

ÇOK SESLİ BİLİNÇ VE GERÇEKLİK: BİLGE KARASU METİNLERİ

Hayrettin Orhanoğlu

- Anlatıcının 19. yy. sonrası görünümünde yer alan önemli niteliklerinden biri söylemsel çoğulluğudur. Bu bağlamda söylemsel çoğulluğu, anlatının bilinç dünyasında olaylara farklı bakış açıları getirme ve bunu dillendirme olarak tanımladığımızda çoğulluğun öne çıkarılmasıyla dilin de ötesine geçilerek kurulan bir dünyanın arka planında yazar ve okurun kendini evinde hissedeceği bir anlam dünyası sezdirilmeye çalışıldığı hemen anlaşılır.

Anlatıcı, yakalamaya çalıştığı ara-dünyayı söylemsel çoğulluğuyla okura daima bir arka plan olarak sunar. Anlatıcı, öngördüğü bu çoğul söylemi okurun da paylaşmasını arzular çünkü anlatıcı için asıl amaç; görünen değil, dilin de ötesindeki anlamdır. Mesajın iletiminde bu arzu yerini hazza bırakır. Söylemsel yapının bu art alanı kullanma çabası, Orta Çağ'la başlayan ve mekânın sanattaki yansımalarında nesnenin üç boyutluluğunu öne çıkaran anlayışlarda da görüleceği gibi dile bir perspektif kazandırma çabası şeklinde tezahür eder. Bir diğer deyişle dilin anlam alanı, nesnenin daha çok görünür olmayan tarafıyla yani özle temellendirilmeye çalışılır. Bu da ister istemez imgesel yaklaşımı beraberinde getirir. Önceki tasvirici yaklaşımın aksine nesne, imgelerinin bütün anlam dünyalarıyla yeniden şekillendirilir. Objeye, art-alanın, nesneye da tabiatın egemenliğinde imgesinin de yardımıyla var-olandır. Kant'a gelinceye kadar egemenliğini sürdüren bu çaba, Kant'la yeni bir yola girer. Onunla birlikte "imge, ideye ilişkin bir bilgiyi temsil edebileceği görüşüne veda eder."¹ Bu kırılma noktasıyla giderek nesnesinden kopan imge, akli ve Tanrı düşüncesini red-

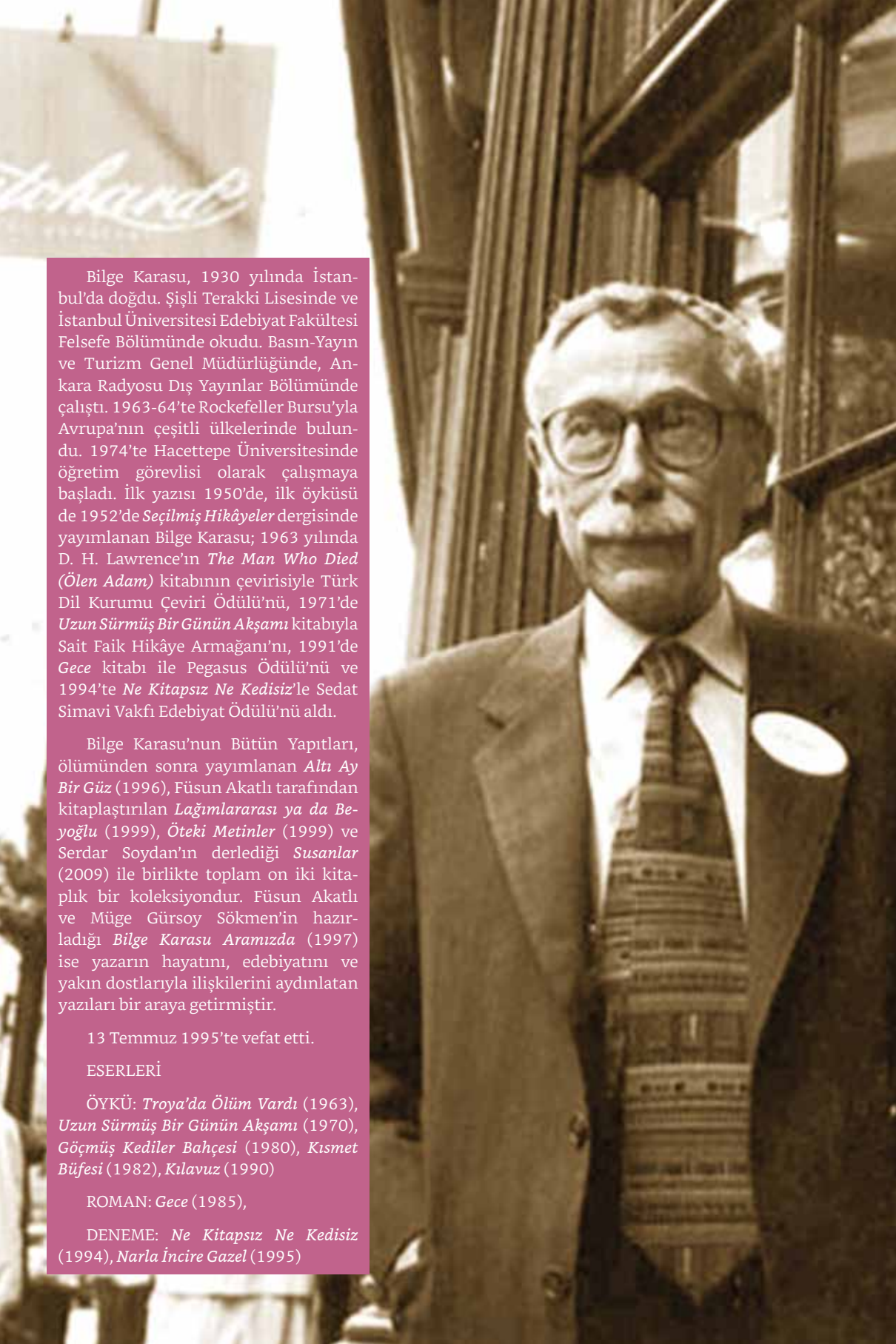
1 Zeynep Sayın, *Noli Ma Tangere: Beden Yazısı II*, Kaknüs Yay., İstanbul 2000, s. 37.

deden bireyin de ortaya çıkışıyla 20. yy.ın bilinç akımı tekniğini kullanan romancılarla yeni bir ivme kazanır. İngesinden kopan nesneleşmiş tabiat, daha geniş bir söylemsel alanda dilin yardımıyla yeni bir imge alanı açar. Yazınsal bir söylem alanıdır en açık deyişle. Metnin bir bütün olarak ifadesi de içeriğinden ayrı olarak başlı başına düşünsel alanın sınırlarında gezinerek temel bir imge olarak anlaşılmaya başlanmıştır. Böylelikle *Suç ve Ceza*'nın ötesinde yeni bir *Suç ve Ceza, Dönüşüm*'ün ötesinde bir başka *Dönüşüm*, kimi zaman anlamsal uzamları üst üste çakışarak okurun bilincinde yerini alır.

Raskalnikof ya da Gregor Samsa, okurda anlatıcıları aracılığıyla var olmanın anlamsal dizgelerini birden fazla söylemsel düzlemle iletmenin yollarını arar. Bu temel imge, insana ait olumsuz bir imgedir. Niteliksiz ancak evrenselliğın sınırlarında gezinen sıradan insanın imgesidir bu yani çağın insanı, kendi komedyasını yahut yenilgisini çekinmeden yazan yeni bir anlatıcıdır aslında. Hem anlatı kahramanı hem de anlatıcı olan bilinç, okuyucu ile yazarın buluştuğu bu noktada bir ara-yüze benzer. Hem okuyucuya hem de anlatıcıya dönüktür bu yüz.

Her defasında kahramanlar ya da anlatıcılar, bu çoğul duruşlarını genel bir çıkarsamaya dönüştürerek kendilerini okura benimsetmek isterler. Hatta çoğu zaman bu çıkarsama, bir haklılık göstergesine dönüşür. Yargıların tümünden öznelleştiği bu söylemsel çoğullukta yazar, anlatıcısı aracılığıyla ortak bir çıkış noktası bularak anlatıların kaynağını oluşturan temel sorunun cevabını araştırmaya başlar: Asıl anlatılmak istenen nedir? Olaylardan, kahramanlardan, tasvirlerden ibaret bir kurgu mu yoksa bu kurguyu da aşan asıl büyük yapı yani metin mi?

Metnin anlatıcılar aracılığıyla elde ettiği bu çok yönlülük, kimi zaman çok sesliliğe dönüşür. Hatta kimi zaman aynı anlatıcıda bilinç değişmeleri -tıpkı Sait Faik'te olduğu gibi- bu çok sesliliğın sonuçlarından biri oluverir. Klasik anlatıcı tipinin kendinden uzaklaştırmaya çalıştığı metin ve okur, artık kapalı birer giz çözücüsü ve nesnesi olarak örnek okura bırakır yerini. Böylelikle okur ve anlatıcı (belki de yazarı) aynı noktada buluşmak zorunda kalır. Her iki taraf da -kimi zaman eleştirmenin de yardımıyla- bu buluşmadan yeni bir istihsalin ortaya çıkacağından emin olarak yaptıkları metnin yorumunun bir yanılısamadan ibaret olduğunu kavrayacaktır. Her bir okurda farklı bir söylemin varlığı öne çıkarken yazarın okura bir yorum telkin etmesi imkânsızlaşır çünkü var oluş sorumluluğunu bile üzerine almaktan kaçınan ve bunu gerçekleştirirken "yaralı bilinç"ten yola çıkan anlatıcı; yapay bir kurguyla gözlem gücünü, üst üste bindirilmiş tarih ve mekân kurgusundan oluşın bir bakış açısından alır. Bu bakış

A sepia-toned portrait of Bilge Karasu, an elderly man with glasses, wearing a dark suit, white shirt, and patterned tie. He is standing in front of a building with classical architectural elements, including columns and a sign that partially reads "Richard".

Bilge Karasu, 1930 yılında İstanbul'da doğdu. Şişli Terakki Lisesinde ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünde okudu. Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğünde, Ankara Radyosu Dış Yayınlar Bölümünde çalıştı. 1963-64'te Rockefeller Bursu'yla Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde bulundu. 1974'te Hacettepe Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. İlk yazısı 1950'de, ilk öyküsü de 1952'de *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde yayımlanan Bilge Karasu; 1963 yılında D. H. Lawrence'ın *The Man Who Died* (*Ölen Adam*) kitabının çevirisiyle Türk Dil Kurumu Çeviri Ödülü'nü, 1971'de *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabıyla Sait Faik Hikâye Armağanı'nı, 1991'de *Gece* kitabı ile Pegasus Ödülü'nü ve 1994'te *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*'le Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülü'nü aldı.

Bilge Karasu'nun Bütün Yapıtları, ölümünden sonra yayımlanan *Altı Ay Bir Güz* (1996), Füsun Akatlı tarafından kitaplaştırılan *Lağımlararası ya da Beyoğlu* (1999), *Öteki Metinler* (1999) ve Serdar Soydan'ın derlediği *Susanlar* (2009) ile birlikte toplam on iki kitaplık bir koleksiyondur. Füsun Akatlı ve Müge Gürsoy Sökmen'in hazırladığı *Bilge Karasu Aramızda* (1997) ise yazarın hayatını, edebiyatını ve yakın dostlarıyla ilişkilerini aydınlatan yazıları bir araya getirmiştir.

13 Temmuz 1995'te vefat etti.

ESERLERİ

ÖYKÜ: *Troya'da Ölüm Vardı* (1963), *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (1970), *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1980), *Kısmet Büfesi* (1982), *Kılavuz* (1990)

ROMAN: *Gece* (1985),

DENEME: *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* (1994), *Narla İncire Gazel* (1995)

açısı, tahmin edilebileceği gibi kronolojik olmayan yeni bir tarih kurgusudur aynı zamanda. Üst üste çakışan kimi tarihsellikler, yeni bir tarih kurgusunun da habercisidir. Bu yöntem, tarih kurgusunu araçsallaştırılarak özellikle düşüncenin öne çıkmasına dönük bir çaba sayar. Amaç; tarihin değil, bilincin öznelliğidir. Özellikle postmodern metinlerde olaylar, akronolojik kurguyla belirlenmiş bir düşüncenin etrafında şekillenir. Nesnenin, mekânın ve nihayet zamanın karşısında daima edilgin bir tavır alan anlatıcı ya da bazen mitik bazen de modern anlatının dilinden elde edilen söyleme yaslanan bilinç, kurgunun eyleyeni oluverir. Dolayısıyla anlatıcı da artık birden fazla 'eyleyen'i barındıran biridir.

Gerçeklik değişmeleri, geleneksel metinlerde olduğu gibi modern anlatılarda da kendine farklı bir yer ister. Özellikle tabiat karşısında sanatçı, kendiliğini koruyabilmek amacıyla ya taklit ya da soyutlama yoluna gider. Bu da bir bilinç ve algı araştırmasını da beraberinde getirecektir. Bu çalışma, özünde Bilge Karasu'nun metinlerine bu açıdan yaklaşırken sanatçının gerçeklik karşısında nasıl bir tutum takındığını araştırmaktadır. Yakından bakıldığında Karasu, gerçekliğe çok sesli bir bakışla cevap vermektedir. Bu yönelim, Karasu'nun hemen hemen bütün metinlerinde karşımıza çıkar.

Bilge Karasu, anlatılarında sözü edilen tarih kurgularından yola çıkarak kimi zaman mitik kimi zaman da özneliği öne çıkaran bireysel bir söylemi öne çıkarır. Dil aracılığıyla, dilin burgusal bir şekilde içe çekilmesiyle elde edilen anlatı bilinci, her an yeniden kurulur, tasarlanır. Bu yönüyle ondaki dil; canlı, hareketli ve değişkendir. Anlatılarda, zaman da dilin yapısına göre araçsallaşmış ve birden fazla zaman üst üste kullanılarak tek bir olaya, tasvire sırt dönülmüştür. Böylelikle merkeze alınan düşünce odaklı yaklaşım, çoğul bir söylemle ortaya çıkar. Birden fazla bilinç, zaman ve mekân kurgusu bir araya geldiğinde söylemsel çoğulluğun şartları da ortaya çıkmış olur. Onun merkeze aldığımız "Acı Kök Yağmurun Tadında" adlı anlatısı, bütün bu yargılarımızın bir örneğini verir bize.

"Anam, bu ses bulutuna kulak verir, içine dalar, ötesinde çocukluğunu bulur anlatırdı ben yıllarca sonra oraları bulmağa çalıştım ama boşuna uğraştım oraları o zaman vardı her yaz babasının bavulları nasıl üzerlerine oturarak kapadığını onları Haydarpaa'dan nasıl trene bindirdiğini trene bindikten sonra Derecik'e gitmek için geçen zamanın nasıl uzadığını istasyonda inip kendilerini bekleyen arabaya binerken her kezinde annesini nasıl kızdırdığını nasıl yerinde duramadığını anlatırdı bana."²

2 Bilge Karasu, "Acı Kök Yağmurun Tadında", *Troya'da Ölüm Vardı*, Metis Yay., İstanbul 2012, s. 94.

Birden fazla eyleyenin barındığı anlatıda; klasik anlatı geleneğinin aksine ara sözler, ara zaman ve mekânlar işin içine girer ve rol değişimleri ardı ardına gelir. Mekânlar, kişiler, zaman dilimleri, yazınsal bir nesneleştirme çabasıyla öykülerin merkezinde yer alan “anne” imgesiyle buluşarak bir ırmak anlatıya dönüşür. Bilge Karasu’nun anlatıları aracılığıyla anlatıcı eyleyen, kendine benzeyen bir gölge-anlatıcı aracılığıyla iç dünyasını aktarmaktadır. İşte bu noktadan itibaren Karasu’nun niçin böylesi bir yola girdiği sorusu, cevabını bulur. Onun anlatılarında yaşantıların, hatıraların, bilincin derinliklerinde bir karşılığı daima vardır. Zaman ve mekânın çoğulluğu da kronolojik zaman algısının sınırlarını zorlayarak eyleyenlerin bilincinde oldukça farklı boyutlarda bir şekilde yer etmiştir. Oradan genişleyerek diğer eyleyenlere, onların bilinçlerine doğru hamle yapar. Ancak tuhaf olan hemen her eyleyenin bilincinin bir diğerinin yansıması olmasıdır. Başka bir açıdan bakıldığında ise her bilinç, kendisinden önce gelen bilincin bir devamı ya da onun karşısında yer alır. Birbiri ardınca devam eden umutsuzluk akışı, bir sonraki neslin bilincine aktarılır. Babanın otoritesi ya da annenin durağanlığı; anlatıcıda tekdüze, ağır ve nihayet altından kalkılamaz sonuçlar doğuran bir akışa yol açar.

Müşfik, kelime anlamıyla şefkatli olan anlamına gelir. Ancak anlatıdaki Karasu’nun kahramanı Müşfik, daha çok şefkat isteyen biridir. Kendini daima yalnız hisseden ve bilincinde zamansal sıçramalarla ileriye ya da geriye doğru giden Müşfik’in sözleri, annenin anlattıklarıyla karışır. İlerleyen satırlarda bunları söyleyenin Müşfik mi yoksa annesi mi olduğu sorusu önemsizleşir, nitekim iki bilinç de birbirine karışmıştır. Öte yandan anlatıda Müşfik’ten başka Rânâ, Dilâver, Talha, Sadun, Gülây, Lerzan da yerini alır. Her bir eyleyenin bir diğerinin bilinçteki yansıması olması, onları birbirine bağlayan sebeplerden biridir. Bir diğer benzerlik ise Karasu’nun diğer anlatılarına da bulaşan baba umarsızlığı, annenin sevecen bir yakınlıkla oğula sarılmasıdır. Bu yönüyle anne, yakınlığı ve sıcaklığı; baba ise uzaklığı, nobranlığı temsil eder.

“Yalnızlık vardı erkeklerin içinde. Dumanın ardından “Kadınlar yalnız değil. Kadınlar yalnız olmaz. İçtiğinde bile,” dedim. Duman parçalandı. Yalnızlık vardı erkeklerin içinde. Kadın dumanların arasından sıyrılıyor, süzülüyordu. Işıklar karardı sonra.”³

Kadınlar, yalnız değilse bile tıpkı erkekler gibi mutsuzdurlar. Aralarındaki bağ, çoktan kopmuş ve her ikisi de birbirlerine yabancılaşmışlardır. Zorunluluğun ötesine geçmek için çabaları yoktur her iki tarafın. Her şeyi olduğu gibi kabullenmişlerdir.

3 Bilge Karasu, “Dönenen Bir”, *Troya’da Ölüm Vardı*, Metis Yay., İstanbul 2012, s. 40.

Sait Faik'in anlatı tarzına benzer okuyucuyla yüzleşme tarzı bir girişle başlayan *Göçmüş Kediler Bahçesi*, gerçekliğin sancısını bu kez modern masallar aracılığıyla ortadan kaldırmaya niyetli bir eyleyen'in mitik bilince yönelir. Bir yazma özgürlüğünün sınılandığı metinlerde kimi iç konuşmaların ayrı birer paragraf sistemiyle ayrıldığı kitapta, Bilge Karasu'nun bu kez zamanlar ve bilinçler arası bir yolculukla birlikte gerçek gözlemlere yaslanan bir algıya yöneldiğini de görürüz. Eyleyen; evvelden, çok evvelden yorgun düşmüş bir adamın etrafında bulduğu nesnelere parçalanışına engel olmadığı bir bilinçte kendini arayışının izlerine rastlar. İnsan ve düşünce, odak imgeler olarak yer almıştır bu anlatılarda. Gerçeklik, zaman zaman bir yanılısma olarak ortaya çıkar. Nitekim gerçeklikle birlikte nesnelere ve insanlar da anlamını yitirir:

“Üç dört ayrı zamanı birbirine kattığının bilincine vardıkça usu bütün karıştıyordu (...) bir düşün düşünün anısı içinde üçleştii gibi dörtleşiyor, garajda duran kendine bakıyor, baktığının dışında... Bitmezdi bu. Aynalarda çoğalır gibi çoğalıyorum; yorgunluğa, öfkeye, üst üste yığılan tersliklere vermeli bunu, diye söyleniyor, avutmağa çalıştıyordu kendini.”⁴

Birbirinden bağımsızmış gibi kolajlanmış anlatı düzlemleri, gerçekliğin kırılmasına göre yeniden şekillenip metne eklenirken Bilge Karasu; hemen her metinde olduğu gibi bu anlatıda da derin yapıda onları birbirine bağlayan bir gücün varlığına inanır. İlki, denizde yüzdükten sonra evine dönmek için sahilde uygun bir yol arayan ve kısa yoldan geçmek için tesadüfen bulduğu bir dehlize giren bir delikanlının anlatısıdır. Genç, birçok olağanüstülikle karşılaştığı dehlizin sonuna geldiğinde kör olmuştur. Girdiği dehliz onun mezarı olur aynı zamanda.

Sembolik bir kurgunun öne çıktığı anlatıda dehliz, gerçekliğin bir yer değiştirmesidir. Bir başka açıdan baktığımızda dehliz, olan ve olması gereken çatışmasını temsil eder. İnsan bu dehlizde kendi doğal şartlarına dönmek isterken çıkış noktası ile varılan yer arasındaki uçurumun derinleştii farkına varamamıştır. Bir anlamda anlatıların temelinde oturan bu yargı, gerçekliğin de yerinden oynamasına hatta parçalanmasına engel olamayan bilincin değişmezliğini üstlenir. İkincisi ise aynı anlatının sonunda Ali Poyrazoğlu'ndan yapılan alıntıdır. Adamla olan ilişkisinde balık, onun sunduğu her türlü öneriyi zor da olsa kabullenir. Deniz balığı; önce tatlı suda, ardından havada soluk almaya başlar. Ancak adamın bir gün yalnız kaldığı sırada taşların üzerinde kıpırdanan balığı gören çocuklar onu de-

4 Bilge Karasu, “Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam”, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yay., İstanbul 2015, s. 37.



TEPE

İnce bir vızıltı var havada, çok uzakta. Ölen çocuğunun başında ağıtları art arda dizen, uzun bir ağıt zincirinin boğumlarını halkalayan, halkalarını boğumlayan bir kadının sesi gibi. Yel estikçe yükselen, sonra belirsizleşen bir ince vızıltı. Sazlardan, sazlığın dibindeki sivrisineklerden geliyor olsa gerek. Bu geniş bataklığın, bu at adımına göre tutulmuş ölçülerin doğurduğu, iki tepe arasında kalmaklığın emzirdiği bataklığın karşı kıyısında, örenin dibindeki kulübelerde yaşayanların san benizli, şiş karınlı çocuklarını düşünüyor. Ama bu ağıt, çocukların analarından değil, sivrisineklerden geliyor. Değneğine tutuna tutuna doğruluyor bir daha. Kaç kez yapıyor bu devimi şimdilerde? Sayısını şaşıyor artık. Daha birkaç yıl önce, ağaçlığa vardığı zamanki doğruluğu ile birlikte, üç kez doğrulmak zorunda kalıyordu ancak, yol boyunca. Şimdi ise. Bir zamanlar ağaçlığa varmadan soluna bakmağa çalışırdı. Ne göreceğini, göreceği zaman duyacağı sevinci, mutluluğu iyi bilen bir insanın haliyle oraya bakmamağa çalışırdı; başı, gözü o yana kayacak olsa sanki elini kaldırıp çenesini tutar, öbür yana çevirirdi kendi başını; bu devimi eliyle, kendi eliyle yapar gibi. O zamanlar, bu bakmamanın, bu bakmaktan kendi kendini alıkoymanın artırdığı sevinci bir top gibi, bir güvercin gibi, bir gülle gibi, ellerinden, göğsünün kafesinden, gözlerinin mancinığından atardı karşıya doğru, karşıda yüzyıllardan beri esneyen ağızlara doğru.

Oysa şimdi, değneğine tutuna tutuna her doğruluşunda, her içten gelen ürperişte, dışarıdan ensesine yapışan buzlu yelin her pençe atışında biraz daha ufalarak, boynunu biraz daha kısararak, bakıyor karşıya, her bakışıyla sevincini artırdığını bilerek. Her bakışın daha öncekilere katıldığını, daha sonrakilere bir açılış olduğunu duyarak, her bakışı bir kez daha artırma pintiliğinden haz alarak. Artırılan şeyin eksilmesi korkusu ile her kezinde daha da büyük bir yığıya kapılarak.

Orada, ağaçlığın orada, top olacak, güvercin olacak, gülle olacak gene. Tilkecik olacak.

“Tepe”, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Metis Yay., İstanbul 2012, 11. basım. s. 64-65.

nize bırakır. Balık, boğulur. Gerçeklik, bu kez uyumsuzlukla eş değer hâle gelir. Bir başka deyişle dış dünyada var olan uyumsuzluk, eyleyenlerin biricik gerçekliğine dönüşür. Nitekim iç dünya, bu uyumsuzluğun bir yansımasıdır.

İki anlatının derin yapıda bulunduğu noktadaki karanlık ve aydınlığın getirdiği zoraki kabullenişlerin sınırında doğal olandan uzaklaşmanın getirdiği uyumsuzluklar, birer birer çatışmaya dönüşür. Karasu, bu ortak gücün şefkatle birleşen sevgi olmasına inanmak ister. Anneden, dostlardan, eşyadan bulaşan katılığı aşarak bu inanca sıkı sıkıya sarılmak ister. Ancak insanlar, tıpkı anlatıda olduğu gibi, ya kör olacak ve ölecek ya da denizin dışında soluk almaya alışan balık gibi denize düştüğünde boğulacaktır.

Her kitabında hatta aynı kitabın içindeki anlatılarda bile farklı bir gerçeklik algısı üreten Bilge Karasu, nesnel gerçekliği de düşsel olanı da görüntüler zinciri diyebileceğimiz bir bağıntıyla aktarmayı yeğler. Soruların sorgulamaya dönüşü de buna eklendiğinde nesnel gerçeklik, düşsel gerçekliğin içinde eriyiverir. Ölümle birlikte anılan düş izleği, bilincin kendini tanımlayabildiği, anlamlandırabildiği uzamlardandır. Düşler gibi sıralanan anlatı odakları, sık değişen metinlerin de sebebini oluşturur. İşte bu yüzden okuyucunun klasik bir anlatı beklemesi boşunadır. Denemenin anlatıya karıştığı yerler gibi şiir de metnin bir parçası hâline geliverir kimi zaman.

Sanatçının kendini yeniden oluşturma edimi; düşlerle, geçmişle ya da dış dünya yardımıyla ortaya çıkar. Bireyin kendini oluşturan bütün kurguların ipuçlarını aramak için çıktığı yol, onun kendini tanıma ve tanımlama sürecidir.

Ömer Seyfettin'in çocukluğa dair hikâyelerinin ana imgesi, suçluluk ve dolayısıyla pişmanlıktır. Yalan ve pişmanlık arasında gidip gelen bilinç, bir anlamda onun hikâyelerinin de temel çıkış noktası olur. Bilge Karasu da bu bağlamda geçmişe yöneliyor gibi görünse de aslında şimdiye olan inancı, onu dış dünyaya daha bağımlı hâle getirir. Bu yüzden gözlemleyen, kurgulayan, bozan, yeniden oluşturan bilinç; kendini tanımlamakta zorlanırken kusurlu da olsa doğru bir yolda olduğunun da farkındadır.

Derrida'ya göre yapıbozumu temel ilkelerinden biri; özdeşliklerden ayrılıklara, tümel olandan parçalara, ontolojiden dil felsefesine, epistemolojiden söz sanatına doğru algının yön değiştirmesidir.⁵ Bu yön değiştirme Karasu'da da belirgin bir şekilde yer eder. Beden imgesi, Karasu'da bakışa

5 Ahmet Cevizci, " 'Yapıbozum' Maddesi", *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yay., İstanbul 1999, s. 913.

odaklanır. Bakış, sesin yerini almış; daha ileride büsbütün suskunlaşan beden, bakışla kendini ifadeye yönelmiştir. Bilincin kendini tanımlamak üzere çıktığı yolda bakışın getirdikleri geçmişle karışır ve gerçeklik, bakışın egemenliğinde kırıla kırıla ilerler. Sesler, renkler ve görüntüler... Bakışın temel eyleyeni bu eylemlerdir.

Bakış imgesinin etrafında toplanan ya da onu tamamlayan kelimelere baktığımda genellikle donukluk, kaçırılan bakışlar ya da incinmişlik görürüz. “İncitmebeni” anlatısında sembolik olarak vurgulanan ada da tıpkı ev gibi bilincin uzamını ifade eder. Bilincin dışı açılan kapısı olan gözler, hep dehşet ve korku içindedir. Tekil ve yalnız bir bilinçtir bu. Sınırlarının varlığını duyumsar. Karasu’nun bu anlatısında “ada”, birdenbire büyümeye başlar. Bu, herkesi dehşete düşürür. Genişleyen toprak, başta adaya kendini dış dünyadan soyutlamak için gelen öğretmen için dış dünyayla yeniden bağ kurmak demektir. Bunun önüne geçebilmek için toprağın genişleyen yerinden kazılıp çukurlar açılacaktır. Bu öneri öğretmenden gelir. Ancak kazılan çukurlar, birçok insanın ölümüne sebep olurken deniz de açılan çukurları da örtmeye nihayet bütün adayı yutmaya başlar. Toprağın genişlemesi durduğunda adada öğretmenden başka kimse kalmamıştır. Toprak yığınının en üstünde ölümü bekleyen öğretmenin donuk bakışlarıyla anlatı sona erer. Yine sembolik kurgunun öne çıkışıyla yazar, ölümün sınırlılığını öne çıkarmak istediğini hissettirir.

Gerçekliğin bu denli dehşet ve korku imgeleriyle sunulduğunda yazarın kendi iç gerçekliğinin de bir katkısı vardır. Anlatılarının dışında ölüm korkusu, onu belirleyen bir tanımlama olarak çıkar karşımıza. Fusun Akatlı, *Lağımlararası Ya da Beyoğlu* kitabının oluşturulma sürecini anlattığı yazısında Karasu’nun son günlerini aktarırken onun ölüm karşısındaki tedirginliğini de dile getirir.⁶

Yer değiştirme, kılık değişimi, gerçekliğin kırılmalarından biridir anlatılarda. Örneğın kelebek, tabiattaki dönüşüm metaforlarının en göze çarpan unsurlarından biridir. Farklı türdeki çeşitliliğine rağmen bir tırtıl olarak hayata başlayıp ardından salgısıyla ördüğü kozasında bir kelebeğe dönüşür. Bu dönüşüm, aslında çirkinlikten güzelliğe doğru köklü bir değişimi ifade eder. Kedi, kirpi, yengeç, sakanguru (kertenkele), kurbağa ya da sıradan hayvanlarsa Karasu anlatılarında dönüşümün değil, yanılısamanın rolünü üstlenir. Ancak bu havyanlar üzerinden aktarılan anlatıcı bilinci, eski hâline ancak değişmenin sonuçlarından etkilenmiş bir bilinç olarak döner. Söylemsel alan, bu yönüyle eyleyenlerin gerçekliği bulabildikleri,

6 Fusun Akatlı, “Gün Bitti Yazık Arkalarında”, *Lağımlararası Ya da Beyoğlu*, Metis Yay., İstanbul 1999, s. 7-11.

kendini anlamlandırabildikleri tek gerçekliktir. Bilinçleri, yolculuğu tanımlayabildikleri, anlamlandırabildikleri ölçüde var olabileceklerdir. Bu ister geçmiş isterse herhangi bir rol / bilinç değişimi olsun durum değişmeyecek, yolculuk sonunda yapıbozuma uğrayan bilinçte derin bir yara açılacaktır:

“Yolculuğunun başındaydı daha. Yaşlı gözleri artık görmez olmuş anasına daha gitmemişti. Hem sonra bütün çocukluğunu, gençliğini dünyayı gezip görmeği düşünerek geçirmiş bir kirpinin yolculuk diye, gezi diye anasının üç arsa ötedeki yuvasına gidişi anlatması.”⁷

Bilge Karasu'nun anlatıları, daima şimdi ile başlar. Şimdiki zaman, bir ilk adım olarak kendindenliği genişleten bir bilinç algısıyla elde etmeye çalışan bir eyleyenin hamlelerini barındırır. Uçmaya hazır bir kelebek gibi. Oysa bir şey eksik gibidir. Unutulmuş yahut unutulmak istenmiş bir şey vardır geride. Bu huzursuzluk, onun bakışını geçmişe çevirir. Geçmiş algısı Karasu'da sürekli kanayan bir yaralılık hâlinde “baba” imgesini bulur hemen yanı başında. O anda kelebek, bilincinde karşılaştığı şey karşısında dehşete kapılır. Henüz dönüşümü tamamlanmamıştır. Tırtıl; bir yanı tuhaf, acınacak bir hâlde kalmıştır. Eksiklik, bir kelebek için en önemli tarafında yani kanatlarındadır. Bütün albenisini sergileyebileceği gösterişli kanatları ile yarım bir tırtıl olma hâli onu beklemektedir.

Anlatılardaki hemen hemen bütün eyleyenler, bu tuhaf eksik dönüşümün dehşetini gizlemeye çalışır. Bunun tek yolu kozaya -yani geçmişe- bilinçli bir dönüştür. Bu kez ilkinde olduğu gibi bir boşluk hâlinde değil aksine daha dingin, daha bilinçli bir yolculuk gerçekleştirilmelidir. Değişme, bir yolculukla başlar ancak bu yolculuk hep dar, küçük, sınırlı bir yoldan dünyaya yani geçmişe doğrudur. Yolculuk, aslında yine kendi iç dünyasına doğrudur bir diğer deyişle. Şimdinin hâkimiyetini elde etmek isteyen bir geçmişin varlığı, Demokles'in kılıcı gibi eyleyenlerin başındadır. Geçmişin donmuş bir durumdan ibaret olması ve gerçeklikten uzak “yapıntı”ya dönüşmesi, Karasu'nun gerçekliğe bakışını da özetler. Öyle ki yolculukların tümü, bugünden başlayarak geçmişe doğrudur. Şimdi ise geçmiş etkisinden dolayı aydınlık gibi görünen koyu bir karanlıktır, ölümdür yani yolun her iki ucu karanlığa gömülmüştür. Bu yolculuğu tanımlayan imge ise umutsuzluktur. İki ucu karanlığa, boşluğa açılan menzillerin sıkışık kalmış bilinç, zorunlu olarak geçmiş gibi görünen şimdi ile şimdi gibi görünen geçmiş arasında gidip gelir.

“Heyecan, gerginlik, coşku, türlü kılıklara girer. Sahnenin arkası bir uğultudur şimdi. Sular çekilmeli, sahne arkasını, geçenekleri, kapı-

7 “Korkusuz Kirpiye Övgü”, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, s. 61.

ları, yolları boşaltmalı. Arabaların gürültüsü uzaklaşmalı. Son araba, ıssız bir kumsalın sessizliğidir; duygu Aykal, uzakları görüp geri gelmiş dingin gözleriyle, küçük bir kız çocuğudur şimdi. Arabayı dikkatle süren, sahnede olup biteni bir de bizden iştirmek isteyen... Duygu için, düzeltilecek bir, birkaç, birçok yer de olsa bu iş bitti. Onun da içinden o garip, inanılması güç, anlamsız ‘Şimdi ne olacak? İşim bitti. Ne yapacağım şimdi?’ duygusu eser geçer mi? Oysa her bitim yeniden başlamayı getirmez mi ardından, ister istemez?

Konuşmak güç. Hantal sözlerle yetinmek zorunda kalıyor insan.

Yazı hem daha güç hem daha kolay. Vaktin (uğultulu, dingin) akıp gidişine aldırış etmeyebilen her şey gibi...”⁸

Bu cümlelerde görünen ile görünmeyen imgelere yakından bakıldığında yukarıda ifade edilen baba, geçmiş imgelerinin özgürlük, şimdi imgeleriyle çok yoğun bir şekilde yer değiştirdiğini görmemiz mümkündür. Örneğin sahne, bilinçle; vakit “uğultulu” ama aynı zamanda sakin duruşuyla babayla özdeşleştirilebilir.

Anlatıyı bir başka metaforla çözümlemek gerekirse merkezdeki çiviye bilinciyle bağlanan eyleyen; gitmek, gitmek diye çırpındığı hâlde bağlı olduğu çiviye unutmak isteyen biri gibidir. Büyümek, yetişkin olmak, bir değişme değıldir. Bunun ötesinde kendiliğini bağımlı kılan bütün değerlerden soyutlamaktır asıl olan. Bilge Karasu’nun metinlerindeki temel güç de bu yargıda düğümlenir. Karşıt güç ise olan yani gerçekliklerdir. Gerçek, kimi zaman şimdinin örtüsü altındaki geçmişle bağıntılıdır. Şimdiki zaman, geçmiş yarasının kabuğı gibidir. Kabuğun bir iyileşme belirtisi olduğu kabul edilse bile vaktinden önce deşelenen kabuk, yaranın yeniden kanamasına yol açacaktır.

Kaosla bir düzen oluşturmaya çalışmak! Bilge Karasu’nun kurguladığı her metin, bu çabanın derinliklerdeki hedefidir. Yolculuk, kaosun başlangıcıdır ve geçmişle örüntülüdür. Sürekli kendini geçmişten koparmak isteyen bilincin yolculukla birlikte karanlık, dehlize benzer bir uzamdaki hareketliliğı, genellikle bilinçdışıyla açıklanabilir. Bilinçdışı; egemenliğini geçmişle, geçmişin değışmez arketipleriyle oluşturur. Bunların başında da anne arketipi gelir. “Dehlizde Giden Adam” anlatısında saatin hep on ikiyi göstermesi bir anlamda durağanlığı, zamansızlığı akla getirir. Ancak bu yanıltıcı durağanlık, yine birden fazla zaman kurgusuyla çelişir. Delikanlı, bu zamansızlık içinde acıktığı anda karşısına çıkan yiyecek makinesine yönelir. Her ihtiyacını karşılayan ancak titiz, disiplinli bir anne gibidir

8 Bilge Karasu, *Narla İncire Gazel*, Metis Yay., İstanbul 2016, s. 46.

makine. Tabakla çatal ve bıçak, makinenin üstündeki kutuya; kılıçklar ise makinenin altındaki oyuğa bırakılacaktır. Delikanlı, denileni uysallıkla yerine getirir. Metindeki ışık imgesi de yine mağara alegorisindeki gibi bilinçdışından bilinç düzeyine çıkışın işaretidir. Işık, gerçeklik, şimdi ve kendiliktir. Anneden kopuş, daima yaralıdır. Delikanlı, kör olur ve ölür.

“Önemli olan bu ışık; gündüzle gece arasında, hala kaypak bir bugünle değişmez bir dün arasında, dirimle ölüm arasında dengede duran, askıda, sallantıda kalan, bunları daha düşündüğü süre içinde dengesi bozulup geceye, düne, ölüme kaymağa başlayacak -başladı- bu ışık önemli.”⁹

Hareketlilik, geceyle gündüz arasındaki en belirgin farklılıktır. Gündüzün yeknesaklığına rağmen gecenin olanca devingenliği, geçmişle şimdi arasındaki ilişkiyi hatırlatır. Ancak bu, genellikle yapay hatta maskeli bir geçiciliktir.

Karasu'nun bilgi ve sanata yaklaşımı da en az dış dünyaya bakışındaki algı kadar hareketlilik içerir. Buna göre Aristoteles'in theoria ve poiesis karşısındaki bütün etkinliklerin bütünü olarak gördüğü praxis, bilincin de belirli bir mesafesini hatırlatır. Bir edim olarak sanat; amaca dönüştürülmekten çok, var oluşu temellendiren bilincin tanımlanması için bir araçtır. Bu sebeple sanatsal türler, Karasu'da birer biçim algısından öteye geçmez.

Bilinçteki çok sesliliğin kaynağını şüphesiz sanatçının beslenme kaynaklarında aramız gerekecektir. Resim sanatının yanında “Yazını bir yana bırakırsak, sinema belki de yaşamımda musikiden sonra ‘yazı’ mı en çok beslemiş sanat bir metnin kuruluşu musiki biçimlerinin zaman zaman büyük ölçüde etkilediği bir iş”tir.¹⁰ Buradan hareketle bakıldığında Karasu'nun saydığı sanat dallarının her biri de çok sesliliği beraberinde getirir. Birdenbire değişen sahneler, renkten renge, biçimden biçime geçişler ve nihayet sesin çoğul sesle buluşması, Karasu'ya yeni bir anlatım imkânı verir. Her birinin gerçeklik algıları, anlatılardaki gerçeklik kırılmalarıyla eş değer bir görüntüye ulaşır.

Tabiat ve tabiatın dili de çok katmanlı ve değişikendir Karasu'nun metinlerinde. “Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine” adlı metinde bunu vurgular:

“Su ancak değişik kılıklarda ortaya çıkar, yıkanmış çamaşır olarak (bu bile var resimde), dalga ya da bulut örüntülerini andırarak, yağmurun çizgилiliğine saklanarak. Bir sürekli başkalaşım içindeki bir petek

9 Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Metis Yay., İstanbul, 1995, s.88

10 Bilge Karasu, “Karanlık Bir Yalının Karasularında”, *Yazko Edebiyat*, S.30, 1983, s.24

görünümündedir bu doğa, her gözünde ayrı bir işin sık sık da kanlı bir işin, yemek gibi, yenmek gibi bir işin görüldüğü bir petek.”¹¹

Gerçeğin ve gerçekliğin bu denli değişken olması, bir ayna metaforuyla değişmeyi kabullenmiş bir bilinçle açıklanabilir ancak. Bilge Karasu, biçimi araçsallaştırarak elde ettiği tüm anlam katmanlarını bu değişme retoriği üzerine kurar. Ancak tabiatdaki değişmelere uymayan, onlardan farklı bir değişme ritüeli şeklinde ortaya çıkar Karasu'nun metinlerinde. Tabiatın değişmesi, donuk yüzeylerin bir başka donuklukla yer değiştirmesidir sadece. Bir başka deyişle değişme, hareketlilikten uzak durumların kendilerini anlamlı kılmak için yüzeylerindeki biçimi değişmeye zorlamasıdır. Oysa daha geride eşyanın donukluğu olduğu gibi durmaktadır. Onun bu durağanlığa katkısı, hiç değilse zaman ve mekândaki sıçramalar aracılığıyla hareketlilik ve anlam katmaktır. Her metnin başlangıcındaki bu istek, giderek ışığı azalan bir kandile benzetilebilir.

“Beyoğlu'nu Beyoğlu yapan ana caddedeki, birkaç sokaktaki hızlı değişme kadar, birkaç başka yerindeki görünür donmuşluktur. Ama bu donmuşluğun da ardında (bir süreklilik oluşturabilecek ölçüde geçmişe dayanabilen yapıların, sokakların, görünümünün de ardında) daha ağır, geçmişle daha çok çekişerek oluşan bir değişme var.”¹²

Nurdan Gürbilek, Bilge Karasu'nun temel imge evreninin “korku” ve bunun karşısında “denge” ile oluştuğundan söz eder.¹³ Kısmen doğru olan bu yargı, “denge”nin yalnızca istek düzeyinde kalmasıyla tanımlanabilir çünkü her metinde, “işte olması gereken” diyebileceğimiz vaka ilerleyişi ya da son yoktur. Hep belirsizliği, karanlığı ve olması beklenmeyi görürüz. Buna zamanı, mekânı öznel bir bakış açısından uzaklaştıran dil de eklenildiğinde Karasu; gerçekliği anlamlandırmak için olanca çabasını gösterdiği hâlde, bir türlü eksikliği tamamlayamayan biri olarak çıkar karşımıza. Bu eksiklik; hem bilinçte hem dışta, dış dünyadadır. Dolayısıyla iki imgeyi yan yana getirdiğimizde karşımıza bir boşluk hâlindeki eksiklik çıkar. Hayatı anlamlandırmadaki eksiklik, sevgideki eksiklik, ilişkilerdeki eksiklik... Her şey bu eksikliğin bir temel izlek hâlinde akışıyla açıklanmakta. Sanki anlatıları belirleyen bilinç, kendini tamamlayabilmek için eksiklikten yola çıkmış ve bunun boşluklarını gördükçe de umutsuzluğa kapılmaktadır. “İncitmebeni” anlatısındaki ada, deniz tarafından yutulurken açılan çukurların da katkısını unutmamak gerekir. Bilinç, kendisinde var olan eksikliklerin farkındadır. Ancak son bir gayretle yığılan toprakların

11 Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi*, Metis Yay., İstanbul 2013, s. 30.

12 Bilge Karasu, *Lağımlararası Ya da Beyoğlu*, Metis Yay., İstanbul, s. 61.

13 Nurdan Gürbilek, *Ev Ödevi*, Metis Yay., İstanbul 2014, s. 77-93.

ya da anlatılar aracılığıyla var olabilmenin erinci Bilge Karasu'yu ayakta tutabilmektedir çünkü ölüm ya da ölüm korkusu, bütün korkuların kaynağı olmakla birlikte, bilinçteki tüm savunma mekanizmalarını alt üst edecek güçtedir.

Kaynaklar

Cevizci, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yay., İstanbul 1999.

Gürbilek, Nurdan, *Ev Ödevi*, Metis Yay., İstanbul 2014.

Karasu, Bilge, *Troya'da Ölüm Vardı*, Metis Yay., İstanbul 2012.

_____, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yay., İstanbul 2015.

_____, *Narla İncire Gazel*, Metis Yay., İstanbul 2016.

_____, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Metis Yay., İstanbul 1995.

_____, "Karanlık Bir Yalının Karasularında", *Yazko Edebiyat*, S. 30, 1983.

_____, *Kısmet Büfesi*, Metis Yay., İstanbul 2013.

_____, *Lağımlararası Ya da Beyoğlu*, Metis Yay., İstanbul 1999.

Sayın, Zeynep, *Noli Ma Tangere: Beden Yazısı II*, Kaknüs Yay., İstanbul 2000.