaman kavramını doğrudan etkiler.

Postmodern yazar ve entelektüeller için tarih, nasıl ki son derece önemli bir kaynak, bir arşiv alanı ise postmodern sıradan insan için de içinde bulunulan an, son derece önemlidir. Günlük yaşamında postmodern özne, âdeta içinde bulunulan ana, bir kutsiyet atfeder. Bu, içinde bulunulan anın taçlandırılmasıdır.

Octavio Paz, bu konuyu tarihsel kronoloji şeklinde dile getirir. Eski insanlar, geçmişe büyük bir prestij yüklerlerdi. Çünkü orada, terk edilen ilk yeryüzü cenneti duruyordu. Bu nedenle geçmiş, sürekli olarak nostaljik bir düşünce olarak zihinlerde canlı tutulurdu. Modern dönem insanı ise kendileri için vaat edilen toprakların olduğunu ve bu yerin gelecekte durduğunu, bu yüzden onu elde etmek için başta bilim ve teknoloji olmak üzere, bütün imkânların kullanılması gerektiğine inanırdı. Nostaljiyle geçmişe dalma, yerini, kararlı bir çalışmaya bırakır. Ancak Paz, özellikle postmodern dönemde hazza ve eğlenceye verilen önemden dolayı, içinde bulunulan anın, yeni yıldız olduğunu ifade eder (Paz, 2011: 226). Postmodern özne için zaman, geçmiş-şimdi, şimdi-şimdi, gelecek-şimdi şeklinde özetlenebilir. Bu düşünceye göre geçmiş, kaybolan bir şey değil, daha çok önemini yitirmiş şimdidir. Gelecek de genişleyen şimdinin bir parçası olarak görülür (Murphy, 2000: 147). Bu anlayışta, geçmiş de gelecek de şimdinin bir parçası olarak görülür ve onlara yaklaşım, bu eksen üzerinedir.

Postmodern dönem insanları, haz duygusunu merkeze koydukları için, yaşanılan ana âdeta kutsiyet atfederler. Modern dönem insanı, nasılki gelecekte kendisini bekleyen yeryüzü cennetinin hayalini kuruyordu ve bu onlar için en değerli şeydi, postmodern özneler için de yaşanılan anın her bir saliseni değerlendirip onu, en derinlemesine yaşamak en değerli şeylerden biridir.

Bakhtin, kronotop kavramından söz eder. Bu kavrama göre zaman ve mekân birbirine sıkı bir şekilde bağlıdır; ancak zaman öğesi daha ağır basar (Bakhtin, 2001: 316). Postmodern dönemin önemli özelliklerinden biri de mekânı zamansallaştırmasıdır (Jameson, 2011: 230). Modern dönemin ulaşım araçları, biriylerin mekânsal ulaşımını kısaltır. Önceden aylarca süren yolculukların süresi birkaç güne iner. Postmodern dönemde ise enformasyon alanındaki gelişmeler bu duruma farklı bir boyut kazandırır. Bireyler, masa başında bilgisayar ekranına bakarak, tüm dünyaya kolaylıkla ulaşabilmekteler (Virilio, 1989: 114). Tüm bunlar da mekân ve zaman olgularında değişim yaratır.

Modern dönemde, teknolojik gelişmelerle, mekânsal bir hareket söz konusuydu. Uçaklarla, herhangi bir mekâna çok hızlı bir şekilde ulaşılabilir. Bu da mekânı ön plana çıkartır. Ancak postmodern dönemde, teknoloji çok daha ileri bir

boyuta ulaşır ve artık masa başında, tüm işler görülebilir. Nitekim çok yakın bir zamanda, iş yerlerinin önemini yitirip ev eksenli bir iş dünyasına geçileceği ön görülür. Çünkü internet ve sanal âlem üzerinden, tüm işler yapılabilir. Bu sadece iş için değil insan ilişkileri için de geçerlidir. Artık yüz yüze görüşme yerini sanal sohbet odalarına, dışarıda arkadaşlarla oynanan oyunlardan sanal oyunlara geçildi bile.

Postmodern zaman anlayışına, Bilge Karasu'nun eserlerinde rastlanılır. Örneğin "Bir Ortaçağ Abdalı" öyküsünde, Ortaçağ ile modern çağ yan yana, iç içe geçer. Ortaçağ'ın kişileri abdal ve hancı iken modern kişiler, hana modern arabalarıyla gelen kişilerdir.

Abdal, Ortaçağ'a özgü abaya; yıprana yıprana kendi aslını neredeyse yitirip onun başının şeklini almış başlığa sahiptir. Öte yandan Abdal, yalın ayaklıdır ve ayakları koca koca morluklara sahiptir. Boyu kısa ve kamburu vardır. Âdeta kendi kuşağı ile bir olmuştur (Karasu, 2008 a: 46) Modern insanlar ise başka bir çağın insanları olarak nitelendirilirler. Onlar, gezip tozmayı ve ardlarında tozu gürültüyü bırakmayı seven kişilerdir. Bozkırın deveden başka binek görmemiş yerinde, yerden bitme, yel hızlı, maden kaplı yani modern arabaları olan kişilerdir. Bunlar, Ortaçağın yalnız abdalının aksine, topluca gezip tozarlar (Karasu, 2008 a: 47). Hancı da Ortaçağ insanıdır. Dönemin kurallarına sıkı sıkı riayet eder. Örneğin o dönemde güneş, çevren altına düşmeden hanların kapıları kapanır. Modern insanlardan biri hana girdiği vakit, dışarıda ve daha uzakta yürümekte olan Abdalı görür ve içeri girdiğinde hancıya kapıya açmasını çünkü görmüş olduğu birini hana almak istediği söyler. Ancak hancı, kuralı hatırlatır ve onun bu teklifini ret eder (Karasu, 2008 a: 48). Bu, birbirinden ayrı çağların değerlendirilmesi de doğal olarak farklı yapılır. Yazar tarafından, açık bir şekilde, Ortaçağ kişileri üstün kılınır. Öyküde, normal türlerin hiçbirine uymayan garip bir hayvandan bahsedilir.

Abdal'ın yani Ortaçağ insanının, hayvanla ilişkisi, son derece iyidir. Abdal, kendisine ekmek verildiğinde, onu alıp kuşağına doğru götürür. Onun bu hareketinden sonra, kuşaktan iki pençe dışarı uzanır ve ekmeği alır. Abdal, yıllar önce bir bozkırda bulduğu ve kendi peşini bırakmayan hayvanı öldürmek yerine, kendinden önce, onu besler. İkisi, yıllardır büyük bir dostluk kurmuştur.

Modern insanların bu hayvanla ilişkisi hiç de iyi olmaz. Modern kişilerden biri handan çıktığı vakit, yıldırm gibi bir şeyin fırlayarak kucağına düştüğünü ve ardından da cebine girdiğini görür. Hayvan hiçbir şekilde onun canını acıtmadan cebinde durur. O, âdeta kendisini Abdal'ın kuşağındaymış gibi hisseder. Ancak modern kişi, onu öldürmeye karar verir. İlk uygun vakitte bu işi, arkadaşlarının önünde gerçekleştirecektir. Onu harekete geçirecek anı ise hayvanın ilk cırnığını etinde hissettiği an olarak belirler. Çok uzun bir süre hayvanın cırnığını bekler ancak bir türlü bu gerçekleşmez. Bunun üzerine, hayvanı öldürmek için onun, canını incitmesini beklemeye gerek olmadığına karar verir. Söz konusu modern kişi, gerçekten de hayvanı öldürmeye çalışır ancak engellemelerden dolayı bunu başaramaz. Hayvan da mekânın dışına kaçar. Fakat doğanın intikamı ağır olur ve hayvan gece yarısı, kendisini öldürmeye çalışan bu kişinin iç organlarını parçalayarak onu öldürür.

Ortaçağ insanının dostluk kurduğu bir doğa ve hayvanlar varken modern insanın bunlarla uyumsuzluğu dile getirilir. Bu tema, iki çağ yan yana, iç içe getirilerek, anlatılarak işlenir.

Onların farklı çağa ait oldukları şu söz üzerinden de dile getirilir: "*Adam bu fısıltıyı anlayabilmek için, eski bir metin okur gibi, güç bir çözümleme işlemine girişecektir içinden*" (Karasu, 2008 a: 48). Modern kişi, abdalın sözlerini önce anlamaz ve eski bir metni analiz eder gibi ona yaklaşır. Ancak bu işlemden sonra onun ne dediğini anlayabilir. Çünkü abdalın konuştuğu dil eski kelimelerle doludur.

"Bir Ortaçağ Abdalı" öyküsünde, Abdal ve hancı, Ortaçağ insanıdırlar. Yaşam pratiklerini o dönemin/kendi dönemlerinin kurallarına göre gerçekleştirirler. Hancı, hana giriş çıkış saatleri başta olmak üzere hanını, Ortaçağ'ın düzenine göre işletir. Abdal da hem giyim kuşam hem de yaşam biçimi bakımından Ortaçağın/kendi çağının kurallarına bağlıdır. Onların karşısında ise son model araçlara sahip modern insanlar vardır. Karasu, kurgusalın dünyasını kullanarak bu farklı çağa ait insanları, yan yana yaşatıp ilişki içine sokar. Fakat o, Ortaçağ insanlarını olumlayıp modern kişileri eleştiren bir yapı kurar.

Kılavuz romanında, zaman bazen çok açık kılınır bazen de ona postmodern hava kattırılır. Zamanın açık kılındığı bir örnek şudur:

"*Yılmaz Bey,, **on üç gün** sonra, sabah (**7:34** diyordu saatim) telefon etti Mümtaz Bey, **Dokuz buçuğa doğru** aşağı iner… Benim Eminanım'a kapıyı açmak için **sekizi çeyrek geçe** gibi kalkmam gerekiyor*" (Karasu, 2008 b: 43) (vurgu bize ait).

Zamanın net olarak verilmeye çalışıldığı anlardan biri de bu satırlardır:

"*Yukarı çıkmayacaktım daha. Üç saat kadar önce oturduğum masa boştu. 'Üç saat değil, iki buçuk saat bile olmamış' diyerek usumdan geçeni düzeltiverdim*" (Karasu, 2008 b: 21).

Bu örneklerin sayısı çok daha fazla arttırılabilir. Zamanın doğrudan aktarımına dikkat edilmiştir. Hatta "yukarı çıkmayacaktım daha. Üç saat kadar önce oturduğum masa boştu. 'Üç saat değil, iki buçuk saat bile olmamış' diyerek usumdan geçeni düzeltiverdim" cümlesinde görülebileceği gibi saatin tam olarak doğru verilmesine azami dikkat gösterilir.

Ancak zamanın çizgisel akışının ters yüz edildiği yerler de vardır:

"*13:20'de dolmuşa binerim (10 dakika bekleme payı); 12:30'da bir şeyler atıştırırım lokantada (karnım guruldamasın); 11:40'da yıkanır, traş olur, giyinirim (işe giriyorum ne de olsa); 10:30'da şöyle bir kestiririm (ağırlık basmasın)*" (Karasu, 2008 b: 9).

Burada, zaman çizgisel değil de tersten ele alınır. Geleneksel zaman anlayışı tam tersi yöne çevrilir. Çizgisel zamana göre 11:40, 12:30, 13:20 olması gereken zaman tersten verilir. Zaman zaman da karakterlerin, kendi aralarındaki konuşmalarında, postmodern zamana has özelliklere yer verilir:

"*Gün, tarih gibi şeyler yazmamışsın maddelerin başına. Bir 'P' ile – perşembe olacak, ayın yirmisi yani- bir 'ertesi gün', bir de 'iki gün sonra ile yetinmişsin*" (Karasu, 2008 b: 47)

Mümtaz Bey, Uğur'un yazdıklarını değerlendirirken onun, zaman konusunu ele alış biçimini değerlendirir ve Uğur'un seçtiği zaman tarzı, tam da postmodern tarza uygundur. Bu postmodern anlayış, metnin içindeki metinde kendisine yer bulur.

Kılavuz romanında, zamanın tersten işlenmesi; postmodern anlayışın, zamanı evrilebilip, üzerinde oynanılabilen bir yapı olarak görmesinin iyi bir örneğidir. Karasu, zamanı, alışılmış bağlamının çok ötesine taşır. Öte yandan, roman karakterinin, yazdığı eserlerde, zamanı net olarak belirlemeyip onları, yoruma açık şekilde sunması da postmodern edebiyat açısından önemlidir. Postmodernler, zamanın, mutlak sınırlarının olmadığına inandıkarı için onun esnek ve net olmayan kullanımlarını önemserler.

"Dehlizde Giden Adam" öyküsünde de zaman, postmodern bir tarzda ele alınır. Öykü karakteri, gecesiz, gündüzsüz, saatin hep on ikiyi gösterdiği dehliz mekânında, dün, bugün, yarın, sabah, akşam mefhumlarının olmadığını ifade eder (Karasu, 2008 a: 98). Burada zaman, insanlığın belirlediği sınırların ötesine çıkmış ve bambaşka bir boyut almıştır:

"*Yoruldu bir ara, saatine baktı, on ikiyi gösteriyordu. Öğle vakti çoktan geçmişti bu yola girdiğinde. Gece yarısı olamazdı o kadar da yürümemişti*" (Karasu, 2008 a: 96).

Saatini kontrol eden karakter, ortada, son derece sıradışı bir şeyin olduğunu fark eder: Saat, olması gerektiğinden çok farklı bir anı gösterir. Ancak asıl şaşırtıcı olaylar daha sonra gerçekleşir:

"*Saatine baktı hâlâ on ikiyi gösteriyordu ama işliyordu. Kurmağa kalktı. Kurgusu bitmek şöyle dursun, yeni kurulmuş gibiydi*" (Karasu, 2008 a: 96).

Dehlizde, bir ara yorgunluktan uykuya dalan karakter, uyanır ve saatini kontrol ettiğinde, onun hâlâ on ikiyi gösterdiğini görür. İşin ilginç yanı ise saat çalışmaktadır. Saatin bu durumu devam eder.

Saatin, hep aynı zamanı göstermiş olmasından dolayı, ne kadar zamanlık bir saat dilimini geride bıraktığının farkına varamaz. Kendi kendisine bir hesaba girişir.

Acıkmalarını, yediği yemekleri baz alırsa bu yolda, bir yıla yakın süredir yürüyor olmalıydı. Ancak geçirdiği zamanı kesinlikle belirleyemez. Tüm bunlardan da öte zaman mefhumunun dışına çıkmıştır. Boyutsuz olarak tanımlanan yerde, zaman da kaybedilmiştir.

"Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünde zamanın sunumu, şu şekildedir:

"*Pazar günü dışında bir gün, pazar öncesi ile sonrası dışında, malın yığıldığı önceki günle, pisliğin, süprüntünün kaldırıldığı sonraki günün dışında bir gün, haftasının ortasında bir gün*.." (Karasu, 2008 a: 34).

Zaman, postmodern tarza uygun olarak dolambaçlı ve net olmayan bir şekilde verilir. Bu, bulanık ve esnek bir zamandır. Çünkü zamanın tespiti için seçtiği ifadeler, okuyucuyu bir yere ulaştırmaz. Pazar günü dışında ve pazar öncesi ile sonrası, der. Bu durumda üç gün devre dışı kalır. Ancak okuyucu, malın hangi gün yığıldığını, pisliğin, süprüntünün kaldırıldığı günü bilmediği için günün tespitini yapamaz. Haftanın ortası dediği bu gün, belirsiz kalır.

"Kedili Meryem" isimli hikâyede, postmodern zaman anlayışı vardır.

Yazar, Meryem karakterinin giyimi üzerinden onun, şimdiki zamana değil de 1910'lu yıllara ait olduğunu söyler. Meryem, saatini o yıllarda durdurmuş ve zamanı yok etmiştir. Meryem'in taktığı şapka ve öteki giysileri, hep o döneme aittir.

Zamanın dışında yaşayan Meryem, zamanın unsurlarından da etkilenmez. Nitekim çevresinde kendisiyle dalga geçilmesine rağmen, o, tek bir sefer bile oralı olmaz. Çünkü şimdide yaşamayan Meryem, âdeta şimdinin sözlerini de duymaz: "*Var olmayan bir zamanda var olmayan gençlerin gülüşleriyle alayları da var olamazdı*" (Karasu, 2009: 66). Ancak Meryem zamanın dışından içine girdiği gün işler değişir: "*Meryem, günün birinde saatini, bile bile, yeniden kurmuş, kurar kırmaz da dağılıp, ufalanıp gitmiştir*" (Karasu, 2009: 67). Ortalıkta görünmeyen ve büyük bir ihtimalle ölmüş olan Meryem'in ölüm sebebi, dondurmuş olduğu saatini şimdiye göre ayarlaması yani tekrar zamanın içine dönmesidir. Zamana dönen Meryem'in karşılaştığı şey, yaşam değil dağılıp, ufalanıp yok olmaktır.

Jale Özata, *Gece* romanından önce şu alıntıyı yapar ve ardından onu zamansal eksende analiz eder: "*Çıkmamı bekliyorlardı besbelli. Bugün* ***oluyor*** *o dedikleri. Sevinç ise, hâlâ gelmedi.* ***Sinemaya, tiyatroya gitmeyip*** *hep onu bekleseydim gülünç duruma düşerdim. Kâğıtta 'işe gitmeyin, evde oturun' denmediğine mi sevinmeli?*" (Karasu, 2007: 62) (vurgu bize ait). Özata'ya göre anlatıcı anlatısını, -di'li geçmiş zamanda kurmasına rağmen "bugün oldu" demek yerine "bugün oluyor" ifadesini tercih eder. Bu da anlatılan zaman ile anlatı zamanını birbirine eşitler ve olma anı, yazma anına dönüşür (Özata, 2003: 36). Anlatılan zaman ile anlatı zamanının eşitlenmesi ve olma anının, yazma anına dönüştürülmesi, postmodern edebiyat açısından önemlidir.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı kitabının giriş paragrafında, anlatı zamanı, öykü zamanı, kozmik zaman ve kişisel zamanın iç içe geçtiği görülür. Anlatı zamanı, Andronikos'un karanlıkta bir adaya doğru kürek çekmesiyle başlar. Andronikos'un "düne değin" sözüyle öykü zamanı görülür. Üçüncü cümledeki, "gün ışımak üzeredir" ifadesiyle kozmik zaman ortaya çıkar. Andronikos'un iç muhasebesiyle geleceğe dair yaptığı tahminler, düşünceler de iç zamanı sergiler (Turan, 1997: 155). Bu dört zamanın, sadece bir paragrafta verilmiş olması, son derece başarılı bir postmodern örnektir.

Postmodern dönemin zaman anlayışı, modern döneminkinden çok farklıdır. Postmodern düşüncede, zaman, sınırları belirlenmiş, peşi sıra akan bir yapıda değildir. Aksine, sarmal, iç içe geçen, belirlenemeyen bir zaman anlayışı vardır. Bazı yeni bilimsel gelişmeler, bu durumun ortaya çıkmasında önemli rol oynar. Stephen Hawking ile Einstein'in teorileri bunlardan başta gelenleridir. Bu teoriler ile birlikte, zamanın, evrende aynı akmadığı tespit edilir. Hızın artması, zamanın daha yavaş akması sonucunu doğurur. Zamanın sabit olmayıp farklı yerlerde farklı aktığının tespiti, yazarlara da yeni ufuklar açar. Sinemadaki montaj ve flash back teknikleri de yazarları doğrudan etkiler. Bu tekniklerle zaman, bütün sınırlarını yitirir ve üzerinde kolaylıkla oynanabilen bir yapıya büründürülür. Postmodern yazarlar için bu gelişmeler, yeni kapıların açılması olarak görülür ve onlar da eserlerinde benzer yöntemlere başvururlar. Bilge Karasu'nun, "Bir Ortaçağ Abdalı", "Dehlizde Giden Adam", "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam", "Kedili Meryem", "Ada",

öykülerinde ve *Kılavuz*, *Gece*, romanlarında postmodern zaman anlayışına yer verilir.

SONUÇ

İki ana bölüm ve yirmi bir alt başlıktan oluşan çalışmamızda, postmodern edebiyat unsurları ve Bilge Karasu'nun, kendi eserlerinde, postmodern edebiyat unsurlarına nasıl yer verdiği, ayrıntılı olarak ortaya konmaya çalışıldı.

Çalışmamızın başında, postmodernizm konusu ele alındı. Postmodernizmin doğuş yılları konusunda, bir uzlaşı yoktur. Postmodern kelimesine yüklenen anlam konusunda da araştırmacılar arasında farklı fikirler vardır. Bu doğrudan doğruya postmodernin ontolojisiyle ilgilidir; çünkü postmodern düşünce, tanımlama ve kategorileştirme anlayışlarına karşıdır. Kelimenin önündeki "post-'' önekinin kullanım biçimi dahi anlamsal farklılığa yol açabilir. Bu bölümde, ayrıca, postlu tamlamaların, esas olarak bir aşma durumunu betimleyebildikleri gibi, onların bir tükenişi de ifade edebildikleri örnekler üzerinden açıklandı. Postmodernizm kavramındaki "post" ve "modernizm" kelimelerinin arasına tire işaretinin konulup konulmaması bile, kelimeye yönelik büyük bir yaklaşımsal farklılığı doğurabilir. Tüm bunlardan dolayı, postmodernizmin herhangi bir parçasına ilişkin söylenilen bir şey, başka bir parçası açısından yalana dönüşebilir.

Postmodernizmin doğuşuna etki eden düşünce biçimlerinin hangileri olduğu da ortaya kondu. Romantik dönem şairlerinin, akılcılıktan uzak, duygu ve imgelem eksenli şiirler yazmalarından dolayı romantizmin, modernizmin önde gelen ilkeleriyle kapışmaya girdiğine inanılır. Bu yüzden romantizm, postmodernizme giden yolda önemli bir sacayağıdır. Karşı Aydınlanma ya da Eleştirel Modernist Dönem olarak adlandırılan dönem de postmodernizmin oluşmasında son derece

önemlidir. Bu yıllarda, modernizmin teknolojik yönü ile kültürel yönü arasında bir çatışma çıktığı ve bu çatışmanın sonunda, modern düşüncenin kendi içinde, artık tersine çevrilmenin mümkün olmadığı bir kopuşu yaşadığına inanılır. Öte yandan, Dadaizm, Sembolizm, Sürrealizm gibi, modernliğin akılcı yönüne ciddi darbe vuran sanat akımları da postmodernizme giden yolda önemli roller oynarlar.

Bilim alanındaki Kuantum Fiziği, İzafiyet Teorisi, nedenselliğin yıkılışı, Öklitçi olmayan geometri kuramları gibi bilimsel yenilikler ile bilime duyulan güvenin sarsılması da postmodernizmin oluşumunda çok önemli unsurlardır.

Çalışmamızda, postmodern edebiyatın özellikleri ve Karasu'nun eserlerindeki postmodernist unsurlar ortaya konularak Karasu'nun eserlerinde, postmodern unsurların olduğu sonucuna ulaşıldı.

Üstkurmaca, postmodern edebiyatın başat özelliklerindendir. Postmodern dönemde, gerçekliğin ortadan kalktığına inanan yazarların, artık herhangi bir gerçekliği aktarmak gibi kaygıları yoktur. Bu da metnin içeriğine olan ilgiyi azaltır. Edebiyatın bu yeni kavranışında, neyin anlatıldığı değil, onun nasıl anlatıldığı ve ne şekilde vücuda getirildiği önem kazanır. Bu yüzden postmodern edebiyatta, üstkurmaca önemlidir. Aynı zamanda, eserin, kendi eser niteliğine yönelik farkındalığı sağlayan özgöndergesellik, gerçek ile kurgusallığın sınırlarını iç içe geçiren oyun kavramı, metin içinde metin olgusu, okur eksenli edebî üretim, yazı ve yazarlık olgularına başvurma, üstkurmacanın önemli unsurlarındandır. Bilge Karasu'nun da üstkurmacaya eserlerinde yer verdiği sonucuna ulaşıldı. "Mesih" öyküsünde, metnin yazarı, öykünün hangi yöntemle daha iyi olacağı üzerine kafa yorar ve bunu açık açık dile getirir. Bazı seçimlerini beğenmez ve onlardan vazgeçer. Hatta okuyucu, zaman zaman bir yazarın çaresizliğine tanıklık eder. Metnin yazarı, bir yerde, açık açık yazamıyorum ifadesini kullanır. "Kumsalda Bir Köpek" ve "Yataklar" isimli öykülerde, yazarların, kendi öykülerini nasıl oluşturduklarını okurla paylaştıklarına tanıklık edilir. Hatta yazarların, kendi anlatı biçimlerinden memnun olmadıkları ve bundan dolayı sürekli öykülerini farklı şekillere sokma çabalarına giriştikleri görülür. Bundan dolayı öykülerin, birbirinden farklı birçok versiyonu okura sunulur. "Avından El Alan" öyküsünde anlatıcı, farklı hava şartlarında, öyküsünün, farklı biçimlere bürüneceğini ifade eder ve bunları okura

sunar. Okur, bu öyküyü kesintisiz okuyamaz. Bunun yerine, onun nasıl kurulduğunu gözlemler. "Avından El Alan", "Usta Beni Öldürsen E!" öykülerinde, yazar, kendi öyküsünün farklı formatlarda yazılabileceğini dile getirir. Bununla yetinmeyen yazar, bu formatları okurla sohbet ede ede yazar. "Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsünde ise okur, kitabın ismine yönlendirilir. Bu sayede okuyucuya bir kurmaca ile karşı karşıya olduğu hatırlatılır. "Yengece Övgü" öyküsünde okuyucu, öykü boyunca, yazar tarafından bilgilendirilir. Nasıl bir serüvenin sonunda bu öykünün oluştuğu, birer birer anlatılır. Hatta yazar, yaptığı bazı tercihlerde yanıldığını da söyler. *Gece* romanındaki anlatıcılar, yazarların, eserlerini nasıl vücuda getirdiklerini ayrıntısıyla dile getirirler. Dipnotlar aracılığıyla da kendilerinin hangi amaçlara sahip olduklarını ve bunlardan hangilerini başarıp hangilerini başaramadıklarını dile getirirler. *Altı Ay Bir Güz* kitabında, edebî eserin unsurları olan, zaman, anlatıcı, karakter, olaylar arasındaki bağlantı gibi konular işlenir. *Troya'da Ölüm Vardı* kitabında yazar, bir eserin doğuş sürecinin nasıl olduğunu anlatır. Karasu, âdeta bu zor ve karmaşık kitabın, nasıl bir sürecin sonunda ortaya çıktığını dile getirir. Eser üretmenin kendisi zorken bu metin gibi, son derece karmaşık ve ağır bir eser üretmek, çok daha zordur ve Karasu, bunu dile getirir. *Narla İncire Gazel* kitabında, yazar, kurgu, okur gibi kavramlar, öykünün kurgusu içinde ele alınır. Yazarın, elde ettiği bilginin kaynağını açık edebileceği; eser üretmenin çok zor bir iş olduğu; her yazının görünmeyen onlarca versiyonu bulunduğu; okurun kolay bir iş yaptığı gibi konular ele alınır.

Merkezsiz, parçalı ve karmaşık yapılar, postmodern edebiyatın bir başka önemli özelliğidir. Postmodern düşünce, herhangi bir şeyin kök salıp kendisinin dışındakileri domine edebilecek boyuta gelmemesini arzular. Bunun doğal sonucu olarak da sadece merkezin değil, tali olanın da kendisini, olduğu gibi sergileyebildiği bir düzenin inşasına yönelik çabaya girişir. Bu yönüyle postmodernizm, merkezsiz, temelsiz yaşamak demektir. Bu dönemde etkin olan, ademî merkezileşme ve çeşitlilik olgularıdır. Postmodernizm, kendisini, güç merkezlerinin çoğalmasında, bütünleştirici anlatıların dağılmasında gösterir. Tüm bu sebepler, postmodern edebiyatta, merkezsiz, parçalı ve karmaşık yapıları var eder. Olay örgüsü için birden fazla olanaklı sonuçların sunulması; metinlerin aralarla, başlıklarla, numaralarla ya da simgelerle kısa parçalara, bölümlere ayrılması; yazar-anlatıcının söze karışması; eserin yapısına rastlantının katılması; Cut up (bazı metinlerden kesilen cümlelerin,

bir şapkaya ya da başka bir kaba konulup, ardından bunların karıştırılması, en sonda da rastgele seçilen kâğıt parçalarının eşleştirilmesi), Fold-in (metnin bir sayfasının dikey olarak katlanması ve sonra iki yarı birleşene kadar, bir diğer sayfayla aynı hizaya getirilmesi) gibi yöntemler, merkezsiz, parçalı ve karmaşık yapıları oluşturan metotlardan bazılarıdır. Bilge Karasu'nun da bazı eserlerini bu şekilde vücuda getirdiği saptandı. "Avından El Alan" öyküsü, o kadar karmaşık ve iç içe geçen bir metindir ki okuma boyunca, öykünün gidişine dair not tutulmadan, ayrıntılar yazılmadan öykünün anlaşılması çok güçtür. Okuyucu, ancak okuma boyunca tutacağı notlarla öykünün labirentlerinden kurtulabilir. "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünde yazar, sayfanın yapısıyla oynar. Onu, farklı şekillere sokarak metnin parçalılığını, daha da görünür kılar. Bazı bölümlerde, sayfa bölünür ve bazı sözler, sayfanın ortasından aktarılır. Okuyucu, metne tam motive olacağı anlarda birden bu kesintilere maruz bırakılır. Bu kesintiye uğrama durumu, karakterlerin sözlerine de yansır. Bazı sözler yarıda kesilip bambaşka konulara geçilir. "Korkusuz Kirpiye Övgü" isimli öyküde, kirpinin öyküsünün, birbirinden farklı birkaç versiyonuna yer verilir. "Usta Beni Öldürsen E!" ve "İncitmebeni" öykülerinde, kesintisiz bir okuma gerçekleştirilemez. Bunun sebebi ise konuların bıçak gibi kesilmesi ve onlardan ayrı yeni alanlara kayılmasıdır. "Alsemender" öyküsünde, okuyucuya dört farklı son sunulur. "Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsü, diğer öykülerden farklı olarak açık bir şekilde parçalı olarak sunulur. Karasu, bazı öykülerini, kendi içinde parçalara ayırırken bu öyküyü, başka öykülerin sonuna eklediği ufak parçalarla oluşturur. "Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin"de birbirinden tamamen bağımsız iki ayrı öykü anlatılır. Her öyküden birer parçanın sırayla verilmesiyle öyküler vücut bulur. Bölümler, çeşitli işaretlerle birbirinden ayrılır. *Narla İncire Gazel* kitabında, ada parçacığı olarak tanımlanabilecek cümleler vardır. Bu cümleler, kendilerinden önceki ve sonraki cümlelerden tamamen bağımsızlar. Suyun içinde yüzen ada parçacıkları gibi metinde yerlerini alırlar. *Troya'da Ölüm Vardı* kitabı mozaik metin olarak nitelendirilir. *Gece* romanında, karışıklık ve düzenden yoksunluk durumu, bölümler arasında değil satırlar arasında olacak boyuta ulaşmıştır. Karasu, merkezsiz, parçalı, karmaşık yapılar üretmek için bazı yöntemlere başvurur: Bir paragrafa iki metin sığdırma; bir bölüme üç farklı öykü yerleştirme; sayfayı bölerek metinle ilgisiz bölümleri sayfanın

ortasına yerleştirme; bazı ilgisiz bölümleri italik gösterme; olay örgüsü için birden fazla olanaklı son sunma; öykülerin birden fazla versiyonunu okuyucuya aktarma; simgeler, sayılar, numaralar, diyagramlar kullanma; bazen cümleleri bazen de kelimeleri yarıda kesip bambaşka konulara geçme, kullandığı yöntemlerden bazılarıdır.

Metinlerarasılık da postmodern edebiyatın temel unsurlarından biridir. Gerçekliğin ve orijinalliğin sona erdiğine inanılan postmodern dönemde, yazarlar, saf ve orijinal bir üretime sahip olma kaygısı gütmezler. Onlar, âdeta retrospektif bir tarzın; yani önceki eserlere dönmenin kaçınılmaz olduğunu düşünürler. Orijinallik son bulurken taklit, başka eserlerden alıntılar yapma ve plüralist (çoğulcu) anlayış, bu dönemde egemendir. Postmodern dönem, dillerin ve alıntıların söyleşisidir. Bu yüzden, artık kapağı kapatılmış kitaplar değil, sürekli iç içe eklemlenen "Açık Metin"ler, bu dönemde egemendir. Yazarlar, bu tarz metinlere ulaşmak için parodi, pastiş, kolaj, montaj, gönderge, anıştırma, epigraf, öz alıntı gibi yöntemleri kullanırlar. Bilge Karasu'nun da eserlerinde, metinlerarasılık yöntemini kullandığı çıkarımına ulaşıldı. *Gece* romanı ile Patrick Suskind'in *Koku,* Kafka'nın *Dava* ve İtalo Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*; *Kılavuz* romanı ile *Hamlet* ve A. E. Poe'nun *Kara Kedi*; *Altı Ay Bir Güz* anlatısıyla, Renan'ın *İsa'nın Hayatı* ve *Dede Korkut*; "Dehlizde Giden Adam" öyküsüyle Max Frisch'in *İnsan Nedir ki* ve Isaac Asimov'un *The Naked Sun*; *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* öyküsüyle Hegel'in *Tinin Görüngübilimi*; "Masalın da Yırtılıverdiği Yer" anlatısıyla Michelangelo Buonarroti'nin "Musa'nın Hükmü"; "Yengece Övgü" öyküsüyla Dostoyevski'nin *Ecinniler*; *Troya'da Ölüm Vardı* öyküsüyle Ovidius'un *Aşk Sanatı*; *Altı Ay Bir Güz* kitabıyla *Dede Korkut* ve Leonardo Da Vinci'nin "Son Yemek" eserleri arasında metinlerarasılık kurulur. Karasu, Talat Sait Halman, Ece Ayhan, Turgut Uyar, Saffet Nezihi Şener, Vergilius, Miguel de Unamuno, Goethe gibi yazarların eserlerinden de alıntılar yapar. Öz-alıntı yöntemini kullanan Karasu, "Gidememek" isimli metnini, "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam", "Dehlizde Giden Adam", "Avından El Alan", "İncitmebeni" öykülerinden yaptığı alıntılarla yazar. *Kılavuz* romanında ise "Dehlizde Giden Adam" öyküsünden bazı kesitlere yer verir.

Fantastik, büyülü gerçekçilik ve gotik, postmodern edebiyatın dikkati çeken öteki özellikleridir. Postmodernizm, postrealist ve irrealist bir düşüncedir. Postmodern dönemde, gerçekliğin sona erdiğine inanıldığı için sözü edilen türlerin tılsımlı, cinli, perili dünyası ve garipliklerle dolu havası, postmodern yazarları cezbeder. Yazarlar, aklı paranteze alan, gerçekliği şaibeli duruma sokan, kendilerine metafiziğin dünyasını açan bu yöntemleri fazlasıyla kullanırlar. Öte yandan akla ve bilime olan güvenin yıkılması da bu türlerin kullanımına yol açar. Tüm bu sebeplerden dolayı, postmodern yazarlar, büyü, sihir, doğaüstü olay ve varlıkları eserlerinde fazlasıyla kullanırlar. Bilge Karasu'nun da eserlerini yazarken postmodernin postrealist ve irrealist düşüncesinden etkilendiği belirlendi. O, birçok eserinde, gerçeküstü olay ve kişilere yer verir. "Avından El Alan" öyküsü, canavarlarla; evrenin dengesini sağlayan Ulu Ağaç'larla; efsunlu yılanlarla; yere çakıldığında ota dönüşen gizemli oklarla sarmalanmıştır. "Bir Ortaçağ Abdalı" hikâyesinde, mucizevî şekilde, daha önce olmayan kapılar, bir anda ortaya çıkar. "Dehlizde Giden Adam" öyküsünde, görünmeyen güçler tarafından traş edilen sakallara yer verilir. Karakter uykudan uyandığında, önceki gün yüzünde olan sakalların olmadığını fark eder. "Usta Beni Öldürsen E!" metninde, ölümün habercisi benler, okuyucuya sunulur. "İncitmebeni" hikâyesi, saatler içinde, bir canlı gibi büyüyen, genişleyen kara parçalarına sahiptir. "Alsemender" isimli öyküde ise Alsemender isimli, yiyenin artık yalan söyleyemediği bir çiçeğin öyküsü vardır. "Bir Başka Tepe" metninde, masallara ve efsanelere has olan, erişilmez efsunlu bir hedefe ulaşma amacı söz konusudur. "Göçmüş Kediler Bahçesi" hikâyesinde, öykü karakteri, kendisinin efsunlu bulduğu birinden, öykü boyunca bahseder. Bu kişinin en sıra dışı özelliklerinden biri, her ne zaman bir yerden ayrılmaya niyetlense, aniden bir kapının onun önünde bitivermesidir. "Arkamdakiler" isimli öyküde ise şizofren biri üzerinden grotesk ve fantastik bir metin yazılır. *Kılavuz* romanı, baştan sona kadar grotesk ve fantastik bir atmosferde anlatılır. Grotesk hava, *Troya'da Ölüm Vardı* metnine büyük oranda sinmiştir. Sallanan bacaklar, kollar, kesik başlar, kolsuz gövdeler ile kefen, yanıp kömür karasına dönen insan bedenleri, bu atmosferi oluşturan temel unsurlardır. Büyü, kurşun dökme, uğursuzluk, nazar gibi unsurlar da metni fantastik kılar. Havada asılı duran insanlar; hareket halinde olan mekânlar; göz yuvalarında göz olmayan yaratıklar; sakalsız, bıyıksız, dazlak, kaşsız, kirpiksiz

insanlar; dakikalar içinde, mekândaki varlıkları var olup yok olan insanlar, *Gece* romanını fantasik, büyülü gerçekçi ve grotesk yapan temel unsurlardır.

Postmodern metinlerin önemli özelliklerinden biri de onların, ironik metinler olduğu gerçeğidir. Postmodern dönemde, netliklere, kesin çıkarımlara itibar edilmez. Bunun yerine daha dolaylı ve hatta çelişkili söylem yoluna gidilir. Bunun amacı, okuyucuyu metinlere daha fazla dahil etmektir. Dolayısıyla, ironinin esnek dünyası, postmodern yazarları cezbeder. Anlamın içindeki uyumsuzluklar ve yazarların niyetlerindeki muğlaklıklar; yazarların, eserlerinin gerçek olmayıp kurgusal olduğunu okuyucuya sezdirme çabaları; eserlerin içindeki zıtlıkları, kararsızlıklar; eserlerin bütünselliğine yönelik hamleler, ironinin kendisini gösterdiği alanlardır. Karasu'nun da ironi yöntemine başvurduğu tespit edildi. "Tepe" ve "Ada" öykülerinde durum ironisi kullanılır. "Tepe" ve "Ada" öykülerinde, gerek karakter gerekse de okuyucu bazında, beklenilenin tersi sonlar gerçekleşir. Okuyucular, kitabın her bir sayfasını çevirdiğinde, Andronikos ve İoakim isimli karakterlerin ne kadar dindar olduklarını görürler. Bu da onların zihninde, esere yönelik bir tahmini sonuç oluşturur; ancak eserlerin sonu, beklenilenin aksi olur. Andronikos inançsız biri olurken İoakim ise kendi inancına en fazla zarar veren kişi haline gelir. "Avından El Alan", "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam", "Usta Beni Öldürsen E!", "Alsemender", "Masalın da Yırtılıverdiği Yer", "Göçmüş Kediler Bahçesi", "İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin", "Çeşitlemeli Korku", "Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin", "Mesih", "Yataklar", "Kumsalda Bir Köpek", isimli öykü ve anlatılar ile *Gece* romanında, merkezsiz, parçalı, bütünden uzak yapı söz konusu olduğu için erteleyici ironi kullanıldığı sonucuna ulaşıldı. "Mesih", "Kumsalda Bir Köpek", "Yataklar", "Avından El Alan", "Usta Beni Öldürsen E!", "Göçmüş Kediler Bahçesi", *Narla İncire Gazel, Altı Ay Bir Güz* eserlerinde, eserlerin kurgusallıkları ortaya konulduğu için romantik ironi yöntemi kullanılır. "Dutlar", *Kılavuz, Gece* eserlerinde yazar, düşüncelerini açık bir şekilde sunduğu için açık ironi kullanıldığı belirlendi.

Oyun olgusu, postmodern metinlerin önde gelen özelliklerinden biridir. Postmodern dönemde, anlamın ortadan kalktığına inanılır, bu da oyun olgusunun ön plana çıkmasına yol açar. Postmodern toplumda, anlam, medyanın dünyasında

infilak eder; haz, ön plana çıkıp yaşama yüklenen "anlam" değer kaybeder. Bu yüzden postmodern özne yaşamı, işi, ilişkileri, eğitimi, kısacası her şeyi oyun olarak görür ve her şeyle oyun oynar gibi başa çıkmaya çalışır. Bu dönemde yazarların, oyun yöntemini kullanmasının birden fazla sebebi vardır. Bunlardan biri, okuyucuyu eğlendirmektir. Çünkü anlamını yitirmiş bir dünyada, geriye kalan şey, her şeyi oyun havası içinde ele alıp haz duygusunu, maksimum seviyeye çıkarmaktır. Bir ikinci sebep ise modern dönemin ciddiyetini kırmaktır. Postmodern dönemde, bireyin özneye, anlamlı ve amaçlı dünyanın anlamsız ve amaçsız dünyaya yerini bırakmasıyla ciddiyet yerini oyun, ve eğlenceye bırakır. Simülasyonun egemen olduğu yani gerçek ile kopyanın/kurgunun iç içe geçtiği bir dönemde yazarların, oyun tekniğine başvurmalarının bir nedeni de kurgu ile gerçeklik sınırlarını bulanıklaştırma istekleridir. Bu amaca ulaşmak için oyun olgusu, son derece iyi bir yöntemdir. Çünkü oyun, hem gerçek hem de değildir. Bilge Karasu'nun da oyun olgusuna, eserlerinde yer verdiği sonucuna ulaşıldı. Bu olguya sahip eserlerden biri *Gece*'dir. Roman, okuruyla oyun oynayan bir yazarın kaleminden çıkmış gibidir. Okur, alışılmış yazarların çok ötesinde, edebiyatı oyun olarak gören bir yazarla karşı karşıyadır. Kendi okuruyla konuşan bu yazar, okuyucusunu, bir o yana bir bu yana yönlendirerek eserine oyun havası katarken okuyucusuyla da âdeta eğlenir. Ona çeşitli tuzaklar kurarken bazı çelişkili durumları da var ederek onun kafasını karıştırır. Karasu, *Gece* romanını, oyun eksenli kurarken bunu destelemek için romanın içeriğinde de oyun olgusuna yer verir. Karakterler, romandaki birçok şeyi oyun olarak değerlendirirler. *Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabı, baştan sona, edebiyatı oyun olarak gören bir yazarın kaleminden çıkmıştır. Okura tuzaklar kuran yazar, onun, labirentlerden çıkmak için çabaya girmesini bekler. Okur için hangi sayfaların hangi öykülere ait olduğunu anlaması başta güçtür. Sayfalar ilerledikçe okur, kitabın tekrar başına dönerek nasıl bir yapı ile karşı karşıya olduğunu anlamaya başlar. "Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin" anlatısında, Karasu, âdeta kelimelerle, kurguyla oyun oynar. Karasu, karakterlerin konuşmalarını normal şekilde vermez. Bunun yerine, çeşitli diyagramlar kullanır. Metin ve kelimeler, onun oyuncağı gibidirler. "Çeşitlemeli Korku" da oyun açısından dikkat çeker. Bazı kelimeler tamamen büyük, bazıları tamamen küçük yazılır. Çeşitli noktalama işaretleri kullanılır. Birçok kelimenin yarısı alt, yarısı üst satırda yazılır.

Kısacık anlatıda birbirinden farklı birkaç konu anlatılır. Bunlar, kelimelerle, edebi yapıyla oyun oynandığını gösterir. "Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine: Akdeniz'i A n/r ar Bir Metin" isimli anlatı da edebiyatı, oyun olarak gören bir anlayışın ürünüdür. Karasu, bilinçli olarak kelimeleri yarıda kesip yarısını üst satırda yarısını da alt satırda verir. Bazı cümleleri sayfanın başına, bazılarını da ortaya yerleştirir. Karasu, bu tarz bir yönteme başvurarak sayfayla, kelimelerle oyun oynar. *Narla İncire Gazel* kitabında kendilerinden önceki ve sonraki cümlelerle ilişkileri olmayan, sayfanın ortasında ve sonunda ayrı olarak gösterilen ada parçacığını andıran ifadeler vardır. Tüm bunlar edebiyatı oyun olarak gören anlayışın sonuçlarıdır

Gerçekliğin yitimi, postmodern edebiyattaki önemli unsurlardan biridir. Postmodern çağda, internet, televizyon, video, radyo, kamera, uydular, fotoğraf alanında yaşanan gelişmeler, gerçekliği kendi kıskacı altına alır. Bunun sonucunda da gerçeklik yitirilip simülasyon dünyasına ve hipergerçekliklere geçilir. Hipergerçeklikte, yüzey ile derinliğin, gerçek olanla düşsel olan arasındaki sınır ortadan kalkar. Modern dönemde, gerçeklik, düşselliğin varlığını kanıtlayan en önemli göstergeydi; ancak gerçekliğin kendisi, ortadan kalktığı için düşsel olanın, kurgusal olanın tespiti nasıl sağlanacak? Bu kıstas elden kayıp gittiği için postmodern dönem eserlerinde, neyin kurgu/düşsel neyin gerçeklik olduğu tam olarak tespit edilememekte ve kurgu ile gerçeklik iç içe geçmektedir. Bu sınır bulanıklığı kendisini, eserlerde, en çok, düş ile gerçekliğin iç içe geçmesi şeklinde gösterir. Bilge Karasu'nun da gerçekliğe şaibeli yaklaşan yazarlardan biri olduğu çıkarımına ulaşıldı. Bu yüzden, onun bazı eserlerinde, düş ile gerçeklik sınırı bulanıktır. *Kılavuz* romanı, düş ile gerçekliğin sınırlarının birbirine fazlasıyla karıştığı bir romandır. Bu nedenle, romanda gerçekleşen bazı olayların, düş âleminde mi yoksa rüya âleminde mi gerçekleştiği belli değildir. Uğur'un rüyasının kasete alınması ve onun televizyon ekranında izlenmesi, düş-gerçeklik sınırını ortadan kaldırır. Zaten bu tarz olaylardan dolayı o, düş ile gerçekliği çok fazla karıştırdığını dile getirir. İhsan ise yaşanan her şeyin birinin, örneğin Uğur'un düşünde gerçekleşmiş gibi olduğunu ifade eder. Bunların yanında, roman boyunca düş, rüya gibi kelimelere sıklıkla başvurularak okuyucu, düş-gerçeklik sınırının bulanıklığına kanalize edilir. *Gece* romanında, anlatıcı açık bir şekilde, bilinecek bir gerçekliğin

olmadığını dile getirir. Romanda da inandırıcılık eşiğini aştığını söyler. Hareket eden merdivenler, gerçekliğin sınırının aşıldığını çok iyi örnekler. Yer değiştiren bu merdivenlerin üzerinde olan roman karakteri, bir düşte olup olmadığını kendi kendisine sorar. Vücudunu çimdikler, gözlerini yumup açar ancak rüyada olmadığını fark eder. Sevim isimli karakter de N.'nin, bir düşün içinde yaşıyormuş gibi olduğunu ifade eder. *Altı Ay Bir Güz* kitabında yazar, nesnel dünyanın dışına çıkma çabasına girer. Bu durum bazen, olayların, nesnel dünyada mı düş âleminde mi gerçekleştiği konusunu belirsiz bırakır. Zaten D.H.A., bulan düş mü? ifadesini kullanarak, söz konusu durumun giriftliğini ortaya koyar. Yazar, metin boyunca karakterleri düş, hayal kurma âlemlerine sevk ederek gerçekliği şaibeli duruma sokma çabasına girer. "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünde, neyin gerçek neyin düş olduğu bilinmez ve karakter dörde bölünür. Bu durumun, düş âlemi olmadan geçekleşmesi mümkün değildir. Nitekim yazar-anlatıcı da bunu vurgular. Ama aynı zamanda gerçek yaşamla da inkar edilemeyecek bağlar da mevcuttur. "Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsünde, iç içe geçen düşler, okuyucunun işini çok güçleştirir. Bir yerden sonra okur, neyin düş neyin gerçek olduğunu karıştırmaya başlar. "Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955" öyküsünde, her şey, sanki düş âleminde gerçekleşiyor gibidir; ancak öyküyü aynı zamanda, gerçek dünyaya çeken unsurlar, ifadeler de vardır. Bu yüzden, kesin bir yargıya varmak güçtür. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabında da düşlerin nerde başlayıp nerde bittikleri belli değildir

Postmodern dönemin edebî ürünlerindeki temel özelliklerden biri de belirsizliktir. İzafiyet Teorisi, Kuantum Fiziği, Euclid-dışı geometri gibi yeni bilimsel gelişmelerle kesinlik ve belirlenebilirlik ilkelerinin sarsılması, buna sebep olan temel faktörlerdir. Postyapısalcıların, dili istikrarsızlaştırma ve beklenmedik anlamlar üreterek dilin sonsuz yaratıcılığını sergileme amaçları da bu dönemin eserlerindeki belirsizlik olgusunun bir başka nedenidir. Onlar, bu metoda başvurarak okuyucular için sabit olmayan aksine değişken hatta kalemden çıktığı gibi buharlaşan anlamlar elde ederler. Bilge Karasu'nun da belirsizlik olgusunu eserlerinde işlediği tespit edildi. *Gece* romanında, metnin neredeyse tüm unsurları, belirsizlikten nasibini alır. Eserin anlatıcıları, bazı noktaları, bilinçli olarak belirsiz bıraktıklarını ifade ederler. Anlattıkları bazı olayları da daha sonra yalanlayıp okuyucuyu farklı yönlere kanalize ederler. Bazı anlarda ise her şeyin iç içe geçtiğini, ipin ucunu kaçırdıklarını

itiraf ederler. Öte yandan romanda olaylar, nedensellik ilkesine göre işlemediği için uyumsuz durumların varlığı kaçınılmaz olur. Bu da okurun zihninde, belirli, net yargıların oluşmasını engeller. *Kılavuz* romanı, bir yandan inşa edilirken öte yandan üstü örtünen bir romandır. Aktarılan bazı olayların failleri hiçbir zaman açıklık kazanmaz. Roman boyunca birçok yerde, düş ile gerçekliğin iç içe geçmiş olması da belirsizlik durumunu destekler. Okuyucu, bazı olayların gerçekten yaşanıp yaşanmadığını bilmeden roman biter. Nitekim karakterlerin kendileri bile, bazı olayları gerçekte yaşayıp yaşayamadıklarından emin değillerdir. Sözü edilen tüm belirsizlikler, romanda önemli rol oynar. Çünkü roman, fantastik ve grotesk türe aittir ve tüm bu belirsizlikler, romanın bu yönlerini güçlendirmeye yardım eder. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* öyküsünde, ruh ve düşünce dünyası allak bullak olmuş olan Andronikos, sahip olduğu bazı düşünceleri ne zaman zihninden geçirdiğinden emin olamaz. Zihin dünyası karmakarışık bir durum almıştır. Bu da romanda, bazı belirsizliklerin oluşması sonucunu doğurur. *Altı Ay Bir Güz* kitabında, karakterler, bazen ölümün karasularına gönderilirken bazen de gerçek dünyanın sert zemininde kendilerine yer bulurlar. Okur için, bu zemin değişikliğini takip etmek güçtür. "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünde, karakter, dörde bölünür. Bu da benliğin hangi parçasının hangi düşünceye sahip olduğu konusunu, zaman zaman belirsiz kılar.

Postmodern edebiyatta, tarih olgusu, önemli referans noktalarından biridir. Hemen hemen bütün postmodern edebiyatçılar, tarihi, kurcalanması gereken bir alan, eserlerinin ayaklarından birini yerleştirdikleri bir sacayağı, karakter belirlemede önemli bir arşiv alanı olarak görürler. Anlamın ortadan kalktığı, gerçekliğin yitirildiği postmodern çağda yazarlar, bir çıkmaza girerler ve bu çıkmazdan kurtulmanın bir yolu olarak tarihe yönelirler. İnsanların geçmişte yıktıkları şeyleri, postmodern özneler, bugün ayakta kalabilmek, yaşayabilmek için yeniden inşa etme yoluna giderler. Ancak postmodernlerin tarihi ele alış biçimleri, çok farklıdır. Öncelikle onlar, tarihi metinselleştirirken metni de tarihselleştirirler. İkinci olarak da nesnel tarih anlayışına güvenmedikleri için modern tarih anlayışını alaşağı etmeye çalışırlar. Bu ve benzeri farklılıklardan dolayı postmodernler, kendi tarih anlayışlarını, "Yeni Tarihselci" anlayış olarak nitelerler. Öte yandan Foucault'un, Nietzsche'nin soykütük yöntemi üzerine kurduğu genealogy (jeneoloji) anlayışı, bu

yöntemde, çok önemli bir yere sahiptir. Bilge Karasu'nun da postmodern tarih anlayışına eserlerinde yer verdiği sonucuna ulaşıldı. *Altı Ay Bir Güz* metninde, İsa peygamberin ele verilişi bambaşka bir perspektifte sunulur. Karasu'nun metninde Yehuda, İsa peygamberi para veya başka bir dünyevi düşünce için ele vermez. Ona duyduyu derin sevgiyi başkalarıyla paylaşmak istemediğinden, onun ölümünü arzular ve bu sonun gerçeklemesi için onu ele verir. Bu tarihin yapıbozumuna uğratılıp yeniden kurgulanmasıdır. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabında ise jeneolojik bir tutumla, dönemin madunları olan İkonolatrlar'a ses verilmeye çalışılır. İkonları önemseyenler o dönemin ezilmişleri, sesi kısılmışlarıdırlar. Dönemin sesi kısılmış olanların merkeze alınıp eserin bu şekilde vücuda getirilmiş olması, postmodern tarih anlayışı açısından önemlidir. Postmodern tarih görüşünde, öznelere, tarih olarak sunulan şey, nesnellikten uzak ve güvenilmez bir şeydir. Tarih okyanusunun karşısına geçen tarihçilerin, sadece birkaç unsuru seçip onları, birçok bağlamdan koparıp sınırlı bir alana hapsetmesinin kendisi, tarih olarak sunulan şeye güvenilemeyeceğinin büyük bir nedeni olarak görülür. *Gece* romanının anlatıcısının, benzer düşünceleri ifade etmiş olması, romanın, postmodern tarihle olan bağını ortaya koyar. "Dutlar" öyküsünde, tarihi bir dönemi ele alan Karasu, dönemin madunlarına ses olmaya çalışır. Onların sesinin, tarihin uğultusu içinde kaybolmasını istemez. "Kedili Meryem" isimli hikâyede ise gaddarlıklarıyla nam salmış Spartalılar/Ispartalıların toplum yapısı, bambaşka bir perspektifte sunulur. Bu da tarihi yapıbozumuna uğratıp onu yeniden kurgulamaktır.

Postmodern düşüncenin en fazla önemsediği olgulardan biri de dildir. Postmodernizmde asıl fail, dildir. Postmodernlere göre, tüm evren dilin içindedir ve tüm olgular, dil üzerinden açıklanmalıdır. Ancak bu, histeriye tutulmuş bir dildir ve bu yüzden kabına sığamayan dil, binbir farklı şekle girmenin heyecanını yaşamak ister. Bu sebeplerden ötürü postmodernistler, geleneksel söylem tarzlarını reddederek bunun yerine, cüretkâr ve kışkırtıcı hitap biçimlerini, canlı ve merak uyandırıcı bir üslubu kullanmayı tercih ederler. Bilge Karasu'nun da eserlerinde, postmodern dil anlayışını kullandığı saptandı. *Gece* romanında dile büyük önem verilir. O, diğer tüm şeylerin önüne konulur. Tüm olumsuz durumlar meydana geldiğinde dahi yaşamak için çırpınan ender şeylerden birinin o olduğu söylenir. Dil, tüm olumsuz durumlara karşı koyarak "Gece"nin içinde eriyip yok olmak istemez. Başlı başına bir direniş

alanı olarak sunulur. Halen varlığını sürdüren birkaç aydınlık alanın öyküsünü, coğrafyanın tümüne yayma gayreti içindedir. Bu şekilde, gececilere set çekmeye çalışır. "Avından El Alan" öyküsünde, bir paragrafın içinde dahi iki farklı metin verilir. Karasu, bir öyküyü italik ötekini de normal yazarak belirtir. "Korkusuz Kirpiye Övgü" adlı öyküde, dilin esnek kullanımına ve kabından taşma durumuna şahitlik edilir. Yazar, sınırlı yapı ve anlamlara karşı koyarak kirpinin öyküsünün, birbirinden farklı versiyonlarına yer verir. Postmodern düşüncede, anlama ulaşmanın imkânsız olduğu aktarılmıştı. Yazar, öykünün birçok alternatif şeklini okura sunarak anlamın sınırlandırılamayacağını ve herhangi bir göstergenin birçok göndergeye sahip olabileceğini gösterir. Bu farklı göndergeler de yeni anlamların, yapıların doğmasına yol açar. "Çeşitlemeli Korku" isimli metninde sayfa düzeni altüst edilir. Genel olarak her satıra bir kelime bırakılmışken hiç beklenilmeyen bir anda, büyük harflerle başka bir konudan cümlelerle karşılaşılır. "Alsemender" öyküsünde ise okuyucuya dört farklı son sunulur. "Masalın da Yırtılıverdiği Yer" gerçekten de adeta yırtılmış, parçalanmış bir anlatıdır. Anlatı, kendi içinde onlarca parçaya ayrılmıştır.

Postmodern edebiyat anlayışında, yazarın güç kaybettiği hatta ölümünün gerçekleştiği düşüncesi hâkimdir. Yazarın mensubu olduğu özne olgusunun kendisi, bu dönemde, yerinden edilmiş ve güçsüzleştirilmiştir. Öte yandan yazar, dil gibi esnek, kaygan ve istikrarsız bir olgu üzerinden anlamlandırılmaya çalışılır. Ayrıca postmodern dönemde, iktidar olgusu yerinden edilir ve önceki düşünce biçimlerinin çoğunda yazarın, bir metnin "iktidarı" olarak görüldüğü unutulmamalıdır. Sözü edilen sebeplerden dolayı yazar, ciddi manada güç kaybına uğrar ve önceki emin konumunu yitirir. Bilge Karasu'nun, postmodern dönemin bu özelliğine de yöneldiği belirlendi. *Gece* romanı, anlatıcı konusundaki belirsizlik noktasında, kendisine zor yetişilecek bir romandır. Okuyucu, hangi satırların, hangi anlatıcının ağzından çıktığını bilme noktasında, büyük sıkıntılar yaşar. Bazı epizotlarda ise anlatıcı, kendi avatarlarını roman boyunca yarattığını ve bunun da çoğul anlatıcı durumuna yol açtığını dillendirir. Bu anlatıcı çoğulluğunda, bazı anlatıcıların, birbirlerinin üslubuyla dalga geçtiklerine dahi şahitlik edilir. Romanın en vurucu yeri ise yazar kişinin öldürülmesinden bahsedilen kısımdır. Zaten romanda, benliği parça parça olmuş olan yazarlar, bir yönüyle ölüme gönderilmişti ve söz konusu ifade, âdeta,

buna gönderme yapar. *Altı Ay Bir Güz* kitabı, karakter-yazar ilişkisi noktasında, son derece sıradışı bir yapıttır. Türk edebiyatında, örneği çok olmayan bir ilişki biçimine yer verilir. Eser karakterleri, kendilerinden söz edilirken, aniden yazarlarının sözünü kesip kendi yorumlarını yaparlar. Öte yandan eserde, küçük paragraflarda dahi birden çok anlatıcı söz alır. Bu da kitabın çoğul anlatıcı yönünü ortaya koyar. "Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin" öyküsünde, birden çok ses anlatıma katılır. *Kılavuz* romanında, yazarın kendi metnine yabancılaşma olayına şahit olunur. Kendi metnini kontrol altına alan yazardan, metni tarafından kontrol altına alınmış olan yazara geçiş söz konusudur. Yazar, metni yönlendirememekte aksine metni anlamak için kendisini zorlamakta hatta başka birine dönüşür. "Mesih" isimli öyküde, yazarın ayaklarının altındaki toprak kayar. Kendisine güvenmeyen, ürettiğini beğenmeyen aciz bir yazar vardır. *Göçmüş Kediler Bahçesi* ile *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitaplarında, aniden anlatıcı değişikliklerine gidilir ve okur, bunun farkına bile varmaz başlarda.

Postmodern dönemde, özne, merkezsiz ve bölünmüştür. Bütünlüğü olmayan bu özne tipolojisi, ne belli bir merkeze sahiptir ne de yekparedir. Postmodern özne, sürekli bir oluş ve devinim içindedir. Onda, modüler bir yapı söz konusudur. Bu sebeplerden, postmodern özne, "hiç bitmeyen kimlik inşa süreci"ne sahiptir. Ayrıca, postmodern öznenin kimliği için "patchwork (yamalı bohça) kimlik", "çok yüzlü benlik", "parçalanmış durum", "çoğul kimlikler" "çok yönlü parça-benler", "floating identities (yüzergezer kimlik)" ifadeleri kullanılır ve postmodern eserlerde, şizofren, paranoyak karakterlere tanıklık edilir. Bilge Karasu'nun da eserlerinde, postmodern karakterlere yer verdiği sonucuna ulaşıldı. *Gece* romanında anlatıcı, açık bir şekilde, karakterleri hem var kılmak hem de belirsizlik içinde bırakmak istediğini dile getirir. Öte yandan anlatıcı, lunaparkın kişileri eciş bücüş gösteren aynalarına göndermede bulunur. Bireylerin, o aynalarda, yürüyüşe çıkmış gibi olduklarını söyler. Bu, postmodern öznenin, kararsız, belirsiz kişiliğini somutlaştırmak için çok iyi bir örnektir. Ayrıca, romanda, maske değiştiren karakterler vardır. Maske değiştirme, postmodern öznelerin çok kısa sürelerde farklı kimliklere bürünmesi durumunu çok iyi sembolize eder. Postmodern özneler âdeta, sürekli maske değiştirmekteler. Postmodern öznelerin, kimliklerinin oluşum halinde olması yani tamamlanmamış olması O., N., gibi karakterler üzerinden somutlaştırılır; çünkü onlar, henüz tam bir

isme yani kimliğe sahip olamamışlardır. *Altı Ay Bir Güz* öyküsünde, postmodern edebiyatta önemli yer tutan, bölünme olgusuna yer verilir. Karakterlerin zihinlerinin bölündüğünden bahsedilir. Ayrıca, öykü karakterlerinin yazdıkları kurmacalarda, bölünen karakterlere yer verilmesi, bu konunun, Karasu açısından ne kadar önemli olduğunu gösterir. Postmodern düşüncede, her şeyin dil içinde yaşam bulduğuna inanılır. Karasu'nun da eserinde, karakterlerini dile benzetmesi, bu açıdan önemlidir. *Troya'da Ölüm Vardı* öyküsünde, Dilâver Hanım ve Müşfik'in halası ile "Arkamdakiler" isimli öykünün karakteri, paranoyak ve şizofrendirler. *Kılavuz* romanında ise Uğur karakteri, zaman zaman paranoyalara tutulur ve bazı şizofrenik davranışlar sergiler. "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünde, dörde bölünmüş metin karakteri vardır. Bunlar, çeşit çeşit yerlere dağılmış ancak birbirleriyle bağlantı halindeler. "Kedili Meryem" öyküsünün zamanın dışında yaşayan ve zamana dahil olunca yok olan Meryem karakteri, postmodern edebi üretimin başarılı bir karakteridir.

Mekânda birliğin olmaması, eklektik anlayışın egemen olması, aşırı-uzam, hiper ve kolaj mekânların varlığı, postmodern dönemin önde gelen mekân özelliklerindendir. Dünyanın, "küresel bir köy" haline gelmesi; internet, video, kamera, televizyonun icadı, bu yeni mekân anlayışının oluşumunda, önemli roller oynarlar. Bilge Karasu'nun da postmodern mekânlara eserlerinde yer verdiği çıkarımına ulaşıldı. *Gece* romanındaki, Ulusal Kitaplık ya da diğer adıyla Bilgiler Sarayı mekânı, postmodern bir mekândır. Roman karakterinin de söylediği gibi, mantık sınırları içinde kalınarak bu mekâna bir anlam verilemez. Reel dünyanın içine bu tarz mekânları koymak, postmodernlerin başvurduğu yöntemlerden biridir. Öte yandan, romandaki bazı mekânlar, eğreti durur. Postmodernler, eserlerinde, bu tarz eğreti mekânlara yer verirler; çünkü kolaj mekân anlayışında, uyumsuz mekânların varlığı, yan yana bulunabilir. "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünde, Sazandere ismi verilen yer, postmodern mekâna dahil edilebilir. Bu yerin, gerçekten var olduğu söylenemeyeceği gibi olmadığı da söylenemez. Burası, varlık ve yokluk arasında sallanır. "Dehlizde Giden Adam" öyküsünde, dehliz mekânı, postmodern tarzda çizilmiştir. Dehliz, bu dünyanın içinde, ancak, bambaşka boyutta olan bir mekândır. Dünyanın bazı kuralları burada işlemez. Çünkü burası, boyutsuz bir yerdir. "Depo" isimli hikâyede, birliğini kaybetmiş mekân vardır. Mekânın birliğinin

bozulması ayna metaforu üzerinden sağlanır. "Kör Nokta" öyküsünde görülen mekân da önemlidir. Mekânsal engeller aşılır. "Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955" öyküsündeki mekân için adsız, çağsız yakıştırmaları yapılır. Burası, gerçeklik ve düş arasındaki bir yer gibi de sunulur.

Postmodern dönemin zaman anlayışında, çizgisellik yerle bir olur ve zaman, göreceli hatta rastlantısal olarak ele alınır. Yirminci yüzyılın başında yaşanan bazı bilimsel gelişmeler, bunun oluşmasına yol açar. Eşanlılık kavramı önde gelen keşiflerden biridir. Albert Einstein'in İzafiyet Kuramı da bu alan için önemli keşiflerden bir başkasıdır. Öte yandan, ilk olarak sinemada keşfedilen montaj ve flash-back gibi yöntemler, edebî eserlerde görülen düz, çizgisel ve art arda gelen söz dizimi ve karakter yapılanmasını parçalar. Bilge Karasu'nun da eserlerinde, postmodern zamana yer verdiği tespit edildi. *Kılavuz* romanında, zamanın tersten işlenmesi; postmodern anlayışın, zamanı evrilebilip, üzerinde oynanılabilen bir yapı olarak görmesinin iyi bir örneğidir. Öte yandan, roman karakterinin, yazdığı eserlerde, zamanı net olarak belirlemeyip onları, yoruma açık şekilde sunması da postmodern edebiyat açısından önemlidir. *Gece* romanında, anlatılan zaman ile anlatı zamanının eşitlenmesi ve olma anının, yazma anına dönüştürülmesi, postmodern edebiyat açısından önemlidir. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabında, anlatı zamanı, öykü zamanı, kozmik zaman ve kişisel zaman iç içe geçer. "Bir Ortaçağ Abdalı" öyküsünde, Ortaçağ ile modern çağ yan yana, iç içe geçer. Ortaçağ'ın kişileri abdal ve hancı iken modern kişiler, hana modern arabalarıyla gelen kişilerdir. Karasu, kurgusalın dünyasını kullanarak bu farklı çağa ait insanları yan yana yaşatıp ilişki içine sokar. "Dehlizde Giden Adam" öyküsünde de zaman, postmodern bir tarzda ele alınır. Öykü karakteri, gecesiz, gündüzsüz, saatin hep on ikiyi gösterdiği dehliz mekânında, dün, bugün, yarın, sabah, akşam mefhumlarının olmadığını ifade eder. "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünde, zaman, postmodern tarza uygun olarak dolambaçlı ve net olmayan bir şekilde verilir. Bu, bulanık ve esnek bir zamandır. "Kedili Meryem" isimli hikâyede, zamanın dışında yaşayan Meryem, zamanın unsurlarından da etkilenmez; ancak birgün zamanın sınırlarına dönen Meryem'in karşılaştığı şey, yaşam değil dağılıp, ufalanıp yok olmak olur.

Görüldüğü gibi, Bilge Karasu'nun eserlerinde, postmodern edebiyatın özelliklerine yer verilmiştir. Bunlardan bazıları, çok daha yoğun olarak işlenmişken bazıları ise daha az kendisine yer bulmuştur.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abasıyanık, Sait Faik (2013). Birahanedeki Adam. *Lüzumsuz Adam*, içinde (17-21). İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Abir, Nihan (2013). Ölümün "Kara" Sularında. *Bilge Karasu'yu Okumak*. haz. D. Yaşat, içinde (89-98). İstanbul: Metis Yayınları.

Açık, Tansu (2013). Bilge Karasu'nun Yapıtı Üzerine Bir-İki Değini. *Bilge Karasu'yu Okumak*. haz. D. Yaşat, içinde (45-55). İstanbul: Metis Yayınları.

Adair, Gilbert (1993). *Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar*. N. Dikbaş (Çev). İstanbul: İletişim Yayınları.

Adanır, Oğuz (2010). *Baudrillard*. İstanbul: Say Yayınları.

Aji, Aron (2013). Dilde Özgürlük: Bilge Karasu'nun Eserlerinde Yenilikçi Atılımlar. *Bilge Karasu'yu Okumak*. haz. D. Yaşat, içinde (15-25). İstanbul: Metis Yayınları.

Akatlı, Füsun (1997). Çağdaş Bir Penelope. *Bilge Karasu Aramızda*. haz. Füsun Akatlı, Müge Gürsoy Sökmen, içinde (115-124). İstanbul: Metis Yayınları.

Akay, Ali (2013). *Postmodernizmin Abc'si*. İstanbul: Say Yayınları.

Aktulum, Kubilay (2004). *Parçalılık/Metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınları.

Aktulum, Kubilay (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.

Allen, Richard (2007). *Hitchcock's Romantic Irony*. New York: Columbia University Press.

Anderson, Perry (2011). *Postmodernitenin Kökenleri*. E. Gen (Çev). İstanbul: İletişim Yayınları.

Arıcı, Yıldırım (2013). Avından Göz Alan. *Bilge Karasu'yu Okumak*. haz. D. Yaşat, içinde (187-210). İstanbul: Metis Yayınları.

Armaner, Türker (1997). Son Opus Magnum. *Bilge Karasu Aramızda*. haz. F. Akatlı, M. G. Sökmen, içinde (246-250). İstanbul: Metis Yayınları.

Armaner, Türker (2013). Korku, Yalan, Hakikat: Uzun Sürmüş Bir Gün. *Bilge Karasu'yu Okumak*. haz. D. Yaşat, içinde (139-145). İstanbul: Metis Yayınları.

Aytaç, Gürsel (2012). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*. Ankara: Doğubatı Yayınları.

Bakhtin, Mikhail (2000). *Karnavaldan Romana*. C. Soydemir (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

John, Banville (1981). *Kepler*. London: Minerva.

Barraclough, Geoffrey (1969). *An İntroduction to Contemporary History*. Pelican Book: England.

Barthes, Roland (1986). *The Rustle of Language*. Richard Howard (Translator). New York: Hill and Wang.

Barthes, Roland (1998). *Roland Barthes/Yaşantı*. S. Rıfat (Çev). İstanbul: YKY.

Barthes, Roland (2006). *Romanın Hazırlanışı 1*. M. Rıfat, S. Rıfat (Çev). İstanbul: Sel Yayınları.

Barthes, Roland (2009). Göstergeler İmparatorluğu. *Yazı ve Yorum.* T. Yücel (Çev), içinde (108-125). İstanbul: Metis Yayınları.

Batur, Enis (1997). Bilge Karasu Üzerine İki Not. *Bilge Karasu Aramızda*. haz. F. Akatlı, M. G. Sökmen, içinde (160-164). İstanbul: Metis Yayınları.

Baudrillard, Jean (1993). Game with Vestiges. *Selected İnterviews*. prepared by Mike Gane, pages (81-99). New York: Routledge.

Baudrillard, Jean (2013). *Foucault'yu Unutmak*. O. Adanır (Çev). Ankara: Doğubatı Yayınları.

Baudrillard, Jean (2014 a). *Simülakrlar ve Simülasyon*. O. Adanır (Çev). Ankara: Doğubatı Yayınları.

Baudrillard, J. (2014 b). *Sanat Komplosu/Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik-1*. E. Gen, I. Ergüden (Çev). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bauman, Zygmunt (1989). *Legislators and Interpreters: On Modernity, Postmodernity and Intellectuals*. Cambridge: Polity Press.

Bauman, Zygmunt (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları.* İ. Türkmen (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Zygmunt (2014). *Modernlik ve Müphemlik.* İ. Türkmen (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Berman, Marshall (1988). *All That is Solid Melts İnto Air, the Experience of Modernity*, USA: Penguin Books.

Best, Steven ve Kellner, Douglas (2011). *Postmodern Teori*. M. Küçük (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bornstein, Georgeve and Williams, Ralph G. (1993). *Palimpsest: Editorial Theory in the Humanities*. USA: University of Michigan Press.

Bravo, Hamdi (1997). Gece'ye Hazırlanırken. *Bilge Karasu Aramızda*. haz. F. Akatlı, M. G. Sökmen, içinde (233-246). İstanbul: Metis Yayınları.

Budak, Selçuk (2009). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Calinescu, Matei (2013). *Modernliğin Beş Yüzü*. İstanbul: Küre Yayınları.

Calvino, Italo (2015). *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*. E. Y. Cendey (Çev). İstanbul: YKY Yayınları.

Cebeci, Oğuz (2008). *Komik Edebi Türler/Parodi, Satir ve İroni*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Cevizci, Ahmet (2013). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Cervantes, Miguel de (2013). *Don Kişot*. R. N. Güntekin (Çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Chen, Kuan-Hsing (1992). Post-Marxism: Critical Postmodernism and Cultural Studies. *Culture and Power*. edited by Paddy Scannell, Philip Schlesinger, Colin Sparks, pages (73-89). London: Sage.

Connor, Steven (2005). *Postmodernist Kültür/Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*. D. Şahiner (Çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çelik, Dilek Yalçın (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Deleuze, Gilles ve Guattari, Fêlix (2014). *Anti-Ödipus/Kapitalizm ve Şizofreni 1*. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Demir, Yavuz (2002). *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât/Bir Üst Kurmaca Olarak Müşâhedât*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Derrida, Jacques (2010). *Edebiyat Edimleri*. M. Erkan, A. Utku (Çev). İstanbul: Otonom Yayınları.

Derrida, Jacques (2010). *Gramatoloji*. İ. Birkan (Çev). Ankara: BilgeSu Yayınları.

Doğan, Mehmet H. (1997). Mektup Avlu, Konuşmak Park. *Bilge Karasu Aramızda*. haz. F. Akatlı, M. G. Sökmen, içinde (53-60). İstanbul: Metis Yayınları.

Doltaş, Dilek (1999). *Postmodernizm/Tartışmalar ve Uygulamalar*. İstanbul: Telos Yayınları.

Eagleton, Terry (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. M. Küçük (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ecevit, Yıldız (2009). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ecevit, Yıldız (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Eco, Umberto (1999). *Gülün Adı*. İstanbul: Can Yayınları.

Eco, Umberto (2001). *Açık Yapıt*. P. Savaş (Çev). İstanbul: Can Yayınları.

Eco, Umberto (2013). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. K. Atakay (Çev). İstanbul: Can Yayınları.

Emre, İsmet (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayınları.

Erdem, Servet (2013). Bir Masala İnanmak: Göçmüş Kediler Bahçesi'ne Taş(ın)an Metinler, İmgeler. *Bilge Karasu'yu Okumak*. haz. D. Yaşat, içinde (127-139). İstanbul: Metis Yayınları.

Evren, Süreyya (2003). *Postmodern Bir Kız Sevdim*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Felman, Shoshana (1985). *Writing and Madness*. New York: Cornell University Press.

Feyerabend, Paul (1991). *Yönteme Hayır*. A. İnam (Çev). İstanbul: BFS Yayınları.

Foucault, Michel (2006 a). *Kelimeler ve Şeyler/İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. M. A. Kılıçbay (Çev). Ankara: İmge Yayınları.

Foucault, Michel (2006 b). Yazar Nedir? *Sonsuza Giden Dil*. I. Ergüden (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, Michel (2011). Nietzsche, Soybilim, Tarih. *Felsefe Sahnesi/Seçme Yazılar 5*. I. Ergüden (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, Michel (2014). Özne ve İktidar. *Özne ve İktidar/Seçme Yazılar 2*. I. Ergüden, O. Akınhay (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Frye, Northrop (2015). *Eleştirinin Anatomisi*. H. Koçak (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Funk, Rainer (2009). *Ben ve Biz/Postmodern İnsanın Psikanalizi.* Ç. Tanyeri (Çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gadamer, Hans-Georg (2003). Hermeneutik. *Hermeneutik Üzerine Yazılar*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Gottdiener, Mark (2005). *Postmodern Göstergeler/Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri*. E. Cengiz, H. Gür, A. Nur (Çev). İmge Yayınları.

Gökberk, Ülker (1997). Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı Üzerine. *Bilge Karasu Aramızda*. haz. F. Akatlı, M. G. Sökmen, içinde (124-153). İstanbul: Metis Yayınları.

Göktürk, Deniz (2013). Dönüşümler Diyarında Avrupa'yı Düşlemek. *Bilge Karasu'yu Okumak*. haz. D. Yaşat, içinde (210-225). İstanbul: Metis Yayınları.

Gümüş, Semih (2010). *Modernizm ve Postmodernizm/Edebiyatın Dünü ve Yarını*. İstanbul: Can Yayınları.

Gündüz, Osman (2012). *İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası/Anar'ın Kurgu Evreninde Postmodern Bir Gezinti.* Ankara: Grafiker Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (1997). Yazı ve Arınma. *Bilge Karasu Aramızda*. haz. F. Akatlı, M. G. Sökmen, içinde (182-205). İstanbul: Metis Yayınları.

Habermas, Jürgen (1996). Modernity: An Unfinished Project, *Habermas and the Unfinished Project of Modernity*, edited by Maurizio Passerin D'entreves and Seyla Benhabib, Massachusetts: the MIT Press.

Harvey, David (2012). *Postmodernliğin Durumu.* S. Savran (Çev). İstanbul: Metis Yayınları.

Heim, Michael (1994). *The Metaphysics of Virtual Reality*. Oxford: Oxford University Press.

Hollinger, Robert (2005). *Postmodernizm ve Sosyal Bilimler/Tematik Bir Yaklaşım*. A. Cevizci (Çev). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Huyssen, Andreas (2011). Postmodernin Haritasını Yapmak. *Modernite Versus Postmodernite.* haz. ve çev. Mehmet Küçük, içinde (231-263). İstanbul: Say Yayınları.

Işıklı, Şevki (2012). *Kuantum Felsefesi/Postmodern Bilimin Doğuşu*. Ankara: Birleşik Yayınevi.

İleri, Cem (2007). Ada'nın Batımı. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer/Bir Bilge Karasu Okuması*, içinde (101-113). İstanbul: Metis Yayınları.

İleri, Cem (2007). Bölge. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer/Bir Bilge Karasu Okuması*, içinde (173-190). İstanbul: Metis Yayınları.

İleri, Cem (2007). Gece'nin Devirleri. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer/Bir Bilge Karasu Okuması*, içinde (76-87). İstanbul: Metis Yayınları.

İleri, Cem (2007). Geçiş Ayinleri. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer/Bir Bilge Karasu Okuması*, içinde (137-151). İstanbul: Metis Yayınları.

İleri, Cem (2007). İcra Eden Yazı. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer/Bir Bilge Karasu Okuması*, içinde (31-44). İstanbul: Metis Yayınları.

İleri, Cem (2007). İğdiş Edilmiş Göz. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer/Bir Bilge Karasu Okuması*, içinde (190-203). İstanbul: Metis Yayınları.

İleri, Cem (2007). İkonakırıcılar İçin İkon. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer/Bir Bilge Karasu Okuması,* içinde (113-129). İstanbul: Metis Yayınları.

İleri, Cem (2007). Kılavuz ya da Yazının Kaçınılmazlığı. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer/Bir Bilge Karasu Okuması*, içinde (203-242). İstanbul: Metis Yayınları.

İleri, Cem (2007). Okumanın Olanaksızlığı. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer/Bir Bilge Karasu Okuması*, içinde (13-31). İstanbul: Metis Yayınları.

İleri, Cem (2007). Olanaksız Kitap. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer/Bir Bilge Karasu Okuması*, içinde (70-76). İstanbul: Metis Yayınları.

İleri, Cem (2007). Öteki Ada, Ara-Yer, Çifte Dil. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer/Bir Bilge Karasu Okuması*, içinde (129-137). İstanbul: Metis Yayınları.

İleri, Cem (2007). Seyir Halinde Yazı. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer/Bir Bilge Karasu Okuması*, içinde (151-173). İstanbul: Metis Yayınları.

İleri, Cem (2007). Tutumlar Biçime Dönüşünce. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer/Bir Bilge Karasu Okuması*, içinde (44-70). İstanbul: Metis Yayınları.

İleri, Cem (2007). Vasiyet Olarak Yazı. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer/Bir Bilge Karasu Okuması*, içinde (242-255). İstanbul: Metis Yayınları.

İleri, Cem (2007). Yazının Yazısı/Tasarımın Tasarımı. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer/Bir Bilge Karasu Okuması*, içinde (87-101). İstanbul: Metis Yayınları.

Jackson, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literatüre of Subversion*. New York: Methren.

Jameson, Fredric (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. New York: Cornell University Press, Ithaca.

Jameson, Fredric (2008). *Modernizm İdeolojisi/Edebiyat Yazıları*. K. Atakay, T. Birkan (Çev). İstanbul: Metis Yayınları.

Jameson, Fredric (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. N. Plümer, A. Gölcü (Çev.). Nirengi Yayınları.

Jeanniere, Abel (2011). Modernite Nedir? *Modernite Versus Postmodernite.* haz. Mehmet Küçük, Çev. N. Tutal, içinde (111-125). İstanbul: Say Yayınları.

Joyce, James (2014). *Ulysses*. N. Erkmen (Çev). İstanbul: YKY.

Kantarcıoğlu, Sevim (2007). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Karasu, Bilge (2004). *Lağımlaranası ya da Beyoğlu*. haz. F. Akatlı. İstanbul: Metis Yayınları.

Karasu, Bilge (2006). İmge Üretiminde Roman Hâlâ İlk Sırada. *Ne Kitapsız Ne Kedisiz,* içinde (13-24). İstanbul: Metis Yayınları.

Karasu, Bilge (2006). Ne kitaplı Ne Kitapsız. *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*, içinde (7-13). İstanbul: Metis Yayınları.

Karasu, Bilge (2007). *Gece*. İstanbul: Metis Yayınları.

Karasu, Bilge (2008 a). *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Karasu, Bilge (2008 b). *Kılavuz*. İstanbul: Metis Yayınları.

Karasu, Bilge (2009). *Susanlar*. haz. S. Soydan. İstanbul: Metis Yayınları.

Karasu, Bilge (2010). *Öteki Metinler*. haz. F. Akatlı. İstanbul: Metis Yayınları.

Karasu, Bilge (2012 a). *Narla İncire Gazel*. İstanbul: Metis Yayınları.

Karasu, Bilge (2012 b). *Troya'da Ölüm Vardı*. İstanbul: Metis Yayınları.

Karasu, Bilge (2013 a). *Kısmet Büfesi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Karasu, Bilge (2013 b). *Altı Ay Bir Güz*. İstanbul: Metis Yayınları.

Karasu, Bilge (2013 c). *Halûk'a Mektuplar*. İstanbul: Metis Yayınları.

Karasu, Bilge (2013 d). *Jean ve Gino'ya Mektuplar*. İstanbul: Metis Yayınları.

Karasu, Bilge (2014). *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kavas, Levent (2013). Dere Tepe Düz: Karasu'nun Süreyerleri. *Bilge Karasu'yu Okumak*. haz. D. Yaşat, içinde (55-64). İstanbul: Metis Yayınları.

Kellner, Douglas (2011). Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar. *Modernite Versus Postmodernite*, haz ve çev. M. Küçük, içinde (409-451). İstanbul: Say Yayınları.

Kılıç, Engin (2013). Gece Nasıl Bir Darbe Romanı. *Bilge Karasu'yu Okumak*. haz. D. Yaşat, içinde (107-118). İstanbul: Metis Yayınları.

Kierkegaard, Soren (2009). *İroni Kavramı/Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*. S. Okur (Çev). Ankara: İmge Kitapevi.

Koçakoğlu, Bedia (2012). *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*. Ankara: Hece Yayınları.

Kristeva, Julia (1984). *Revolution in Poetic Language*. Margaret Waller (Translator). New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (1986). Word, Dialogue and Novel. *The Kristeva Reader*. prepared by Toril Moi, pages (34-62). New York: Columbia University Press.

Kumar, Krishan (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma/Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları.* M. Küçük (Çev). Ankara: Dost Yayınları.

Kundera, Milan (2002). *Roman Sanatı*, A. Bora (Çev). İstanbul: Can Yayınları.

Kutlu, Mustafa (1999). *Hüzün ve Tesadüf*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Küçük, Mehmet (2011). Entelektüellerin Tehlikeli Oyuncağı: Postmodern. *Modernite Versus Postmodernite*, içinde (27-65). İstanbul: Say Yayınları.

Küçük, Mehmet (2011). Postmodernin Modern Karakteri ya da Dönemleştirmenin İronisi. *Modernite Versus Postmodernite,* içinde (27-65). İstanbul: Say Yayınları.

Lacan, Jacques (2005). *Êcrits*. Alan Sheridan (Translator). Taylor&Francis e-Library.

Lautreamont, Comte de (2008). *Maldoror'un Şarkıları*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Lash, Scott (2011). Modernite mi Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi. *Modernite Versus Postmodernite*, haz ve çev. M.Küçük, içinde (153-187). İstanbul: Say Yayınları.

Lefebre, Henri (1991). *The Production of Space*. Donald Nicholsin-Smith (Translator). Oxford: Balckwell.

Lucy, Niall (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı/Giriş*. A. Aksoy (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lyotard, Jean François ve Thêbaud, Jean-loup (1985). *Just Gaming*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lyotard, Jean François (1988). *The Differend Phrases in Dispute*. G.V.D. Abbeele (Translator). Manchester: Manchester University Press.

Lyotard, Jean François (2013). *Postmodern Durum*. İ. Birkan (Çev). Ankara: Bilgesu Yayınları.

Marshall, Gordon (2014). *Sosyoloji Sözlüğü*. O. Akınhay, D. Kömürcü (Çev). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Marx, Karl (1973). *Grundrisse, Outlines of the Critique of Political Economy*. M. Nicolaus (Translator). USA: Penguin Books.

Mason, Fran (2007). *Historical Dictionary of Postmodernist Literature and Theater*, UK: Scarecrow Press.

Masuda, Yoneji (1985). Computopia. *The İnformation Technology Revolution*. prepared by Tom Forester, pages (620-635). Massachusetts: The MIT Press.

Mestrovic, Stjepan (2011). Modernitenin İlk Sosyologları: Simmel ve Durkheim. *Modernite Versus Postmodernite*, haz ve çev. M. Küçük, içinde (125-153). İstanbul: Say Yayınları.

Mignon, Laurent (2013). Yehuda'yla Uğraşmak. *Bilge Karasu'yu Okumak*. haz. D. Yaşat, içinde (98-107). İstanbul: Metis Yayınları.

Mithat, Ahmet (1999). *Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Bibliyografyası*. haz. N. Esen. İstanbul: Kaf Yayınları.

Mithat, Ahmet (2000). *Müşahedat*. haz. N. Birinci. Ankara: TDK yayınları.

Moran, Berna (2007). Bilge Karasu'nun Kılavuzu. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3/Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*, içinde (119-135). İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, Berna (2007). Türk Romanında Fantastiğin Serüveni. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3/Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*, içinde (59-75). İstanbul: İletişim Yayınları.

Mouffe, Chantal (2011). Radikal Demokrasi: Modern mi, Postmodern mi? *Modernite Versus Postmodernite*, haz ve çev. M. Küçük, içinde (331-353). İstanbul: Say Yayınları.

Murphy, John W. (2000). *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*. H. Arslan (Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Nemutlu, Mehmet (2013). Eşzamanlılık, Doku, Biçim: Karasu Yazısında Olası Müzik İmgeleri Üzerine. *Bilge Karasu'yu Okumak*. haz. D. Yaşat, içinde (159-179). İstanbul: Metis Yayınları.

Nietzsche, Friedrich (1997 a). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. A. İnam (Çev). Ankara: Gündoğan Yayınları.

Nietzsche, Friedrich (1997 b). *Ecco Homo*. C. Alkor (Çev). İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, Friedrich (2008). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*. A. İnam (Çev). İstanbul: Say Yayınları.

Oppermann, Serpil (2006). *Postmodern Tarih Kuramı, Tarih Yazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman.* Ankara: Phoenix Yayınları.

Özbek, Yılmaz (2005). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*. Konya: Çizgi Yayınları.

Özgüven, Fatih (2013). Göçmüş Kediler Bahçesi'ni İlk Kez Okurken. *Bilge Karasu'yu Okumak*. haz. D. Yaşat, içinde (31-37). İstanbul: Metis Yayınları.

Özkaracalar, Kaya (2005). *Gotik*. L&M Yayınları.

Özlem, Doğan (2001). *Tarih Felsefesi*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Özlük, Nuran (2011). *Fantastik Roman*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.

Pamuk, Orhan (2008). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, Jale (2013). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Paz, Octavio (2011). Şiir ve Modernite. *Modernite Versus Postmodernite*. haz. M. Küçük, çev. N. Tutal, içinde (207-231). İstanbul: Say Yayınları.

Popper, Karl Raimond (2010). *Açık Toplum ve Düşmanları Cilt 2/Hegel, Marx ve Sonrası*. Ankara: Liberte.

Poster, Mark (1990). *The Mode of İnformation: Poststructuralism and Social Context*. Cambridge: Polity Press.

Rorty, Richard (1995). *Olumsallık, İroni ve Dayanışma*. M. Küçük, A. Türker (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rosenau, Pauline Marie (2004). *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*. T. Birkan (Çev). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Sarup, Madan (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. A. Güçlü (Çev). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Schiller, Friedrich (1990). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*. İstanbul: Miili Eğitim Basım Evi.

Sim, Stuart (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. M. Erkan, A. Utku (Çev). Ankara: Babil Yayınları.

Simmel, Georg (1977). *Problems of the Philosophy of History*. London: Routledge.

Smart, Barry (2011). Postmodern Toplum Teorisi. *Modernite Versus Postmodernite.* haz. ve çev. M. Küçük, içinde (353-409). İstanbul: Say Yayınları.

Steinmetz, Jean Luc (2006). *Fantastik Edebiyat*. H. Nemli (Çev). Ankara: Dost Yayınları.

Şaylan, Gencay (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Yayınları.

Şenürkmez, Kıvılcım Y. (2013). Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'nda Süreklilik, Dönüşüm ve Müzikal Akış. *Bilge Karasu'yu Okumak*. haz. D. Yaşat, içinde (144-159). İstanbul: Metis Yayınları.

Tekin, Mehmet (2010). *Roman Sanatı, Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Tezgör, Hilmi (2013). Kılavuz'un Bahçeleri. *Bilge Karasu'yu Okumak*. haz. D. Yaşat, içinde (118-127). İstanbul: Metis Yayınları.

Todorov, Tzevetan (2012). *Fantastik/Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. N. Öztokat (Çev). İstanbul: Metis Yayınları.

Touraine, Alain (2014). *Modernliğin Eleştirisi*. H. U. Tanrıöver (Çev). İstanbul: YKY.

Turan, Güven (1997). Ada'da Zaman Kullanımı. *Bilge Karasu Aramızda*. haz. F. Akatlı, M. G. Sökmen, içinde (153-160). İstanbul: Metis Yayınları.

Uyanık, Gürsel (2011). *Peter Stamm'ın Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler*. Erzurum: Salkım Söğüt Yayınları.

Vassaf, Gündüz (1997). Altı Ay Bir Güz'de: Okurken Yazılanlar. *Bilge Karasu Aramızda*. haz. F. Akatlı, M. G. Sökmen, içinde (95-112). İstanbul: Metis Yayınları.

Virilio, Paul (1989). The Lest Vehicle. *Looking Back on the End of the World*. edited by D. Kamper and C. Wulf. New York: Semiotext(e).

Waugh, Patricia (2001). *Metafiction, the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge.

Wittgenstein, Ludwig (2007). *Tractatus Logico-Philosophicus*. The Project Gutenberg e-book.

Yaşat, Doğan (2013). Bilge Karasu'da Susku'nun Estetiği. *Bilge Karasu'yu Okumak*. haz. D. Yaşat, içinde (64-72). İstanbul: Metis Yayınları.

Yavuz, Hilmi (2012). *Üç Anlatı/Taormina, Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri, Kuyu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yeats, William Butler (2001). *Michael Robartes and the Dancer*. E-book (Blackmask Online).

Yıldırım, Berna (2013). Bilge Karasu'da Özne: Yazının Gücü. *Bilge Karasu'yu Okumak*. haz. D. Yaşat, içinde (37-45). İstanbul: Metis Yayınları.

Zengin, Zeynep (2013). Ustadan Çırağa: Yaşam ve Ölüm Üzerine. *Bilge Karasu'yu Okumak*. haz. D. Yaşat, içinde (78-89). İstanbul: Metis Yayınları.

Makaleler

Appiah, Kwame Anthony (1991). İs the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?, *Critical Inquiry*, Vol. 17, No. 2.

Aslaner, Aysun (2008). Kılavuzu Postmodernizm Olanın Burnu Belirsizlikten Kurtulmaz. *Hece*, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Ankara.

Bell, Daniel (1972). The Cultural Contradictions of Capitalism. *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 6, No. 1/2. University of Illinois Press.

Ergün, Cemil (2012). Temel Sanat Eğitiminde ve Çağdaş Sanatta Kolaj-Fotomontaj. *e-dergi.* marmara.edu.tr. C. 1, S. 3.

Featherstone, Mike (1988). In Pursuit of the Postmodern: An Introduction. *Theory, Culture and Society*, Vol. 12, No 3.

Göksel, Nil (2006). Unutma, Parodi, İroni. *Cogito*, Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken Özel Sayısı, İstanbul.

Günday, Rıfat (2007). Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Toplumsal-Kuramsal Eleştiri ve İroni. *İlmî Araştırmalar Dergisi*. S. 24, İstanbul.

Hassan, Ihab (1985). The Culture of Post-modernism. *Theory, Culture and Society*, Vol. 2, No 3.

Hassan, Ihab (1986). Pluralism in Postmodern Perspective. *Critical Inquiry*, Vol. 12, No 3.

Hassan, Ihab (2008). Bir Postmodernizm Kavramına Doğru. İshak Yetiş (Çev.) *Hece*, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Ankara.

Hutcheon, Linda ve Valdes, Mario J. (2000). Irony, Nostalgia and the Postmodern: A Dialogue. *Poligrafias 3*, Mexican.

Karaburğu, Oğuzhan (2008). Postmodern Anlatılarda Zaman. *Hece*, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Ankara.

Kaymak, Atiye Gülfer (2008). Yazarın Canına 'Okur', Yazar Olsa Kaç 'Yazar'?:…. *Hece*, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Ankara.

Komşu, Ufuk Cem (2011). Konfüçyüs ve Sokrates'in Eğitim Felsefelerinin Yetişkin Eğitimi Açısından Karşılaştırılması. *Ahi Evren Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 12, S. 4, Kırşehir.

Linton, Patricia (1993) the "Person" in Postmodern Fiction: Gibson, Le, Guin and Vizener. *Studies in American Indian Literatures*, Series 2, Vol. 5, No. 3.

Ma, Li (2013). İndeterminacy in Postmodern Fiction, *Journal of Language Teaching and Researc*, Finland.

Mert, Necati (2008). Postmodern ve Okur. *Hece*, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Ankara.

Mirandola, Giovanni Pico Della (1987). İnsanın Vekarı Üzerine Bir Söylev. *Defter*, no: 2.

Özkul, M. Murat (2008). Post-Modern Dönemde Roman ve Nitelikleri. *Hece,* Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Ankara.

Sardar, Ziauddin (1993). Do not Adjust Your Mind, Post-modernizm, Reality and the Other, *Futures*.

Şahin, Seval (2009). Gece Gibi Bir Roman: Gece. *Turkish Studies*, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4/8.

Sazyek, Hakan (2002). Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler. *Hece,* Türk Romanı Özel Sayısı, Ankara.

Timur, Kemal (1999). Tanımı Yapılamayan Postmodernizm. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*.

Uçan, Hilmi (2008). Derrida ve Dil Bağlamında Postmodernizm. *Hece*, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Ankara.

Ünal, Hayriye (2008). Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine. *Hece*, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Ankara.

Yetiş, İshak (2008). Türk Öykücülüğünde Postmodernizmin İzleri. *Hece,* Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Ankara.

Yıldız, Bülent (2009). Bilge Karasu'nun Gece Romanı Üzerine Eleştirel Bir Deneme: Gecede Kaybolan "Ben". *Birikim*, 243. İstanbul.

Tezler

Alan, İbrahim (2005). *Bilge Karasu'nun Hikâyeciliği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Başokçu, Tahsin Oğuz (2005). *Bilge Karasu Metinlerinde Benlik Arayışı: "Ben"in Kuruluşunda Nietzsche'ci Yansımalar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Çelik, Burçin (2007). *Bilge Karasu Öykülerinin Ortak Yapısal Özellikleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çorlu, Şükrü (1992). *Barbara Frischmuth ve Bilge Karasu'nun Eserlerinde Rüya-Kurmaca İlişkisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Eşitgin, Dinçer (1999). *Bilge Karasu'nun Hikâyelerinde Anlatı Yapısı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Evis, Ahmet (2011). *Bilge Karasu'nun Öykülerinde Yapı ve Tema*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İslamoğlu, Feyza (2014). *Umberto Eco ve Orhan Pamuk'un Romanları Arasında Metinlerarasılık*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özata, Jale (2003). *Bilge Karasu'nun Gece'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi. Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

Perçinel, Nergis. (2006). *Kurt Vonnegut'un Şampiyonlar Kahvaltısı ve Mezbaha 5 Romanlarında Parodi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Söyleşiler

Anar, İhsan Oktay (07.01. 2001). İhsan Oktay Anar ile Söyleşi. Cumhuriyet Pazar Eki.

DİZİN

A

A. E. Poe, 124

A.H. Tanpınar, 132

Açık Yapıt, 119, 341

Adalet Ağaoğlu, 41

Ağır Roman, 40

Ahmet Cevizci, 215

Ahmet Mithat, 45, 46, 348

Altı Ay Bir Güz, 7, 63, 65, 81, 114, 124, 127, 182, 192, 224, 226, 231, 242, 243, 245, 249, 250, 256, 281, 284, 288, 298, 300, 304, 329, 330, 331, 333, 334, 346, 352

Amat, 42

Anayurt Oteli, 39

Andreas Huyssen, 24

Anıştırma, 121

Anime Nera, 84

Anna Frank, 126

Aragon, 12, 29

Arnold Toynbee, 25

Arzu Sapağında İnecek Var, 41

Aşk Sanatı, 126, 128, 141

Avangard, 6, 25, 39

Aydınlanma, 2, 7, 12, 27, 328

Aylak Adam, 39

B

Bakkhalar, 134

Balzac, 120

Baudrillard, 13, 14, 15, 16, 32, 87, 88, 116, 193, 216, 217, 218, 246, 250, 251, 274, 294, 336, 338

Beckett'in Ardından Hecelemeler, 40

Belirlenimcilik, 31

Berci Kristin Çöp Masalları, 41

Binbir Hece, 40

Bir Bilim Adamının Romanı, 40

Bir Cinayet Romanı, 40

Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu, 69, 122, 123, 128, 140, 339

Blaise Pascal, 82

Bohr, 31

Bram Stoker, 145

Breton, 12, 29

Brikolaj, 15, 293
Buket Uzuner, 43
Burke, 11, 28
Büyülü Gerçekçilik, 3
C
Canetti, 12
Cem İleri, 89, 105, 106, 108, 113, 146, 190, 229
Cenk Hikâyeleri, 42
Cervantes, 45, 339
Charlie Chaplin, 192
Chateaubriand, 11, 28, 120
Cortazar, 144, 146
Cut up, 89, 330
D
D.M. Thomas, 246
Dadaistler, 30, 89
Dali, 12, 29, 126
Daniel Defoe, 248
Dante, 42
Dava, 122
Dede Korkut, 127, 128, 141
Dehşet Gecesi, 145
Deli Dumrul, 124, 127
Derrida, 234, 260, 340, 353, 355
Dictionary of Received Ideas, 21
Dilek Doltaş, 23
Disneyland, 15, 216
Don Juan, 127, 128, 141
Don Kişot, 45, 339, 350
Dostoyevsky, 126
Douglas Kellner, 19
Dördüncü Boyutun Keşfi, 12
Dracula, 145
Düşünceler, 82
E
Ece Ayhan, 130, 134, 141
Ecinniler, 126, 128, 141
Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, 42
Emre Kongar, 43
Epigraf, 121, 128, 140
Erendiz Atasu, 43
Estetik Modernite, 12, 27
Euripides, 134
Evliya Çelebi, 42
Ezra Pound, 10
F
F. Attar, 133
Fantastik, 3, 142, 143, 162, 311, 331, 350, 351
Ferit Edgü, 39, 40, 144
Feyerabend, 12, 32, 341
Fındık Sekiz, 40
Finnegans Wake, 83
Flaubert, 120
Fold-in, 89, 330
Foucault, 86, 173, 247, 248, 252, 256, 271, 273, 274, 294, 333, 338, 341
Francis Bacon, 10, 173
Fransız Devrimi, 7, 270, 290
Frederico de Oniz, 25
Fredric Jameson, 14, 116, 146
Freud, 29, 246
Friedrich Schlegel, 11, 28

G

Gabriel Garcia Marquez, 144

Galileo, 31

Gece, 1, 6, 40, 42, 47, 50, 52, 54, 55, 56, 70, 71, 81, 113, 114, 115, 121, 122, 123, 131, 145, 166, 167, 171, 180, 182, 186, 188, 192, 196, 199, 200, 202, 204, 212, 222, 224, 231, 235, 236, 237, 239, 240, 244, 252, 253, 254, 257, 262, 263, 269, 275, 278, 280,288, 294, 298, 304, 308, 310, 315, 324, 325, 326, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 339, 343, 345, 346, 355, 356

George Bornstein, 119

Gerçeküstücüler, 12, 30

Gilbert Adair, 25, 245, 274

Goedel, 31, 33, 233

Goncourt, 120

Gotik, 3, 145, 350

Goya, 127, 128, 141, 159, 162

Göçmüş Kediler Bahçesi, 1, 6, 66, 67, 68, 71, 79, 81, 89, 98, 99, 115, 124, 125, 128, 146, 158, 170, 179, 181, 192, 204, 205, 206, 207, 213, 227, 232, 263, 287, 289, 300, 310, 329, 330, 331, 332, 341, 345, 350

Gölgesizler, 42

Gönderge, 121, 140

Gösteren, 34

Gösterilen, 34

Gregor Samsa, 42, 142

Grek, 120

Gülün Adı, 174, 184, 340

Gülün Mucizesi, 131

Güney Dal, 43

H

Halûk'a Mektuplar, 7, 155, 346

Hamlet, 123, 128, 141

Hasan Ali Toptaş, 42

Hegel, 125, 128, 131, 141, 350

Heisenberg, 31, 233, 244

Hilmi Yavuz, 43, 69

Hiper Mekân, 3

Hümanizm, 7

Hüsn ü Aşk, 42, 157

Hüsrev û Şîrîn, 42

Hüzün ve Tesadüf, 46, 347

I

Ihab Hassan, 20

II. Ramses, 13, 32

Isaac Asimov, 125

İ

İhsan Oktay Anar, 42, 144, 174, 194, 342, 356

İkon, 217, 343

İnci Aral, 41

İroni, 3, 35, 171, 173, 178, 181, 183, 191, 339, 346, 350, 353

İsa'nın Hayatı, 124

İtalo Calvino, 69, 122

İyinin ve Kötünün Ötesinde, 85, 349

İzafiyet Teorisi, 2, 12, 31, 329, 333

J

James Joyce, 3, 4, 12, 83, 84, 306, 314, 316

Jean Genet, 131

Jean ve Gino'ya Mektuplar, 7, 346

Jorge Luis Borges, 86

Julia Kristeva, 117, 291

Jürgen Habermas, 8

K

K. Philip Dick, 218

Kaf Dağının Ardı, 42

Kafka, 12, 39, 42, 83, 122, 128, 140, 142, 144, 146

Kara Kedi, 124

Kara Kitap, 41

Karı Koca Masalı, 45, 348

Karşı Aydınlanma, 12, 27

Kem Gözlere Anadolu, 42

Kenan Hulisi Koray, 145

Kerime Nadir, 145

Kılavuz, 6, 76, 77, 123, 124, 127, 139, 141, 158, 160, 162, 170, 190, 219, 221, 222, 231, 240, 241, 242, 244, 285, 289, 303, 305, 322, 323, 326, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 344, 345, 351

Kısmet Büfesi, 6, 71, 99, 103, 106, 115, 132, 168, 180, 192, 209, 213, 228, 285, 289, 313, 329, 330, 331, 332, 334, 346

Kimse, 40, 70, 88

Kitab-ül Hiyel, 42

Koku, 121, 128, 140

Kolaj, 120, 140, 307, 353

Köksap, 34

Krishan Kumar, 19, 20, 316

Kuantum Fiziği, 2, 12, 31, 329, 333

Kubilay Aktulum, 88, 118

kültürel modernizm, 12, 27

L

Lağımlaranası ya da Beyoğlu, 7, 106, 134, 286, 345

Lal Masalları, 42

Latife Tekin, 41

Leonardo Da Vinci, 127

Leslie Fidler, 19

Leyla Erbil, 40

Linda Hutcheon, 173

Lobachevsky, 233, 244

Lyotard, 14, 19, 32, 36, 85, 194, 252, 259, 348

M

Maistre, 11, 28

Mantık al-Tayr, 133

Maotik, 171

Marinetti, 10

Marx, 146, 348, 350

Masumiyet Müzesi, 46, 350

Mayakovsky, 10

Metafizik, 9, 28, 29, 142, 168, 214, 218, 221, 232, 289, 303, 309

Metin Kaçan, 40

Metinlerarasılık, 3, 116, 134, 330, 336, 356

Mevlana, 42
Michelangelo Buonarroti, 126
Mikhail Bakhtin, 118
Milan Kundera, 88
Mitoloji, 141, 146, 289
Modern birey, 10, 192, 232
Modern dönem, 8, 24, 38, 248, 270, 305, 319, 320
Montaj, 120
Mucizevî Mandarin, 41
Murat Uyurkulak, 43
Murathan Mungan, 42
Müşahedat, 46, 349
N
Narla İncire Gazel, 6, 61, 63, 73, 75, 82, 109, 111, 115, 133, 167, 180, 181, 191, 192, 212, 213, 329, 330, 331, 332, 345
Nazlı Eray, 41
Ne Kitapsız Ne Kedisiz, 6, 345
Nedenselliğin Yıkılışı, 2, 12, 31, 329
Nedim Gürsel, 43
Newton, 31
Niall Lucy, 12, 28
Nietzsche, 1, 29, 30, 85, 248, 257, 333, 341, 349, 355
O
Oğuz Atay, 39, 84, 306
Orhan Pamuk, 41, 42, 46, 356
Orta Çağ, 8, 9, 23
Ovidius, 126
Oyun, 3, 16, 33, 98, 123, 192, 193, 194, 195, 201, 207, 209, 331
Ö
Öklitçi Olmayan Geometri Kuramları, 2, 12, 31, 329
Öteki Metinler, 7, 345
P
Palimpsest, 119
Paranoya, 35, 302
Parodi, 120, 172, 339, 353, 356
Pastiş, 120, 140
Patafizik, 33, 35
Patrick Suskind, 121
Pınar Kür, 40
Pico Della Mirandola, 8, 290
Pinhan, 42
poetik, 117
Postmodern Bir Kız Sevdim, 41, 341
Postmodern Edebiyat, 3, 12, 28, 347
Postyapısalcılık, 24
Pozitivizm, 10
Proust, 83, 120, 129
Puslu Kıtalar Atlası, 42
R
Ralph G. Williams, 119
Reform, 7
Renan, 120, 124
Retrospektif, 117, 330
Rilke, 42
Roberto Rossellini, 84
Robinson Crusoe, 248
Roland Barthes, 56, 87, 337

Romantik Bir Viyana Yazı, 41
Romantizm, 2, 11, 12, 28, 29, 30, 33
Rönesans, 7, 8, 23
S
Sainte-Beuve, 120
Saint-Simon, 120
Sait Faik Abasıyanık, 46
Sally Banes, 20
Sanayi Devrimi, 10
Scott Lash, 30
Sembolistler, 30
Sentagma, 34
Ses ve Öfke, 83
Sevgili Arsız Ölüm, 41
Simulakr, 217
Simülasyon, 14, 16, 116, 193, 214, 215, 216, 217, 219, 231, 332
Sir Walter Scott, 11, 28
Sokrates, 171, 346, 354
Steven Best, 19
Steven Connor, 19
Stuart Sim, 10, 15, 85, 293
Susanlar, 7, 78, 162, 255, 301, 313, 345
Süreyya Evren, 41
Ş
Şizofreni, 35, 340
T
Talat Sait Halman, 128, 134, 141
Tehlikeli Oyunlar, 40
Terry Eagleton, 13, 252, 258
The Naked Sun, 125, 128, 141
Tinin Görüngübilimi, 125
Todorov, 143, 148, 351
Troya'da Ölüm Vardı, 6, 68, 78, 81, 112, 115, 126, 132, 164, 166, 170, 180, 182, 190, 192, 302, 305, 329, 330, 331, 334, 346
Tuhaf Bir Kadın, 40
Tuhaf Bir Ölüm, 145
Turgut Uyar, 131, 134, 141
Tutunamayanlar, 40
U
Ulysses, 83, 84, 345
Umberto Eco, 70, 119, 173, 194, 356
Ur Lokantası, 41
Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, 1, 6, 79, 125, 182, 186, 229, 230, 232, 242, 245, 250, 252, 257, 287, 289, 326, 329, 330, 342, 346, 351
Ü
Üç Aynalı Kırk Oda, 42
Üç Başlı Ejderha, 40
Üstkurmaca, 3, 45, 47, 68, 80, 181, 329, 352
W
W.B.Yeats, 83
William Faulkner, 3, 4, 83, 316
William Gass, 47
William Shakespeare, 123
Y
Yaz Yağmuru, 132
Yeni Tarihselcilik, 3, 247, 256, 340, 349

Yeni Yalan Zamanlar, 41
Yıldız Ecevit, 39, 194, 305
Yusuf Atılgan, 39
Yüzyıllık Yalnızlık, 144
Z
Ziauddin Sardar, 38