**T.C.**

**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

# BİLGE KARASU'NUN METİNLERİNDE FİRAR PSİKOLOJİSİ VE BİREYİN DURUMU

**ATABERK HACIMALE**

**2501181087**

**TEZ DANIŞMANI**

**DOÇ. DR. MEHMET SAMSAKÇI**

**İstanbul, 2020**

# ÖZ

## BİLGE KARASU'NUN METİNLERİNDE FİRAR PSİKOLOJİSİ VE BİREYİN DURUMU

**Ataberk HACIMALE**

Türk Edebiyatı'nda 1940 sonrası yetişen yazarların en belirgin özelliklerinden birisi, biçimde ve dilde yaptıkları yeni arayışlardır. Bilge Karasu, yazın eserinin biçimi ve dili üzerine yaptığı deneysel çalışmalarla bu arayışın en önde gelen figürlerinden birisi olmuştur. Bununla birlikte, edebiyat araştırmalarında Bilge Karasu'nun metinleriyle onun edebiyatımızdaki öneminin gerektirdiği ölçüde ilgilenilmediği gözlenmektedir. Bu çalışmanın amacı, eksikliği hissedilen bu alana yazarın metinlerini farklı bir perspektifle inceleyerek katkı sunmaktır. Bilge Karasu'nun metinleri, yazarın içinde bulunduğu firar psikolojisinden hareket ederek çözümlenmeye çalışılmış, yazarın yaşamının ve edebiyat anlayışının metinlerini nasıl şekillendirdiği ortaya koyulmuştur. Tezin birinci bölümünde bireyin dünyasını şekillendiren firar psikolojisi, konunun psikolojik ve sosyolojik boyutlarıyla açıklanmış, takip eden ikinci bölümde ise firar psikolojisinin Türk Edebiyatı geleneğinde nereye konumlandığı gösterilmeye çalışılmıştır. Üçüncü bölümde, firari bir yazar olarak Bilge Karasu'nun içinde bulunduğu durum hayatı ve yazıları üzerinden incelenirken dördüncü bölüm, yazarın metinlerinin bu perspektif üzerinden açıklanmasına ayrılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Bilge Karasu, firar, kaçış, birey, gelenek, azınlık, firar psikolojisi, metin.

# ABSTRACT

## PSYCHOLOGY OF ESCAPE AND THE STATE OF THE INDIVIDUAL IN BILGE KARASU'S TEXTS

**Ataberk HACIMALE**

One of the most prominent features of the writers who were brought up after 1940 in Turkish Literature is their explorations in form and language. Bilge Karasu has become one of the most prominent figures in this quest with his experimental practices on the form and language of a literary work. However, in literary studies, it is observed that Bilge Karasu's texts are not given as much importance in our literature as they deserve. The aim of this study was to contribute to the gap felt in this field by examining the author's texts from a different perspective. The texts of Bilge Karasu were analyzed based on the psychology of escape that the author experienced, and how the author's life and literary understanding shaped his texts was revealed. In the first part of the thesis, the psychology of escape that shapes the world of the individual is explained with the psychological and sociological dimensions of the subject, and in the second part, the place of escape psychology in Turkish literary tradition was discussed. While Bilge Karasu's situation as a fugitive writer was examined through his life and writings in the third part, the fourth chapter was devoted to the explanation of the author's texts from this perspective.


**Keywords:** Bilge Karasu, escape, fugitive, individual, tradition, minority, psychology of escape, text.

# ÖN SÖZ

Bu çalışmanın ortaya çıkışına sebep olan ana problem, Bilge Karasu'nun modern Türk Edebiyatı geleneğinin neresinde konumlandığını anlama çabasıdır. Biçimde yaptığı yeni arayışların, dili alışılmışın dışında kullanışının, açık yapıtlarının, yaratıcı konularının ve anlaşılması zor, kapalı üslubunun yanında azınlık olmasının da getirisiyle çoğu defa aykırı bir edebiyat anlayışına sahip olmakla ve Türk Edebiyatı'na "yabancı" kalmakla eleştirilen Bilge Karasu, aslında modern Türk Edebiyatı geleneğinde önemli bir yeri olan firar anlatısının sürdürücüsüdür. Modern bireyin karşı karşıya olduğu önemli çıkmazlardan birisi olan firar psikolojisi Bilge Karasu'nun yaşamında da etkisini göstermiş, bu etki varlığını yazarın metinlerinde kuvvetli şekilde hissettirmiştir. Bireyin mevcut durumundan memnuniyetsizliği karşısında içine düşmüş olduğu kaçış arzusu, psikolojinin ve sosyolojinin ilgisini çekmiş, son yüzyılda bu konuyla ilgili çok sayıda çalışma yapılmıştır. Bireyi ve toplumu ilgilendiren bu meselenin edebiyatın ufkunun dışında kalmasıysa elbette mümkün değildir. Kendi yaşantısında bu kaçış arzusunu şiddetle hissetmiş olan Karasu, içinde bulunduğu psikolojiyi metinlerine de kaçınılmaz şekilde yansıtmıştır. Bu çalışma, Bilge Karasu'nun hem modern Türk Edebiyatı geleneğinde yer alan diğer önemli yazarlarla olan benzerliklerini ön plana çıkararak onun "edebi köklerine" vurgu yapmakta, hem de metinlerinin biçim ve içeriğinde kendisini gösteren firar psikolojisi bağlamında bireyin durumunu ele alarak yazarın özgül konumunun altını çizmektedir.

Çalışmanın birinci bölümü modern bireyin karşı karşıya kaldığı önemli bir sorun olan firar psikolojisinin açıklanmasına ayrılmıştır. Kaçışın sebepleri, hangi şekillerde kendisini gösterdiği, neye yol açtığı, neyin ikamesi olduğu gibi konular meselenin psikolojik ve sosyolojik boyutları ele alınarak incelenmiştir. İkinci bölümse, etkisini edebiyatta da göstermiş bir konu olan firarın modern Türk Edebiyatı'nın gelişiminde ne gibi bir etkisi olduğunu ortaya koymaktadır. Modern Türk Edebiyatı'nın gelişim çizgisinde firarın göstermiş olduğu süreklilik, sonunda Bilge Karasu'ya varan bir çizginin ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Bu bölüm, Bilge Karasu'nun gelenek-dışı olduğuna dair var olan görüşe getirilmiş yeni bir yorumdur. Üçüncü bölüm, firari bir

yazar olarak Bilge Karasu'nun hayatında kaçış arzusunun nereye konumlandığını gösterme amacını taşır. Bu bölümde yazarın kurgu dışı metinlerinden hareketle hayat hikayesindeki kaçış fikrinin ağırlığı gösterilmeye çalışılmıştır. Dördüncü bölümde Bilge Karasu'nun metinleri, birinci bölümdeki kuramsal bilgilerden ve üçüncü bölümdeki biyografik bilgilerden hareketle firar psikolojisi bağlamında incelenmiş, metinlerindeki bireyin içinde bulunduğu durum ele alınmıştır.

Bu tezin hazırlanması sırasında çok sayıda kişiden destek gördüm. Çoğunluğu doğrudan çalışmanın içeriğiyle ilgili olmasa da adını sayamayacağım kadar çok insandan gördüğüm ilgi ve alakanın teze devam etmemde bana sağlamış olduğu motivasyon, benim için her türlü takdirin üzerindedir. Bununla birlikte, özel olarak teşekkür etmeyi bir borç bildiğim kişiler de mevcut.

İlk ve en önemli teşekkürüm, Lisans ve Yüksek Lisans eğitimim boyunca bana olan ilgisini devamlı hissettiren, pozitif anlamda desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, tezimin yazım sürecinde önemli konulara dikkatimi çeken, eksiklerimi belirtip, iyi yönleri takdir etmekten geri durmayan, yurtdışında olduğum dönemde samimi alakasını sürdüren ve tezimin gelişmesinde önemli katkısı bulunan danışmanım ve değerli hocam Doç. Dr. Mehmet SAMSAKÇI'ya. Üzerine konuştuğumuz her konuda bana verdiği cesaret için kendisine minnet duyuyorum.

Aileme, bana inandıkları ve her zaman yanımda oldukları için teşekkür ediyorum. Tezimin yazım sürecinde bana sağlamış oldukları maddi konfor alanı olmasaydı bu kadar rahat ve hızlı çalışamayacağımı hiçbir zaman unutmayacağım.

Hülya Bayram ve Enis Mutlu Atak'a yüksek lisans eğitiminin zorluğunu çekilir kıldıkları için, Cihan Yurtsever ve Ferdi Özcan'a her düştüğümde başımı kaldırmama yardım ettikleri için, Fatma Demir ve Bahar Dilara Semiz'e tezden bunaldığım anlarda değerli dostluklarını hissettirdikleri için teşekkür ederim. Son teşekkürüm de Deniz Hacımale'ye, hayatıma varlığıyla neşe ve sevinç kattığı için.

Bu tezi, babamın değerli hatırasına adıyorum.

Ataberk HACIMALE

İstanbul, 2020

# İÇİNDEKİLER

**ÖZ ..... ii**

**ABSTRACT..... iii**

**ÖN SÖZ ..... iv**

**İÇİNDEKİLER ..... vi**

**KISALTMALAR LİSTESİ ..... viii**

**GİRİŞ ..... 1**

## BİRİNCİ BÖLÜM

## FİRAR PSİKOLOJİSİ

1.1. Modern Bireyin Durumu ..... 4

1.2. Firarın Toplumsal Görünümleri ..... 18

## İKİNCİ BÖLÜM

## MODERN TÜRK EDEBİYATI'NDA FİRAR OLGUSU

2.1. Tanzimat'tan Meşrutiyet'e Türk Edebiyatı'nda Firar ..... 35

2.2. Meşrutiyet ve Mütareke Dönemi Türk Edebiyatı'nda Firar ..... 46

2.3. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nda Firar ..... 50

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

## FİRARİ BİR YAZAR OLARAK BİLGE KARASU

3.1. Sanatçının "Firari" Bir Yazar Olarak Portresi ……..….. 64

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

## BİLGE KARASU'NUN METİNLERİNDE FİRAR PSİKOLOJİSİ

4.1. Başlangıç: Edebiyat Anlayışı ve İlk Öyküleri ……. 80

4.2. Çocukluğun Masumiyetine Dönüş: "Troya'da Ölüm Vardı" …….. 87

4.3. İnanç Buhranı ve Firar: "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı" …… 107

4.4. Modern Bireyin Firarı: "Göçmüş Kediler Bahçesi" …….. 126

4.5. "Kısmet Büfesi" ……. 152

4.6. Baskıdan Kaçış: "Gece" ……. 162

4.7. Geçmişin Sorumluluğundan Kaçış: "Kılavuz" …….. 178

**SONUÇ …….. 194**

**KAYNAKÇA ……. 198**

# KISALTMALAR LİSTESİ

| | |
|---|---|
| **A.e.** | : Aynı eser |
| **a.g.e.** | : adı geçen eser |
| **a.g.y.** | : adı geçen yayın |
| **A.y.** | : Aynı yayın |
| **Bkz.** | : bakınız |
| **Çev.** | : çeviren |
| **Haz.** | : hazırlayan |
| **s.** | : sayfa |
| **C.** | : Cilt |
| **S.** | : sayı |
| **yy.** | : yüzyıl |

# GİRİŞ

Modern bireyin psikolojik dünyası, içten ve dıştan gelen etkilerle bölünmüş çok parçalı bir görünüm arz eder. Moderniteyle birlikte daha önce karşı karşıya olmadığı sorunlarla yüzleşen birey, bu sorunların psikolojisinde yarattığı tahribatla baş etmek zorunda kalmıştır. Çoğu defa bu mücadelesinde bir başına olan modern birey, zihin dünyasında meydana gelen karmaşaya çözüm bulmak için çeşitli arayışlar içerisine girmiştir. Kişinin arzu ettiği yaşantıyla mevcut durumu arasında bir uzlaşmazlık ortaya çıktığında birey, halihazırdaki yaşantısını belirli bir ritim içerisinde sürdürebilmek için var olan sorunları yadsıma yaklaşımı içerisinde olur. Kendiliğini tam olarak oluşturmayı başaramamış, çocukluk yıllarının sorunlarını aşmayı beceremeyen, sağlıklı bir ben inşa edememiş, hayatı boyunca eksiklik duygusu içerisinde olmuş olan bu kişiler, inşa ettikleri savunma mekanizmaları vasıtasıyla psikolojik sorunlarını görmezden gelmeyi tercih eder. Kurduğu savunma mekanizması yoluyla psikolojik dünyasındaki kırılganlığı reddeden ya da toplumsal yaşantıdaki bazı sorunlardan rahatsızlık duyarak kendisini sosyal yaşantıdan soyutlayan insan, farkında olarak ya da olmayarak bir firar psikolojisinin içerisindedir. Lacan'a göre arzu, "*kendini onaylatma isteğinden*" ve *"doyum eksikliğinden doğar, o nedenle de insanı hep başka bir isteğe doğru iteler.*"[1] Kendini onaylamada ya da toplum tarafından onaylanmada başarısız olan birey, çözümü mecazi ya da gerçek anlamıyla içinde bulunduğu mevcut durumdan kaçmakta bulur. Modern bireyin iç dünyasındaki en büyük sorunlardan birisi olan huzursuzluğun temeli de buralarda gizlidir.

Psikoloji ve sosyolojinin üzerine çalıştığı, felsefe ve dinin ayrı bir başlık olarak problem edindiği firar konusunun, öznesi insan olan ve insana dair her şeyi mesele edinen edebiyatın ufkunun dışında kalması düşünülebilecek bir şey değildir. Gerçekten de kaçış arzusu edebiyatın ve sanatın başlı başına bir konusu haline gelmiş, firar psikolojisi içerisindeki kişiler sıkça sanatın öznesi olmuştur. Ancak kaçış, kendisini yalnızca metinlerin içeriğinde göstermez. Metinleri kaleme alan yazar ve

[1] Madan Sarup, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm: Eleştirel Bir Giriş**, Çev. Abdülbaki Güçlü, Ankara, Pharmakon Yayınevi, 2017, s. 42-3.

şairlerin de gerçek yaşantılarında firar psikolojisinin içerisinde oldukları sıkça gözlemlenmiştir. Firar psikolojisi içerisinde olan yazarların, içinde bulundukları psikolojiyi en iyi şekilde yansıtabildikleri yerse edebiyattır. Barthes'ın metni "*sonsuz bir üretim etkinliği*"[2] olarak nitelemesi boşuna değildir. Sonsuz bir üretim etkinliği olarak metinler hem dilde hem biçimde hem de içerikte firarın aktarılmasında yazara önemli bir olanak sağlar.

1940 sonrası Türk Edebiyatı'nın önde gelen isimlerinden birisi olan Bilge Karasu, dilde ve biçimde yaptığı yeniliklerin yanında içinde bulunduğu firar psikolojisini metinlerine yansıtmasıyla da dikkat çeker. Yaşamı boyunca dostluk ilişkilerine önem vermiş olsa da Karasu gerçekte içe dönük ve yalnızlığını değerli gören bir kişi olmuştur. Kalabalıklardan kaçan, topluluk içinde konuşma yapmaktan çekinen, iddialı laflar etmekten uzak duran Karasu, firari kişiliğini eserlerinin biçim ve içeriğinde gösterir. Bununla birlikte Karasu, dilde ve biçimde yaptığı arayışlarla Türk Edebiyatı'nın en yenilikçi yazarlarından birisi konumunda bulunsa da sanılanın aksine büsbütün ayrıksı ve modern Türk Edebiyatı geleneğine "yabancı" bir yazar değildir. Bilinçli şekilde karmaşıklaştırdığı dilinin anlaşılmasının zorluğu ve içe dönük bir entelektüelizm taşıyan metinlerinin kapalılığı, azınlık olmasının da etkisiyle Karasu'nun sıkça "yerli olmamakla" eleştirilmesine sebep olmuştur. Ancak kendisine dünya edebiyatına sesini daha rahat duyurabilmesi için yabancı bir dilde yazmasını öneren dostu Talat Sait Halman'a Türkçe'yi önceledığini söylemesinin gösterdiği gibi Karasu için Türkçe ve Türkiye'nin kültür dairesi her zaman için öncelikli olmuştur. Ayrıca şimdiye dek pek fazla dikkat çekilmemiş bir edebi çizgi olan modern Türk Edebiyatı'ndaki firari yazarlar silsilesinin de son temsilcisidir. Bu bakımdan Bilge Karasu, edebi arayışları sonucu ortaya koyduğu yeni yazın tarzıyla yenilikçi bir noktada bulunurken aynı zamanda modern Türk Edebiyatı'nın gelişim çizgisinin pek fazla uzağına düşen bir yerde değildir.

Bu çalışma, Bilge Karasu'nun metinlerinin firar psikolojisi perspektifinden farklı bir okumasını yapmaya çalışırken aynı zamanda yazarın Türk Edebiyatı'nda şimdiye dek gözden kaçmış olan "edebi köklerini" de vurgulamaktadır. Bunu yaparken de kısık

[2] Niall Lucy, **Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş**, Çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 67.

sesle de olsa yeni bir modern Türk Edebiyatı geleneği okuması önerir. Şimdilik bu çalışmanın kapsamının dışında bulunan ve tezde sadece kaba bir şekilde ele alınan "modern Türk Edebiyatı'nda firar anlatısı"nın, ileride yapılacak yeni çalışmalarla çok daha detaylı ve başarılı bir resminin ortaya konacağı düşüncesindeyiz.

Tezin birinci bölümü, modern bireyin içinde bulunduğu firar psikolojisinin teorik altyapısının açıklanmasına ayrılmıştır. Konunun psikolojik ve sosyolojik boyutları bu bölümde ele alınarak Karasu'nun yaşamını ve metinlerini şekillendiren firar psikolojisinin incelemesi yapılmıştır. Tezin ikinci bölümündeyse firar psikolojisinin Türk Edebiyatı geleneğinde nerede konumlandığı gösterilmeye çalışılmıştır. Bu bölüm aynı zamanda Bilge Karasu'nun Türk Edebiyatı geleneğinde tam olarak neye karşılık geldiğini arama çabasıdır. Üçüncü bölümde Bilge Karasu firari bir yazar olarak ele alınmakta ve yazarın yaşantısındaki kaçış arzusunun izleri hayatı ve metinleri üzerinden incelenmektedir. Dördüncü bölümse, Bilge Karasu'nun metinlerindeki bireyin durumunu firar psikolojisi çerçevesinden incelemeye ayrılmıştır. Tezin sonuç kısmında Bilge Karasu'nun firar psikolojisi perspektifiyle incelenmiş olan metinlerinden elde edilmiş bulgular özetlenmiş, kaçma arzusunun yazarın yaşamını ve metinlerini nasıl şekillendirdiği açıklanmıştır.

# BİRİNCİ BÖLÜM
# FİRAR PSİKOLOJİSİ

## 1.1. Modern Bireyin Durumu

Viyanalı müzisyen Schubert'in başyapıtlarından *Der Wanderer,* "Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!"[1] dizesiyle sona erer: "Mutluluk, senin olmadığın yerdedir." Schubert'e Lübeck'in buhranlı şiirini besteleme ilhamını veren şeyde, şiirin başarısının ötesinde başka bazı motivasyonların da olabileceğini sorgulamak, beyhude bir çaba olmayacaktır. İki sene sonra, bir başka romantik, Caspar David Friedrich *Sis Denizinde Amaçsızca Dolaşan Adam* tablosunu çizdiğinde, Schubert'le benzer arayışlarını resmine yansıtmaktadır: kişiyi mutsuz eden ve daha yüce şeylere ulaşmasına engel olan her şeyden firar. Friedrich'in *Amaçsız Adam*'ı kendisini sımsıkı bağlayan uygarlığın prangalarından bağlarını koparmış, bulutların üzerinde bir dağın tepesinde, karşısında uzanan uçsuz bucaksız doğayı seyre dalmış, düşünceler içerisinde doğaya dönmüştür.

Bireyi ait olduğu yerden firar etme eğilimine sürükleyen şey temelde, sahip olduğu bilginin durumudur. Bilgi görelidir; bilginin kabul görmesi varoluşla ve mekanla ilişki içindedir. Doğrunun göreliliği gerek bireysel gerek kolektif düşünmeyle eşgüdüm taşır. Bireyin kabul ettiği değer dünyasının içinde bulunduğu kolektif yapıyla uyum taşımadığı takdirde toplumla çatışma içine girmesi olağan olduğu gibi, toplumun ortak yaşam kültürünün bazı bireylere yabancı gelmesi de sık görülen bir olağanın dışına sapma halidir. Bilginin taşıdığı doğruluk değeri, henüz onu kabul etmeye hazır olmayan bir yapı karşısında anlam taşımaz. Bu durumda birey ile toplum arasında bir çatışma ortaya çıkar. Bu çatışma, esas olarak toplumla birey arasında yaşanan bir uyum sorunudur. Ben, iç dünyasında id ve üstben arasında yaşanan çatışmanın yanında dış dünyayla yaşadığı uyum sorunuyla da boğuşmak zorunda kalır, bu üç cepheli çatışmayı sükunetle çözebilmek için elindeki güçlü silahlarsa benin oluşturduğu savunma mekanizmalarıdır. Birey, çatışmayla kaçınılmaz şekilde karşı karşıya kaldığında ya bu durumu aşamayıp nevroza sürüklenir, ya da ördüğü savunma

[1] Georg Lübeck, "Der Wanderer", (Çevrimiçi) https://www.oxfordlieder.co.uk/song/1542, 25.2.2020.

mekanizmasıyla bu durumu çözmeye çalışır. Benin oluşum aşamasında bilinçdışıyla dış dünya arasındaki baskıyı sağlıklı şekilde aşmayı başaramaması halinde, kendiliğini oluşturabilmek adına bastırma, dışa yansıtma, yok sayma gibi bir dizi mekanizmayı devreye sokar. Bu mekanizmaların her biri esasında bireyin kendilikten kaçışıdır. Karşı karşıya olduğu sorunlarla yüzleşme cesaretini gösteremeyen ben, bu sorunlardan kurtuluşun yolunu onları görmezden gelmekte bulur. Ancak her türden sorunu yok sayma, bireyin yoluna devam etmesini sağlasa da gerisinde kapanmamış bir sızı bırakır. Uygarlığın insan doğasını ketlemeye yönelik çizdiği sınırla bireyin içgüdüsünün talepleri arasındaki çatışma da esas olarak modern bireyin yaşadığı huzursuzluğun temelini oluşturur.

Kişinin belirli bir zaman ve özel bir durumda kendine dair sahip olduğu imgeye "kendilik tasarımı" denilir.[2] Bireyin fiziksel yapısı ve halihazırdaki durumu, kişinin kendilik tasarımını oluşturur. Bu tasarım gerçekçi ya da çarpık olabileceği gibi bilinçli şekilde ya da bilinçdışının kendisini dayatması sonucu da oluşabilir. Kişinin değişik zamanlarda farklı şekillerde oluşturduğu çeşitli tasarımları, ego tarafından bir araya getirilerek "kendilik temsilini" inşa eder. İnşa edilen bu yaratım, bireyi bilinçli ya da bilinçsiz durumlarında temsil etme işlevini üstlenir. Masterson'a göre, benin oluşum sürecini sağlıklı şekilde tamamlamış olan kişinin kendilik temsili toplumla uyum kurmakta büyük zorluklar çekmez, bu süreci en az hasarla tamamlar. Temsil, idin arzusuyla toplumun talepleri karşısında benin ezilmeden sıyrılmasını ve dengeyi kurmasına yardımcı olur. Gerçek kendilik, bireyin aniden gelişen davranışlarını herhangi bir sebeple engelleme ihtiyacı hissetmeden ortaya koyabilmesi sayesinde varlığını duyurabilir. Gerçek kendilik esas olarak egonun yardımcısıdır, kendi karmaşık gelişimine sahiptir. Kişinin hakikate değil farazi yaratımlara, fantezilere yaslanması, hakikat dairesinde kendisini ifade etmekten kaçıp savunma mekanizmalarına yönelmesi bize onun sahte kendilik kimliğine sığındığını gösterir[3]. Bu durum uç durumlarda kendisini narsisizm ya da borderline gibi hastalıklarda gösterse de şiddeti ve etki süresi değişmekle birlikte herkesin kendisini gerçekliği inkâr ettiği durumların içinde bulduğu anlar mevcuttur. Çatışmalar yalnızca psikolojik

[2] James F. Masterson, **Gerçek Kendilik**, Çev. Pınar Üzeltüzenci, İstanbul, Litera Yayıncılık, 2016, s. 41.
[3] **A.e**., s. 43.

hastalıkları olan insanlarla sınırlı değildir, normal bir insan da sorunlardan ve çatışmalardan azade değildir. Modern kültürde çatışma, insanlık durumunun bir parçasıdır. Çatışmadan kaçınmak için savunma durumuna geçen birey, savunmada "başarılı" olup çatışmadan kaçabilir ancak bu onu uyum konusunda "başarısız" kılar. Bazı durumlarda başarılı olmak, bireyi nihayetinde başarısızlığa sürükleyebilir.

Kişinin, uyaranlara karşı hangi silahlara sarıldığını, direnç noktasını ne şekilde oluşturduğunu bilmek, başka benzer durumlarda nasıl pozisyon alacağına dair daha sağlıklı bir akıl yürütme olanağı sağlar. Kişi, eğer gelişen istemediği durumlara karşı sürekli belirli bir tarzda direnç gösteriyorsa, ilerleyen süreçte olası dürtülere karşı aynı şekilde davranması çok şaşırtıcı olmayacaktır. Sonuçta evden bir defa kaçan çocuk, hayatının sonuna dek göçebe olarak kalır. Ben, savunma için sahip olduğu her şeyi tüm cephelerde savaşa sürer. Bu topyekûn karşı koyuş başarılı olduğu takdirde varlığını kalıcı olarak sağlamlaştırır. Anna Freud'un aktardığına göre Wilhelm Reich, "sürekli direnç analizi"nde donukluk, katılık gibi bedensel tutumların ve kişinin sabit bir gülümseme, alaycı, iğneleyici, kibirli davranış gibi özelliklerinin, bir zamanlar etkin olan savunma mekanizmalarının kalıntıları olduğunu, daha da önemlisi, bu kalıntıların kaynaklandıkları durumdan uzaklaşarak kalıcı karakter özelliklerine dönüştüklerini belirtir.[4] Reich, bu duruma "karakter zırhı" adını verir. Bu tortu, benin ruhsal acı veren, tahammül edilemez hislere karşı direnişinden arta kalandır. Benin esas direnişi ise doğrudan doyuma yöneliktir. Anna Freud, benin savunma yöntemlerini şu şekilde sıralar: bastırma, gerileme, tepki oluşturma, yapıp bozma, yansıtma, içe yansıtma, yalıtma, kendine yöneltme, karşıtına çevirme, yüceltme ya da dürtü hedefinin yer değiştirmesi.[5] Ben, aynı anda birden çok savunma yöntemini direnişte kullanabilir, etki alanı ve gücü değişmekle birlikte bu yöntemlerin her biri kendi özgül karşı koyma pratiğine sahiptir.

Benin ide karşı savunma mekanizmalarını kullanması, bireyin bilinç düzeyinde yaşadığı bir çatışmayı ortaya koyar. Arzularını bastıran, benliğindeki kötü alışkanlıkları karşıtındaki bireye yükleyerek ondan kurtulmaya çalışan, gerçekliği

[4] Anna Freud, **Ben ve Savunma Mekanizmaları**, Çev. Yeşim Erim, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 31.
[5] **A.e**., s. 37.

yadsıyan birey, bir firar psikolojisi içerisindedir. Bireyin kaçtığı şey bazen dış dünyadan gelen baskı ve tehditler, bazen nesneyle kurmuş olduğu sağlıksız ilişkinin yol açtığı bozuk gelişim sonucu yaşadığı uyum sorunları, bazen de bizzat kendi bilinçaltından açığa çıkan yasaklı alanlara karşı duyduğu arzu olabilir. Sebep her ne olursa olsun, uygarlıkla birlikte yavaş yavaş gelişen bireyin baskı ve yasaklara uyabildiği sürece kendisini bir yere ait hissedebildiği, bunlarla çatışmaya düştüğü her anda içinde bulunduğu nahoş durumdan kaçarak firari bireye dönüştüğü kuşkusuz bir gerçekliktir. Ancak firari birey için asıl büyük sorun, çatışma içerisine düştüğü olgudan ne kadar süre boyunca kaçarsa kaçsın, yolun sonunda yeniden onunla karşılaşacak olmasıdır. Böyle bir durumda karşı karşıya kalacağı çatışma zaman içerisinde giderek karmaşıklaşır ve çözülmesi çok daha zor bir meseleye dönüşür. Bastırılmış olan geri döner, ancak bu defa bastırmanın ilk yaşandığı zamankinden başka bir şeye dönüşmüş olarak. Bu sorun, modern insanın yüzleşmek zorunda olduğu en büyük trajedilerden biridir. Ruhsal yaşamda bir defa inşa edilmiş olan yapı bir daha asla yok olmaz, her şey bir şekilde korunur.

Sigmund Freud'a göre insanlığın yaşantıdaki temel arzusu mutluluğa ulaşmaktır, insan bir kere mutluluğu elde etmek ve ardından hep aynı durumda kalmak ister. Yaratılış olarak buna iki yoldan ulaşmaya çalışır. Acıyı ve mutsuzluğu yok etmek ister, bunun yanında devamlı haz elde etmeyi amaçlar. Goethe'nin Faust'u "dur geçme ey zaman, ne güzelsin!" derken, böylesi bir haz doyumuna ulaşmış olmanın mutluluğunu yaşar. Bu yüzden yaşamın amacını belirleyen şey, esas olarak haz ilkesinin programıdır.[6] Ancak tıpkı Faust gibi, bireyin de sonsuza dek haz içinde yaşaması mümkün değildir. İnsanın devamlı şekilde mutlu olması gibi bir durum kendi varoluşuna aykırıdır. Mutluluk denilen olgu, kalıcı hazlardan ziyade, karşıtlıklardan açığa çıkan anlık doyumlardır. Bu açıdan bakıldığında, insanlık için mutluluğun geçici bir an, mutsuzluğunsa olağan durum olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bireyin mutsuz bir ruh haline bürünmesi son derece basittir, öleceğini bilen tek canlı olarak kendi yok oluşunu beklemek, dış dünyanın karşı koyması güç baskısına boyun eğmek ve diğer insanlarla kurduğu ilişkilerden aldığı hasar, onu kolayca mutsuzluğa sürükleyebilir.

[6] Sigmund Freud, **Uygarlığın Huzursuzluğu**, Çev. Haluk Barışcan, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 36.

Böyle bir durumda, bireyin kaçış içerisine girmesi, en basit ve akla gelen ilk korunma yöntemidir. Kişinin inzivaya çekilmesi, baskıdan bunalan bireye mutluluk verir, bu mutluluk huzurun ve sessizliğin getirdiği bir mutluluktur. Birey, korktuğu dış dünyadan kendisini korumak için etrafına bir duvar örer, kendisini içeriye hapseder. Bireyin kaçış mekanları çok çeşitli alanlar olabilir. Psikolojik düzlemde kendi içine dönerek az konuşan, fikir beyan etmekten kaçınan, titrek bir kimliğe bürünebilir. Felsefi olarak huzuru aramaya koyulup, dinden uzaklaşabilir ya da tam tersine aradığı kurtuluşu inançta bulabilir. Somut mekanlar olarak bir eve, kiliseye, adaya, başka bir şehre ya da ülkeye sığınabilir. Bir kaçış mekânı olarak ev, sıkıntıların kaynağı olabileceği gibi, bireyin kendini dış dünyaya karşı koruma altına aldığı bir kale işlevi de görür.

Kişi, eğer dürtülerinden gelen taleplere boyun eğip her şeyi onların doyurulması yönünde yeniden tasarlamaya kalkarsa, öncelikle üstbenin, ardından karmaşık toplumsal yapıların cezalandırmasıyla karşı karşıya kalır. Bu sebeple haz ilkesini öteler, kendi arzuları yerine üstbenin dayatmalarıyla dış dünyanın taleplerini yerine getirmeye öncelik verir. Bu durum, haz ilkesinin yerini "gerçeklik ilkesinin" aldığını göstermektedir. Ben, haz doyumunu geri plana bırakıp gerçeklik ilkesini öncelerken esas kaygısı, hazzın ardından gelecek ikincil cezalandırmaktan kaçmaktır.[7] Cezalandırmanın acısı, hazzın doyumuna ulaşamamış olmanın acısından üstün gelir. Fakat kişi bu durumu aşmak için çeşitli yan yolları kullanabilir. Gerçeklik altında doyuma ulaşamayan ben, gerçeklikten fantezinin yapma dünyasına kaçarak duygusal yaşantıda kendisine acı veren olguları fantezide tersine çevirir, bunun üzerinden tatmin sağlar. Ancak yetişkin bireyin fanteziye libidinal yatırım yapması, onun tüm kaygılarından kurtulmasına yardımcı olmaz. Yetişkin dönemde fantezi, ancak küçük çaplı sıkıntıları örtbas etmeye aracı olan bir yardımcı rol üstlenir. Kişi, gerçeklikten kaçış için fanteziye yatırım yaptığının başlangıçtan itibaren farkındadır ve bu yapay durumu aklından çıkarması olanaksız olduğu için kendi yarattığı küçük kurmacalarla geçici tatminler elde eder. Kurduğu fantezi dünyaları ona küçük huzursuzlukları aşmasında yardımcı olabilir, fakat bireyin gerçek problemlerinin çözümü için daha kapsamlı reçetelere ihtiyacı vardır. Gerçeklik algısı, yetişkin bireyin ruhsal dünyasında

[7] Freud, **Ben ve Savunma Mekanizmaları**, s. 48.

fantezi yaratımlarından daha güçlü bir yer kaplar.[8] Yetişkin birey, dış dünyanın gerçekliğinin çocukluk döneminde olduğundan daha çok farkındadır ve fanteziyle gerçeklik arasında seçim yapması gereken o kaçınılmaz an geldiğinde, çoğu defa gerçeklikten yana tavır alır. Çocukluk döneminin zararsız fantezi dünyasının yerini, tehlikeli ve belirsiz bir alan almıştır. Yetişkinlik döneminde fanteziye sığınmaya devam eden bir bireyin gerçeklikten kaçarak bastırmaya, yadsımaya fazlaca yüklenmesi, onun gerçeklikle olan ilişkisinin çarpıklaşmasına sebep olur. Ancak bireyin esas görevi gerçekliği tanıyıp kabullenmek ve ona uyum sağlamak olduğuna göre, kendi yarattığı fantezi gerçekliğin içinde yaşamaya devam ettiği her an, onun biraz daha kırılgan hale gelmesine ve uyum sorunlarının karmaşıklaşmasına sebep olur.

Kaçınma mekanizması son derece arkaik ve kendiliğinden gelişen bir durumdur, benin olağan oluşumunda son derece etkin bir konuma sahiptir. Yetişkin birey, hoşlanmadığı, nahoş bir durumdan yalnızca kaçınmakla yetinemez, onun yerini başka bir eylemle ikame etmek durumundadır. Kırılgan benin, tüm yatırımını yaptığı bir aktivitedeki ilk başarısızlığı sonucunda yüz yüze kaldığı en ufak bir eleştirinin ardından eylemi tamamen terk etmesi sık rastlanan bir durumdur. Firari birey, en alçak tondan bir eleştiriyle bile karşılaşmamak pahasına o alandaki tüm yatırımını bir çırpıda silip terk eder. Spor, dans ya da sanat gibi alanlarda karşı karşıya kaldığı eleştirel tutum, ben tarafından bir tehdit unsuru olarak algılanır ve tehdidi ortadan kaldırmak yerine ondan kaçmaya yönelir. Ancak birey bu eylemlerin boşalttığı alanı doldurmak için terk ettiği şeyin karşıtına yatırım yapar. Böylece eski bir basketbolcu şimdinin başarılı ressamına, geçmişin umut vadeden piyanisti bugünün avukatına dönüşür. Görüldüğü üzere bu gibi bireylerin ilgi alanlarını oluştururken ilk öncelikleri yetenek ve becerilerinden çok kaygı ya da rahatsızlıktan kaçınma amacıdır.[9] Bu durum sonucunda yetenek ve becerileri gelişmiş, başarılı bireylerin gelişmesinin yerini benin yoksullaşması almaktadır. Birey yeni yatırım yaptığı alanda da çok çalışarak başarıya ulaşabilir, ancak geride bıraktığı esas yatırım nesnesinin iç dünyasında açtığı yara onun peşinden gelmeyi sürdürecektir.

[8] **A.e.,** s. 63.
[9] **A.e**., s. 76.

Benin, özgeci bir tutumla, arzularını gerçekleştirebilmek için kendi benliği yerine başka bir aracı kişiyi ikame etmesi kaçışın başka bir görünümüdür. Anna Freud'un yorumuna göre kişinin elde etmek istediği bir statü ya da ulaşmak istediği bir durum vardır, ancak kırılgan benliği bunu kendi adına istemesine mâni olur. Ben bu sebeple kendi adına talep etmeye çekindiği bu hedefe bir başkasının ulaşması için elindeki tüm imkanları seferber eder. Arzu ettiği doyumu elde etmek adına kendisi yerine başka bir bedeni ikame eden ben, yardım ettiği kişinin hedefine ulaşmasından kendi zafer elde etmişçesine haz duyar. Dolayımlı şekilde elde ettiği bu tatmin, onun çekincesizce kendisi adına isteyemediği dürtülerinin isteklerini yerine getirmiş hissetmesini sağlar. Diğer kaçış tutumlarının aksine, bireyin bu yansıtmacı yaklaşımının olumlu bir yönü de vardır. Gerçekleştiremediği dürtülerinin taleplerini tatmin etmek adına bir başkasıyla kurduğu ilişki, bireyin sosyal bir iletişim kurmasına yardımcı olur, bu şekilde birey yalnızlık durumuna sürüklenmeksizin kendisi adına kaygı verici unsurlardan kaçınmayı başarır.[10]

Heinz Hartmann, tarihsel gelişimin sonunda kaçınılmaz hale geldiği bazı anlarda benin artık çevreyle, daraltmak gerekirse kendi yarattığı çevresiyle iletişim kuramayacak bir duruma geldiğini belirtir[11]. Ben, hayattaki amacını ve varoluşunu kaybettiği hissine kapılır, kurduğu ilişkileri yürütemeyecek bir hale bürünür. İşte o durumda ben kendi iç dünyasına dönerek yeni ilişkiler kurucu işlevini üstlenir, bu durumu aşmak için çabalar. Bu çatışma bazı durumlarda kolektif olarak bütün insanlığın ortak beninin yaşadığı bir sorun, bazense tek tek bireylerin kendi özerk çevrelerinden gelen baskıların yarattığı çatışmalar olarak kendisini gösterebilir. Soykırımın ardından Yahudi toplumunun kolektif bilinçaltında varlığını sürdüren travmalar, birinci durumla ilgili önemli bir örnektir. İkinci durumun sonucu olarak benin gösterdiği olağan tepkiyse yadsımadır. Yadsıma Hartmann'ın göstermiş olduğu gibi kaçışa dayanır, özellikle kaçınma'nın temeli açıkça kaçıştır.[12] Yadsımanın da kaçınmanın da sonucu benin kısıtlanmasıdır. Ben, kaçış içerisinde olduğu halde kişiliğini sağlıklı şekilde oturtmakta zorluklar yaşar. Ancak Hartmann'ın bu konuya

[10] **A.e**., s. 88-90.
[11] Heinz Hartmann, **Ben Psikolojisi ve Uyum Sorunu,** Çev. Banu Büyükkal, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 74.
[12] **A.e**., s. 31.

daha pozitif bir yaklaşımı vardır. Ona göre, bireyin güçlük çektiği bir çevreden kaçarak kendisini daha rahat ifade edebileceği ve daha güçlü imkanlara sahip bir çevre arayışında bulunması, çok etkili bir uyum sürecidir. Bireyin kendisini kısıtlayan şeylerden firar ederek daha iyiye ve güzele doğru yönelmesi, onun benliğini inşa etmeye yönelik kararlığını gösterir. İçine girdiği yeni çevrenin kaçtığı eskisinden daha verimli bir arazi sunması durumunda, benin uyum sorunlarını aşmayı başarması her zaman ihtimal dahilindedir. Ancak akıldan çıkarılmaması gereken durum şudur ki, her firar bir yere varmayla sonuçlanmaz.

Kişiyi firar psikolojisi içerisine sokan önemli etkenlerden birisi de suçluluk duygusudur. Suçluluk duygusunu benliğe yerleştiren öncül etkenlerden birisi çocuk yaşta edinilen bir olgu olan hasettir. Kıskançlığa kıyasla haset, çok daha yıkıcı bir dürtüdür, kişinin benlik yapısını derinden etkiler. En kaba tarifiyle kendisinin olması gerektiğine inandığı bir şeyin bir başkasına ait olması karşısında duyulan kızgınlık olarak ifade edilebilecek kıskançlığa karşılık haset, başkasının sahip olduğu şey yüzünden kişinin duyduğu acıdır. Kıskançlık olumsuz bir davranış biçimi olsa da yarattığı sorunlar daha düşük düzeydedir ve doğru yönlendirildiğinde kişiyi olumlu bir yöne taşıyabilir, oysa hasetli kişinin tatmin edilmesi olanaksızdır çünkü haset doğrudan kişinin kendi içinden açığa çıkar ve her zaman dikkatini çekecek bir nesne bulabilir. "Nesne ilişkileri" okuluna göre bireyi şekillendiren temel etken kişinin nesnelerle kurduğu ilişkinin ne yönde geliştiğidir ve uyumsuz bireylerin oluşmasının kökeninde nesneye duyulan haset yatar.[13] Klein'a göre haset duyulan ilk nesne memedir, çünkü bebek memeden emdiği sütün kendisini sonsuz mutlu etmeye yeteceğini hisseder ancak memenin ondan esirgeniyor oluşu onda bu nesneye karşı bir haset meydana getirir.[14] Esas olarak bebeğin anneyle çatışma içerisine girmesi dünyaya gelişiyle birlikte başlar, çünkü anne karnındayken anneyle kurduğu bütünlük sayesinde haz elde etmesi için hiçbir çaba göstermesi gerekmez, her arzusunu yerine getiren bir organizma tarafından kuşatılmıştır. Bebeğin dünyaya gelişi bu bütünlüğün sona ermesi anlamına gelir, artık haz elde edebileceği sınırlı kaynaklara sahiptir, bunları da istediği anda ve istediği miktarda elde edemez, sınırlara saygı duymak

[13] Melanie Klein, **Haset ve Şükran**, Çev. Orhan Koçak, Yavuz Erten, İstanbul, Metis Yayınları, 2020, s. 23.
[14] **A.e**., s. 27.

zorunda kalır. Bebek annenin memesinden sınırsız süt ve sevgi alabileceğini ancak annenin bilinçli şekilde onu bundan mahrum ettiğini sanarak haset duygusunu oluşturmaya başlar. Bebeğin arzuladığı nesneden uzak kalması onu bir çatışma içerisine sokar, hazzı elde edebilmek için yeni yollar keşfetmek zorunda kalır, çatışmanın üstesinden gelebilmek adına girdiği arayış onda yaratıcılığı geliştirir. Anneyle doğru aralıklarla kavuşması durumunda bebek, aradığı nesneyle buluştukça yavaş yavaş şükran duygusunu geliştirir, anneyle doğru kurulmuş bir ilişki, bebeğin tatmin olmasını sağlar. Ancak anneyle ilişkinin sağlıklı kurulamaması halinde bebekte haset duygusu güç kazanır. İlişki kopukluğunun annenin fiziksel olarak yetersiz olması, bebeğe yabancılaşması ya da psikolojik karmaşıklıklar yaşaması gibi çeşitli sebepleri olabilir, ancak sebep her ne olursa olsun, başlangıçta doğru kurulamamış bir ilişki, bebeğin gelişiminde çok ciddi sorunlara yol açar. Bebek, haset duygusunu aşabilmek için anneden uzaklaşıp başka insanlara kaçar, kendisine ideal benler yaratır. Bu kaçışın esas amacı anneyi ve ilksel nesneyi korumaktır.[15] Bebeklik döneminde ilk nesneye karşı duyulan haset ne kadar güçlü olursa, bireyin ileriki gelişimi de o denli sancılı ve sıkıntılı olacaktır. Haset ne kadar büyükse, suçluluk duygusu da aynı oranda varlığını hissettirir. Gelişmiş bir kişilik, bu tip sıkıntıları aşmayı başarıp içsel huzuru yeniden kurmayı başarabilendir, ancak suçluluk duygusunu aşmayı başaramayan birey, arkaik savunmalara geri dönerek haset duyabileceği her türden yapıdan kaçmayı sorunun çözümü olarak görür. Haset duygusu, benlik parçaları arasında bölünmeye sebep olur ve firar hali yalnızca aradaki boşluğun daha da genişlemesine yol açar.

İlk defa Adler tarafından kullanılmış olan "eksiklik duygusu" terimi, eksiklik duygusu taşıyan, duygu dünyası sakatlanmış kişileri tanımlamak için kullanılır. Birey Adler'e göre birlik içindedir, kendi içinde bütündür. Bireyin eksiklik duygusu taşıması, dıştan gelen müdahalelerle açığa çıkabileceği gibi kendi iç dünyasında yaşamış olduğu çatışmaların bir yansıması da olabilir. Eksiklik duygusu içindeki bireylerin bazı durumlarda bunu aşmak için garip arayışlar içerisine girdikleri gözlenir. Eksikliği aşabilmek için "eksiksiz üstünlük" duygusu kişinin yaşantısında devreye girer. Eksiksiz üstünlük hali bireyin gerçek dünyadan elde ettiği bir kazanım değildir, hakikatte bireyin kurgu ve hayallerinden meydana gelir. Eksiksiz üstünlük duygusu

[15] **A.e**., s.73.

her bireyin kendi iç dünyasında kaçınılmaz olarak var olan bir güdüdür, bireye diğer insanlardan farklılaşmayı, özgün olmayı, kusursuzluğa yönelmeyi öğreten, sağduyu ve güven veren ve kişinin eylemlerini şekillendiren bu duygudur. Ancak bu duygunun aşırıya vardırılması bireyin toplumla uyumsuzluk içine düşmesine sebep olabileceği gibi narsisizm yatırımının ağırlık kazanmasına ve bireyin Tanrı gibi hissetmesine sebep olabilir. Eksiksiz kendiliğin üst boyutlara varması bireyi duygusal olarak basit hislerden yoksun bırakır, kavgacı, uzlaşmaz bir ruh haline büründürür. Herkesten üstün olan eksiksiz bireyin diğer kişilerle uzlaşması anlamsızdır, kendisinden başka herkesin onun çizgisine gelmesi olması gereken durumdur. Eksiksiz kendilik yaratımını olması gerektiği düzeyde içselleştirmeyi başaramayıp olduğu gibi ciddiye alan kişi kısa bir süre sonra gerçek yaşamdan kaçmak zorunda kalır ve yaşam içinde alternatif bir yaşam arayışına sürüklenir.[16] Aşırıya vardırmayacak kadar şanslı olan ancak eksiksiz kendiliğe yatırım yapan bireyler aradıkları yaşamı sanatta ya da dindarlıkta, nevrozda ve bazı durumlarda suç işlemekte bulur. İhtiyacı olmadığı halde küçük hırsızlıklar yapan kleptomani hastalarının durumu buna bir örnek teşkil eder.

Firari bireyler, herhangi bir şeye karşı isyan ettikleri ya da gelecek günlerin getireceği tehlikeden endişeye kapıldıkları anlarda, sanatçılar ya da dâhiler gibi kendilerine yeni bir yol açmak yerine, çocukluk döneminin konforlu hatıralarına geri dönerler. Çocukluk anılarına geri dönüşün sebebi, toplumun onlardan talep ettikleri güncel isteklere bir cevap sunabilmek değildir. Esas amaç, yerine getiremedikleri taleplerin ya da başaramadıkları kişisel hedeflerin sorumluluğundan kaçarak çocukluğun güvenli limanına sığınmak ve kişisel güvenlik kazanmaktır. “Eğer ailem beni okutsaydı…”, “Eğer sakat olmasaydım…”, “Eğer başka bir yerde doğsaydım…” gibi koşul ifade eden kişisel bahanelerle kişi kendisini avutur ve kendi duyarlılıklarından kaçar.[17]

Adler, “kendilerini belirli bir göreve ya da bireye adayamayan insanlar her zaman ünlerini korumayı düşünürler ve her zaman gerçek yaşamla aralarına biraz mesafe koyarlar,”[18] derken kişinin dış dünyaya karşı kurduğu kabuğu açığa çıkarır.

[16] Alfred Adler, **Bireysel Psikoloji**, Çev. Ali Kılıçlıoğlu, İstanbul, Say Yayınları, 2018, s. 17-8.
[17] **A.e.**, s. 181.
[18] **A.e.**, s. 247.

Gerçek yaşamla araya mesafe koymanın belirgin örneklerinden biri uykusuzluk sorunudur. Gerçek hayata dair bir beklentisi olmayan birey, sorumluluk almaktan kurtulmak adına hayata katılımı engellemek ister, bunun da en kolay yolu uykuyu geciktirmektir. Bu tip kişilerin belirgin bir hedefleri olmaz, tutku duydukları bir şey yoktur, sahip oldukları güce karşı bir inanç beslemezler. Yaşamın güçlüklerine karşı karar almaktan kaçınırlar. Bununla birlikte, küçümseme, bilgiçlik taslama, egemenlik kurma gibi öne çıkan karakter özellikleri gösterirler. Uykusuzluk bu açıdan firari bireyin yaşama pratiğinde önemli bir yer tutar.[19]

Saldırıya uğramış olmak, bireyin güçsüzlüğünü açığa çıkarır ve benin bu güçsüzlüğün farkına varmasına sebep olur. Kişiye yönelen saldırı fiziksel olabileceği gibi psikolojisini yaralayacak bir kışkırtma da olabilir. Saldırıya uğrayan kişiler kısa zamanda çokça kötü tecrübeye maruz kalırlar, sahip oldukları deneyim onların hızlı bir karar almalarına sebep olur ve kolayca kaçışa yönelirler. Ancak bazı bireyler bir firar psikolojisi içerisinde olduklarını kabullenmek istemedikleri için kaçtıkları yerin öteden beri varmak istedikleri bir nokta olduğuna kendilerini inandırmaya çalışarak burada verimli bir çalışma alanına sahip olduklarını kanıtlama çabasına girerler. Geçmişin hatıralarının inşa edilen yeni hikâyeyi inandırıcı kılabilmek için kurgunun hizmetine verildiği bir süreç başlar. Hayal gücü bu süreçte hiç olmadığı kadar efektif çalışır. Ancak tüm bu çalışmaların sahip olduğu tek gerçek amaç bireyin kendisine tehdit olarak algıladığı gerçeklikten kurtulmasıdır. Bu uğurda yapılmış yatırım sonucu başarılı olan bazı bireyler vardır, ancak bu başarının ortak toplumsal yaşama bir getirisi yoktur. Kaçışta başarıya ulaşmak, beraberinde bazı olumsuz karakter özelliklerini de getirir. Saldırıdan kaçarak yeni bir ben inşa eden bireylerin eleştirel yönleri çok gelişmiştir, diğer insanların fark edemediği küçük hataların kolayca farkına varırlar. Toplumun ortak yaşantısına fayda sağlayacak herhangi bir çalışma ortaya koymaktan kaçınırken, aynı toplumdaki diğer kişilere karşı eleştirel bir tavır takınırlar. Güvensiz bir kişiliğe sahip oldukları için, devamlı duraklama halinde bulunur ve yeni bir sorumlulukla karşı karşıya kalmaları durumunda derin bir umutsuzluğa kapılırlar.

[19] **A.e**., s. 214-15.

Firari kişilerin bazı durumlarda dikkat eksikliği taşıdıkları gözlemlenir. Sorumluluklarını yerine getirmede dikkat eksikliği yüzünden sıkıntı çeken birey, başarısızlığın sebebini buna bağlama eğilimi gösterir. Oysa hakikatte bireyin göstermiş olduğu dikkat eksikliği, bireyden dikkat göstermesi beklenen bir konu ya da nesneye karşı kişinin gösterdiği isteksizliği ifade eder.[20] Kişinin dikkatini bir nesneden çekmesi, buradaki yatırımı bir başka nesneye yönlendirmesiyle gerçekleştirilir. Bu durum, kişinin herhangi bir nesneye dikkatini yoğunlaştırmasında bir sıkıntı olmadığını gösterir. Bir meseleden dikkatini uzakta tutan kişinin, bir başka konuya dikkatini pekâlâ vererek onun üstesinden gelebildiği sıkça görülür. Konsantrenin yoksunluğu gibi, bireyin herhangi bir konuda irade göstermekten kaçınması ya da kendisini güçsüz hissetmesi de karşılaşılan bir durumdur. Bu gibi bireylerin, kendilerinden beklentinin olduğu alanlarda başarısız olurken beklenmedik anlarda güçlü irade gösterdikleri ve başarılı oldukları şaşırtıcı şekilde gözlenir. Kaçış, kendisini dikkatin ve iradenin yöneldiği nesnede gösterir. Kişinin ilgilenmediği nesne, esas olarak geride bırakmaya çalıştığı şeydir. Çocuklukta oyun oynamaktan kaçış, bu yönde bir anlam taşır. Adler'e göre oyun fenomeni, çocuğa toplumsallaşmayı öğreten en pratik yöntemdir. Oyun oynamaktan imtina eden çocukların ruhsal gelişimlerinde devamlı bir aksaklık oluşur. Oyun oynamayı reddeden çocuklar, diğer çocuklarla bir araya gelmek istemez, topluluk içine girmenin mümkün olmadığı durumlardaysa surat asarak oyunbozanlık yaparlar. Çocuğu bu tavra iten sebep, kendi kişiliğini sağlıklı şekilde saptayamadığı için kendi rolünün gerçek değerinden duyduğu korkudur, bu sebeple çevresindeki diğer çocuklara büyüklük taslar.[21] Çocuklukta bir kez yara almış olan toplumsallık duygusu, onu devamlı başkalarından kaçışa sürükler ve ilerideki yetişkin firari bireyin oluşumuna giden yolu açar.

Kaçışın temel motivasyonlarından biri korkudur. Korku, beraberinde kendini soyutlamayı getirir. Bir kimse ya dış dünyadan ya da kendi iç dünyasından korkar. Korkusundan dolayı toplumdan kaçan bireylerin kendilerini soyutlamalarının çeşitli türleri vardır. Soğuk davranışlarda bulunma, kaçışta kendisini gösteren en belirgin kişilik özelliğidir. Soyutlanmış birey ya çok az konuşur ya da hiç konuşmaz,

[20] Alfred Adler, **İnsanı Tanıma Sanatı**, Çev. Kâmuran Şipal, İstanbul, Say Yayınları, 2019, s. 124.
[21] **A.e.**, s. 120-1.

konuştuğunda karşısındaki kişinin yüzüne bakmaktan çekinir, onu dinlemez ya da söylediği şeylere önem vermez. Soğuk tavırları en basit gündelik ilişkilerinde bile kendisini gösterir, el sıkışırken, merhabalaşırken, verilmiş bir selamı alırken devamlı soğuk kişiliğini belli edecek hal ve tavırlar içerisinde olur. Kendini soyutlama, aslında çok iyi bilinen klasik bir karakter özelliği olan hırs ve kendini beğenmişliğin bir dışavurumudur. Başkalarından farklı ve özel olduğunu belli etmenin en belirgin yolu kendini diğer herkesten soyutlamaktır. Oysa gerçekçi bir temele dayanmayan bu özel olma tavrı kendisini soyutlamış bireye sahte bir üstünlük duygusundan başka bir şey vermez. Kişinin diğerlerine karşı *pseudo* üstünlüğü, kendini beğenmişlik duygusunu tatmin etse de karşıtlıkları fazlaca kaşımasıyla çatışmalara yol açabilir. Firari birey çatışmayı etkin değil edilgin bir tavırla körükler. Kendini üstün görerek diğerlerinden ayrışma tutumu, geride kalanlar üzerinde gerginliğe sebep olur ve kaçış halindeki kişi üzerinde baskı kurmalarına yol açar. Çatışmanın istenmeyen sonucu herkesin kendi "mahallesine" çekilmesi ve diğerlerine kulağını kapamasıdır. Korkunun yol açtığı soyutlama, en sonunda kişiler arasındaki karşıtlık duygularının körüklenmesine ve düşmanca tutumların filizlenmesine sebep olur. Korkan benin kaderi kendini diğer her şeyden soyutlamaktır, ilerlemeye ve gelişmeye, kolektif birikime bir katkısının olması beklenemez.[22]

Toplum hiçbir koşul altında kaçaklara izin vermez, kişiden beklenen kurallara itaat etmesi ve uyum göstermesidir. Bireyin görevi toplum içinde aktif rol oynayarak sorumluluk almasıdır, onun ödevlerini eksiksiz şekilde yerine getirmesi beklenir. Birey toplumdaki diğer kişilerle ortak bir yaşamı paylaştığının bilincinden bir an için çıkmamalı, onlarla dayanışma içerisinde olmalıdır. Topluluk içinde sıyrılmaya çalışmak ve üstünlük iddiasında bulunmak hiçbir şekilde hoş karşılanmaz. Kişinin toplumdan kaçış içinde olması, toplumu oluşturan insanlarla hiçbir şekilde temas kurmayacağı anlamına gelmez. Şüphesiz ki topluluğun gerektirdiği resmi sınırlar içerisinde başka insanlarla selamlaşmaktan, nazik davranışlarda bulunmaktan geri durmaz. Ancak kaçış içerisinde olan birisi, bu davranışları içinden geldiği için değil, kendisine dikte edilmiş uyması gereken kurallar olarak uygular ve ilişki içerisinde olduğu insanlara karşı içten bir samimiyet hissetmez, göstermiş olduğu güçlülük

[22] **A.e,** s. 268-70.

eğilimi onun bu şekilde davranmasına engel olur. Kendisi insanlara karşı sıcakkanlı olmadığı gibi, ilişki içerisinde olduğu kişilerden de samimi bir tavır görmez. Firari birey, topluluk içerisinde konuşmaktan çekinir, baş başa görüşmeleri kalabalık toplantılarda konuşmaya tercih eder. Firari ben, üstünlük eğilimine sahip olduğu için, önemsiz konular da dahil, tartıştığı her meselede haklı çıkmak ister, bu uğurda her türlü araca, hatta yalana başvurmaktan çekinmez. Onun için önemli olan, yalan söylemenin ahlaki sıkıntısı değil, her şart altında haklı çıkmanın gerekliliğidir. Bir kez alışılmışın dışına çıktıktan sonra, bir daha geriye dönemez, tuttuğu yeni yolda ara vermeden devam etmesi gerekir. Kaçış hali, onda giderek bir alışkanlığa dönüşür, bu yoldan sapma belirtisi gösterdiği her an telaşa kapılır, beklenmedik rahatsızlıklar baş gösterir. Bireyin beklemediği durumların ortasında kaldığında açığa çıkan bu rahatsızlık belirtileri, aslında konfor alanının dışında kalmış olmasının getirdiği çaresizlik yüzünden dikkati başka yöne çekme çabasından başka bir şey değildir. Konfor alanının dışında, savunma mekanizmalarından uzakta kalan birey bu sebeple utanç duygusunu tadar, çünkü baş başa kaldığı yeni durum karşısında ne yapacağı konusunda geliştirdiği bir tavır yoktur. Utanç duygusu, insan davranışında kendini çevreden soyutlama olarak açığa çıkarır, birey terk ettiği kabuğuna bu defa daha derin gömülür. Utanç içindeki birey yüzünü başka yöne çevirir, başını öne eğer, gözlerini kaçırır. Bu tavırlar, açık şekilde kaçış jestleridir, sıkışan bireyin kurtuluş çareleridir.[23]

Her yönden kuşatılmış olan modern bireyin yüz yüze olduğu sorunlar, çok kapsamlı ve derindir. Kişinin doğumundan itibaren psikolojisini oluşturan iç ve dış etkenler, onun ileriki yaşantısında hangi yöne doğru bir gelişim sergileyeceğini net bir şekilde gösterir. Dürtülerinin ve dış dünyanın baskısına dayanamayan, uyum sürecini sağlıklı şekilde tamamlayamamış bireyler, olağan gidişin dışına çıkarak kendi yollarını çizerler. Firari birey, kendisine dikte edilen ancak kendisinin istemediği bir şeye "hayır" diyebilen kişidir.

[23] **A.e**., s. 282-83 ve 318.

## 1.2. Firarın Toplumsal Görünümleri

Bireyin firarı, içinde bulunduğu toplumun durumu tüm yönleriyle açıklanmadığı sürece yeterli şekilde anlaşılamaz. Topluluk bireyi kendi içerisine dahil ederken bireyin kimyasına uygun bir yapıya bürünmez, bireyin kendisine benzemesini ister. Bireyi özgün kılan özelliklerinden arındırarak kendisine tabi kılarken, kendisini zenginleştirebilecek olası unsurları kaybettiğinin de farkındadır. Ancak toplum organizmasının bu kaybı bile bile kabullenmesinin, farklılıkları törpüleyip benzerlikleri öne çıkartmasının amacı başına buyrukluğa son verip kolay yönetilebilirliği sağlamaktır. Kendisine güç katacak bir zenginliğe sahip olma olasılığına karşılık çarkların dönmesini engelleyecek bir engelle karşılaşma riski her zaman için vardır, bu sebeple daha baştan kabul edilen bir kayıptır bu. Çoğu durumda bireyler bu karşılıklı rızaya boyun eğer, toplumun gerekliliklerini yerine getirme karşılığında göreli bir güvenlik ortamına ve işlerin aksamadan devamının sağlanmasının garantisine sahip olur. Ancak her zaman ve koşulda toplumun beklentilerine karşı çıkan kişiler ortaya çıkmıştır. Hepsinin ortak özelliği başlangıçta topluma karşı çıkışlarındaki kararlılık ve kendine sonsuz güven duygusudur. Bu bireyler toplumun katı kurallarına isyan eder, kendi düşüncelerini başkaları arasında yaymaya çalışır, otoriteyle çatışma içerisine girerler. Ancak zaman içerisinde çok azı mücadelelerinde başarılı olur ve toplumun geleneksel kurallarında değişime yol açar. Tarih böylelerinin başarılarıyla doludur. Geriye kalan başarısızlığa uğramış büyük yığınıysa hatırlayan kimse yoktur. Ancak toplum kin tutmaz, her zaman için kolları kendisine katılacak yeni bireyler için açıktır. Kendisine karşı çıkmış kişileri de dışlamaz, uyum göstermeyi kabul edip boyun eğen isyancıları her zaman için kabul etmeye hazırdır. Bu bireylerin gereken dersi aldığını bilir ve aynı hataya tekrar düşmeyeceklerinin farkındadır. İsyancılar da bunun bilincindedir, ancak burada bireylerin karşı karşıya kaldıkları esas sorun kendini inkâr ve ikna etme meselesidir. Büyük çoğunluk inanmadığı halde var olan toplum düzenine uyum sağlamayı kabul eder çünkü önünde başka bir çıkış yolu göremez. Küçük bir azınlıksa isyanında yenik düşse de toplumla anlaşmayı reddeder, bu durumda geriye kalan tek seçenek toplumdan kaçıştır.

Badiou'ya göre, topluluğun bir arada var olmaya devam etmesini sağlayan araçların önde gelenlerinden biri "etik" olgusudur. Etik, temel olarak pratik varoluşun "İyi" tasarımı çevresinde örgütlenmesini sağlayan, felsefi bir kavramdır.[24] Özellikle batı demokrasilerinde merkezi bir role sahip olan etik, toplumun liberal haklarını savunduğu iddiasına sahip olmakla birlikte, esas olarak hümanist bireyciliğe ve onun çevresinde gelişen örgütlü ideolojilere karşı bir düzenin savunuculuğunu üstlenir. Modern demokrasilerde etiğin birincil ayırt edici yönü, işe neyin iyi olduğunu değil, neyin kötü olduğunu tanımlayarak başlamasıdır. Etik İyi'nin merkezinde şekillenmez, Kötü'yü merkeze alarak geriye kalan her şeyi bu duruma göre konumlandırır. İyi, önceden belirlenmiş olan bu Kötü'ye karşı *a priori* olarak şekil alır. Yasa, İyi'nin ne olduğunu değil, Kötü'nün nasıl cezalandırılacağını belirler. "Hukuk devleti" bu yüzden zaman içerisinde neredeyse kutsallık atfedilen bir ilkeye dönüşmüştür, çünkü yasa eliyle neyin Kötü olarak belirleneceği hakkına sahip olan yegâne kurum odur.[25] Badiou'nun açıkça ortaya koyduğu gibi Kötü'ye ilişkin bir mutabakat sağlamak, İyi'nin ne olduğu üzerinde anlaşmaktan her zaman için daha kolaydır. Toplumların üzerinde iz bırakmış her ideolojinin insanların hayatlarını nasıl yaşamaları gerektiği ile topluluk için neyin Kötü olduğu ve bu sebeple yasaklanması gerektiğini belirleyerek işe başladığı da bir gerçektir. Durum böyleyken toplumun sınırları belirlenmiş olan etiğin dışına çıkması hiçbir koşulda hoş karşılanmaz. Etiğin çıkarımı bireye gerçekten seçim yapma şansı tanımaz, sınırlar ve kurallar onun için en başından belirlenmiştir. İnsan bu durumda ya "yabani", kontrol edilmesi gereken bir canlı, ya da Kötü'den yola çıkarak uyulması gereken kuralları belirleyen iradeyi elinde tutan güç olarak ikiye ayrılmış bir öznedir. Kurulu düzen, her şart altında kişilere aynı rolleri verir, müdahale edenle tabi olanın yeri hiçbir koşulda değişmez. Bu durum, üst bir perspektiften bakıldığında medenilerin gelip kendilerini uygarlık düzeyine taşımasını bekleyen medeniyetsizler şeklinde algılanır. Medeniyet uğruna yapılan müdahale, en başından itibaren, uygarlık götürüldüğü iddia edilen topluluğun aşağılanmasını beraberinde getirir.[26]

[24] Alain Badiou, **Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 17.
[25] **A.e.**, s. 25.
[26] **A.e.**, s. 29.

Bugünkü anlamıyla etik, kendi başına bir ideolojidir. Etik, bireyi Kötü'nün kurbanı bir insan olarak tanımlar ve onu Kötü karşısında aciz gösterir. Bu düzende bireye düşen görev, kendi iradesini bir kenara koymak ve ona müdahale edilerek yönlendirilmesine izin vermektir. Etiğin bu tanımı, her şeyi kapsamaya çalışarak genel bir çerçeve çizer ancak tekil durumları doğal olarak dışarıda bırakır. Etik, kendisini en üst düzeydeki erdem olarak konumlandırır, farklılıkları barış içerisinde içerdiğini, ötekinin sesini duyurmasına olanak sağladığını, tek tipçi dayatmalara karşı çokkültürlülüğü savunduğunu, başkalarına karşı hoşgörülü olduğunu iddia eder. Ancak esas olarak etiğin kabul ettiği "öteki", kendisine benzediği oranda kabul edilebilirdir. Farklılıklara saygı gösterilmesi, farklı olanın ne kadar benzer olduğuyla doğru orantılıdır. Gerçekte farklı olan, etiğin önemsediği değerlere saygı gösterdiği sürece saygı görür. Farklılıklara saygı önermesi, bir şemsiye gibi her rengi kapsıyor gözükse de aslında yasa etiğinin bir kimliğini tanımlamaktan öteye geçmez. Farklı olana saygı duymak, yalnızca toplumun ortalama kimliğiyle uyumlu olan ya da en azından bununla çatışma içerisine girmeyen farklılıklar için geçerlidir.[27]

Her yönüyle tanımlanarak istenildiği gibi kullanılabilecek tek bir özne yoktur, hakikatin her türden çeşitliliği oranında farklı öznellik tipleri vardır. Etik, var olduğu varsayılan tek özneye uymayan her çeşit özneyi ayırarak kendisinden ayrı bir yerde konumlar ve ardından bunu "farklılıklara saygı" kimliğiyle hegemonyası altına alır. Halbuki farklılık, doğası gereği vardır ve "ötekini tanımak" somut bir gerçekliğe dayanmaz. Bütün modern toplumlarda, farklı yemek kültürleri olan, farklı giyinen, farklı inançlara sahip, otoriteye boyun eğmiş ya da demokrasiyle yönetilen, farklı coğrafyalardan ve kimliklerden meydana gelen birçok insan vardır; dünyanın karakteri böyledir. Etik, farklılığın bu kendiliğindenliğini yok sayar ve merkeze hayali bir kimlik oturtarak bunun çevresinde kalan özneleri de kendi boyunduruğu altına alır. Ancak her zaman için bu hegemonyaya karşı çıkan bir özne vardır. Sistem, uyum göstermeyen bireyleri öğütebilmek için tam da onların farklılıklarından faydalanır. "Farklılığa saygı"nın sözcülüğünü üstlenen bu organizma, başkaldıran öznenin farklılığını topluluğun mutluluğu için tehdit olarak ifade eder ve bu tehdidi ortadan kaldırmak için tüm gücünü kullanır: vaat ettiği özgürlüğe düşman olanlara özgürlük

[27] **A.e.**, s. 37-8.

yoktur. Maruz kaldığı tazyikli güç karşısında yapacak bir şeyi olmayan bireyin bu baskıdan kaçmaktan başka bir şansı yoktur.

Badiou'nun etiğinin karşısına Touraine, modernizmin doğurduğu sıkıntıları koyar. Touraine'e göre modernizm bir antihümanizmdir, çünkü insan düşüncesi, beraberinde Tanrısal fikri de getirir. Tanrısal düşüncenin en belirgin olduğu alan vahiy bilgisidir. Vahiy ve dini ahlaksal düşünce bir kere reddedilince, ortada doldurulması gereken büyük bir boşluk oluşur, bu boşluğu toplumsal fayda beklentisiyle toplum fikri doldurur. Bundan böyle insan, artık sadece yurttaştır.[28] İnsanlığın büyük yaratıcılığıyla eşsiz potansiyelini öne çıkaran hümanist düşünce artık geride kalmıştır, insan tek başına yetersiz ve aciz biridir, onu mutluluğa eriştirecek tek şey dayanışma ve yasalara saygıdır. Touraine yasanın, bireyin çıkarıyla toplumun ortak faydasını orta noktada buluşturan bir araç olma iddiasında olduğunu belirtir. Yasaya atfedilen şey, onun toplumun ortak arzularının ifadesi olduğudur, ancak aslında yasa toplumun yararı adına bireysel özgürlüğü kısıtlayacak sınırları oluşturur. Yasaya göre ortak mutluluk için toplumu oluşturan bireylerin karşı çıkmadan bir arada olması elzemdir, özne özgürlüğünü de yasal olarak yurttaş kabul edilmesinden alır. Yurttaş olarak gönüllü şekilde sınırlanmayı kabul etmiş, buna karşılık ortak çıkardan payına düşeni alma hakkına sahip olmuştur. Bireylerin fert olarak çıkarlarının, toplumun ortak çıkarından daha önemsiz olduğunu, bu yüzden bireyi kendi eliyle çıkar elde etmesinin gereksizliğine ikna etmeye çabalayan yasa, yasayı uygulama yetkisine sahip olanların elinde bulunan gücün ve bu gücü kendi çıkarları uğruna kötüye kullanma olasılığının farkında değildir ya da değilmiş gibi görünür. Eşit yurttaşlık illüzyonunu yaratmaya çalışan iktidar erki, esas olarak toplumun devamlılığından en çok fayda sağlayan gruptur.[29] "Toplum" çoğunlukla hükümetlerin, bürokratların ya da gücü eline geçirmiş elitin gizli çıkarlarına hizmet etmekten başka sıradan bireyin yaşamına katkı sunmaz. Topluluğun üyesi olan bireyin bu duruma karşı çıkmadığı sürece yapabileceği tek şey gücü elinde tutan elitin bencil olmayacağına ve herkesin ortak çıkarı adına dürüst bir yönetim sergileyeceğine inanmaktır.

[28] Alain Touraine, **Modernliğin Eleştirisi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 51.
[29] **A.e.**, s. 80.

Aslında öznenin toplumun içinde kaybolan bir yurttaş olarak ortaya çıkışı fikri modernizmin başlangıcında o kadar da kötü bir düşünce değildir. O güne dek geleneksel yönetim tarzının ve monarkların keyfi yönetimi altında yaşayan, can güvenliği, ekonomik güvencesi olmayan, sağlık ya da eğitim gibi hizmetlerden mahrum, temel ihtiyaçlarını elde edebilme konusunda bile güçlük çeken bireyin, modern devletin ortaya çıkışıyla elde ettiği konforun dikkate değer bir anlamı vardır. Geleneksel yaşam tarzının cehalet ve karanlığıyla yarattığı kıskacın ardından akılcı düşüncenin ışığında özgür ve aydınlık bir gerçekliğe ulaşmış olmanın getirdiği dönüşüm, insanlık için pozitif yönde önemli bir ilerleme olmuştur. Ancak modern toplum bir defa ortaya çıkıp elde ettiği yeni kazanımlara karşılık farklı problemlerle karşı karşıya kalınca durum değişmeye başlar. Bireyi yalnızca kol gücünden ibaret gören, öznenin psikolojik ya da toplumsal yeni gerçekliğini ve ihtiyaçlarını görmezden gelen, ona topluluğun çıkarı uğruna emek veren bir araç olmasının getirdiği önemden başka bir değer vermeyen yeni düzen doğal olarak bireyde kaygı yaratır. Nietzsche gibi anti figürler bu düzen karşısında isyan eder ve yeni toplum dininin normlarına savaş açarlar. Onların yer aldığı taraf kolektivizme karşı kendiliğin, idin tarafıdır.[30]

Canetti'nin başyapıtı *Kitle ve İktidar,* kaygı duyan bireyin kendisini bir topluluğa ait hissetme isteğini ustalıkla betimler. Toplum, kitlelerden oluşur ve kitleyi bir araya getiren en önemli güdü insanın bilinmeyenden duyduğu korkudur. Somut ya da soyut, insan temas ettiği şeyi tanımak ister, henüz bilmediği ve gerçekleşmesi olası olan yabancı bir şeyin kendisine temas etme ihtimali karşısında ürperir. Beklenmedik bir temas ya da geleceğin belirsizliklerinin yol açtığı kaygı kişiyi huzursuzluğa sürükler. Kişiyi bu kaygılarından kurtaran şey gönüllü olarak seçtiği bir kitlenin içinde kaybolmaktır.[31] Kişi kitle içerisinde korkularından kurtulur, çünkü teoride kitle içindeki herkes eşittir, farklılıklar erimiş, benzerlikler ön plana çıkmıştır. Kitle kişi için bir ayna işlevi görür, temas kurduğu diğer kişiler kendisinin bir benzeridir, bu yüzden kendisini bir güvenlik çemberinde hisseder. İnsanlar, birbirleriyle etkileşim kurdukça kaygıları giderek azalır, her bir yeni üye, kitlenin kendine güvenini bir adım daha yukarı taşır. Bu yüzden kitle ara vermeden büyümek ister. Deşarj, kitlenin varlığını

[30] **A.e.**, s. 153.
[31] Elias Canetti, **Kitle ve İktidar**, Çev. Gülşat Aygen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019, s. 14.

sürdürebilmesi için hayati öneme sahiptir. Her kitlenin belirli bir deşarj anı vardır, deşarj kitleye katılan tüm bireylerin farklılıklarından sıyrıldıklarını ve diğer herkesle bir olduklarını hissettirir. Canetti, sosyal tabakaların kitle oluşumunda yol açtığı motivasyona da dikkat çeker. Toplum içerisinde bireyler arasında kaçınılmaz şekilde sosyal mesafeler vardır. Sosyal statüleri gereği kişiler birbirleriyle ancak belirli sınırlar içerisinde iletişim kurabilirler. Alt statüdeki bir kişi yüksek statülü biriyle azarlanma korkusu sebebiyle haddini aşmadan konuşur, yüksek statülü bir kişiyse altındaki kişinin bir an için bile olsa konumunu unutmaması için onunla hiçbir zaman samimi bir ilişki kurmaz. Toplum içerisindeki mesafeler, kitle içerisinde kendiliğinden kaybolmaz. Kitle içindeki kişiler, sahip oldukları statünün ve koruma mecburiyeti hissettikleri mesafenin her zaman için bilincindedirler, bunu düşünmeyi elden bırakmazlar. Bununla birlikte, kitlenin deşarj hali, bir an için bile olsa, mesafelerin ortadan kalktığı ve herkesin gerçekten eşit hissettiği bir yanılsama oluşturur. İnsanları bir kitle olmaya kimsenin bir diğerinden üstün ya da alçak olmadığı bu anın pırıltısı yöneltir.[32] Fakat bu gerçekte bir yanılsamadır. Deşarj anı sona erip herkes sıradan yaşamına geri döndüğünde mesafeler de yeniden kendisini göstermeye başlar. Kitlenin devamlılığını sağlayan en önemli şey, kitleye yeni üyeler katmaya devam ederek yeni deşarj anları sağlayabilme kapasitesidir.

İşler yolundayken kitle, içindeki bireye son derece güvenli ve sarsılmaz görünür. Dıştan yeni katılımlarla giderek genişleyen kitle, bireyin dış tehdide karşı kendisini en güvenli hissettiği yerdir. Ancak kitlenin beklenmedik bir anda dağılması riski her zaman için mevcuttur. Risklerin en büyüğü beklenmedik bir anda ortaya çıkan ve kitleyi paniğe sürükleyen gelişmelerdir. Bireyler tehlikeyle tek tek karşılaştıklarında, onlarla başa çıkmak için farklı yöntemler geliştirebilirler, tehlikeyi ortadan kaldırmak için bir kitlenin parçası olmak bu çözümlerden birisi olabilir. Ancak tehdit doğrudan kitleye yöneldiğinde, kitlenin büyüklüğüyle doğru orantılı olarak korku da büyür. Kitleyi tehdit eden bir tehlike, grup içinde ortak bir korkuyu açığa çıkarır. Panik anı, kitle içindeki bireye kendi tekilliğini hatırlatır, birey, tehlikeden kurtulabilmek için kitleyle *birlikte* değil kitleye *karşı* mücadele etmesi gerektiğinin

[32] **A.e.**, s. 14-6.

farkına varır.[33] Söz konusu olan artık kitlenin varlığı değil, kendi yaşamıdır. Kişi tehlike altında kendisini psikolojik olarak kitleden ayırsa da hala aynı grubun bir parçasıdır. Bireyin böyle bir durumda doğal davranış pratiği kitleden kaçmaktır, çünkü kitle ortak bir tehditle yüz yüzedir. Ancak bunu başarmak için önce kendi kitlesiyle mücadeleye girişmek zorundadır, çünkü kitle dağılmanın eşiğindedir ve birey kitleden kaçmayı başaramazsa akıbeti kitlenin kaderiyle aynı yönde olacaktır. Tehlike ufukta belirene dek grubun en sadık üyesi olan ve topluluk içinde kaybolmaktan mutluluk duyan birey, tehlike kendisini gösterince bir anda kendi benliğini hatırlar, kişisel özellikleri yeniden önem kazanır. Bireylerin tek tek firar etmesinin önüne geçebilmek için kitlenin yaratıcı bir çözüm bulması gerekir. Kitle bireyi ya dağılmadan kalmayı başardıkları halde tehlikenin üstesinden gelebileceklerine ikna etmek ya da kaçışın kurtuluş olmadığını göstererek korkuyu diri tutmak zorundadır. Kitlenin tehdit ortadan kalktıktan sonra bir arada varlığını sürdürebilmesinin tek yolu budur, ancak buna rağmen topluluğu terk eden herkesi geri kazanmak mümkün değildir.[34]

Kaçış her durumda bireysel düzlemde gerçekleşmez, bazı durumlarda kitlenin tümü kaçışa yol açacak bir sebeple bir araya gelir. Kitleyi doğrudan hedef alan bir tehlike, kitleyi bir *kaçış kitlesine* dönüştürebilir. Bu gibi durumlarda bireyin kitleden ayrılarak değil kitleyle birlikte kaçmasının sebebi, tehlikenin herkes için aynı olmasıdır. Canetti'nin de belirttiği üzere bir inanca, millete ya da belli bir sosyal gruba doğrudan yönelmiş bir tehdit, kitlenin tamamını ilgilendirir ve kitleden ayrılmak bireyi tehlikeye açık hale getirir. Böyle bir durumda bireyin yöneldiği doğal davranış kaçış kitlesiyle birlikte hareket etmektir. Kitlenin içerisindeki bireyler tehlikeden birlikte kaçarlar, çünkü ürettikleri enerji birbirlerini etkiler ve motive olmalarını sağlar.[35] Bir arada bulunmaları onlara tehdidin ortadan kalktığı hissini verir, tehdit varlığını hissettirmeye devam etse bile daha az hasar görecekleri duygusunu paylaşırlar. Tehdit unsuru hiçbir koşulda kitlenin bütününü etkileyemez, ancak kitlenin içinden belirli kurbanları elde edebilir. Birey için kitlenin içinde olmak, kurbanın kendisi olmayacağı yanılsamasını yaratır. Kurban aynı kitle içinden kendisi dışındaki herhangi biri olabilir, ama o kitleyle bir arada bulunduğu sürece tehlikeden kurtulacaktır. Ancak

[33] **A.e.**, s. 26.
[34] **A.e.**, s. 27.
[35] **A.e.,** s. 55.

kaçış kitlesinin iç dayanışmasını ortadan kaldırmak o kadar da zahmetli değildir; kitlenin kaçış için yöneldiği yolun birkaç defa kapatılması, kitlenin kendi içine dönmesine sebebiyet verir ve kitle bu defa kurtulabilmek için kendi içinden bir kurban seçmeye yönelir. O ana kadar kitleyle birlikte olmaktan dolayı güvende olduğunu hisseden kişiler artık birbirine karşı düşman kesilir, kimse kitlenin kararını umursamaz olur, artık herkesin tek hedefi kendisini kurtarabilmektir. Bu uğurda birey, aynı kitlede olduğu başka kişilere ihanet etmekten çekinmez. Kitlesel kaçışı panikten ayıran önemli bir fark, kitleyi kaçışa yönelten enerjinin dışarıdan değil kitlenin kendi içerisinden gelmesidir. Panikte beklenmedik bir anda ortaya çıkan tehdidin kitleyi bir araya gelmeye fırsat vermeden dağıtması söz konusuyken, kaçış kitlesi başlangıcından itibaren kendisini tehdit unsuruyla birlikte tanımlar. Bu tehdidin, bir zaman sonra kitlenin kimliğinin ayrılmaz bir parçasına dönüşme ihtimali her zaman için vardır. Kaçış grubunda olmak, kitle içindeki bireylere yaptığı eylemin kutsal olduğu hissini yaşatır.[36] Herkes eşit derecede tehlikededir, diğer herkes kendisiyle aynı hedef uğruna çabalar ve kurtuluşa varmak için ortaklaşa çalışılır. Öyle ki, belirli bir andan sonra birey, kaçışın sürebilmesi için kitlesi uğruna kendisini feda etmeyi bile göze alabilir. Kaçışın kendisi bazı durumlarda toplumun kendisini inşa etmesindeki önemli unsurlardan biri olur. Örnek olarak modern Yahudi toplumu, kaçışı ulusal kimliğinin ayrılmaz bir parçası kılmıştır.

Canetti'nin kitle içindeki bireyin durumuyla ilgili dikkat çektiği bir diğer husus "sızı"dır. Sızı, toplulukların halihazırda bulundukları durumu terk ederek karşıt duruma yönelmelerinde önemli bir etkiye sahiptir. Bir üstün, altındakine verdiği her emir, emre tabi olanda acı verici bir sızıya yol açar. Devamlı emir almak zorunda olanlar bu sızılarla yaşamayı öğrenmek zorundadırlar.[37] Sızının yol açtığı aşağılık duygusu ve acıdan kurtulmayı isterler. Sızıdan kurtulabilmek için seçenekleri kısıtlıdır, ya aldıkları emri kendilerinin altındaki birisine dikte ederler ya da üstlerindekileri onlara çektirdikleri acıların hesabını sormak için yerlerinden edebilirler. Emri aktarabilmek için kişinin altında çalışan birinin olması zaruridir, bu şart karşılanmış olsa bile üstten emir gelmeye devam edeceği için sızı hiçbir zaman

[36] **A.e.**, s. 56-7.
[37] **A.e.**, s. 61.

tam anlamıyla kapanmaz. Ancak isyan edip karşıtına dönen bireyler gücü bir kere ele alınca çektikleri acının hesabını sorabilecek konuma gelirler. Bir kişinin bulunduğu konumu terk ederek üstüne karşı çıkması, tek kişinin güçsüzlüğü ve üstündeki kitlenin organize olma kabiliyeti sebebiyle başarısız olmaya yatkındır, ancak kitle halinde bir araya gelindiği takdirde, grup olarak başarılı olma olasılığı yüksektir. Karşıtına dönüşün sızıyı ortadan kaldırması beklenir, ancak eylem başarılı olsa bile sızının kendisini hissettirmeye devam ettirmesi, kitle içinde kaçış içerisinde olan bireylerin varlığını devamlı sürdürmesine sebep olur.[38]

Birey için, içinde bulunduğu toplumda herhangi bir konuda ortak kanının tersi bir fikre sahip olduğu durumda sosyal linç tehlikesi her zaman için mevcuttur. Toplum farklılık değil benzerlik ister ve farklılıkları çeşitli şekilde cezalandırır. Bu cezalandırma bireyin sahip olduğu etki alanının büyüklüğüne göre değişir. Bireyin toplum içindeki davranışlarının başka kişileri etkileme gücü ne denli yüksekse, onu susturmak için gösterilen çaba da o derece büyük olur. Bireye söz hakkı tanımadan sosyal olarak önemini ortadan kaldırmak için topluca üzerine gidilir, böyle bir durumda bireyin kendisini özgürce ifade edebileceği bir alan bulabilmek için firar etmekten başka bir şansı yoktur. Ancak bazen bireyin kaçışı yeterli olmaz, çünkü onu susturmak için arkasından takip etmeye hevesli bir grup her zaman için vardır. Kaçış ne kadar başarılı olursa, onu linç etme arzusu da o kadar güçlü olur.

Bireyin firarında mekânlar çok önemlidir. Topluluktan kaçan birey, ilk önce mekâna saklanır. Bachelard'ın ifadesiyle, saklanan varlık, "'yeniden kabuğunun içine giren' varlık, bir 'çıkış' hazırlar".[39] Çıkış kendisini tersine dönme anlarında gösterir, sevmeyi unutmuş bireyin yeniden sevmeyi hatırlaması, konuşmayı bırakmış birinin tekrar konuşmaya başlaması gibi radikal dönüşümler aslında sıkışmış benliğin dışa çıkışıdır. Varlığın yeniden kabuğunun içine çekilişi, yeniden ortaya çıkacağı güne dek var olan ortamdan kaçışıdır. Mevcut durumdan kaçarak kendi kabuğuna çekilen varlık, geçici patlamalar gösterir. Kaçışı güçlü kılan karşı karşıya kaldığı sıkıştırmalardır, birey ne derece tazyikle sıkıştırılırsa, buna karşı tepkisi o denli güçlü olur. Bu firari bireylerin çok daha yaratıcı fikirleri ortaya koyma potansiyeline sahip oldukları

[38] **A.e.**, s. 62-3.
[39] Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2018, s. 146.

gözlemlenmiştir. Sakin hayatı bozulmamış bir varlığın yer değiştirmesinden güçlü bir enerji açığa çıkmaz. Firari varlık aynı zamanda tehlikeli bir saldırgandır, çünkü gücünü boşaltabileceği uygun bir zemini kollamak zorundadır, bu da onda bir güç birikmesine sebep olur.[40] Firar etmiş olanın geri dönüşü her zaman için iz bırakır.

Dünyaya gelmiş olan her varlık, işe ilk önce dışarıya karşı bir kabuk oluşturarak başlar. Gizemini uluorta açığa çıkarmak, zayıf noktanı da kendi elinle ilan etmek anlamına gelir. Bu sebeple her bireyin doğal olarak başka insanlara karşı koruduğu bir sosyal mesafesi vardır. Bachelard, bireyin kendi iç dünyasında oluşturduğu gizli kabuğunun soyutluğuna koşut olarak, herkesin somut düzlemde diğerlerine karşı en güçlü sığınağının ev olduğunu söyler. Yaşam bir kere korunmaya alındıktan, gizlendikten ve evin güvenliği içinde dış dünyaya karşı örtündükten sonra hayal gücü dışarıya karşı korunaklı bu mekandaki bireye kendi gizemini açar. Evin her köşesi, duvar dipleri, gizli kuytuları hayal gücü için bir yalnızlık anlamına gelir, birey bu köşelerde kendi içine döner, dış dünyanın kargaşasından uzakta, yaratıcı yanını açığa çıkarır.[41] Eve sığınmak, koca olandan küçük olana dönmek anlamına gelir. Küçük olan, ayrıntı olan şey büyük dünyanın anlamını idrak etmeyi sağlar. Dikkat etmek, anlamayı sağlar, bir şeye dikkatini verebilmek için de kişinin var olduğu yerden bir adım geriye çekilmesi gerekir.

Firari birey, gerçek benini, hep aradığı öznelliğini olmadığı yerde bulacağını düşünür. İçe dönüş, bireye sıfırdan arzu ettiği gibi kurabileceği bir uçsuz bucaksızlık sunar. Yaşamın kendisi bireyi sınırlar, gerçek benliğiyle olması gereken kişi arasına mesafeler koyar. Modern yaşam birey için bir yavaşlıktır, tekrarlarla ve uyulması gereken kurallarla çevrelenmiş bir yapıdır. Bireyin sistemin talep ettiği davranış biçimlerinden sıyrılarak kendisiyle baş başa kalması, ona hayal edilebilecek sonsuz olanaklar sağlar. Toplumsal yaşam hareketliliğin içinde hareketsizliktir; birey günlük hayatta kendisini oradan oraya savrulmuş bulur ancak günün sonunda kendisi adına düşünsel açıdan işe yarar bir şeye sahip olması ihtimali pek azdır. Firari bireyse hareketsizliğin içinde sonsuz yöne hareket edebilme kudretine sahiptir; kendisini bir yere bağlayan sıkı bağlar olmadığından ondan talepte bulunacak kimse yoktur, bu

[40] **A.e.**
[41] **A.e.**, s. 171.

sebeple hareket halinde olması gerekmez, fakat buradan artan enerjiyi yöneltebileceği sonsuz bir düşünsel alana sahiptir. Birey bir kez bu alana geçtikten sonra, içselliği fethetmeye bir adım daha yaklaşmış olur.

Ev, bireyin "*huzur içinde düş kurmasını sağlar*".[42] Yaşam, evde, güvenlik içinde, mutlulukla dolu başlar. İnsan evi düşündüğünde aklına bu yüzden ilk önce doğduğu ev gelir. Doğduğu evi düşünmek, insana o eski sıcaklığı hatırlatır. Bireyin toplumu terk edince ilk önce eve sığınması bundandır. Kişi düş kurduğunda, kendi benliğinin farkına varır, kendine verdiği değerin yükselmesini sağlar. Fakat bireyin hayali hangi mekânda kurduğu çok önemlidir. Evin sıcaklığı, kişinin hayaline sızar, geçmiş günlerin hatıralarını geri çağırır. Ancak geçmiş günlerin mutlu anıları, ışığın prizmadan yansıması gibi çarpık olarak bugüne ulaşır. Birey yalnızca hatırlamak istediği şeyleri hatırlar, mutsuz hatıraların bu kurtarılmış bölgede yeri yoktur. Eve dair kötü hatıralar açığa çıkmaya başladığı zaman, kişinin kurduğu huzurlu kaçış yuvası bozulacak, sığınacak yeri kalmayan firari bireyse yersiz yurtsuz hale gelecektir. Bu yüzden mekânın sıcaklığına tehdit oluşturabilecek herhangi bir unsura evin içinde yer yoktur.

Eve sığınması mümkün olmayan bireyin toplumdaki hegemonya altında ezilmesi kaçınılmaz bir durumdur. Charles Taylor'ın da belirttiği gibi toplumsal hiyerarşide "*ayakların kafanın altında*"[43] bulunması beklenir. Bütün örgütlenme başından itibaren bu esasa göre düzenlenmiştir. Modern öncesi dönemde kişinin sahip olduğu tek anlamlı kimlik baba ya da oğul gibi bir kabilenin üyesi olmaktır. Modernite, kişiyi özgür bir birey olduğu yanılsamasına ikna etmiştir. Bireyin doğuş süreci, yalnızca bireyin kendisini nasıl tanımladığıyla ilgili bir dönüşüme yol açmakla kalmayıp, aynı zamanda bireyin ahlaki dünyasında da bir dönüşüme yol açmıştır. Artık sorumluluklarının ve haklarının eşit derecede farkında olan bireyin hayatını buna uygun şekilde düzenleyen yeni bir ahlak söz konusudur. Kişiyi yaşamda bir virgül olmaktan kurtarıp onu yaşamı dönüştüren bir özne olduğu fikrine inandıran "kamusal alan" ve "halk" fikri, bireyleri *kolektif failler* olarak tanımlar.[44] Ancak sosyal hayatı

[42] **A.e.**, s. 36.
[43] Charles Taylor, **Modern Toplumsal Tahayyüller**, Çev. Hamide Koyukan, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 21.
[44] **A.e**., s. 83.

şekillendiren iktisadi sistem bireyin failliğini boşa düşürür, piyasanın görünmez bir elle açıklanması bireyin sisteme içeriden yapabileceği herhangi önemli bir temasın gerçekçi olmadığını açığa çıkarır. Aslında kolektif fail diye bir şey yoktur, piyasanın görünmez eli bu faili inkâr eder. Birey, kendi adına hareket ettiğini ve kaderini kendi eliyle çizebileceğine inanır, esasında bu piyasanın bir kandırmacasından ibarettir. Bütün sistem bireylerin birbirleriyle olan bağlantısını yönlendirecek belli yasalarla yönetildiği için, günün sonunda ortaya çıkacak olan tablo başından itibaren kestirilebilirdir. Bireyin bu sistemi yarıp kendi başarısını elde edebileceği fikri, sadece bir yanılsamadan ibarettir. Bu durumda bireyin elinden gelen şey piyasanın çarklarının dönmeye devam etmesini sağlamak, ya da çarkın dönüşüne tehdit oluşturmayacağından emin olunacak bir yerde durmaktır.[45] Bağımsızlık, toplumsal olduğu kadar bireysel de bir idealdir ve piyasanın şekillendirdiği toplumun baskıcı yasalarına karşı bireyin karşı çıkışı her yerde görülür. Sistemin içinde kalarak başarıya ulaşma hayalini sürdüren çoğunluğun yanında sistemin dışına çekilip gönüllü sürgün olan kişiler azınlıkta olmakla birlikte vardır. Kaçışı seçmiş bireylere karşılık kamu fikrinin ideallerine inanan bireylerin tercihlerini baştan doğru olarak görmek, sağlıklı bir yaklaşım değildir. Taylor'ın sorguladığı gibi, insanların toplumun hangi özelliği sebebiyle "*önemli meseleler hakkındaki iradeleri kabul görmediği halde, demokratik bir sistem altında özgür olduklarını çoğunlukla kolayca kabullenebilmekte*"[46] oldukları tartışmaya her zaman için açık bir konudur.

Baudrillard'ın ve birçok önde gelen postmodern düşünürün öne sürdüğü gibi, bugünün evreninde anlam artık ortadan kalkmıştır. Anlam, artık iletişim araçlarının içinde kendi kendini tüketen bir şeye dönüşmüştür. Baudrillard, içinde bulunduğumuz çağın hiçbir sonuca yol açmayan olaylardan ibaret olduğunu, "*anlamla saldıranın anlamla öldürüldüğü*"[47] bu sistemde artık insanların her şeye karşı duyarsızlaştığını öne sürer. Gerçek artık yitirilmiştir, bugünün dünyası bolca mesajın ve gönderinin ardında aslında bir hiçlikten ibarettir. Her şey reklamlar tarafından emilir, anlamsız hale getirilir, reklamlar eliyle hiçbir şey ifade etmeyen şeyler insanın karşı koyamadığı

[45] **A.e.**
[46] **A.e.**, s. 182.
[47] Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2018, s. 207.

ve artık başka hiçbir şeyle değişmeyeceği hipergerçek bir keyif ürününe dönüşür. *Post Truth*, hakikati önemsizleştirmiş, mesajın taşıdığı anlam ortadan kalkmış ve iletişim aracının kendisi mesaj haline gelmiştir (*medium is message*). Kitle iletişim araçları yayıldıkça eskiye oranla daha çok haber ve bilgi paylaşılmaya başlanmış, bilgiye erişim kolaylaşmış, bununla beraber giderek daha az anlam üretilir olmuştur. Hakikat, artık arzulanan değil uzak durulan, tat kaçıran bir şeydir. Modernizm, duyunun yerine aklı koyarak gerçeğe ulaşabileceğine inanmış ve aklın bulduğu hakikatin tek gerçek olduğunu ilan etmiştir. Yüzyıllar boyu bu "akıl dini"ne iman eden batı düşüncesi, gerçeğin bölünmeye başlaması karşısında krize girmiştir. Gerçek artık tek değildir, gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi vardır.[48] Gerçeğin sonsuz sayıda üretilir olması onun akılcı bir görünüme sahip olma gerekliliğini de ortadan kaldırmıştır. Hakikatin artık eskisi gibi ideal bir konum elde etmesi mümkün değildir. Gerçek, artık sadece işe yarar olmasına göre değerlendirilir ve işlevseldir. Hakikat, otoritesini bir kez yitirdikten sonra bütün sistem yer çekiminin etkisinden kurtulmuş bir kütleye dönüşür.[49] Bu yeni sistem gerçekdışı değildir, kapalı devre bir yapı içinde kendi gerçekliğini oluşturur. Modernizmin tersine, bu gerçeklik tek ve her şeyi kapsayan bir hakikat değildir, meydana getirdiği "simülasyonun" içinde yalnızca kendi kendinin yerine geçebilir. Bu yeni düzende iktidar da yitirilmiştir. Artık gücü elinde tuttuğu varsayılan gruplar gerçekte sadece iktidar kuklalarıdır. Toplumun hala işlerlik taşımasının sebebiyse geçmişten aşina olduğu düzenin yarattığı yanılsamadır. Artık temsil inandırıcılığını yitirmiştir, kimse kimseyi temsil etmemektedir. Temsil edici niteliğe sahip kimse kalmamıştır.[50]

Baudrillard'ın düşüncesine göre, insanların içinde bulundukları bu yeni duruma itiraz etmiyor oluşlarının sebebi bunu bir mit gibi ele almalarıdır. Bir yandan hakikatin geldiği yeni durumun farkında olduklarını ve yaşanan gerçekliğin aslında yalan olduğunu bildiklerini tekrarlayıp, diğer yandan da hiçbir gücün bu denli büyük bir sistemsel dönüşüme yol açamayacağını düşünürler. Kitle, sistemin içinde kendi

[48] **A.e**., s. 14-5.
[49] **A.e**., s. 19.
[50] **A.e**., s. 198.

düzenini oluşturarak sisteme reaksiyon gösterir, ancak hiçbir zaman sisteme bütünüyle karşı koymaz. Yine de yeni simülasyon gerçekliğinden kaçan uyumsuz bireyler vardır.

Anlamın ortadan kalkması, herkesçe uzlaşılan genel noktaların da artık var olmaması demektir. Anlam, üzerinde herkesçe anlaşılan bir gönderidir, bu sebeple bir haberin ya da bir metnin taşıdığı ileti herkesçe ortak bir anlaşılırlık özelliği taşıması beklenir. Ancak yeni durumda, bir haber sadece bir iletişim ürünüdür ve birey ondan ne anlıyorsa gönderinin anlamı odur. Artık bir şeyin anlamı başka alanların değer yargılarıyla belirlenemez, her şeyin anlamı kendi iç gerçekliğinde içkindir. İletişim dünyası artık bir araç görevi yapmaktan başka bir işlev taşımaz, insanlar arasında kurulan karşılıklı iletişim artık sona ermiştir çünkü iletilenle alınan arasında ortak bir anlam dünyası kurulması mümkün değildir.[51]

Gündelik hayattan kaçış, kendisini semavi gelenekte de göstermektedir. Hristiyan dünyada, ikinci yüzyıldan itibaren şekillenmeye başlayan, altıncı yüzyıldan sonra Avrupa'da da kendisini gösteren manastır örgütlenmesi, ruhban mensuplarına inzivaya çekilip bir yandan rutin şekilde klasik dini metinleri çoğaltmayı, diğer yandan imanın ve Kitab-ı Mukaddes'in özünü aramaya koyulduğu bir içsel yolculuğa çıkmalarını öğütler. İnziva, Hristiyan keşişler için kendisini kaçınılmaz şekilde dayatmıştır çünkü keşişler, dünyevi yaşamdan uzaklaşmaya çalıştıkça, dünyanın onları kendisiyle meşgul edecek daha fazla şeyle uğraştırdığını düşünür. Keşiş, sıradan bir rahipten farklıdır, dünyevi yaşamla olan ilişkisini tamamen kesmiştir. Bir keşiş için ilk öncelik kendisini dünyevi olanla hemhal kılan nefsi terk etmek ve ilahi kurtuluşa ermektir. Ancak bir keşiş yalnızca kendi kurtuluşuna değil, toplumun kurtuluşuna da odaklanmıştır. Dünyevi olanı terk edip derin düşünce içerisine çekildiği takdirde sonunda herkes için ilahi ışığa ulaşacağına inanır.

Hristiyanlığın ilk yıllarında, Roma'nın baskısından dolayı Hristiyanlar kendilerini gizleme ve dünyevi olanı reddetme durumundaydı. İnziva fikri, bundan çok sonra, resmi Hristiyanlığın konformizmine karşı ortaya çıkmıştır. Keşişlerin gönüllü inzivaya çekilmeleri, diğer inananların da saygısını kazanmalarını sağlar. Bir keşiş, iyi

[51] **A.e**., s. 114-5.

eğitimli olmasa da ruhani inzivasındaki sebatı onu diğer inançlıların gözünde çok saygın bir noktaya taşır.

Manastır örgütlenmesinde ruhban sınıfı, şahsi münzevilik ve kolektif manastırcılık olmak üzere ikiye ayrılır. Şahsi münzevilik bireyseldir ve inzivanın en ileri halidir. Hıristiyanlık kabul görmeye başlayıp, inananlara zulüm bittikten sonra bile birçok münzevi çölün, çileci hayatları için daha müsait bir ortam yarattığına inandığı için şehre dönmemiştir, tam tersine, birçok Hıristiyan çöle çekilmeyi sürdürmüştür. Hıristiyanların bir bölümü, baskı döneminin sona ermesiyle, inançlarıyla ilgili olarak gerektiği düzeyde sınanmayacakları düşüncesiyle bireysel çileci hayatlarını yaşamak için çöle kaçmaya başlamıştır.[52] Manastırcılık, işi bireysel münzevilik kadar ileriye götürmez, manastıra kapanmış keşişler kendilerini dış dünyaya karşı izole etmiş olsalar da bir grup olarak içeride iletişimlerini sürdürürler, bu daha ılımlı ve makul bir gelenektir.[53] Bilge Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* adlı hikâyesinde, kendisini manastıra kapatmış firari keşişler okurun karşısına çıkar.

Firar, İslami gelenekte de önemli bir yere sahiptir. İnsanın Allah'a ihtiyacı ve mecburiyeti olduğuna inanan Müslümanlar, İslam çileci bir din olmamasına ve dünyevi olanı belirli sınırları aşmamak şartıyla inananlara serbest bırakmasına rağmen, dünyevi olanla fazlaca meşgul olmanın kalbi Allah'tan uzaklaştıracağını düşünerek kendilerini terbiye etmeye yönelmiştir. Öyle ki, İslamiyet'in önemli bir yüzü olan tasavvuf literatüründe, "firar" adına başlı başına bir konu mevcuttur. Mutasavvıflar firarı başından itibaren Allah'a giden yolda bir makam olarak görmüştür. Yunus Emre, "bir mübarek sefer olsa da gitsem" derken, yaratıcıya olan özlemini dile getirmiş, dünyevi olandan kaçıp ilahi olana ulaşmayı arzuladığını göstermiştir. Gerçekten de bütün bir tasavvuf geleneğinde ilahi olana kaçış, kendisini sık tekrarlayan bir temadır. Yaşanan dünyanın geçici olduğu mutasavvıflarca kabul edilse dahi, burada geçirilen her an gerçek varlık aleminden bir sürgün olarak kabul edilmiş, sahte olanın hakiki

[52] Ayça Tiryaki, "Erken Hıristiyanlık Döneminde Manastır Sisteminin Doğuşu", **Sanat Tarihi Dergisi**, C. XVI, 2007, s. 51.
[53] **A.y.**

olanı unutturmaması için buradaki insani meşgalelerden mümkün olduğunca uzak durulmuştur.

Kur'an'da inananlara firar etmeleri öğütlenir. Zâriyât suresinin 50. ayeti, "Allah'a firar ediniz" derken, müminlere cezalandırılmaktan kurtuluş için Allah'a iman ve emrine itaat etmelerini söyler.[54] Tefsircilerin ayetle ilgili genel görüşleri bu çerçevede olsa da sufiler bu ayeti kendi bakış açıları ve dünya görüşlerine uygun şekilde anlamış ve yorumlamışlardır. Sufilere göre firar, kişiyi Allah'tan uzaklaştıran her şeyden yaratana yaklaştıran her şeye kaçıştır. Kendisini yaratıcının dışındaki her şeyden uzaklaştırmış olan tecrit ehli, kendilerine Allah'tan başka hiçbir şeyin yetmediği, başka hiçbir şeyle mutlu olamayan insanlardır.[55] Tanrıdan başka bir şeyi kaybettiklerinde üzülmez, sadece onunla yetinirler.

Firar, hiçbir şekilde sanattan ayrı düşünülemez. Başlangıcından itibaren sanatın kaçışla iç içe bir ilişkisi vardır. İnsanlar bazen sanatı bir kaçış aracı olarak görmüş, bazen iç dünyalarındaki ve toplumdaki firarı anlamak için sanatı kullanmıştır. Resmin gelişiminde, romantizmden itibaren bireyin firarı önemli bir tema olarak kendisini gösterir. Romantizme dek sadece yüce değerler ya da dini konular resmedilirken, romantizmle birlikte bireyin gündelik hayatı tuvalin içerisinde kendisine yer bulmaya başlamış, kişinin çektiği sıkıntı ve acılar resmedilmeye başlanmıştır. Yine bu dönemde doğa, resim için bir fon olmaktan çıkarak kompozisyonun önemli bir parçası olmuş, toplumun beklentilerine karşı çıkan bireylerin kendisini yüce değerleri keşfetmek adına kucağına attıkları bir mekân olarak öne çıkmıştır. Romantizmle birlikte "doğaya kaçış", sıkça tekrar eden ve resimden başlayarak diğer sanatları da etkisi altına alan bir tema haline gelmiştir. Firar, sanattaki asıl etkisini edebiyat üzerinde gösterir. Edebiyat tarihi, kaçış üzerine yazılmış eserlerle doludur. Firarın edebiyatta kendisini gösterdiği iki yüzü vardır. Doğaya kaçış, iktidar baskısından, toplumdan, aileden ya da yerleşik ahlak yapısından firar gibi konuları ele alan, gerçeklikten kaçmak yerine, firar psikolojisi içerisinde olan bireyleri inceleyen güçlü ve gerçekçi bir külliyat mevcuttur.[56] Bu tip eserlerin her çeşit edebi akımda yazılmış başyapıtları vardır.

[54] Mehmet Şeker, "'Fefirrû ilallah' (Zâriyat, 51/50) Ayetinin İslam Maneviyatına Yaptığı Katkı", **Bozok Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 3, 2013, s. 76.
[55] **A.y.**
[56] Burada gerçekçiliği, bir edebi akım olarak değil, geniş anlamıyla kullanıyoruz.

Firarın edebiyattaki öteki yüzüyse, kendisini *kaçış edebiyatı* olarak gösterir. Okuyucuyu gerçek hayattan uzaklaştırmak, farklı bir gerçeklik yaratmak, bu dünyanın sıkıcılığından kurtulup başka bir dünyanın hayalini kurmak kaçış edebiyatının temel özellikleridir. Kaçış edebiyatını kötü edebiyat olarak tanımlayan, gerçekle yüzleşmekten korkmakla suçlayan, okuyucuyu düşündürmeyen bir edebiyat olarak eleştiren bazı eleştirmenler olmakla birlikte, kaçış edebiyatı gerçekte tam anlamıyla bir yadsıma değildir. Kaçış edebiyatı, bildiğimiz anlamdaki gerçekliği reddedip kendi gerçekliğini kurmakla birlikte bu kurmaca sırasında faydalandığı kaynak yine bu dünyanın gerçekliğidir. Ayrıca yazarı farklı bir gerçeklik kurmaya iten sebep bu dünyada kafasını kurcalayan sorunlar için çözüm üretebileceği bir alternatif evren yaratmaktır. Yazar, eserinde farklı bir gerçeklik yaratmış olsa da karakterler arasında kurguladığı çatışmalar çokça bu dünyadan, bu dünyanın sorunlarından izler taşır ve onlara dönük çözüm önerileri sunar. Fantastik, bilim-kurgu gibi türler çoğunlukla kaçış edebiyatı türü altında değerlendirilir. Bu türler edebiyat tarihi adına çok önemli bazı başyapıtların ortaya çıkması için uygun zemini oluşturmuştur. Edebiyatta firar üzerine tartışırken dikkat edilmesi gereken nokta, her kaçışı işleyen metnin bir kaçış edebiyatı olmadığıdır. Kaçış edebiyatına ait roman ve hikayelerde bireyin firarını konu alan bir metin bulmak pek de kolay değildir. Yazar, var olan gerçeklikten kaçıp farklı bir gerçeklik kurarken pekâlâ yeni kurmaca evreninin dünyasıyla çokça ilgili roman karakterleri kurgulayabilir. Bununla birlikte ahlaki tabuların baskısından kaçan bir bireyi anlatan bir romanın kaçış edebiyatı olarak nitelendirilmesi de mümkün değildir. Burada dikkat edilmesi gereken asıl husus, firarın edebiyat için çok önemli ve sıkça tekrar edilen bir tema olduğudur.

Türk edebiyatı da başından itibaren firarı merkeze alan metinlerin kaleme alındığı bir edebiyat olmuştur. Türk tasavvuf edebiyatında firar, başlı başına bir konu olarak ele alınmıştır. Divan edebiyatı, gönülden yaralı aşıkların sevgilinin eşiğinden firar edip aşkından başka bir şeyle ilgilenmeyen firarilerle ilgili beyitlerle doludur. Ancak bir olgu olarak firar, esas ilgiyi modernleşme çabasının bocalamalarını yaşayan geç dönem Osmanlı'da gelişmekte olan modern edebiyat anlayışıyla birlikte görmüştür. Firarın Türk edebiyatı geleneğindeki yerini anlayabilmek için, bu dönemin dikkatle incelenmesi gereklidir.

# İKİNCİ BÖLÜM

# MODERN TÜRK EDEBİYATI'NDA FİRAR OLGUSU

## 2.1. Tanzimat'tan Meşrutiyet'e Türk Edebiyatında Firar

Modern Türk edebiyatı, zaman zaman yenilikçi arayışlarla ufkunu genişletse de esas olarak başlangıcından itibaren belirli konuların etrafında şekillenmiştir. Modern edebiyatımızın başlangıcında bireyin yeri sınırlıdır, toplumsal arayışlar ve mesaj kaygısı edebiyatın merkezinde yer alır. Doğu-batı çatışmasının ana omurgasını oluşturduğu gelişim çizgisinde köy romanları, inkılap şiirleri ve milli edebiyat modern yazınımızın merkezini teşkil eder. Elli kuşağı öykücüleri ve İkinci Yeni hareketiyle birlikte birey Türk edebiyatında yavaş yavaş merkezi bir konuma doğru gelir. Seksen sonrasında şekillenen neoliberal ekonomi anlayışının beraberinde getirdiği değişen değer dünyası, etkisini edebiyatta da hissettirir ve postmodernizm, büyülü gerçekçilik gibi yeni teknik arayışlar kendisini göstermeye başlar. Modern Türk edebiyatının gelişiminde yazar ve şairlerin iki ana çizgide konumlandıkları dikkati çeker. Yerleşik edebi beğeniyi takip eden ve ona uygun eserler kaleme alan gelenekçi kesimle arayış içerisinde olan, alışkanlıkları kırarak farklı bir edebiyat kurmaya çabalayan yenilikçi kesim bir arada varlığını sürdürür. Geleneksel çizgide yazar, yalnızca sanatçı olmanın ötesinde, toplumu ileriye taşıyan, eğiten ve dönüştüren, topluma rol model bir aydın olma misyonunu üstlenmiştir. Bu çizgideki yazarlar için salt yazar olmak hiçbir zaman yeterli değildir. Yazarın, sanatın kendi sorunlarıyla ilgilenip içine kapanmaktan çok daha "kutsal" sorumlulukları vardır, vazifesi sanatın kendisiyle sınırlı değildir. Bir aydın olarak topluma örnek olacağı için kusursuz biri olmak zorundadır. Yenilikçi çizgiyse edebiyatla ilişkisi daha alışılagelmiş kabullere dayanan geleneksel yazarların temsil ettiği değerlerin tam tersi bir dünyayı ifade eder. Geleneksel yazarlar, kurmuş oldukları bütüncül dünya içerisinde her şeyden emin bir şekilde hareket eder ve bu güven, yazılarına da yansır. Edebiyatta yeni bir söyleyişin peşinde olan yazarlarsa aksine alabildiğine güvensiz ve yarattığıyla hiçbir zaman tatmin olmayan kişilerdir. Tarihin akışında değişim kaçınılmazdır, zamanın akışı hayatı olduğu gibi edebiyatı da etkiler ve değiştirir. Geleneksel yazı alışkanlıkları da farkında olmadan değişir ve

gelişir. Ancak bu değişim, belli kalıpların içerisinde kalır, yanlışlıkları düzeltip eksiklikleri tamamlar. Edebiyatta yeninin peşinde olanların ulaşmaya çalıştıkları şey bu şekilde elde edilmiş göreli bir değişim değil kapsamlı bir dönüşümdür. Aydın-yazar, topluma bütüncül yaşamının penceresinden bakar, onun zihin dünyasında yuvarlaklıklar yoktur, belirli sorulara net cevapları vardır ve köşeli bir fikir yapısına sahiptir. Amacını bir defa toplumu dönüştürmek olarak ortaya koyduktan sonra, artık edebiyata yalnızca sanat olarak bakamaz, çünkü edebiyat onun için düşünceleriyle topluma etki etmesine yardımcı olacak bir iletişim aracından ötede bir anlam taşımaz. Oysa yenilikçi-yazar için durum böyle değildir, kendisinden emin olamadığı gibi eserine karşı da daima şüpheyle yaklaşır. Her yeni yapıtıyla bir önceki eserini aşmaya çalışır, yeni söylem biçimleri ve orijinal bir üslup peşindedir. Yenilikçiler için sanat başlı başına bir amaçtır, yazarın eserini en iyi ve en çağdaş şekilde kaleme almaktan başka bir gayesi yoktur. Toplumsal ve politik tartışmalardan uzakta, kendi kabuğuna çekilip salt sanat kaygısını öne çıkarmak, sanatını en ileri dereceye taşımaktan öte bir kaygı gütmemek, Türk toplumunda onaylanan bir davranış biçimi olmadığından dolayı, çoğu kez bu yazarların yaşadıkları dönemde görmezden gelinerek merkezin dışında kaldıkları gözlemlenen bir olgudur. Aydın-yazarın eserinde birey, toplumun içinde erir, kendi özgün yanlarıyla değil, toplumun ona yüklediği görevleri başarıyla yerine getirebilmesine göre takdir görür. Bireyden öne çıkması değil, toplumun içinde erimesi ve kendisinden beklenen şeylerin ötesinde sorumluluk üstlenmemesi beklenir. Oysa yenilikçi-yazarda birey her şeydir, bireyin sorunları, iç dünyası, yaşam tarzı, kaygıları, beklentileri diğer meselelerden önce gelir. Bireyin öncelenmesi, bu yazarların güncelle ve toplumla ilgili söyleyecek bir şeyleri olmadığı anlamına gelmez. Tam aksine, bireyden yola çıkarak toplumun göz ardı edilen sorunlarına dikkat çekmek, fısıltıyla da olsa daha iyi bir yaşamın inşa edilmesi için çıkış yolları göstermek, modern metinlerin satır aralarında mevcuttur. Toplumun bireylerden oluştuğu göz önüne alındığında, toplum içerisindeki sıkışmış, çaresiz bireyin sorununun, toplumun da sorunu olduğu görülecektir. Ancak alışılagelmiş edebiyat beğenisinin dışına çıkmakta zorlanan yazar ve eleştirmenler, alışılmışın dışında bir metinle karşılaştıklarında, çoğu kez onu anlamaya çalışmak yerine bireyci ve faydasız metinler olarak sınıflamayı tercih ederek kolaya kaçarlar. Bu sebeple alışılagelmiş edebiyat tarzının dışında, o ana dek öne çıkmamış yeni sorunları ve farklı teknikleri

deneyen yenilikçi-yazarlar kabul görmez, yaşadıkları dönemde edebiyatın merkezinin çeperine itilirler. Bu tatminsiz, Tanpınar'ın ifadesiyle "eksik" sanatçılar, dünyayı değiştirip dönüştürmek istedikleri için dışlanmaları sonucunda başkalaşırlar. Jale Parla, sanatçının başkalaşmasının onun sanatını taze tuttuğu görüşündedir. Başkalaşmayı göze alamayan bir sanatçı başkalaşmış nesneler arasında silikleşir.[1] Gelenekçi çizgide, söylem düzeyinde olmasa bile tavır olarak romana sanat dışı bir araç gözüyle bakmak yaygın bir tavırdır. Romanın doğuşuyla birlikte romansı söyleme şiirde olduğu gibi "edebi" ya da dar anlamıyla "şiirsel" bir formül aranmış, ancak başarısız olununca tam tersi yöne savrularak düzyazı söylemine herhangi bir sanatsal değer atfedilmesinden uzaklaşılmıştır. Düzyazı, roman dahi olsa, gündelik yaşamın konuşması ya da bilimsel bir konuşmayla, sanatsal olarak bir şey ifade etmeyen tarafsız bir iletişim aracı gibi ele alınmıştır, ancak çokbiçimli, söz ve ses açısından çeşitlilik sergileyen bir tür olarak roman, söylemsel açıdan bir bütünlük oluşturur.[2] Modern Türk Edebiyatı'ndaki temel çatışma da şiire ve esas olarak romana bir iletişim aracı olarak bakan çizgiyle şiir ve romanı yalnızca kendisiyle tanımlayan, dünyaya sanatın ve sanatçının gözüyle bakan, salt sanatı önceleyen çizginin çatışmasıdır. Anlaşılamayan, dışlanan, yalnız kalan yazar başkalaştıkça, toplumla arasındaki mesafe de giderek açılır. Toplumdan kaçan sanatçının kendisini ait hissettiği yegâne yer sanatıdır, kendisini ancak orada özgürce ifade edebilir. Başkalaşmış yazarın mevcut firar hali, kaçınılmaz olarak kendisini kaleme aldığı eserlerinde gösterir. Bazen bir şair, bazen bir aydın, öğretmen, öğrenci, baba ya da oğul olarak metinlerin merkezinde yer alan karakterlerin ortak özelliği, içinde bulundukları firar psikolojisidir. Modern Türk Edebiyatı firari karakterler açısından son derece zengin bir koleksiyona sahiptir.

Modern Türk Edebiyatı'nın ilk firari figürü hiç kuşkusuz Beşir Fuad'dır. Türk Edebiyatı'nı pozitivizm ve natüralizmle tanıştırmış olan Beşir Fuad, romantizm akımının etkisindeki edebiyata karşı çıkmış, sanatın realist bir çizgide yapılması gerektiğini savunan görüşlerini makalelerinde dile getirmiştir. Beşir Fuad, o güne dek benzerine ancak bir nebze Şinasi'de görülebilecek düzeyde, tam anlamıyla Batılılaşmış bir figürdür. Cizvit Mektebi'nde eğitim görmüş, batı düşüncesini ilk elden

[1] Jale Parla, **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 111.
[2] Mihail Bahtin, **Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017, s. 35-7.

tecrübe etme imkanına sahip olmuştur. Onun dünyasında Namık Kemal'deki islami çizgi, Ziya Paşa'nın içinde bulunduğu çatışma ya da Ahmet Midhat'daki terkip arayışı yoktur. Osmanlı aydınlarının ekserisi, bir batı dilinin yanında bir doğu dilini de çok iyi şekilde öğrenerek yetişirdi. İlk defa olarak Beşir Fuad, hiçbir doğu dilini öğrenmeden, üç batı lisanı (Fransızca, İngilizce, Almanca) öğrenmiş, bu bakımdan döneminin aydın tipolojisinden çok farklı bir görüntü çizmiştir. O bütünüyle batılılaşmadan taraf, doğuya dair olguları terk edip batı felsefesini ve düşünce dünyasını tümüyle kabul etmekten yana olan bir figürdür. Edebiyata da genel anlamıyla olumsuz bir gözle yaklaşmış, bir edebi eserin ancak romantizmden bütünüyle uzak ve gerçeğe en uygun şekilde kaleme alındığı takdirde kabul edilebileceğini ifade etmiştir. Pozitivizmi Osmanlı toplumunda yaygınlaştırabilmek adına Türk edebiyatındaki ilk tenkitli monografileri yazmış, akılcı düşüncenin en önemli isimlerinden biri olan Voltaire'in biyografisini kaleme alarak pozitivizmi kamuoyuna tanıtmaya çalışmış, bir Victor Hugo monografisi yazarak romantizm akımını en önde gelen ismi üzerinden eleştirmekten çekinmemiş ve romantik Hugo'nun karşısına natüralist Zola'yı koymuştur.[3]

Beşir Fuad, her yönüyle yaşadığı toplumun dışında bir bireydir. Dine karşı olumsuz bir bakışı vardır; Hristiyanlığı kıyasıya eleştirmiş, İslam'a açıktan cephe almamışsa da pek sıcak bakmadığını sezdiren yazılar kaleme almıştır. İslam kültürüne dair nadir övgülerinden birisi, antik Yunan klasiklerinin Arapça'ya çevrilmesidir, ki bu övgüsünün de batılı klasiklerin İslam kültürü tarafından kabulü üzerine olması dikkat çekicidir. Bir deist ya da ateist olarak Beşir Fuad'ın, on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı toplumunda daha üst perdeden eleştiriler getirmesini beklemek hayalcilik olur. Bununla birlikte, dönemin aydınlarının düşünce dünyalarına zıt düşecek fikirlerini kaleme almaktan da geri kalmamıştır. Victor Hugo monografisinin yayımlanmasıyla birlikte başlayan *hayaliyyûn-hakikiyyûn* tartışmasında Menemenlizade Mehmed Tahir ile yoğun tartışmalara girişmiş, dönemin hâkim atmosferi olan romantizme karşı "hakikiyyûn" mektebini neredeyse tek başına savunmuştur. Hayatının son yıllarında, annesinde görülen bir zihni hastalığın

[3] Orhan Okay, "Beşir Fuad", **İslâm Ansiklopedisi**, (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/besir-fuad, 5.5.2020.

kendisinde de açığa çıkacağı vehmine kapılınca inzivaya çekilen Beşir Fuad, takip eden birkaç yıl içerisinde intihar etmiştir. Sansasyonel intiharı çokça konuşulmuş, döneminde uzun süre gündemde kalmıştır. Beşir Fuad, intihar mektubunda, ailesini geçindirebilmek için daha fazla zorlanmamak adına hayatına son verdiğini kaleme almış olsa da, bu intiharın arkasında bundan fazlasının olduğunu düşünmek yanıltıcı olmaz. Beşir Fuad, her yönüyle yaşadığı topluma aykırı kalmış bir bireydir. Mistisizmin gündelik hayatın bir parçası olduğu Osmanlı toplumunda pozitivizmin sözcülüğünü yapmak, en azından yaşadığı dönemde kazanamayacağı baştan belli olan bir mücadeleye girişmekten farksızdır. Hayatının uzunca bir döneminde içinde yaşadığı toplum için tüm bilgisini hizmete koşmuş, bu uğurda 1875-76 Sırp, ardından 1877-78 Rus savaşında gönüllü olarak savaşmış, Sultan Abdülaziz'in yaverliğini üstlenmiş, bir dönem Darüşşafaka Mektebi'nde öğretmenlik yapmıştır. Bütün bunların yanında aralıksız sürdürdüğü yazı yaşamında güncel olarak takip ettiği batı düşüncesinin savunuculuğunu üstlenmiş, fikirlerini içinde yaşadığı topluma yaymaya çalışmıştır. Kabul görmediğini ve çabasında başarısız olduğunu gören Beşir Fuad, yaşamının son yıllarında her şeyden elini eteğini çekip kendisini tam anlamıyla bir sefahat hayatına kaptırmış, gündelik meseleleri yadsıma psikolojisi içerisine girmiştir. Bu açıdan bakıldığında, Beşir Fuad'ın intiharının aslında uyum sağlayamadığı toplumdan kaçışı olduğunu öne sürmek, abartılı bir yorum olmayacaktır. Beşir Fuad, cesedini tıbbi incelemelerde kullanılmak üzere Tıbbiye'ye hediye ettiğini yazmışsa da, bu son isteği yerine getirilmemiş, cenazesi Eyüp Sultan kabristanına defnedilmiştir. Kendi bedenine dair son arzusunun bile yerine getirilmediği düşünüldüğünde, Beşir Fuad'ın yaşadığı dönemde içinde bulunduğu dünyayla ne kadar uyumsuz olduğu ve yaşadığı buhranı daha iyi anlaşılabilir.[4]

Modern Türk Edebiyatı geleneğinde firarın hem sanatçıların düşünce dünyasına hem de metinlerin merkezine damgasını vurduğu ilk dönem Servet-i Fünun edebiyatıdır. Bir edebiyat topluluğu olarak yeni bir söyleyiş tarzı kuran Edebiyat-ı Cedide hareketi, Abdülhamid döneminin baskıcı rejiminden bunalmış, bu baskının bunaltısını hafifletebilmek adına çareyi edebiyata sığınmakta bulmuşlardır. Topluluk

[4] Beşir Fuad'ın psikolojisi ve hayata bakışı hakkında daha kapsamlı bilgi edinmek için bkz. Orhan Okay, **Beşir Fuad: İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2012.

olarak istibdat rejiminden kurtulabilmek adına çareler aranmış, yeni keşfedilmiş, saflığın ve mutluluğun bulunacağı bir "yeryüzünde cennet" olarak yücelttikleri Yeni Zelanda'ya kaçma hayalleri kurulmuş, hayaller gerçeğe dönüşmeyince daha gerçekçi bir hedef olarak Hüseyin Kazım'ın Manisa'daki çiftliğine yerleşmeye dair planlar yapılmış, sonunda hiçbiri başarılamamış olsa da bir defa düşünülmeye başlanan kaçış fikri topluluğun üzerinde genel bir ruh hali olarak kalmıştır. Tevfik Fikret, İstanbul'un politik ikliminden ve sarayın jurnalcilerinden bunalıp Boğaz'da, Aşiyan'da kendi gönüllü sürgününe çekilmiştir. Aşiyan'da İstanbul'dan gelen dostlarıyla sık sık bir araya gelen ve sabaha dek süren sanat sohbetleri tertipleyen Fikret, evini adeta bir "kurtarılmış bölge" olarak dost meclisinin hizmetine sunmuştur.

Tevfik Fikret'te kaçış arzusu çok şiddetlidir. "Yeşil Yurt" şiirinde en açık şekilde kendisini gösteren kaçma hayali, Fikret'in yaşamının genelinde etkisini hissettirmiştir. Fikret'e göre, "Tarih-i Kadim"de de dile getirdiği gibi geçmişte elde edilmiş olan bütün başarılar savaşıp kan dökerek kazanılmıştır, bu sebeple geçmişin mirası kanlı bir mirastır ve böyle bir mirasın bireye mutluluk vermesi mümkün değildir. Fikret, geleceğe dönüp baktığında da kan ve vahşetten başka bir şey göremez, çünkü kendisine göre yaşadığı dönemin baskıcı rejimi geçmişin bir tekrarı ve gelecek günlerin de bir provasıdır.[5] En değerli şey olan özgürlüğün tehlikede olduğu bu durumda kalıp acı çekmenin bir anlamı yoktur, bu bunalımlı ruh halinden kurtuluşun en mantıklı yolu sisler içindeki İstanbul'dan mutluluğa ve özgürlüğe kavuşacağı yeni memleketlere yelken açmaktır.

> "Kimseden ümmîd-i feyz etmem, dilenmem perr-ü-bâl
> Kendi cevvim, kendi eflâkimde kendim tâirim,
> İnhinâ tavk-ı esâretten girandır boynuma;
> Fikri hür, irfanı hür, vicdânı hür bir şâirim."

[5] Necla Dağ, "Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Kaçış ve Ütopik Özlemin İzleri", **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, S. 11, 2015, s. 227.

dizelerinin gösterdiği gibi, Fikret için en önemli şey özgürlüktür, "eğilmenin esaret tasmasından ağır" geldiği bir şair olarak Tevfik Fikret, baskıyla karşı karşıya kaldığında boyun eğmeyen, "kendi boşluğunda havalanıp" giden bir kişiliktir.

Tevfik Fikret'in şiirinde, acı verici gerçeklerin yerine, mutlu eden hayaller vardır. Fikret, yaşadığı gerçekliğin acılarından şiirin şefkatine sığınır. Gerçekleştiremediği kaçış hayallerini, şiirlerinde yaşamaya çalışır. "Ömr-i Muhayyel"deki,

> "Yalnız ikimiz, bir de o: Ma'bûde-i şi'rim;
> Yalnız ikimiz, bir de onun zıll-ı cenâhı;
> Hâkîlere bahş eyleyerek hâk-i siyâhı
> Dûşunda beyaz bir bulutun göklere âzim.
> Her sahn-ı hakîkatten uzak, herkese mechûl;
> Bir safvet-i masûmenin âgûş-ı terinde,
> Bir leyle-i aşkın müteennî seherinde
> Yalnız ikimiz sayd-ı hayâlât ile meşgul."[6]

dizeleriyle, sevgiliyle birlikte, diğer herkesten uzakta kayıplara karışmış, sonunda elde edilmiş bir mutluluğun tadını çıkarmanın hayalini kurar. Bu mutluluk resminde ne gündelik hayat kaygılarının, ne baskıcı tutumların, ne de aşktan ve sanattan gayrısının yeri yoktur. Bu hayalin gerçekleşmeyeceğini en başta Tevfik Fikret'in kendisi bilir, fakat bunu içten içe bildiği halde gerçeğe dönüştürebileceğine yine de inanmak ister. Unutulmamalıdır ki, Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle, "Fikret'i realiteden koparark, ona yaşadığı hayatı çirkin gösteren âmiller arasında, çocukluğundan beri mütemayil olduğu hülya zevkini de zikretmek lâzımdır."[7] Fikret'in çocukluktan itibaren kişiliğinin bir parçası olan bu hülya hali, onu yaşadığı çirkin gerçekliğin acı verici hislerine karşı savunmasız bıraktığı gibi, devamlı surette kendisini hayalin tatlı kollarına bırakmasına da zemin hazırlamıştır. Devamlı surette ulaşmaya çalıştığı ütopya arzusu bir türlü gerçekleşmeyip, yapılan bütün planlar suya düşünce, Fikret büyük bir acı duyar. Bu acıyı "Bir Mersiye" şiirinde şöyle kaleme alır:

---

[6] Tevfik Fikret, **Rübab-ı Şikeste**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2017, s. 117.
[7] Mehmet Kaplan, **Tevfik Fikret: Devir, Şahsiyet, Eser**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1993, s.101.

"Sen de gittin; senin de arkandan
Ağladım ağladım, harâb oldum...
Ne olurdu, gunûde-i nisyân,
Geçebilseydi bîemel bir an,
Diyebilseydim: "Oh kurtuldum!""[8]

Tevfik Fikret, döneminin adamıdır. Fikret'in içinde bulunduğu psikoloji, bütün bir Edebiyat-ı Cedide neslinin ortak psikolojisidir, şu farkla ki Fikret için bu topluluğun yaşam pratiği ve perspektifiyle en iyi örneğidir denebilir. Bununla birlikte, Fikret şiiriyle fırarın adeta bir poetikasını oluştururken, diğer Servet-i Fünun yazar ve şairlerinin baskıya karşı direnen bir ruh haline sahip olduğunu düşünmek yanıltıcı olur. Hatta Tevfik Fikret, melankolik ruh halini ömrünün sonuna dek muhafaza etse de, yeni asırda çok daha fazla politikleşecek, "La Dans Serpantin" şairi, ileride "Bir Lahza-i Teahhur" şiirini yazacak kadar aktivist ve politik bir şaire dönüşecektir. Fikret'in yanında Cenab Şahabeddin, ömrünün sonuna dek -birkaç istisna hariç- edebi çizgisini koruyacak, Mehmet Rauf ve Halit Ziya da romanda aynı çizgiyi sürdüreceklerdir.

Servet-i Fünun kuşağının firari sanatçı tipini en iyi temsil eden karakteri, *Mai ve Siyah*'ın protagonisti Ahmet Cemil ile Halit Ziya ortaya koymuştur. Bir **künstlerroman** olarak *Mai ve Siyah,* Tanpınar'ın ifadesiyle "nesli namına konuşan" ilk eserdir. Ahmet Cemil'in hayalleri, Edebiyat-ı Cedide neslinin hayalleri, Ahmet Cemil'in kaçışı, Servet-i Fünuncular'ın firarıdır. "*Bârân-ı elmas*" altında başlayan roman, "*bârân-ı dürr-i siyah*"la son bulurken, Ahmet Cemil de acı verici yaşamından uzaklaşıp, uzak diyarlara doğru firar etmektedir. Ahmet Cemil'in trajedisi, potansiyeli olduğunu bilen ancak bunu gerçekleştirebilmek için olgunlaşmış şartlara sahip olmayan, bu sebeple hak etmediği halde başarısızlığa uğramış tüm kaybedenlerin ortak hikayesidir, romanın bugün hala güncelliğini korumasının sebebi de budur. Ahmet Cemil'in firarı, iki aşamalıdır; önce, içinde bulunduğu gerçekliği reddeder. Bir yanda babasının kaybıyla birlikte hiç ummadığı bir anda üstlenmek zorunda kaldığı ailesinin sorumluluğu ve yokluğun getirdiği acı, diğer yanda hayalini kurduğu büyük bir şair olma hevesiyle okuduğu şiirlerin hülyası, onu gerilimli bir durumun içine sokar.

[8] Fikret, **a.g.e.**, s. 149.

Arkadaşı Hüseyin Nazmi'yle birlikte Fransızca şiirler okuyan ve bir gün büyük bir şair olmanın hayalini kuran Ahmet Cemil, dostunun rahat yaşantısıyla kendi müşkül durumunu karşılaştırır, onun elde etmek için çokça çaba harcaması gereken şeylere arkadaşının doğuştan sahip olması ona acı verir. Bu sebeple başlangıçta bir inkâr psikolojisine bürünür, siyah gerçekliğinden mai hayallere sığınır. Yalnızca sanat ve edebiyat meseleleriyle ilgilenen ve kendisini bir sanatçı olarak yetiştirmeye çabalayan Ahmet Cemil'in gerçeklikten kaçışı, annesinin ona acı gerçekliği hatırlatmasıyla son bulur. Ahmet Cemil'e annesi tarafından yöneltilen "*Ne vakit şahadetname alacaksın?*"[9] sorusu, aslında ona artık ailenin reisi olarak üstlenmesi gereken yeni sorumluluğu hatırlatan bir uyarıdır. Annesiyle arasında geçen bu konuşmadan sonra Ahmet Cemil'in hayatında yeni bir dönem başlar. Şair olma hayalleri terk edilmemiş, yalnızca ötelenmiştir. Ahmet Cemil, ancak hazzı erteleyerek ve geleceğe yatırım yaparak kendisine biçilen yeni rolü üstlenebilir. Onun iç dünyasında içine düştüğü bu durum, kahramanın yolculuğunda aşması gereken bir engeldir. Hassas bir yaratılışa sahip olan Ahmet Cemil, gerçekliğin acı verici durumunu kabul edemediği için onunla ancak dolambaçlı şekilde karşı karşıya gelir, bir bakıma gerçekliği *oyunlaştırır.* Zihnindeki kurmaca evrende, özel derslerinde başarılı olacak, yaptığı çevirilerle çokça para kazanacak, gazetede adından söz ettiren bir yazar olarak ismini duyuracak, başarı merdivenlerini birer birer çıkarak günü geldiğinde hem ailesini kurtaracak hem de hayalini kurduğu gibi herkesin saygı duyduğu büyük bir şair olacaktır. Ancak işler umduğu gibi gitmez, onca zorlanarak çevirdiği romanlardan kazandığı önemsiz miktar para karşısında şaşkınlığa kapılır, yıllarca hayalini kurduğu Bab-ı Ali'deki gazete çevresine sonunda girmeyi başarır ancak karşılaştığı manzara karşısında hayal kırıklığına uğrar. Ahmet Cemil'in her yeni arayışında yaşadığı hüsran, onun hala içinde bulunduğu vaziyeti sağlıklı şekilde değerlendiremediğini gösterir. O, işlerin her zaman hayal ettiği gibi kolayca yoluna koyulacağını düşünür, bu sebeple yaşadığı her yeni zorluğu istisnai bir durum olarak görme psikolojisi içindedir. Onu gerçekliğe döndüren kırılma noktası, kendi emelleri uğruna istemediği bir evliliğe zorladığı kız kardeşi İkbal'in ölümü olur. Hep ihmal ettiği, içten içe evliliğindeki sorunların farkında olsa da kayınbiraderiyle kurmuş olduğu ortaklığa zarar vermemek adına

[9] Halit Ziya Uşaklıgil, **Mai ve Siyah**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 42.

görmezden geldiği kız kardeşinin ölümü, Ahmet Cemil'in elinin altından kayan - aslında babasının ölümüyle birlikte çoktan yok olmuş- "ikbalinin" farkına varmasına yol açar. İkbal'in ölümü, Ahmet Cemil'in yaşamındaki ikinci kaçış anının da başlangıcı olur. Başlangıçta soğuk gerçeklikten hayalin sıcaklığına sığınan Ahmet Cemil, kız kardeşinin ölümüyle birlikte umduğu gibi başarılı bir şair olamayacağı gerçeğini sonunda kabul eder. Artık yaşadığı hayat gerçeğinin içinde, onu boğmakta olan bulunduğu mekândan kurtulmanın arayışı içerisine girer. İntihar, bir fikir olarak ona cazip gelse de geride bırakacağı annesini düşünür, bu sebeple çareyi annesiyle birlikte İstanbul'u terk etmekte bulur. Kendisini İstanbul'dan uzaklara götürecek olan vapura yaklaşırken, hep hayalini kurduğu Avrupa'ya giden dostu Hüseyin Nazmi'yle karşılaştığında, artık geçmiş günlerin hayalleri çok uzaktadır. Eserini çoktan sobada yakmış olan Ahmet Cemil için geride yalnızca unutmak istediği acı hatıralar vardır, artık tek arzusu geçmişinden çok uzaklara kaçmak ve **amor fati**'ye varmaktır.

*Mai ve Siyah*'la birlikte Türk Edebiyatı'nda firari karakterler geleneği başlar. Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme" adlı makalesinde "Ahmet Cemil" karakteriyle Halit Ziya'nın **fin de siècle** Osmanlı toplumundaki aydınların içinden yakalamış olduğu damarı ustalıkla göz önüne serer. Koçak'a göre batı, asır sonu Osmanlı aydınları için yakalanması, elde edilmesi gereken cazip bir hedeftir, tüm ışıltısı ve baştan çıkarıcılığıyla göz doldurur. Ancak Osmanlı aydınının elde etmeye çalıştığı batı aynı anda hem davetkar hem de çok uzaktır; bir baba figürü olarak doğuysa bu birleşmeye karşı oğula devamlı gözdağı verir. Süperego olan doğunun durumu ikirciklidir, çünkü bir yandan oğlu batıyı yakalamaya teşvik ederken diğer yandan fazla açılırsa başına geleceklere dair onu devamlı ürkütür. Modernleşme trenine geç binmiş toplumlardan olan Osmanlı toplumunda yaşayan aydınlar için durum son derece zordur, elde edilmek istenen şey bir defa elden kaçmıştır, onu elde etmek için gösterilecek çaba artık beyhudedir. Osmanlı-Türk aydını bunun bilincindedir, ancak yine de elde edemeyeceğini bildiği bir hedefi kovalamaya devam eder; onun trajedisi de budur. Ne ideal olanı elde edebilen ne de geriye dönebilen aydın fikirsel anlamda yersiz yurtsuz hale gelir, artık ona sunulan şey kaçak bir yazar olmaktan fazlası değildir. *Mai ve Siyah*'ın yerli olmadığı, neslinin genel sorunlarına temas etmediği, sanat meseleleriyle fazlasıyla meşgul olduğu için

güncel konulara dair bir sözünün olmadığına dair bugün de sürdürülen bazı klişe yorumlara karşılık Koçak, güçlü bir soru sorar: "Bütün bir kuşak için model olmayı başarabilen, duyuş, düşünüş ve davranış tarzlarını etkileyebilen bir romanın belli bir kök'e dokunmamış olması, bir toplumsal kültürel ihtiyaca cevap vermemiş olması mümkün müdür?"[10] Türk Edebiyatı'nı eleştirirken sıkça yapılan bir hata, bir defa yerleşmiş olan bir perspektifin dışına çıkan her türden yeni eserin "yerli olmamakla", "köksüzlükle" itham edilmesidir. Ancak gözden kaçan husus, değişen içtimai şartların yeni insan tipini ve sanatta yeni arayışları beraberinde getirmesidir. "Kökü buraya ait olmamakla" eleştirilen belki de ilk roman olarak *Mai ve Siyah,* gerçekte Ahmet Cemil ne kadar firariyse o kadar "yerli" bir metindir.

Jale Parla, Servet-i Fünun çevresinin, Türk Edebiyatı'nda zor bir şeyi, dekadanizmi denediğine dikkat çeker. Dekadanlığın Osmanlı toplumunda tepki görmemesi eşyanın tabiatına aykırı bir durumdur, çünkü dekadanlık her şeyden önce materyalist bir akımdır.[11] Gündelik hayatın gizemsiz, kaygısız, sorulara ihtiyaç duyulmayan olağan bir akışa sahip olduğu bir topluma ne bu dünyada ne de öbür dünyada kurtuluş fikrinden azade, sıkıntıyla çevrili ve hedonist bir yaklaşıma sahip bir akımın ters düşmesi olağandır. Birbirine uymayan bu iki kutup sebebiyledir ki Edebiyat-ı Cedide döneminde fırtınalar koparmış, ancak sonunda sessiz bir testere olan zamanın hükmüne direnemeyerek dağılmıştır. Ancak bir topluluk olarak varlığı nihayete erse dahi, gün yüzüne çıkardığı yeni insan tipi sanattaki varlığını sürdürmüştür. Yirminci yüzyıl başıyla birlikte giderek hızlanan imparatorluğun çözülüşü, milliyetçi bir edebiyat çizgisinin ayyuka çıkmasına zemin hazırlasa da yavaş yavaş oluşmaya başlayan firari sanatçı geleneği başka bir koldan ilerlemeye devam eder.

[10] Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", **Toplum ve Bilim**, S. 70, 1996, sf. 97.
[11] Parla, **a.g.e.**, s. 50.

## 2.2. Meşrutiyet ve Mütareke Dönemi Türk Edebiyatı'nda Firar

Yirminci yüzyılın edebiyatımızdaki ilk firari figürü, Ahmet Haşim'dir. Haşim, edebiyatın merkezine kurulan milliyetçi çizginin dışında kalmayı başarmış, sanatını her şeyin önüne koyan ve şiirini başka ajandaların emrine vermeyen dönemindeki nadir sanatçılardan birisi olmuştur. Haşim'de firar, şiirinin tümünde olduğu gibi, yaşamının da merkezindedir. Sert bir babanın ve hastalıklı bir annenin oğlu olarak Haşim, babanın sert mizacından devamlı olarak annenin şefkatine sığınmış, ancak annenin hastalıklı bedeni de Haşim'e aradığı güven duygusunu bir türlü tam olarak sağlayamamıştır. Annesinin duygusal yapısı, Haşim'i de etkilemiş, annesini kaybetmesinin ardından Haşim'in ruhunda bir daha kapanmayacak yaralar açılmıştır. Bağdat'ta doğmuş ve Türkçeyi sonradan öğrenmiş bir çocuk olarak Haşim, 1896 yılında başladığı Galatasaray Lisesi'nde arkadaşları tarafından dışlanmış, bu sebeple giderek içe kapanmıştır. Yüzünde çıkan Halep çıbanı da onun kendisini çirkin bulmasına ve özgüvenini kaybetmesine sebep olmuştur. Bütün bunlar bir araya gelerek, Haşim'in toplumdan uzaklaşıp içe kapanmasına, kendi dünyasında yaşayan bir sanatçıya dönüşmesine zemin hazırlamıştır.

Yaşamındaki bu türden olumsuzluklara rağmen şiir sanatı, Haşim için hep özel bir alan olmuştur. "*Sanat şahsi ve muhteremdir*" anlayışındaki Fecr-i Ati topluluğuna bağlı Haşim, yaşamının sonuna dek sanatını "muhterem" tutmaya devam etmiş, günlük meseleleri, savaşları ya da politik olayları şiirine almamıştır. Haşim'in hüzünlü şiirinde günlük olandan kaçış, devamlı surette kendisini gösterir. Haşim, şiirinde geçici olandan, bayağı olandan, popüler olandan kaçmış, kalıcı, anlamlı, şahsi olan bir şiir arayışında olmuştur. Şiirinde sürekli sembollere, musikiye sığınmasının sebeplerinden birisi de budur. Haşim için şiir, bir şeylerin anlatılacağı değil, ancak *sezdirileceği* bir sanattır. Haşim, 1926'da basılan *Piyâle* kitabına aldığı ve edebiyatımızdaki ilk poetika olduğu söylenebilecek olan "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" makalesinde şiir anlayışı hakkındaki düşüncelerini açıkça ortaya koyar. Haşim, makalesinde şiirde anlam dendiğinde neyin kastedildiğini bilmediğini ifade eder ve "düşünce denilen bayağı görüşler yığını", "öykü", "mazmun" gibi tanımların şiiri ifade etmeye yeterli

olmayacağını, bunları öne sürenlerin şiiri tarih, felsefe ya da belagat gibi söz sanatları ile karıştırdığını söyleyerek kendi şiir tanımını yapar:

> "Şairin lisanı *'nesir*' gibi anlaşılmak için değil fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, mûsikî ile söz arasında, sözden ziyade mûsikîye yakın mutavassıt bir lisandır. *'Nesir'*de üslubun teşekkülü için zaruri olan anâsırın hiçbiri şiir için mevzubahis olamaz. Şiir ile nesir, bu itibarla yekdiğeriyle nisbet ve alâkası olmayan ayrı nizamlara tâbi', ayrı sahalarda ayrı ebâd ve eşkâl üzere yükselen ayrı iki mimâridir. *'Nesr'*in mevlidi akıl ve mantık, *'şiir'*in ise idrâk mıntıkaları haricinde, esrar ve mechulâtın geceleri içine gömülmüş yalnız münevver sularının ışıkları gâh ve bigâh afâk-ı mahsusata akis iden kudsi ve isimsiz menbadır."[12]

Söz ile musiki arasında, sözden çok musikiye yakın ortalama bir dil olarak ifade ettiği şiir lisanında Haşim'e göre önemli olan, algıların dışında, gizemlerin ve bilinmezlerin içine saklanan o kutsal kaynağı bulmaktır. Gizemler ve belirsizlikler, kesinliklerin, doğruların yerini almaktadır. Haşim'in şiir tanımı da, dönemindeki diğer şairlerin şiire bakışından ciddi şekilde ayrılmaktadır.

Haşim'in şiirinde kaçış olgusu, kendisini belli sembollerin ardına gizler. Akşam, gündüzün ardından yükselerek her şeyi söndürür ve kaçış fikrini her seferinde yeniden akla getirir.[13] Ancak istenen firar, akşamın karanlığında Haşim için o denli kolay değildir. Karanlık, Haşim'i boğar, ancak sevgili için kaçışa uygun bir zemin hazırlar. "Zulmet" şiirinde Haşim, akşamın çökmesiyle gelen firar düşüncesini resmeder:

> "Ey sen
> Ki sönmemiş zer-i zülfünde son ziyâ-yı nehâr,
> Bu genç elinle bu yorgun cebîn-i lâlimi sar,

[12] Ahmet Haşim, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar", **Piyâle**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 16.
[13] Murat Tan, "Ahmet Haşim'de Ötelere Kaçışın Başlangıç Yeri Olarak 'Zulmet' Şiiri", **International Journal of Languages' Education and Teaching**, C. 5, 2017, s. 503.

Ve sonra git. Bana bî-va'd olan bu yollar hep
Adımlarınçün açılmış pür-incilâ vü zeheb…

Bırak leyâle bu cism-i garîb ü merdûdu,
Dizim eğildi; soğuk bir deniz gibi zulmet
Ağır ağır boğuyor bende ömr-i bî-sûdu."[14]

Burada Haşim, sevgiliye sesleniyor olabileceği gibi, küçük yaşta kaybettiği ve başka bir dünyaya göçmüş olan annesiyle de konuşuyor olabilir. Şiirinin kapalılığı, okuyucuya Haşim'in "sen" diye hitap ettiği kişiye dair her iki yönde de bir okuma yapma imkânı tanır. "Zulmet" şiirinde görüldüğü gibi, Haşim kaçmanın arzusundadır, ancak ömrün bu deminde çöken akşam, artık ona bunu yapma imkanını vermemekte ve Haşim'i bulunduğu yerde mutsuzluğa mahkûm etmektedir. Buna karşılık Haşim, sevgiliye seslenerek hala bu yerden kaçma imkânı varken daha fazla vakit kaybetmemesini ve bir an önce harekete geçmesini salık verir. Haşim, belki cesareti olmadığından, belki başarısızlıktan korktuğundan kaçmaya cüret edememiş, ancak sevgiliye kaçarak "gölgede pây-ı ümidini tesbît" etmesini tavsiye etmiştir, belki de onun firarıyla kendi başarısızlığının üstünü örtmek ve ikame bir tatmin duygusuna ulaşmak ister.

Haşim, "Yollar" şiirindeyse gidilecek başka yerlerin, başka ufukların onu çağırdığından söz eder. Burada mutlu olamayan şairin, ötelerden gelen çağrıya uyup henüz yola çıkmamış olsa da bu sesten keyif aldığı açıktır:

"Tâ öteden,
Şimdi zer gözleriyle tâ öteden,
Gam-ı ervâhı vecde da'vet eder
Bütün meâbid-i meçhule-i ümmîdd-i beşer.
Bütün meâbid-i vecdin soluk ilâheleri
Birer birer iniyor, gözlerinde rü'yalar;

[14] Ahmet Hâşim, **Göl Saatleri**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 36-7.

Dudaklarında ziyâdâr u muhteriz titrer
Akşamın bûse-i huzû-eseri.
[…]
Biri altın gözüyle, gûyâ ki,
Sana ey kalb-i mübhem ü bâkî
"Gel!" diyor."[15]

Melali şiirinin merkezi haline getiren Haşim'in, taşıdığı hüzün duygusundan aynı anda hem haz duyduğu hem de bunun ağırlığı altında ezildiği söylenebilir. Devamlı olarak başka diyarlara kaçmanın arayışında olan Haşim'e gelen bu meçhul "gel" çağrısının, sevgiliyle konuşurken bulamadığı firar etme gücünü kendisine verebileceği, şiirdeki alçak tonlu umut duygusunda hissedilmektedir. Fakat Haşim'in hüznü zevk edinmiş karakterinin, varacağı yerde de peşini bırakmayacağı ve hiçbir yerde mutlu olmayı başaramayacağı gibi güçlü bir ihtimali göz ardı etmemek gerekir. Bu durumda Haşim'deki devamlı arzu edilen kaçış ve başka bir yerde mutlu olmayı başarabileceği duygusu, şairin yaşadığı yerdeki mutsuzluğunu bir sebebe bağlamak için kendisini ikna etme çabası olarak da görülebilir.

"O Belde" şiirinde Haşim, hayalindeki ütopyanın tasvirini yapar. Yaşadığı dünyada insanların hüzünden, güzellikten ve ince duygulardan anlamadığını ve bundan çektiği acıyı dile getiren şair, kadınların "saf, güzel, ince" olduğu, ovaların ve denizlerin birbirine benzediği "o belde"yi tasvir eder, buradaki hayatı terk edip orada yeni bir hayata başlamayı arzuladığını gösterir. Adeta bir cennet tasviri yapan Haşim, orasının bir yalan olup olmadığını sorgular ve sonunda tek gerçekliğin, içinde bulunduğu yerde mahkûm olmak olduğunu kabul ederek yeniden hüzün duygusuna sığınır. Ancak gerçek olmadığını bildiği halde, zihninde kurduğu o mutluluk veren yerin hayali Haşim'in hülyaya dalması için yeterli olur; kaçmak istediği o yerin hayaliyle kendinden geçer. Ahmet Haşim'in "Şi'r-i Kamer"lerinden itibaren şiirinde önemli bir yere sahip olan firar olgusu, kendisini belki de en açık şekilde "O Belde"de gösterir:

[15] **A.e**., 33-5.

"O belde
Hangi bir kıt'a-yı muhayyelde?
Hangi bir nehr-i dûr ile mahdûd?
Bir yalan yer midir veya mevcûd
Fakat bulunmayacak bir melâz-i hulyâ mı?"[16]

Haşim'in firar etmeyi arzuladığı yeri arayışı başarısızlığa uğrar, çünkü kendisi de farkındadır ki "o belde" ancak hayali bir kıtadaki yalan bir yerdir. Bu olmayan yerin acısını ömrünün sonuna dek taşıyacak, içinde bulunduğu kaçış arzusu da son ana dek şiirinde kendisini göstermeyi sürdürecektir.

## 2.3. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nda Firar

Haşim'in ardından, Modern Türk Edebiyatı'ndaki firari gelenek suskunluğa bürünür, çünkü dönemin ruhu edebiyata başka vazifeler yüklemiştir. Yıllarca süren savaşların ve bağımsızlık mücadelesinin ardından kurulan yeni cumhuriyet rejimi, dönemin sanatçılarına sanatın kendisiyle baş başa kalma imkanını bırakmaz. Yenilikçi yazarlar bir süre için geri plana çekilmek zorunda kalır, aydın yazarlarsa edebiyat ortamına hakimiyet kurmak için uygun bir zemine sahip olur. Bu süreçte önce şiirde aruzun yerini hece ölçüsü, ardından hecenin yerini serbest nazım alır, onun paralelinde de ahlakçı Türk yazarlarının ideal toplum tahayyüllerine uygun tiplerin yaratıldığı romanlar kaleme alınmaya başlar. Berna Moran'ın tespitiyle, Tanzimat romanının "alafranga züppesi" yerini "alafranga haine" bırakır[17], özellikle Yakup Kadri'nin romanlarında bu değişimi gözlemlemek mümkündür. Artık tümüyle Batılılaşmış figürler romanlar için komedik bir unsur olmaktan çıkmış, devletin varlığına karşı tehdit oluşturan hain figürüne dönüşmüştür. "Batıya rağmen batılılaşma" anlayışı popülerleşir, batı bir yandan yıllarca bilfiil savaşılmış, ülkeyi işgal etmiş, açtığı okullar

[16] **A.e.**, s. 38-9.
[17] Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 259-68.

aracılığıyla yeni yetişen kuşağı kendi idealleri doğrultusunda yönlendirmiş, kaçınılması gereken bir tehdit, diğer yandan yakalanması ve örnek alınması gereken bir hedef olarak dönemin yazarlarının zihinlerine yerleşir. Dönemin aydın yazarlarına göre batı, bir olgu olarak tek tek ülkelerin değil, ancak onların kolektif üretimlerinin sonucunda bulunduğu konuma gelmiştir, onların ortaya koymuş olduğu değerlerin ülkenin bünyesinde uygulanmasıyla onlarla aynı noktaya ulaşmak mümkündür. Ancak bunu başarabilmek için önce milli bir özne olmak şarttır. Yakup Kadri, Tevfik Fikret gibi isimleri, milliyetçi bir öze sahip olmadıkları ve batıya kendilerini fazla kaptırdıkları için eleştirir.[18] Dönemin ruhu, firari kimliği dışlama ve onu ortodoks çizginin dışında bir sapma olarak görme eğilimindedir, devletin arzu ettiği görüntünün dışında, kendi yolunu çizen, toplumu bir kenara bırakıp bireyin sorunlarıyla ilgilenen, Batılılaşmış figürler için edebi bir eser ortaya koymak bu dönemde çok zorlaşır. Zaman içerisinde oluşan firari gelenek bu sebeple kesintiye uğrar, firari yazarlar toplumsal talepler karşısında seslerini yükseltme imkânı bulamazlar.

Edebiyatın toplumu eğitmek ve şekillendirmek adına ideolojinin dümen suyuna girmesinin en önemli sebeplerinden biri, Cumhuriyet'in ilk yıllarının beraberinde getirmiş olduğu coşku ve heyecandır. Her şeyin daha farklı olacağı, yeni ve güçlü Türkiye'yi inşa etme çabası içine giren aydın yazarlar, romanlarında da yeni hayatın gerekliliklerini yerine getirmeye ve halka yeni insan tipini benimsetmeye çabalamış, kendilerine bu kutsal görevin verildiğine ikna olmuşlardır. Ancak ilk yılların coşkusu geride kalıp yeni harbin getirdiği yokluklar kendisini gündelik yaşamda göstermeye başlayınca, hayali kurulan hedefe ulaşmak giderek daha zor bir hale gelir. Savaşın beraberinde getirdiği fakirlik, toplumu eğitme çabasında olan yazarların kaleme aldığı romanların inandırıcılıklarını yitirmelerine neden olur. Ekmeğin karneyle dağıtıldığı, şekere ve gıda mamullerine erişimin son derece kısıtlı olduğu bir dönemde, edebiyat doğal olarak ikinci plana düşer. Savaş sonrası şekillenen yeni dünya düzeni içerisinde batı bloğunda yer almaya çalışan Türkiye'nin, demokratik rejimlere yaklaşması sonucu faydalanabildiği Marshall yardımları, bir anda savaş döneminin kötü koşullarını tersine çevirir ve refahta göreli bir artış gözlemlenir. 1950'de yaşanan

[18] Erol Köroğlu, "Türk Romanında Batıcılığın Yeri: Gecikmişlik Bataklığında Utanç Duymayı Öğrenmek", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, C. 3, 2002, sf. 502-3.

iktidar değişikliğiyle birlikte devlet yönetimine gelen yeni siyaset tarzı, ekonomik gelişmeyle birleşerek toplum üzerinde yeni bir ruh hali yaratır. "Türkiye'yi küçük Amerika yapma" hedefiyle girişilen yeni sanayi atılımları ve tarımda makineleşmenin yaygınlaşması, etkisini gündelik yaşamda hissettirmeye başlar. Bir köy toplumu olan Türkiye'de, etkisini günümüzde de sürdüren köyden kente göç olgusu ilk defa 50'li yıllarda görülür. Kente gelen yeni kalabalıkların yabancısı oldukları kent kültürüyle karşılaştıklarında yaşadıkları uyum sorunları, cumhuriyet ideallerinin uğradığı kısmi başarısızlıkların dönemin aydınlarında yarattığı buhran, ekonomik hayatın canlanması sonucu sosyal hayatta görülen hareketlenme ve batıyla giderek daha fazla entegre olunması, sanat dünyasında bohem bir yaşantının ortaya çıkmasına zemin hazırlar. 1950'li yılların Türkiye'sinde, ressamlar, müzisyenler, gazeteciler, şairler ve yazarlardan oluşan bir kitle, geceleri bir araya gelinen ortak sofralarla yeni bir bohem yaşantıyı başlatır. Bu bohem grubun ortak arzusu sanatı yıllar boyu emrinde olduğu politikanın boyunduruğundan kurtarıp hak ettiği özerk yapıya ulaştırmaktır.[19] '50 kuşağı öykücüleriyle birlikte Türk edebiyatında birey, ilk defa toplumsal meselelerin mercek altına alınmasında bir araç olarak değil, başlı başına araştırılması gereken bir gizem unsuru olarak amaç haline gelir.

Yıllarca aydın yazarların ardında kalan yenilikçi yazarlar, yeni dönemle birlikte kolektif olarak yeniden sanatsal faaliyete başlar. Özerk bir sanat anlayışına sahip olmaya ve sanatın dışında başka bir şeyle ilgilenmemeye kuşkuyla yaklaşılan bir dönemin ardından, 1950'li yılların hareketli ortamında yetişen yenilikçi yazarlar kuşağı için en değerli şey, "üslupta kişisel özgürlük"tür.[20] Hayatın giderek karmaşık bir hale gelmesi, sanatçıların alışkanlıklarını yeniden gözden geçirmelerine sebep olur. Eskinin alışılageldik biçimleriyle, güncelin parçalanmış ve dağılmış sosyal hayatını anlamanın ve ezberlenmiş sanatsal pratiklerle iç dünyası darmadağın olmuş bireyi keşfetmenin mümkün olmadığının farkına varılınca, yeni biçim arayışları sanatın gündemine gelir. Edebiyatın en temel ifade biçimi olan dil de bu yıllarda üzerine çokça düşünülmeye başlanan bir unsur olarak edebi metinlerin merkezine yerleşir. Şimdiye dek yalnızca düşünceleri yazıya aktarabilmek için bir vasıta olarak bakılan dile ve

[19] Jale Özata Dirlikyapan, **Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı**, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 42.
[20] **A.e.**, s. 30.

toplumu dönüştürmek için bir araç olarak kullanılan edebiyata dair alışkanlıklar bu dönemde kırılır ve edebiyat, ilk defa yazı aracılığıyla kendisine bakmaya başlar. '50 kuşağı öykücüleri ve onun yanı başında gelişen İkinci Yeni hareketi, yazınımızda alışıldık kalıpların dışına çıkarak yeni biçim ve anlatım arayışlarına girişir. Geleneksel biçimleri reddederek kendine özgü, özerk bir edebiyatın peşinde olan bu kuşak, daha önceki yenilikçi yazarların karşılaştıkları gibi, yeniden "yerli olma" duvarıyla karşı karşıya kalır. Yeni kuşağın batıyı daha yakından tanıyan, batıdaki güncel sanat tartışmalarını dikkatle takip eden bir kuşak olduğu doğrudur. O yıllarda Avrupa'da "postmodernizm" yavaş yavaş etkisini hissettirmeye başlamış, "yeni roman" akımı Fransa'dan Avrupa'nın diğer ülkelerine yayılmıştır. Batıyla daha doğrudan bir ilişki içerisinde olan '50 kuşağı yazarlarının bu akımlardan etkilendikleri açıktır. Bununla birlikte bu kuşağın edebiyattaki eski biçimleri kullanmaktan kaçarak yeni bir biçim ve söylem arayışlarını yalnızca batı taklitçiliği olarak görmek, sığ bir yorum olur. 1950'li yılların Türkiye'sinde yaşanan hızlı dönüşümü anlamak için o dünyayı daha iyi içerme kapasitesi olan yeni biçimler bulma zorunluluğu, kendisini dönemin entelektüel çevresine dayatmıştır.

Modernist öykünün edebiyatta varlığını göstermesiyle birlikte, öykücüler diğer tüm kimliklerinden sıyrılıp sadece yazar olarak var olmayı yeni bir norm olarak kabul eder. Her şeyden kaçıp edebiyatı başka şeylerin güdümüne girmeden yalnızca edebiyat olarak yapma fikri, bu yazarların başka konular hakkında bir fikirleri olmadığı anlamına gelmemektedir. Toplumcu yazarlar tarafından sıkça önemsiz konuları yazmakla eleştirilen modernist öykücüler, geleneksel biçimleri terk edip "öğretici olma" sorumluluğundan kaçarak, aslında bir yazarın sahip olması gereken sanatsal özgürlüğe erişir ve "yeni insan"ı aydın yazarlara kıyasla çok daha canlı şekilde resmetmeyi başarırlar. Aydın yazarların iki boyutlu karakterlerine karşılık modernist öykücülerde kişiler çok daha canlı ve gerçekçidir. Gri alanlar kahramanlık ya da hainlik arasında gidip gelen hassas çizginin yerini almıştır, yazarlar karakterlerini yargılamaktan vazgeçmeyi öğrenirler. Fakat firari yazarlar Modern Türk Edebiyatı'nın başından itibaren yazınımızın önemli bir damarını temsil etse de, bir kez daha geleneksel çizginin dışına çıkan yazarlar kökü dışarıda olmakla suçlanmıştır. Vüsat O. Bener, Nezihe Meriç, Ferit Edgü, Erdal Öz, Onat Kutlar, Leylâ Erbil gibi yenilikçi

isimler, ortak bir hareket oluşturma niyetiyle yola çıkmamış olsalar da, genel olarak yaşamın anlamsızlığını, geleneklerin ve aile yaşantısının dayatmalarının getirdiği kıstırılmışlık duygusunu, varoluşsal nedenlere dayalı bunalımı, toplumun baskısından kaçan bireyin durumunu öykülerinde ele almışlardır.[21] Bilge Karasu da ilk hikayelerini bu dönemde kaleme alır ve metinlerini benzer temalar etrafında kurgular. '50 kuşağının yenilikçi yazarları ısrarla geleneksel biçimleri kullanmaktan kaçındıkları ve yeni bir biçim arayışında oldukları için toplumcu yazarlar tarafından gerçeklikten kaçmakla itham edilmelerine karşılık, onların biçimsel arayışları dönemin bireyinin toplum içerisindeki anlam arayışına karşılık geldiği için aslında gününün sorunlarıyla ilgilenen bir edebiyat yapmışlardır.

İkinci Yeni şiiri, modernist öykünün Türk edebiyatında kendisini güçlü bir şekilde göstermeye başladığı yıllarla aynı dönemde, Modern Türk şiirinde özerk bir dil kurarak çığır açmıştır. O güne dek politikanın bir uzantısı olarak işlev görmekten öteye gidememiş ve dönemin politik beklentileri doğrultusunda ancak güdümlü bir şiir inşa edebilmiş olan Modern Türk Edebiyatı'nda, ilk defa İkinci Yeni'yle birlikte politik olandan kaçılmış ve şiir özerk bir alan kazanmıştır.[22] Asım Bezirci ve Attila İlhan gibi toplumcu yazarların İkinci Yeni şiirinin politik olana kapısını kapamasını şiddetle eleştirmesine karşılık, İkinci Yeni hareketi değişen dünyada şiirden politik bir hamlenin beklenmesinin nafile olduğunun ve şiirin ancak şiirsel olanla ilgilenmesi gerektiğinin bilincine varmış, bu sebeple şiirin kendisine hizmet etmeyecek her şeyden kaçmışlardır. Özerk bir şiir kurmalarının önünde bir engel teşkil eden verili dili sorgulamış, kapalı, şiirin içinde anlam kazanan yeni bir şiir dili oluşturmaya çabalamışlardır. İkinci Yeni'nin şiirsel olan dışındaki her şeyden firar edişi, Türk Şiirinde modernist dönüşümün sağlanması yolunda büyük bir adımdır. İkinci Yeni şiirinin kapalı oluşu, şairlerinin politik bir duruşları olmadığı anlamına gelmez. Çoğunlukla sol görüşlü oldukları bilinen ve zaman zaman şiirlerinde politik değinmeler yapmaktan çekinmeyen İkinci Yeni şairlerinin şiiri politikadan arındırmalarının sebebi, siyasi söylemin şiirsel olanı gölgelemesini engellemektir. İkinci Yeni, her yönüyle tabu kırıcı bir şiirdir. Erotizm, tüm canlılığıyla kendisini başta

[21] **A.e.**, s. 117.
[22] Yalçın Armağan, **İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm**, İstanbul, 2017, İletişim Yayınları, s. 138-142.

Cemal Süreya olmak üzere akımın önde gelen şairlerinin şiirlerinde göstermiş, imge özgürlüğüne kavuşmuş ve birey, şiirde ilk defa her yönüyle ele alınmıştır. Günün şiirini yazmak için geçmişin kalıplarını terk etme gerekliliğinin bilinciyle şairler, alışılmış tüm şiir metotlarını bir kenara bırakarak özgün ve yoruma açık bir şiir oluşturmuştur.

İkinci Yeni şiirinin yeniliği, cumhuriyetin ilk yıllarında devlet tarafından belirlenen kültür politikalarıyla oluşturulmuş "makbul vatandaş" -ve edebiyatta makbul şiir- anlayışından kaçışıdır.[23] Aruzdan rahatsızlık duyan, eski dille yazılmış romanların dilinin sadeleştirilmesini isteyen devlet, nasıl bir edebiyat istediğini açıkça ortaya koymuş, çizdiği sınırların dışına çıkmaya çalışanları çeşitli şekillerde engellemiştir. Yalçın Armağan'ın yerinde tespitine göre Garip şiirinin aradan sıyrılmayı başarıp yenilikçiliğinin kabul görmesinde rejimle uyumlu olması ve çizilen makbul vatandaş çizgisinin dışına çıkmaması etkili olmuştur. Bu bağlamda İkinci Yeni, iktidar değişikliğiyle birlikte sanata karşı gevşeyen beklentilerden faydalanmış, yenilikçi bir şiir oluşturabilmiştir. Biçime ağırlık verilmesinde de dönemin sanatsal gelişmelerinin etkisi vardır. Dünya savaşının ardından gelen yeni özgürlükçü havada toplumcu gerçekçiliğin şairlerden belirli kalıplarla şiir yazma beklentisi, şairlere Jdanov döneminin baskıcı kültür politikalarını çağrıştırır. Avrupa'da totaliter rejimlerin sonunu getiren savaşın ardından eski biçimlere takılı kalmak, yeni dönemin ruhuna aykırıdır. Biçimde yeni arayışlara yönelmek, özgürlükçü bir dönemin ruh halinin yansımasıdır. Türkiye için de on yıllarca sürmüş bir iktidarın ardından gelen yeni hükümetle birlikte, özgün biçim arayışlarına girilmesi anlaşılabilir bir durumdur. Bu açıdan bakıldığında İkinci Yeni bir kaçış şiiridir, ancak Türkiye'deki entelektüel gelenek firari olmayı her zaman için kötü bir davranış biçimi olarak gördüğünden, İkinci Yeni şiirini savunan grup çoğunlukla "kaçış" suçlamasını reddetme eğilimindedir. Attila İlhan, Asım Bezirci gibi isimlerin İkinci Yeni'yi "kaçış şiiri" olmakla suçlamalarındaki temel argümanları, İkinci Yenicilerin dönemin iktidarının yanında hizalanmaları ve toplumsal olana sırt çevirmeleri olmuştur. Kuşkusuz sığ bir yorum olan bu iddiaların temelinde, yeni bir şiir dili oluşturmuş İkinci Yeni hareketini derinlemesine incelememiş olmak yatar. İkinci Yeni şiirinin devletle başının derde

[23] **A.e.**, s. 117-28.

girmemesinin gerçekçi sebebi, iktidarın kültürel ufkunun bu şiiri algılamak için yeterli olmamasıdır.[24] İkinci Yeniciler, politik söylemi şiirlerinden kovmuş, dönemin yeni insanının sorunlarını şiirlerine malzeme etmişlerdir. Ezberci söylemlerin yerine, yeni hayatın güncel bunalımlarını sorun haline getiren bir şiir inşa etmek, aslında şiirini politik söyleme kapatarak politik bir şiir ortaya koymaktır. İkinci Yeni şiiri, firari bir şiir olsa da bu durum, kastedilmek istendiği gibi *umursamaz* bir şiir olduğu anlamına gelmez. İkinci Yeniciler gelenekten ve baskıdan kaçarak sadece yeni ve özgür olana ulaşmak ister.

Türk edebiyatında görülen firari karakterlere, Yusuf Atılgan'ın 1959'da yayımlanan *Aylak Adam* adlı romanıyla birlikte Bay C. de dahil olur. Bay C., babasından kalan emlak sayesinde geçinme derdi olmayan, varlıklı ve iyi eğitimli, yirmi sekiz yaşında bir gençtir. Hayatını sürdürebilmek için gereken ihtiyaçlarını kolaylıkla sağlayabilmesine rağmen, insanın yaşamını anlamlı kılmasını sağlayan o derin özden yoksundur. Sorunlu bir çocukluk dönemi geçirmiş olan C., yetişkinliğinde çocukluğunun hatıralarını yadsıma psikolojisi içerisindedir. Varoluşsal sancılar çeken C., gününü kitap okuyarak, restoranlara, barlara takılarak, film izleyerek, çevresindeki entelektüel dostlarıyla buluşup sohbet ederek geçirir. Ancak C.'nin en çok yaptığı şey, uzun uzun yürümek ve bolca düşünmektir. Başkalarına anlamsız gelen, ancak C.'nin içsel arayışlarına yardımcı olan bu "dolaşan aylak kentli" imajı, edebiyatımızda **flaneur** kimliğinin de doğuşunu müjdeler.

C., toplumun hem içinde hem dışında bir kişidir, toplumla **simbiyotik** bir ilişkisi vardır. Bir birey olarak kendisini boğan, tek tipleştiren, kendisine benzetmeye çalışan toplumu ardında bırakmaya çalışır, ancak insanın ancak toplum içerisinde anlam kazanabileceğine inandığı ve inziva fikri ona uygun olmadığı için toplumla birlikte yaşamayı sürdürür. Bu sebeple C.'nin kaçışı, kendisini topluma karşı bir "pasif direniş" olarak gösterir.[25] C., bir büyük kent insanıdır, taşranın durağanlığına karşılık, ancak metropolün hareketli yaşamında ortaya çıkabilecek bir figürdür. İyi eğitimli, gusto sahibi, entelektüel bir kişi olan C., kendisini boğan, tüketen bir varlık olarak karşısında toplumu görür, en büyük sorunu kitle ahlakından kaynaklı iç sıkıntısından

[24] **A.e.**, s. 122.
[25] Hakan Sazyek, "Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam'ı: C.", **Kitap-lık**, S. 142, 2010, s. 70.

kurtulmaktır. Bu amaçla devamlı kentin caddelerinde yürür, yeni mekanlara girip çıkar, sıkıntıdan kurtuluşun çarelerini düşünür. Ancak bu düşünceler hiçbir zaman bir sonuca ulaşmamaktadır. Yine de C. için topluluğun içinde eriyip giderek gündelik işlerin rutinleriyle geçen bir hayata sahip olmaktansa, iç sıkıntısının dayanılmaz ağırlığını üstlenmek daha makul bir tercihtir. C.'ye göre bu hayatta herkes yaşamayı sürdürebilmek için bir tutamak bulmanın peşindedir, kimi işine, kimi ailesine, kimi çocuklarına tutunur. Ancak C. için hayata bu şekilde tutunmak, kişinin kendisini kandırmasından başka bir şey değildir, bu sebeple mutsuz olmak pahasına bu türden bir çözümü reddeder. Kendisini bu şekilde bir sıkışmışlığın içerisine sokan toplumdan kaçmanın yolunu, ona karşı küçük itaatsizlikler göstermekte görür. Gece vakti C., bir caddenin ortasına işer, başka bir gün yoldan geçen tanımadığı bir kızı aniden tutup öper, toplum içinde görgüsüz karşılanan ancak suç teşkil etmeyen bazı davranışlarda bulunur, bir dilenciden sigara ister. C.'nin bu davranışlarında topluma karşı toptan bir başkaldırı gözlenmez, çünkü C. toplumdan hoşlanmasa da ona bağımlı ve özgürlüğüne düşkün bir modern zaman insanıdır. O, bu tarz küçük müdahalelerle kitlenin dikkatini çekmeden kendini tatmin etmeyi, firari karakterini bu şekilde pekiştirmeyi arar. C.'ye göre insanlar bir arada uyum içerisinde yaşamaktan başka bir yaşam pratiği olabileceği gerçeğini akıllarına bile getirmemektedir. Topluluk için seçeneksiz bir kutsallık olan bu çözüm şekli, C.'nin diğerlerinden ayrıldığı noktayı gösterir. O bütün firari karakterler gibi mutsuzdur, ancak "hayır" demeyi başarabildiği için sevinç duyar. Bu sebeple mutsuzluk ve kıvanç, C.'nin yaşamında bir arada varlığını sürdüren iki duygudur. Onun hayalinde sevgiliyle birlikte iki kişilik bir toplum oluşturmak vardır, ancak bunu hiçbir zaman gerçekleştiremeyecektir. Çocukluğunun kötü hatıraları da peşini bırakmamaktadır, çünkü **odipal** bir imge olarak baba figürü, onun davranış tarzında yer etmiştir. Anne figürü yerine koyduğu teyzesiyle babasının ilişkisi, onda erken bir yaşta baba nefretini ortaya çıkarır. C.'ye göre teyzesi de kendisi gibi babasının bir kurbanıdır, bu ilişkide teyzesinde bir kusur bulmayarak tüm suçu babaya yükler. Teyzesinin imgesi dışında kimseye bağlanamayan, karşı cinsle tüm ilişkileri başarısızlıkla sonuçlanan C., roman boyunca sürüklenip durur. C.'nin firar hali roman boyunca devam eder ancak bu kaçış sonunda hiçbir yere varmayacaktır, çünkü her seferinde kendisini kaçtığı toplumun içinde bulur.

Yusuf Atılgan'ın firari karakteri C., yerleşik entelektüel çevreler tarafından daha önceki firari karakterlerin karşılaştığı gibi yabancı ve yerli olmayan bir kişi olarak görülür. Dönemin yansıtmacı, toplumcu gerçekçi modasına son derece aykırı bir tutum takınan roman, 1958 yılında Yunus Nadi Roman Ödülü'nde ikinciliği kazansa da jüri içerisinde derin tartışmalara sebep olur. Jüri üyelerinden Orhan Kemal, Atılgan'ın değindiği meselelerin bir roman meydana getirmek için yeterli olmadığını söyler ve üstü kapalı şekilde Atılgan'ın edebiyat anlayışını eleştirir:

> "Aylak Adam'ı okudum. O da güzel roman doğrusu… Oğlanın romancı dokusu var. Kumaş iyi kumaş… İşçilik güzel… Beliriyor… Ama romanın meselesi ne? Getirdiği yorum ne? Bir delikanlı var, geliri kıyak… Bir çevresi var… Baylan çevresi sanki… Ressamı var, şairi var, kızı var, oğlanı var… Fındıklı apartmanları, Akademi züppeleri… Sanat, manat; aşk hepsi var… Ve oğlan aylak… Sevimli, hoş bir avare… Ama biraz filozof… Bunalan genç adamlar ve meyhaneler… Ve bu adam yaşıyor… Sevişiyor… Güzel… Romanın kapağını kapatınca bana vermek istediği, bana duyurmak zahmetine katlandığı mesaj ne?.. Kaypak bir mesajı var ama, bir roman için, hem de iyi bir roman için bu yetmez…"[26]

Atılgan'ın romanı, roman tekniğindeki yeni arayışlarının ve romancılık yeteneğinin bir karşılığı olarak ikincilikle ödüllendirilir, ancak ödül kazanan romanların geleneksel olarak *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilmesine karşılık bu ayrıcalık ondan esirgenir.[27] Bu şekilde firari olan bir kez daha cezalandırılmış, mevcut beğeni tarafından kabullenilmemiş, dışlanmıştır.

Atılgan'ın tutamak arayan kişisi C., birkaç sene sonra bayrağı Oğuz Atay'ın tutunamamış, firari karakterleri Selim Işık, Turgut Özben ve Hikmet Benol'a devreder. C., belli bir seviyenin üzerinde, zevk sahibi, okuma alışkanlığı olan bir karakter olsa da aydın olma misyonuna sahip değildir. Buna karşılık Oğuz Atay'ın önce *Tutunamayanlar*'da, ardından *Tehlikeli Oyunlar*'da merkezi bir konuma sahip olan karakterleri, aydın olan, ancak toplumun ve içinde bulundukları "küçük burjuva" dünyasının değer yargılarının dışına düşmüş, bu sebeple "tutunamamış" kişilerdir.

[26] **A.y..**, s. 64.
[27] **A.y.**

Oğuz Atay'ın romancılığını besleyen unsurların başında, yazarın kendi yaşamı gelir. Bir milletvekilinin oğlu olarak Kastamonu'da dünyaya gelen Atay, çocukluğunda anne ve babasının hayata baktığı farklı perspektiflerin arasında sıkışmış, ekonomik açıdan rahat bir ailede büyümesine rağmen babasının koyduğu kurallarla içsel bir çatışma içerisine girmiş, otoriteyle erken yaşta tanışmıştır. Yıldız Ecevit, Oğuz Atay'ın yaşamındaki önemli dönemeçlerin, *Tutunamayanlar*'da yansımasını bulduğunu belirtir ve Selim Işık'ın roman boyunca yaşadığı değişimlerin, Oğuz Atay'ın yaşamını birebir takip ettiğini tespit eder.[28] Ecevit, yazarın "idealizm, realizm ve yaratıcılık" olarak adlandırdığı üç önemli döneminin yazıdaki izleklerinin, Selim Işık'ta ve Turgut Özben'de takip edilebileceğini söyler. İdealist dönem, yazarın dergicilikle uğraştığı bir dönem de olan gençlik yıllarını kapsar. Bu dönemdeki dışa dönük, geleceğe yönelik planlar yapan Atay'ın karşılığı, romana da Selim Işık'ın gençlik dönemi olarak yansır.[29] Selim Işık hevesli, çalışkan, temizdir ve bir şeyleri değiştirebilmek için çaba gösterir. İnandığı ülküleri vardır, naif bir şekilde bunları gerçekleştirebilmek için çaba harcar. Ancak yozlaşmış sistem, ikiyüzlü kişiler ve içinde bulunduğu topluluktan gördüğü direniş karşısında hayal kırıklığına uğrar. Benzer süreçlerden geçen Oğuz Atay da özellikle evliliğinin ardından ideallerinin peşinden gitmeyi bırakır, iç dünyasına çekilir ve suskunluğa bürünür. Yazarın realist dönemi olan bu sürecinin romandaki karşılığı, Selim Işık'ın **doppelgänger**'i olan Turgut Özben'dir. Turgut'un içinde bulunduğu yaşantı, bunaltıcı gerçeklikten başka bir şeyin içeriye girmesine izin vermeyen, küçük burjuva ahlakıyla çevrili, rutinlerden ibaret bir hayattır. Tıpkı Oğuz Atay gibi, Turgut Özben'in etrafı da önemsiz meselelerle çevrelenmiştir, gündelik olandan asıl önemli olan şeylerin peşinden gitmeye enerjisi kalmamaktadır. Turgut Özben, yaşamında bir şeylerin yanlış olduğunun içgüdüsel olarak farkındadır ancak bunu somut şekilde ortaya koymakta zorlanır. Selim Işık'ı arayışı, onun da yaşadığı buhranın farkına varmasını sağlar. Oğuz Atay'ın "yaratıcılık" dönemine girişi, romanlarının da yavaş yavaş ortaya çıkışını müjdeler, ancak Atay, yazıya karşı meraklı bir ilgisi olduğundan çok, içinde bulunduğu buhrandan kaçabilmek için yazmaya başlamıştır. Bu bunalım da eserlerindeki karakterlerin deliliğe yaklaşan uç konumlara

[28] Yıldız Ecevit**, Ben Buradayım: Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 162.
[29] **A.e.**, s. 163.

yaklaşmalarına sebep olur.[30] Selim Işık, yaşadığı hayal kırıklıklarıyla kendisini içe kapatır, sonunda içine düştüğü varoluşçu cendereden kurtulabilmek için yaşamına son verir. *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet Benol'unun sonu da Selim Işık'tan farklı olmaz, ölümünde intiharın gölgesi vardır. Toplumdan kaçış, iç dünyaya kapanma, yarattığı bunalımla, karakterlerine içinde bulundukları sıkıntıdan firar edebilmek için çıkış yolu olarak ancak ölümü sunar. Turgut Özben'in sonu da, toplumu arkasında bırakarak sosyal intihar yolunu seçmektir. Firari bir yazar olarak Oğuz Atay, içinde bulunduğu buhrandan kaçışı yazıya sığınmakta bulmuştur, kendisi gibi firari olan karakterleri Selim Işık, Turgut Özben ve Hikmet Benol'a çıkış yolu olarak sadece intiharı sunması, onun kendi içindeki idealist kimliği öldürdüğünü simgeler.

Oğuz Atay'ın firari karakterleri, daha önceki firari yazarların karşılaşmış olduğu gibi, somut bir gerçekliğe dayanmamakla eleştirilir ve yazarın belirsiz kırıntıların peşine takılıp bir yere varmadığı, detayların arasında boğulduğu söylenir. Oğuz Atay'ı ilk eleştiren yazar olan Mehmet Seyda, *Tutunamayanlar*'ın "bir yığın tutarsızlık ve yığmacadan" ortaya çıktığını düşünür ve daha da ileriye giderek, romanın "insansız" olduğunu iddia eder: "Bir romanda, sürekli olarak eleştirisel aklın kullanılışı ve 'humour'un ağır basışı, somut 'insan gerçekliği'ni yok etmeye yeter. (…) 'insansız'dır *'Tutunamayanlar'*".[31] Romandaki kişilerin yazarın içinde bulunduğu durumun, içinde yaşadığı toplumdaki aydın tipolojisinin bir yansıması olduğunu ve tamamıyla gerçeklikten beslendiğini kabul etmek istemeyen eleştirmenler, bir kez daha kaçış içerisinde olmayı başarısızlıkla eşlemekte ve bu gerçekliği reddetme eğilimi içerisine girmektedir.

Adalet Ağaoğlu'nun 1973 yılında yayınlanan ilk romanı *Ölmeye Yatmak*, başkarakteri Aysel'in içinde bulunduğu firar psikolojisini başarıyla resmederek dönemin aydın ve kadınlarının sorunlarına dikkat çeker. Cumhuriyetin yetiştirdiği ilk kuşağın, batılılaşma çabasıyla üstlerine yüklenen ağır sorumluluk sonucu geçirdiği travmanın resmini çizen Ağaoğlu, geçmişle hesaplaşma arayışı içerisine girer. Üniversitede doçent olarak görev yapan Aysel, geçmişte kurulan gelecek hayalleriyle içinde yaşanılan gerçekliğin arasında oluşan uçurum sonucu içine düştüğü toplumsal

[30] **A.e.**, s. 165.
[31] **A.e.**, s. 313.

yabancılaşma karşısında çareyi bir otel odasında ölmeye yatmakta bulur. Çocukluğu orta halli bir kasabada geçen Aysel, ilk ve ortaöğretim hayatı boyunca okulda kendisine benimsetilmeye çalışılan batılı, çağdaş değerler ve cumhuriyet ilkeleriyle ailesinden aldığı ahlaki dünya arasında bocalamalar yaşar. Aynı dönemde yetişen çevresindeki arkadaşlarının da geçirdiği benzer çatışmalar, cumhuriyetin ilk kuşağının sağlıklı bir entelektüel temel üzerine kurulamadığını gösterir. Okulda yapılan müsamerelerdeki davranış tarzıyla, çocukların kendi aralarında baş başa kaldıklarında birbirlerine karşı olan tutumları arasında kopukluk olduğu göze çarpar. Devlet görevlilerinin kasabada gördüğü korkuyla karışık saygı, sıradan halkın çocuklarına benimsetilmeye çalışan değerler karşısında seslerini yükseltememesine sebep olsa da kapalı kapılar arkasında devrime karşı direnç gösterilmesinin önüne geçilememektedir. Aysel büyüdükçe, önce ağabeyinin giderek milliyetçi bir çizgiye kaydığını görür, ardından okuldan arkadaşları Ali, Aydın ve Ertürk'ün zaman içerisinde farklı yönlere savrulmalarını izler. Aydın, Aysel'e gizli bir aşk duysa da onu "*Atatürk'ün işaret ettiği çağdaş Türk Kadını*" seviyesinin altında görüp aşağılar. Ancak onun trajedisi de başka türlüdür. Kasabanın kaymakamının oğlu olan Aydın, ilkokulda arkadaşları arasında fazla elit ve şehirli olduğu için yalnız kalır, liseye başladığı Galatasaray içinse fazla "taşralı"dır. İki arada bir derede kalmışlığı derinden yaşayan Aydın, bir yandan Galatasaray'dan arkadaşları gibi ileri düzeyde bir batılı olmak ister, diğer yandan istediği kadar batılı olamadığı için kendisine kızar. Ali'yse ilkokulu bitirdikten sonra, öğretmeninin zorlaması sayesinde gittiği Ankara'da bir otelde çıraklık yaparak lise eğitimini tamamlar. Sol gruplarla tanışan Ali, onların sayesinde TRT'de teknisyen olarak iş bulur. Çocukluklarında kendilerine yüksek ideallerin peşinde büyük sorumluluklar yüklenen bu çocuklar, başarı elde etseler de büyük beklentilerin altında ezilirler. Aysel ise, diğerlerinin arasında bir kadın olarak en çok zorluğu çeken karakter olur.

Aysel'den herkesin farklı bir beklentisi vardır. Ailesi, onun namuslu bir kadın olmasını ve ahlaki kuralların dışına çıkmamasını bekler. Devlet, eğitim yoluyla onu Atatürk'ün izinde giden, çağdaş bir batılı kız olarak yetiştirmeye çalışır. Doçentliğini aldıktan sonra akademi ondan yüksek eğitimli, entelektüel bir hoca olmasını, önemli konularla ilgilenmesini ve tüm dikkatini mesleğine vermesini bekler. İdeolojik

dünyasını şekillendiren sol görüş, Aysel'in kendisini davasına adamasını, siyasetle ilgilenerek halkına olan borcunu ödemesini ister. Eşine karşı ödevleriyse önce bir ev kadını olarak ev işlerini düzene koymak, ardından karısı olarak eşini cinsel yönden tatmin etmektir. Aysel, farklı yönlerden gelen tüm bu baskılar arasında sıkıştığını fark eder. Onun için en önemli şey, tüm kimliklerinden sıyrılarak bir kadın olarak kendi benliğidir, ancak herkes ona bireyselliğini göz ardı etmesini ve istedikleri yönde hareket etmeyi dayatır. Aysel, yaşadığı sıkışmışlık duygusundan kurtulabilmek için önce küçük bir ihanete yönelir, eşiyle bir sorunu olmadığı halde onu üniversiteden bir öğrencisiyle aldatır. Bu, Aysel'in baskıya karşı gösterdiği bir reaksiyondur. Bireyselliğinin bunca bastırılmasına karşılık yeniden kadın olduğunu hatırlamak ister. Ardından, diğer her şeyi geride bırakarak bir otel odasına kapanır ve ölmeyi bekler. Aysel, romanın sonunda intihar etme fikrinden vazgeçecek olsa da onun geçmişinden kaçışı, hayatı boyunca sürecektir.

Görüldüğü üzere, Modern Türk Edebiyatı firari yazarlar ve karakterler açısından son derece zengin bir koleksiyona sahiptir. Edebiyat içerisinde başlı başına bir gelenek oluşturan bu eğilim çoğu kez görmezden gelinmiş, edebiyatımızın önemli yönelimleri arasında sayılmamıştır. Yenilikçi yazarların sürdürdüğü kaçış geleneği, her defasında yerleşik beğeni tarafından dışlanmış, yerli olmamakla, ithal edilmiş bir izleği takip etmekle eleştirilmiştir. Her firari yazar benzeri ithamlarla karşı karşıya kalmasına rağmen, Türk Edebiyatı'nın önde gelen birçok roman ve şiirinin firar psikolojisini taşıması, bu eleştirilerin ne denli temelsiz olduklarını ortaya koymaktadır. Tek partili dönemin edebiyat ortamı dışında, her kuşağın içerisinden mutlaka bir firari yazarın yetişmiş olması, "köksüz" olmakla itham edilen bu edebiyat anlayışının tam aksine bu ülkenin sorunlarından şekillenmiş, "yerli" bir gelenek olduğunu gösterir. Kaçışın sıkça umursamazlıkla, fantezilerle bir tutuluyor oluşunun sığ bir yorum olduğu, bu gelenekteki yazarların yazmış olduğu metinlerdeki sorunsallar göz önüne alındığında kolaylıkla görülmektedir. Firar psikolojisini inceleme konusu edinen yazarlar, bireyin içinde bulunduğu durumu tüm yönleriyle ortaya koyup sorunu açığa çıkarmaya çalışarak, sanılanın aksine mücadeleden kaçmanın değil, bizatihi meselenin üzerine gitmenin peşindedirler.

Firari bir yazar olarak Bilge Karasu, bu geleneğin en önde gelen ve en başarılı yazarlarından birisidir. Sıkça yerli olmamakla, batı edebiyatını taklit etmekle eleştirilmesi, azınlık mensubu bir aileden geliyor oluşunun da etkisiyle kamuoyunda yeterli taraftar bulmakta güçlük çekmemiştir. Ancak yukarıda göstermeye çalıştığımız gibi Bilge Karasu'nun metinleri aslında bu geleneğin bir devamıdır. Bilge Karasu'da firar yalnızca içerik olarak kendisini göstermekle sınırlı kalmamış, yazarın yerleşik biçim ve dilden de kaçarak farklı arayışlara yönelmesiyle edebiyatını bütünüyle kapsamıştır. Yaşamı da toplumdan ve kalabalıklardan kaçmakla geçen Bilge Karasu'da eser ve gerçek hayat birbirinin tamamlayıcısı ve ayrılmaz bir parçasıdır. Bu sebeple, Bilge Karasu'nun hayatını incelemek, metinlerini daha iyi çözümlemek açısından bir anahtar işlevi görür.

# ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

# FİRARİ BİR YAZAR OLARAK BİLGE KARASU

## 3.1. Sanatçının "Firari" Bir Yazar Olarak Portresi

Bilge Karasu, Modern Türk Edebiyatı kanonunun hem içinde hem dışında bir yazardır. Berna Moran, Türk romanına dair tek başına kanon oluşturucu eseri *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı incelemesinde Bilge Karasu'ya da yer vererek onun edebiyat tarihindeki yerini sağlamlaştırmasına destek olmuştur. Aynı zamanda Jale Parla, Nurdan Gürbilek, Selim İleri, Doğan Hızlan, Enis Batur gibi önde gelen eleştirmenler Bilge Karasu'nun edebiyatına defalarca dönüp onunla ilgili farklı bakış açılarıyla yeni yazılar kaleme alarak yazara dönük ilginin canlı kalmasını sağlamışlardır. Türk Edebiyatının uluslararası alanda kazandığı ender başarılardan birisi olan Pegasus ödülünü 1991 yılında *Gece* romanıyla kazanması da yazarın adını edebiyat tarihi içerisinde kalıcı kılmıştır. Bununla birlikte, Karasu'nun okuru zorlayan tarzı, biçim denemelerini bolca kullanması ve eserlerinde kullanmış olduğu dilin anlaşılmasının zorluğu geniş okur kitlelerinin onu okumaktan kaçınmasına sebep olmuştur. Türk edebiyatı üzerine yapılan araştırmalarda da yazarın pek fazla ön plana çıkmadığı gözlemlenir. Yenilikçi ve modernist üslubunun sonucu olarak eserlerinin anlaşılmasının zor olması, geleneksel tarzdaki edebiyat okumalarına alışkın araştırmacıların onu incelemekten çekinmesine yol açmıştır. Bilge Karasu'nun geleneksel edebiyat tarihçiliğinin dışında kalmasında azınlık cemaatine mensup olmasının da etkisi olmuştur. Bilge Karasu'nun alışılmışın dışında bir kimlikle Türk Edebiyatında faaliyet gösteriyor oluşu, onun yeterince milli olmadığını, eserlerinde işlediği konuların yerli kaynaklardan beslenmediğini düşünenlerce göz ardı edilmesi için yeterli gelmiştir. Karasu'nun popülizmden uzak tavrı, kalabalıklardan bilinçli şekilde uzak duruşu ve yazın hayatı boyunca kolay okunan metinler kaleme almaktan kaçınması gibi kişilik özelliklerinin de kendisiyle edebiyat dünyası arasında oluşan boşluğun kapanmasına bir katkısı olmamıştır. Bu gibi sebeplerle, Bilge Karasu yerleşik edebiyat kanonunun içerisinde her zaman adı geçen, fakat kanonun periferisinde kalan bir figür olmuştur. Bilge Karasu, herkesin adını bildiği ancak az

kişinin metinlerini incelemeye cesaret ettiği bir kimlik olarak 1995 yılındaki ölümünün ardından edebiyat tarihindeki yerini almıştır.

Bilge Karasu, Mustafa Arslantunalı ile yaptığı söyleşide yazıya bakışıyla yaşamı arasındaki paralelliği şöyle ifade eder:

> "Kendim olmak diye bir kaygım yok galiba. İşte nasıl yazıyorsam öyleyimdir diyorum herhalde. (…) Nasıl tasarlıyorsam, nasıl yazıyorsam öyle oluyor. Kendim olmak, başka bir şey değil ki, çünkü onun dışında, onun ötesinde bir **kendimlik** yok ki, kendimlik burada söylediğimde, yazdığımda, yaptığımda."[1]

Bilge Karasu'nun dikkati çektiği gibi, eseri onun hayatının bir yansımasıdır. Eseriyle yaşamı arasındaki bu paralellik, Karasu'nun metinlerinde otobiyografik ögeler olarak kendisini yer yer gösteriyor olsa da asıl olarak yaşantının birebir metne yansımasında değil, hayatı yaşayış şeklinin metinlerinin ortaya çıkış tarzını şekillendiriyor oluşundadır. Dostları Jean Nicolas, Gino Harsh ve Haluk Aker'e yazdığı mektuplardan ya da kendisinden bahsettiği az sayıdaki yazısından, yazarın metinlerini ağır bir tempoyla ve uzun aralıklarla kaleme aldığı anlaşılmaktadır. Bu durum, onun hem mükemmeli arayışından ve metni bitirene dek devamlı sil baştan yazmaya koyulmasından, hem de araya giren başka işler sebebiyle metinlerinden uzak kalmasından kaynaklanır. Dost ilişkilerine son derece önem veren Karasu'nun, dostlarını seçerken kendisini ve dostluklarını devamlı "serüvene" sevk edecek kişilerden ziyade, stabil bir ton tutturabileceği, uzun soluklu ilişkiler kurabileceği kişilerle çevresini doldurmayı tercih ettiği söylenebilir:

> "(…) dostluk ilişkilerinde serüvenden pek hoşlanmadığımı anladım günün birinde; son yirmi beş yılımın belli başlı ilişkilerine bakarken, bu ilişkileri inceden inceye gözden geçirirken vardım bu karara. (…) İnsan, ilişkilerini belli birtakım özelliklere verdiği öneme göre düzenliyor eninde sonunda. (…) bir ilişki içerisinde, "konuşmak" zorunda kalmadan düzeltilebilen şeyler çok azalıyorsa, karşımdaki kişinin arada bir (daha sonra, sık sık) gidiverdiğini, yerine bambaşka

[1] Bilge Karasu, **Nasıl Yazıyorsam Öyleyimdir**, Haz. Mustafa Arslantunalı, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2017, s. 32.

> bir insanın geliverdiğini duyuyorsam, gidenle mi gelenle mi dostluk ettiğimi kestiremez hale geliyorsam bu ilişkinin "serüvenliliği" pek fazla gelmeye başlar."[2]

Karasu'nun yaşamında önem verdiği bu türden dostluk ilişkileri, metinlerinde de karşılık bulur. Roman ve hikayelerinde dostluk ilişkisi içerisinde olan karakterler genellikle birbirlerine karşı saygılı ve hoşgörülü davranmaktadır, aşırılıklara yer yoktur.

Bilge Karasu kendisini şöyle tanımlar: *"Ben psikiyatri yönünden ele alınırsa kapalı, kabuğuna çekilmiş bir insanım. Belki bencil olduğum için, belki de içedönük bir insan olduğum için.*"[3] Kendisinden bahsetmekten hoşlanmayan bir yazar olduğundan dolayı, yaşamı hakkındaki bilgiler de bölük pörçüktür. Yazarın ailesi hakkında elde çok az bilgi vardır. Karasu, babası hakkında neredeyse hiç konuşmamış, annesindense yalnızca onun yaşamının son dönemlerinde, hastalığı sebebiyle birkaç mektup ve yazısında bahsetmiştir. Çocukluğuna dair bilinenler sınırlıdır, bu sebeple çocukluk dönemiyle ilgili ancak eldeki birkaç bilgiden çıkarımda bulunulabilir.

Bilge Karasu, 1930 yılında, İstanbul, Beyoğlu'nda doğmuştur. İleriki yıllarda yazdığı ve yazmayı tasarladığı öykü ve romanlarında Beyoğlu'nun geniş yer tutması, çocukluk yıllarının bu semtte geçmiş olmasıyla ilgilidir. Annesi Venedikli bir aileden gelen, Musevi asıllı Madam Aspasya'dır. Babasıyla ilgili bilgiler belirsiz olmakla birlikte, sanılanın aksine Emanuel Karasu'nun değil, Samoel Carasso'nun oğludur.[4] İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamladığı bilinmesine rağmen, yazarın bu dönemiyle ilgili fazla detay yoktur. Halûk Aker ve Güven Turan'a verdiği röportajda "*yedi yaşına dek aşağı yukarı kör*" olduğunu ifade etse de beş altı yaşlarındayken okumasını bildiğini, dergilerin resimli romanlarını okumaya başladığını söylediği göz önünde bulundurulduğunda[5] ifade ettiği kadar dış dünyaya kapalı bir çocukluk

[2] Bilge Karasu, **Ne Kitapsız Ne Kedisiz**, İstanbul, Metis Yayınları, 2015, s. 80-1.
[3] Bilge Karasu, **Susanlar**, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 223.
[4] Tuğba Dağıstan Çetintaş, "Bilge Karasu: Hayatı ve Eserleri", Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Manisa, 2018, s. 32.
[5] Karasu, **Susanlar**, s. 217.

geçirdiği söylenemez. Altı yedi yaşlarındayken bir **epifani** yaşar ve "ansızın" dünyaya daha farklı bakmaya başlar:

> "O yaşta ne mi gördüm? Bir kere arkadaşlık denen şeyi öğrendim. Hatta arkadaşlıktan öte, bir insanın bir insana bağlanmasını, bir insanın bir insanı sevmesini, aşk demek istemiyorum ama sevmesini öğrendim, benden başkalarının vücudunu öğrendim. Benden başkalarının başka türlü yaşadığını, davrandığını, hareket ettiğini öğrendim. Başka türlü konuşulduğunu, başka türlü koşulduğunu, başka türlü oynandığını öğrendim. Birtakım şeyleri sevdim, birtakım şeyleri sevmediğimi öğrendim. O zaman farkına vardım. Çünkü başkalarını gördüm, dünyaya ansızın bakmaya başladım, altı yaşlarında falan. Okula gitmenin bunda etkisi çok."[6]

Bilge Karasu'nun okula başlamasıyla birlikte dünyayı algılayışının değişmesi, beraberinde onun hayatı boyunca sürdüreceği musikiyle olan ilişkisinin de başlangıcı olur; yedi yaşında piyano çalmaya başlar. Musiki eğitimi onun hayatının biçimleyici ve belirleyici unsurlarındandır, bir sanat eserinin incelikleriyle ilk defa musiki yoluyla karşılaşır. Musiki ona insanın matematik aracılığıyla yeni bir dünya kurabileceğini öğretir, metinlerinin her türden aşırılıktan arındırılmış olmasının gerisinde almış olduğu musiki formasyonundan gelen aritmetik düşünce yapısı vardır.

Karasu'nun çocukluğu çoğunlukla annesi, anneannesi, "Marruş" dediği teyzesi ve teyzesinin kızlarıyla birlikte, kadınların oluşturduğu bir ortamda geçer. Çocukluk yıllarında çevresinde babası dışında çok az erkek vardır, onunla da arasında pek sıcak bir ilişkisinin olduğu söylenemez. Onun incelikli, detayları önemseyen ve tertipli bir kişiliğe sahip olmasında kadınlarla çevrili bir çocukluk geçirmesinin etkisi büyüktür. İleriki yıllarda, dostlarına yazdığı mektuplarda çocukluğunda çevresini dolduran kadınlara olan benzerliklerinden ara ara bahseder.

İlk, orta ve lise eğitimini Şişli Terakki Mektebi'nde tamamlayan Karasu, bu okulda geçirdiği yıllarda yalnızca kendisini entelektüel açıdan geliştirmekle ve kişiliğini şekillendirmekle kalmamış, aynı zamanda yabancı dil öğrenmeye olan yatkınlığını da keşfetmiş olmalıdır. Yaptığı roman ve hikâye çevirileriyle Tunç

[6] **A.e.**, s. 218.

Tayanç'ın hazırladığı ve Metis Yayınları'ndan basılmış *Şiir Çevirileri*'ndeki çevirilerinden görülebileceği gibi, Bilge Karasu Türkçe'nin yanında İngilizce, Fransızca, Almanca, İspanyolca, İtalyanca ve Yunanca bilen, **multilingual** bir entelektüeldir. Türkçe'nin yanında İngilizce, Almanca, Fransızca ve İspanyolca dillerini de öğreten bir eğitim kurumu olan Şişli Terakki Mektebi'ndeki okul yıllarının, onun dil bilgisinin temelini oluşturmuş olması akla yatkın bir ihtimaldir. Batı dillerinin yanına, yetmişli yılların ortalarında merak saldığı eski yazı da eklenir. 3.8.1975 tarihinde Halûk Aker'e yazdığı bir mektupta, Osmanlı Türkçesi'nde giderek geliştiğinden bahseder:

> "Eski yazı okuma işini epey ilerlettim. Ama okumak zorunda olduğum kitaplar (H. Rahmi de olsa) umut kırıklığı yaratıyor. Geriye doğru gidiyorum. *İffet*'i bitirince H. Ziya'ya geçeceğim."[7]

Bilge Karasu, çocukluğunun aile hayatı hakkında konuşmaktan özellikle kaçınır, bu dönemiyle ilgili rahatsızlık duyduğu bazı şeylerin olduğu açıktır. Bir mülakatta kendisine anne ve babasıyla olan ilişkisinin nasıl olduğu sorulduğunda, önce cevap vermemeyi tercih eder, ardından merakı gidermekten öte, daha da arttıran tarzda bir açıklama yapar:

> "Ne söylesem haksızlık ederim, onlara da kendime de. Ne ilginç görünmek için, anamdan babamdan tiksinirdim diyeceğim, -böyle diyenler var-, ne de her şeyin güllük gülistanlık olduğunu söyleyeceğim. (…) [İktisadi durum] fenaca değildi. Orta şekerliydi. Yani memur maaşı, şu bu, bir sürü *boksineği* çevrede. [Bu sebeple] Beni ilgilendiren bir tatsızlık olmamıştır. Ama beni ilgilendiren birtakım tatsızlıklar bulmuşumdur her zaman, o başka. Dışardan gelen şeylerden çok benim yorumlarım. "[8]

Karasu, anne ve babasıyla arasındaki ilişkiden bahsederken, annesi lehine olumlu bir tutum takınırken, babasını yaşadıkları bir hadiseden dolayı bağışlamadığını

[7] Bilge Karasu, **Halûk'a Mektuplar**, Haz. Halûk Aker, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 85.
[8] Karasu, **Susanlar**, s. 218-9.

söyler. Annesinden *"beş araba dayak yediğini*" ifade ettikten sonra hemen aceleyle arkasına şunu ekler: "*ama herkesin yediği kadar*." Bununla birlikte babasına bu denli hoşgörülü bakmaz:

> "Peder, bütün pederler gibi bir pederdi. Evin sultanı, padişahı. Kulağımı bir defa çekti. O da kazık kadar herif olduğum sıralarda. On, on üç yaşlarında mıydım neydim. Bunu tabii unutmadım, bağışlamam. (…) [Sebep] saçmanın saçması bir şey."[9]

Aynı mülakatta yazar, çocukluğunda inatçı bir kişiliğe sahip olduğunu, bu özelliğinin hala devam ettiğini belirtir. Çok çabuk büyüme merakı içerisindedir, sekiz yaşına dek kendisini çocuk olarak görmüş olmasına karşılık, dokuz yaşında artık büyüdüğüne inanır. Çocukluktan bir an önce kurtulup yetişkin dünyaya adım atmak istemesi, onun hayatı boyunca taşıdığı kalabalıklardan kaçma arzusunun örtük bir dışavurumudur. Çocukluk dönemi, doğası gereği çocuğun etrafını yetişkinlerin kapladığı, ihtiyaçların giderilmesi için yetişkinin yardımına ihtiyaç duyulduğu, görev ve ceza mekanizmasının net şekilde işlediği bir dönemdir. Bilge Karasu, bir an önce yetişkinliğe adım atarak aile içerisinde yaşadığı sorunlardan uzaklaşmak ve kendi kabuğuna çekilmek ister. Bu sebeple onun için yetişkinlik bir kurtarıcı işlevi görür, psikolojik olarak buna yatırım yapar. Ancak büyümek, beraberinde kendi sorunlarını da getirir.

Lise eğitiminin ardından, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Felsefe Bölümü'ne kaydolur. Felsefe formasyonu, Bilge Karasu'nun hayata bakışını ve yaşama şeklini bütünüyle değiştirmiş, ona derinlik katmıştır. "*Düşünmeyi seven, düşünmeye önem veren bir insan*" olduğunu belirtir, bununla birlikte yazın hayatında felsefenin metinlerine sızdığını kabul ediyor olsa da tümüyle felsefe yaptığı fikrini reddeder:

> "Felsefe, *okuduğum* bir şeydir, ama çok az yazdığım bir şeydir. Yaşama, dünyaya hep yazın açısından baktım ama yazın açısından

[9] **A.e.**

> bakmak demek felsefeyi hiç hesaba katmamak değildir. (…) felsefe eğitiminin verdiği bazı şeyleri katıyor olabilirim. Felsefe katayım diye katmıyorum tabii… Hani insanın alışkıları bir parçacık çarpıtır davranışlarını başkalarına oranla; benimkini de biraz felsefe çarpıtıyor olabilir. (…) Düşünmeyi seven, düşünmeye önem veren bir insan olduğum söylenebilir herhalde. Yoksa yazılarımda herhangi bir felsefe yaptığımı söylemek biraz fazla olur değil mi?"[10]

Bilge Karasu'nun hayatında musikinin yeri büyüktür. Yedi yaşında başladığı piyano eğitimini yıllar içerisinde ilerletmiş, bunun yanında klasik müzik alanında da kendisini geliştirmiştir. İlk gençlik yıllarında gelecekte musiki ile uğraşmayı hayal eder, bu uğurda çalışır. Ancak on yedi yaşına geldiğinde, meslek olarak musikiyle iştigal etmeyeceğine karar verir. "Musikiyle uğraşmamaya karar verdiği gün", yazı yazmaya karar verir. On yedi yaşında karar verdiği yazı serüveni, 1950 yılında, yirmi yaşındayken ilk yazısını yazmasıyla başlar, ilk öyküsünün 1952 yılında *Seçilmiş Öyküler* dergisinde yayınlanmasıyla hız kazanır. Bu arada, felsefe eğitimini tamamlamış ve mezun olmuştur. 1953 yılında Ankara'ya taşınarak Turizm ve Tanıtım Bakanlığı Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğünde tercüman olarak çalışmaya başlar. Bu tarihten itibaren, Karasu'nun Ankara macerası başlar.

Ellili yıllar, Bilge Karasu'nun edebiyat dünyasına ilk adımını attığı dönem olması açısından önemlidir. *Seçilmiş Öyküler*'de hikayelerini yayınlamayı sürdürür, bunun yanında *Türk Dili, Tan, Forum, Argos, Dost, Kedi, Çağdaş Şehir, Gergedan, Gösteri* gibi dergilerde yazıları yayınlanır. Elli kuşağı öykücülerinden birisi olarak, bohem sanat çevrelerinde bulunmaya başlar, dönemin önde gelen sanatçı ve entelektüelleriyle dostluk kurar. Orhan Peker, Turan Erol, Fikret Otyam gibi isimlerle olan tanışıklığına, Atlas Film Stüdyolarında tanıştığı Nezihe Meriç eklenir. Nezihe Meriç, Karasu'yu kendi Edebiyat Fakültesi çevresiyle tanıştırır, yazar bu çevrede "Bizim Bilge" olarak tanınır.[11] Bilge Karasu, Ankara'ya taşındıktan sonra da aynı dar çevreyle olan ilişkilerini sürdürür.

Sıtkı Erinç, Bilge Karasu'nun kalabalıklarda sohbetten ziyade ikili ilişkileri yeğlediğinden bahsederek yazarın psikolojik yönünün başka bir boyutunu açığa

[10] Karasu, **Nasıl Yazıyorsam Öyleyimdir**, s. 35-6.
[11] Füsun Akatlı, Müge Gürsoy Sökmen (Haz.), **Bilge Karasu Aramızda**, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 38.

çıkarır. Adler'in ortaya koymuş olduğu gibi, firari birey, topluluk içerisinde konuşmaktan çekinir, baş başa görüşmeleri kalabalık toplantılarda konuşmaya tercih eder. Topluluk içerisinde konuşmaktan kaçınması, Karasu'nun firari bir birey olarak gösterdiği diğer kişilik özelliklerine uygundur. Bunun yanında Karasu, ikili ilişkilere değer verir, yaptığı görüşmenin iz bırakmasını ister.[12] Bu sebeple dostlarıyla sohbet etmek için kalabalık ortamları değil, özel mekanları tercih eder.

Karasu'nun bir diğer öne çıkan özelliği, seyahat etmeyi çok sevmesi ve sık sık seyahat etmesidir. Denizden uzun süre uzak kaldığında içi sıkıntıyla dolar. Onun için devamlı gidilecek başka kentler, başka denizler vardır. Sürekli aynı yerde kalmak, Karasu'da bir tür zihin tembelliğine yol açar, kendisini hep taze tutmak ve kalabalıklardan kaçmak için sık sık seyahat eder. 1963-64 yılları arasında Rockefeller bursundan faydalanarak Avrupa seyahatine çıkar, çeşitli Avrupa şehirlerinde bulunur. Bilge Karasu için dünyaya açılmak, dünyada bilinen bir yazar olmak bir hedef olarak varlığını yaşamı boyunca korumuştur, ancak onun için ilk öncelik her zaman Türkçeyi en iyi şekilde kullanmak ve onun ifade sınırlarını geliştirmeye katkı sunmaktır. Bu sebeple kendisine aralıklarla Avrupa'ya ya da Amerika'ya yerleşmesini ve Fransızca ya da İngilizce'de yazmasını ısrarla öneren dostu Talat Sait Halman'a çeşitli bahanelerle direnir. Ancak 1991 yılında Türkçe kaleme aldığı romanı *Gece* Pegasus Ödülü'nü kazanınca heyecanlanır. Ödül gereğince romanın İngilizce'ye çevrilecek ve Amerika'da yayınlanacak olması, ona dünyaya açılmak için bir fırsat olarak gözükür. Romanın yurtdışında pek fazla ilgi çekmemesi karşısındaysa hayal kırıklığına uğrayacaktır.

Dostları, devamlı Bilge Karasu'nun ne denli düzenli ve titiz olduğundan bahseder. Evinde ya da üniversitedeki odasında yer alan her eşyanın yeri bellidir, karışık gözükse bile Bilge Karasu'ya göre bir düzeni vardır. Eşyaların yalnızca yeri değil ne şekilde durması gerektiği, ne yöne baktığı da önemlidir. Karasu, küçük detaylara yaşamının tümünde son derece önem vermiş, bu detaycılığını da eserlerine yansıtmıştır.

[12] **A.e.**, s. 44.

Bilge Karasu, Avrupa seyahatinden döndükten sonra Ankara Radyosu'nda çalışmaya başlar. 1966 yılında, Ankara Radyosu Dış Yayınlar Servisi'nde Fransızca bir program hazırlar. Karasu'nun TRT ile olan ilişkisi, 1971 yılına kadar sürecektir. Aynı dönemde, Fikret Otyam'ın orkestrasında da düzenli olarak piyanistlik yapar. Bilge Karasu'nun altmışlı yıllardaki hayatı, yaşamının çoğu döneminde olduğu gibi sanat, edebiyat ve hocalık ekseni etrafında geçmiştir.

Bilge Karasu, 19 Haziran 1964 tarihinde kendisini yaşadığı bazı tecrübeler sebebiyle derinden etkileyecek bir Muş seyahatine çıkar. Karasu'nun eski öğrencilerinden olan Amerikalı bir profesör, öğrencileriyle birlikte Muş'ta birtakım toplumbilim incelemeleri yapmak üzere Türkiye'ye gelir.[13] Grup bir tercümana ihtiyaç duyar, Bilge Karasu da gruba tercümanlık yapmayı kabul eder. Bu vesileyle hem daha önce Anadolu'nun gezmediği bazı bölgelerini keşfedecek, hem de para kazanacaktır. Ancak kırk beş günlük seyahatte beklemediği görüntülerle de karşılaşır. Muş'ta kaldığı süre boyunca genellikle hastanede konaklayacaktır. Hastanedeki ilk gecesinde cüzzamlı bir hastanın yanındaki odada kalır, cüzzam hastası gece boyunca Karasu'nun odasına defalarca girip çıkacaktır.[14] Diğer geceleri kadın doğum koğuşunda geçirir, ancak burada da hasta ziyaretçilerinin konuşmalarını, gece yarısı ağlayan bebekleri, bebeğini susturmak için ninni söyleyen anneleri dinler. 28 Haziran tarihli mektubunda, Halûk Aker'e kendisini bir kan davasının içinde bulduğunu anlatır. Karasu, o gün hastaneye getirilen vurulmuş bir aşiret çocuğunu görmüştür, Aker'e diğer kardeşlerin de farklı yerlerde ölülerinin bulunduğunu söyler. Aşiret üyeleri hastaneyi doldurur, ağıtlar yakılır. Bilge Karasu tüm bu tecrübelerden çok etkilenir. O dönemdeki bir mektubunda "*kendisini artırabildiğinden*" söz etmektedir.[15] Muş'ta gördüğü saf insan gerçekliği, onun öykü ve romanlarındaki karakter oluşumunu etkilemiştir.

İntihar, Bilge Karasu'nun ara ara düşündüğü, ardından "yaşamanın daha ilginç" olduğuna kendisini "kandırdığı" bir olgudur. Yirmi yaşındayken intihar etmeyi ciddi şekilde kafasına koymuştur, ancak ardından birkaç defa zehirlenince, intiharın kendisinin felsefi açıdan boş olduğunu fark edip vazgeçer. Bununla birlikte, 63

[13] Karasu, **Halûk'a Mektuplar**, s. 17-8.
[14] **A.e.**, s. 28.
[15] Bilge Karasu, **Jean ve Gino'ya Mektuplar**, Haz. Alain Mascarou, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 22.

yılından itibaren intihar fikri kafasında yeniden belirir, 64 yılı boyunca bunu düşünmeyi sürdürür. İntihar fikrinden tekrar ne zaman caydığı net değildir, ancak yazarın hayatının belirli dönemlerinde intihara meyli olduğu açıktır. Tıpkı Beşir Fuad gibi, Bilge Karasu da içinde yaşadığı toplumun dışında kalmış, onunla uyuşamamıştır. İntihar, bir kaçış fikri olarak Bilge Karasu'da kendisini gösterir. Karasu'yu topluma dair hayal kırıklığına uğratan şeylerden birisi, -Oğuz Atay'da olduğu gibi- aydın takımının cahilliği ve bu cahillik ölçüsünde genişleyen kendini beğenmişliğidir.[16] Aydınların durumunu görünce "midesinin bulandığını" yazar. Çevresindeki aydınların kitap okumaktan kaçındıklarını, bu boşluğu kapatabilmek için kendilerini dergilere verdiklerini ancak kültürün sadece kitap okuyarak edinilebileceği tespitinde bulunur. Her zamanki gibi, kendisini bu kitlenin dışında konumlandırmaktadır.

Bilge Karasu, bu dönemde çevirmen olarak da son derece aktiftir. 64 yılında önce *Peter Pan*'i, ardından Simone de Beauvoir'dan *Sessiz Bir Ölüm*'ü çevirir. Çevirmenlik kariyerinde Georges Simenon'dan William Faulkner'a, Italo Calvino'dan Federico Garcia Lorca'ya birçok önde gelen yazarın eserlerini Türkçe'ye kazandıran Bilge Karasu, 1963 yılında D.H. Lawrence'ın *Ölen Adam* adlı novellasının çevirisiyle Türk Dil Kurumu Çeviri Ödülü'nü alır.

1970 yılında, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* ile Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanır. Hikâye, iktidarın baskısına karşı gelip İstanbul'u terk eden ve bir adada tek başına sürgüne çekilen firari karakter Andronikos'un öyküsünü anlatır. Yusuf Atılgan'ın 1958 yılında yaşadığına benzer şekilde, firari bir karakteri merkeze alan bu öykü yeterince sosyal içerikli bulunmaz ve Bilge Karasu ödülü Bekir Yıldız'la paylaşmak zorunda kalır. Firari gelenek, bir kez daha dönemin edebiyat ortamında tek başına yetersiz görülerek başka bir metinle birlikte değerlendirilir.

Bilge Karasu, 14 Ocak 1975'te Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaya başlar. Bu dönem, Karasu'nun bir yandan hikayelerini kaleme alıp kitaplarını yayımladığı, diğer yandan ülkedeki çeşitli üniversitelerde konferanslar verdiği ve söyleşilere katıldığı yoğun bir zamandır. Çeviri yapmayı sürdüren Karasu, maddi sıkıntılar yaşadığı için bir yandan da özel kurumlarda geçici

[16] Karasu, **Halûk'a Mektuplar**, s. 51.

işler yapar. Bilge Karasu hayatı boyunca maddi güçlükler çekmiş, ancak dostlarının tanıklıklarına göre giyiminden yaşam tarzına kadar kalitesinden hiçbir zaman ödün vermemiş, kendisini geçindirmenin yolunu bir şekilde bulmuştur.

Karasu'nun yetmişli yılların yoğunluğu içindeki en büyük arzusu, her şeyi geride bırakıp Akdeniz'de bir köye yerleşmektir. Hayatının devamlı "*sonuna kadar, hep 'başka bir şey arzulayarak' evle büro arasında*"[17] geçtiğini düşünür ve bu duruma düşmesinin sebeplerini keşfetmeye çalışır. Karasu'da bir şeylerden kaçma arzusu yaşamı boyunca şiddetle kendisini hissettirmiştir. Her şeyi geride bırakıp yeni bir yaşam kurmak üzere güneye yerleşememiş olmanın acısını, sık sık seyahat ederek çıkarır. Onun için seyahat etmek, gerçekleştiremediği firarın geçici de olsa hissedilmesi ve psikolojik açıdan ikame edilmesi açısından çok önemlidir.

5 Mart 1979 tarihinde Halûk Aker'e gönderdiği bir mektupta "yaşamaktan yorulduğundan" dem vurur ve meşguliyetlerini sıralar:

> "Beni kızdıran, bu sekiz on tezgâha bozulurken bir onbirincisinin, bir on…'cisinin çıkması karşısında sanki yazgım buymuş gibi boyun eğmem, onu da yapmağa, yetiştirmeğe çabalamam. Oysa böyle bir şey yalnız kendi yazım için kabul edilebilirdi; bense neredeyse kendi yazım dışında her şeye yetişmeğe kalkıyor gibiyim. Yani, yanlış yaşıyorum."[18]

Karasu, meşgul olduğu şeylerden şikayetçi görünse de bu işleri reddetmeyip bir vazife gibi kabul eder, çünkü yaradılış itibariyle çatışmacı bir kişiliğe sahip değildir. Yazının geri plana düşmesi onun için her zaman üzüntü verici olmuştur, her fırsatta bu kaçış sığınağına geri dönmek ister. 1979 yılı, aynı zamanda Karasu için kendisine en yakındakilerden birisini kaybetmesine sebep olacak hastalıkların başladığı tarihtir: annesi Madam Aspasya rahatsızlanır ve hastaneye yatmak zorunda kalır. Hastanede üç ay kaldıktan sonra eve geri döner, ancak evde yalnız kalması mümkün değildir. Bu süreç, Bilge Karasu'ya yaşamının en yıpratıcı dönemlerinden birisini yaşatır. Evi ısıtamadıkları için, Karasu annesiyle birlikte bir hafta boyunca

[17] Karasu, **Jean ve Gino'ya Mektuplar**, s. 215-17.
[18] Karasu, **Halûk'a Mektuplar**, s. 126.

dostu Füsun Akatlı'nın evinde kalır. Ancak bir hafta sonra, annesi son nefesini verir; Bilge Karasu annesini kaybettiğinde yıl 1980'dir.

Karasu'nun hayatının merkezinde hayvan sevgisi geniş yer tutar. Kedi, hayvanlar arasında Bilge Karasu'nun en çok sevdiği ve en kolay bağ kurabildiği varlıktır. Yaşamı boyunca çok sayıda kediyle birlikte yaşamış, onları bir birey gibi görmüş, kaybettiğinde acı çekmiştir. Hayatı boyunca dört kedisi olmuştur. İlk kedisi "Sekiz", 1967 yılında aniden kaybolur. Sekiz'in yerini, yazara on yıl boyunca dostluk edecek olan "Mırık" alır. "Bibik", 1977'de Karasu'nun yaşamının bir parçası olur ve on iki yıl süren bir dostluk başlar. Bibik'in 1989'daki uzun süren ölüm süreci, Karasu'yu son derece yıpratır ve acı çekmesine yol açar. O yılın yazında, Karasu "Bıyık"la tanışır, ölene dek dostluk kurduğu son kedi de Bıyık olur. Karasu, farklı zamanlardaki mektuplarında kendi kişiliğini kedilere benzetmiştir. Ona göre bir kediyle birlikte yaşamak, bütün düzeni en baştan tasarlamayı gerektirir. Kediler üzerine yazdıkları, yazarın insan ilişkilerine olan yaklaşımına dair de ipuçları barındırır:

> "'Bizimle birlikte yaşayacağına göre,' diyoruz, 'bizim düzenimize uysun. Doğru. Her konuk, az ya da çok, bunu yapar zaten. Evin düzenine uyar. Uymayanın "konukluğu" sona erer. Ama hayvanlarımız konuğumuz değil. Yaşam ortağımız. 'Köle' hiç değil. (…) hiç kimse, kendini zaten içinde bulduğu 'dünya'ların, çevrelerin dışından gelen biriyle ilişki kurmak *zorunda* değildir. Böyle bir ilişkiyi, onu göze alan kurar; böyle bir ilişkiye, onu göze alan girer. 'Eve kedi aldık' deyimi bir 'cahillik' belirtisidir. (…) Hayvan, bizim açımızdan, *başka*'dır. Onun açısından bizim *başka* olduğumuz gibi… Bu başkalıklar, pek güzel, bir arada yaşamağı öğrenebilir. (…) Ona dokunan size de dokunmuştur, onu sevindiren sizi de sevindirir. Ama ötekinde kendi izdüşümünü aramak hiç gerekmez."[19]

Bilge Karasu, fiziksel olarak zayıf ve narin bir vücut yapısına sahiptir. Bu sebeple sık sık hastalanmış, geçirdiği bazı ciddi sağlık sorunları sebebiyle yaşamında düzenli aralıklarla işinden ve entelektüel uğraşlarından uzak kalmıştır. Gençliğinde Bang tipi bruseloz hastalığına yakalanır, buna sebep olarak romatizmasını görür.

[19] Karasu, **Ne Kitapsız Ne Kedisiz**, s. 70-2.

Kabakulak geçirdiğinde otuz dokuz yaşındadır. Kırk iki yaşındayken depresyon geçirir. Kırk beş yaşında omur fıtığı olur, günlerce yatakta yatmak zorunda kalır. 1980'de kaburga kemiği kırılır, uzun bir süre sabahları uyandığında şiddetli ağrılar çeker. Dişlerinin sıkıntı çıkarması bir yıl sonradır, bütün üst çenesi sökülür, baştan yapılır. Elli üç yaşında zonaya yakalanır. 1987 kışında, karda kayıp düşer, bu defa bileğini incitmiştir. 1991 yılında tekrar yere düşer, yüzünü çarpar. Bu olaydan sonra sağ gözünde kalıcı kan lekesi oluşur, bu sebeple ameliyat olur.[20] Belirli süreler kendisini gündelik işlerden alıkoyan bu sağlık sorunlarının yanında, kendisini gençliğinden beri yalnız bırakmayan düzenli rahatsızlıkları da vardır: migren, uyku bozukluğu, ateş, baş ağrısı. Yazar, hastalık karşısında insanların bir tür "şizoid bölünme" yaşadığını belirtir ve kişinin, hastalığı sebebiyle "kendim" dediği şeyi başka şekilde tanımaya başladığını söyler:

> "[Acı çeken gövde] insana, önceleri, çok yadırgatıcı gelir. Sonraları alışılsa bile, acı çekmek gövdenin 'başkaldırdığı' bir durumdur. Acı çekme, bir bakıma, paha biçilmez bir bilgi edinme yoludur. (…) Hastaysa, hem acı çeken gövdesinin yarattığı yeni durumla kendini (belki de yaşamının başlangıçlarında olduğu gibi) tanımağa -yeniden tanımağa- çalışmaktadır; hem de çevresiyle ilişkilerini yeniden düzenlemek zorundadır."[21]

Bilge Karasu, 1994 yılında, midesinde hissettiği bir rahatsızlık sebebiyle doktora görünür, hastalığın pankreas kanseri olduğu anlaşılır. Bu sebeple hastaneye yatar ve ameliyat olur. Ameliyat başarılı geçse de artık çok geçtir, Karasu tanının konmasından yaklaşık bir sene sonra, 14 Temmuz 1995'te hayata gözlerini yumar.

Bilge Karasu, eşcinsel bir birey olarak kendisini toplumdan gizlemiş, sorun yaşamamak adına cinsel kimliğini yüksek sesle dillendirmemeye gayret etmiştir. Onun firari bir kimliğe bürünmesinde, cinsel kimliğinin önemli bir rolü vardır. Karasu'nun ifadesiyle, "*bir erkeğin erkeklere bakması, bakmaktan hoşlanması*", her şeyden önce

[20] Gülşah Şişman, "Bilge Karasu: İnsan ve Eser", Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Trabzon, 2018, s. 16-7.
[21] Bilge Karasu, **Öteki Metinler**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 19-20.

"*ayrı bir dil konuşması*" anlamına gelir.[22] Kendi cemaati ile toplumun geri kalanı arasında yaşanan bölünme, beraberinde bireyin yaşantısında git geller yaşamasına sebep olur. Bilge Karasu, kişisel günlüğüne şöyle yazar:

> "Biribirinin dilinden, dünyasından, kültüründen, değerlerinden anlamayan kimselerin karşı karşıya geldikleri zaman azınlıkta olanın çoğunlukta olan karşısında ezilmeden durabilmesi için gereken "kendine inanç", bizim dünyamızda pek yaygın bir nitelik değildir. Ama ezilmeyi kabul etmek, ezilmeye hazır olmak da benim kabul etmek istemediğim bir şey."[23]

Bu sebeple, Karasu'ya göre toplumsal açıdan değerlendirilen saygınlık duygusunu korumak için, "*birtakım şeyler yapılmamalı, birtakım yerlere gidilmemelidir*." Karasu, kendisini yöneliminden dolayı ezmeye kalkacak olanlara karşı kararlı bir duruş sergiler, bununla birlikte böyle bir duruma düşmemek için elinden gelen gayreti gösterir.

Karasu, kimliğinin getirisi olarak davranışlarının temelinde gizlenme güdüsü yattığını, verilen eğitim ve görgünün bunu dayattığını belirtir. Devamlı olarak "*ne olduğunu göstermeme*" kaygısı yaşadığını, günün sonunda "gizleme işine" alıştığını yazar. Karasu bunları genelleştirerek anlatıyor olsa da kendisinin de aynı davranışları paylaştığını satır aralarında sezdirir. Karasu, yaşamı boyunca yaşayabileceği baskıdan kurtulmak için "gizleme işini" sürdürmüş, kaçış halini kimliğinin bir parçası haline getirmiştir. Yazarın eşcinsel kimliğinin izdüşümleri ilk kitabı *Troya'da Ölüm Vardı*'da örtük, *Narla İncir'e Gazel*'de ve *Altı Ay Bir Güz*'de açık şekilde gözlenir. Yazarın metinlerinde ön plandaki kişiler çoğunlukla erkeklerden oluşur.

Bilge Karasu, Musevi bir aileden gelen birisi olarak azınlık meselesi üzerine çokça düşünmüş ve yazmıştır. Çocukluk yıllarına denk gelen İkinci Dünya Savaşı sırasında hükümetin yürürlüğe koyduğu Varlık Vergisi'ni görmüş, ailesinin yaşadığı tedirginliği sezmiş olmalıdır. 1955 yılında yaşanan 6-7 Eylül olaylarının İstanbullu Rum azınlığa yönelik bir pogroma dönüşmesini takip etmiş birisi olarak,

[22] **A.e.**, s. 77.
[23] **A.e.**, s. 81.

yaşananlardan ürperdiği tahmin edilebilir. Bilge Karasu, "*neredeyse kurmaca*" olarak gördüğü azınlık-çoğunluk meselesini ve kendi topraklarında "*yabancıymış gibi oluvermeyi*" tuhaf bulur. Ona göre "azınlık", aslında çoğunluğun yaptığı bir adlandırmadır.[24] Azınlık, çoğunluk için hem kendisiyle birlikte oluşturduğu bütünün bir parçası olarak, hem de azınlığı oluşturan tüm üyeleri bireysel farklılıkları göz ardı ederek tek bir kalıba sokmasıyla bir "*düzdeğiştirmece*"dir. Azınlığı tanımlayan ölçütler değişkenlik gösterir. Çoğunluk, kendisini "azınlık olmayan", azınlıksa "çoğunluk olmayan" şeklinde tanımlar. Ancak ölçütler oynaktır, farklılık göstermeye her zaman açıktır. Çoğunluğu azınlıktan ayıran ölçütler "doğanın gereği" gibi gözükür, ancak aslında ölçütler nesnel değildir, tam tersine, bilinçli şekilde seçilmiş bir "*ayırımın ölçüsüdür*".[25] Azınlık ve çoğunluk arasındaki ayrılık ve eşitsizlik, kendisini devamlı sürdürür ve tedirginliklere, kavgalara, çatışmalara sebep olur. Fakat bu kavgalar, sonuçta nihai olarak ayrılığı getirmez. İki taraf da iç içe geçmiştir ve bir bütünün -eşit olmasa da- iki parçası olarak bu iki kesimi birbirine bağlayan birçok şey vardır.[26]

Çoğunluğun, azınlığa karşı tutumuyla ilgili Bilge Karasu'yu en çok rahatsız eden şey, çoğunluğun göstermiş olduğu üstenci tavırdır. Azınlıklar, toplum içinde yabancı gibi görülse de bir yabancıya göre çoğunlukla karşılıklı hak ve sorumlulukları vardır. Bu sebeple Karasu, azınlıkları "*içyabancı*" olarak tanımlar ve azınlığın çoğunlukla yaptığı "hak" temelli tartışmaların "*dışyabancı*" ile olan pazarlığa benzemediğini söyler:

> "'İçyabancı' karşısında bu hak-tanıma, hak-verme işi, gücün yanı sıra kayırma, kollama, gönül yüceliği, hoşgörü gibi, karşı taraf için küçültücülüğü, yaralayıcılığı gitgide artan bir dizi renge bürünür. Bu "hak kaynağı" kendini yüceltmekle kalmamakta, kayrasını dağıttıklarından gönül borcu, iç yükümü duymalarını beklemektedir. Bunu kendilerine de söylemektedir. Zaten herkese tanınmış hakları, onlar 'gerçekte' bu hakları kullanamazlarmış gibi, onlara *da* tanımaktadır. Ya da, onlardan, kendilerini belli edecek, 'biz'den ayırt edecek bir kılık benimsemelerini, bir im taşımalarını, belli bir yerde eğleşmelerini ister, bu isteğin çiğnenmemesini

[24] **A.e.**, s. 22.
[25] **A.e.**, s. 26.
[26] **A.e.**, s. 28.

> yaptırıma bağlar. Bunlar da, nedense, hak-tanıma olarak görülüverir. Kimi zaman, 'içyabancı'nın, istemek şöyle dursun, önerilse geri çevireceği birtakım şeyleri yapmak, kendisine hak olarak tanınır. Buna karşılık, toplumsal düzenek içerişinde 'yararlı' görülen bir özelliği varsa bu 'içyabancı'nın, bu özelliğini geliştirmesi 'hoşgörü' ile karşılanmakla kalmaz, gönül yüceliği*miz*'in bir kanıtı olarak 'dışyabancı'lara gösterilir."[27]

Karasu'ya göre, çoğunluk, azınlığın "*yerini bilmesini*" ister. Bu tür ayrımların kurmaca olduğuna, "orada azınlık olanın" sınırdan birkaç kilometre geçince "burada çoğunluğa dönüştüğü" bu hayali sınırlamaların "yazgı" kılığına girdiğini düşünen yazar, kendisini yaşadığı topraklarda "azınlık" olarak değil, diğer herkesle birlikte "ev sahibi" gibi görür. Ancak çoğunluğun oluşturduğu atmosferden etkilenmemesi kaçınılmazdır.

Yaşayışıyla tam bir firari yazar örneği sergileyen Bilge Karasu'nun metinleri, yazarın hayatından yansımalarla doludur. Bilge Karasu, roman ve hikayelerinde kendisi gibi firari olan kişileri merkeze almış, Modern Türk Edebiyatı'ndaki firari çizginin temsilcisi olmuştur. Yaşamında karşılaştığı ancak üzerine gitmek yerine kaçmayı tercih ettiği sorunları edebiyatında sorunsallaştırmış, yazı aracılığıyla içine düştüğü sıkışmışlıktan kurtulmanın yollarını araştırmıştır.

[27] **A.e.**, s. 33.

# DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

# BİLGE KARASU'NUN METİNLERİNDE FİRAR PSİKOLOJİSİ

## 4.1. Başlangıç: Edebiyat Anlayışı ve İlk Öyküleri

1979 yılında UNESCO, Bilge Karasu'ya bir şiir ısmarlar. Dünyadaki farklı ülkelerden yazar ve şairlere ısmarlanan diğer şiirlerde olduğu gibi sanatçı şiirinde istediği konuyu seçmekte özgürdür. Karasu'nun Türkçe ve Fransızca yazdığı şiir, "Liberte" başlığını taşır:

"sınırlarla işlenmiş incecik bir oyadır
aşk gibi,
dirim çığlığı, ele saygıdır;
yırtılmak bilmediği içindir
sık sık yakılması;
tuttuğu yer, onu kullanmaktaki becerimiz kadardır
hep."[1]

Bilge Karasu'nun UNESCO için yazdığı şiirine konu olarak özgürlüğü uygun görmüş olması, yazarın yaşama bakışına dair önemli ipuçları barındırır. Bilge Karasu, yaşamı boyunca özgürlüğüne düşkün bir kişi olmuştur. Kendisini sıkan, bunaltan ortamlarda bulunmaktan hep rahatsızlık duymuş, yorucu dostluk ilişkilerinden kaçınmayı tercih etmiştir. Hayatı boyunca kalabalıklardan uzak kalmış, baskıdan ve zorlamalardan kaçmış bir özgürlük tutkunu olarak, kaleme aldığı metinlerde bu kaçış halini merkezi bir yere konumlandırır. Yaratıcı ve yenilikçi bir yazar olarak Bilge Karasu'nun metinleri farklı türden okumalara ve anlamlandırmalara açıktır. Karasu'nun dilde ve biçimde yaptığı arayışların yanında, içerik olarak durgun ve

[1] **A.e.**, s. 9.

kapalı bir görünüm sergileyen metinlerinin tek yönlü bir okumaya tabi tutulmasının, yazarın derinlik taşıyan eserlerinin tüm yönleriyle ortaya koyulmasını engelleyeceği muhakkaktır. Bununla birlikte, Bilge Karasu'nun çoğunlukla içe dönük bir entelektüelizm taşıyan metinlerinin çevresinde şekillendiği ortak mesele, modern bireyin içerisinde bulunduğu firar psikolojisidir. Bireyin kişiliğini şekillendiren firar hali, Bilge Karasu'nun metinlerinde yazarın yaşamıyla birlikte ele alınır ve bütünüyle olmasa da yer yer otobiyografik bir görünüm kazanır. Karasu'nun metinlerini kaçışı merkeze alarak incelemek, metinlerin sunduğu farklı açılımların da kolayca farkına varılmasını sağlayan bir anahtar işlevi görür. Yazarın öykü ve romanlarında hayati bir yere sahip olan firar olgusunu yok sayarak yapılan çözümlemelerse, metinlerin yetersiz bir okumasını sunar.

İlk edebi ürünlerini firari geleneğin temsilcisi olan 50 kuşağı öykücüleriyle birlikte veren Bilge Karasu, yazımızda modernist öykünün önde gelen temsilcilerindendir. İlk öykülerini ellili yılların başlarında *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde yayınlayan Karasu, bu dönemde bütünüyle modernist bir çizgidedir. Edebiyatta modernizmin takipçiliğini diğer hikâyelerinde de sürdürür, 1963 yılında yayınlanan *Troya'da Ölüm Vardı* ve yedi yıl sonra yayınlanan Sait Faik Hikâye Armağanı sahibi kitabı *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'ndaki öyküleri bütünüyle modernist bir edebiyat anlayışıyla kaleme alınmıştır. Bilge Karasu, bu iki kitabın ardından gelen yeni kitaplarında postmodernizmin etkisiyle yeni biçim denemelerine girişir. Yazarın yeni öykülerinde postmodernist ögeler bolca yer alsa da bütünüyle postmodernizmin şemsiyesi altına girdiği söylenemez. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'yle birlikte modernist ve postmodernist bir edebiyat anlayışı arasında salınmaya başlar, metinleri çoğunlukla bu iki akım arasında gidip gelir, bu bakımdan eserleri eklektiktir. Yazarın postmodernizmin etkisi altına girmesi, onun en başından itibaren metinlerinde merkezi bir konuma sahip olan firar temini biçim yönüyle de desteklemesini sağlar, çünkü Karasu'da firar, kendisini yalnızca öykülerin içeriğinde göstermekle kalmaz, dilden bilinçli şekilde yapılan sapmalar, biçimde yapılan denemeler ve kurgudaki yeni arayışlar şeklinde de kendisini gösterir. Bilge Karasu, verili olan dille ve yerleşik edebiyat anlayışıyla hiçbir zaman yetinmemiş, onu genişletmenin, ifade olanaklarını çoğaltmanın arayışında olmuştur. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'yle birlikte öykü ve

romanlarında üstkurmaca, metinlerarasılık, kolaj gibi teknikleri sıkça kullanmaya başlar. Bu teknikler, onun bireyin parçalı dünyasını daha iyi yansıtmasında yardımcı olur. Bilge Karasu'ya göre yazın yapıtı, "*dünyaya, yaşama, dilin içinden bakmaya*" dönük bir çağrıdır.[2] Bu doğrultuda yazar, metinlerinde dile önem verir, onu yeni açılımlarla kullanarak eserini dünyaya açılan bir kapı haline getirir. Karasu, kişinin gerçekliği ancak dil aracılığıyla kavrayabileceğini belirtir: "*Her dil dünyayı dile getirirken değişik düşünce kalıpları kullanır. İnsan neyi nasıl dile getireceğini dille öğrenir. Gerçekliğin kavranma biçimi dille olur.*"[3] Bu sebeple dilde yapılan arayışlar, okurun dil alışkanlıklarını kırarak yeni kavrayış biçimleri geliştirmesine sebep olur.

Bilge Karasu'nun *Seçilmiş Hikâyeler*'de yayınlanan ilk öyküleri, yazarın gelecekte kaleme alacağı metinlerinde sorunsallaştıracağı meselelerin ipuçlarını bünyesinde barındırması bakımından önemlidir. Örneğin derginin Nisan 1952'de yayınlanan üçüncü sayısındaki Bilge Karasu'ya ait "Sarı Leke" isimli öykü, yazarın metinlerinin merkezinde bulunan firar temini haber veren bir ilk örnek olarak göze çarpar. Öykünün merkezinde, cumhuriyet devriminin ardından yetişmiş ilk kuşağın yaşadığı içsel çatışmayı yansıtan iki dostun sonu cinayetle biten hikayesi vardır. Sakin geçmiş bir Cumhuriyet Bayramı'nın gecesinde yaşanan bir olayı anlatan öykünün merkezinde, kendisine dayatılmış idealleri geride bırakan ve kitle psikolojisinden sıyrılarak birey olmayı başaran, bu sebeple de arkadaşı tarafından öldürülerek cezalandırılan İsmail vardır.

Adı belirsiz anlatıcı, yakın dostu İsmail'i beş ay aradan sonra ilk defa görür. İkisi de "inkılap çocuğu" olarak yetiştirilmiştir, cumhuriyetin yetiştirdiği ilk kuşak olarak kendilerinden "*bütün kuvvetleriyle, bütün varlıklarıyla inkılap için çarpışmaları*", "*atalarının, babalarının emanet ettiği inkılap için, Cumhuriyet için icap ederse kanlarının son damlasına kadar mücadele etmeleri*" beklenir.[4] Ancak Cumhuriyet'in ilanının ardından geçen yirmi altı yılda inkılabın heyecanı sönmüş, idealleri zayıflamıştır. Yine de anlatıcı, yetiştirildiği bu ideallere inanmaya ve onun için mücadele etmeye devam eder. İsmail'se bu ideallerin başarısızlığa mahkûm

[2] **A.e.**, s. 51.
[3] Bilge Karasu, **İmbilim Ders Notları**, Haz. Cemal Güzel, Ankara, BilgeSu Yayıncılık, 2011, s. 79-80.
[4] Karasu, **Susanlar**, s.22-3.

olduğunu sezmiş, insanları aynı amaç etrafında bir araya gelmiş bir kitleye dönüştürerek bireyi bastıran, yok sayan bir yapıya büründüğünü görmüş ve bunun bir parçası olmayı reddetmiştir. İsmail'le anlatıcı, İsmail'in evinde bir araya gelip içki eşliğinde bu meseleler üzerine tartışmaya başlar. Tartışma, İsmail'in Sabiha ile evleneceğini söyleyen anlatıcıyla dalga geçmesi üzerine alevlenir. İsmail, anlatıcıya Sabiha'nın onu değil kendisini sevdiğini, evlenseler bile mutlu olamayacaklarını, Sabiha'nın hayatı ona zehredeceğini söyler. İsmail'e göre o inkılabı da doğru anlamamıştır, sürekli inkılaptan bahseder ancak onu ileriye taşıyacak hiçbir şey yapmamıştır. Sabiha konusu yalnızca ikisi arasında adı konmamış gerginliğin su yüzüne çıkması için bir vesile olur, ikili arasındaki asıl mesele inkılaba bağlılık üzerinedir. Alkolün etkisiyle birbirlerini suçlamaya başlarlar, anlatıcı, İsmail'in inkılap adına hiçbir şey yapmamış olduğunu ima eder ve onu cumhuriyete ihanet etmekle suçlar. İsmail'se kendisinin inkılabı en iyi anlamış kişi olduğunu, inkılabın hayalleriyle kendinden geçeceğine ondan kaçarak benliğini kurtardığını savunur:

> "[İnkılap için] Ne mi yaptım; senin yapmadığını, yaptığını zannettiğinin yüz katını. Bir: İnkılabın her nimetinden istifade ettim. Yaşadım, yaşadım; bu, inkılaba en büyük hizmetlerden biri. Kurcalamadığım, karıştırmadığım köşe, ev, kadın, yok; yaşayan, hür bir insanım. Biz, hayaller içinde, bizi daima aşan hayaller içinde, büyütüldük. Ben, benliğimi de, kendimi de **kurtardım.** Sense hayallere daldın büsbütün. Benliğini kurtarmış olduğunu zannediyorsun, kuyruğun sıkışır sıkışmaz her taraftan seni aşan kapandasın gene. (…) Hayallere daldın; daha iyinin peşinde koşarken ne idüğü belirsiz adamlarla bu memlekete ait olmayan güzelliklerden bahsetmedim ben senin gibi. Dünya bana lâzım değil. Daima önümdekinin peşinde koştum: Milletin iyiliği, kendi kârım, veya bir kadın. **Hür olduğumu** felsefenle değil, böylece duydum. Daima da muvaffak olduğumu biliyorsun değil mi?"[5]

İsmail, bunun ardından anlatıcıya bağırmaya başlar ve onun inkılap anlayışını eleştirir:

[5] **A.e.**, s. 26.

> "Sen inkılabın yapılanına değil, yapılacak olanına inanıyorsun, inkılabın ancak piçi olabilirsin. Ben yolumda ilerlerken sen mütemadiyen inkılap elden gidiyor diye bağırdın. Ama kılını kıpırdatıp bana mâni olmağa teşebbüs etmedin. Haklı olduğumu belki de kabul etmiyordun ama yenilebileceğime inanmıyordun değil mi?"[6]

İkili arasındaki tartışma birbirlerine yönelttikleri suçlamalarla devam eder, konu bir ara yeniden Sabiha'ya döner. Tartışma sürerken, sokaktan geçen arabanın bir kediye çarptığı duyulur, kazadan sonra ikili tartışmayı bırakıp pencereye doğru yönelir. Bu sırada anlatıcı İsmail'e karşı çok sinirlidir, ona elindeki içki şişesiyle vurmayı düşünür. Ancak birden anlatıcının hiç beklemediği bir şey olur; İsmail yere devrilir. Ne olduğu tam anlaşılamaz, ancak İsmail geçirdiği bir hastalık sebebiyle kendisini yerde bulur. Dostundan yan odadaki ilaçlarını kendisine getirmesini ister, ancak anlatıcı hareketsiz şekilde İsmail'in can çekişmesini ve ölümünü izlemekle yetinir. Onu öldürmek için somut bir adım atmamışsa da ölümünü engelleyebilecekken bunu yapmamış, onun fiilen katili olmuştur. Bu şekilde, yirmi altı yılın ardından, "*bir inkılap çocuğu, bir diğer inkılap çocuğunu öldürmüş olur*".[7]

"Sarı Leke" öyküsünde anlatıcının bir adının olmaması manidardır. Hikâyede cumhuriyet ideolojisinin dayatmış olduğu ideallerden kaçan İsmail'in karşısına çıkıp onu yargılayan eski dostu, aslında bir kişi değil, bütünüyle bir kitlenin ortak zihniyetidir. Cumhuriyetin yetiştirdiği ilk kuşağın ileriki yıllarda ideallerle gerçekler arasındaki fark karşısında yaşadıkları şaşkınlık, gerçekliğin yadsınmasına ve hayallere tutunmaya sebep olur. Yaratılan hayali dünyayı reddedip onu terk eden firari bireye karşı bu kitlenin tepkisi, öykudeki anlatıcının göstermiş olduğu tepkiyle paraleldir, firari bireye bu dünyada yer yoktur.

Bilge Karasu, Temmuz 1961'de *Son Çağ* dergisinin beşinci sayısında yayınlanan "Kedili Meryem" isimli öyküsündeyse bu defa toplumu bütünüyle geride bırakmış ve kendisini tamamen kedilere vermiş bir kadının hikâyesini anlatır. Beyoğlu'nda yaşayan bu kadının adı Meryem'dir, ancak Beyoğlu çevresindeki herkes onu "Deli Meryem" olarak tanır. Anlatıcının adı ve kimliği yine belirsizdir, fakat

[6] **A.e.**
[7] **A.e.**, s. 23.

hikâyedeki kimi otobiyografik unsurlardan isimsiz anlatıcının Bilge Karasu'nun kendisi olduğu anlaşılır. Karasu, öyküye Ispartalılar hakkında bir anekdotla başlar. Anlatılana göre Ispartalılar, bebeklerinin doğumunun ardından güdük olanları sağlam olanlardan ayırır, sağlam olanları yedi yaşından itibaren eğitmeye başlar, güdük olanları da dağdan aşağı atarlar. Ispartalılar daha baştan güdük olanları yapılı olanlardan ayırdıkları için, "*kendileri dimdik olurlar*."[8] Anlatıcı, Beyoğlu'nda yaşayan "kedi analarını", "köpek babalarını", Ispartalıların kendilerinden ayırmış oldukları güdük doğanlara benzetir. Bir kedi anası olan Meryem de Ispartalıların bu güdük çocuklarındandır. Meryem, devamlı yanında bulundurduğu yırtık muşamba torbasının içinde kendi yiyecekleriyle kediler için topladığı ciğerleri, işkembeleri bir arada taşıyarak her gün Beyoğlu'nun sokaklarında dolaşıp kedileri besler, akşam olduğundaysa arkasında en azından "*üç beş kediyle birlikte*" kimsenin bilmediği evine döner.

Meryem, her türden toplumsal sorumluluğu ardında bırakmış, kendisini yalnızca Beyoğlu'nun kedilerini beslemeye vermiş, ak saçlı, kırışık yüzlü, firari bir karakterdir. "Beyoğlu ikindilerinin bir parçası" olan Meryem'e gençler her seferinde küçümseyici bakışlarla bakar, ona alay ederek seslenir ve durmadan rahatsız ederler, ancak Meryem bunları umursamadan her gün "*Saray Sineması'yla Şark Sineması arasında bir yerden*" çıkıp yavaş adımlarla Galatasaray'a doğru inerek gözden kaybolur. Meryem'in beslediği en azından on beş yirmi kedi vardır. Anlatıcının ilk defa çocukluğunda gördüğü Meryem'den herkes "Deli Meryem" olarak bahseder, ancak o diğerlerinin aksine bu kadına gülemez, çünkü onun kedileri sevmesinden etkilenir. "*Kedileri seven bir insan kötü olamaz, kedilere kötülük etmeyen insan insanlara da kötülük edemez dedim her zaman, hâlâ da diyorum*,"[9] diye düşünür. Bu sebeple Meryem onun için diğerlerinin ona seslendiğinin aksine "Kedili Meryem"dir. Anlatıcı büyüdükçe Meryem'i Beyoğlu'nun farklı yerlerinde görmeyi sürdürür. Meryem her gün Balıkpazarı'na gider, ciğer ve işkembe alır, "Sakızağacı Sokağı'nın ağzı, Galatasaray, Balıkpazarı, Tarlabaşı dörtgeni içinde" dolaşıp sokak kedilerini

[8] **A.e.**, s. 64.
[9] **A.e.**, s. 65.

besler. Suskun ve aldırışsızdır, anlatıcıya göre bu özelliği onun Ispartalıların güdük çocuğu olmasından kaynaklanır.

Yıllar geçse de Meryem'in yaşayışında bir şey değişmez. Baktığı kediler, geçtiği sokaklar giderek farklılaşır, ancak Meryem'in giydiği kıyafetler bile çok az farklarla aynıdır. Devamlı başında duran çan biçimli şapkası, onun da bir zamanlar hayatla iç içe olduğunu ele verir, çünkü bu tarz şapkalar anlatıcının doğumundan birkaç yıl önce moda olmuştur. Ancak anlatıcı Meryem'in bu şapkayı modayı takip etmek amacıyla giymediğini fark eder, çünkü bu şapkalar o modadan sonra ortaya çıkmış, ondan artakalmıştır:

> "Bu şapkalar, 1917'den sonra küçülüp çan biçimine yaklaşmağa başlamış şapkalardan artakalmıştı. **Meryem saatini o günlerde, o yıllarda durdurmuş olsa gerekti.** Giysileri bunu gösteriyordu. Saatini durdurduğu için zamanı yok etmişti, var olmayan bir zamanda var olmayan gençlerin var olmayan gülüşleriyle alayları da var olamazdı. Var olan kedilerdi, yerleri değişmeyen ciğerlerdi, birtakım zaman kaçkını hortlakların gitgide çoğalarak doldurdukları, yüzü biraz değişen ama o yüzün altındaki kemikleri, duvarları, aynı kalan Beyoğlu'ydu, kendisini esenleyen, sayısı her geçen yılla azalan kara giysili yaşlı kadınlardı. (…) Sırtındakiler de kendi gibi zamanın dışında yaşaya yaşaya bir çeşit ölümsüzlüğe ermişti: Neylerin, kamışların ölümsüzlüğüne…"[10]

Anlatılanlardan Meryem'in de bir zamanlar diğer herkes gibi bir şeylerin peşinden koştuğunu, modayı takip ettiğini, kendisiyle ilgilendiğini sezinleriz, ancak bir yerden sonra Meryem buna herhangi bir sebeple daha fazla devam edememiş, kendisi için "zamanı yok ederek" herkesi ve her şeyi ardında bırakmıştır. Meryem'i buna yönelten şeyin sebebi bilinmese de onun için artık bunların bir önemi yoktur, çünkü her şeyden kaçarak kendisine yeni bir kimlik yaratmıştır. Günün birinde yeniden geçmişe dönmek istese de bu artık mümkün değildir, çünkü "*saatini yeniden kurarsa dağılıp, ufalanıp gidecektir*".[11] Meryem'in komşuları muhtemelen ondan rahatsızlık duyuyor, onun önünden geçerken elini burnuna götürüyor, bütün gün kendisine sövüyordur, ama bütün bunların Meryem için bir önemi yoktur, çünkü o hepsini çoktan

[10] **A.e.**, s. 66-7.
[11] **A.e.**, s. 67.

geride bırakmış bir bireydir. Artık Meryem'i anlayabilecek yegâne varlık kedilerdir, çünkü *"Meryem'in kokusu, yalnız kedi burunlarının alabileceği bir koku*"dur.[12]

Bilge Karasu, kendi çocukluğunun geçtiği Beyoğlu'nda muhtemelen buna benzer bir kişiyi tanımış ve ondan etkilenerek bu öyküyü kaleme almış olmalıdır. Meryem'in, yazarın çok sevdiği kedilerle kurmuş olduğu bu derin bağ, onun firari karakterine karşı göstermiş olduğu şefkati açıklar. Bilge Karasu, bu hikâyeden çok etkilenmiş olsa gerek, çünkü yıllar sonra kaleme almaya başladığı ve **magnum opus**u olarak tasarladığı, yarım kalmış "büyük anlatısı" *Lağımlaranası ya da Beyoğlu*'nda bu öyküyü yeniden ele almıştır. Meryem, bu defa daha büyük bir hikâyenin yardımcı unsuru olarak okurun karşısına çıkar.

## 4.2. Çocukluğun Masumiyetine Dönüş: "Troya'da Ölüm Vardı"

Bilge Karasu'nun 1963 yılında Forum Yayınları tarafından yayınlanan ilk kitabı *Troya'da Ölüm Vardı,* yazarın edebiyat anlayışının açık bir şekilde gözlenebildiği önemli bir "ilk yapıt"tır. Bilge Karasu'nun ellili yıllarda kaleme aldığı öykülerinden meydana gelen kitaptaki dört bağımsız öykünün dışında geriye kalan dokuz öykü karakter ve olay örgüsü bakımından ortaklıklar taşır. Öykülerin ortak karakteristiği, çocukluk yıllarının masumiyetiyle büyüme sancıları arasında sıkışan ve bu sırada cinselliği keşfeden çocukların, aileleri ve içinde bulundukları toplumla olan sorunlu ilişkileridir. Büyüdükçe hayatın ve toplumdan kabul görmenin ne denli zor olduğunun farkına varan çocuklar, ailelerinin -özellikle de annelerin- kendilerinden bekledikleri rolleri reddederek birbirlerine sığınırlar. Çocukluk yıllarında yaşadıkları Sarıkum'un dar dünyasından kurtulmaya çalışan çocuklar, Sarıkum'u terk edince de mutluluğa ulaşamaz ve büyüyünce savruldukları başka yerlerde mutsuzluk duyarlar. Bu kez çocukluğun masumiyetine dönüşün arayışına girseler de bir defa geride bırakılan saflığı elde etmek artık mümkün olmaz.

*Troya'da Ölüm Vardı*'nın çocukları ortak bir firar psikolojisini paylaşırlar. Her biri, içinde bulundukları sıkışmışlıktan kurtulmanın ve kendilerini mutlu edecek bir

[12] **A.e.**, s. 68.

şeye tutunmanın arayışı içerisindedir. Müşfik ve Suat, ailelerinden, özellikle de annelerinden gördükleri aşırı ilgi ve kısıtlamalardan kaçarak birbirlerine sığınırlar. Hikâyelerde kaçma hali kendisini devamlı gösterir. Öykülerin büyük bir kısmının geçtiği Sarıkum, küçük, gelişmemiş, komşuluk ilişkilerinin güçlü olduğu -ve bu sebeple herkesin birbirinin hayatına karıştığı- yazlık bir sahil kasabasıdır. Hayatın alabildiğine durağan geçtiği, insanların birbiri hakkında bolca dedikodu yaptığı kasabadaki tren istasyonu, başka şehirlerden kasabaya gelip giden trenler vasıtasıyla bu küçük dünyadan kaçışın simgesi olur. Neredeyse bütün öykülere dahil olan tren, bir **leitmotif** olarak kendisini sıkça tekrar eder ve değişik aralıklarla öykünün içinde kendisine yer bularak kasabadan kaçmanın, uzaklara gitmenin hatırlatıcısı haline gelir.

Sarıkum'da geçen ilk öykü olan "Sarıkum'a Giriş", adı belirsiz anlatıcının, çocukluğunun bir bölümünün geçtiği Sarıkum'a yıllar sonra yeniden dönüşünü ve kasabada karşılaştığı manzarayı anlatır. Anlatıcı, yıllar sonra Sarıkum'a dönmüş olmanın mutluluğu içindedir. Sarıkum'da kaldığı otel odası, onun çocukluğuna ait olmayan yeni bir imaj olarak anlatıcıyı heyecanlandırır, onda Sarıkum'da yeni başlangıçlar yapabileceği hissini yaratır. Gerçekte Yalıburnu'nda yaşamaktadır, ancak uzun zamandan beri Sarıkum'a dönmek, buradaki masum günleri yeniden yaşamak istemektedir. Burada geçireceği günlerde eski dostlarla karşılaşacağını düşünerek heyecanlanır, hatıraların hülyasına dalıp bir aralık Sarıkum'a taşınmayı düşünür. Ancak Yalıburnu'nda henüz bitmemiş işleri vardır:

> "bu üç-beş gün içinde karşılaşacağım her dost, her ahbap beni eski günlere, eski odalara çekip götürecekti. 'Yalıburnu'ndan çıkıp buraya taşınsam' diye düşündüm birden. Ama hemen toparlandım. Bitmemişti daha Yalıburnu'ndaki hayat, oradaki dünyam daha kapanmamıştı üzerime."[13]

Anlatıcının Sarıkum'a dönüşüne vesile olan olay, "Sarıkum'u Sevenler Derneği"nin kuruluş yıl dönümünü kutlamak amacıyla düzenlediği "Sarıkum Festivali" olsa da bu, anlatıcı için yalnızca bir bahanedir. Anlatıcı festivalden, dernek

[13] Bilge Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 10.

başkanının babasına yolladığı davetiye sayesinde haberdar olur. Babası sekiz yıl önce ölmüştür, anlatıcı davetiyeyi beş yıldır ayrı yaşadığı annesinden alır. Anlatıcı, Sarıkum'u yıllarca özlemiş, hep geri dönmenin hayalini kurmuştur, tam da Sarıkum'a yeniden dönmeye karar verdiği günlerde gelen bu davetiye, bu sebeple ziyaret için bir bahaneden öteye geçmez. Sarıkum'da eskiden yaşadıkları eve doğru giderken, her şeyin ne kadar değiştiğine hayret eder. Çocukluğunun köyü artık çok büyümüş, turistik bir bölge haline gelmiş, neredeyse bir bucak olmuştur. Evine gitme bahanesiyle çevreyi dolaşırken tren yoluna ulaşır, eve bu yolu takip ederek gitmeye karar verir. Tren yolunda yürürken uzaklarda öten tren düdüğünü duyar: "*Tren sesi yaklaşırken, yolun, evlerin, evleri çevreleyen bahçelerin arasına girdiği yere geldim. Trenin soluğuna uymaya çalışmak boştu, yetişemezdim. Dumanlı gürültü, ötelerde, istasyonun orada soludu, sayıkladı, sonra gene aktı. Uzaktaydı şimdi*."[14]

Sarıkum'da dolaştıkça, ona geçmiş günleri hatırlatan sokakların eskidiğini, evlerin çürüdüğünü, kasabanın dokusunun bozulduğunu fark eder. Evler, caddeler "sessizlik" içindedir, asmalar bakımsız, ölmek üzeredir. Evlerde gördüğü kadınların hiçbirini tanıyamaz, o gittikten sonra yepyeni insanlar buraya taşınmış, hatırladığı ortam artık çok geride kalmıştır.

Sonunda evini bulan anlatıcı, evinin çevresinde çok az şeyin değiştiğini görür. Evlerinin yanındaki, eski arkadaşları Fikret ve Nebahat'lerin bir zamanlar yaşadığı evler de hala ayaktadır. Akşam vakti geldiğinde, eskisi gibi kimsenin kapısının önünü süpürmeye çıkmadığını görünce, artık evlerde kalan çoğu kişinin yazlıkçı olduğunu anlar. Bu sırada Dilâver Hanım'ın evini fark eden anlatıcı, çocukluğuna dair kötü bir anısını hatırlamıştır. Sarıkum'da geçen çocukluk yıllarında bir gün, Dilâver Hanım'ın evinin önünden geçerken arkasından gelen kedilerin kaybolduğunu fark eder. Evin çevresini dönen kediler bir daha geri gelmiyordur. Anlatıcı, köşeyi döndüğünde evin bodrumunun açık duran penceresi dikkatini çeker. İçeriden gelen pis kokunun sebebini başta anlayamasa da daha sonra buna neyin sebep olduğunu görür. Dilâver Hanım, börekçi eşi Reşit Usta için kasabadaki kedileri toplayıp kesmekte, eşinin börekleri için kedilerin etlerini kullanmaktadır. Anlatıcı için bu, unutulmaz bir anıdır, çünkü Dilâver

[14] **A.e.**, s. 11.

Hanım, anlatıcının çocukluğundaki en yakın arkadaşlarından olan Müşfik'in de annesidir. Anlatıcı, bodruma bakmaya gittiği bir başka gün, Müşfik'in kedileri sevdiğini, onlarla konuştuğunu fark edince, bu meseleyi ona hiç açmamaya karar verir. Yıllar sonra anlatıcı Müşfik'in delirdiğinin haberini almıştır, bu anı ona yeniden Müşfik'i hatırlatmış olur.

Anlatıcı ilk önce çocukluğunun geçtiği Sarıkum'un bütünüyle değiştiğini ve çocukluk yıllarındaki halinden bambaşka bir şekle büründüğünü görür. Sarıkum'un onda yarattığı hayal kırıklığının ardından hatırladığı bu kötü hatıra, onun Sarıkum'a taşınma hayallerini sükuta uğratır. Muhtemelen o, yıllarca Sarıkum'u içinde bulunduğu karmaşadan kurtulmasına vesile olacak ve onu yeniden çocukluğunun masumiyetine döndürecek bir yer olarak hayal etmiş, kafasında büyütmüştür. Ancak yıllar sonra geri döndüğünde Sarıkum'un aslında sandığı kadar güzel, çocukluğunun da hatırladığı kadar masum olmadığını fark eder. Belki de bu sebeple, akşam vakti balıkçı kahvesine doğru yürürken onu karşıdan fark edip anlatıcıya doğru gelen çocukluk arkadaşı Fikret onda bir heyecan yaratmamıştır.

"Şarkısız Gecelerin İlki" ile birlikte, olay zamanı isimsiz anlatıcının ve arkadaş çevresinin Sarıkum'da geçen çocukluk yıllarına döner. Bu öykünün merkezinde de adı belirsiz anlatıcı vardır. Anlatıcının yakın arkadaşı Fikret ile daha az samimi olduğu diğer arkadaşlarından, zengin çocukları Büyük Çetin ile Ayı Metin, yakın zamanda sünnet olmuştur. Çetin ile Metin, sünnetten sonra hediye edilmiş bisikletleriyle anlatıcı ile Fikret'in yanına doğru gelip onlara caka satar. Sünnet, Sarıkum'daki çocuklar arasında çocukluktan erkekliğe geçme, bir tür "adam olma" eylemi olarak kabul edilir. Fikret'in sünnetinden sonra anlatıcıyla bir araya gelişi, anlatıcıya onun karşısında daha önce aklına gelmemiş olan kendi küçüklüğünü hissettirir:

> "Fikret sünnet olalı bir hafta olmuştu ancak; gözümde birden büyümüştü ama bu birkaç gün içinde; büyümüş, çok büyümüş, koskoca bir adam olmuş gibiydi. Oysa bizi hiç düşündürmemişti aramızdaki yaş farkı; onunla konuşurken, altı yılı hiç getirmemiştim aklıma, o güne kadar…"[15]

[15] **A.e.**, s. 16.

Bu büyüklük, Fikret'in anlatıcının oyuncaklarıyla oynamayı kabul etmesiyle birlikte kaybolur; Fikret, sünnetinin ardından anlatıcı üzerinde elde ettiği kısa süreli iktidarını oyuncaklarla oynamayı kabul ederek kaybeder: "*Birden rahatlamış olduğumu hâlâ hatırlarım. Bir haftalık büyüklüğü savrulup gitmişti Fikret'in. Keyfim yerine geldi, oyuna daldık."*[16]

Çetin ile Metin, bisikletleriyle birlikte iki arkadaşın yanına gelip henüz başlamış olan harpten bahsederler. Alman orduları Polonya'ya girmiştir, ikizlerin babası bu haberi "radyodan bilir". Harp haberi, çocukların dünyasında anlam veremedikleri bir şeydir. Anlatıcı, Atatürk'ün "yurtta sulh, cihanda sulh" dediğini hatırlar. Almanlar, "Ata'nın" cenaze töreninden "pekâlâ geçmişlerdir", buna rağmen nasıl "Ata'yı" dinlemeyip Polonya'ya savaş açabildiklerini aklı almaz. Çocukluğunun İstanbul'da geçen yıllarında, babasıyla birlikte Atatürk'ün cenazesine katılmış, onun ölümünün yarattığı üzüntüyü görmüştür. Kendi dünyasında bildiği tek lider olan Atatürk, anlatıcının gözünde tüm savaşları engelleyebilecek mutlak bir güce sahiptir, bu nedenle çıkan savaş haberi karşısında ürperir.

Fikret'in sünnet sonrası gözünde birden büyümüş olması, ikizlerin zenginliğinin yarattığı eziklik duygusu ve bunlara eklenen harp haberi, anlatıcının çocuk dünyasına gereğinden ağır bir yük bindirir. Akşama dek babasıyla annesinin eve gelmesini bekler, belki de içindeki ürpertiyi onların gidermesini umut eder. Onları beklerken uzaklardan geçen bir trenin sesini duyar. Babasıyla annesinin nihayet akşam vaktinde eve gelmesi, onun umduğu etkiyi yaratmaz. Babasının tavırlarında bir gariplik vardır, adeti olmadığı halde, eve girerken anlatıcının ninesinin elini öper. Akşamları şarkı söyleme alışkanlığı olduğu halde, ilk defa o gece şarkı söylemez, ona savaştan bahseden oğlunaysa ilk ciddi nasihatini verir: "*Korkma. Erkekler harpten korkmamalı. Güç bir şeydir harp. Geçer ama…*"[17] Anlatıcının o gün yaşadıkları, çocukluğun korunaklı dünyasının sona erdiği ve artık büyümeye başladığı sessiz bir dönüm noktası olur.

[16] **A.e.**, s. 16-7.
[17] **A.e.**, s. 22.

"Beşinci Gün" öyküsü, anlatıcının ailesiyle birlikte Sarıkum'a taşınmalarından sonraki beşinci günde geçer. Anlatıcı, Müşfik ve onun iki köpeğiyle birlikte Sarıkum'un biraz dışında yürüyüş yaparken, bir köprünün altındaki çeşmede su içmek için mola verir, bu sırada köprünün üstünden bir tren geçer:

> "tren
> bir yıkıntı gürültüsü içinde
> tepemden geçmeğe başladı
> uzaktan gelişini duymadım
> düdüğünü bile
> şakaklarım atıyor tekerlerin altında
> sustu sonra şakaklarım da
> sustu"[18]

Anlatıcı ile Müşfik, bir şekilde tanışmış ve kısa sürede arkadaş olmuşlardır, ancak Müşfik'in anlatıcı üzerinde yönlendirici bir etkisi vardır. Anlatıcı, Sarıkum'un çocuklarını etrafına toplayıp onlara korkunç, kanlı hikayeler anlatan[19] Dilâver Hanım'ı henüz tanımıyor olsa da Müşfik'in annesiyle arasında gerilimli bir ilişki olduğunu sezer. Müşfik ailesinden, özellikle de annesinden uzak duran, vaktini köpekleriyle birlikte geçiren bir çocuktur. Tatile girmesine birkaç gün kala annesine haber vermeden okuldan kaçmış, köyün çevresinde aylaklık yapıyordur. Anlatıcıyı okuldan kaçtığını annesine söylememesi konusunda uyarır, eğer annesine söyleyecek olursa onu köpeği Barut'a ısırtmakla korkutur.[20]

Müşfik, anlatıcıyı Bebekçi Osman'ın yanına gitmeye ikna eder. Bebekçi Osman'ın kulübesi, köyün biraz dışında, denize yakın, izbe bir yerdedir. Osman, oyuncak bebekler yapıp satan, yarı deli bir münzevidir. Başlangıçta Müşfik'in babası Reşit Usta'nın yamaklığını yapmış olsa da sonradan onun yanından ayrılmış, kendi yolunu çizmeye karar vermiştir. (Usta çırak ilişkisi Bilge Karasu'nun metinlerinde

[18] **A.e.**, s. 23-4.
[19] **A.e.**, s. 21.
[20] **A.e.**, s. 24.

merkezi yer tutan bir diğer izlektir.) Müşfik, anlatıcıyı oyuncak bebek almaya zorlar. Anlatıcı karşı koymak istese de Osman'la Müşfik'in baskılarına karşı koyamaz:

> "'Erkeğim ben,' dedim, 'erkekler bebekle oynamaz ki, kızlar oynar. Değil mi?' Gözleri büyüdü. 'Bu köyün bütün çocukları Osman'dan bebek alır. Gelir alırlar. Sarıkumlular erkek değil mi? Bir sen mi
>
> erkeğim tabiî
>
> neden ağlatmazlar evde
>
> erkeksin? Haydi çıkar paran varsa. Haydi durma."[21]

Yazar, Müşfik'in oyuncak bebeklere olan ilgisi üzerinden eşcinsellik imasında bulunur. Kendisi gibi yalnız kalmış, dışlanmış, anlaşılamamış Osman'a destek olmak, Müşfik için mutluluk kaynağıdır. Müşfik, onun yalnızlığında kendisini görür. Bu sebeple köydeki bütün çocukları Osman'dan bebek almaya zorlar, bununla yetinmeyip aldıkları bebekleri kırarak onları yeniden Osman'a gitmeye mecbur bırakır.

"Odalardan Biri"nde, gece vakti Suat'la çıktıkları balıktan dönen Müşfik'in eve girmekle geceyi dışarıda geçirmek arasındaki kararsızlığı anlatılır. Suat sakince evine dönerken Müşfik'in evden bilinçli şekilde uzak durduğu, eve girmek istemediği bellidir. Müşfik, evden kurtulmanın yollarını arar. Gecenin o saatinde eve dönüşünün mümkün olmadığını düşünür: "*Babam kızmış, kapının sürgüsünü **gene** sürdürmüştür anneme.*"[22]

Müşfik'in düşündükleri, onun daha önce de mükerrer şekilde eve kabul edilmediğini gösterir. Müşfik, artık evinden soğumuştur, ondan kaçmanın peşindedir:

> "Yatağımı, evimi severdim şimdiye kadar; oda demeli, oda demek daha doğru olur. Odamı, yalnız odamı severdim. Ondan da soğuttular sanki beni."[23]

[21] **A.e.**, s. 26-7.
[22] **A.e.**, s. 30.
[23] **A.e.**

Bachelard'ın eve dair söylemiş olduğu gibi, evin köşeleri, kuytuları, kişiye özel odaları hayal gücü için bir yalnızlık sağlar. Kişi buralarda içe kapanır, dış dünyanın kargaşasından uzakta, yaratıcı yanını açığa çıkarır. Müşfik, evdeki odası onun için bugüne dek böyle bir sığınak görevi görmesine karşılık, artık bunu kaybetmeye başladığını anlar. Ev, önceden onu dışarıya karşı koruyan bir sığınakken, artık kendisini "evinden" kurtaracak bir yere ihtiyacı vardır.

Balıktan döndüğü geceyi ev yerine daha önce girmeye cesaret edemediği köyün otelinde geçirmeye karar verir. Otelde göreceği muameleden tedirginlik duyar, kimliğini yanına almamıştır, bu sebeple yalancı durumuna düşmek istemez. Ancak yine de "*yeni bir oda görmek*" arzusu baskın çıkar, yıllardır merak ettiği otele girer. Otelin kâtibi Müşfik'e ne istediğini sorar, Müşfik'in cevabı kısa ama derindir:

"**Oda istiyorum.**"[24]

Müşfik, sadece geceyi geçirebileceği bir oda değil, artık hayatının kalanını ailesinden uzakta geçirebileceği, "kendine ait bir oda" elde etmek ister. Bilge Karasu'nun, Müşfik'in otel kâtibinin sorusuna verdiği cevabı vurgulaması boşuna değildir. Ailesinden kaçan Müşfik, kendisini özgür hissedebileceği bir odaya kavuşmanın hayalini kurar. Bir otel odasında evinden ayrı geçirdiği ilk gece, onun bu hayalinin neye benzediğini deneyimlemesini sağlar:

> "İlk olarak odamdan başka yerde yatacağım. Burası benim için yepyeni ama aşağıdaki kâtip için, bir başkalık olsun, olabildim mi? (…) Denize bakan bir odada ilk yatışım bu. (…) Yeni odada yatmak, heyecan gibi bir şey. Çarşafın serinliği duruyor hâlâ. Yatayım artık."[25]

Müşfik'in ilk defa kendi iradesiyle evinden ayrı bir yerde kalmaya karar vermesi, onun çocukluktan çıktığı ve yetişkinliğin dünyasına adım attığı ilk anı gösterir. Annesinin aşırı ilgisinden ve babasının kayıtsızlığından bunalan, yavaş yavaş kendisini göstermeye başlamış cinsel uyanışını hisseden Müşfik, geçmişte her şeye

[24] **A.e.**, s. 31.
[25] **A.e.**, s. 32-3.

karşılık geri döndüğü eve bu defa gitmeyi reddeder. Ev, Müşfik için yalnızca bir mutsuzluk kaynağıdır. Bu sebeple evden kaçmanın yollarını aramaya başlar.

"Kavruk"ta, Sarıkum'da çıkan bir yangının öyküsü anlatılır. Adı belirsiz anlatıcı, bütün köy yangın sebebiyle ayakta olsa da bağrışmaları duymadan uykusuna devam eder. Uyandığında önce babasından, ardından arkadaşı Fikret'ten köyde yangın çıktığını, Halûk Bey'le Rahmi Bey'in evlerinin yandığını öğrenir. Anlatıcı uykusunda yangına dair hiçbir şey işitmemiştir, o yüzden evlerin yandığını duyunca çok şaşırır. Yangın sebebiyle Nazmiye Hanım'la çocuklar anlatıcının ailesinin evine sığınmıştır. Anlatıcı, yangını görmek için Fikret'le birlikte evden çıkıp köyde yürümeye başlar. Yangında Sarıkum'da yaşayan Meryem adında bir kadın yanarak ölmüştür, Fikret arkadaşını onun yanmış cesedini görmeye götürür. Anlatıcıyla Fikret, bostanda Meryem'in cesedine doğru bakarken yanlarına Müşfik gelir. Polisler cesedin üstünü örterken, diğerleri Meryem'in yanmış bedenini seyreden çocukları oradan uzaklaştırırlar. Merakla yanmış cesedi görmek için yanıp tutuşan çocuklar, bölgeden uzaklaştırılmalarından sonra kendi aralarında Meryem'e ve yangına dair konuşmaya başlarlar. Müşfik'in babasının anlattığına göre yangın Meryem yüzünden çıkmıştır. Gece vakti eve dönerken bostanın çevresinden geçen Reşit Usta, Meryem'i Zehra'yla birlikte bir grup erkekle iç içe görmüştür. Mumlarla aydınlattıkları bir yerde bir arada vakit geçiren grup, içki içip gülüşüyordur. Bir süre grubu seyreden Reşit Usta, Zehra'nın erkeklerle birlikte ayrılıp yoldan aşağı doğru gittiğini görünce seyretmeyi bırakıp evin içine girmiştir. Mumlarla yalnız kalan Meryem'in yangına sebep olduğunu düşünür.

Çocuklar yangına dair konuşurlarken, Hasan Çuhacı yanlarından geçerek evine doğru ilerler. Meryem'in öldüğü çayıra doğru dönerek "*Lânetler!*" diye bağırır, ardından evine girer. Hasan Çuhacı eve girdikten sonra bir tren "*ağır ağır evin yanından geçer*", çocuklar trenin geçmesine şaşırarak "*arkasından tuhaf tuhaf bakar*."[26]

Anlatıcıyla Fikret'in anneleri, çocuklarını çağırıp yemek vaktini geçirdikleri için onları azarlarken, uzaklardan Müşfik'in babasının onlara doğru geldiği görülür.

[26] **A.e.**, s. 53.

Müşfik, babasını fark edince ikisini bırakıp yanlarından ayrılır, çünkü babasına görünmek istemiyordur.

Anlatıcı, anne ve babasıyla birlikte yemek yerken, Meryem'in ölümüne dair daha fazla detay öğrenir. Sofrada dikkat çekmeden oturmaya çalışırken babasının annesine Meryem'in gece yalnız kalınca tek bir mumun ışığında, çıplak halde dans ettiğini anlatmasını dinler, babası da bunu Rahmi Bey'den duymuştur. Babası daha fazla şey anlatmadan önce, oğlunu dışarıya çıkartır, ancak anlatıcı kapının eşiğinden anlatılanları dinlemeye devam eder. Gece vakti sızan Meryem, muhtemelen hâlâ yanan bir mumu devirmiş, sızdığı için de yangın çıktığını fark etmemiş, yanarak ölmüştür.

Bu korkutucu hadise, köydeki çocuklar üzerinde büyük etki bırakır. Ölümün soğuk yüzüyle ilk defa yüz yüze kalmış olan çocuklar, daha fazla detay öğrenebilmek için bostanın çevresinde dolaşarak Meryem'i görmeye çalışmaktan kapı dinlemeye her şeyi dener. Ölüm, bu çocuklar için keşfedilmesi gereken yeni bir tecrübedir.

Babasına yakalanmamak için evden çıkan anlatıcı, Fikret'le birlikte Müşfik'lerin evinin önüne gelir. Müşfik'i pencerenin önünde, annesi başını okşarken kitap okur bir vaziyette bulurlar. Müşfik, arkadaşlarının onu bu şekilde görmesinden çok utanır:

> "Müşfik, kitaptan başını kaldırdığında, kıpkırmızı kızarmıştı. (…) Gözleri büyümüş… Bir şey sormadım o ara. Pencereden başlarımızı soktuk ikimiz de. Müşfik, boğuk bir sesle, 'Girmeyin,' dedi, 'çıkıyorum ben de.'"[27]

Müşfik dışarı çıkıp arkadaşlarıyla buluştuğunda anlatıcı onları görünce neden kızardığını sorar:

> "Kulağıma, 'Annemin eli saçımdaydı da ondan,' diye fısıldadı; şaşırdım; (…) Peki neden saçını okşamasından sıkıldın, dedim. 'Onu sevmediğimi söylerim hep. Beni seviyor, fakat çok kırıyor. Onun için sevmem.' Öpmez misin hiç? 'Tabiî öperim. Her sabah, her gece.

[27] **A.e.**, s. 55.

> Sonra azarlar beni, küserim, barışırız gene. Ama kırar beni. Sevmem. Ondan, sizin önünüzde okşayınca…'"[28]

Bu cevaptan sonra anlatıcı, Müşfik'e babasının onu kırıp kırmadığını sorunca Müşfik, "kırmaz," diye cevap verir, ama ardından onu sevmediğini bildiğinden bahseder:

> "Kırmaz, hiçbir zaman kırmaz ama, beni sevmez hiç. Sevmediği besbelli. Yabancıymışım gibi davranır. Öğünürüm kimi zaman onunla. Öğünmeğe çalışırım. Olmaz ama, bilirim sevmediğini. Hızımı keser. Oğlu değilmişim gibi diyeceğim neredeyse…"[29]

*Troya'da Ölüm Vardı*'nın çocukları, sevilmeyen, sevgiyi öğrenmedikleri için de eksik büyüyen, kırgın, firari kişilerdir. Benzer bir durum, Suat için de geçerlidir. Sarıkum'un zenginlerinden Çuhacı ailesinin çocuğu olan Suat, ailesinde sevginin değil paranın önde tutulduğunu görerek büyür. Suat, ailede tek iyi anlaştığı kişi olan halası Nazmiye'ye dedesinin gösterdiği tepkiye anlam veremez. Bir mülk meselesi yüzünden kendi kızına tavır alan dedesine karşılık, aileden kimsenin halasını savunmadığını gören Suat, bütün aileye gücenip küsmüştür. Farklı sebeplerle de olsa, Müşfik gibi Suat da ailesinden uzaklaşır. Belki de bu sebeple, Suat ve Müşfik mutluluğu birbirlerinde arayacaktır.

Anlatıcı, Müşfik'le konuşmalarının ardından uzaktan babasıyla birlikte gelen Hasan Bey'i fark edip yanlarına gider. Babasıyla birlikte bir yandan merkeze doğru yürüyüp diğer yandan Hasan Bey'in konuşmalarını dinler. Hasan Çuhacı, babasının aile üzerindeki baskılarından şikayetçidir. Tren istasyonunun oraya geldiklerinde Hasan Bey ayrılır. Bu sırada istasyondan bir tren geçer, gök aydınlanır, istasyonun ışıkları yanar. Anlatıcı, babasıyla birlikte eve döner, ancak o gün gördüğü kavruk Meryem manzarasını bir daha unutamayacaktır.

"Çatal" adlı hikâyede öykü iki farklı parçaya ayrılmış, adı gibi çatallanmıştır. Öykünün bir parçası Müşfik'in Sarıkum'dan ayrılmasından bir gün önce Suat'la son

[28] **A.e.**, s. 55-7.
[29] **A.e.**, s. 57.

defa buluşmasından, diğer parçası ayrılacağı gün Suat'ı görmek için geldiği evde Suat'ın annesiyle görüşmesinden oluşur. Bu iki kısmın olay örgüsü iç içe gelişerek eş zamanlı anlatılır. Bilge Karasu, bilinçli şekilde hikâyeyi ikiye bölerek ayrılığın dramını yükseltir.

Müşfik, ailesiyle birlikte Sarıkum'dan ayrılıp İstanbul'a taşınıyordur. Onun için bu taşınma, Suat'tan ayrılmasına sebep olduğu için üzüntü vericidir. Müşfik'in arzusu ailesinden uzaklaşmaktır, o bu kaçışında kendisini Suat'ın dostluğuyla mutlu etmiştir. Şimdi ondan ayrılacak olması, onu yeniden hüzne sürükler. Müşfik, Sarıkum'dan ayrılmadan bir gün önce Suat'la son bir defa görüşür. Birlikte sandala çıkarak Demirli tarafına kürek çekerler. Öykünün anlatıcısı Müşfik, fenerin arka tarafında Bebekçi Osman'ın ölümünden sonra kimsenin kalmadığını belirtir. Bebekçi Osman'ın ölümü, aradan geçen zamanı belirtmesi ve çocukların büyüdüğünü göstermesi bakımından önemlidir.

Müşfik'le Suat, ayrılmadan önceki son buluşmalarında, çayırın çevresinde amaçsızca yürüyüş yapar. Suat, Müşfik'e evlerini ve kendi penceresini göstererek "*odamın penceresi karanlık, bütün öteki pencereler aydınlıkken,*" der.[30] Bununla Müşfik'in ayrılışının dünyasında yarattığı tahribatı anlatmaya çalışır. Müşfik, Suat'a onu başka bir zaman görmeye gelebileceğini söyler. Bu düpedüz yalandır, bunu Suat da bilir:

> "'Gelmezsin,' dedi, 'unutursun beni. Çocukluk arkadaşı bile değiliz. Yan yana büyüdük ama ikimiz de yalnız, ikimiz de ayrı. Birlikte oynadık. Biribirimizin içini de biliyoruz… dışını da belki. İki yıldır her gece bir aradayız… Balığa da çıktık… Gene de…"[31]

Suat, belki de Müşfik'in kendisini terk ediyor oluşunun acısını çıkartmak için, onun canını acıtacak şeyler söylemeye başlar. Birbirleri için çok da önemli olmadıklarından, vakit geçirmek için beraber olduklarından, yerlerinde başka birisi de olsa aynı şeyin olacağından bahseder. Müşfik, belli etmek istemese de bu cümlelere

[30] **A.e.**, s. 63.
[31] **A.e.**

kırılır. Aklına annesinin, onun Suat'la buluşmasının sebebini bildiği, bu sebeple ondan giderek soğuduğu gelir.

Ertesi sabah, Demirli'ye gitmek üzere fenerin önünde buluşurlar. Sandalla denize açılıp kendilerini kıyının gerisindeki kıra atarlar. Suat'ın davranışları, bir önceki günden epey farklıdır. Müşfik'ten ayrılmanın hüznünü hissetmesine rağmen, ondan kalbi kırık ayrılmak istemez. Bu sebeple gün boyu Müşfik'e güzel sözler söyler, ikisinin iyi anlaştığından bahseder. Kırda uzandıkları sırada arkalarından bir tren geçer. Trenin geçişi, ikilinin yaklaşan ayrılığının işareti olur. Kıyıda eğlenceli bir gün geçirdikten sonra yeniden sandala binip gerisin geri köye dönerler. Suat, aniden Müşfik'e "*Geleceksin gelecek ay, geleceksin, değil mi*?" diye sorar.[32] Bir gün önce Müşfik'in bir daha dönmeyeceğinden bahseden Suat, yalan olduğunu bildiği halde Müşfik'ten yanıt bekler. Eve dönüş yolunda bir süre beraber yürüyen Müşfik'le Suat, tren yoluna gelince el sıkışarak ayrılırlar. Bu, ikisinin birbirini son görüşü olur. İkilinin yolunun tren yolunda ayrılıyor olmasıysa dikkat çekicidir.

Öykünün eş zamanlı anlatılan diğer parçasındaysa Müşfik, Sarıkum'dan ayrılacağı gün, onu son bir defa görmek amacıyla Suat'ların evine gider. Evde Suat'ı bulamayan Müşfik, onun yerine kendisini çağıran annesiyle konuşur. Suat'ın annesi Nimet Hanım, Dilâver Hanım'a benzer şekilde oğluna düşkündür. Suat da bu sebeple tıpkı Müşfik gibi annesinden kaçınır, uzak durur. Suat ve Müşfik'in ortak şekilde içinde bulundukları durum "Anne Kompleksi"dir.[33] Gustav Jung, anne kompleksinin erkek çocuk üzerindeki tipik etkilerinden birisi olarak eşcinselliği gösterir.[34] Anne kompleksinin oğul üzerindeki etkilerini Kybele-Attis anlatısından yola çıkarak açıklayan Jung, bunları kendini hadım etme, delirme ve erken ölüm olarak listeler. Nitekim Müşfik, isimsiz anlatıcıdan öğrendiğimize göre, ilerleyen yıllarda delirir.

Nimet Hanım, tıpkı Dilâver Hanım gibi, bütün varlık amacını oğluna adamış, onun varlığından başka mutluluk elde etmeyi unutmuş bir kadındır. Annelik içgüdüleri aşırı derecede gelişmiştir, bu da kendini bütünüyle oğluna adamaya sebebiyet verir:

---

[32] **A.e.**, s. 74.
[33] Şişman, **Bilge Karasu: İnsan ve Eser,** s. 182.
[34] Carl Gustav Jung, **Dört Arketip**, Çev. Zehra Aksu Yılmazer, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 29.

> "Dişiliğin aşırı derecede gelişmiş olması, tüm dişi içgüdülerin, özellikle de annelik içgüdüsünün kuvvetlenmesi anlamına gelir. Bunun olumsuz tezahürü, tek amacı doğurmak olan kadındır. (…) Kadın için kendi kişiliği (…) ikincil önemdedir; hatta genellikle kişiliğinin bilincinde bile değildir, zira yaşam başkalarında ve başkaları üzerinden yaşanır, kendi kişiliğinin bilincinde olmadığı için bunlarla özdeşleşir. Önce çocukları doğurur, sonra da bunlara yapışır, çünkü onlarsız hiçbir *raison d'etre* (varoluş nedeni) yoktur."[35]

Nimet Hanım da bu arketipe birebir uygun şekilde kendisini tümüyle oğluna adamış, bunaltmıştır. Oğlunun firarında, ailede halasına yapılan baskıyı kabullenememesi gibi, annesinden gördüğü bunaltıcı ilgi de etkilidir. Nimet Hanım, Müşfik'i önce Suat zanneder, oğlunun gelmediğini fark edince hayal kırıklığına uğrar. Müşfik'in Sarıkum'dan ayrılacağını öğrenince büyük bir hayal kırıklığıyla onu bu fikirden caydırmaya çalışır:

> "Gitmeyeceksin, kalacaksın, beni böyle yapayalnız bırakamazsınız. Annenin, babanın gitmesi umurumda değil. (…) Sen gidemezsin ama. Yalnız kalamam kalamam kalamam. (…) Suat yokken sen benim oğlum sayılırsın. Oğlumsun sen, öteki oğlum."[36]

Görüldüğü gibi, Nimet Hanım, Suat'ın yokluğunda Müşfik'i onun ikamesi haline getirmek, kayıp çocuğu onunla telafi etmek ister. Nimet, Çuhacı'larla birlikte olmaktan mutsuzluk duyar, oradan kurtulmak ister. Ancak bütün bunlara katlanmasının tek sebebi Suat'a duyduğu sevgidir:

> "Babası ölmeden de bütün bu sürünün kahrına katlanmam onun içindi, babası öldükten sonra da. Bu odada, hepsinin içinde yabancılığımı, onlardan olmayışımı duya duya, yabancılıklarına, düşmanlıklarına katlana katlana, hepsinden uzakta, yıllarca bağrıma taş bastım. Anlıyor musun? Onun için, onun için bütün bunlar. Geceleri çıkmağa, sabahlara doğru dönmeğe başladığı zamanlar da bir şey demezdim. Oysa beni sevdiğini bilirdim, sanırdım… Ötekileri akşamdan akşama görüyorum zaten. Verdikleri yemek boğazımdan aşağı inmiyor ama gene de ayrılmıyorum bu evden.

[35] **A.e.**, s. 27.
[36] Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı,** s. 69.

> Onun düzeni bozulmasın diye. Ona onlar bakıyor, ben bakamıyorum. Anlıyor musun? Ama anlayamazsın sen. Sen de onun arkadaşısın. Sen de onun gibisin."[37]

Nimet Hanım, Müşfik'in de tıpkı Suat'a benzediğini, onun da anneden kaçtığını görür ve bilir. Suat'ın kendisinden kaçarak Müşfik'e sığındığını bildiği için de Müşfik'i kıskandığını itiraf eder. Annesinin tek istediği, Suat'ın Müşfik'i bırakarak kendisine sevgi göstermesidir:

> "Geceler boyu, uykusunun içinde bile olsa, bana seslenmesini, beni yanına çağırmasını bekledim. Başı ağrıdığı; üşüttüğü, hastalandığı günler, kulağım kirişte, çocukluğunda çağırdığı gibi çağırsın diye bekledim. Bana ihtiyacı olsun diye hastalanmasını istediğim zamanlar bile oldu. Bu aradaki kapının önüne çocuk yatağını o çekti. Bu kapıdan girmeyeyim diye odasına. Üzerinden de atlardım ben. Tek çağırsın o. Ama olmadı. Hiçbir zaman çağırmadı."[38]

Hem Suat'ı son bir defa görememiş olmanın üzüntüsü, hem de Nimet Hanım'ın boğucu konuşmalarıyla sıkılan Müşfik, bir yolunu bulup evden ayrılır. Günün ilerleyen saatlerinde, onu İstanbul'a götüren tren Sarıkum'dan hareket eder. Yıllarca Sarıkum'dan uzaklaşmanın simgesi olmuş olan trenin içinde, bu defa kendisi vardır. Tren Sarıkum'dan uzaklaşırken, Müşfik de çocukluğun masumiyetini geride bırakır. Bir daha Sarıkum'a dönmeyeceğini hem Suat hem de Müşfik çok iyi bilir.

Hikâyelerdeki annelerin çocuklarına gösterdikleri aşırı ilginin arkasındaki bir diğer sebep, kendileri için istemekten çekindikleri bir şeyi çocukları üzerinden tatmin etme arzusudur. Kendi başarısızlıklarını aşmak için, çocuklarını kendileri yerine ikame ederler. Oğullarının onların istediği yönde gelişmesi, onlar için büyük bir mutluluk kaynağı olur. Ancak kendisinden kaçan bir çocuk, bu tip anneler için en büyük kabustur. Buna benzer bir kâbusu, İstanbul'a taşındıktan sonra Dilâver Hanım görür. Dilâver Hanım'ın ağzından anlatılan, iç monolog tekniğiyle yazılmış "Nereden De Andım Şimdi" adlı hikâyede, Reşit'in Müşfik'in üvey babası olduğu anlaşılır. Müşfik,

[37] **A.e.**
[38] **A.e.**, s. 70.

çocukluğu boyunca şüphelendiği bu konu hakkında yanılmamıştır. Öyküde, ailenin İstanbul'a taşındıktan çok sonrası, Reşit Usta'nın ölümünden ve Müşfik'in annesini terk etmesinden sonra yaşananlar anlatılır. Tıpkı Nimet gibi, Dilâver Hanım da kocasına yalnızca Müşfik için katlanmıştır. Eğer Müşfik olmasaydı, Reşit'le evlenmeyeceğini düşünen Dilâver, Müşfik'e olan düşkünlüğünü gözden geçirir: "*Reşit'e varmazdım o olmasaydı arada, kimbilir ne de iyi olurdum, yok belki de daha kötü olurdum ya, işte onun yüzünden, onu sevdiğimden, ona deli gibi, daha doğumundan çok önce karnımı tekmelerken deli gibi bağlanmıştım, onun için börekçiye varmağı kabul ettim ya zaten*."[39]

Eşinin ölümüyle iyice yalnız kalan Dilâver, Müşfik'in de kendisinden kaçtığını görür. Bu, onun için büyük bir acı kaynağıdır: "*gitti benden uzaklaştı uzaklar girdi aramıza vücutlarımızın odalarımızın yemeklerimizin ısınmalarımızın arasına, benden başka kimsesi benim ondan başka kimsem olmadığı halde, aynı evde oturuyor yatıp kalkıyor göründüğümüz halde, uzaklaştı benden*."[40]

Müşfik, yalnızca annesinden değil, onun dostlarından da uzak kalmaya çalışır, eve kendisinden habersiz bir misafir geldiğinde odasına çekilip kapıyı kilitler. Müşfik'in bu davranışları annesinin kalbini kırsa da Dilâver Hanım onu her seferinde affetmeye ve eskisi gibi sevmeye devam eder.

Dilâver Hanım, oğlunun onu terk edeceğiyle ilgili bir rüya görür. Rüyasında kendisini Boğaz'da, evlenmeden önceki aile evinde, kucağında bebek Müşfik'le birlikte hayal eder. Reşit'le henüz evlenmemiştir. Bebeği emzirirken boğazdan geçen gemileri seyreder. Normalde evlerinin önünden pek vapur geçmemesine karşılık, o gün bir vapurun rıhtıma yanaştığını ve Müşfik'i almak için geldiğini görür. Vapur, ölümdür.[41] Sarıkum'dan geçen trenler, İstanbul'da yerini vapurlara bırakmıştır. Vapur, birkaç defa düdüğünü öttürür, bebeği almakta kararlıdır. Derken vapur birden gözden kaybolur, bu sırada odaya Dilâver'in annesi girer. Kızını yatıştırmak için birkaç şey söyler, ancak sonunda annenin aslında Dilâver'i kandırarak bebeği elinden almak isteyen kötü yüzlü bir kadın olduğu anlaşılır. Dilâver, kollarında Müşfik'i taşıyarak

[39] **A.e.**, s. 75.
[40] **A.e.**, s. 76.
[41] **A.e.**, s. 81.

ondan kaçmaya çalışır. Bu sırada Müşfik'in tek yaptığı Dilâver'in memesini aralıksız emmektir. Dilâver Hanım, oğlunun sütünü zevkle emmesini seyrederek bundan mutluluk duyar, onun memeden kesilmemesi için elinden gelen gayreti gösterir. Ancak Müşfik annesinin memesini o kadar çok emer ki sonunda Dilâver Hanım'ın sütü kesilir. Dilâver Hanım oğlunu emzirmeye devam etmek istese de daha fazla süt gelmez, ancak bebek Müşfik annesi kendisini süt emme zevkinden mahrum kıldığını düşündüğü için aralıksız ağlamaya başlar. Sonunda sussa da anneyi memesini ısırarak cezalandırır. Dilâver Hanım bu rüyadan uyandığında karşılaştığı Müşfik'in, kendisine gözleriyle "*sen kusurlu bir annesin, südün kesildi, bir annenin südü korkudan kesilir mi*," dediğini düşünür.[42] Dilâver Hanım, olasılıkla Müşfik'in bebekliğinde sütten kesilmiştir, oğlunun kendisinden uzaklaşmasını da bu sebebe bağlamaktadır. Rüyasında gördüğü şeyler, yaşamında meydana gelmiş birtakım hadiselerin kolajından ibarettir.

Dilâver Hanım'ın rüyası, psikolojideki nesne ilişkileri okulunun çalışmalarına çok uygun bir örnek oluşturur. Klein'ın göstermiş olduğu gibi, bireyin yaşamında haset duyduğu ilk nesne anne memesidir. Bunun sebebi bebeğin memeden emdiği sütün kendisini sonsuza dek mutlu etmeye yeteceğini düşünmesi ancak memenin annesi tarafından ondan bilinçli şekilde esirgeniyor oluşuna inanmasıdır. Bu inanç, onda bu nesneye karşı bir hasedin oluşmasına sebep olur. Nesneye duyulan haset, beraberinde anne ve bebek arasında bir çatışma doğurur. Bebeğin anneyle ilişkisinin sağlıklı kurulamaması durumunda bebekte haset duygusu canlanır. Klein'a göre bebek, haset duygusunun üstesinden gelebilmek amacıyla anneden uzaklaşıp başka insanlara kaçar, örnek olması için ideal benler kurar. Bu kaçıştaki gaye anne imajını ve onu var eden ilksel nesneyi korumaktır.[43] Bireyin ileriki yaşantısında suçluluk duygusu, nesneye karşı hissettiği haset duygusunun yüksekliği oranında artış gösterir. Suçluluk duygusundan kurtulamadığı sürece birey, geçmiş savunmalarına sığınır ve haset duyabileceği her şeyden kaçmayı bütün sorunlarının çözümü kabul eder. Müşfik ile Dilâver Hanım arasındaki ilişki, bu perspektiften bakıldığında anlaşılır hale gelir. Müşfik, bebekliğinde nesneyle, bu durumda anne memesiyle sağlıklı bir ilişki kurmayı

[42] **A.e.**, s. 82.
[43] Klein, **Haset ve Şükran**, s. 27.

başaramadığı ve nesneden zamanında kopamadığı için nesneyi ondan bilinçli şekilde esirgediğini düşündüğü annesi Dilâver'e karşı haset beslemeye başlar. Müşfik'in annesinden kaçışının ve ilerleyen yaşantısında bir birey olarak ilişkilerinde başarısız olmasının gerisindeki en önemli sebep budur.

Börekçi ailesinin İstanbul'daki yılları sıkıntıyla, görmezden gelmeyle ve kendini kandırmayla geçer. "Anahtar" adlı öyküden öğrendiğimize göre Müşfik, Reşit Usta'nın öz babası olmadığını İstanbul'a geldikten sonra öğrenmiştir. Reşit Usta, evde geçirdiği akşamları eşi ve çocuğundan ayrı, tek başına rakı içerek geçirir. Reşit Usta'nın, eşini Müşfik'in özel ders aldığı Tijen Hanım'la aldattığı anlaşılsa da bu bir boşanmayla sonuçlanmaz. Herkes her şeyi bilir, ancak hiçbir şey değişmez. Aldatmanın anlaşılmasından Reşit Usta'nın ölümüne dek geçen zamanda bir daha evde "*kavga da, dirim de*" olmaz.[44]

Kitabın son hikâyesi olan "Acı Kök Yağmurun Tadında", aynı konunun farklı karakterlerin gözünden anlatılmasıyla okuyucunun yaşananları sorgulamasını sağlar. Karasu, öykünün anlatıcı sayısını bilinçli şekilde artırmış, farklı perspektiflerin olaylara yaklaşımını okura göstererek hikâyeye zenginlik kazandırmıştır. Olaylar, Reşit Usta'nın ölümüyle birlikte Müşfik'in annesiyle İstanbul'da yalnız kaldığı dönemde geçer. Müşfik artık tamamen büyümüş, yetişkin bir birey haline gelmiştir. Dilâver Hanım'ın en büyük kaygısı, oğlunun mutluluğunu ve yeniden onunla vakit geçirmeye başlamasını sağlamaktır. Müşfik, hayatının bu döneminde sık sık çocukluk günlerini düşünür, o günlerde nelerin yanlış gittiğini bulmaya çalışır. Çocukluğundaki yanlışları bulup çözebilse, her şey daha farklı olabilirmiş, daha mutlu bir çocukluk geçirebilirmiş duygusuna kapılır. Sarıkum'daki çocukluk günlerinde, babasının sürekli onlardan ayrı oturup rakı içmesine ne denli kızdığını, kurduğu düşlere kendisini dahil etmediğini bildiği için ondan hep uzaklaşmak istediğini düşünür:

> "Bense o zaman, **kaçmağı düşünerek**, neden **kaçmak istediğimi** bilemeyerek saatleri anamın dizleri dibinde geçirirken uykuyla birlikte burnuma sararan, gürleşen, çatlayan kırın kokusu gelir; anamın özlemlerinin ötesindeki çölü, kıskançlık yazısının yaban

[44] Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, s. 93.

> yaratıklarını canlandırıp semirtirken, **bir gün çıldıracağımı** bilmeden, kudurgan bir yalnızlığın öte sevinçlerine bilisizliğim içinde dalar, babamın bu yıldızları sönmüş karanlık içinde hâlâ durmadan dinlenmeden, tüketmeden, tükenmeden içmesine tutulurdum."[45]

Babasının bir gece annesiyle parasızlık yüzünden kavga ettikten sonra eve dönmeyip bir parka sığınması, Müşfik'in çocukluğuna dair yer etmiş hatıralardan biridir. Annesiyle önce karakolları dolaşıp babasını soruşturmaları, ardından onu ilk defa geldiği bir parkta oturur halde bulmalarından sonra, babasına karşı derin bir kızgınlık duyar. Kızgınlığının sebebi, babasının onları terk etmeye cüret edişi ve onları korkutmaya kalkmasıdır. Müşfik, o gece babası yüzünden ağladığını unutmamıştır:

> "eve döndüğümüzde, onlar soyunup yattığında ben ağlamağa başladım, hıçkıra hıçkıra ağlamağa başladım, öldüğü gün de ağlamadım oysa, ağlayamadım, ama o gece onları yataklarından kaldıracak yanıma getirecek denli hıçkıra hıçkıra ağladım durdum, bana sarılıyordu, ağlama oğlum diyordu bir daha yapmam bir daha bırakmam hep yanında kalırım diyordu, ağlamamı bir çocuğun ağlamasıymış gibi kesmeğe kalkmıştı, yanımdan ayrılmıyordu başımı okşuyordu, bense neden ağlamıştım o gece hâlâ bilemiyorum, ama gene de bağışlayamıyordum bu yaptığını, bilmiyordum neye ağladığımı."[46]

Ancak hepsi geride kalmış, hayatın akışı tümünün üstüne bir perde çekmiştir. Müşfik, uzak durmaya çalıştığı annesiyle birlikte yaşamasından doğan gerginliği, yeni dostluklar kurarak aşmanın arayışı içerisine girer. Bu arada Talha'yla samimiyet kurar. Talha'yla görüşmek, Müşfik'e mutluluk verir. Talha'yla görüşmeye gittiği bir gün, bir arsadan geçerken aklına yeniden Sarıkum gelir:

[45] **A.e.**, s. 103.
[46] **A.e.**, s. 104.

> "Birden bir daha Sarıkum'un toprağını buldum arsanın toprağında, çatlaktı, otları diplerinden sararmağa başlıyordu. Aydınlık gecenin içinde sarılıklarını seçebiliyordum. Koku salıyorlardı. Kinsiz, kıskançlıksız bir kokuydu bu. Öfkem ağır ağır söndü. Kıskanmalarıyla kıskançlıklarıyla bana acı verenleri andım. (…) Öfkem söndü. Onlar**, eksik kişilerdi**."[47]

Geçmiş, *Troya'da Ölüm Vardı*'nın çocuklarının peşini hiçbir zaman bırakmamaktadır. Müşfik de yaşamı boyunca Sarıkum'daki çocukluğunu düşünmüş, oradaki masumiyetin arayışı içerisinde olmuştur. Mutluluk arayışı devamlı başarısızlıkla sonuçlanır. Önce Sadun'la olan dostluğu Sadun'un eşi Rânâ'nın itirazlarıyla bozulur. Talha'yla kurmuş olduğu yeni dostluk onun farklı bir şeye tutunmasına yardımcı olur, ancak Talha da tıpkı Müşfik gibi firari bir karakterdir:

> "ben de biliyorum **o kaçma isteğini o kaçma uzaklaşma bozgununu** o mavinin sarıya çöle dönüştüğü yeri zamanı ben de biliyorum ben de bildim uzaklarda iken yahut kendi evimde iken sevdiğim insanların yakınında uzağında örümcek ağına düşmüşlüğü önce sokulup tutmaz hale getirilmişliği sonra emilip boşalmayı."[48]

Bu sebeple bu ilişki de tüm iyi niyetlere rağmen dağılmaya mahkumdur. Müşfik, kaçış arzusunun bilincindedir ve bunu kırmak ister: "*Ben de kaçmak istiyorum ara sıra. (bildiklerimden bilmediklerimden) Ben de kaçmamalıyım. Sığınağı bulduktan sonra…"*[49] Müşfik için firar, bir sığınak bulmayı başardığında sona erecektir. Ancak aradığı bu sığınağı bulmayı hiçbir zaman başaramayacak ve sonunda delirerek dünyevi olanı bütünüyle terk edecektir.

Görüldüğü gibi, *Troya'da Ölüm Vardı*'daki öykülerin genelinde ön planda olan karakterler, çoğunlukla ortak bir firar psikolojisini paylaşırlar. Çocukluklarında Sarıkum'un küçük dünyasından kaçıp kurtulmayı arzulayan, bu arada birbirleri üzerinde iktidar kurmaya çabalayan, çatışan, zıt düşen ya da sıkıntıları bir araya gelerek unutmaya çalışan karakterler, büyüdüklerinde umut ettikleri mutlu hayata

[47] **A.e.**, s. 110-1.
[48] **A.e**., s. 128.
[49] **A.e.**, s. 144.

kavuşamadıklarını görünce, çocukluğun masum yıllarına geri dönerek arınmaya çalışırlar. Müşfik'in yetişkinliğinde bile devamlı Sarıkum'da geçen yıllarını düşünmesi, isimsiz anlatıcının her şeyi geride bırakıp yeniden Sarıkum'a taşınmayı tasarlaması bunun göstergesidir. Ancak yıllar geçtikçe gözlerinde büyüttükleri çocukluk yıllarının, aslında içinde yaşarken kaçmaya çalıştıkları, boğucu bir ortamdan başka bir şey vaat etmediğini fark edince derin bir hayal kırıklığına kapılırlar. İsimsiz anlatıcı Sarıkum'a dönmeyecektir, Müşfik'se çoktan delirmiştir. *Troya*'nın kişileri firari karakterlerdir ve ömürleri boyunca bir şeylerden kaçmak onların kaderidir. Anneler, Sarıkum'un dünyasına, kocalarına ve kocalarının ailelerine uyum sağlayamazlar, kendilerini devamlı onlardan ayrı tutarak pasif bir direniş gösterirler. Anneler diğer her şeyden kaçarken, kendilerini mutlu eden tek şey çocuklarıdır. Bununla birlikte, ironik şekilde, onların çocuklara göstermiş oldukları aşırı ilgi de çocukları bunaltır ve çocukların da annelerinden kaçmalarına sebebiyet verir. Çıraklar, ustalarından, sevgililer, partnerlerinden kaçarlar, ancak bu firar nihayetinde bitmeyen bir kaçış haline yol açar. Birey, ne kadar uğraşırsa uğraşsın, kendisinden kaçamayacağı için, bütün bu firari kişiler aynı hüznü paylaşırlar. Hepsinin ortak noktası, ortada duran sorunu çözmeye çalışmak yerine onu yok sayarak kurtulmaya çalışmaktır. Bütün bu firarın sonuysa yalnızca ölüme varır.

## 4.3. İnanç Buhranı ve Firar: "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı"

Bilge Karasu'nun 1970 yılında Bilgi Yayınları tarafından yayınlanan ve ertesi yıl Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanan kitabı *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı,* yazarın, eserlerinin merkezinde bulunan firar psikolojisinin kendisini en açık şekilde gösterdiği metnidir. Kitaptaki öykülerin odak noktasında, bireyin inanç dünyasına karşı dışarıdan gelen bir baskı ve bu baskıya karşı gelişen direniş vardır. Bizans İmparatorluğu'ndaki ikonoklazm döneminde geçen hikâyede, kişilerin karşı karşıya olduğu inanç dünyasını değiştirme zorunluluğu, inanca dair sorgulamaları beraberinde getirir. Sonunda çoğunluğun baskıya boğun eğip inancını değiştirdiği yerde yalnızca birkaç kişi yapılan inanç dayatmasını reddederek kaçmayı göze alır. "Ada" öyküsünde hikâyesi anlatılan Andronikos da bu firari kişilerin öncüsüdür.

*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı,* aynı adlı başlık altında yer alan "Ada" ve "Tepe" isimli öykülerden ve "Dutlar" başlığının altında yer alan aynı isimli hikâyeden meydana gelir. "Ada" ve "Tepe" öykülerinde olay Bizans İmparatorluğu'ndaki ikonakırıcılık döneminde geçer. "Dutlar" ise yirminci yüzyıl İtalya'sıyla Türkiye'sindeki siyasi ortamla Bizans dönemindeki baskıcı yönetim arasında benzerlikler kurar. Kitapta, "*hakikat ile yalan arasındaki sınırda*" kalmış, sonunda "*sadece korkuya dönüşmüş, sadece korkudan ibaret kalmış bir dünya*" anlatılır.[50] Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda bireyi merkeze alarak, onun baskı karşısında aldığı tutumu, kendi yaşamına yönelen dış baskıyla başa çıkma çabasını inceler. Ancak Karasu, bireyi merkeze alırken meselenin toplumsal yönünü ıskalamamıştır. Tam tersine, bireye yönelen baskının toplumsal temelini ustalıkla ele alırken, toplumun iktidar karşısındaki konumlanışını da göz önüne sermiş, toplumsal yaşantının ikiyüzlülüğünü satır aralarında ortaya koymuştur. Bu bakımdan *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı,* aynı zamanda Bilge Karasu'nun yazdığı eserler arasında bir benzerine ancak *Gece*'de rastlanacak düzeyde toplum merkezli bir metindir.

"Ada"yı ve "Tepe"yi kapsayan "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı", Bizans İmparatorluğu'ndaki ikonakırıcılık döneminin yol açtığı kargaşa ve kaostan yola çıkarak, baskıyla karşı karşıya kalmış bireyin iktidardan kaçışını ele alır. Öykülerin merkezinde yer alan ikonakırıcılık, tarihsel olarak Bizans'ın kendi iç çekişmeleri sonucu açığa çıkmış, özünde İslam'ın yaygınlaşmasına karşı gösterilen bir reaksiyondur. İmparatorluğun doğu sınırlarında yeni gelişen bir din olan İslam'ın, giderek güç kazanması ve popülerleşmesi, Bizanslı imparatorları bu yeni güce karşı bir hamle yapmak zorunda bırakmıştır. İslamiyet'in figüratif tasviri yasaklaması ve ibadet yerlerinde figür içeren resimler bulunmasını Tanrı'ya şirk koşma olarak kabul eden bir tutum takınması, Bizanslı Ortodoks imparatorları bu meseleye dönük bir tavır almaya sevk etmiştir. Bunun yanında, Ortodoks öğretide de putlara tapmanın yasak oluşu, ikonaların yasaklanmasına giden yolu açmıştır. İkonlara gösterilen yüksek ilgi ve saygıdan yola çıkarak putperestliğe dönüşün yolunun açılmasından korkan III. Leon'un taht yıllarında başlamış bir hareket olarak ikonakırıcılık, yüz yılı aşkın bir

[50] Türker Armaner, "Korku, Yalan, Hakikat: Uzun Sürmüş Bir Gün", **Bilge Karasu'yu Okumak**, Haz. Doğan Yaşat, İstanbul, Metis Yayınları, 2017. s. 143.

süre boyunca etkisini göstermiş, Bizans'ın dini, siyasi ve toplumsal yaşantısında çok ciddi etkiler bırakmıştır. İkonoklazm hareketinin görünürdeki sebeplerinin gerisinde yer alan bir başka motivasyon da vergiden muaf olan kilise ve manastırların imparatorluğa karşı alternatif bir siyasi ve toplumsal güç odağı haline gelmesinin sarayda yaratmış olduğu rahatsızlıktır. Kilise ve manastırların oluşturduğu alternatif güç odağının önünü kesmek için ikonakırıcılık önemli bir araç olmuş, dini freskoların ve duvar resimlerinin yok edilmesiyle birlikte din kontrol altına alınmıştır.[51]

Konstantinopolis'teki bir yazıcı manastırında yaşayan genç keşiş Andronikos, "Ada" öyküsünün baş kişisidir. İkon yasağı duyurulduktan sonra Andronikos, kendisini bir iç hesaplaşma karşısında bulur. Yıllarca ikonlara bakarak ibadet etmiş, ikonların kutsallığına inanmış bir keşiş olarak, aniden ortaya çıkan ikon yasağı karşısında nasıl tavır alması gerektiğini sorgulamaya başlar. Kutsal olduğuna inandığı şeylerin insan eliyle bu kadar basitçe inancın dışında bırakılabiliyor olması, onu bir inanç buhranına sürükler. Tüm hayatını ikonların kutsal olduğuna inanarak geçirdikten sonra, insan tasvirinin putperestlik gerekçesiyle yasaklanmasını kabullenemez. Diğer keşişlerin de aralarında fısıltıyla konuştukları tek konu budur, ancak din adamları tarafından bu karara dönük ciddi bir karşı koyuşun olmayacağı ortadadır. Din adamları, ikonların kutsallığına içten içe inanmaya devam etseler de genel eğilim yeni gelen ikon yasağına uyma yönündedir. Andronikos'u kendi inancıyla yüzleşmeye götüren de karşılaştığı bu iki yüzlülük olur. İnancına aykırı bir karar olduğu için ikon yasağına karşı çıkması ve manastırda kalıp yemin etmemesi gerekir. Ancak bunun karşılığında inancı yüzünden zindana atılıp işkence göreceğinin bilincindedir. Dinine, uğrunda işkence görmeyi ve sonunda ölmeyi göze alacak kadar bağlı olmadığını fark edince büyük bir buhrana kapılır. İkon yasağını kabul etmediği gibi, o güne dek inandığını sandığı şeye de samimi olarak iman etmediğinin farkına varır. Onun için inanç, aslında yalnızca bir alışkanlıktan ve gelenekten ibarettir. Bunun farkına varışı, inanç dünyasının bütünüyle yıkılması anlamına gelir. İkon yasağını savunması mümkün olmadığı gibi, inancı uğruna işkence görmeyi de göze alamadığı için çözümü Konstantinopolis'i terk etmekte bulur. Şehir yangın yerine dönmüş, kiliselerdeki

[51] Dionysios Stathakopoulos, **Bizans İmparatorluğu'nun Kısa Tarihi**, Çev. Cumhur Atay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 112-4, Cyril Mango, **Bizans: Yeni Roma İmparatorluğu**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2020, s. 129-30.

ikonlar meydanlarda bir bir yakılırken, Andronikos başkenti ardında bırakmış, bir kayığın içinde sığınacağı adaya doğru kürek çekmekle meşguldür.

Andronikos'un manastırdan kaçışıyla birlikte, genç keşişin "uzun sürecek" günü başlamış olur. Güven Turan'ın tespitine göre, "Ada" öyküsünde Andronikos'un başkentten kaçıp sığındığı adada geçen günün tarihi 21 Eylül 730'dur.[52] Hikâyenin olay zamanı bu tarih olsa da anlatıcı zamanda geriye dönüşlerle Andronikos'un manastırdaki günlerini de okuyucuya aktarır, bu şekilde olay örgüsü sık sık kesintiye uğrar. Öykünün biçimsel açıdan gelişim seyri müzikal bir görünüm sergiler. Karasu'nun klasik müziğe olan hakimiyeti, kendisini öykünün formunda gösterir. Öyküdeki olay örgüsünün gelişimi, sıralı aktarım yerine, müzikal bir akışla gerçekleşir. Anlatı boyunca olay örgüsü tek yönlü bir şekilde gelişmez, yaşanan olaylar farklı açılardan tekrar tekrar gözden geçirilir. Sadece merkezdeki olay - Andronikos'un adayı keşfi- devamlılık gösterir. Bu bakımdan öyküdeki süreklilik, zamanın farklı formlarının kullanılmasıyla elde edilir.[53] Tıpkı bir senfonideki tekrar eden notalar gibi, Andronikos'un adayı keşfi öykü boyunca merkezde kalmaya devam eder. Araya giren diğer notalarsa, öykü sırasında beklenmedik anlarda anlatıma karışan geçmişe dönük olaylardır. "Ada"daki olaylar, Andronikos'un tepeye tırmanışı ve tepeden inişi olarak simetrik bir görünüm sergiler. Öyküdeki simetrik anlatım, çağdaş müzikteki zamansallıkla benzerlik taşır.[54] Müzikalite, yalnız "Ada"yla sınırlı değildir, "Tepe"de anlatılan İoakim'in öyküsü de müzikal bir akışla kaleme alınmıştır.

"Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı"nda baskı, öykülerin en genel çerçevesini, "tarihsel-olgusal arka planını oluşturan" ögedir.[55] Kişinin dünyasını, yaşayış tarzını dıştan gelen bir müdahale ile düzenleme çabası olarak baskı, metnin dünyasında bu açıdan kesinlikle olumsuz bir değere karşılık gelir. İnsan eliyle kurulan baskı unsuru, o güne dek kutsal kabul edilmiş bazı inanç değerlerini altüst ettiği gibi, yarattığı

[52] Güven Turan, "'Ada'da Zaman Kullanımı", **Bilge Karasu Aramızda,** Haz. Füsun Akatlı, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 178.
[53] Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, "*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda Süreklilik, Dönüşüm ve Müzikal Akış", **Bilge Karasu'yu Okumak**, Haz. Doğan Yaşat, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 147.
[54] Şenürkmez, **a.y.**, s. 151.
[55] Ülker Gökberk, "*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* Üzerine", **Bilge Karasu Aramızda,** s. 154.

kargaşayla yalnızca korkunun yayılmasına hizmet eder. Bu korku ikliminin anlatıldığı hikâyelerin merkezinde de Andronikos, İoakim ve Andreas vardır.

Üçü arasında "yeni düzene" en kolay uyum sağlayan Andreas olur. Andreas, tıpkı diğer keşişler gibi resim karşısında tapınmayı sürdürse de resmin yasaklanacağı dedikoduları yayılmaya başladıktan sonra Andronikos'a resim uğruna cinayet işlenmesinden ve resmin kutsallık kazanmasından korkmaya başladığını söyler. "*Bu gidişle puta tapıcılık çağına yeniden döneceğiz,*" diyen Andreas, yine de bu düşüncesini yüksek sesle dillendirmekten çekinerek yalnızca Andronikos'la paylaşır.[56] Andronikos, Andreas'ın ikonlarla ilgili düşüncesinin aniden değişmesi karşısında şaşkınlığa uğrar, yıllarca resim karşısında tapındığını gördüğü dostuna bu yeni düşünceye nasıl birdenbire eriştiğini sorar. Andreas'ın verdiği "*düşüne düşüne,*" yanıtıysa tatmin edici değildir. Yıllardır bu meseleyi düşündüğünü söylediği halde, konuya dönük tavrında zaman içerisinde hiçbir değişiklik göstermeyen Andreas, bu konuşmanın ardından gelen akşam ayininde de resim karşısında tapınmayı sürdürür. Bu sırada başkentte ikonların yasaklanacağına dair söylentiler de şiddetini giderek artırmıştır.

Gerçekte Andreas'ın tutumu, imparatorun düşüncelerine uygun hareket etmekten başka bir anlam taşımamaktadır. Andreas, resim karşısında tapınmanın puta tapıcılık olduğunu söylerken inandığı şeyi söylemektedir; çünkü kendisini buna "inandırmıştır". İmparatorun ve devletin resmi görüşü, Andreas'ın da inanç dünyasını şekillendirir. Bu sebeple yasak gelene kadar resimler karşısında tapınmaktan vicdanen bir rahatsızlık duymaz, bu, resmi inancın değişmesini beklerken, alışılageldik bir hareketin tekrar edilmesinden başka bir şey değildir. Andreas, inanç dünyasını kendi aklı ve gönlüyle inşa etmemiştir. O, inancı, kişinin gönlünü bağlayan bir şey olarak değerlendirmez. Bu sebeple geçmişte resim karşısında tapınırken de, imparatorun değişen paradigmasına uyup ikonları putperestlik olarak görürken de belli bir beklenti içerisinde hareket eder. Andreas'ın, resimlerin yasaklanacağının söylentisi ilk çıktığı zaman, herkesten önce resim önünde tapınmanın putperestlik olduğunu dillendirmeye başlamış olmasının arkasında başka hesapların ve niyetlerin olduğu son derece açıktır.

[56] Bilge Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 25.

Andronikos ise, dıştan gelen baskı sonucu içine düştüğü inanç sorgulamasından geçmiş inancını yitirmiş, yeni inancaysa bağlanamamış bir keşiş olarak çıkar. Artık inanmadığı bir dünyada var olmaya devam etmeye çalışmak, her şeyden önce kendisine karşı yapacağı bir saygısızlık olacaktır. Bu sebeple kendisini bu dünyaya bağlayan her şeyden firar etmeye karar verir; başkentten kaçıp bir adada sürgüne çekilecektir. Andronikos'un manastırdan kaçıp adaya sığındığında karşı karşıya kaldığı ilk zorluk, sıfırdan bir dünya kurma zorunluluğudur. O ana dek hazır bir yapının içinde yaşamış olan genç keşişin, bundan sonra adada kendisine yeni bir düzen inşa etmesi gerekir. Adada yeni bir düzen kurmak için zamanı boldur, bunun için Andronikos'a gereken tek şey inançtır: "*Bir şeyler kurmak için inanmalı insan. Her şeyden önce, inanmalı…*"[57] Andronikos, inandığını sandığı dünyanın yıkılışına tanıklık etmiş, içine düştüğü buhran sebebiyle başkentten kaçmıştır. Şimdi yitirdiği inancı adada yeniden bulması, her şeye en baştan başlaması gerekmektedir.

Andronikos'un inancını yitirmesi, birdenbire gerçekleşmiş bir olay değildir. Manastıra girdiği ilk günden itibaren, neyi niçin yaptığını sorgulamayı sürdürmüş, inancını ezbere değil, yaşam pratiği içinde edindiği tecrübelere dayandırmak istemiştir. Bu yüzden manastırdaki dini tartışmalara katılmaktan kaçınmıştır, çünkü bu tartışmaları saçma bulur. Ona göre bu tartışmaları yapan herkes, "temeli bırakıp çatının kiremidinden söz açıyor"dur. Tartışılacak şeylerin neler olduğu önceden bellidir, ancak Andronikos'a göre bunların tartışılması gerekli değildir:

> "Tartışmalarına katılmaktan ne zamandır kaçınmıştı. (…) Tartış[ma], herhangi bir sonuca da ulaştırmıyor; yalnız birkaç kişinin birkaç saat boyunca birtakım büyük adlar sayıp gölgelerine sığınarak, 'bence' sözünü her cümlenin altında sezdirerek olmadık saçmaları kafalara kaka kaka yinelemesinden öteye geçmiyor."[58]

Anlatılanların önemine inanmadığı için Andronikos'un içinde dini tartışmalara katılmaya yönelik bir istek de yoktur. Andronikos için bu düşünce korkutucudur, çünkü tartışmalar manastırdaki dini ritüellerin önemli bir bölümünü oluşturur.

[57] **A.e.**, s. 10.
[58] **A.e.**, s. 21.

Andronikos, tartışmalardan uzak durmasının inancının zayıflığına dair bir işaret olma olasılığından ürkse de kendisini bu tartışmaların gerekliliğine bir türlü ikna edemez. Birkaç defa bu konudaki düşüncelerini öbür keşişlerle paylaşmaya cüret eder, ancak keşişler onunla bu konu hakkında tartışmaya bile girmeden meseleyi sert şekilde savuştururlar. Bu tartışmaların ardından Andronikos manastırda giderek yalnızlaşacak, diğer keşişlerin kendisinden uzaklaşmasına tahammül etmek zorunda kalacaktır. Andronikos'a göre kendisini dini tartışmaları sorgulamaya cüret ettiği için dışlayan bu keşişler, aynı zamanda yeni inanca bağlılıklarını da en çabuk ilan edenler olacaktır.

Andronikos'un yalnızlığı, manastıra yeni giren genç keşiş İoakim'in ona sokulmasıyla kırılır. Kıvırcık saçlı, sarışın, uysal bir genç olan İoakim, ilk günlerin tedirginliğini üstünden attıktan sonra yavaş yavaş Andronikos'a yanaşır. Bundan böyle manastırdaki yalnız keşişle dostluk kuranlar sadece Andreas ile İoakim olacaktır. İoakim ile Andronikos arasında zamanla anlamlı bir dostluk gelişir, İoakim onu ustası olarak kabul edip her kararında ona danışmaya başlar. Belki de bu yüzden Andronikos'un onu yanına almayıp haber bile vermeden başkenti terk etmesi, İoakim'in ona kızmasına sebep olur. Andronikos'un yanına İoakim'i almamasının sebebi açıktır: o, bu yolculuğa yalnız başına çıkmak, peşinden kimseyi sürüklemek istemiyordur. Peşinde birilerini sürükleyerek manastırı terk etmesi, onun bir kahraman gibi gözükmesine yol açabilir, oysa Andronikos, tam da kahraman olamadığı, baskıcı resim kararına karşı çıkamadığı için hayal kırıklığına uğramış ve şehirden bu sebeple kaçmıştır. Andronikos'un trajedisi biraz da kahraman olmayı isteyip bunu göze alacak cesarete sahip olmamasında yatar.

Çok geçmeden halk arasında dolaşan dedikoduların gerçek olduğu anlaşılır. Putlar, resimler kaldırılacak, resimsiz tapınmaya dayanan bir din canlandırılacaktır.[59] İkonlar kaldırılmakla kalmayacak, bir daha geriye dönüş olmaması için her biri toplatılıp meydanlarda yakılacaktır. Andronikos, resim yasağının nedenleri üzerinde pek fazla kafa yormaz, onu asıl ilgilendiren, yasak yürürlüğe girdiğinde nasıl davranması gerektiğidir, fakat nasıl davranacağına ilişkin bir fikri yoktur. İnandığını sandığı resimlere sıkı sıkıya sahip çıkması gerekirken, konuya ilişkin tavır almakta

[59] **A.e.**, s. 24.

kararsız kalmış olmak, onda çok daha fazla kafa karışıklığına sebep olur. İçine düştüğü iç çekişmeden İoakim de nasibini alır. Nasıl bir tutum takınması gerektiğine dair Andronikos'a danışan İoakim, "*Düşünüyorum*," yanıtıyla yetinir ve yeni inanca dair kararsızlığıyla yalnız başına kalır. Andronikos, "yeni" ile "inanç" sözcükleri üzerine uzun uzun düşünüp, bu ikisi arasında bir senteze varmaya çalışır, ancak bunda da başarısız olur. Yeni inancı sorgulamadan kabul ederse, bir birey olarak topluluğun içinde kaybolacağını hisseder: "*Yeni inancı, değişikliği kabul ederse, ömründe bir kez daha, söylenen, istenen, uyulması buyurulan, kendisini herkesle birleştiren, herkese bağlayan şeyi yapmış olacaktı[r]*."[60] Andronikos, otuz üç yaşına gelene dek, bağımsız bir birey olduğunu kanıtlayacak hiçbir davranışta bulunmamış, her zaman için topluluğun peşinden sürüklenmiştir. Şimdi karşısına çıkan bu yeni yol ayrımında da inanmadığı bir şeye toplulukla beraber hareket edip "evet" derse, bir kez daha kendisini geri plana atmış, özgür iradesini askıya almış olacaktır. Andronikos bunu istemediğini fark eder, bu yüzden yapılacak değişiklikleri kabul etmemesi gerektiğini düşünür. Ancak bu durumda başına neyin geleceğini de bilmektedir; yeni inanca karşı geldiği için "aklı başına gelinceye değin" zindana atılacaktır. Andronikos, zindana atılmaktan korktuğunun farkına varınca, kendisini inancının gücüne dair bir sorgulama içerisinde bulur:

> "İmdi, demişti o gece, kendi kendine tartışır, konuşurken, zindandan bu kadar korkuyorsam, zindana atılmağı bu kadar korkunç bir şey sayıyorsam, inancımın gücünü duyduğumu, inancımı değiştirmemeğe karar verecek ölçüde inandığımı nasıl söyleyebilir, nasıl düşünebilirim? Oysa yıllarca, keşiş olarak, din adamı olarak, bu inancı yaşadım, bu inanca bağlılığımı her türlü kuşkunun üzerinde, ötesinde saydım. İnsanlara, yeterince inanmadıkları için ilendim, saldırdım. (…) Yoksa, alıştığım için mi yapıyordum bunu? Alıştığım, öyle düşünüp öyle söylemeğe alıştığım, gerisini düşünmeği aklıma bile getirmediğim, su içer, yemek yer, yürür, yatıp uyur gibi bu işleri yaptığım, ne yaptığımı tamamıyla unuttuğum, aklıma bile getirmediğim için mi?"[61]

[60] **A.e.**, s. 33.
[61] **A.e.**, s. 36.

Andronikos, hayatının her alanını kaplamış inancından vazgeçip yeni inancı kabul ederse, hayatı boyunca bir yalanı yaşamış olacağını fark eder. Yeni inancı bu sebeple kabul edemeyeceği açıktır, ancak eski inancına bağlılığını ilan etme söz konusu olduğunda aklına yalnızca zindanın gelmesi, inanç bağlarının aslında ne kadar zayıf olduğunu anlamasını sağlar:

> "İnancı uğruna zindana atılmağı bile göze alamayan adamın inandığı söylenebilir mi? O halde, gerçekte, inanmıyorum. O halde, yıllarca, bilmeden, farkına varmadan, yalan söyledim. Yalanımı yaşadım, yaşattım başkalarına da. Kendimi aldatmakla kalmamışım, herkesi de aldatmışım."[62]

Andronikos, inancının aslında bir yalan olduğunu kendisine itiraf ettikten sonra artık önünde "kaçış yolu" açılmış olur. Hiçbir inanca bağlılık hissetmeyen Andronikos'un şehirde kalamayacağı açıktır:

> "Andronikos için tek yol kalıyordu. **Kaçmak**. Gitmek. Kendini de, başkalarını da aldatmayacağı, aldatmak zorunda kalmayacağı bir yere kaçmak, bir yere gitmek. Öyle bir yer ki kendisinden yalnız inancını değiştirmesi değil, eski inancına göre hareket etmesi, davranması da istenmesin. Öyle bir yer ki, bugüne dek topluluk içinde Andronikos neyi simgelemişse, orada öyle bir şeye yer olmasın."[63]

Andronikos'un yeni bir hayata başlayabilmek için uygun koşulları yaratabilmesinin şehirden kaçmasına bağlı olduğu barizdir. Karşısına çıkan yeni sorun, gidilecek yerin neresi olacağıdır. Cevabını, hücresinde yaşamını sorguladığı gecenin sabahında bulur: eskiden saraylıların eğlenmek için gittikleri terk edilmiş adaya sığınacaktır. Bu kararı bir defa verdikten sonra, vakit kaybetmeden hazırlıklara başlar. Yasak kararının uygulanmaya başlamasına iki gün vardır. Andronikos, eğer geç kalırsa, iki gün sonra kendisini zindanda bulacağının farkındadır. Bu sebeple kimselere gözükmeden çarşıya iner, peynir, un, bal gibi yiyeceklerin yanında çekiç, keski, balta

[62] **A.e.**, s. 38.
[63] **A.e.**, s. 38-9.

alır. Artık şehri terk etmesi için her şey hazırdır. Ertesi gün, İoakim'e bile belli etmeden şehri terk eder. İlk önce bir tekne ile Halkedon'a geçer. Burada bulduğu bir köylünün atını ödünç alır, atla Pendik'e kadar gidecek, orada atı köylünün bir akrabasına verecektir. Andronikos, köylünün istediği şeyi yaparak Pendik'e geldikten sonra atı sahibine bırakır. Burada atı bıraktığı kişiden karşıdaki adaya geçmek için bir sandal ödünç alır. Andronikos, kendisine sandalı verdiği için adamı kutsar, ardından sandala atlayarak zifiri karanlıkta adaya doğru kürek çekmeye başlar. Bu sırada, adamı kutsamakla ne denli yanlış bir iş yaptığını düşünür. "*Kendi, inanmadığı için, dışarıdan gelen inancın baskısından kaçıyor, buna karşılık, gerçekte inanmadığını anladığı bir duyguyu, başkasını aldatmakta kullanıyor*"dur.[64] Adaya kaçarken, üstünde hala keşiş kıyafetleri vardır.

Andronikos, kürek çekmekle geçen bir gecenin ardından sabaha karşı adaya varır. Artık kendisini aldatmayacağı bir yere gelmiştir, burada yalandan uzak, yeni bir hayat kurması gerekir. Adada keşfe çıkmadan önce, sandalı güvenli bir yere çeker, ardından ipiyle bıçağını yanına alarak adaya adım atar. Hissettiği ilk şey, özgürlük duygusudur:

> "Elleri özgür. Ne zamandır elleri böylesine özgür değildi, olmamıştı… Ya haç vardı, ya resimler; ya buhurluk ya da körlerin, topalların, çocukların elleri, ağızları, dudakları; mumlar ya da inciller, tespihler. Kürekler; uykusuz, duraksız kürekler."[65]

Adaya adım atmasıyla birlikte Andronikos'un uzun sürecek günü başlar. İlk önce suyu bulur, ardından adanın tepesine çıkmak üzere tırmanmaya başlar. Özgürlüğün ilk günü, Andronikos için gerçek benliğini de keşfetmeye başladığı bir tarih olur. Kendi kendisine konuşmaya başlar, sesinde ürkek bir ton vardır. Sesini işitmeye alışması gerektiğini düşünür. Bu adada, "manastırın unutturduklarını" hatırlamaya başlamak ister, çünkü yeniden benliğine kavuşmasının tek yolu budur.

[64] **A.e.**, s. 42.
[65] **A.e.**, s. 12.

Andronikos, bir yandan da şehri düşünüyordur. O gün, şehirde resim yasağının başladığı gündür ve şehirden yükselen alevlerin dumanları adadan bile gözükür. Artık inanca bağlı olmadığını kendisine itiraf ettiğine göre, "*İnanç uğruna yakılanlarla inanç uğruna yakanlar*"ın onu ilgilendirmemesi gerektiğini aklından geçirir, ancak yine de şehirde yaşananları düşünmekten kendisini alamaz.

Andronikos, tepeye ulaştıktan sonra adanın etrafını seyreder. Tepedeyken, baskıdan kaçtığı için artık bir utanç duymadığını fark eder. Başlangıçta zindana atılmaktan korktuğundan dolayı kendisinden utanmış, inancına ihanet ettiğini düşünmüştür. Şimdiyse korkusunu kendisinin bir parçası olarak görmeye başlar ve onu sahiplenir.

Gün ilerlerken Andronikos bir yandan da adada geçecek olan günlerini düşünmektedir. Dua etmeye devam etmesi gerektiğinde karar kılar, bir keşiş gibi olmasa da sıradan bir insan gibi dua etmeyi sürdürecektir. Şimdiye dek Tanrı'yla hep bir aracı vasıtasıyla buluşmuş olan Andronikos, artık onu doğrudan kendi benliğiyle ulaşmak ister.

Andronikos, yaratılış itibariyle serüvenden hoşlanan birisi değildir. Ona göre serüven peşinde koşmak için insanın yiğit olması gerekir, oysa kendisinde bu yiğitliği görememektedir. Andronikos'a göre onun yiğitliği ancak zor anlarda ortaya çıkmakta, baskıdan kurtulmasına yardımcı olmaktadır. Ancak Andronikos böylesi bir tepkiyi yiğitlik olarak kabul etmediği için, adaya kaçışında da kahramanca bir tavır bulunmadığını düşünür.

Adada geçirdiği saatler ilerledikçe yalnızlığının giderek daha fazla farkına varır. Aslında yalnızlıktan, istemediğinde başkalarından kaçmaktan keyif duyar. Ancak Andronikos "*yalnızlıktan hoşlandığı, yalnızlığı aradığı halde, asıl sevdiği, asıl aradığı, kalabalık içinde bulunduğu, kalabalıktan uzak olmadığı bir sırada, bu kalabalıktan ayrılabilmek, yalnız kalabilmek, başkalarının yanından çekilmek, istediği için tek başına durabilmek*"tir:

> "Yalnızlık zorunlu bir durum olmadığı zaman daha çok hoşlanıyor. Ama bir şey daha var bu duyguların içinde. Bir şey daha.

> Anlatılması güç… Sanki başkalarının varlığı, uzaktan da olsa kendini sezdirmedikçe, Andronikos, bir türlü rahat edemiyor. Kendilerinden uzaklaşmak için de olsa başkalarının varlığı kendisine gerekli. Öyle bir şeyler, öyle bir şeyler dönüyor kafasında… Hep başkalarının varlığı gerek bu yalnızlığına. Şimdi ise, gerçekten yalnız, şehirden uzak, gerçekten tek başına kaldığı şu anda, şehirdeki yaşayışı, şehir yaşayışının küçük alışkanlıklarını arıyor; aradığının farkında; aramaktan korkuyor."[66]

Andronikos yalnızlığı, ancak geriye dönebileceği bir kalabalık olduğu durumda seven birisidir. Adaya kaçarak gönüllü yalnızlığını zorunluluk haline getirdiğinin farkına varınca, yaptığı işin ciddiyetinin büyüklüğüne ikna olur. Güneş yavaş yavaş batarken, adanın tepesinden geçen leylek sürüsünü görür, leylekler göç etmektedir. Leyleklerin göçü ona kendi göçünü hatırlatır. Onun bugün yaptığı şey, "*denize girip, çamlarda gezip, üzümünü peynirini, ekmeğini yeyip şimdi Tanrının o güne rastlattığı bir panayır eğlencesini seyrettikten sonra yorulduğunu düşünerek, duyarak, evine dönecek, yatağa külçe gibi yığılıp hemen uykuya dalacak, keyfi yerinde bir devlet kulunun pazar gezintisi değil*"dir.[67] Bunu unutmaması gerektiğini kendisine sık sık hatırlatır, fakat bir yandan da yalnızlık düşüncesi kendisini hissettirmeye devam eder.

Andronikos'un dikkatini adanın karşısından geçen yelkenli bir tekne çeker, tekne, başkente doğru gitmektedir. Çok geçmeden bu teknenin dün onu şehirden Halkedon'a geçiren yelkenli olduğunu fark eder. Dün yelkenliyle Halkedon'a geçerken gemi kaptanına herhangi bir şüphe olmadığı halde karşıya geçişiyle ilgili bir sürü yalan söylemiş olması şimdi Andronikos'u utandırmıştır. Andronikos, henüz resim yasağıyla ilgili bir şey bilmeyen yelkenlideki yolcuların şehre varınca karşılaşacakları manzarayı hayal eder. Dün tekneye binerken şehirden uzaklaşmasıyla ilgili yalan söylemiş olmasıyla bugün gemi kaptanının gözünde "yiğit bir kaçak", bir "kahraman" olma şansını yitirdiğine üzülür.[68] Andronikos, kendisini olduğundan daha büyük görmek ister, ancak her fırsatta başarısızlığa uğrar. Bu sebeple bir "kahraman" değil, yalnızca bir "kaçak"tır.

---

[66] **A.e.**, s. 45.
[67] **A.e.**, s. 52.
[68] **A.e.**, s. 54.

Adada akşam olduğunda Andronikos yalnızlığına ve firarına dair düşünmeyi hala sürdürüyordur. İnancını tekrar tekrar gözden geçirir, Tanrıyı bulmaya çalışır. Birkaç defa uyumayı denese de bunu başaramaz, çünkü yalnızlığını düşünmeye devam etmektedir:

> "Yalnızım yalnızım yalnızım diyor içinden. Ya da içinde başka biri böyle söylüyormuş gibi oluyor."[69]

Yalnızlığından kurtulamayan Andronikos, en sonunda doğrudan Tanrıya seslenerek "*Tanrım! Sana inanıyor muyum? Sana inanıyor muyum ki*?"[70] diye sorar. Gece ilerlerken aklına İoakim gelir. Andronikos, İoakim'i düşünmeye dalmışken "Ada" öyküsü sona erer.

Andronikos'un uzun süren günü bu şekilde geçmiştir. Andronikos adada birkaç ay boyunca kalacak, ardından Konstantinopolis'e, bu defa "yemin etmemek" üzere geri dönecektir. Andronikos'un dönüşü, yeniden inanmaya başlamasının değil, sonunda kahraman olmayı göze alabilmesinin bir sonucudur. Andronikos, inanmadığı halde döndüğü için zindana atılacağını bile bile baskıdan daha fazla kaçmayı kabul edemez. Sonunda kahraman olması için uygun şartlar oluşmuştur. Şehre döndüğünde kendisine hiç susmadan ölene dek konuşma cezası verilir. Andronikos ölene dek ara vermeden konuşacak, sonunda konuşa konuşa nefesi tükenecek ve hayata gözlerini yumacaktır. Manastırda onun anlattıklarını dinlemekle sorumlu tutulan keşişse İoakim olur.

Andronikos'un kaçışı, İoakim'e göre, onun onurunu koruma çabasıdır. Yeni durum, onurunu korumasına fırsat vermediğinde, Andronikos'un yaptığı şey bir çıkış yolu aramak olur. Kuçuradi, Andronikos'un bulduğu çıkış yolunun, "*kendini de başkalarını da artık aldatmak zorunda kalmayacağı, kendisinden inancını değiştirmesi de, eski inancına göre davranması da istenmeyecek, neye inandığını hiç kimsenin sormayacağı bir yere gitmek*" olduğunu belirtir. Andronikos, kendi imgesini ancak bu şekilde koruyabilecektir.[71] Geri dönüp "yemin etmemeye" gelmesi, onun "temiz"

[69] **A.e.**, s. 56.
[70] **A.e.**, s. 56-7.
[71] İoanna Kuçuradi, "Değer, Değerler ve Yazın", **Bilge Karasu Aramızda**, s. 237.

kalmasını ve bu şekilde kahraman olmasını sağlar. Ancak kahraman olmak da değersiz bir şeydir:

> "Temiz insanların başarısıydı kahramanlık. Temiz insanların kendilerini kirletme tehlikesiyle karşı karşıya geldiklerinde, bunu yapmaktansa kendilerini yok etmeleriyle ortaya çıkan bir şey. (…) Andronikos, (…) yaşasaydı kirlenecekti (ne yaparsa yapsın kirlenecekti), o zaman *yapmamayı yapıyor,* kendini ortadan kaldırarak, temiz *kalıyor*. İnançsızlığını yine de bir inanca dönüştürüyor."[72]

"Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı"nda en büyük iç hesaplaşmayı yaşayan İoakim olur. "Tepe" öyküsünde Andronikos'un ölümünü seyretmekle görevlendirilen -ya da bu şekilde cezalandırılan- İoakim, ustasının kahramanca ölümü karşısında kendi konumunu sorgular. Andronikos'un ölümünü o buyurmamış olsa da, bu ölüme tanıklık etmiştir:

> "Andronikos'un konuşmasına, hiç susmamacasına konuşma cezasına çarptırılmasına karşılık susmuştur İoakim. Susarak paylaşmıştır işkenceyi. Susmak, bir anlamda baskıya baş kaldırmamak demektir. İoakim'in çıkmazını işte bu noktada başlatmak gerekir. (…) Baskı karşısında Andronikos ölümü, İoakim yaşamayı seçmiştir. Bu yüzden İoakim'in gözünde Andronikos kahraman, kendisiyse korkaktır. Bu karşıtlığın acısını İoakim ölünceye dek duyacak, suçsuz bir insanın öldürülüşü karşısında bir şey yapamamanın, edilginliğin suçunu, bu suçla damgalı ömrünün yükünü hep omuzlarında taşıyacaktır. Bu suçluluk bilinci, Andronikos'la İoakim'in yaşamlarındaki karşıtlığı bir koşutluğa dönüştürecek, İoakim Andronikos'un çektiği işkenceyi bir başka biçimde sürdürecektir."[73]

İoakim, yaşamı boyunca Andronikos'un ölümü göze alıp kahraman oluşunu unutmayacak, onun kahramanlığı karşısında kendisini her zaman aşağıda hissedecektir. Andronikos, resim yasağı duyulduğu anda başkenti terk etmiş bir öncüdür. İoakim ise manastırda kalmış ve bu yasağa inanmadığı halde uymuştur. Sonrasında İoakim için manastırda kalma kararı vicdanını yaralayan bir mesele haline gelecektir.

---

[72] Oruç Aruoba, "Sevgili Hocam ve Sevgili Ustam", **Bilge Karasu Aramızda**, s. 251.
[73] Ülker Gökberk, **a.y.**, s. 158.

İoakim'in dramı, ustasının ölümünü izlemek zorunda kaldıktan sonra artık istese de kahraman olamayacağını bilmesidir. Manastırın en genç keşişi olarak bu sorumluluğun İoakim'e yüklenmesi, yalnızca bir gözcülük görevi değil, aynı zamanda genç keşişe "doğru yoldan" saparsa başına geleceklere dair verilmiş bir gözdağıdır. İoakim, Andronikos'un hücresinde dokuz gün boyunca susmamacasına konuşmasının ardından gelen ölümün anlamsızlığını görmüş, sonunda hiçbir şey uğruna ölmenin korkutuculuğuna tanıklık etmiştir. Bununla birlikte Andronikos'un kimseye baş eğmeden ölüme gidişindeki yüceliği de sezmiştir. Hiçbir zaman Andronikos gibi bir kahraman olamayacağının ayırdına varan İoakim, bunu kendisine kanıtlamak için sembolik bir eyleme girişir: Manastırdaki tilkiyi öldürür.

İoakim, bir sabah manastırdaki hücresinde uyandığında, penceresinden kanlar içindeki bir tilki yavrusunu görür. Yavru tilki, bir yandan boynundaki zincirden kurtulmaya çalışıyor, diğer yandan kendisine taş atan çocuklardan korunmak için duvar kenarına sığınmaya çalışıyordur. İoakim, tilkiyi yaralı halde bulur, sahiplenir, yaralarıyla ilgilenir, iyileştirir ve manastırda yanına alır. İoakim, tilkinin boynuna ince ve uzun bir zincir takıp binanın içerisine bağlayarak onu manastırın bir parçası haline getirir. Başlangıçta diğer keşişler bunu İoakim'in gençliğine vererek tilkinin varlığını fazla önemsemese de, tilkinin giderek büyümesi diğerlerinin homurtularına sebep olur. İoakim, kendi yemeğiyle beslediği tilkiye öylesine bağlanmıştır ki, başkalarının homurtularına kulak asmamaya karar verir. Zaman geçtikçe tilkiyi başkalarının da beslediğini fark eden İoakim, manastırdaki keşişlerin tilkinin varlığını kabullenmeye başladıklarına ikna olmaya başlar:

> "Bir hayvanın da sevilebileceğini öğrenmişlerdi diye düşünüyor şimdi İoakim. Sevilebileceğini; sevilebilecek başka şeyler de olduğunu bu dünyada… Tanrı sevgisinden sonra, Tanrının yarattıklarını da sevebileceklerini… Ama farkındalar mıydı? Hayvan sevmenin, hayvan beslemenin günah olduğunu söyleyenler, insanların, hayvanların, bitkilerin, taşların Tanrı yaratıkları olduğunu kabul etmiyorlar mıydı? Tanrıyı sevmek, yaratıklarını sevmemeğe mi bağlıydı?"[74]

[74] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 77.

Tilki dışında manastırdaki tek dostu olan Andronikos'un, resim yasağından sonra ona haber bile vermeden şehri terk etmesi, İoakim'in kendisini sorgulamasına sebep olur. Yollara düşüp onu aramayı aklından geçirse de bu fikirden vazgeçer. Resim yasağı karşısında nasıl bir tavır takınması gerektiğine henüz karar verememiş olan İoakim, ustasının onu terk etmesiyle bir darbe daha almıştır. Birkaç ay boyunca haber almadığı ve unutmaya başladığı Andronikos'un, bir gün aniden manastırın kapısında belirmesi, bu sebeple İoakim'de bir şok etkisi yaratır. Dönüşüne sevinmesine fırsat kalmadan dostunun ölüm cezasına çarptırılmasıysa İoakim'in gururunu kırmıştır.

İoakim'in yalnızlığını paylaştığı tilkiyi kendi elleriyle öldürmesi, bu sebeple çok ciddi bir kırılma anıdır. Andronikos'un ölümünden sonra manastırda kalan İoakim, tilkinin günahıyla ellerini kirletir ve bu günahın lekesi yüzünden bir daha asla kahraman olamayacağını kendisine göstermiş olur. Tilkiyi öldüren İoakim, manastırda yaşamaya devam eder ve derin bir sessizliğe bürünür.

Andronikos'un ölümünün üstünden zaman geçtikçe, onun resim yasağına karşı takındığı tavır yaygınlaşır. Giderek daha fazla sayıda insan başkenti terk etmeye ve resim yasağına karşı direnmeye başlar. Direniş güçlendikçe, kaçma düşüncesi yeni bir değer olarak ortaya çıkar. Kaçmak, artık baskıya karşı direnmenin, kahramanlığa giden yolun adı olur. Kapadokya, eski inanca bağlı kalanların buluştuğu yeni bir inanç merkezi olarak gelişir, Kapadokya'daki yeraltı kiliselerinde ikonlara karşı tapınmanın sürdüğü kulaktan kulağa yayılır. İoakim, Andronikos'un ölümünün ardından yirmi yıl boyunca manastırda yaşamayı sürdürür. Tilkiyi öldürmekle birlikte kendi ruhunu da kirletmiştir. Yirmi yıl boyunca, hiçbir sorumluluk üstlenmeden manastırda yaralı vicdanıyla baş başa yaşamaya devam eder. Yeni inanca karşı tepki kendisini iyiden iyiye hissettirmeye başladığında, İoakim kendisini bir yol ayrımında bulur. Ya manastırda kalıp yeni inanç taraftarlarının yanında yer alacak, ya da eski inancı savunan direnişçilerle birlikte Kapadokya'ya gidecektir. İoakim, üçüncü bir yolu tercih eder: O, ummadık şekilde manastırdan kaçıp Ravenna'ya yerleşir. Manastırda kalmaya devam etmek artık onun için mümkün değildir, fakat direnişçilere katılması demek, kahramanlığa kalkışması anlamına gelecektir. İoakim ise tilkiyi öldürdüğü gün, kahraman olma ihtimaline kendi eliyle son vermiştir. Bu sebeple Ravenna'ya, papalık kontrolündeki bu İtalyan şehrine kaçar.

İoakim, papadan eski inancı sürdürebileceği bir kilise kurmasına izin vermesini ister. Katolik dünyasının lideri, Ortodoks Bizans İmparatoru'na karşı kullanabileceği bu fırsatı kaçırmayarak İoakim'e istediği izni verir. İoakim, Ravenna'da eski inanca uygun olarak ikonlarla doldurduğu bir Ortodoks kilisesi inşa eder. Kendisini bu kiliseye adayan İoakim, kiliseye sığınan çocukları yetiştirerek yıllarını geçirir. İoakim'in Ravenna'daki yaşamı, geçmişinden kaçtığı ve her şeyi geride bıraktığı bir sürgün dönemidir.

İoakim, hayatı boyunca, bu küçük şehre kaçarken gemide tanıştığı bir doğulu köleden dinlediği doğu masalını düşünüp durmuştur. Kendi yaşantısıyla benzerlikler bulduğu bu masalda anlatılan bir mimarın öyküsüdür. Anlatılana göre, mimarın birine görkemli bir saray yapması için farklı renklerden binlerce taş verilmiştir. Mimardan dikkat etmesi beklenen tek şey yalnızca sarayı inşa ederken aynı renkten iki taşın yan yana gelmemesini sağlamasıdır.[75] Sarayda yalnızca bir yerde aynı renkten iki taşı yan yana getirmesine müsaade edilmiştir. Mimar, sarayı inşa etmeye başladığında aklındaki en önemli sorun, aynı renkli taşların yan yana gelmemesini sağlamaktır. Bu sebeple devamlı yeni duvarlar, katlar ördürür. Taşları dizmenin güçlüğünden dolayı her taraf başlanmış ancak bitmemiş inşaat işleriyle dolmaya başlar. Mimar, aynı renkte iki taşı yan yana koyma hakkını ileride gerekeceği düşüncesiyle devamlı erteliyordur. Sarayın inşaatı yıllarca sürmesine rağmen sonuçlanmaktan uzaktır. Sarayın inşası aradan geçen yıllara rağmen tamamlanamaz. Yaşamının son günlerinde mimar, sonunda başarısızlığının farkına varır:

> "Bir de farkına varmış ki, korkusu içinde (…) ördüğü parça parça duvarlar kendisine verilen arsanın her yerini doldurmuş. Ama hepsi ayrı duruyor, hepsi birleştirilmeği bekliyor. Bu arada sarayı, sarayın gerçekleştirilmesi gereken koşulları aklından büsbütün çıkarmış olduğu için bu duvarları birleştirmeğe, kapatmağa gücü yetse bile, (…) bu bitecek yapı saray değil, herkesin bilebileceği ama eşine kimsenin rastlamamış olacağı bir saraya değil, hayvanların barınabileceği bir ahıra bile benzemeyecek. Ne saray ne yapı varmış ortada, ne de bunların düşüncesi."[76]

[75] **A.e.**, s. 92.
[76] **A.e.**, s. 93.

İoakim, doğulu kölenin kendisine anlattığı bu masaldan çok etkilenir çünkü onda kendi hayatından benzerlikler bulur. Tıpkı masaldaki mimarın aynı renkten iki taşı yan yana getirmekten korkması ve hep uygun anı beklemesi gibi, İoakim de yaşamında tavır alması gereken anlarda suskun kalmış, sonunda imparatorun baskısı karşısında mağlup olmuştur. Şimdi Ravenna'da korkularından sıyrılarak inşa ettiği kiliseyle geçmişteki hatalarından arınacağını, yurdunun gerçek yansımasını bu yabancı ülkede gerçekleştireceğini ummuştur. Bu kilise artık onun hem ülkesi hem de mezarı olacaktır. Ancak aradan geçen yıllarda bu düşüncesinin yalnızca boş bir hayalden ibaret olduğunu kabul eder. Resimlerin yasaklanmasının üzerinden geçen onlarca yıl sonra artık kaçanların gerçekte neyden kaçtıkları, bu tapınağa sığınanların neden sığındıkları iyice belirsizleşmiş, anlamını yitirmiştir. Yapılan eylemler, anlamı üzerine düşünülmeden, gerçek değerinin farkına varılmadan tekrarlanan ritüellere dönüşmüştür. Bu sebeple Ravenna'da geçirdiği yıllarda İoakim ciddi bunalımlar geçirir. Hiçbir zaman kahraman olamayan bu firari kişi, zaman zaman intiharın eşiğine gelir. Ancak her seferinde bir başka sebeple intihar etmekten vazgeçmiştir:

> "Tanrı korkusundan ötürü vazgeçmişti çoğu zaman, kendini öldürmekten korktuğu için vazgeçmişti bir iki kez; kendini öldürmeği alçaklık diye gördüğü de olmuştu, düzmece bir kahramanlık diye de. "Saçma" da demişti, "öldürsem neyi çözerim" diye de sormuştu kendi kendine."[77]

İoakim'in intihardan vazgeçiş sebeplerinde, Bilge Karasu'nun intihara dair düşüncelerinden izler bulmak mümkündür. İoakim intihar etmemiş, ancak yaşama aktif olarak katılmaktan da elini çekmiştir. Geçmişine dair düşünceler içerisinde Ravenna'da yıllar geçirir. Artık neye inandığının bir önemi kalmamıştır. Belki de bu sebeple Bizans'ta resim yasağının kalktığı duyulduktan sonra İoakim, kilisesini Katolik kilisesine bağlamaya karar verir.

İoakim, tam anlamıyla firari bir karakterdir, hiçbir yere ait olamayan, bütün hayatı kaçak olarak geçen bir "yersiz yurtsuz"dur. İoakim, Bizans'tan "yapılabilecek

[77] **A.e.**, s. 97.

bir şey olmadığından" dolayı değil, "bir şey yapmak istemediğinden" kaçmıştır. Bu firari karakter, Andronikos kadar cesur olamamış, kendisi kalabilmek uğruna ölmeyi değil, kendisini inkâr etme pahasına kaçmayı tercih etmiştir. Andronikos, kaçışıyla kahramanlık yoluna girmiş, İoakim kaçarak kahraman olma şansını sonsuza dek yok etmiştir. Canetti'nin kitle anlatımına göre, Andronikos *sürüden*, İoakim *kaçış kitlesinden* kaçmıştır. İoakim, "Tepe"nin sonunda ölümü bekleyen, bezgin bir yaşlı keşiş olarak karşımıza çıkar: "*Yoruldum artık, diye düşünüyor İoakim. Yoruldum. Tanrı canımı almayacak mı daha?*"[78] Sonu itibariyle, Karasu'nun firari kişileri arasındaki en bedbaht olanı şüphesiz İoakim'dir. Andronikos inanca karşı işlenen günaha ortak olmamak için kaçarken, İoakim firarında günahlarını beraberinde götürür.

Bilge Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda merkeze "öteki"yi koyması, elbette tesadüfi değildir. Kendi yurdunda "öteki" durumuna düşen İoakim ile Andronikos'da, azınlık olmanın ne demek olduğunu iyi bilen Bilge Karasu'dan izler bulmak mümkündür. Andronikos ile İoakim'in firarı, aşina olduğu dünyanın değişmesi karşısında yapacak bir şeyi olmayan kişinin bu duruma gösterdiği reaksiyondur. Ancak Andronikos sonunda geri döner, tıpkı Karasu gibi öteki olmayı göze alarak baskı karşısında dik durmayı tercih eder. İoakim'se bir defa başladığı kaçışını sonuna dek sürdürür, artık firar, onun kimliğinin bir parçası haline gelir.

"Ada" ile "Tepe"nin aynı hikâyenin bölümleri yerine iki farklı öykü olmasının gerekçesi de budur. Her ne kadar birbirini tamamlayan iki öykü gibi gözükse de aslında bu hikayelerin kendilerine ait ayrı bir akışı vardır. Andronikos ile İoakim, *puzzle* gibi birbirini tamamlayan değil, *matruşka* gibi iç içe geçmiş karakterlerdir. Bu iki firari karakter, eylemleriyle ortak bir kimlik inşa etmiştir. Bu kimliğin harcıysa "öteki" olmaktır.

[78] **A.e.**, s. 121.

## 4.4. Modern Bireyin Firarı: "Göçmüş Kediler Bahçesi"

İlk olarak 1979 yılında Milliyet Yayınları tarafından yayınlanan *Göçmüş Kediler Bahçesi,* Bilge Karasu'nun kitapları arasında konu ve biçim bakımından en çok çeşitlilik gösteren eseridir. Kitaptaki öyküleri "masal" olarak tanımlayan Karasu, bu edebi türü anlatısının etkisini güçlendirebilmek için cesurca kullanır. Karasu'nun postmodern bir roman şeklinde de okunabilecek olan metinlerini inatla "masal" olarak tanımlaması, yazarın, metinleri belirli biçimlere sıkıştırmaya karşı çıkışı olarak görülebilir. Karasu, buradaki metinlerini roman ya da öykü yerine "masal" şeklinde adlandırarak okurun metinlere olan yaklaşımını da kolayca etkilemiş olur. Yazar metnini bir kez masal olarak adlandırdıktan sonra, okurun kitabı okuması bütünüyle değişir.[79] Yazarın okuru metnin türü üzerine bilinçli şekilde manipüle etmesi, anlatısı üzerinde kendisine büyük bir özgürlük sağlar. Artık tek bir türün -en yakın olasılık olarak öykünün- uyması gereken kurallarına bağlı değildir, türler arasında istediği şekilde geçiş yapabilir. Firari yazar Karasu'nun yazarlığındaki kaçışı kendisini bu şekilde edebi türlerle aidiyet ilişkisi kuramamasında da gösterir. Karasu, buradaki metinleri masal olarak tanımlasa da metne yaklaşımında buna inanarak hareket etmez, türler arasında serbestçe salınır.

Adler'in psikolojik dünyasını detaylıca açıkladığı eksiklik duygusu içindeki birey, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin masallarında kendisine yer bulur. Bu masallarda ön plandaki bireyler, içinde bulundukları gerçeklikten tatmin olmayan, devamlı bir arayışın içerisinde olan, eksiklik duygusu taşıyan kişilerdir. Eksikliği kaldırmak, "tamam olmak" için bu masalların eksik kişileri başka birilerine yanaşırlar. Yaşantılarında bir denge sağlamak için kurdukları ilişkilere giderek daha fazla bağlanan bu eksik kişiler, sonunda kendilerini bu ilişki dışındaki her şeye yabancı hale gelmiş bulurlar, bu ilişkileri "*giderek başka ilişkileri olanaksız kılar*."[80] Masallardaki bu ilişkilerin sonu -mutlaka olmasa da- ölümle biter. Ölüme götüren bu ilişkilerin birçoğunda usta-çırak izleği açık şekilde kendisini gösterir. Ancak masalların tümünü bu perspektiften okumaya çalışmak abartılı olur. Eksik modern bireyin arayışı,

[79] Cem İleri, **Yazının da Yırtılıverdiği Yer: Bir Bilge Karasu Okuması**, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s. 137-8.
[80] İskender Savaşır, "Masalların Yırtıldığı Yerden Dostluklara", **Bilge Karasu Aramızda**, s. 193.

beraberinde firarı getirir. Kişinin kim olduğunu bulması için, önce kaybolması gerekir. Bu sebeple bulunduğu noktadan memnuniyetsizlik duyan bireyler içinde bulundukları firar psikolojisi sonucunda geçmiş yaşantılarıyla olan bağlantılarını koparıp bir arayışa çıkar. Bu arayışın bir yere varması için, kişinin eski benliğinin "ölmesi" bir zorunluluktur. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki ölüm, bu yüzden her zaman için bedenen ölümü ifade etmez. Ölüm, burada yalnızca kişinin yeniden doğuşundan önce geçmesi gereken bir merhaledir.

Karasu için verili dil hiçbir zaman yeterli olmamıştır. Metinlerin içeriğindeki firar temi, biçimde ve dilde de kendisini göstererek bütüncül bir görünüm arz eder. Olağanüstü bir dünya kurgulayan yazarın dilin olağan kullanımıyla yetinemeyeceği açıktır. *Göçmüş Kediler Bahçesi,* Karasu'nun yazarlık serüveninde verili dilden giderek uzaklaştığı ve dil kullanımında radikal bir tarza yöneldiği dönemin başlangıcı olur. Entelektüel çevrelerde dil kullanımının giderek muhafazakarlaşmaya başladığı bir dönemde Bilge Karasu aksi bir istikamete yönelerek masallarını "koyak", "söbe", "kürtün", "çıdam", "ivecen", "değirmi", "küşün", sofracı" gibi unutulmuş Öztürkçe kelimelerle "gelesiye", "diyesiymiş" gibi deyişleri kullanarak kaleme alır.[81] Karasu'nun verili dilden kaçışı, kendi anlatı dünyasını istediği gibi kurması için yetersiz olan yerleşik dil anlayışını reddetmesi anlamına gelir. Karasu, metinlerinde *olması beklenen* değil, *olması gereken* bir dil kullanır. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki masallarda geri adım atmadan uyguladığı bu prensip, anlatımın anlaşılırlığını ve takip edilmesini güçleştirse de yazarın kendi dünyasını istediği gibi kurabilmesine olanak tanır. Karasu'nun firari kişileri, ancak Karasu'nun kaçak diliyle anlatıldığı zaman anlam kazanır.

Karasu'nun musikiye olan hakimiyeti kendisini *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde de gösterir. Masalların arasına bölüştürülmüş "Göçmüş Kediler Bahçesi" adındaki "döşek masal"ın temposu tıpkı bir **kreşendo** gibi giderek yükselir ve masalın sonuna doğru anlatı güç kazanır. Döşek masalın her bir bölümünün önüne ve arkasına gelecek şekilde konumlanan on iki masalsa bir günün on iki saatlik dilimi olarak düşünülmüş ve metne bu şekilde yerleştirilmiştir. Günün öğle vaktinden sonra başlayan kitapta her

[81] Fatih Özgüven, "Göçmüş Kediler Bahçesi'ni İlk Kez Okurken", **Bilge Karasu'yu Okumak**, s. 33.

masal bir saate karşılık gelir. Karasu, ilk saatlerin masallarının pozitif bir havada olmasını istemiş, altıncı masalın karşılık geldiği altıncı saatten sonraki masalların içeriğininse tıpkı günün kararması gibi koyulaşmaya başlamasını planlamıştır. Ancak Karasu istediği pozitif havayı birkaç masalı dışında yakalayamamıştır, kitaptaki masalların birçoğu karanlık bir atmosfere sahiptir.

Karasu'nun masallarındaki kişiler isimsizdir. Bu tercih, bir tür olarak masalın anlatı yapısına uygun olduğu gibi, Karasu'nun modern bireyin içinde bulunduğu firar psikolojisini anlatma çabasını da kolaylaştırır. İsimsizlik, okurun örnek bir hikâye olarak "Avından El Alan"ın balıkçısının kalabalıkları geride bırakıp kendisini denize vermesini okurken karakterle daha kolay özdeşlik kurmasını sağlar. Okur, isimsiz balıkçının firarında kendisinden bir şeyler bulur.

Balıkçının avcı olma hikayesinin temelinde yalnız geçen çocukluğu vardır. Karasu'nun metinlerinde çocukluk, *Troya'da Ölüm Vardı*'dan itibaren kendisine bir şekilde yer bulur, çünkü yazara göre yetişkin bireyin yaşantısındaki marazların kaynağı çocukluk çağındaki kırgınlıklardır. Bireyi kaçışa sürükleyen psikolojinin oluşum evresi, çocukluk yıllarına uzanır. Balıkçı'nın çocukluğu yalnız başına geçmiş, çevresinde dostluk edebileceği kimse olmamıştır. O kadar yalnızdır ki, yakaladığı bir yılanla dostluk etmeye bile kalkışır. Devam etmesi mümkün olmayan bu dostluktan sonra, çocuğun yalnızlığı giderek daha fazla acı verici olmaya başlar. Çocuğu balıkçı olmaya iten sebep de budur. Çocuk, bir şeylerin arayışındadır, ancak neyi aradığını bilmemektedir. Bir kalabalığın içerisine karışmak, cemaatin bir üyesiymiş gibi hissetmek ister. Aradığı bu topluluk şefkatini balıkçılıkta bulur. Balıkçıların yanında avcılığı öğrenmeye başlar. Sonunda kendi başına ava çıkıp yanında ilk avıyla geri dönmeyi başarınca, oymak dedesinden bir ad almaya hak kazanır. Ancak adı okunduğu sırada gök gürler, balıkçı çocuk gürültüde adını duyamadığı için isimsiz kalmayı sürdürür.[82] İsimsiz kalmak, balıkçının kaderidir. O, kendi başına olmaya mahkumdur ve denizde ava çıkmaktan başka bir şeye uyum sağlayamaz. Normal hayat, onun için uyum sağlaması mümkün olmayan, kaygı verici bir yapıdır. Sevginin ne olduğunu bilmiyordur, onun için sevmek, "*simgesel olarak da, gerçek olarak da yemekten başka*

[82] Bilge Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 25.

*bir anlama gelme[z].*”[83] Sevginin ne olduğunu bilmediği için, yaşamı boyunca sevginin anlamını ve mutluluğu arar. Balıkçının sevgiyi arayışı, aslında kendisine bir ad araması anlamına gelir. Tüm arayışı, kendi kişiliğini bulmaya yöneliktir. Kıyıdan uzakta, uçsuz bucaksız denizin ortasında kendisinde aradığı kişiyi bir balık sayesinde bulacaktır.

Ava çıktığı bir gün, sol kolunu **orfinoz** balığına kaptırmasıyla balıkçının yolu çizilmiş olur. Kolunu dirseğine kadar ısıran ve etini koparan orfinoz, balıkçının vücuduna yapışık kalır. Bu andan itibaren balıkla arasında **simbiyotik** bir ilişki gelişen balıkçı, balığı vücudunun bir parçası olarak kabul etmeye başlar ve balıkla birlikte tek bedendeki ortak canlı haline dönüşür. Balığa “kıyamayan” balıkçı, çocukluğunda yakaladığı yılana söylediği şeyi, orfinoza tekrarlar: “*Biz dost olduk şimdi*.”[84] Balık ile balıkçı arasında yaşananlar, av ile avcının konumunu ters yüz eder. Balıkçı, balığı avlamak için denize açılmıştır, başlangıçtaki avcı odur. Balıksa suyun içinde, her şeyden habersiz yüzmeyi sürdürür, onun kaderi balıkçıya av olmaktır. Ancak isimsiz balıkçı onu yakaladığında balığın avcının kolunu ısırarak bedenine yapışması, okuyucuyu ikisinin konumlarını yeniden gözden geçirmek zorunda bırakır. Balıkçı, balığa mahkumdur, onsuz hiçbir yere gitme şansı yoktur. Ancak balık da daha en başından avcıya yakalanmış, “oltaya gelmiştir”. Bu durumda, ikisi de birbirine tutsak düşmüştür denilebilir. İki canlı dost olmuştur, ancak balık avcıyla dosttan da öte bir şey olmak, onunla tek bedende birleşmek, ortak bir canlı meydana getirmek ister. Bu sebeple balıkçıyı ölümün kollarına götürür, çünkü ancak ölümden geçerek yeniden doğum gerçekleşebilir. Balıkçıysa karanlığın içerisine girmek istemez, çünkü ölümden korkuyordur. Balıkçının ölümden korkması, balığın avcıyla beraber yeniden doğuş çabasını boşa düşürmüş olur.

Balıkçı bir çıkmazın içerisindedir, durum üzerine düşünmeye başlar. Balıkla birlikte tek bedende yaşıyor olmaktan mutludur, sonunda aradığı dostu bulmuştur. Kendisini onun peşinden her yere gidebilecek güçte hisseder, bunun tek istisnası ölümdür. Ancak kendisini kıyıdaki kahvede, arkadaşlarının yanında hayal ettiği zaman, kendisini tanımlayan kolundaki orfinozun arkadaşları tarafından

[83] **A.e.**, s. 17.
[84] **A.e.**, s. 22.

görülmeyeceğini düşünür. Arkadaşları, yalnızca balıkçının kolunun koptuğunu fark ederler, kola sımsıkı bağlı orfinozuysa kimse görmemektedir. Bu, balıkçı için acı verici bir düşünce olur. Kendisinin en ayrılmaz parçası, gerçek anlamdaki tek dostu kimse tarafından görülmemiş, adeta yok sayılmıştır. "*Seni görmeleri için ne yapmalıydım ki?*"[85] diye sorar balıkçı kendisine. Kimliğini oluşturan en önemli parçası görmezden gelinmiştir, bu balıkçı için büyük bir yıkım olur. Bir başka ihtimal de, balıkçının kahvedekilerin balığı kolundan ayırmaması için orfinozu onlardan saklamış olmasıdır. Sebep ne olursa olsun, balıkçının hayalindeki bu sahne, ona kendisi için tek gerçekliğin orfinoz olduğunu öğretir. Balıkçının hayattaki tek dostu koluna yapışan balıktır, eğer insanlar orfinozla birlikte meydana getirdiği bu yeni canlı için bir tehdit unsuruysa, yapılması gereken tek şey onlardan *kaçmaktır.* Hayatı boyunca eksikliğini hissettiği şeye sonunda kavuşmuştur, artık ne pahasına olursa olsun onu korumak zorundadır. Bu yüzden sandalına atlayıp denize açılır.

Balıkçının muzdarip olduğu eksiklik duygusunu varlığıyla ortadan kaldıran orfinoz, sandalla birlikte denize açıldıktan az sonra balıkçıyı terk eder. Orfinoz, balıkçıyı güçlü gördüğü için ona bağlanmıştır. Balıkçının kendisine karşı zaafının ardından insanlar karşısındaki güçsüzlüğünü de fark eden orfinoz, artık kendisi için bir anlam taşımayan avcısını -ya da avını- terk eder, parçalanıp dağılarak denize döner. Orfinozla birlikte "eksiksiz" hale gelen balıkçı, avından aldığı özgüvenle birlikte ne kadar çabalasa da uyum sağlayamadığı insanların yanından kaçmıştır. Balıkçı, orfinozun onu terk etmesiyle yeniden eksik birey haline gelir. Bir defa terk ettiği kıyıya, yaşadığı yoğun duyguların ardından geri dönmesi mümkün değildir. Balıkçı, geçmişte korktuğu ölüme yelken açmaya artık hazırdır, orfinozun ardından o da kendisini denize bırakır. Denizin içerisinde, bir kez daha orfinozla bütün haline gelecektir.

Balıkçının firarı, modern bireyin çok açık bir sorununu gözler önüne serer: modern birey, tamamlanmış hissetmek için kendisinden başka bir varlığa muhtaçtır. Balıkçının durumu istisnai bir görünüm sergiler, çünkü sıradan insanların yaptığı gibi başka insanlara yanaşmakta başarısız olmuş, mutluluğu bir deniz canlısıyla geçirdiği

[85] **A.e.**, s. 29.

simbiyotik bir yaşamda bulmuştur. Balıkçı, ne kadar olağanüstü olsa da sonunda aradığı şeye ulaşır. Ancak "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" masalının isimsiz kişisi balıkçı kadar şanslı değildir. Onun yaşantısı devamlı arayışla ve başarısızlıklarla geçer.

Masalın isimsiz adamı denizi çok sevmektedir. Ancak bu tutkusundan bıkmamak için denizsiz bir kentte, sürekli denizi hayal ederek yaşar. Bununla birlikte her yaz tatile çıkarak denizle buluşmayı sürdürür.

Bir yaz mevsimi, şaşırtıcı şekilde denize gitmeyi eskisi kadar arzulamadığını fark eder. Ancak bu bütün yaşantısının alışkanlıklarına terstir, çünkü kişiliğini hayatı boyunca denize olan tutkusu üzerinden tanımlamıştır. Kendisini belli belirsiz hissettiren bu düşünceden kurtulmak için, yıllardır yapmak istediği ancak devamlı ertelediği bir seyahate çıkmaya karar verir: Sazandere'ye gidecektir.

Karasu'nun masal kahramanı, söz konusu olan kişilik özellikleriyle çok belirgin bir kentli profili çizmektedir. Yaratıcılıktan uzak, devamlı aynı rutini takip eden, yenilikçi fikirlere kapalı bu birey, yıllar yılı çıkmayı düşündüğü Sazandere yolculuğunu bile çeşitli bahanelerle erteleyip durmuştur. Sazandere seyahatini yıllar yılı düşünüp durmasına sebep olan şeyden bile tam olarak emin değildir: bu kenti ya birisinden duymuş, ya bir haritada görüp merak etmiş, ya da gözüne kentin bir resmi ilişmiştir.[86] Bunca zaman sonra bu kente gitmeye karar vermesindeki asıl sebep de, denize olan tutkusunda hissettiği düşüşü bu yeni macera sayesinde tazelemektir.

Adamın Sazandere'ye gitmeye karar vermesi, aslında yaşamıyla ilgili yeni bir arayışın habercisidir. Şimdiye dek hep aynı rutinin içerisinde yaşamış ve benzer etkinliklerle zamanını geçirmiş bu kişi, denize karşı tutkusunun azaldığını fark ederek yaşantısında meydana gelen bozulmayı bu yolculuk sayesinde tamir etmek ister. Hayatında henüz adını koyamadığı ancak yolunda gitmeyen bir şeyler vardır, bu sebeple yolculuğun onun bu sorunları aşmasında yardımcı olmasını umut eder.

Sazandere'ye ulaşabilmek için önce kıyının büyük kentine gelir, buradan denize giden bir araç bulmaya çalışacaktır. Ancak bir gariplik sezer, garajda kendisinden

[86] **A.e.**, s. 33.

başka hiçbir Sazandere yolcusu yoktur. Kentin garajı, korkunç bir gürültü ve uğultu içinde, karmaşa dolu bir yerdir. Burada çeşit çeşit insan onu başka kentlere götüren araçlara bindirmek için çekiştirip durur, oysa onun tek istediği Sazandere'ye giden bir araç bulmaktır. Soluk soluğa kendisine gösterilen yöne doğru ilerler, biraz sonra gerçekten de karşı peronda üç tane aracın yan yana dizildiğini görür. Ancak yanlarına varmaya kalkmadan iki araç hareket edip garajı terk eder. Geriye kalan tek araçsa o gün hareket etmeyecektir. Kendisine bu otobüslerin Sazandere'ye gideceği söylenmesine rağmen, hareket eden iki araçtan birisinin Gündüzlü'ye, diğerinin de Arifköy'e gittiğini öğrenir. Görüşüne göre o gün Sazandere'ye kalkan başka bir araç yoktur.

Adam, bir yandan garaj içerisinde koşturup dururken, diğer yandan kendisini her şeyin üstündeki bir tepede, olan biteni seyrederken görür:

> "O ıssız genişliğin, o sessiz uzamın bir ucundan bir ucuna geçen **yalnız adamın** filmini çekiyordu, pazar yerinin gerisindeki adam, yani kendi; […] pazar yerinin ıssızlığını verev bir çizgiyle bölerek bir uçtan bir uca yürür, yürüyen kendini pazar yerinin dışından, sokağın oradan, kat kat merceklerin keskin inceliğiyle gene kendi izlerken, bu ölüm sessizliğinin içinde yürüyen adamın toz çevrileri arasında denizi usuna bile getirmediğini görüvermiş, bilivermişti. Ama sokağın oradan bakan adam olarak mı, yoksa pazar yerinin bir ucundan bir ucuna yürüyen adam olarak mı biliyordu?"[87]

Masal kişisi, o gün Sazandere'ye gitmek için bir araç bulamamış, geceyi Sazandere'ye gitmek için geldiği yol üstündeki bu kentte geçirmek zorunda kalmıştır. Karasu'nun buradaki kelime seçimleri son derece önemlidir. Karasu, bu kişiyi "yalnız bir adam" olarak okuyucuya sunar. Bu yalnız adam, aslında bir arayışın içerisindedir. Kentteki kaosun içerisinde sıkışıp kalır. Bu, adamın kendi içindeki karmaşanın sembolüdür. Sazandere'ye gitme isteği, aslında onun için her şeyi geride bırakacağı bir kaçış arzusudur. Metin bu bakımdan incelendiğinde, olay akışındaki olağanüstülükler yerli yerine oturmaya başlar. Adamın her gün yeniden Sazandere aracı bulmak için bir umutla garaja gelmesi, ancak her seferinde ya otobüsü kaçırdığını

[87] **A.e.**, s. 36-8.

ya da otobüsün başka bir yere gittiğini öğrenerek hayal kırıklığına uğraması, modern bireyin içinde bulunduğu kıskacı yansıtır. Kişi bu kuşatmadan kurtulmak ister, bunun için çeşitli arayışlarda bulunur, planlar yapar. Ancak mevcut koşullar, onun her şeyi geride bırakıp firar etmesine izin vermemektedir. Yine de bu "yalnız adam" kolayca pes etmeyecektir. Her gün garaja gelip gitmeye devam eder. Başlangıçta gün içinde denize girmişse de sonraları bundan da vazgeçer, kendisini tamamıyla Sazandere aracını yakalamaya adar. Sazandere otobüsünü kendisinden başka arayan kimsenin olmaması onu şüphelendirir, "*imgelediği Sazandere gerçeklik dünyasında da varsa, birçok insanın oraya gitmesi, gitmekte olması gerekirdi*" diye düşünür.[88] Giderek Sazandere'nin gerçekliğinden şüpheye düşmeye başlar. Onun için bu arayış, zaman içerisinde bir oyuna dönüşmektedir.

Uzun bir bekleyişin ardından bir gece Sazandere otobüsünü bulmayı başarır. *"Uğraşınca, hele hele isteyince, istemesini bilince, pekâlâ oluyormuş*"[89] diye geçirir içinden. Yolcuyla dolu olan otobüs hareket ettikten kısa bir süre sonra adam uyur. Sonunda arayışının sonuç vermesinden mutludur.

Bir süre sonra muavin onu uyandırır. Hava hala karanlıktır, ayrıca otobüste kendisinden başka bir yolcu kalmamıştır. Muavin, adama ineceği yere geldiğini söyler. Denizin sesi işitilmese de adam muavinin söylediğine güvenir, bavulunu alarak otobüsten iner, karanlığın içine doğru adım atar. Adamın inişiyle otobüsün onu terk edişi bir olur. Ancak bir gariplik vardır, adam ne denizin sesini duyar, ne de tuzlu suyun kokusunu alır. Çok geçmeden burasının Sazandere olmadığının farkına varır, kandırılmıştır:

> "Deniz de umurunda değildi şimdi, Sazandere de. Yalnız merak vardı içinde, yalnız şaşkınlık. Yolcuydu, başına her türlü şey gelebilirdi, hazırdı buna, ama bütün yolcular gibi, gene de, her şeyin yolunda gitmesini, her şeyin ayağına gelmesini, için için beklemişti; gizli, kaçak, saklangan bir duyguydu bu."[90]

[88] **A.e.**, s. 40.
[89] **A.e.**, s. 42.
[90] **A.e.**, s. 43.

Çantasını ardında bırakıp karanlığın içine doğru rastgele yürümeye başlar. Artık çantaya ihtiyacı yoktur, geçmişine dair her şeyi ardında bırakmıştır. Birden, tepenin ardında bir dizi pencere görür, evin ışıkları ışıl ışıl yanmaktadır. Eve doğru ilerler, kapıyı çalar. Kapıyı kendisine çok yaşlı bir adam açmıştır. Yaşlı adam ona tanıyormuş gibi bakar ve gülümseyerek "buyurun, biz de merak etmeğe başlamıştık. Buyurun şöyle ocağın başına," der. Adam şaşırmıştır, ancak üşümüş bedeni şaşkınlığına galip gelir ve içeri doğru sokulur. "Yeriniz ne zamandır sizi bekliyor, […] ne zamandır bekliyoruz sizi, ha bu yıl gelecek aramıza, ha önümüzdeki yıl diyerek…"[91] diyen yaşlı adam, içerideki diğer yaşlılarla birlikte, yeni gelen bu kişinin gözlerinin içine bakıp durur. Yalnız adamın Sazandere arayışı, hiç bilmediği bu yerdeki yaşlı insanlarla çevrili kulübede sona erer.

Masal kişisinin geçirdiği yolculuk, kendini keşfetme ve geçmişini ardında bırakma çabasından başka bir şey değildir. Adam, gerçekte tatminsiz hayatından kaçmanın arayışındadır, eksiklik duygusu taşıyan mutsuz bir kişidir. Garajda sıkışıp kalması, onun geçmişle gelecek arasındaki sıkışmışlığını sembolize eder; yalnız kişi ne otobüse binip geri dönebilmektedir ne de her şeyi ardında bırakıp ileriye gidebilir. Sazandere'yi yıllarca mutlu olacağı bir yer olarak hayal eder ve orasını mutluluk verici bir kaçış adası olarak ütopyalaştırır, ancak sonunda böyle bir ütopyanın var olmadığını görür. Sazandere gerçekte var olmayan bir yerdir, sadece Karasu'nun uydurduğu bir coğrafyadır. Yaşamı hiçbir yere ulaşmayan boş bir kaçışla geçen bu adamın sonunda vardığı yer kendi yaşlılığıdır, yolculuğunun sonunda onu yaşlılık karşılar.

Kaçış arzusu, modern bireyin yaşamında kendisini gösteren önemli bir fenomendir. Karasu, bu arzuyu masallarında bazen de alegori yoluyla anlatır, "Korkusuz Kirpiye Övgü"de bir kirpinin hikayesini bu anlatıya hizmet edecek şekilde masallaştırır. Samed Behrengi'nin *Küçük Kara Balık*'ını andıran bu masalın kirpisi, anlatıcı Bilge Karasu'yla karşılaşarak metne dahil olur. Ankara'da görülmemiş şekilde sokak ortasında bir kirpiyle karşılaşan anlatıcı, bu kirpinin yuvasını bırakıp tehlikeli sokaklara cesurca çıkmasına hayran olur. Kirpi olduğu halde şehirde yuvalanmayı göze alacak kadar yiğit, gece yarısı yuvasından çıkıp dünyayı tanımaya çalışacak kadar

[91] **A.e.**, s. 43-4.

da yürekli olan bu hayvan, anlatıcının ilgisini çeker. Kirpinin delice yürekliliğini övmek isteyen anlatıcı, hayalinde kirpiyi konuşturarak hayvan için bir hayat hikayesi kurgular. Anlatıcının konuşturduğu kirpi, çocukluğundaki dünyayı tanıma arzusunu şöyle anlatır:

> "Anam pek akıllı bir kirpiydi. **'Kaçma, gitme, uzaklaşma'** diye, her ana gibi, seslenirdi arkamdan yavruluğumda. Ama hemen ardından, 'büyü' derdi, 'o zaman istediğin gibi dolaşır, gezersin dünyayı'. Öyle büyüdüm ben. Hep günü gelecek, dünyada görülecek her yeri, görülmesi gereken her şeyi, hem korkusuzca, çekince tanımadan, hem de anlayarak gezeceğim, göreceğim diyerek."[92]

Karasu'nun kirpisi, Behrengi'nin balığı gibi çocukluğu boyunca dünyayı merak etmiş, onu keşfetmek için yolculuğa çıkmak istemiştir. Kirpi, kara balığın tersine annesini dinler, büyüyene dek dünyayı keşfetme arzusunu bir kenara bırakır. Ancak yetişkinliğinde yeni sorumluluklar üstlenmek zorunda kalır, bu yüzden dünyayı keşfetme arzusu yeniden bir başka zamana ötelenir.

Yıllar geçip yetişkin bir kirpiye dönüştükten, evini kurup çocuk sahibi olduktan sonra kirpi, sonunda dışarıya çıkmaya hazırdır. İlk olarak yaşlı annesini ziyaret etmek için evinden ayrılır.

Anlatıcı, kirpiyi ilk olarak eve dönüş yolundayken görür. Anlatıcının sokakta gördüğü kirpi hakkında kurguladığı bu anlatı kirpinin eve dönüşüyle sonlanır. Ancak anlatıcı, kirpinin yuvasına dönüyor olmasını inandırıcı bulmaz, çünkü böyle bir son, kirpinin yolculuk öyküsünü ikna edici kılmaktan uzaktır. Dört gün sonra kirpiyi sokakta yeniden görmesi, anlatıcıya kirpinin öyküsünü ilerletme imkânı tanır. Kirpi, anlatıcıyı görünce hızla karşı kaldırıma doğru koşarak izini kaybettirir. Kirpi gözden yitince, anlatıcı kirpiyi konuşturmayı sürdürür:

> "Yola düştüğümde dayanamadım. Bir daha ne zaman bulurdum bu fırsatı? Nitekim, sonradan anladım, gezinin böylesinin tadı çıkıyor. Bir yanda, bıraktıklarının acısı var içinde; öte yanda, yanlarına

[92] **A.e.**, s. 62.

> dönmek gerekliğini için burula burula duyduğun kirpiler var. Hepsinin ötesinde ise, yol, enginlik, dünya…”[93]

Kirpi, yaşadığı yeri terk etmek, yollara düşmek, dünyayı keşfetmek ister. Ancak evde onu bekleyen bir ailesi vardır. Sonunda kirpi, bu iki uzlaşmaz konuyu çözüme kavuşturmak için bir orta yol bulur, eve dönüş yolunu uzatır, farklı bir güzergahtan döner. Bir insan için anlam ifade etmeyen sokaklar, kirpi için keşfedilecek başlı başına bir dünyadır:

> “Biraz dolanmadan eve dönmemeğe karar verdim. Zaten, daha yola çıktığım gece, yani yuvamdan çıktığım gece, arkadaki arsalara vuracağıma, öndeki caddeye çıkmıştım. Yolumu böylelikle, bir yarım gün uzatmıştım. […] Epey dolaştımdı bu caddede; sonunda, buranın bana göre olmadığını anladığım için, gene ağaçların, çalıların, çitlerin dibinden gittimdi annemlere. Ama aynı yoldan, hele aynı caddeden dönmek istemedim. Hem o büyük caddeden ürktüğüm için, hem de **başka yerler görmek istediğim için.**”[94]

Kirpinin asıl istediği, denizi görmektir. Çocukluk yıllarında dedesinin anlattığı denizi dinleyerek büyümüştür. Denize gitmek, onun için saflığa ulaşmanın, kendini gerçekleştirmenin yoludur. Bir kere sokağa çıktıktan sonra, çocukluğundan kalma bu denize gitme arzusunu gerçekleştirmeyi aklından geçirir:

> “Hani dedim, gider gider de bu dünyanın ucuna varır, denizi görür müydüm? Çılgınlıktı bu tabii. Kimsenin görmediği şeyi ben nereden görecektim. Hem buralarda olsa, gezgincilerden işitilirdi. Çılgınlık ya, umut bu…”[95]

Kirpi, aklından geçirdiğini gerçeğe dönüştürmez, denizi aramaktan vazgeçip eve dönüşün yolunu tutar. Dönüş yolunda anlatıcıyla karşılaşır, anlatıcı onu yakalamak isteyen bir grup insandan kurtarmaya çalışıyordur. Kirpi, anlatıcının onu kurtarmaya çalıştığını değil, yemek istediğini düşünür. Ancak adam kirpiye saldırmayınca,

[93] **A.e.**, s. 65-6.
[94] **A.e.**, s. 66.
[95] **A.e.**, s. 67.

kendisini yemek istediği için değil, kirpileri sevmediği için öbür insanları yanından uzaklaştırdığına inanır. Başından geçen bu tecrübe, ona dünyada sadece düşmanların olmadığını, dostlar da edinebileceklerini öğretir:

> "Hazır durmalıyız biz kirpiler, […] bütün dünyayı düşmanımız bellemekten vazgeçmeliyiz artık. Dostlarımız var mı bilmiyoruz. Niye? Merak bile etmedik de ondan. […] Korkumuzu azaltmalıyız. Azaltmak için de dolaşıp gezmeli, gerçek tehlikelerle karşılaşıp bu tehlikelerden kurtulmanın yolunu bulmalıyız. Yola çıkarken, yalnız düşmanla karşılaşacağımı düşünüyordum, dostlar da çıktı karşıma. […] Düşmanlara meydan okuyarak çıktığım yolda, arkadaş da bulunabileceğini öğrendim."[96]

Kirpinin yolculuğu, kendisine önemli dersler çıkarmasını sağlamıştır. Kendisini dışa kapatarak yaşamanın ne kadar yanlış olduğunu, canlıyı besleyen şeylerin yeni dostlar edinmek, yeni yerler keşfetmek olduğunu öğrenir. Dışarıya karşı duvarlar örerek kendini dar bir yere kapatmanın ne kadar yanlış bir davranış olduğunun ayırdına varır. Bu sebeple yaşlılığında torunlarına başından geçen tecrübeleri aktarırken, onların da kendi yolundan gitmelerini, dışarıdaki dünyayı keşfetmelerini öğütler:

> "Çok değişik yerler gördüm, diyordu, değişik böcekler yedim, değişik kokular kokladım. Toprak kimi yerde yumuşak, kimi yerde sertti; bunu hep biliyoruz diyeceksiniz. Ben de yeni bir şey söylediğimi düşünmüyorum zaten. Yalnız, bunları yaşadım. Siz de yaşayın isterim…"[97]

Kirpi, hayatı tecrübe etmenin önemini kavramıştır. Ona göre bir şeyleri yalnızca bilmek yeterli değildir, aynı zamanda tecrübe de etmek gerekir.

Korkusuz Kirpi'nin masalı, bir hayvan üzerinden kişinin konfor alanını terk edip dünyayı keşfetmesinin önemini anlatması açısından önemlidir. Devamlı aynı yerde yaşayan, yeniliklere kapalı bir insan, gerçek anlamda yaşamış sayılamaz.

[96] **A.e.**, s. 70.
[97] **A.e.**, s. 71.

Kendini gerçekleştirebilmek için bir şeyleri geride bırakmayı göze almalı, gerekirse evden kaçmalı, yeni şeyler deneyimlemelidir. Kirpinin kaçmayı yaşamının meselesi haline getirmesinin sebebi de budur. Modern bireyin alegorisi olarak düşünüldüğünde kirpi, okura firarın zorluğunun aslında zihinlerde olduğunu gösterir. Kirpiyi kaçıştan alıkoyan şey, zihninde kendisine koyduğu engellerdir. Bir kere dış dünyaya açıldığındaysa, yabancıların yalnızca düşman olması gerekmediğini, farklı canlılarla dostluklar da kurabileceğini tecrübe eder. Toplumların kendi içerisine kapandığı, yabancıların düşman gibi algılandığı günümüz dünyası için bu alegori önemli bir mesaj taşır.

"Dehlizde Giden Adam"ın öyküsü, bütünüyle modern bireyin firarını ele alan bir anlatıdır. Deniz, bu metinde de bir mutluluk kaynağı olarak kendisine yer bulur. Bilge Karasu'nun denize olan tutkusu, metinlerinde kendisini sık sık gösterir. Firari yazar Karasu, her bunaldığında denize kaçtığı gibi metinlerinde de kafası karışık karakterlerini denize götürür.

Masalın kahramanı, çok sevdiği denize gelmiş, günün tadını çıkarır. Denizde yüzmeyi bitirip eve dönmeden önce, kıyı boyunca gezip dolaşmaya karar verir. Kayalıkların giderek dikleştiği, arasından geçen suyun derinleştiği yerde adam aklından geri dönmeyi geçirir, sonrasındaysa bu düşüncesinden utanır. Kıyıdan iyice uzaklaşmıştır, sanki kendisini ileriye doğru iten bir güç vardır. İleride, her tarafının kaya duvarlarıyla çevrili olduğu, sahile yanaşmanın ancak denizden mümkün olduğu ufak bir kumluğa ulaşır. Bu dar kumlukta yapılacak hiçbir şey yoktur, burada bulunmaktan canı sıkılır. Dönmek üzereyken, dibinde durduğu kayanın arkasında mağara ağzını andıran bir kovuk gözüne çarpar. Mağaraya girip bakmaya karar verir, "*tepeye çıkacak bir yol varsa kestirmeden gider, yol bulamazsam gerisin geriye dönerim*" diye düşünür.

Adamın, normal şartlar altında, kendisinden başka kimsenin olmadığı, ıssızlığın ortasında bulunan ufak bir kumluktaki ne olduğunu bilmediği bu mağaraya girmekten çekinmesi beklenir. Başına bir şey gelme ihtimali yüksektir, böyle bir durumla karşılaşacak olursa etrafta kendisine yardım edecek kimse yoktur. Ancak on

dokuz yaşına yeni girmiş bu genç adamın merak duygusu ağır basar. O, bu mağarada ne olduğunu keşfetmek ister.

Mağaranın girişinde onu üstünde "GİRMEYİNİZ" yazan silik bir tabela karşılar. Belli ki mağaraya kimsenin girmesi istenmiyordur. Tabelayı kimin koyduğu meçhuldür, tabelanın oraya dikilmesinin üstünden uzun bir zaman geçtiği bellidir. Delikanlı tabelayı umursamayıp mağaranın derinliklerine doğru ilerlemeyi sürdürür.

Mağaranın içerisi karanlıktır, ne var ki derinlere doğru ilerledikçe hafif bir aydınlık belirmeye başlar. İlerideki ufak aydınlığa karşılık, delikanlının ardı tamamıyla karanlığa bürünmüştür. Delikanlı ışığa doğru yaklaşır, ışık giderek büyür. Sonunda ışığın kaynağına vardığında hayal kırıklığına uğrar, çünkü bu nokta gerçekte ışık vermemektedir. Delikanlının ışık sandığı şey aslında çelik bir levhadan gelen yansımadır. Çelik aynanın yanındaki duvarda, bir başka uyarı yazısı dikkatini çeker; buradaki duvarda "GİRMEYEYDİNİZ" yazmaktadır. Birinci uyarının resmi tonuna karşılık, bu levhada daha senli benli, buna karşılık daha tedirgin edici bir hava vardır. Birileri delikanlıyı mağaradaki arayışından vazgeçirmeye çalışıyor gibidir. Delikanlı, mağaranın içinde gördüğü aynayı ve çelik levhayı düşünür:

> "Aynayı oraya kim çakmıştı ki? Hem belediye buraya girilmesini tehlikeli buluyorsa yolun ağzına bir parmaklık yerleştirir, çıkardı işin içinden. Delikanlının **kafası rahat etmiyordu.** Girecek, gidecek, yürüyecek, ışığın geldiği yeri, yani çıkışı, bacayı, kapıyı, neyse, bulacaktı."[98]

Delikanlı neden bu konuyu bu denli kafasına takmıştır? Aradığı şeyin ne olduğundan emin değildir, ancak bir arayışın peşindedir. Mağarada ilerlerken birkaç defa saatini kontrol eder, saati on ikide durmuştur. Saatinin durmuş olması, delikanlının zamansız bir dünyaya girdiğini gösterir. Burada, mağaranın dışında yaşadığı dünyanın zamanı akmamaktadır. Zamansızlık, adamın **aşkınsal** bir deneyimin içerisinde olduğunu gösterir. Delikanlının içine girdiği mağara, Platon'un **mağara alegorisini** akla getirir. Platon'nun ünlü alegorisinde, mağaraya zincirli

[98] **A.e.**, s. 98.

kişiler nesnelerin kendisini değil duvara yansıyan gölgelerini görürler. Duvara yansıyan gölgelerin gerçek olduğunu zanneden insanlar, bu algıyı sorgulamadan kabullenir. Sonunda mağaraya zincirli insanlardan birinin zincirlerini kırıp mağaranın dışındaki gerçekliği keşfetmesiyle kişinin gerçeklik algısı değişir. "Dehlizde Giden Adam" da farkında olmadan Platon'un mağaradaki insanı gibi karanlık mağaraya girmiş, o güne dek sorgulamadan kabullendiği zamanın dışına çıkarak kendi gerçekliğini aramaya koyulmuştur.

Delikanlı, mağaranın derinliklerinde ilerledikçe, ardında bıraktığı dünyanın aslında boyuttan yoksun bir yer olduğunu düşünmeye başlar:

> "Kıyının ucuna yürüyüp karşısında kayaların duvar gibi yükseldiğini görünce, içi bir tuhaf olmuştu. Niye öyle bir şey duymuştu, anlamağa başlıyordu şimdi. Deniz[e] […] baka baka dünyada bir başka boyut olduğunu unutmuştu sanki. Duvar, karşısına çıkınca, bu unuttuğu boyut yeniden bir gerçeklik oluvermişti, hem yüzüne çarpacak denli yakın, aşılmaz, gönül bulandırıcı… […] Ne zamandır boyutsuz, kimsesiz bir dünyada ilerlemekte olduğu düşüncesi yavaş yavaş kafasında, gönlünde, biçimleniyor, bilinçleniyordu."[99]

Delikanlı, zamanın o denli dışına çıkmıştır ki, mağaranın içinde ne zamandan beri ilerlemekte olduğunu unutmuştur, "*bir yıl mı, bir hafta mı, bilecek, kestirecek durumda değil*"dir artık.[100]

O kadar uzun zamandır mağarada ilerliyordur ki, eskiden bildiği ışığın ne olduğunu, neye benzediğini bile unutmuştur. Ancak gözleri artık mağaranın karanlığına alışmıştır, karanlık mağara ona ışıkla dolu gelmektedir. Bir aralık bu şekilde devam ederse öleceğini düşünür, içinden "*bu yol insanları öldürmek için böyle yapılmış olacak*", diye geçirir. Ama ölüm henüz onun için gelmemiştir, delikanlı da mağarada ilerlemeye devam eder.

Sonunda mağaranın çıkışındaki ışık görülür, yolun sonu gelmiştir. Mağaranın sonuna doğru yaklaştıkça, geçmişe dair unuttuğu şeyler yeniden delikanlının aklına gelmeye başlar. Mağaranın sonunda deliğe benzer bir şey gördüğünü düşünür,

[99] **A.e.**, s. 99.
[100] **A.e.**, s. 100.

sonradan onun ışık olduğunu fark eder. Delik büyüdükçe delikanlının gözleri kararıyordur. Başlangıçta yeniden karanlığa girdiğini düşünür, ancak sonunda acı gerçeği kabullenmek zorunda kalır: genç adam kör olmuştur. Sonunda delikten ışığa çıkar, fakat bu sırada gözlerini kaybetmiştir.

Delikanlı mağaranın dışındaki bir kayaya oturur. İç dünyasında bir soğukluk hisseder, dışarıdaki ışık genç adamın içini ısıtamıyordur. Sıcağın altında tamamen yalnızdır. Kayada oturmuş, ölümü beklemektedir:

> "'Ölüler, içinden soğumağa başlar galiba,' dedi. Güzel, yürek buracak kadar güzel, gencecik yüzü yukarıda, ayakları bitişik, elleri kayanın iki kıyısına sıkı sıkı yapışmış, kaldı, öylece."[101]

Delikanlının ölümü akla şu soruyu getirir: bütün bu arayış, sonunda ölüme varmak için midir? "Dehlizde Giden Adam"daki ölüm, gerçek bir ölüme karşılık gelmektense sembolik bir yitirişi işaret eder. On dokuz yaşındaki delikanlı, artık boyutsuz kalmış dünyasından kaçarak yeni bir gerçeklik arayışına çıktığı mağaraya girer. Mağarada geçmiş yaşamının ve içinde yaşadığı zamanın kurmaca yönünü fark eder, bu bilinç yüzünden mağaradan çıkıp eski gerçekliğine döndüğünde kör olmuştur. Eski bilinç düzeyiyle tanıdığı dünyada, mağaradaki tecrübelerin ardından var olabilmesi mümkün değildir. O yüzden eski ben'i ölür, bu, yeniden doğuş için aşılması gereken bir eşiktir. Masaldaki adam, mağaraya girmeden önce Baudrillard'ın kuramsallaştırdığı simülakr evrenine uygun bir dünyada yaşamaktadır. Mağarada geçirdiği dönüşüm, onun simülakrdan çıkmasını sağlar. Mağaranın girişindeki tabelalar, delikanlının mağaraya girerek içinde yaşadığı dünyanın yapaylığının farkına varmasını engellemek için yerleştirilmiştir, ancak bu delikanlıyı engellemeye yetmez. Firar psikolojisi içindeki genç adam, içinde bulunduğu anlam bunalımını mağaraya girerek çözer ve mağaradan yeniden doğarak çıkar.

"Usta Beni Öldürsen E!", *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin en çok dikkati çeken masalıdır. Usta-çırak ilişkisini başarıyla inceleyen masalda Karasu, okuru cambazların

[101] **A.e.**, s. 103.

dünyasına davet eder. Masalın ön planında çırak bir cambaz vardır. Ailesinden ayrı bu cambaz, yanında yetiştiği ustasıyla birlikte yaşamaktadır. Annesi, amcası, babaannesi ölmüş, kimsesiz kalmış bu cambazın ustasıyla arasındaki ilişki zamanla usta-çırak ilişkisi olmaktan çıkmış, usta çırağı kendi oğlu olarak görmeye başlamıştır. Ailesini kaybetmiş genç cambazın kaderi, trapeze sürgün olmaktır. Kendisi için hayatta tutunacak tek şey olarak trapezi kalmıştır. Ustası, genç çırağı çocuk yaşta yanına almış, onu yetiştirerek genç cambazların en ünlülerinden biri haline getirmiştir. Delikanlı, ustasını yalnızca mesleği öğreten kişi olarak görmez, ona göre Usta, aynı zamanda "*yaşamanın yolunu da bulmakta ustalaşmış*"[102] olan bir kişidir.

Genç cambazın ilginç bir özelliği vardır. Ölümü yaklaşmış olan kişilerin yüzünde, burunlarının sağ kanadının dibinde bir ben belirdiğini görür. Yalnızca kendisinin gördüğü bu ben hikayesini ustası da bilmektedir. Çırak, ölümünden önce amcasının da, annesinin de yüzlerinde bu beni görmüştür. Usta'nın yanına aldığı diğer çıraklarda da bu beni fark eder. Gerçekten de, genç cambazın yeni çırakların yüzünde çıkan beni fark etmesinden kısa bir süre sonra ustanın yanına aldığı üç çırak eğitimleri henüz sürerken ölür. Yanına giren çırakların bir bir ölmeye başlaması Usta'nın adını çıkardığı için, yanına çırak olarak kimse gelmemeye başlar. Bu sırada genç çırak, ben meselesini takıntı haline getirir, tek düşündüğü şey bu konu olur.

Bu meseleyi ustasına açtığında azar işitir. Ustası ona, çalışırken böyle şeyler düşünmeye devam ederse kendisini işine veremeyeceğini, kafası bu meselelerle dalgın olduğu için günün birinde kendisini ölümden kurtaracak ellerin ustasının elini bulamayacağını hatırlatır. Ustasının uyarısı çok açıktır: Eğer başarılı bir cambaz olmak istiyorsa, geçmişini *geride bırakmak* zorundadır:

> "Ustası böyle istediğine göre**, özlük anıları, geçmişi, olmayacaktı bundan böyle:** yalnız işini düşünecek, ustasına verecekti kafasını. Gönlünden, usundan **silmeliydi anılarını,** anasının, babaannesinin ölümlerinin anısını; silmişti de."[103]

[102] **A.e.**, s. 109.
[103] **A.e.**, s. 112.

Genç çırağın başarılı olmasının tek yolu geçmişini terk etmesinden geçmektedir. Cambaz, geçmişe bağlı kalmamak zorundadır. Para kazandığı yer insanların topluca yaşadığı yerler olduğuna göre, ovaları, geniş düzlükleri, su kıyılarını özlemesi mümkün değildir, para kazandığı yerde, yani insanların arasında yaşamaya alışmalıdır. Cambaz, ustasının uyarılarını başlangıçta dikkate alır. Gerçekten de geçmişe olan takıntısını bir süre için geride bırakmış, kendisini tamamen işine vermiştir. Zaten genç cambazlar arasındaki önde gelen isimlerden birisi olan delikanlı, ustasından el almaya çok yaklaşmıştır. Derken bir sabah, ustasıyla karşılıklı kahvaltı ederlerken, ustasının yüzünde çıkmış bir ben lekesi dikkatini çeker.

Ustasının yüzündeki beni görmesiyle birlikte genç cambaz yeniden ben hikayesi üstüne düşünmeye başlar. Bir yandan geçmişi aklına gelir, diğer yandan ustasının ölüm ihtimali üzerine kafa yorar. İlk defa ustasının ölümünü düşünmeye başladığını fark etmiştir. Ustasının ölümüne bir açıdan da sevinebileceğini düşünür, artık kalfa olmuştur, ustasının ölümüyle onun yerine kendisi geçecektir. Yanına kendi çıraklarını alıp öğrenci yetiştirebileceği aklına gelir, yıllardır düşünmeyi ertelediği kafasındaki sorunlara da sonunda cevap arayabilecektir.[104]

Başlangıçta benin bir yanılsama olduğunu düşünmek ister, belki de kendisi gördüğü şeyi yanlış anlamıştır. Ancak üçüncü günden itibaren artık kuşkusu kalmamıştır. Ben giderek büyümüştür, ustası ölecektir.[105]

Genç cambaz, ustasının kendisine tembihlediği şeyi yapmaktan vazgeçmiştir. Ustasının yüzündeki beni fark etmesiyle birlikte yeniden geçmişe dönüp saplanır.

> "Aklı başından gitti. Ne yapacağını bilemiyordu; bakmaktan, benin büyüdüğünü görmekten öte bir şey gelmiyordu elinden. […] İpin ortasında güreşirken, ustasının ölümüne yol açacak, ustasının ölümü kendi elinden olacak diye yüreği ağzına geliyor, bu şaşkınlıkla bir kaza yaparım diye büsbütün gönlü kararıyordu."[106]

[104] **A.e.**, s. 118.
[105] **A.e.**, s. 120.
[106] **A.e.**

Genç cambaz, ustasının yüzünde büyüyen beni gördükçe kaygıya kapılır, ancak içini dökebileceği tek kişi olan ustasına bunu anlatması mümkün olmadığı için kendisini kapana kısılmış hisseder.

Geride bıraktığını sandığı korkuları, yeniden karşısına çıkmıştır. Ailesini "ben" yüzünden kaybetmiştir, şimdi aynı şeyin ustasının başına gelmesinden çok korkar. Geçmişinin peşini bırakmaması, genç cambazın işine odaklanmasına mâni olur.

Sonunda, ustasıyla birlikte ipin üstüne çıkacakları akşam gelir. O gece ipin üstündeki yanlış adımı ustasının atması gerekmektedir. Genç cambaz, ustasının bu hamleden sonra ölmesinden korkmaktadır, bu sebeple bütün dikkatini ustasına vermiştir. Bir yandan da ustasına hiçbir şey sezdirmemeye çalışır. Artık ustalığa eriştiğini göstermenin zamanının geldiğini düşünür, o gece ipin üstünde inisiyatif alarak koreografinin sorumluluğunu üstlenmeye kararlıdır. Bu şekilde ustasını kaçınılmaz sondan kurtarabileceğini umut eder. Ustalığa ulaştığını kendi ustasına kanıtlayarak onu da mutlu edeceğine emindir, yitirdiği bunca çıraktan sonra, son kalan tek çırağının ustalığa vardığını görmek onu gururlandıracaktır. Genç cambaz, bu düşünceler içerisinde ustasına doğru hamle yapar. Ustası, orta ipin altındaki halkaya tutunmayı başarmıştır, ancak genç çırağı hamlesinde başarısız olur, yere doğru düşerken ustasının ona bakıp "*vah şaşkın oğlum*" diyen sesini bile işitemeyerek hayatını kaybeder.[107]

"Usta Beni Öldürsen E!"de ölüm, geçmişinden kurtulmayı başaramayan cambazı bulur. Ben hikayesine kafayı çokça takan genç, asıl yapması gerekenleri ıskalar. Usta olmak için fazla aceleci davranarak kendi sonunu hazırlar, ustasını kurtarmaya çalışırken çırağı öldürür. Masalın ismi, çift anlamlı bir okumaya son derece müsaittir. Beni, genç cambazın ölümlerinden önce insanların yüzünde gördüğü deri dokusu olarak ele aldığımızda cambaz, ustasına beni yok etmesini öğütleyerek kaçınılmaz kaderinden kurtulması için seslenmiş olur. Ustanın beni "öldürmesi", kaçınılmaz sonu olan ölümden kurtulmasını sağlayacaktır. Başlığı akla gelen ilk anlamıyla, yani cambazın ustasına kendisini "öldürmesi"ni söylemesi olarak aldığımızdaysa, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki masalların genelinde var olan ölüm

[107] **A.e.**, s. 122.

temasıyla yeniden karşılaşmış oluruz. Yukarıda belirtmiş olduğumuz gibi ölüm, buradaki masallarda her zaman bedenen yok olmaya karşılık gelmemektedir. Kişinin yeni benliğini bulmadan önce geçmesi gereken bir aşama olarak ele alındığında ölüm, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde kaçınılan değil, arzu edilen bir olguya dönüşür. Genç cambaz, ustasından kendisini "öldürmesini" isteyerek eski kimliğinden tamamen kurtulmak, geçmişini geride bırakmak, çıraklıktan çıkıp ustasının yerine geçmek arzusunu dile getirmiş olur. Ustasının yüzünde ölüm habercisi olan beni gördüğünde yaşadığı panik de bununla ilgilidir. Cambaz, ustasının kendisini tam olarak yetiştiremeden, bir usta olarak kendi yerini aldığını göremeden ölme ihtimalinden ürkmektedir. Çırağın ölümünü getiren de, kendi ustasına ölmeden önce ustalığa ulaştığını kanıtlamak için göstermiş olduğu panik olur. Bu aceleciliğiyle çırak, ustası onu "öldüremeden" kendi hayatına son verir.

"İncitmebeni", "*herkesin, […] giyinmek için uğraşıp didindiği bir dünyada, […] soyunmaktan başka bir şey dilemeyen bir adamın masalı*"dır.[108] Masalda, insanların küçük sorunlarla meşgul olmaktan kendi özünü aramaya vakit bulamadığı bir yerden kaçıp adaya sığınmış bir adamın hikayesi anlatılır. Adam, çoğu insanın "sırtını pek tutabilmek için" çalışıp yaşadığı bir ülkeden, "soyunmayı başarabileceği" bir ülkeye gitmek ister:

> "Soyunup gelmişti bu ülkeye. Çıplaklığını bu sıcak adada hiç değilse yadırgamazlar, olmayacak sorularla kendisini canından bezdirmeğe kalkmazlar diye düşünerek."[109]

Masalın firari karakterinin tek beklentisi, "soyunup" geldiği bu adada kendisini yoracak insanlarla karşılaşmamaktır. Yaşadığı yerden kaçmasının birinci sebebi kendisini yadırgayan insanlara uyum sağlayamamasıdır, bu adada da aynı sorunların tekrarlanmasını bu sebeple arzu etmemektedir. Bu açıdan istediğine kavuşur, ada ona özgürce yaşaması için gereken ortamı sağlamaya hazırdır. Adalıların umursadıkları tek

[108] **A.e.**, s. 132.
[109] **A.e.**, s. 132.

mesele, yüzyıllar önce olmuş bir depremden dolayı adanın batabileceği korkusudur. Bu korku, adanın yerlilerinin evlerini tepelere yapmasına sebep olmuştur.

Adam, sığındığı adada özgürce yaşamını sürdürür. Gün içinde vaktini, adadaki okullarda ders vererek geçirir. Öğretmenlik işini son derece ciddiye alır, çünkü adama göre bilgisini başkalarına aktarmak da bir çeşit "soyunmadır":

> "İnsan soyuna soyuna deriye varır, onura, öz saygısına varır. Bunları yüzmek, koparıp atmak, güçtür ya, soyunmayı yürekten benimsemiş kişi, sırası geldiğinde, bu son adımı atmağı değer bellediğinde, **ölmesini** bilir."[110]

Ölüm arzusu, kendisini burada bir kez daha gösterir. Ölüm, adam için eski benliğinden soyunmanın varabileceği en üst noktadır. Ancak ölüme ulaşarak eski benini ortadan kaldırıp yeni kimliğine kavuşabilecektir. Bu sebeple doğru zamanda ölüme kavuşmayı son derece önemser. Tek umursadığı şey, ölümle sırası gelmeden önce karşılaşmamaktır. Böylesi bir ölümün, ancak "*acı bir masal*"a yol açacağına inanır.

Adam, bunca zaman sonra yaşadığının farkına varmak için, ömründe hiç yapmadığı bir şey yapar, bilinçli şekilde elindeki bardağı yere fırlatır. Hayatı boyunca bu konularda çok dikkatli olmuş, herhangi bir şeyi elinden düşürse saatlerce üzülmüştür. Üzüntüsü, ürünün değerinden değil, dikkatsizliği sonucu bir kazaya sebep olmuş olmasından dolayıdır. Ancak ömründe ilk defa, kendisi için çok değerli olduğunu bildiği halde elindeki bardağı isteyerek yere fırlatmış, kırılan bardağın çıkardığı sesten haz almıştır. Ömründe belki de ilk defa yapması gerekeni değil, ne kadar anlamsız da olsa yapmak istediği şeyi gerçekleştirmiştir, kendisini mutlu eden de koymuş olduğu kişisel engelleri aşabilmiş olmasıdır.

Adadaki mutlu yaşamı, zamanla adalıların yaşantısını sorgulamaya başlamasıyla kesintiye uğrar. Ada halkı, yeni yerleşmiş kişileri aralarına kabul etmek konusunda ketumdur, adaya göç etmiş kişinin kendilerine uyum sağlayıp

[110] **A.e.**, s. 133.

sağlayamayacağını görmek için onları bir süre izlemeyi tercih eder. Adam, adada giderek daha fazla para biriktirmeye başlar, ancak "soyunmak" üzere geldiği bu adada gereği dışında hiçbir şey almak istemediği için, topladığı paralar kenarda birikmeyi sürdürür. Bu, ada halkının hoşuna giden bir tavır değildir, çünkü adalılar yeni gelen adamın adanın düzenine güvenmediği için para harcamadığına inanma eğilimindedir.

Aradığı hayata kavuşmak için sığındığı bu adada, yeniden insanların kendisini yargılamaya başladığını fark eder. Bundan kaçmanın yolunu, sahip olduğu paradan kurtulmakta bulur. Gereksiz harcamalar yapmak istemediği için parayı denize atmayı planlar. Ancak üzerine biraz düşündükten sonra, denizin paraları adanın kıyılarına sürükleme ihtimalinin olduğunu, çıkacak dedikodunun da kendisine rahatsızlık vereceğini fark eder. Sonunda parayı, adanın tepesine gömmeye karar verir.[111] Parayı gömerek ondan gerçekten kurtulabilmiş, aradığı "soyunmaya" bir adım daha yaklaşabilmiş midir? Gerçekte, sorunu halletmekten ziyade üstünü örtmüştür. Adada para meselesi yüzünden bir kez çıkmış olan huzursuzluk, artık peşini bırakmayacaktır.

Bu arada adanın kendine ait sorunları vardır. Yıllarca adanın batmasından korkmuş olan ada halkı, hiç beklemedikleri yeni bir sorunla karşı karşıya gelir. Ada batmıyor, tam tersine, "*canlı bir yaratık nasıl boy sürerse, sanki öyle büyüyordur*".[112] Adanın büyümeye başlaması bir anda panik havası yaratır, adalılar bu konuyla ilgili birbirlerini suçlamaya başlar. Yüzyıllardır süren düzen, yıkılmakla karşı karşıyadır. Ada halkı, bir araya gelip durum üzerine tartışmayı kararlaştırır, adanın yeni sakini olan masalın kahramanı da bu toplantıya katılacaktır. Toplantıda herkes adanın büyümesinin ne anlama geldiğine dair tartışıp çözüm önerileri sunarken, adam kırdığı bardakla tepeye gömdüğü para çıkınını düşünmektedir.

Adam parayı ve bardağı düşünür çünkü bardağı kırıp parayı gömünce geçmişinden tamamen kaçtığını ummuştur. Onun için bu eylemler her şeyi geride bırakmanın simgesi haline gelmiştir. Başlangıçta her şeyi geride bırakıp geldiği adada onu sakin ve mutlu bir ortam karşılamıştır. Ancak ilk kriz anı baş gösterdiği anda, ada halkının gerçek yüzü ortaya çıkmış, geride bıraktığı ülkedeki insanlardan bir farkları

[111] **A.e.**, s. 140.
[112] **A.e.**, s. 142.

olmadığı anlaşılmıştır. Bu durumda hayatta kalabilmek için, adamın yeniden geçmiş kimliğine sarılması gerekir.

Adam, gerçek anlamıyla firarını gerçekleştirebilmiş değildir. Parasını, adadaki dedikoduları susturmak, aradığı huzura kavuşabilmek için gömmüştür ancak bu saçma bir fikirdir, çünkü parayı gömmek onu yok etmek anlamına gelmez. Adam, parasının nerede olduğunu bilmeye devam eder, istediği zaman gidip parasını geri alma imkânı vardır. Aslında geçmişini gerçekten terk etmemiş, yalnızca -miş gibi yapmıştır.

Adadaki yeni durumun çözümüyle ilgili varılan ortak karar, büyümeyi durdurmak gerektiğidir. Bunu başarabilmek için büyüyen bütün tepelerin kazılması ve yeni çıkan topraklarla adanın arka tarafında başka tepeler oluşturulmasında anlaşılır. Adama göre bu karar delice bir çözümdür. Grup yeniden bir araya geldiğinde yeni bir ada sakini olarak söz ister. Benzeri görülmemiş bu doğa olayının sonunda neye yol açacağı bilinmediği için bir süre beklenmesi gerektiğini ifade eder, ancak bu şekilde büyümenin kendiliğinden durup durmayacağının anlaşılabileceğini hatırlatır. Bilinmeyen bir doğa olayına karşı tavır alabilmek için önce onu incelemek gerektiğini, bu incelemeden sonra konuya uygun bir önlem bulunabileceğini belirtir. Ancak onun herkesi aklıselime davet eden bu konuşması ada halkı tarafından tepki çeker. Adaya yeni yerleşmiş bir yabancının adalılara akıl vermesi hoş karşılanmamıştır. Halktan bir kişi adama "*ya çıkıp gidersiniz ya da şimdi dediklerimize uyar, her işi teker teker yaparsınız,*"[113] diyerek gözdağı verir. Bundan sonra adam, diğer konuşmaları dinlemeye gerek kalmadığına karar verir. O anda "*her şeyini bırakıp sırtındaki gömlekle denize açılmak*" ister. İnsanların yargılarından kaçarak sakin bir yaşantıya kavuşmak için geldiği adada da kendisini yeniden kaosun ortasında bulmuştur. Firari kişi, yeni evinden de dışlanmaktadır. Adam, bu ülkede de başarısız olmuştur ancak sonsuza kadar kaçamayacağının da bilincindedir, bu sebeple adadaki önerilere uymaktan başka bir şansı yoktur. Öğretmen, kazı işlerine katılmayı kabul eder. Neden kabul ettiğiniyse düşünmek bile istemiyordur.

Bir defa karara varıldıktan sonra, adada hummalı bir çalışma başlar. Ada halkı, nöbetler halinde kazı çalışmalarına katılıyor, adanın kazılmadık yerini bırakmıyordur.

[113] **A.e.**, s. 150.

Kazı sırasında kullanılan yöntemler yüzünden ada halkı yavaş yavaş sağırlaşmaya başlar. Bitmek bilmeyen bir çalışma vardır, kazıdan başka bir şeye zaman kalmadığı için, adanın bütün hayatı kilitlenme noktasına gelmiştir. Kazılar sırasında yer yer toprakta çökmeler yaşanır, insanlar sırayla ölmeye başlar. Hoyrat kazı çalışması yüzünden okullar çöküyor, evler yıkılıyordur.

Öğretmen, kazı çalışmasından yorgun argın uyandığı bir sabah, adadaki toprakta değişiklikler olduğunu fark eder. Adanın toprak yapısı bir gecede değişmiş gibidir, bunun yanında, ayaklarının sular altında kaldığını görür. Öğretmen, olup biteni yavaş yavaş idrak eder, günlerdir yükselen ada, sonunda batmaya başlamıştır. Adaların yüzyıllardır korktukları felaket sonunda gerçekleşmektedir.

Ada sulara doğru gömülürken öğretmen bir taşın üzerine oturup çevreyi seyretmeye koyulur. Ansızın denizin üzerinde yüzen bazı paralar dikkatini çeker. Bunlar, öğretmenin tepeye gömdüğü paralarıdır. Ada, bütünüyle denizin içine batmak üzeredir, öğretmen dizlerinin suyun içine girdiğini hisseder. Sonunda adadan geriye kalan tek şey, öğretmenin suyun üstünde kalmaya çabalayan başı olur, çok geçmeden o baş da paralarla birlikte denizin dibine doğru batacaktır.

Öğretmen, eski kimliğinden kaçarak yeni bir hayata başlamak için bu adaya gelmiştir. Başlangıçta aradığı huzura kavuştuğunu düşünürken ada halkının mırıldanmalarıyla karşılaştıktan sonra, buraya da uyum sağlayabilmek için çabalaması gerektiğini fark eder. Ada halkının beklenmedik bir kriz durumuyla karşılaşması, buradaki insanların gerçek yüzünü öğretmene göstermiş olur. Buradaki insanlar da, tıpkı geride bıraktığı ülkedekine benzer şekilde baskıcı ve buyurgan bir kitleye kolaylıkla dönüşebilmektedir. Bu durum, öğretmenin ne kadar kaçarsa kaçsın, aradığı mükemmel ülkeye hiçbir zaman kavuşamayacağını gösterir. Sonunda adada kalmayı tercih eder. Öğretmen, ada yok olurken, tepeye gömdüğü paraların suda yüzdüğünü görür, paralardan sonunda gerçekten kurtulmuştur. Denize atmaktan çekinip gömdüğü paraların suda yüzdüğünü gördüğü anda fark eder ki hayatı boyunca aradığı özgürlüğe sonunda ölümle birlikte kavuşmuştur.

Kitabın döşek masalı olan “Göçmüş Kediler Bahçesi”, kavraması zor olduğu ölçüde farklı okumalara açık, derinlikli bir metindir. Masalın anlatısını açıklamaya

çalışmadan önce, karmaşık kurgu düzenini çözmek gerekir. "Göçmüş Kediler Bahçesi", kitaptaki her masalın önüne ve arkasına gelecek şekilde yerleştirilmiş on üç bölümden oluşur. On ikinci bölüme dek tutarlı bir anlatımı takip eden masalda son bölüm her şeyi kökünden değiştirir. Postmodern anlatı imkanlarının sonuna kadar kullanıldığı metinde Karasu, metin boyunca hissettirdiği **doppelgänger** kimlik göndermeleriyle yetinmeyerek kurguyu daha da karmaşık bir hale sokar. Metnin başından itibaren okurun takip ettiği anlatıcı kahraman, metnin sonunda ölüyormuş gibi gözükse de gerçekte öykünün başından itibaren ölüdür, aslında oyuna da katılmamıştır. Masalı onun ağzından anlatan, anlatıcının "*ölüm kadar güzel yüzlü adam*" dediği tarihçidir. Ancak bütün bunların üstünde üçüncü bir kurgu katmanı daha vardır. Bu katmanda bir odanın içindeki iki sevgiliden birisi, bütün bu anlatıyı uydurmuştur. Bu kurgu katmanları içerisinde, aslında ölü olduğu sanılan kahramanın da ölü olmadığı anlaşılır, tarihçi, onunla yer değiştirerek, bütün masalı kendi ağzından anlatmıştır.[114]

Masalın bu karmaşık kurgusu, okura kimliklerin yer değiştirdiği, seven ile sevilenin iç içe geçtiği dağınık bir dünya sunar. İlk kurgu katmanında anlatılan görece düzenli bir olay örgüsüne sahip masalda, (masal içindeki masalda anlatılan masal) okurun başlangıçta anlatıcı olarak tanıdığı gezmen, ünü bütün Akdeniz'e yayılmış satranç benzeri oyunuyla meşhur bir Orta çağ kentine varır. Kentte geçirdiği ilk akşamda, "ölüm kadar güzel yüzlü adam" diye nitelediği tarihçiyle tanışır. (Masalın sonunda gerçek tarihçinin aslında gezmenin yerine geçtiği anlaşılır.) Tarihçiyle birlikte Orta çağ kentinin bu meşhur oyununa katılacak, karşılıklı takımlarda yer alacaklardır. "Göçme Oyunu" olarak ünlenmiş bu gelenek, aslında Orta çağdan kalma bir pazarlığın sonucudur. Orta çağda kente saldıran barbarlarla yapılan anlaşmaya göre, oyunu kazanan taraf çeşitli imtiyazlar elde edecek, barbarların kazanması halinde şehirde konaklamalarına izin verilecek, kaybettikleri takdirde şehirden sonraki oyun vakti gelene dek uzak duracaklardır. Şimdi, tarihçiyle gezmenin bu oyunda karşı takımlarda birbirlerine rakip olarak yarışıyor olmaları ilginç bir rastlantıdır. Tarihçi, barbarların takımı olan yeşillerin veziri olarak seçilir, gezmense soyluların takımı olan

[114] Servet Erdem, "Bir Masala İnanmak: 'Göçmüş Kediler Bahçesi'ne Taş(ın)an Metinler, İmgeler…", **Bilge Karasu'yu Okumak**, s. 131-3.

morlarda bir piyade olmuştur. Kendisine bu oyunda "*ne yapıp yapıp tutsak olmaması, oyunun sonuna kalmamaya çalışması*" öğütlense de gezmen bunun tam tersini yapar. Morları yöneten belediye başkanının direktifini beklemeden öne doğru hamlede bulunur. Başkana uymayarak ölümlük bir suç işlemiştir.[115] Gezmen bunun farkındadır, hamlesini bunu bilerek yapmıştır. Adeta ölümü arıyor gibidir. Bu hamlesi yüzünden kentten sürgün edilir. Kentten ayrılırken, morların onun yüzünden yenilmesini hazmedememiş bir kentlinin üstüne saldırıp onu arabanın önüne atmasıyla birlikte ölür.

Gezmenin amacı başından beri ölüme kavuşmak değil midir? Adı "Göçme Oyunu" olan bir oyuna katılmak için Akdeniz'deki eski Orta çağ kentine gelmiş, kendisine teklif edilen piyade rolünü geri çevirmemiş, tutsak olursa kurtulabileceği öğütlerine kulak asmamış, başkanın buyruklarına aykırı şekilde hamlelerde bulunmuştur. Gezmenin arzusu açıktır: ne pahasına olursa olsun, yeşillerin veziri olan tarihçiyi almak ister. Sonunda onunla birlikte öldürülmeye hazır olacaktır. Masalın sonunda başından beri ölü olduğu ortaya çıkan gezmene dair tarihçinin bu şekilde bir masal kurgulaması, onu gerçekte nasıl görmek istediğini de göstermiş olur.

*Göçmüş Kediler Bahçesi,* masallarının neredeyse hepsinde ortak bir tema olarak eksiklik duygusu içindeki bireyin modern yaşamdan firarını ele alır. Bunu bazen sembollere bazen de alegoriye başvurarak yapan Bilge Karasu, firari bir yazar olarak kendi anlatı dünyasını buradaki masallarında da devam ettirir. Arkaik bir tür haline gelmiş olan masalı yeniden canlandırarak anlatısında kullanan Karasu'nun alışılageldik türlerden kaçışı dikkat çekicidir. Bilge Karasu, sıra dışı öyküler anlatmak için sıra dışı anlatı teknikleri geliştirir, kurguyla ve dille istediği gibi oynar, okurun işini zorlaştırmak için elinden geleni yapar. Ancak bütün bu arayışlar, sonunda yalnızca anlatının kendisine hizmet eder.

Kolunu orfinoza kaptıran balıkçının da, geceden geceye arabayı kaçıran adamın da, mağarada ışığı arayan delikanlının da, ip üstündeki cambazın da, adadaki öğretmenin de ortak paydası, içinde bulundukları firar psikolojisidir. Her biri, başka başka sebeplerle de olsa, varoluşlarından tatminsizlik duyar ve bir arayışın içerisine

[115] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 193.

girerler. Bu arayış, beraberinde eski kimliklerinden ve ait oldukları yerden kopmayı getirir. Sonu çoğunlukla ölüme varan bu yolculuklarda ölüm, korkulan değil, arzulanan bir şeydir. Ölüm sayesinde kaçış nihayete erer, bireyin yeniden doğuşu ancak bu şekilde gerçekleşir. Birkaç defa intihara teşebbüs etmiş olan Bilge Karasu'nun ölüm üzerine bunca kafa yorması şaşırtıcı değildir. Kendisini öldürmeye cesaret edemeyen, intiharı felsefi açıdan "anlamsız bulan" Bilge Karasu, masallarındaki karakterleri öldürerek, aşamadığı ölüm düşüncesine karşı kefaretini ödemiş olur.

## 4.5. "Kısmet Büfesi"

İlk basımı 1982 yılında Adam Yayınları tarafından yapılan *Kısmet Büfesi,* Bilge Karasu'nun belirli görsel ürünlerden yola çıkarak kaleme aldığı metinlerden oluşur. Bilge Karasu, kitaptaki önsözde yazılarının hangi türe girdiğine dair şu yorumda bulunur:

> "Bu kitaptaki yazılara, dergilerde yayımlanışları sırasında, 'metin' adını verirken, bunların herhangi bir türe girmediklerini, onları yazarken özgür kalmak istemiş olduğumu vurguluyordum. Yıllar sonra, 'metin'lerin bir tür oluşturmağa yüz tuttuğu bu sırada, kitabımın bir metinler kitabı olduğunu söylemekten vazgeçiyorum."[116]

Bilge Karasu, devamlı yaptığı bir şeyi burada da tekrarlamış olur; bir kez daha yazılarını belirli bir türe sokmaktan kaçar. Bu şekilde türler arasında istediği gibi gezinip dilediği kaynaktan beslenebilecektir. Buradaki metinlerin *"göz yazıları"* olarak da okunabileceğini söylerken kuşkusuz haklıdır, çünkü "Kubadabad 1955" dışındaki yazıları resimlerden, imajlardan ve görüntülerden yola çıkarak kurgulanmıştır. Yine de Karasu, kitaptaki yazılarını bir türün altında tanımlamaktan uzak durur:

[116] Bilge Karasu, **Kısmet Büfesi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 7.

> "Metinler bir kez daha, kendilerini özgürleştirmek için, kaçmak zorundalar: öyküden, anlatıdan, sanat yazısından, sanat eleştirisinden, denemeden kaçmak, bunların hiçbiri olmadan tümünün içinden geçen yazılar olarak, tanımsızlıklarından beslenen özerk yazılar olmak zorundalar."[117]

*Troya Ölüm Vardı*'da öykü, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde masal, *Kısmet Büfesi*'nde metin: Karasu, hiçbir türde uzun süre kalmayarak kendisini tekrarlamaktan, aynı alana sıkışıp kalmaktan sakınmış olur. *Kısmet Büfesi*'ndeki metinler, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki masallarla aynı dönemde yazılmış olmasına rağmen, yazar ikisini tek bir kitapta toplamamış, metinlerini *Kısmet Büfesi*'nde toplarken ayrı bir "masallar kitabı" çıkartmıştır. Karasu'nun bu ayrıma gitmesindeki sebep, yazın hayatının gelişim seyrine bakıldığında tahmin edilebilir bir hale gelir. Nurdan Gürbilek, Bilge Karasu'nun yapıtlarında başat giden iki ayrı ses tonunun varlığından söz eder:

> "Karasu'nun uzak, yabancı mekanlarda, ilkel sahnelerde geçen, yırtıcı hayvanlarla dolu anlatılarındaki tutkulu ses tonu vardır bir; bir de […] masaldan yeniden hayata dönmeye çalışan, burada ve şimdi yaşanan hayat için sonuçlar çıkarmaya çalışan, tutku kadar dengeyi de gözeten, daha yatışmış, mesafeli, hatta belki soğuk denilebilecek, bir masal anlatıcısından çok belki bir denemecininkini andıran ses tonu."[118]

Bilge Karasu, bu iki ses tonundan olağanüstülüklerle dolu olanını masallarında kullanmıştır, metinlerindeyse giderek olağan bir dünyaya dönüşün yollarını araştırır. Karasu'nun aykırı dili kendisini göstermeyi burada da sürdürür, ancak artık var olmayan kentler, orfinoz'lar, alsemender'ler geride kalmıştır. Bilge Karasu burada Ertuğrul Oğuz Fırat'ın, Turan Erol'un, Erol Akyavaş'ın resimlerinden yola çıkarak anlatısını kurgulamayı tercih eder. Bununla birlikte, kitaptaki yazılara gerçek resimler kaynaklık etmiş olsa bile bu metinlerin salt sanat yazıları olmadıklarını belirtmek

[117] İleri, **Yazının da Yırtılıverdiği Yer: Bir Bilge Karasu Okuması**, s. 191.
[118] Nurdan Gürbilek, "Büyümenin Tarihi", **Ev Ödevi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 84-5.

gerekir. Yazar, gerçek resimlerden yola çıkarak hayali bir dünya kurgular, resimdeki figürleri bu dünyanın içerisinde etkileşim içerisine sokar. Yaratma özgürlüğü kendisinde olduğu için, anlatıyı istediği gibi ters yüz edebilir.

Bilge Karasu'nun firari yazarlığı kendisini metinlerinin oluşumunda da gösterir. *Kısmet Büfesi*'ndeki metinlerde olay örgüsü tek yönlü bir gelişme göstermemektedir. Karasu, ilk önce belirli bir imgeden yola çıkarak anlatısını kurgular, ancak metnin ortasına geldiğinde imgeyi değiştirerek kurmacayı bütünüyle farklılaştırır. Resimde diğerlerinden ayrı durduğu için tutsak bir asker olarak hayal edilen kişi, az sonra diğer askerlerin komutanı olduğu için uzakta resmedilmiş olarak kabul edilir, anlatı da bu farklı kabullere göre savrulur. Gölgelerin gün doğumu yüzünden oluştuğunu düşünerek başladığı metninde bütün anlatıyı sil baştan yazmayı göze alabilir, çünkü gölgelerin gerçekte gün batımı yüzünden düşmüş olma ihtimali her zaman için mevcuttur. Karasu'nun tek bir anlama bağlı kalmayan, farklı perspektiflerle devamlı değişen metinleri, okura anlamın ortadan kalktığı, önemli olanın "bakma" eyleminin kendisi olduğu bir dünya sunar.

Karasu'nun dili kaçak kullanımı da her zaman olduğu gibi bu dünyanın kurulmasındaki en önemli unsurdur. Selinti, kırış, tansıma, bekinme, balkır, çapavul, savut, çaparız gibi günlük dilde az kullanılan ya da hiç kullanılmayan kelimeleri metinlerinde sık sık kullanır, metinlerin akışını ağırlaştırmak pahasına bu şekilde anlatısını güçlendirir. Karasu, okurun işini kolaylaştırmayı önemsemez, onun için önemli olan verili dilden sıyrılarak özgün bir edebiyat diline ulaşmaktır. Bu sebeple dönemin edebiyat alışkanlıklarından kurtulabilmek için elinden geleni yapmaya çalışır.

Firar, kendisini metinlerin içeriğinde de gösterir. "İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin"de yazar, birisi dul kalmış, diğeriyse hiç evlenmemiş iki kız kardeşin resmi üzerinden bir anlatı kurgular. Bir apartmanın giriş katında, solgun bir ışığın aydınlattığı bir odada yalnız başlarına yaşamaya mahkûm olmuş bu iki kişi, bunu arzuladıkları için yalnız değildir. "*Merak, arama, bulma çağları, umma, ummama, umamama çağları geçmiş"*[119] bu iki kadın, ne kadar istese de artık toplum

[119] Karasu, **Kısmet Büfesi**, sf. 9.

içerisine karışma, yeni insanlarla tanışıp başka ilişkiler kurma şansını yitirmiştir. İçten içe bir şeylerin değişmesini beklemeyi sürdüren bu iki kadın, isteyerek değil, kaderin getirisi sonucu yaşamın akışının dışında kalmıştır. Hiç evlenmemiş olanı, "*görmenin açlığı*" içindedir. Yoldan gelip geçenleri, sokakta olup bitenleri oturduğu cam kenarından büyük bir merakla takip eder. Dul kardeş ise yorucu yılların ardından artık kenara çekilmiş, yüzüne yerleşmiş "*ölü yüzü aklığıyla*" bir şeylerin değişmesi umuduyla bekleyiştedir. Ancak bu ev, aynı zamanda bu iki kadını dışarıya karşı koruyan bir kale işlevi de görür:

> "**kaleye çekilmiş** kadınlar, hisarını bir koyağın ortasına konduruvermiş bir eski zaman beyinin çılgınlığını yinelemişler sanki. Solundukları hava azaldıkça azalmış. Buna karşılık, önleri, artları açık. Sokağa, dirime, başkalarının gürültüsüne, saldırganlığına açık, ölüme açık."[120]

İlgi çekici olan nokta, bu sözlerin aslında kadınların hislerini değil, resme bakan seyircinin düşüncelerini yansıtıyor olmasıdır. Resme bakan seyirci, bu hisleri kendi yaşantısından yola çıkarak resimdeki kadınlara yakıştırır. Aslında yaptığı "*kendinden pay biçerek bu kadınları demin anlatılan duruma"* sokmaktır. Daha da ilginç olan noktaysa, Bilge Karasu'nun bu resmin "*hiç çizilmemiş, belki de hiç çizilmeyecek bir resim*"[121] olduğunu söylemesiyle ortaya çıkar. Karasu, var olmayan bir resmi hayal ederek iki kadının öyküsünü yazar. Onun hayal ettiği bu kadınlar, yazarın düşüncesine göre yalnızlığa mahkumdur. Bir süre için bu yalnızlığın, resmin çerçevesine yakın bir yerden kompozisyona dahil olan genç adamın varlığıyla kırılacağına dair bir umut filizlenir. Ancak büyük kardeşin delikanlıya kapıyı açmak üzere hareketlendiği sırada yere düşüp ölmesiyle bu umut suya düşer. Ablasının cansız bedeniyle ilgilenen genç kadın, resmin çerçevesiyle pencere arasındaki dar ve karanlık yerde bekleyen gencin kendisine vermek üzere yanında getirdiği gülü görme fırsatı bulamaz.

[120] **A.e.**, s. 15.
[121] **A.e.**, s. 10.

Bazen bir resim, kişiyi geçmiş günlere götürmek için yeterli olabilir. "Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz'i A/n/r/ar Bir Metin"de Karasu, Turan Erol'un sanatı üzerinden gençlik yıllarını hatırlayışını anlatır. Bilge Karasu'nun duvarında duran bu gençlik resminin üzerine bir gülün gölgesinin düşmesi, yazarın gençlik hatıralarına dönmesi için yeterli olur. Resimdeki gencin yaşlarındayken Milas'taki evlerinde geçirdiği masum günleri özlemle anımsar. Bir resmin gücü en çok da buradadır: bir gençlik anında donmuş bu görüntü kişiyi aniden en mutlu olduğu günlere geri götürebilmektedir.

"Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin"se mutluluktan çok hüznü çağrıştırır. Bir zamanların süslü püslü yalısı, artık terk edilmiş, harabe bir haldedir. En ünlü olduğu zamanlarında çevresinde olup biten her şeyden habersizmiş gibi duran, kendinden başka bir mimariyle ve onun içindeki yaşamla hiç ilgilenmeyen bu yalı, kaderine terk edildikten sonra eski görkemli günlerini arar olmuştur. Yalı bakımsız kalmış, bahçesini yabani bitkiler sarmış, mobilyaları ya eskimiş ya da büsbütün ortadan kalkmıştır. Şatafatlı günlerinde umursamadığı çevresi şimdi yalıdan intikam alıyor gibidir. Terk edilmiş bu yalının artık tek ilgileneni, denizden çıktıktan sonra içine girip dolaşan bir çocuktur. Dünün kurumlu yapısı, bugün bir çocuğun egemenliği altına girmiştir. Yalı, artık yanlış zamanda sıkışıp kalmış bir mimaridir, bugüne ait değildir ancak yine de buradadır. Karasu da yalının bu harap halinin hüznünü yakalamak ister:

> "Anlatmak istediğimiz, yalının aydınlık olduğu, aydınlığını taşırdığı çağlar değil. O çağların aydınlıklarını, seslerini, biçimlerini anlatmış olan yazarlar, nasıl olsa, var. O yazarların, özlemini çektikleri, canlı, dolu dolu bir biçimin dirimiydi. Biz ölülerle uğraşıyoruz şimdi. Karanlıklar, sessizlikler, biçimsizliklerle."[122]

Yalının terk edilmişliğinin hüznü, bütün çevresini sarmıştır. Geçmiş günlerinde bu yalının kapısının önünden bile geçemeyecek olan çocuk, artık bu yalının erkeği, ağası, sahibidir. Yalı, artık onun haz bahçesi olmuştur. Yalının içerisinde istediği gibi davranır, pencereleri ardına kadar açıp çırılçıplak soyunarak güneşlenir, yalının

[122] **A.e.**, s. 37-8.

salonunda yerlerde yatar. "*Yumacak daha kırk gözü olsa yumacağını*"[123] bildiğimiz yalıysa, olan bitene seyirci kalmaktan başka bir şey yapamayacaktır. Metinde anlatılan, eski bir çağın bugüne kalmış kalıntısının nasıl gülünçleşebileceği, bir dönem sona ererken geride kalan tortusunun nasıl trajik hale gelebileceğidir.

"Çapavulun Çattığı Çaparız", Erol Akyavaş'ın bir resmi üzerine yazılmış bir metindir. Yazar, Akyavaş'ın bilinçli şekilde ilkel bir teknikle çizdiği resimden yola çıkarak değişik ihtimaller üzerinden devamlı değişen bir anlatı kurgular. Resimdeki figürler önce dost, sonra düşman olur, gün ya yeni doğmaktadır ya da batmak üzeredir, en öndeki figür ya esir ya da komutandır. Düşmansa ya geri çekilmiştir ya da henüz buraya varmamıştır:

> "Düşman yok ortada. Çekilmiş belki, belki uykuda. Belki de hiç gelmedi buralara. Bu çukurluğa çekilenler, ölü-diri buraya sıkışanlar, daha uzaklardan **kaçıp geldiler**."[124]

Karasu'nun muhtemel kurgularından birisi, altı ölülü üç mezarın başında bekleyen, düşman askerlerine esir düşmüş bir konargöçerin hikayesidir. Göçebe bir boyda yaşayan bu adamın tek isteği, ailesiyle birlikte sakin ve huzurlu bir hayat yaşamaktır. Ancak boyun devamlılığını sağlamak için, yerleşik hayata geçmiş olan düşman halka belirli aralıklarla saldırı düzenlemek ve oradan ganimet toplamak bir gerekliliktir. Adam, yerleşiklerin tarımla ilgilenerek refaha kavuştuğunu fark etmiştir. Kendi boyuna da göçebeliği bir kenara bırakıp yerleşik hayata geçmeyi ve komşuları gibi tarımla ilgilenmeye başlamalarını önerir. Ancak adamın yaptığı bu öneri reddedilecektir. Tarım, devamlı toprağa bağlı olmak, sürekli tarlaları sürmekle uğraşmak ve dışarıdan gelebilecek muhtemel saldırılara karşı hep tetikte durmak anlamına gelir. Boy için, yerleşiklere belirli aralıklarla saldırarak topladıkları ganimetlerle yaşamlarını sürdürmeye devam etmek daha tercih edilir bir davranıştır. Adam bu sebeple boyuyla uyumsuzluğa düşer, boy, göçebe yaşamın devamından yanadır.

---

[123] **A.e.**, s. 46.
[124] **A.e.**, s. 65.

Kendisiyle tarımla uğraşmaya kalkıştığı için dalga geçilmesi, adamın düşünce dünyasında bir şeyleri değiştirir. Bir kez daha saldırıya gidileceği zaman adam, bu defa kendi insanlarını terk etmeye ve düşmana bilerek esir düşmeye karar verir. Bu, onun için boyunun işledikleri günahtan kaçmanın ve kefaretini ödemenin bir yoludur:

> "öldürüleceğini, yağmadan çekinmesinin kendilerini hiç etkileyemeyeceğinin, etkilemeyeceğinin pekâlâ farkında, öldürüleceğini, ele geçmiş bir düşmandan bütün boyun öcünün alınacağının pekâlâ farkında, öldürüleceğini bile bile kendini yakalatmak […] tek çıkar yol değil miydi? Evdekilerin başına yeni bir erkek gelirdi nasıl olsa. Üstelik, hırsızlık, haksızlık etmeyen, etmediği gibi, hak yemeği aklına getirmeyen, boyun düzenine boyun eğen bir başkasının yerine geçerek onu kurtarmış, düpedüz, ölümden kurtarmış olmaz mıydı?"[125]

Adam, düşündüğünü uygular, baskın sırasında kendisini düşman askerlere yakalatır. Kaçmaya niyeti yoktur, zaten kendisini bilinçli şekilde yakalatarak bir defa kendi boyundan kaçmıştır. Esir düştüğü askerlere uyumlu davranış gösterir, öldürülen diğer askerlerin ölülerinin gömülmesi için mezar kazılmasına yardım eder, düşman olduğu halde onlar için düzenlenen törene saygıyla katılır, kendisini öldüreceklerini bilmesine rağmen hiçbir taşkınlık belirtisi göstermez. Adam, baskın yapmanın üstünlüğüne sahip olan boyunun devamlı başarılı olmasıyla gurur duymaktansa yenilenlerle empati kurmayı tercih eder. Ancak esirliği sürerken, bir an için kurduğu bu özdeşlikten pişmanlık belirtisi gösterir:

> "kazanan yan olmanın, kazanan yanda olmanın verdiği sevinci duyacak yerde, hep kazanan yanın adamı olmaktan usanç duyduğu için, böylesine kazanmanın gerçekte övünülecek bir şey olmadığını düşündüğü, durmadan yenilenlerin de biraz haklı olabileceğini, -biraz da değil- gerçekte, onların haklı olduğunu, korkmadan, aklından geçirebildiği için şimdi pişmanlık duymağa vakit bulabilecek belki de"[126]

[125] **A.e.**, s. 69.
[126] **A.e.**, s. 71.

Ancak yapacak bir şey yoktur, bir defa esir düştüğü bu yerde kendisi için ölümden başka bir ihtimal bulunmamaktadır. Derken yazar anlatıyı tamamen ters yüz eder, yabancı boyun esir askeri olan adam, birden yerleşiklerin komutanına dönüşür. Adamın bir defa yerleşiklerin komutanı olarak ifade edilmesiyle bütün hikâye en baştan yazılmaya başlar. Görüldüğü gibi, Bilge Karasu buradaki metinlerde gerçeklik algısıyla istediği gibi oynamaktadır.

"Kısmet Büfesi", Bilge Karasu'nun çok sevdiği bir izlek olan usta-çırak ilişkisini merkezine alır. Metin içinde iki farklı zamanda geçen iki ayrı anlatı, uzak geçmişle bugünü bir araya getirir. Eş zamanlı anlatılan bu hikayelerden birisi, Neolitik Dönemde geçen bir büyüme öyküsü, diğeriyse günümüz dünyasında geçen ve kadınların aralarındaki örtük iktidar mücadelesini merkeze alan bir anlatıdır. Bir yardımlaşma derneğinde çalışan, farklı sosyal tabakalardan gelmiş üç kadının bir gününü anlatan bölümde, kadınlar arasındaki gizli çekişme gün yüzüne çıkartılır. Altmış beş yaşındaki varlıklı bir aileden gelen Ferdane Hanım, derneğin önde gelen üyelerinden biridir ve hayata karşı belirli prensipleri vardır. Kırk beş yaşındaki Şefika Hanım'sa Ferdane Hanım'ın temsil ettiği değerlerin tam tersi bir dünyaya sahiptir. Gençliğine rağmen azmiyle bir yerlere gelmeyi başarmış, derneğin genç üyeleri arasında parmakla gösterilen bir kişi olmuştur. Hikmet Hanım'sa ikisinden de ayrık duran, hırslarını ardında bırakmış, yalnızca resimle ve sanatla ilgilenen bir sanatçıdır. Bu üç kadının yolu, Yardımlaşma Derneği'nin rutin toplantılarından birisinin ardından Ferdane Hanım'ın gittiği doktorda kesişir. Rastlantı eseri, üç kadın da aynı saatte aynı doktora gelmiştir.

Ferdane Hanım, o güne dek pek de yakın olmadığı bu kadınları, muayene sonrası kahve içmeye davet eder. Varlıklı bir ailenin üyesi olarak, onları şehrin en gösterişli pastanelerinden birisine götürmeyi tercih etmiştir. Ancak Ferdane Hanım, her haliyle bu iki kadından uzak durmaya çalışır gibidir. Kendisini bu kadınlarla bir arada olmaya yakıştıramıyormuş gibi bir hali vardır. Şefika ve Hikmet Hanımlar kendi arasında konuşurken Ferdane Hanım iç dünyasında diğerlerini yargılamayı sürdürür. Bu iki kadının yanından kurtulmak, kendi sosyal tabakasına geri dönmek istiyordur, ancak içinde bulunduğu ahlak dünyası onu bu kadınlarla birlikte olmayı sürdürmeye zorlar. Bilge Karasu, bu kısımda yaratıcı bir biçim denemesine girişir: paragrafları üçer

cümleler halinde bölerek ilk cümleyi üçü arasında geçen konuşmaya, ikinci cümleyi Hikmet ve Şefika Hanımların gerçekte söylemek isteyip de söyleyemediği şeylere ve son cümleyi de Ferdane Hanım'ın içinden geçirdiklerine ayırır. Bu ayrım, açık şekilde kadınların gerçekte söyledikleriyle içlerinden geçirdikleri arasındaki uçurumu ortaya koyar:

> " -şuracıkta, bir "Biribirine Yardım Derneği" kurmuşuz,
> -niye, çoğu zaman, yalanlar gibi? Ondan soruyorum
> -insanı. Dilini tutmasını öğrensin, küçük orospu. Bu evin"[127]

Kendi arasında iktidar mücadelesine girişen bu üç kadın, aslında birlikte olmaktan mutlu değildir, bir an önce ayrılıp kendi hayatlarına dönmek isterler. Ancak içinde bulundukları değer dünyası, onları medeni şekilde bir arada olmaya ve birlikte vakit geçirmeye zorlar. Karasu, bu üç kadın üzerinden burjuva dünyasının ahlaki çıkmazını gözler önüne sermiştir.

Bu öyküye paralel şekilde, Neolitik Dönem'de geçen başka bir öykü akmaya devam eder. Bu öyküde bir mağarada yaşayan genç bir mağara ressamının ustasıyla arasındaki ilişki hikâye edilir. Usta olana dek MorYeleliAt adıyla anılan çömez, mağaraya çizilen resimlerin tüm tekniklerini öğrenmek için bir ustanın yanında çıraklığa başlar. Ustası, bu çırağı da yetiştirip usta haline getirdikten sonra, resim yapmayı bırakacak, ustalığı MorYeleliAt'a devredecektir. MorYeleliAt'ın ustalığa erişmesi, geçmişini geride bırakması, yeni bir kimlikle yeniden doğması anlamına gelir. Ustalığa eriştikten sonra, kendisi yanına bir çömez alacak, bu defa resmin gizlerini öğreten kişi o olacaktır. Ancak önce, MorYeleliAt ismini geride bırakıp, yeni bir ad alması, geçmiş kimliğini ardında bırakması gerekir. Genç ressamın geçmişinden kaçışı, sanıldığı kadar kolay bir dönüşüm değildir:

[127] **A.e.**, s. 112.

> "Adı ne olacaktı? İki insan ortasında, bir kalıptan başka bir kalıba geçişi, bu ad değişimini, MorYeleliAt nasıl başaracaktı, yalnız kalmadan?"[128]

MorYeleliAt, ustasından resmin son gizlerini de öğrendikten sonra artık yeni usta olmaya hazırdır. Ancak bu yeniden doğumun nasıl gerçekleşeceğine ve kendisini nereye sürükleyeceğine dair bir fikri yoktur:

> "Bir yandan düşünmeğe çalışıyordu MorYeleliAt, bir yandan da, **yeniden doğmağa** hazırlanıyordu; bütün alışkanlıklarını unutup yaşamayı yeniden öğrenmesi gereken, buna karşılık, adı, işi belli, bir kişi olarak doğmağa… Taşlarını, karartılmış çubuklarını yan yana dizip hazırlarken, bütün mağara halkının soluğunu sanki ensesinde duyuyordu."[129]

Bütün zorlukları aşıp, geçmişini geride bırakarak sonunda yeni kimliğine kavuşan ve ustalığı elde eden MorYeleliAt, usta olduktan kısa bir süre sonra ölecektir. MorYeleliAt'ın mağarada kaldığı bir gün deprem olur ve yeni usta kayanın altında kalarak hayatını kaybeder. Çırağın sahip olduğu yeni kimlik, ona ölümle birlikte gelir. "Usta Beni Öldürsen E!"nin ardından bir kez daha ustası dururken çırak hayata gözlerini yummuştur. Resmi bırakmış olan Eski Usta'ysa, iyimserliğini yitirmemiştir, gizlice koynuna sokmuş olduğu heykelciği incelerken sanatın iyileştirici gücünü keşfeder:

> "Bir mağara bulabilirlerse, resim yapacak biri de bulunabilecekti belki. Parmaklarını sevgiyle, direnimle, küçük taş adamın kollarında, bacaklarında, kocaman sağrısıyla büyümesi gerekecek başında gezdirdi."[130]

*Kısmet Büfesi*'nde firar, kendisini en başta metinlerin oluşumunda gösterir. Karasu'nun önce türlerin baskısından kurtulmak için "metin" olarak adlandırdığı

[128] **A.e.**, s. 108.
[129] **A.e.**, s. 123.
[130] **A.e.**, s. 125.

yazıları, metinlerin başlı başına bir tür oluşturmaya başlamasıyla tamamen isimsiz ve türsüz kalır. Dilde ve biçimde var olanı kullanmaktan kaçınarak kendi dilini ve biçimini oluşturma arayışı, *Kısmet Büfesi*'nin en belirleyici özelliklerinden biridir. Metinlerin içeriğinde de kendisini gösteren firar, iki kadının yalnızlığında, Turan Erol'un bir resminde, üç kadının arasındaki çekişmede, çömez ressamın ustalığa erişirken geçmişini ardında bırakmasında hep ön plandadır. Bilge Karasu'nun olağanüstüyle günlük hayat arasında gidip gelen anlatı dünyası, *Kısmet Büfesi*'yle birlikte yavaş yavaş gerçek dünyaya yönelmeye başlar. *Kısmet Büfesi,* bu açıdan da Bilge Karasu'nun yazın hayatında önemli bir kavşak noktasıdır.

## 4.6. Baskıdan Kaçış: "Gece"

İlk olarak 1985 yılında İletişim Yayınları tarafından basılan *Gece,* yazarın ilk romanıdır. Postmodern anlatı tekniklerini kullanarak kaleme aldığı bu çok katmanlı romanıyla Karasu, 1991 yılında "Türk romanının son on yıl içinde ulaştığı en ileri çizgilerden biri" olduğu gerekçesiyle Pegasus Edebiyat Ödülü'nü kazanmıştır. Karasu, 1975-76 yılları arasında yazdığı metinle birlikte o güne kadar eser vermediği bir türe el atmış, öyküden ve masaldan uzaklaşarak romanı denemiştir. Postmodern bir roman olarak *Gece,* kurgusunun giriftliğine ve anlatıcılarının sürekli değişmesinin getirdiği anlayış zorluğuna rağmen yazarın önceki eserleriyle benzer izlekleri ele almayı sürdürür.

Romanın önde gelen karakterlerinden ve aynı zamanda anlatıcılarından biri olan O., "*Bir anlamda, herkes düşman. Düşmanım. Düşmanımız. Ya da, günü gelince düşman olabilir",*[131] derken, metnin anlatmaya çalıştığı dünyayı açık şekilde gözler önüne serer. *Gece,* distopik bir ortamda yaşayan bireyin dünyasına dıştan gelen bir baskının ve bu baskının yol açtığı korkunun romanıdır. Güneş Hareketi adı verilen bir oluşum, gündüzü ortadan kaldırmaya ve her yerde geceyi hâkim kılmaya çalışır. Bu harekete bağlı olan Gecenin İşçileri adındaki grubun da amacı gecenin insanların üzerine daha hızlı inmesini sağlamaktır. Bunun için gün batımıyla birlikte şehrin dört

[131] Bilge Karasu, **Gece**, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 83.

bir yanından sokaklara dökülen Gecenin İşçileri, yollara derin çukurlar kazıp duvarlara "Gece Gelecek" yazmaktadır. Gece çöktüğünde sokaklarda dolaşmanın tehlikeli olduğu, her gün yollarda kimliği belirsiz cesetlerin görüldüğü bu distopik dünyada korku her yere hakimdir. Bununla birlikte her şey görünenden ibaret değildir, görünenin arkasında çok daha fazlası vardır. Hamdi Bravo, bu durumu şu şekilde dile getirir:

> "Bir karşıtlık, metin boyunca, peşimizi bırakmaz: *Görünüşte olan* ile *gizlenen* arasındaki karşıtlık. Değişik biçimlerde dile getirilir bu: perdenin önü-ardı, ipleri elinde tutanlar-iplerin ucunda olanlar, ardında bir şey gizleyen bir dünya…"[132]

Bu karşıtlıklar, romanın hem biçiminde hem de içeriğinde kendisini gösterir. Gecenin İşçileri her şeye hakimmiş gibi gözükür, ancak onların da üzerinde Araştırma Merkezi ve O. bulunur. N., başlangıçta Gece'ye muhalif bir çizgi çizer, fakat romanın sonuna doğru her şeyin başındaki kişinin aslında kendisi olduğu ima edilir. Sevinç, N.'ye yardım etmek ister gibidir, ama beklenmedik bir anda onun karşısında konumlanır. Romanın anlatıcıları da bu karşıtlıktan payını alır. Okur N.'nin, O.'nun, Sevim'in, Sevinç'in konuştuğu -ya da yazdığı- bölümlerin, üstkurmaca olarak yazarın metninin arasında kaybolur, birçok anlatıcıyla kurulmuş bu labirentte yolunu bulmakta güçlük çeker. *Gece*, anlattığı distopya evreninde yazıyı da bir iktidar aracı olarak kullanır:

> "*Gece*'de, yazının da bütün diğer iktidar araçları gibi totaliter bir iktidar aracı olduğuna ilişkin kuşku doruktadır. Kendini iktidarsızlaştırdıkça yazısının iktidar kazandığını gören yazar-anlatıcı için bu, içinden çıkılamaz bir paradokstur. Bu paradoks, anlatımını karanlık gecenin kötücül kumpasında bulur. Birçok açıdan *Gece*, N., O., Sevinç ve Sevim ile Gecenin İşçileri'nin rol aldığı ya da oldurduğu bir kumpas, bir distopya, korku ve yazınsal bunalım karabasanıdır."[133]

[132] Hamdi Bravo, "Gece'ye Hazırlanırken", **Bilge Karasu Aramızda**, s. 262.
[133] Parla, **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım,** s. 200.

*Gece,* yazıldığı dönem ve ortam itibariyle, Türkiye'nin içinde bulunduğu çalkantılardan da izler taşır. Metin içerisinde buna açık bir gönderme bulunmasa da romanda anlatılan baskıcı dünya, akıllara Türkiye'nin darbe yönetimi altında geçirdiği yılları getirir. 1975-76 yılları arasında kaleme alınan roman, 12 Mart dönemi sonrasının ve sağ-sol çatışmasının zirvede olduğu bir dönemin izlerini taşır. Ancak romanın ilk defa 1985 yılında yayınlandığı göz önüne alındığında metin aynı zamanda bir 12 Eylül romanı olarak da okunabilir. Metnin dünyasının her iki darbe dönemine de kolayca benzetilebiliyor olması, Karasu'nun metninin nasıl bir darbe romanı olduğu sorusunu akıllara getirir. Engin Kılıç, *Gece*'yi darbe romanları arasında "*jenerik*" bir eser olarak niteler:

> "*Gece,* eğer bir darbe romanıysa jenerik bir darbe romanıdır. Belirli bir darbeden ziyade herhangi bir totaliter rejimin işleyiş mekanizmasını ele alır."[134]

Yazıldığı tarih itibariyle *Gece*'de Türkiye'nin mevcut siyasi durumundan yansımalar olduğunu reddetmek beyhude bir çaba olur. Karasu'nun en siyasal romanı olan *Gece,* kaçınılmaz şekilde ülkenin mevcut politik atmosferinden izler taşır. Bununla birlikte, *Gece*'yi yalnızca Türkiye'nin belirli bir dönemini anlatan bir roman olarak kabul etmek, meseleye dar bir perspektiften bakmak anlamına gelir. *Gece,* dar bir açıdan bakıldığında Türkiye'nin sorunlarına dair yazılmış bir metin olarak okunabilir, ancak daha geniş bir çerçeveyle ele alındığında aslında dünyadaki bütün totaliter rejimleri eleştiren bir metin olduğu görülecektir. *Gece,* yalnızca içerik olarak değil, biçim olarak da Türk Edebiyatı'nda büyük bir hamledir. Bu açıdan yalnızca konusunun içerdikleriyle sınırlanamayacak bir okumaya davetiye çıkarır. *Gece*'de biçim ile içerik, birbirini tamamlayan iki unsurdur. Metnin postmodern kurgusu, okuru önemli bir entelektüel çabaya davet eder. Anlatıcının sürekli değiştiği, üstkurmacanın kurmacaya dönüştüğü, dilin başlı başına bir aktör olduğu romanın kurgudaki karmaşası okuru da Gece'nin içine çeker. *Gece*'de okur, sadece dışarıdan olup biteni

[134] Engin Kılıç, "Gece Nasıl Bir Darbe Romanı?", **Bilge Karasu'yu Okumak**, s. 107.

takip eden bir gözlemci değildir, kurgunun karmaşasında kaybolarak kendisi de romanın bir parçası haline gelir.

*Gece*'nin karmaşık kurgusunu ve dağınık anlatıcılarını derinlemesine incelemek bu çalışmanın kapsamı dışındadır. Bununla birlikte, yazarın türlerin dışına taşan ve anlatının sınırlarını ihlal eden firari sanatçılığını daha iyi analiz edebilmek için metnin biçim özelliklerinin kaba bir açıklamasını yapmak zaruridir. *Gece*, dört ana bölümden ve bu bölümlerin altında sıralanmış yüz on altbölümden oluşur. 232 sayfalık romanda bölüm başına ortalama iki sayfa ayrılmıştır, bu da metnin anlatıcı tarafından ne sıklıkta kesildiğini göstermesi bakımından önemli bir detaydır. *Gece*'de okur, alışılageldik roman örneklerinin aksine kendisini anlatıya kaptırıp hızlı bir okuma deneyimi yaşama şansına sahip değildir. Çok kısa aralıklarla değişen bölümlerin yanında anlatıcının kim olduğunun da giderek belirsizleşmesi okurun romanı daha dikkatli okumasını, zaman zaman geriye dönüşler yapmasını ve olay örgüsünü dikkatle takip etmesini gerektirir.

Birinci bölüm, tanrısal bakış açılı üçüncü tekil anlatıcıyla başlar, ardından yerini gözlemci bakış açılı anlatıcıya bırakır. Bölümün devamında, aynı zamanda romanın baş kişisi olan N. anlatıya dahil olur. Geceye muhalif bir aydın olarak tanıtılan N., birinci şahıs anlatıcı olarak 11. alt bölümde anlatıcı görevini üstlenir. Bu noktadan sonra bölüm, N.'nin anlatısı olarak devam edecekmiş gibi görünür, ancak zaman zaman dipnotlar aracılığıyla yazar olay akışını böler ve anlatıya müdahalede bulunur. Başlangıçta yazarın, *Gece* romanının yazarı olan Bilge Karasu olduğu düşünülür, ancak gerçekte bu yazar romanın içindeki bir üstkurmacadır. Yazar, roman kişilerinden birisidir ve geceye dair bir roman yazmaktadır. İkinci bölümdeyse anlatıcı yeniden değişir, bu defa Gecenin İşçilerinin başı olan ve geceyi her yere hâkim kılmak için çalışan O., anlatıcı olarak romana dahil olur. İkinci bölüm, neredeyse O.'nun yazdığı bir günce gibidir, ancak yazar dipnotlar aracılığıyla anlatıyı bölmeyi burada da sürdürür. İlk bölümde Düzeltmen diye bahsedilen kişinin adının N. olduğu da bu bölümde O.'nun yazdıklarından anlaşılır. Üçüncü bölümse N.'yi Yargılamalar Bakanlığı'na götüren Sevim'in N.'ye yazdığı mektuplardan meydana gelir. Anlatıcı, bir kez daha değişmiş, bu defa Sevim anlatıcı olarak ön plana gelmiştir. Yazar, yeniden metnin akışına dahil olarak romanın üst kurmaca yanını okura hatırlatır.

Dördüncü bölüme kadar, karışık olsa da ufak bir çabayla takip edilebilen bir anlatı hiyerarşisi vardır. En kaba şekliyle birinci bölüm N.'nin yazılarından, ikinci bölüm O.'nun güncesinden, üçüncü bölüm de Sevim'in yazdığı mektuplardan meydana gelir. Bütün bunları kuşatansa yazarın dipnotlar vasıtasıyla metne sızarak anlatıyı zaman zaman eline almasıdır. Yazarın kendisini "romanın yazarı" olarak göstermesi, metin içindeki üstkurmacayı açığa çıkarır. Ancak dördüncü bölümde işler karmaşıklaşmaya başlar. Roman olarak yazıldığı düşünülen kurmacanın dünyasına bir kişi olarak yazar da dahil olur. Yazarın, şimdiye dek kendi "kurduğunu" iddia ettiği dünyanın bir karakteri haline gelmesi, üstkurmacayı ortadan kaldırır, anlatıyı yeniden kurmaca düzlemine çeker. Anlatıcının iyice belirsiz hale geldiği bu bölüm, N.'nin bir restoranda tanıştığı Sevinç'in günlüğü olarak başlar, ardından N. anlatıcı rolünü yeniden üstlenir. Aniden, şimdiye dek yalnızca yazarın yazdığı dipnotlardan birisine Sevinç karışır, kendi dipnotunu kaleme alır. Bunun ardından gelen dipnotta artık kurmacanın bir parçası haline gelmiş olan yazar, yaşanan anlatıcı karmaşasını dile getirir:

> "Artık aynalar içinde geziyor gibiyim. Kim ne hale geldi, kapı (çıkış kapısı) nerede, ben de bilemez oldum. Dipnotlarımın anlamı eridi gitti. Bir başka el katıldı yazıya. Kitabın, artık 'kitabım' dediğim bir yazının her yanı delik deşik sanki. Herkes her yerinden içine sızabiliyor. […] 'Defter dolduran' kim, şaşırıverdim. Ya da, öyleymiş gibi göstermek için uğraşıyorum."[135]

Bu andan itibaren anlatıcının iktidarı sarsılmış olur. Tek bir anlatıcının varlığı ortadan kalkar, her yeni alt bölüm beraberinde başka bir anlatıcıyı getirir. Bu değişimden karakterlerin etkilenmemesi kaçınılmazdır, nitekim romanın başından itibaren gecenin muhalifi olarak tanıtılmış olan N., bir anda "Gecenin İşçileri"nin başı haline gelir. N. ile O.'nun kimlikleri yer değiştirmiştir. Giderek bölümler karışmaya başlar, her şey iç içe geçer. Anlatıcının ve karakterin kim olduğu belirsizleşir. 105. bölümde anlatıcı, beklenmedik şekilde N. dışındaki tüm kişilerin aslında var olmadığından, hepsinin kendi uydurması olduğundan söz eder:

[135] Karasu, **Gece,** s. 159.

> "Gerçekte Sevinç diye biri yok. Benim uydurduğum bir kişi o. […] Sevim diye biri de yok. Yardımcısına Sevim diyen biri de, belki yok, herhalde yok. Öldürülen bir kadın… Bilmiyorum. Buna da kesinlikle 'yok' diyecek durumda değilim."[136]

Bu aşamada yazar, bir kez daha anlatıcı görevini üstlenir, ancak artık üstkurmacanın değil, kurmacanın bir parçasıdır. Çocukluğunda babasıyla yaşadığı tatsız bir hatırayı anlatır. Okuduğu kitabı görmek isteyen babası, çocuğu saklandığı dolaptan çıkarmaya çalışırken odadaki aynanın çatlamasına sebep olur. Aynadaki üç büyük çatlak yayılarak çerçeveye dek dayanır. Yazar, çocukluğunda iki yıl boyunca bu çatlak aynaya her baktığında üçe bölünmüş yüzünü görür. Kendi imgesi, üç farklı kişiliğe bölünmüş gibidir. İki yılın sonunda ayna yenilendiğinde, çocuk yeni aynasını yadırgar çünkü yeni ayna onu tek kişi göstermektedir. "*Oysa iki yıl boyunca o aynada üç kişiydim. Çarpık da olsa…"*[137]

Bundan sonra yazar, kendi ölümünü kurgulamaya çalışır. Paris metrosunda birisinin arkadan gelip onu raylara iteceğini hayal eder, ancak kurguladığı ölüm başarısızlıkla sonuçlanır. Sonunda yazar, bir kapıdan "karanlığın içine" itildiğini hisseder. Yabancısı olduğu bu yerde etrafını tanımaya çalışarak ilerler. Belirli bir sürenin ardından yazar, uzaktan kendisine doğru bir yüzün gelmekte olduğunu görür, bu kişinin yaklaştıkça O. olduğu anlaşılır:

> "Bana doğru gelmekte olan yüzü, epey yaklaşınca, O.'nun yüzüne benzeteceğim bir ara. Vazgeçeceğim sonra. Yaklaştıkça, O.'dan çok Sevim adlı kadının yüzü gibi görünecek bana. Erkek kılığında da olsa."[138]

Yazarın gördüğü yüz, giderek romandaki kişilerin yüzüne dönüşmeye başlar, dört kişi tek bir yüzde bir araya gelmiştir:

---

[136] **A.e.,** s. 222.
[137] **A.e.**, s. 227.
[138] **A.e.**, s. 230.

> "Parçalanmış ışıkların yanı sıra O., Sevinç, Sevim, sağır bir sarışın çocuk, bir tek yüzde toplanmış, kanlar içinde, gülerek bakmakta olacaklar bana, aynalarda sanki, ya da yerde, belki de kafamda… Her yanımda yapış yapış bir acı, çok eski, koyu bir koku. Işık yavaş yavaş kararırken ben, benim artık, kırılmış her parçanın içerisinde. Aynada tanıyamadığım ben. Binlerce parça. Artık ben de olmayan yüzbinlerce parça."[139]

Bu sondan sonra artık anlatıcı karmaşası çözülmüş gibi gözükür, çünkü romandaki bütün kişilerin, yazarın bir parçası olduğu ortaya çıkar. Yazarın kimliği de bu bölümün sonundaki B**** K***** imzasıyla açıklığa kavuşur. Bu imzayla birlikte romandaki bütün kişilerin yazar Bilge Karasu'nun bir parçası olduğu tahmin edilir. Fakat roman burada son bulmaz, bu bölümü takip eden bir alt bölüm daha vardır. 110. bölüm, tek bir cümleden meydana gelir. Yazar, okura "*Bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?*"[140] diye sormaktadır. Bir önceki bölümde atılmış olan yazar imzasının ardından romanın bu şekilde devam etmesi, üstkurmacayı yeniden devreye sokar. B**** K*****, tahmin edildiği gibi *Gece* romanını yazmış olan yazar değildir, yalnızca romanın bir parçasıdır. Asıl yazar son bölümde kendisini hatırlatarak, metni yeniden üstkurmaca düzlemine taşımış olur.

Jale Özata, *Gece*'nin anlatı dünyasına dair yaptığı ustalıklı çözümlemede, anlatıcıların metinde tam olarak nereye oturduğunu başarıyla gösterir:

> "kitap, anlatıcıların 'anlattığı' bir dünya değil, bütün anlatıcıların 'yazdığı' bir dünyadır. Metnin ilk bölümünde, üstkurmaca ve kurmaca düzlemler birbirinden daha 'belirgin' sınırlarla ayrılırken, ikinci, üçüncü ve son bölümde bu sınır yavaş yavaş silikleşmeye başlamıştır. 'Yazar', 'dörde' bölündüğünü söyleyerek bu sınıra önemli bir 'darbe' vurmuştur."[141]

---

[139] **A.e.**, s. 230.
[140] **A.e.**., s. 231.
[141] Jale Özata, "Bilge Karasu'nun *Gece*'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım", Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2003, s. 53.

Yazarın dörde bölünmesi, anlatıcıların devamlı değişmesi, metnin içeriğinde var olan kimlik karmaşası hep birlikte yapıtın kendi türünün sınırlarında gezinmesini sağlar. Bilge Karasu bir kez daha içinde bulunduğu türün sınırlarından rahatsızlık duymuş, türün imkanlarını genişletmek için elinden geleni yapmış ve dar bir kalıba sıkışmayı reddetmiştir. Karasu'nun verili olan türden ısrarlı kaçışı, kendisini *Gece*'deki biçimsel karmaşada net bir şekilde gösterir. *Gece*'deki biçimsel arayışlar metni alışılmışın dışına taşıdığı için yapıtın roman türüne ait olup olmadığı tartışmalı hale gelir. *Gece,* roman türünün alışıldık biçim özelliklerini ve olay örgüsünü taşımadığı gibi, eserin başı ve sonu belli bir hikâye anlatma gayesi de yoktur. *Gece*'nin asıl amacı kişilerini gecenin karanlığından kaçırırken karakterlerin boşalttığı yere okuru çekmektir. Yazarın da bu romanı yazmasının esas sebebi, yazıya sığınarak dış dünyanın baskısından kurtulmaktır. "*Bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?*" diye soran yazarın, gerçek hayatta karşı karşıya kaldığı totalitarizmden kaçmak için yazıya sığındığı çok açıktır.

Firar, metnin biçiminin yanında içeriğinde de kendisini gösterir. *Gece*'nin protagonisti N., bütünüyle firar psikolojisi içerisindedir. Karanlığın her yere çöktüğü, kimsenin gecenin işçilerine başkaldırmaya cesaret edemediği, "*bu karanlığın içinde yaşayabilirmiş gibi görünen tek şey*" olan dil dışında her şeyin sessizliğe büründüğü bir dünyada N., Gece'ye muhalif olsa da düşüncelerini eyleme dökmekten geri duran bir kişidir. Başlangıçta okura "Düzeltmen" olarak tanıtılan N., şehrin tepelerinden birinde, herkesten ve her şeyden uzakta, yalnızlık içerisinde yaşar. Gecenin çökmesinden sonra, karşı karşıya olduğu baskıdan kaçmak için tepedeki bu eve sığınmış, kendisine orada yeni bir dünya kurmuştur. Başlangıçta Düzeltmen, gecenin her yana egemenlik kurmasının önüne geçmek için çözüm arayışında olmuştur, ancak her seferinde bu arayışları hüsranla sonuçlanmıştır:

> "Bir olanaksızlığa inanmak istemeyebilir kişi, ama onu kabul etmek gerekince de içi parçalanmadan yaşamını sürdürebilir. Oysa Düzeltmenin yalnızlığı, yeryüzünde sönen her yüzeyle acılaşıyor,

> daha, daha daha acılaşıyorsa, çok düşünüp çözümünü bulamadığı bir sorun karşısında eli kolu bağlı kalmasından."[142]

N., sorunun çözümü için arayışta bulunmuşsa da eyleme geçme fırsatı olduğunda bunu geri çevirmiştir. N., geceye karşı gizli bir muhalefet yürüten ve kendilerine "gündüzcü" denilen gruba katılmaktan imtina eder, ısrarla bu grupla ilişkilendirilme ihtimalinden kaçmaya çalışır. N.'nin durumu, mevcut düzenden şikâyet eden ancak çözümü düzeni değiştirmek için çaba göstermektense onu topyekûn terk etmekten yana bulan bir aydının durumudur:

> "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. Onun herhangi bir şey yapmaması, gecenin işçilerini yüreklendiriyor olabilir."[143]

N. için harekete geçmek, geceye karşı eylem halinde olmak bir seçenek olarak hiçbir zaman ortaya çıkmaz. Mevcut durumdan şikayetçi olmak dışında halihazırdaki baskıya karşı aldığı bir tutum yoktur. Çünkü N.'nin de çok iyi bildiği gibi "gecenin işçileri"ne karşı gelmek, beraberinde bedel ödemeyi de göze almayı gerektirir. Gecenin İşçileri'nin faşizmine direnen bazı kişiler, duvarlara yazılmış olan "*Gece Gelecek*" sloganını ortadan kaldırmak için bu yazıları çiçek desenlerine, farklı sözcüklere dönüştürür. Karşılıklı süren bu mücadelede önemli olan, "*gecenin işçileriyle birtakım ellerin karşı karşıya gelmemesi*"dir:

> "O zaman, birtakım eller duvarda, yollarda kanlı çiçeklere dönüşür. Yağmur, sabunlu su, kanları yok eder zamanla; ama boyaların karşısında güçsüzdür."[144]

[142] Karasu, **Gece,** s. 22.
[143] **A.e.**, s. 30.
[144] **A.e.**, s. 41.

Ölümü göze alarak geceye karşı çıkan insanlara karşılık N., pasifist bir tutum takınır. Öyle ki, bir arkadaşını ziyaret etmek için çıktığı sokaklarda kaybolunca, karşısına çıkan çocukların onu "gündüzcü" diye kovalamasından rahatsızlık duyar:

> "En kötü bir karabasanda duyulacak kaygı, korku, sıkıntı karışımı bir daralma içinde kendimi güçbelâ sokağa attım. Çocuklar, büyükler durmadan bağırıyorlardı ardımdan. […] O gün yan sokağa saptım ama arkadaşımın evine gitmedim. Bir daha bu mahalleye girmek bile istemem, diyebilirdim, o anda. Bekleyeceğim, dedim. Bir gün bu **korkum geçerse…**"[145]

N., kendisine yönelen herhangi bir eylem karşısında tavır almaktan korkarak kaçmayı tercih eder. Düzeltmen, az sonra bu konu hakkında yalan söylediğini, arkadaşının sokağının köşesine dek gitmeyi sürdürdüğünü yazar. Sokağın köşesine vardığında, arkadaşının sokağın ortasında onu beklemekte olduğunu fark eder. Ancak Gecenin İşçileri'nin yarattığı düzen o denli korku verici bir hale gelmiştir ki insanlar dostlarıyla buluşmaktan çekinir hale gelir. Bu çekinceyi taşıyanlardan biri de Düzeltmen'dir. Göz göze geldiklerinde dostu onu tanımamış gibi davranır, ancak yürümeye başlayıp Düzeltmen'in yanından geçip giderken kulağına bir telefon numarası fısıldar. N.'nin kendisini bu numaradan aramasını istediği açıktır. Romanın devamında, N.'nin arkadaşı sandığı kişinin aslında Gecenin İşçileri'nin bir üyesi olan Sevinç olduğu ortaya çıkacaktır, ancak N.'nin bundan henüz haberi yoktur. N.'nin arkadaşı da yapı olarak Düzeltmen'e benzer, insana dair inancı ve umudu olmayan birisidir. Her gün birilerinin öldürüldüğü yerde o, bunları şaşkınlığa kapılmadan takip eden ve düzeni değiştirmek için çaba harcamayan bir kişiliktir. *Gece*'nin dünyasındaki kişilerin temel motivasyonu, gecenin insanlar üzerinde kurduğu baskıdan kaçmaktır. Bir defa kendilerini güvene aldıktan sonra, geri kalan insanların karşı karşıya olduğu sorunları görmezden gelmek onlar için kolaydır.

N., kendisine bir telefon numarası verip gözden kaybolan dostunu -aslında Sevinç'i- ararken kendisini şehrin dışına çıkmış bulur:

---

[145] **A.e.**, s. 46-7.

> "Yeşillikler içindeki söbe alandan, biribirlerini vuran oyunculardan **kaçarken,** şehirden daha da uzaklaştım. […] Gide gide, geniş bir asfalt yola çıktım. Şehri çevreleyen ana karayollarından biri olmalıydı bu. Nerede olduğumu bilmiyordum. Şehre dönmek için hangi doğrultuda yürümem gerektiğini bile doğru dürüst kestiremiyordum."[146]

N. için şehrin bu bölgesine gelmek yeni bir tecrübedir, çünkü daha önce buralara gelmeye cüret edememiştir. Yolun köşesinde, o güne dek hep duyduğu ancak hiç ziyaret etmediği bir yapı olan Ulusal Kitaplık'ı, ya da bilinen adıyla Bilgiler Sarayı'nı görür. Bilgiler Sarayı'na girdiğinde kendisini boş bir bina karşılar. Bu devasa yapı, kör merdivenlerden, loş koridorlardan, devasa alanlardan meydana gelir. N., binayı keşfetmek için merdivenleri kullanmaya kalktığında başka bir şey fark eder: bitmemiş merdivenler, birbirleriyle kesişmektedir. Bir kutu gibi tasarlanmış olan Bilgiler Sarayı, içine girenin mekân algısını yitirdiği, devasa boyutlarıyla insanın kendisini aciz hissettiği, labirenti andıran planıyla insanların binada kaybolmasına son derece elverişli bir yapıdır. N., merdivenlerden birisinde sıkışıp kalmaktan ucuz kurtulur. Binadan kurtulmaya çalıştıkça yapı insanı içine çekmektedir. İçinden çıkmanın zor olduğu bu karmaşık yapı, gecenin insanlar üzerinde kurduğu baskının bir sembolü gibidir.

N., sonunda Bilgiler Sarayı'ndan çıkabilmeyi başardığında kendisini şehre götürecek yolun aksi istikametine doğru ilerler. Artık şehri ardında bırakmak istiyordur. Bir süre yürümeyi sürdürdükten sonra yolun sağında "*otel, spor kulübü, kumarevi olabileceğini düşündüğü*" bir yapıya rastlar. Arkadaşının verdiği numarayı aramak için bu yapının telefonunu kullanmaya karar verir. Dostunun verdiği numarayı arasa da telefon meşgul çıkar. Üçüncü arayışında telefona ulaşmayı başarabilse de cevap veren karşı taraf, N.'yi "*yanlış, efendim, dördüncü açışım oluyor*",[147] serzenişiyle karşılar. Dostundan aldığı numara yanlış çıkmış, N. dostuna ulaşamamıştır. Bu sırada kafede yanına bir kadın yanaşarak kendisiyle tanışmak istediğini söyler. N. ile tanışmak isteyen kişi, aslında makyaj ve maskeyle arkadaşının

[146] **A.e.**, s. 65.
[147] **A.e.**, s. 79.

yerine geçmiş olan Sevinç'tir. N., yeni tanıştığı Sevinç'in evine giderken, birinci bölüm sona erer.

N.'nin anlatıcı olduğu birinci bölümün ardından, ikinci bölümde anlatıcılık görevini O. üstlenir. O.'nun güncesi, gecenin işleyişinin anlaşılabilmesi için önemli bir rehber görevi görür. "*Bize buyuranların kusurları, yanlışları, çirkinlikleri olsa bile, bunları, bu kusurları, yanlışları, çirkinlikleri örnek edinmeliyiz kendimize*",[148] diye düşünen O., kendisini tamamen geceye itaat etmeye adamış, tüm varoluşunu gecenin varlığıyla meydana getirmiştir. Geceyi hâkim kılabilmek için her yolu denemeyi mübah gören bir anlayışta olan O., karşısındaki insanların fikirlerini değiştiremeyeceğini bildiği için, onları mutlak itaate zorlamayı tek seçenek olarak görür:

> "Doğrusunu söylemek gerekirse, kendi düşüncelerimi değiştirmek durumunda kalabileceğimi düşünüyorum da, karşımda olanların bir gün benim düşüncelerime yaklaşabileceklerini hiç umamıyorum."[149]

O., çocukluk arkadaşı olan N.'nin de geceye muhalif olduğunu bildiği için onu kendi alanına çekip geceye itaat etmesini sağlamak ister. N.'nin firari kişiliğini en iyi bilen kişi olarak O., kendisiyle N.'yi karşılaştırır ve sonunda onun mücadeleden kaçan kişiliğini ortaya koyar:

> "Mızıkçı derlerdi bana çocukken. Varsın desinler derdim. Dövülürüm, öldürülürüm ama yenildiğimi kabul etmem. Benden güçlü olanın bu gücünü elinden alacak gücü, ne yapar eder, bulurum. N. için yenilmek, yenmek kadar olağan. Ondan kolay bile. Oyun oynamağa meraklı değildi küçükken. […] Ama ona bir alt-yaratık diye bakamıyorum çünkü […] biliyorum ki onun yaptığı yenilgiyi kabul etmek değil, onu umursamamaktır. Yani, gerçekte, **oyunu oynamamaktır.**"[150]

[148] **A.e.**, s. 84.
[149] **A.e.**, s. 87.
[150] **A.e.**, s. 96.

"Oyunu oynamaktan" kaçan bir kişi olan N.'nin geceye karşı oluşturduğu en büyük potansiyel tehdit, bir entelektüel olarak gece aleyhine kaleme alabileceği yazılardır. Geceye karşı hiçbir aktif eyleme katılmayan N.'nin, slogan unsuru taşımayan, ürkek yazıları, düşünülenin üzerinde bir etkiye sahiptir, çünkü bu yazılar insanların duygularına değil, aklına hitap eder. Bu sebeple N.'nin kalemi gece hakkında bir şeyler yazmaya başlarsa, bunun etkisi büyük olacaktır. Ancak O. için korkacak bir şey yoktur, çünkü N., örgütlü bir muhalefete girişmediği gibi kalemini de geceyi eleştirmek için kullanmaz:

> "Herhangi bir önemi olmadığını, bizim gibi düşünmese de, bizi boğabilecek ipi tutanlardan, daha daha, o ipin bir ucunu eline geçirmek isteyenlerden biri olmadığını biliyorum. Bu tutkusuz, ateşsiz haliyle bize karşı söyleyebileceklerinin, gerçekte herkesinkinden tehlikeli olabileceğini bilmiyor da değilim. Boğuk sesiyle dile getirdiği kopuk kopuk sözler, inandırıcı olabiliyor; kendisini epey dinledim, biliyorum. Heyecanlandırmaz, inandırır."[151]

N.'nin ayrıksılığı, çocukluğundan gelen bir özelliğidir. O.'ya göre N., sürekli bir "hiçolum" içerisindedir. Suskun, çekingen ve gizlilik içerisinde yaşayan N., her şeyden önce yaşam karşısında "yabancıdır"; "*bir yabancının ürkekliği, kopmuşluğu, boynu bükülüğü*" içerisindedir. Hayattan hiçbir beklentisi yoktur. Belki de hiçbir şey istememesi, ona her şeyi kabul ettirir. Geceye karşı olsa da onu bir gerçeklik olarak kabul edip karşı çıkmaması en çok da bununla ilgilidir:

> "Bizim yaptıklarımız, onu kudurtuyormuş kimi gün; yazanaklar öyle gösteriyor. Ama herhangi bir şey yapmağa da kalkmıyor, kimseyle oturup bu yapıp eylediklerimizi konuşmuyormuş enine boyuna."[152]

N.'nin var olan düzeni bu şekilde kabul edip herhangi bir tepki vermemesi, onu takip eden O.'yu çileden çıkartır. Ona göre, N.'nin gecenin varlığından kaçarak

[151] **A.e.**, s. 90.
[152] **A.e.**, s. 94.

kendisini her şeyden soyutlamayı başarabilmesi, onu kendilerine karşı isyan edenlerden bile daha tehlikeli kılmaktadır:

> "'hiçolum' dediğim, sessiz güç, […] herhangi bir durumu kabul etme gücü, bize karşı açıkça bağırıp çağırandan bile tehlikeli kılıyor onu. Adamı gözümde büyütüyor muyum? Öfkesizliği, öfkelerinin -çok çok- parlayıp sönen, unutulan çeşitten saman alevleri olması, düşündürücü… İnsanın öfkelenip saldırabilmesi gerek. Öfkelenebilmesi için de sarsılmaz, değişmez birtakım örneklere dayanması gerek. Ardında örnek bulmamak, yaratmamak, yine de yaşayabilmek… Olacak şey mi?"[153]

N.'nin içine girdiği terk edilmiş gibi duran Bilgiler Sarayı'nın neden bir labirenti andırdığı bu bölümde anlaşılır, çünkü Güneş Hareketi'nin yönetildiği ve adına "Araştırma Merkezi" denilen gizli karargâh burada bulunur. O., bütün operasyonları buradaki karargahından yürütmektedir. N.'nin Sevinç'le karşılaşması da burada planlanmıştır. Sevinç'in N.'ye verdiği telefon numarası O. tarafından iletilmiştir, bu aslında bir numara değil şifredir. Ancak N. hiçbir zaman bu şifrenin ne olduğunu çözemeyecektir, roman boyunca da şifrenin gizemi açıklanmaz. O., N.'nin Sevinç'le tanıştığından beri üç gündür kayıp olduğunu yazar. Bunun sebebi, tahmin bile edemeyeceği bir şeye dayanır. Bu gerçek, Sevim'in ağzından anlatılan üçüncü bölümde açığa çıkar.

Üçüncü bölüm, romanın başında N.'yi Yargılamalar Bakanlığı'na götürmüş olan Sevim'in onu uyarmak için yazdığı mektuplardan meydana gelir. Tıpkı O. gibi Sevim de N. ile çocukluk yıllarında tanışmıştır. Ancak aralarında zaman içerisinde bir samimiyet gelişmediğinden dolayı N., onu bakanlığa götürmek için evine geldiğinde Sevim'i tanıyamamıştır. O. ile tanışıklığı da çocukluk yıllarına dayanan Sevim, ilerleyen yıllarda onunla evlenmiş, ilişkileri bozulunca boşanmak zorunda kalmıştır. Bununla birlikte Güneş Hareketi içerisindeki profesyonel ilişkileri devam eder. Başlangıçta Güneş Hareketi'nin samimi bir üyesi olan Sevim, zaman geçtikçe ortaya çıkan baskıcı rejimden rahatsızlık duymaya başlar. N.'nin "*Geceyi Örenler*" adındaki bir yazısını okuduktan sonra rejime karşı şüpheleri iyice su yüzüne çıkar. Sonunda

[153] **A.e.**, s. 110.

gecenin karşısına geçmeye karar vermiştir. Ancak herkes gibi bunu açıktan yapmaya cesaret edemediği için, N.'yi yaklaşmakta olan bir tehlikeye karşı uyarmakla yetinir.

N., üç gün sonra devlet tarafından yurt dışına gönderilecektir. İçeride hiçbir muhalife söz hakkı tanımayan "gece", yurt dışındaki imajını düzeltmek için iktidar yanlılarıyla birlikte bir muhalifi de konuşmacı olarak sempozyuma katılmaya zorlar. Bunun için en uygun kişi, hiçbir keskin yanı olmayan, radikallikten alabildiğine uzak, kendi halinde bir muhalif olan N.'dir. Önce yurt dışındaki bir konuşmada mevcut baskı düzenini eleştirmesine izin verilecek, ardından gece vakti sokak ortasında öldürülecektir. N.'ye yapılan suikastın onların tarafını terk ettiğinden dolayı muhalifler tarafından işlendiğini iddia edecek "hareket" için bu durum her yönüyle bir kazanca dönüşme potansiyeli taşır: Önce, devletin düşünce özgürlüğüne izin verdiği yönünde bir propagandada kullanılmış olacak, ardından ölümüyle birlikte asıl suçlunun muhalif kanat olduğu öne sürülerek devlet yönetimindeki baskı meşru hale getirilecektir. Sevim, N.'ye yazdığı mektupla onu bütün bunlardan haberdar etmek ister.

Sevim'e göre geçmiş, N. için "*ancak pek garip süzgeçlerden geçirildikten sonra anısı saklanacak, ya da saklanmayacak, geçmiş, olup bitmiş şeyler"*dir. N., "*bir düş içinde yaşar, kendi sözlerini de, başkalarının sözleri kadar, kolayca unutur.*"[154] Sevim'in N.'yi önemsemesinin sebebi, belki de onda gördüğü bu masumiyettir.

Sevim'in uyarıları kendisini etkilese de N., yurt dışına çıkma kararını değiştirmeyecektir. Dördüncü bölümün başında, Sevinç'ten aldığı mektupları okuyan N., gördükleri karşısında şaşkınlığa kapılmasına rağmen katılması beklenen geziye çıkmaktan geri kalmayacaktır. N.'nin bu geziye çıkmayı kabul etmesindeki en önemli sebep, artık kaçmaktan yorulmuş olmasıdır:

> "**Kaçmanın,** kovalamanın, sevmenin, sevişmenin, yaşamanın, ölmenin,
>
> -ya da, **başkalarının kaçmasıyla kovalamasının,** yaşamasıyla ölmesinin-
>
> kabak tadı verdiği olur. Herhangi bir şey yapmanın, bir şey yapmağı **reddetmenin,** inandırıcı, kandırıcı, güç verici bir gerekçesi her

[154] **A.e.**, s. 131-2.

> zaman bulunabilir, bir açıklaması yapılabilir. Ya da bulunabileceği, yapılabileceği sanılır, uzun süre… Sonra bir gün bu gerekçelerin temeli, temellerinin temeli sarsılır, çöker. Ölmenin bile bir anlamı kalmaz. Ağzı hanidir görünmez olmuş bir dipsiz kuyuda düşmekte, düşüp durmakta olmanın, buna oranla mutluluk sayılabileceği bir durum."[155]

N. artık başından beri sürdürdüğü kaçıştan bunalmış, buna bir son vermek istemiştir. Bu geziye çıkmayı kabul etmesinin asıl sebebi de budur. Ancak gezide Sevim'in kendisini uyardığı şeyler başına gelir, N., otel odasında bıçaklanır. İlerleyen bölümlerde N.'nin aslında sağır olduğu ortaya çıkar. Karakterlerin kimlikleri giderek değişikliğe uğramaya, yer değiştirmeye başlamıştır. 84. Bölüm, N.'nin gecenin baş işçilerinden biri olduğunu ortaya çıkarır. Bıçaklanmasının ardından Türkiye'ye dönüşünü takip eden günlerde, gizleri mektubunda açığa çıkardığı için öldürülmüş olan Sevim'in cesedi N.'nin evinin önüne bırakılır. Sevim'in cinayeti üstüne yıkılan N., tutuklanarak akıl hastalıkları hastanesine benzeyen bir yere götürülür. N., neden akıl hastalıkları hastanesine kapatılmıştır? Yazar, bütün olanların N.'nin zihnindeki bir kuruntu olduğunu mu ima eder? Buna bir cevap verilmese de N.'nin sonunun akıl hastanesinde son bulması düşündürücüdür. Bu noktadan sonra anlatı iyice belirsizleşir, yazar yeniden anlatıcı konumuna gelir. Bütün karakterlerin yazarın bir parçası olduğu ortaya çıkar, roman da bu şekilde son bulur.

Romandaki firarda dikkati çeken husus, gerçekte kaçış halinde olanın N. değil, yazarın kendisi olmasıdır. "*Bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?*" diye soran yazar, yazı aracılığıyla içinde bulunduğu baskı ortamından kaçmak ister. Ancak bunun mümkün olmadığı barizdir, yazarın içinde bulunduğu kıskaç da sıkışmışlık halinden doğar.

Modern Türk Edebiyatı'nın en yenilikçi romanlarından birisi olan *Gece,* baskı ve korkunun yarattığı iklimden kaçmanın arayışını anlatır. *Gece*'yi okuyan okur, kendisini yavaş yavaş bu korkutucu dünyaya çekilmiş halde bulur. Metnin biçiminin bu denli parçalı olmasının gerekçesi de buradadır. Bilge Karasu, yarattığı distopik dünyaya karşılık son derece gerçekçi bir roman ortaya koymuştur. Lucien

[155] **A.e**., s. 174.

Goldmann'ın Robbe-Grillet için söylediğini Bilge Karasu'nun metinlerini tanımlamak için de kullanmak mümkündür. Goldmann'ın dediği gibi, *"eğer gerçekçilik akımı ile, yazılan eserin de içinde bulunduğu toplumsal gerçekliğe denk olan bir dünyanın yaratılmasını kastediyorsak*"[156], Bilge Karasu çağdaş Türk Edebiyatı'nın en gerçekçi yazarları arasındadır. Bilge Karasu'nun *Gece*'de inşa ettiği totalitarizmin baskısı altındaki dünya, bir edebi akım olarak realizmin özelliklerini aşan çok fazla biçimsel ve kurgusal aşırılıklara sahip olmasına rağmen, anlatısının güncel zamana birebir denk düşmesiyle gerçekliğin son derece inandırıcı bir tasvirini yapar. *Gece*'nin bireyleri, yaşadıkları kurmaca evrenin baskısından kaçmanın arayışındayken, yazarı gerçekliğin baskısından bunalıp kurmacanın imkanlarına sığınır. Sonunda bütün kişiler yazarın parçaları haline gelir, yazıya sığınan yazarsa "bunları yazmakla çıldırmaktan" kurtulamayacağının farkına varır. *Gece'*nin bütün girift yapısının arkasında okura asıl söylemek istediği şey de bu çıkışsızlık halidir. Roman kişileri de, yazar da, okuyucu da ne kadar çabalarsa çabalasın, bir defa yerleşmiş olan baskıcı sistemden artık kaçış yoktur.

## 4.7. Geçmişin Sorumluluğundan Kaçış: "Kılavuz"

Bilge Karasu'nun ilk olarak 1990 yılında Remzi Kitabevi tarafından basılmış olan ikinci romanı *Kılavuz,* üstkurmaca tekniğiyle yazılmış, düş ile gerçeğin birbirine karıştığı bir metindir. Sevginin ve korkunun aynı anda incelendiği bir roman olan *Kılavuz*'da yazar, edebi anlayışında önemli bir yere sahip olan firar psikolojisini incelemeyi sürdürür. Uğur, Yılmaz Bey, İhsan ve Mümtaz Bey romanın baş karakterleridir, Yılmaz Bey'in evine temizliğe gelen Eminanım dışında romanda göze çarpan başka bir kadın karakter yoktur. Bilge Karasu'nun metinlerinin pek çoğunda olduğu gibi *Kılavuz*'un dünyası da erkeklerle doludur. *Kılavuz*'daki firar anlatısı, baş karakter Uğur'un geçmişinin sorumluluğundan kaçarak kendisini bir tatil beldesine atması ve burada yeniden "hayata dönmesi" üzerinden işlenir. Uğur'un kaçışının temelinde geçmişten tanıdığı bir kişi olan Bülent'in ölümündeki sorumluluğunu kabullenmek istemeyerek bu gerçeği yadsıması yatar. Heinz Hartmann'ın ele aldığı

[156] Lucien Goldmann, **Roman Sosyolojisi,** Çev. Ayberk Erkay, Ankara, Birleşik Yayınevi, 2005, s. 61.

gibi yadsıma durumu temelde kaçışa dayanır. Gerçekliğin yadsınması bireyi kaçışa sürüklemektedir, kaçışsa sonunda benin kısıtlanmasıyla sonuçlanır.[157] Başlangıçta bu ölümü yadsıyan Uğur, sonunda Bülent'in ölümündeki manevi sorumluluğunu kabullenir ve bunun sonucunda firar psikolojisi içerisine girer. Uğur'un firarı, tanıdığı herkesten kaçmasına yol açarak kendisini Bükönü'nde bir deniz kenarına sürükler. Uğur'un bu psikolojiden çıkmasına ve yeniden hayata bağlanmasınaysa burada tanışacağı İhsan yardımcı olacaktır.

Berna Moran, *Kılavuz*'u "*fantastiği içeren ve tür olarak gotik ile polisiye karışımı bir anlatı*"[158] olarak tanımlar. Moran'ın *Kılavuz*'u gotik olarak tanımlaması tartışmaya açık olsa da romanın fantastik ve polisiye türlerinden çokça faydalandığı barizdir. Karasu'nun postmodern bir anlatı tekniği olarak üstkurmacadan cesurca faydalandığı metinde düş ile gerçek iç içe geçer. David Lynch'in **Lost Highway**'ini andıracak şekilde sürreal imgeler, rüyalar ve video kasetler anlatının gelişmesinde önemli bir rol oynar. Uğur'un, Bülent'in ölümünde payı olduğuna dair sahip olduğu kaygı ve korku, bu sorumluluğu geride bırakmak için denize sığınmış olmasına rağmen geceleri gördüğü kabuslarda peşini bırakmamaktadır. Uğur'un yazmış olduğu gibi -gerçekte okurun okumakta olduğu roman Uğur'un yazmış olduğu bir metindir- "*kaygı da, korku gibi, kendi memesinin oburudur.*"[159]

Nurdan Gürbilek, Bilge Karasu'nun eserlerinde "*bir anda akıp dökülmeyecek kadar sert, bir solukta söylenemeyecek kadar ağır bir malzeme*"yi işlediğini belirtir:

> "Sevgi gibi, öfke gibi, suçluluk, utanç, korku gibi, insan hayatının temelinde yatan duyguları; dostluk gibi, baskı, inanç, kahramanlık gibi temel ilişki ya da durumları ele almakla kalmıyordu Karasu, bunları en ilksel, en unutulmuş biçimlerine geri götürüyor, varabilecekleri en uç, en yıkıcı, en yırtıcı noktalarda inceliyordu. Sevgi olsun dostluk olsun insanın başkasıyla kurduğu yakın ilişkileri efendi-köle, av-avcı, usta-çırak gibi arkaik denebilecek, bu yüzden de her zaman bir sertlik barındıran ilişki kiplerine geri götürerek

[157] Hartmann, **a.g.e.**, s. 31.
[158] Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 124.
[159] Bilge Karasu, **Kılavuz**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 20.

> anlatıyor, bu ilişkilerin uzlaşmaz, ölümcül karakterini araştırıyordu."[160]

Karasu, *Kılavuz*'da tam da Gürbilek'in dikkati çektiği gibi sevginin en arkaik şeklini ele alır ve onun kişiyi yok ediciliğini okura göstermeye çalışır. Cem İleri, Bilge Karasu'ya dair yaptığı yetkin incelemesinde *Kılavuz*'daki bireylerin dünyasının düşler aracılığıyla nasıl parçalandığını ve metnin bu düş dünyasının hem bizatihi kendisi hem de düşsel parçalanmanın açıklaması olabileceğini gösterir:

> "*Kılavuz*'daki kişilerden her biri, yeri geldiğinde, hem bir diğerinin düşlerini, düşüncelerini okumaya, çözümlemeye çalışan analist hem de kendini bir yabancıyla konuşma deneyimine kaptıran hasta rolünü üstlenir. Metin, bu haliyle, psikanalizin sözdağarcığını alt-metinlerinden birine dönüştürür. Okur, çoğu zaman kendisini, bir psikanaliz seansını izlerken bulabilir, ama işi hiç de kolay değil, çünkü metin, barındırdığı eşzamanlı seansları, düşleri ve düşlerin yorumlarını tek tek ele alırken, kendi kendisini de çözümlemektedir. Böylece metnin *tamamı* bir düş olabileceği gibi, düşü ve yorumunu içeren bir çözümleme de olabilir."[161]

Düşler, metindeki varlıklarını ilk önce Uğur'un gördüğü kabuslarda gösterir. Uğur, gördüğü düşlerden birisinde bir kadının kendisine "*Ölmeniz gerek,*" dediğini işitir. Düşün geçtiği evdeki kalabalık gözlerini Uğur'a dikmiştir. Başka bir kadın, Uğur'a "*Ölmeniz gerektiğini bilmenizi beklerdik doğrusu. Niye uzattınız bu kadar?*" derken gülümsemektedir. "***Öldürenler ölmeli,*** *değil mi ama?*"[162]

Uğur'un düşlerinde gördüğü kişilerin ona devamlı ölmesini söylemesi, bilinçaltında duyduğu suçluluk duygusunun rüyalar aracılığıyla dışavurumudur. Uğur, kendisinin Bülent'in ölümünde sorumluluğu olduğunu düşünür. Bülent, Uğur'un eski bir tanıdığı, bunun da ötesinde, romanda üstünkörü geçiştirilmiş olsa da sevgilisidir. Uğur, Bülent'ten yıllar önce "*iki[si]yle ilişkili kararlarını kendi kendine veren bir sevgili karşısında, […] çekilmekten başka bir yol bulamadığı*" için ayrılmıştır.[163] Bu

[160] Nurdan Gürbilek, "Yazı ve Arınma", **Bilge Karasu Aramızda**, s. 204.
[161] İleri, **a.g.e.**, s. 230.
[162] Karasu, **Kılavuz**, s. 10.
[163] **A.e.**, s. 48.

ayrılığın ardından kansere yakalanan Bülent, tedavi sürecini isteyerek reddetmiş, doktorlara direnerek bilinçli şekilde ölümü seçmiştir. Ölümünden iki yıl sonra Uğur, Bülent'in ortak dostları Şefik'e yazdığı bir mektupta kendisinden bahsettiğini öğrenir. Bülent, Şefik'e "*Uğur'u gücendirmiş olmam içimi kemirdi durdu; hastalığım, olsa olsa, bu duygunun nesneleşmesi. Öyle düşünmek istiyorum.*"[164] diye yazmıştır. Şefik, Bülent'e söz verdiği için o gün bu mektuptan Uğur'a bahsetmemiştir. Bülent'in ölümünden iki yıl sonra bu mektuptan haberdar olan Uğur'sa, hem hastalığı sırasında yanında olamadığı, hem de onun hastalığına "Uğur'u çok düşünmesinin" sebep olduğunu düşünmesiyle Bülent'in ölümünden kendisini sorumlu tutar.

Uğur'un, Bülent'in ölümünden sorumlu olduğuna bir defa ikna olmasıyla birlikte kendisini her şeyden soyutlama süreci başlar. Uğur, bu düşüncenin kendisine bindirdiği yükle birlikte firar psikolojisi içerisine girer. Geçmişin sorumluluğunu geride bırakabilmek için kendisini Bükönü'nde bulan Uğur, kimseyi tanımadığı bu yerde günlerini denize girerek geçirir. Bilge Karasu'nun başka metinlerinde de gördüğümüz gibi, deniz bir kez daha içinde bulunduğu durumdan bunalan bireyin sığındığı bir kaçış durağıdır. Uğur'un Bükönü'nde tatildeyken okuduğu gazetedeki bir ilanda karşısına bir iş fırsatı çıkar. Bu ilana da gazetede bakındığı "kiralıklar" arasında rast gelmiştir. Uğur, geçmişini ardında bırakmak için yaşadığı evden taşınmak ve farklı bir evde yeni bir yaşama başlamak istemektedir. Gazetedeki ilan basit bir iş içindir. Oraya çok yakın bir yer olan Turunçlu'da yaşayan bir kişi, evindeki "*yaşlı beye refakatçi*" aramaktadır. Hem tatil yapıp hem de biraz para kazanma fikri cazip geldiği için Uğur bu ilanı değerlendirmeye karar verir. Telefonda görüştüğü Yılmaz Bey, Uğur'u aynı gün öğleden sonra görüşmek üzere evine çağırır.

Uğur, tatilden keyif alıyor olması gerekirken hissettiği iki tuhaflığın onu huzursuz ettiğini fark eder. Bunlardan birisi bir şeyleri geride bırakmak için geldiği bu tatilde tüm beklentilerinin ters çıkması ve buradaki her şeyin onu daha fazla sıkmaya başlamasıyken diğeriyse o sabah görmüş olduğu düştür:

[164] **A.e.**, s. 87.

> "Önce, 'gevşeyeyim, dinleneyim; birilerine lâf yetiştirmek, bir şeyler beğendirmek, kimsenin inanmadığı ama herkesin vazgeçilmez saydığı birtakım incelikler göstermek gerekmeksizin, on gün geçireyim,' diyerek çıktığım bu dinlencenin beni bayağı bayağı sıkmış olduğu ortaya çıkıyordu. Sonra da, tersine tersine düzdüğüm bu izlence, nedense, sabaha karşı beni uyandıran, gene de yakamı bırakmayan düşün bir yerini -neresini, nesini, çıkaramıyordum ya- anımsatıyordu."[165]

Uğur'un o sabah görmüş olduğu düş, yakın zamanda gördüğü üç ürkütücü rüyanın sonuncusudur. Uğur'un gördüğü düşlerin tümünde geçmişiyle ve ölümle ilgili bir şeyler vardır. O sabahki düşte de etrafını çeviren insanlar ona "*ölmesi gerektiğini*" söyleyip durur. Uğur, düşünde "*cinayetle, bilmediği, işitmediği bir cinayetle suçlan*"maktadır.[166] Sabah boyunca gördüğü rüyayı düşünüp duran Uğur, sonunda kendisini toparlar:

> "Sen dinlenmeğe mi gelmiştin, kaçırdığın keçileri seyretmeğe mi?"[167]

Uğur, iş görüşmesi için gittiği Turunçlu'daki lüks evde işvereni Yılmaz Bey'le tanışır. Uğur, başlangıçta Yılmaz Bey'i düşlerinden birisinde gördüğünü düşünür, ancak gerçekte onu başka birisiyle karıştırmaktadır. Uğur henüz bilmese de Yılmaz Bey, yıllar önce ölmüş olan Bülent'in ağabeyidir. Uğur'un düşlerinde gördüğü kişi, Yılmaz Bey'in kendisine çok benzeyen kardeşi Bülent'tir, Uğur, Yılmaz Bey'i bu sebeple düşlerinde gördüğünü sanmıştır. Yılmaz Bey, ilanda bahsedilen yaşlı beyin amcası olduğunu belirtir, ancak bu da doğru değildir. Amcası olarak tanıttığı Mümtaz Bey gerçekte Yılmaz Bey'in uzaktan akrabasıdır, ikisini esas birleştiren şeyse Mümtaz Bey'in Yılmaz Bey'e hocalık yapmasıdır. Yılmaz, gerçekte Mümtaz Bey'e "hocam" diye seslendiği halde onu Uğur'a "amcası" olarak tanıtmıştır.

Uğur, Yılmaz Bey'in kendisine adını sormadığını fark ederek ismini söyler. Uğur, Yılmaz Bey'in başından itibaren "*adı[n]ı biliyormuş gibi davrandı*"ğını

[165] **A.e.**, s. 9.
[166] **A.e.**, s. 12.
[167] **A.e.**, s. 12.

düşünmekte çok da haksız değildir, çünkü gerçekte Yılmaz Bey bu ilanı özellikle Uğur'un görmesi için vermiştir. Uğur'un içinde bulunduğu psikolojinin farkında olan ve kardeşinin ölümünden kendisini suçladığını bilen Yılmaz, daha önce tanışmamış olsalar da onun kendisini bu şekilde daha fazla hırpalamasını istememektedir. Bu sebeple Uğur'un evinde kalmasını sağlamaya ve ona sakin bir ortam yaratmaya gayret eder, bunun için de vermiş olduğu bu zahmetsiz iş ilanı en kolay çözümdür.

Yılmaz Bey, amcasının komşu köylerden birisi olan Teber'de olduğunu ve Uğur'un onunla ancak akşam vakti tanışabileceğini söyledikten sonra kendisinin de on iki gün sürecek uzun bir yolculuğa çıkacağı haberini verir. Evden çıkmadan önce Uğur'a izlemesi için "*ilginç bulabileceğini düşündüğü*" bir kaset bırakır. Yılmaz Bey evden çıktıktan sonra Uğur, patronunun garip davranışları üzerine düşünmeye başlar:

> "İlânı, benim başvurmam için vermiş gibi davranmıştı. Düpedüz. […] 'Kimsin, nesin,' yok. Bunları zaten bilir gibiydi, öyle konuşmuştu. 'Keçilerim, keçilerim… Depreşme içindeler gene!' Benden olsa olsa iki-üç yaş büyük görünüyordu ama saldığı üstünlük havası, işveren niteliğinden değil de, […] benimle kurduğu, kurmak istediği ilişkiden, tamam, bu, bundan ileri gelir gibiydi. […] Sanki her şeyi en ince ayrıntılarına kadar hesaplamış, benim bu tasara -hiçbir şeyden haberim olmadığı halde- harfi harfine uyacağımdan da emin görünmüştü. Bana güveniyordu. Tanımadığı halde."[168]

Uğur, Yılmaz Bey'i rüyasında gördüğünü düşündükten sonra düşleri arasındaki ortak noktaları aklından geçirmeye başlar. Gördüğü düşlerin ortak noktaları Uğur'u "*bunaltmaları, kan ter içinde güçlükle uyanıp etkilerinden uzun süre kurtulama[sı], anlatılmaz bir kaygı içinde, dakikalarca, ne yapacağı[n]ı bilemez halde 'bir şeyler' beklemesi*"dir.[169] Uğur'un görmüş olduğu karabasanlar, adını tam olarak koyamasa da ona "*bir belanın gelmekte olduğu duygusunu*" verir. Bükönü'nde kaldığı eve dönüp eşyalarını toplayarak çalışmaya başladığı yeni eve taşınması gereken Uğur, kendisini geri götüren dolmuştayken yeniden uykuya dalar. Uykusunda yeniden ölümle dolu bir düş görür. Uğur, gördüğü düşte kendisini yedi-sekiz kişinin ölü yattığı bir odanın

[168] **A.e.**, s. 18.
[169] **A.e.**, s. 18.

ortasında bulur. Derken Uğur'un yanında tıpkı kendisi gibi giyinmiş bir kişi belirir ve ona "*gördün ya, hepsini de sen öldürmüş oldun,*" diye seslenir. Derken bu yüz aniden patronun yüzünün şeklini alır. Tam o sırada Uğur, düşten uyanarak gerçeğe döner. Görüldüğü gibi, Uğur'un düşleri ölümle ve kendisinin işlediği söylenen cinayetlerle doludur. Gördüğü karabasanlarda karşısına devamlı çıkan ölüm, Bülent'in ölümünün Uğur'da yarattığı kırılmayı gösterir. Gördüğü düşte Uğur'u korkutan şey, kendisine "öldürdün" diye fısıldayan sesin "*bir şeyleri kanıtlıyor olmasından*" kaynaklanır. Uğur'a göre Bülent'in kanı kendi ellerindedir.

Turunçlu'ya dönme zamanı geldiğinde Uğur'un karşısında taksici İhsan belirir. Uğur, kendisine "*Taksi lâzım mı ağabi?*" diye seslenen İhsan'ı başta reddetse de sonunda onun aracına binmeyi kabul eder ve onunla birlikte Yılmaz Bey'in evine doğru yol alır. Haberi olmasa da İhsan'la olan tanışması Yılmaz Bey'in ayarlamasıyla mümkün olmuştur. Yılmaz Bey, İhsan'a Uğur'u tarif etmiş ve kendisini kahvenin önünden alarak eve getirmesini istemiştir. Uğur ile İhsan arasında başlayan dostluk, gerçekte Uğur'un geçmişinden kaçmakla bugünü ıskaladığını düşünen Yılmaz Bey tarafından ayarlanmıştır. Uğur, İhsan'la tanıştıktan sonra aniden Bülent'in anısı kendisini hatırlatır. Uğur, yeni bir dost edinirken geçmişin hatırası peşini bırakmamaktadır. Uğur, Bülent'in aniden usuna gelmesine şaşırır. Yeni birisini tanımanın heyecanını duyduğu bu anda Bülent'in hatırasının bastırması, Uğur'u bu defa kötü hissettirir.

Uğur, bütün bunlar olurken bir yandan da olan biten şeylerin hızı karşısında kendisini bir oyunun içerisindeymiş gibi görmektedir. İhsan ile birlikte Yılmaz Bey'in evine dönen Uğur, çalan telefonu açmak için hareketlenir; telefonun ucunda Yılmaz Bey vardır. Uğur, İhsan'ın ya da başka birisinin evde olduğunu belirtmemesine rağmen Yılmaz Bey bunu biliyor gibidir, sorduğu sorularda devamlı çoğul eki kullanır: "*Canınız istediği zaman yatar**sınız.** Yemek yed**iniz** mi bari?*"[170] Uğur'un bir oyunun içerisindeymiş gibi hissetmesi doğaldır, ancak yavaş yavaş bundan keyif almaya başlar.

[170] **A.e.**, s. 28.

İhsan'ın gece vakti evden ayrılmasıyla birlikte Uğur, Yılmaz Bey'in bıraktığı kaseti izlemek için masaya doğru yönelir. Yılmaz Bey'in kaseti masanın üzerine bıraktığından emin olsa da Uğur kaseti masanın üzerinde değil, izlenmek üzere video göstericinin içinde bulur. Doğaüstülükler roman boyunca kendisini bu şekilde göstermeye devam eder. Uğur'un kasetteki filmi izlemesi için önceden her şey hazırlanmış gibidir. Uğur kaseti takar ve izlemeye başlar.

Uğur'un "*sanki yalnız benim için çekilmiş, ben göreyim diye yapılmış*" diye düşünmesine yol açan bu film ürpertici bir içeriğe sahiptir, çünkü Uğur'un kasette seyrettiği şey gördüğü ilk düşün filmidir:

> "Filmi durdurdum. Ter içindeydim. Yüzünü göremediğim genç adam, bendim. İlk düşümdü bu. […] Düşümün filmiydi bu. Olamazdı. Öyleydi ama. İzleyici miydim hâlâ? Burada oturdukça öyleydi de… Bakındım. Yılmaz Bey'in evinde, televizyonun karşısındaydım. Düşümü bir filimde, bir filimden, izliyordum. Aşağı yukarı sekiz ay önceki bir düşü. Kaygısını bunca zamandır içimden atamadığım. Düş de değil, karabasan."[171]

Uğur'un filmde seyrettiği kişi kendisidir. Sessiz olan film aniden sesli hale gelir ve tıpatıp Uğur'a benzeyen adam kendi kendine konuşmaya başlar. Buradaki konuşması onun Bülent'in ölümüyle olan ilgisini yadsıma yöneliminde olduğunu gösterir:

> "'Olamaz, […] ben öyle bir şey yapmadım ki! Yaptım mı yoksa?' Yatanın yüzünde yılgı okuyorum. 'Ama hiç hatırlamıyorum ki!...' Duruyor biraz. 'Ben kimseyi öldürmedim.' Sahne gene kararıyor. […] 'Anlat!' deseler anlatamayacağım o kaygı vardı içimde. Anımsayamadığım bir yerde, bir vakitte, birileri, beni çok yakınım, çok sevdiğim bir insanı öldürmüş olmakla suçlamıştı. […] 'Biraz daha' uyanınca, böyle bir şey yapmadığımı söyleyebilmiştim kendi kendime. Kimseyi öldürmemiştim. Düşteki odanın kapısına gelenler kimlerdi? Kimler olabilirdi, beni bu suçlayanlar? Öç almak isteyenler?"[172]

[171] **A.e.**, s. 33.
[172] **A.e.**, s. 34-5.

Uğur'un görmüş olduğu düşler ürkütücüdür. Bülent'in ölümü kendisini devamlı takip etmekte ve kendi psikolojisi ona devamlı suçluluk duygusu yüklemektedir. Uğur'sa bu ruh halinden firar etmeye çalışır:

> "**İşlemediğim bir cinayetin suçluluğunu taşıyordum düşlerimde.**"[173]

Filmin devamında Uğur, İhsan'la Yılmaz Bey'in kendisini yerde yatan bir cesede doğru sürüklediğini görür. Yerdeki cesedin vücudu kanlar içerisindedir. Yılmaz Bey, bu görüntüyü Uğur'a özellikle göstermek istemiş gibidir, çünkü sonraki görüntüde yeniden evindeki çalışma masasında oturmuş, kendisine gülümseyerek bakmaktadır. Uğur, bu görüntüden sonra Yılmaz Bey'le Bülent'in benzerliğinin farkına varır ve ikisinin kardeş olduğunu anlar. Yılmaz Bey, burada Uğur'u kendisini sorumlu tuttuğu ölümlerle ilgili teskin etmek istemektedir:

> "Görüyorsunuz ya, bir değil, birkaç cinayet söz konusu. Şu anda aklınıza gelebilecek olanları açıklamağa kalkışmanız halinde neler söyleyebileceğinizi rahatlıkla kestirebilirim. […] Hepsi yakınınız, hepsi sevdiğiniz insanlar. Ara ara sevginizin yeğinliğine ya da tutsak ediciliğine dayanamayıp öldüklerini, kurdunuz, düşündünüz. Onları belki de öldürdüğünüzü, öldürttüğünüzü düşlediniz. Hiçbiri sizin elinizden ölmedi. Tersine, ulaşamadığınız bir ikisi dışında, baktınız onlara; öleceklerini belki bilerek, bekleyerek, belki de bilmeyerek, paralandınız acılarını biraz olsun hafifletmek için… Ama hepsini bir arada düşündüğünüzde, **içinizi yiyen kurt, yeterince çırpınmadığınızı, daha birçok şey yapabilecekken yapmadığınızı söylüyor.**"[174]

Yılmaz Bey'in Uğur'u kendisine yüklediği ağır yükten kurtarmak için söylediği bu sözler boşlukta kaybolmaya mahkumdur çünkü onun yüzü aniden

[173] **A.e.**, s. 35.
[174] **A.e.**, s. 38.

Bülent'e dönüşerek hüzünlü bir ifade takınır. Bülent, Yılmaz Bey'in aksine kendi ölümünden Uğur'u suçlar:

> "Ben ölürken çok uzaktaydın, biliyorum. Bir yıldır görüşmüyorduk. Öldüğümü iki yıl sonra, verdiği haberin farkında bile olmayan birinden işittin, söz arasında. Ama beni, **kendi elinle öldürdüğünü, sen, bilmiyordun…**"[175]

Bülent'in bu konuşmasının ardından film sona erer. Yaşananların sürrealliği göz önüne alındığında bu kasetin bir gerçekliğe değil düşe uygun düştüğü görülür. Kaldı ki daha sonra Yılmaz Bey'in kaseti evde bırakmayı unuttuğu ortaya çıkınca bütün bunların düş olduğu düşüncesi daha da güç kazanır. Kasetteki görüntülerin düş olduğu kabul edildiğinde, Bülent'in sözlerinin aslında yaşananlara Uğur'un psikolojisinin gösterdiği bir reaksiyon olduğu ortaya çıkar. Uğur, bir türlü kendisini Bülent'in ölümündeki sorumluluk duygusundan kurtaramamaktadır. Uğur, her şeyi kendisinin uydurduğuna inanmaya başlar. Artık "*hiçbir şeyin gerçekliğine inanamayacağını*" düşünür. Sonunda İhsan'ı aramaya karar verir, onunla buluşmak ister. "*Anlaşılamayacak şeyler hep kalacaktır yolumuzun orasında burasında,*"[176] diye düşünen Uğur, o günkü sıkıntılarından kurtuluşu yeni tanıştığı İhsan'a sığınmakta bulur. Evden çıkmak üzereyken kapının önünde Yılmaz Bey'le karşılaşan Uğur, onun arkasında bekleyen İhsan'ı görünce büsbütün şaşırır. Hemen yola çıkması gereken Yılmaz Bey, hazırlanmak için eve uğramıştır, İhsan'ın da orada bulunma sebebi onu taksiyle eve getirmiş olmasıdır. Yılmaz Bey hazırlandıktan sonra hep birlikte İhsan'ın kullandığı taksiyle çarşıya inerler. Yılmaz Bey burada bir arkadaşıyla buluşur, Uğur ise, ertesi gün Mümtaz Bey'i Teber'den almak üzere İhsan'ın evine gider. İkili, geceyi İhsan'ın evinde beraber geçirecektir. Uğur'un Turunçlu'daki ilk gününü anlatan birinci bölüm bu şekilde sona erer.

İkinci bölüm, Uğur'un Turunçlu'daki işe başlamasından on üç gün sonrasında geçmektedir. Yılmaz Bey hala evde yoktur, ancak Mümtaz Bey eve dönmüştür. Uğur

[175] **A.e.**
[176] **A.e.**, s. 39.

ile Mümtaz Bey iyi bir uyum yakalamış, aralarında işveren ile çalışan ilişkisinden çok dost ilişkisi kurulmuştur. Mümtaz Bey, Uğur'un kendi başına bir şeyler yazdığını görmüş, bunları okumayı rica etmiştir. Uğur, bu ricayı kırmayarak okuyup yorumlaması için yazdıklarını Mümtaz Bey'e vermiştir. Mümtaz Bey'e verdiği yazı, okurların da okumuş olduğu, romanın ilk bölümünde Uğur'un Turunçlu'da geçirdiği ilk günü anlatan metindir. Mümtaz Bey, bu yazıdan yola çıkarak Uğur'un kişiliğine dair başarılı tahminler yürütür. Uğur'un içinde bulunduğu firar psikolojisini de ustalıkla fark etmiştir:

> "Kişilere, nesnelere, kendine bağlanırsın; bir gün bunlardan koparsın da. Gerekeni yapmadığını düşündüğünde haklısındır, değilsindir, bilinemez ama, o anda, kopmuşluğunu yaşıyorsundur belki. Kopmuşluk, ölüm de demektir. Bir ölümü yaşarken -ya da, beklerken- bağını öldürmen, duyacağın acıyı azaltmak isteğinden ilerigeliyor da olabilir. […] **Bir şeyleri silerek bir geçmişin yükünü yeğnileştirmek, azaltmak… O ölçüde de, kim bilir, geleceğini biraz olsun özgürleştirmek…**"[177]

Günün devamında Uğur, İhsan'la birlikte yakınlardaki eskiçağ tiyatrosuna gitmek için evden ayrılır. Uğur, yazdığı yazıyı İhsan'a da vermeyi düşünmektedir. İhsan'la tanıştığı Turunçlu'daki ilk gününden sonra bir şeylerin değişmeye başladığını hisseder. İşe başladığından beri kabus görmemektedir: "*O günden sonra düşler kesildi üstelik… Ya da, en azından, unutup gidiyorum görüyor olabileceklerimi.*"[178] Uğur, başından geçenlerin bir oyun olduğunu düşünmeyi aradan geçen on üç güne rağmen sürdürür. "*Oyundaki yeri[n]i bilmek şöyle dursun, birilerinin [onu] oynatıp oynatmadığını da kestiremeyen*" Uğur'a göre "*ölümden de kaygılandırıcı olan, dönülmez olan*"ın bu olma ihtimali vardır. Uğur, o güne kadar kimseyi öldürmeyi aklından geçirmemiştir, buna karşılık intihar etmeyi bayağı düşünmüştür:

> "Kendimi öldürmeği çok düşündüm. Tasarladım. Hazırlandığım bile oldu. Bunlar, bunalım anları değildi. Karara yakın şeylerdi. Hiç

[177] **A.e.**, s. 48.
[178] **A.e.**, s. 53.

> değilse öyle gibi geldi o sıralar. Çoğu zaman böyle bir kararın saçmalığı beni vazgeçirdi. Kimi zaman 'daha iyi bir an bulabilirim,' dedim. Bu cinayetli düşlerin ardında kendimi öldürmemle ilişkili bir suçlama mı var kendi kendime yönelmiş?"[179]

Uğur'un intiharla ilgili düşünceleri, Bilge Karasu'nun yakın arkadaşı Halûk Aker'e yazdığı bir mektubunda intihara bakışını anlattığı kısımdaki düşünceleriyle neredeyse aynıdır. Firari yazar Karasu, kendi hayatında kaçış için intihar etmeyi anlamsız bulduğu gibi, firari karakterlerini de sorunlarından kurtulabilmek adına intihara yönlendirmemektedir.

O gecenin akşamında İhsan, Mümtaz Bey'le Uğur'u deniz kenarında kuytu kalmış, az kişinin bildiği bir kahveye götürür. Burada denizi ve ayın görüntüsünü seyreden Mümtaz Bey, gördüğü manzara karşısında hayranlığa kapılır. Mümtaz Bey gibi Uğur da buradaki atmosferden etkilenmiştir. Hayatında yeniden bir şeyler için heyecan duymaya başladığını hisseder:

> "Geride kalan unutulmuştu sanki; ötede bekleyenin sesi henüz gelmiyordu."[180]

Uğur, Bülent'i yavaş yavaş geride bırakmaya başlamıştır. Turunçlu'daki günleri, onun geleceğe dair yeniden düşünmeye başlamasına vesile olur.

Üçüncü bölüm, Uğur'un on beş günlük çalışmasının sona ereceği ve İhsan'la birlikte Ankara'ya döneceği günde geçer. Mümtaz Bey de yakın dönemde Ankara'ya gidecektir, ama önce bugün eve dönmesi beklenen Yılmaz Bey'i görmek ve son kararını o zaman vermek ister. İş seyahatinden dönen Yılmaz Bey, Uğur'a çok sevdiği bir Goya tablosunun orijinal replikasını hediye eder. Goya tablosunun altında, "*Usun uykuya dalması, canavarlar üretir,*" yazar. Bu cümlenin ne kadar isabetli olduğu, Uğur'un on beş gün boyunca yaşadığı ve hayal ile gerçek arasında gidip gelen

[179] **A.e.**, s. 57.
[180] **A.e.**, s. 68.

olaylardan anlaşılmaktadır. Uğur'un aklının devreden çıktığı her an, bilinçaltı kendisini göstermiş ve korkutucu imajlarla Uğur'u ürkütmüştür.

Uğur ve İhsan, yola çıkmadan bir gün önce, çarşıdaki kahvede oturup bir şeyler içmeye karar verirler. Onlara Mümtaz Bey de eşlik edecektir. Burada İhsan Uğur'a, Bülent'in ölümünden kendisini neden sorumlu tuttuğunu sorar. Uğur, Bülent'in Şefik'e yazdığı mektubu anlatacak ve onun hastalığına kendisini çok düşünmesinin yol açtığını söyleyecektir.

İhsan'ın Bülent'i sorması, Uğur'un içinde Bülent'e dair kalan son hislerin de ortadan kalkmasına yol açar, bu bakımdan bir arınmaya sebep olur:

> "İhsan'ın sorusu, Bülent'i içimden koparıp almıştı ama bir acılık kalmıştı geride."[181]

Ertesi sabah Mümtaz Bey kahvaltıda Uğur'a tatilinin nasıl geçtiğini sorar. Uğur, Mümtaz Bey'e anlattıklarıyla artık geçmişin yükünden kaçmayı bıraktığını ve yeni bir kişiliğe kavuştuğunu ifade eder:

> "Biri soracak olursa, galiba, 'güzel' falan değil, başka bir şey söyleyeceğim, çok sıradan bir şey. 'Çok ilginçti,' diyeceğim, 'çok şey öğrendim' diyeceğim… Bir ara, değiştiğimi, çok değiştiğimi sandım. Çok geçmeden anladım değişenin ne olduğunu: Yaşamım değişmiş. Hem de şaşırtacak ölçüde… Bir değişiklik daha var: […] Düşlerim değişti. […] Ölmeği beklemiyorum artık, ölmem gerektiğini söyleyen kimse yok. Ama gördüklerimden anladığım, düşün içindeyken anladığım, **ölmüş olduğum…** Herhangi bir şey gördüğümden değil, örneğin ölü yattığımı filân gördüğümden değil… ***Anlıyorum*** **ki, ölmüşüm… Ne iç açıcı bir gelişme, değil mi?**"[182]

Uğur, tıpkı Bilge Karasu'nun masallarında yeniden doğmak için sembolik olarak ölen firari bireyler gibi ölmüş ve yeni bir kişilikle yeniden doğmuştur.

[181] **A.e.**, s. 88.
[182] **A.e.**, s. 90.

Geçmişinden kaçarak geldiği Turunçlu'da eski benliğini öldürmeyi başarmış ve geçmişi ardında bırakarak yeni bir hayata başlamıştır. Bu bakımdan Uğur, Karasu'nun öteki firari bireylerinin asla gerçekleştiremediği bir şeyi başarmıştır: firarında başarılı olarak olumlu bir kendilik inşa etme sürecine girmiştir.

Yılmaz Bey, o gün yola çıkmadan önce eve telefon açarak onları geçirmeye gelemeyeceğini belirtir. Mümtaz Bey sonunda kararını vermiştir, Ankara'ya Uğur ve İhsan'la birlikte dönecektir. Uğur, Mümtaz Bey'le birlikte İhsan'ın arabasına binerek Ankara'ya doğru dönüş yolculuğuna başlar. Turunçlu'ya geldiğinden çok daha başka bir kişi olarak geri dönüyordur. Yolda giderken İhsan, tüm bu süreçte düş ile gerçeğin iç içe girmesine dikkat çekerek olayların fantastik boyutunu vurgular:

> "Bilmem, bana sorarsanız, hepimiz, belki değişik ölçülerde, biraz karıştırdık galiba kimi şeyi… […] Sanki her şey, birinin, örneğin Uğur'un düşlerinden birinde olup bitiyor; sakın alınma Uğur, benim düşüm, ya da Mümtaz Beyin düşü de olabilirdi bu dediğim… Ama pek garip bir yerlerden geçiriliyor gibiyiz… Bir… Bir… Bir picama lastiği gibi!"[183]

İhsan'ın bu yorumu yapmasına sebep olan cümle, ondan önce yine Uğur'un ağzından çıkmıştır. Uğur, "*Belki düşle uyanıklığı, sandığımdan da fazla karıştırıyorum*"[184] diyerek tatil boyunca başından geçen olağanüstü olaylara bir açıklama getirmeye çalışır. Sanki her şey bir düşün içinde olup bitmiş gibidir.

Ankara'ya dönüş yolunda korkunç bir olay yaşanır, Uğur, İhsan ve Mümtaz Bey'in olduğu araç karşıdan gelen bir arabayla çarpışır. Şans eseri bu trafik kazasından üçü de sağ şekilde kurtulur. Bununla birlikte kaza, bir şeylerin önüne engel çıkaramamış gibidir, çünkü Uğur, kendisinden biraz daha ağır olan ve yatakta bakılması gereken İhsan'la olan ilişkisini sürdürmeye devam eder. Uğur, yazdığı bir mektupta, kazadan sonra yaptığı eylemlerden büyük bir hevesle bahseder, ancak sonunda "*neredeyse yara bere almadan, eninde sonunda pek hafif sayılacak bir kazadan kurtulmuş, ardından pek çok işi becerebilmiş bir insan niye öyle -bir düş*

[183] **A.e.**, s. 102.
[184] **A.e.**, s. 101-2.

*içindeymişçesine- yaşasın sonraki iki günü?*" diye sorar. Ancak cevap onun için basittir; çünkü artık yeni bir hayata başlamıştır:

> "Bugün çarşamba. **Aylar sürmüş bir yolculuktan** dönmüş gibiyim. Her şey geride kalmış, karşı kıyıya varmışım. **Evime *dönmüş* olmam** bir şeyi değiştirmez. **Yepyeni bir ülkeye varmış gibiyim.**"[185]

Uğur'un tatili ancak birkaç hafta sürmüştür, ancak "aylar sürmüş bir yolculuk" derken Bülent'in ölümünde kendisinin de etkisi bulunduğunu öğrendiğinden beri içinde bulunduğu firar halini kasteder. Yeni hayatında edindiği yeni bir meşguliyeti de vardır; kazada ağır yaralanan İhsan'ın bakımını üstlenir:

> "Bir hastaya bakıyorum. Çabasına karşın, biraz sinirli, biraz (çok?) kaygılı olduğunu gizleyemeyen bir hastaya…"[186]

Uğur'un, Yılmaz Bey'e yazdığı mektup, İhsan ile tasarladıkları geleceğe dair bilgi vererek tamamlanır:

> "Şu anda, İhsan'ın küçük evindeki gecenin karşılığını yaşar gibiyiz. Birkaç gün sonra onun evine geçeceğiz; burayı boşaltacağım. Çalışmalarımıza belki İhsan da katılmak ister… Bütün bütün düzelesiye…"[187]

Roman, Uğur'un İhsan'la kurmakta olduğu yeni yaşantıdan haber vererek ve geleceğe dönük bir umut ışığı bırakarak bu şekilde sona erer.

*Kılavuz*, bütün ürkütücü yönlerine, boğucu atmosferine, ağır diline ve fantastik ögelerine rağmen umut verici bir sonla tamamlanması açısından Bilge Karasu'nun

[185] **A.e.**, s. 108.
[186] **A.e.**
[187] **A.e.**, s. 109.

metinleri arasında farklı bir noktada durur. Bireyin firarını ele aldığı bu romanda Karasu, sonunda Uğur'un geçmişinden sıyrılıp yeni bir hayata başlayabilmesine fırsat tanımasıyla ilk defa bir karakterine pozitif bir sonu layık görür. Geçmişin bireye yüklediği gereğinden ağır sorumluluklardan kurtulmayı başaran Uğur, ben inşasını doğru bir şekilde sağlayarak sağlıklı bir ruhsal yapıya kavuşma yolunda adım atmış olur. İhsan, Uğur için bir bakıma kaybettiği Bülent'in ikamesi olarak işlev görür. Uğur, dostu Bülent'in ölümünde sorumluluğu olduğunu düşündüğü için her şeyden kaçıp Turunçlu'ya sığınmıştır. Orada tanıştığı İhsan, onda yeniden bazı hislerin uyanmasını sağlar. Ankara'ya dönüş yolunda yaşadıkları kaza, İhsan'ın bakıma muhtaç hale gelmesine sebebiyet verir. Bu kazadan sonra Uğur, İhsan'ın yaralarıyla ilgilenmeye başlar. Bülent'e hastalığında bakamamış olmanın ve sonunda ölümüne sebebiyet vermenin mahcubiyetinden İhsan'ın tedavisiyle ilgilenerek kurtulur. Uğur, İhsan'ın yaralarıyla ilgilenirken gerçekte Bülent'in ölümüyle kendisinde açılmış manevi yaraları tedavi etmektedir. Bülent'in yanında olamamışken İhsan'ı bir an olsun yalnız bırakmayarak vicdanına karşı görevini yerine getiren Uğur, bu şekilde içinde bulunduğu firar psikolojisinden çıkıp yeniden hayata dönebilecektir.

# SONUÇ

Bilge Karasu'nun metinleri birçok farklı konu ve izlekle çevrelenmiş, değişik okumalara müsait açık yapıtlardır. Bununla birlikte Karasu'nun metinlerinde kendisini en çok tekrar eden tema yazarın da gerçek yaşantısında içinde bulunduğu firar psikolojisidir. Bu sebeple yazarın eserlerinin yetkin bir okumasını yapabilmek için metinlerinde kendisini devamlı tekrar eden bir izlek olan kaçış arzusunun açık bir şekilde ortaya koyulması gerekmektedir. Bu düşünceden yola çıkarak tez boyunca metinlerini ve edebi dünyasını daha iyi anlayabilmek amacıyla Bilge Karasu'nun yapıtları firar psikolojisi perspektifiyle incelenmiştir.

Firarın Bilge Karasu'nun metinlerinde çok çeşitli yönleriyle okurun karşısına çıkması sebebiyle, yazarın metinlerindeki kaçışın bütün yönleriyle incelenebilmesi için ilk önce firar psikolojisinin kapsamlı bir açıklamasının yapılması gereklidir. Bu sebeple tezin birinci bölümünde firar psikolojisini münhasır bir şekilde ele alarak konunun psikolojiden sosyolojiye, edebiyattan dine kadar farklı disiplinlerde kendisini gösterdiği çeşitli yönlerinin ve özelliklerinin çözümlemesini yaptık. Ben psikolojisinin özellikle ilgilendiği bir alan olan savunma mekanizmalarının işleyişini ele alarak firar psikolojisi içerisindeki bireyin yadsımadan ne şekilde faydalandığını gösterdik. Firarın toplumsal boyutlarını ıskalamamak adına toplum içerisindeki bireyin içinde bulunduğu durumu ele aldık, modernizm sonrası anlam dünyası değişen bireyin içinde bulunduğu karmaşayı, kaçış kitlesi içindeki kişinin kitleyle birlikte ve kitleye karşı nasıl tavır aldığını, postmodernizm sonrası anlamın ortadan kalkmasıyla bireyin içine düştüğü boşluğun yarattığı tahribatı inceledik. Ortaya koymuş olduğumuz bilgiler bizi kaçınılmaz olarak kaçışın edebiyattaki temsiline taşıdığı için, ikinci bölümde firarın modern Türk Edebiyatı'ndaki yansımalarını ele aldık.

Bilge Karasu, firar psikolojisi içerisindeki yazarlara tek örnek değildir. Modern Türk Edebiyatı, başlangıcından itibaren firari yazar ve şairlerle dolu olmuştur. İkinci bölümde hem firar psikolojisinin edebiyattaki yansımalarını ele alıp hem de sıkça "yerli olmamakla" eleştirilen Bilge Karasu'nun aslında belirli bir edebi mirasın üzerinde yükseldiğini gösterdik.

İkinci bölümde göstermiş olduğumuz gibi, modern Türk Edebiyatı'nın başlangıcından itibaren önemli edebi çizgilerinden birisi "firar anlatısı" olmuştur. Beşir Fuad'la başlayan firari yazarlar kuşağı, Edebiyat-ı Cedide hareketiyle sürmüş, Ahmet Hâşim'le birlikte zirveye ulaşmıştır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte bütünüyle siyasetin güdümüne giren Türk Edebiyatı'nda firari yazarlar bir süre için gözden kaybolmuş, ancak 1940 sonrasında yeniden görünür hale gelmiştir. Özellikle 1950 kuşağı hikâyecileri ve II. Yeni hareketiyle birlikte canlanan firar çizgisi, romanda Yusuf Atılgan, Oğuz Atay ve Adalet Ağaoğlu'nun verdiği eserlerle kendisini göstermeyi sürdürmüştür. Türk Edebiyatı'ndaki yenilikçi yazarların en önde gelenlerinden birisi olan Bilge Karasu, dilde ve biçimde meydana getirdiği tüm yeniliklere rağmen, kaçış izleğinin sanatında merkezi bir yere sahip olması bakımından bu çizginin son halkasını teşkil eder. İkinci bölümde, Bilge Karasu'ya yöneltilen eleştirilere karşılık yazarın Türk Edebiyatı'nın gelişim çizgisine bağlı olduğunu vurgulayarak Türkiye'deki "edebi köklerini" gösterdik.

Bilge Karasu'nun metinleri kendi hayatından büyük izler taşır. Metinlerinde incelediği bireyin durumunu daha iyi anlayabilmek için Karasu'nun içinde bulunduğu firar psikolojisinin bilinmesi gereklidir. Bu sebeple üçüncü bölümde Bilge Karasu'nun hayatındaki kaçış düşüncesini yazarın yaşam öyküsünden ve kurmaca dışındaki metinlerinden hareketle ele aldık. Bilge Karasu'nun psikolojisini şekillendiren etkenlerden bazıları ailesiyle arasındaki gerilimli ilişki, çocukluk yıllarında beraber olduğu arkadaşlarıyla arasındaki uyumsuzluk, çok genç yaşta tanıştığı sanat ve musiki ile eğitim hayatıdır. Bunun yanında, azınlık mensubu bir aileden gelmesiyle cinsel yöneliminin toplumun alışıldık normlarının dışında kalması sebebiyle kendisini iyice topluluğun dışında kalmış hissetmesi normaldir. Bütün bu etkenler bir araya gelerek Bilge Karasu'nun yaşantısında devamlı bir firar psikolojisi içerisinde olmasına sebebiyet vermiştir. Karasu, yaşadığı dönemde kalabalık ortamlardan devamlı kaçmış, kendisini her fırsatta deniz kenarına, sakin tatil beldelerine atmış, kalabalık içindeki konuşmalardansa birebir sohbetleri tercih etmiş, röportaj vermekten ve görünür olmaktan her zaman için çekinmiştir. Karasu'nun mektupları ve metinleri aracılığıyla incelediğimiz yazarın psikolojisi, kendisini kaçınılmaz olarak kurmaca yapıtlarında da gösterir.

Bilge Karasu'nun metinlerinde firar, merkezi bir konuma sahiptir. Karasu'nun firari bireyleri farklı motivasyonlara sahip olsalar da temelde devamlı bir kaçış içerisinde olmaları noktasında birleşirler. Bilge Karasu'nun metinlerinde firar, bu tezde göstermeye çalışmış olduğumuz gibi kendisini üç şekilde gösterir: asla tek bir anlatı türünde sabit kalmayıp türlerin sınırlarını bilinçli şekilde zorlayarak yeni bir anlatı tarzı oluşturma çabası yönüyle biçimde, bilinçli şekilde yapılan sapmalarla alışılageldik söyleyiş şekillerini bozma yönüyle dilde ve firar psikolojisi içerisindeki karakterleri metinlerin merkezine alması yönüyle içerikte. Bilge Karasu metinlerini ilk önce öykü türü içerisinde kaleme almış, ardından arkaik bir tür haline gelmiş olan masalı yeniden canlandırmış, sanat yazıları için başlı başına bir tür haline gelmeye başlamış olan metinleri denemiş, iki tane roman yazmış ve anlatıyı da es geçmemiştir. Karasu, bütün bu metin türlerini denerken o sırada kullanmış olduğu türün sınırlarını da esnetmek için elinden geleni yapmış, türün kendi edebi yaklaşımını kısıtlamasına izin vermemiştir. Türlerle olan bu ilişkisi kendisini metinlerin dilinde de göstermiştir. Karasu, Türkçe'nin anlatı olanaklarını olabildiğince genişletmiş, dilin anlaşılmasını zorlaştırmak pahasına unutulan ya da artık çok az kullanılan eski kelimeleri metinlerinde kullanmaktan çekinmemiştir. Dil kullanımının giderek belirli bir çizgiye yöneldiği bir dönemde eserlerini kaleme alan Karasu, mevcut dil anlayışından kaçmış, metinlerinin olağanüstü dünyasını inandırıcı şekilde anlatabilmek için ona uygun bir dil inşa etmiştir.

Karasu'nun metinlerinde kendisini gösteren firar, en çok yapıtların içeriğinde görünür olmuştur. Bilge Karasu'nun kurmaca metinlerindeki kişiler, ortak bir firar psikolojisini paylaşırlar. Her birisi farklı sebeple de olsa belirli bir kaçış içerisindedir. *Troya'da Ölüm Vardı*'da geçmişe dönüş arzusu baskın şekilde kendisini gösterir. Öykülere fon oluşturan Sarıkum'un çocukları aileleri ve köyün dar dünyası yüzünden kendilerini sıkışmış hisseder, bu sebeple en büyük arzuları her şeyi geride bırakıp kaçmaktır. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda Andronikos ile İoakim, iktidarın keyfi tutumu sonucu dini inancın değiştirilmesinden rahatsızlık duymuş, Andronikos kendisini sonunda kahramanlığa ulaştıracak bir yolculuğa çıkmış, İoakim ise kahraman olamadığı için eski Bizans başkentinden Ravenna'ya firar etmiştir. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde masal türünü deneyen Karasu, semboller ve alegori aracılığıyla

eksiklik duygusu içerisindeki modern bireyin içinde bulunduğu kaçış arzusunu ustalıkla okura göstermiştir. *Kısmet Büfesi*'nde anlatı oynak bir hal almış, metin neresinden tutulsa başka tarafa kaçan bir görünüme bürünmüştür. Usta olması için geçmişini terk etmesi gereken çırak, geçmişinden kaçtığı gün mağaranın altında kalmış, yerleşik halka haksızlık yapıldığı için kendi boyundan kaçıp düşmana bilerek esir düşen konargöçer adam sonunda bu firarından pişman olmuştur. *Gece*'nin yazarı, karşı karşıya olduğu totaliter rejimden rahatsızlık duyarak baskıdan kaçmanın yolunu yazıya sığınmakta bulmuş, "çıldırmaktan kurtulmak" için yazıyı aracı kılmıştır. Ancak tıpkı geceden devamlı kaçtığı halde sonu akıl hastanesinde biten karakteri N. gibi o da baskıdan kaçarak kurtulmanın mümkün olmadığını anlamıştır.

Çalışmanın başından itibaren açıklamaya çalıştığımız eldeki veriler doğrultusunda, Bilge Karasu'nun metinlerinin merkezindeki temel izleğin kaçış arzusu olduğunu ve yazarın metinlerinde bireyin asıl olarak içinde bulunduğu firar psikolojisi ile inşa edildiğini söylemek mümkündür. Bunun yanında, Bilge Karasu'nun özgün ve yenilikçi bir edebiyat anlayışına sahip olsa da büsbütün bağımsız olmadığını, metinlerini şekillendiren kaçış temasıyla modern Türk Edebiyatı'ndaki firari yazarlar geleneğine bağlandığı söylenebilir.

# KAYNAKÇA

## Kitap


Adler, Alfred: **Bireysel Psikoloji**, Çev. Ali Kılıçlıoğlu, İstanbul, Say Yayınları, 2018.

**İnsanı Tanıma Sanatı**, Çev. Kâmuran Şipal, İstanbul, Say Yayınları, 2019.

Agamben, Giorgio: **Nesir Fikri**, Çev. Fırat Genç, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.

Ahmet Hâşim: **Göl Saatleri**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

"Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar", **Piyâle**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Akatlı, Füsun;

Müge G. Sökmen (Haz.): **Bilge Karasu Aramızda**, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.

Armağan, Yalçın: **İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.

Bachelard, Gaston: **Mekânın Poetikası**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2018.

Badiou, Alain: **Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.

Bahtin, Mihail: **Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017.

Bataille, Georges: **Edebiyat ve Kötülük: Emily Bronte, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet**, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.

Baudrillard, Jean: **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2018.

Bauman, Zygmunt: **Akışkan Modernite**, Çev. Sinan Okan Çavuş, İstanbul, Can Yayınları, 2018.

Canetti, Elias: **Kitle ve İktidar**, Çev. Gülşat Aygen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019.

Dirlikyapan, Jale Özata: **Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı**, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.

Ecevit, Yıldız: **Ben Buradayım: Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.

**Türk Romanında Postmodern Açılımlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.

Freud, Anna: **Ben ve Savunma Mekanizmaları**, Çev. Yeşim Erim, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.

Freud, Sigmund: **Haz İlkesinin Ötesinde – Ben ve İd**, Çev. Ali Babaoğlu, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.

**Uygarlığın Huzursuzluğu**, Çev. Haluk Barışcan, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.

Goldmann, Lucien: **Roman Sosyolojisi**, Çev. Ayberk Erkay, Ankara, Birleşik Yayınevi, 2005.

Gürbilek, Nurdan: **Ev Ödevi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.

**Yer Değiştiren Gölge**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.

Hartmann, Heinz: **Ben Psikolojisi ve Uyum Sorunu**, Çev. Banu Büyükkal, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.

İleri, Cem: **Yazının Da Yırtılıverdiği Yer: Bir Bilge Karasu Okuması**, İstanbul, Metis Yayınları, 2007.

Jung, Carl Gustav: **Dört Arketip**, Çev. Zehra Aksu Yılmazer, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.

**İnsan Ruhuna Yöneliş: Bilinçaltı ve İşlevsel Yapısı**, Çev. Engin Büyükinal, İstanbul, Say Yayınları, 2018.

Kaplan, Mehmet: **Tevfik Fikret: Devir, Şahsiyet, Eser**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1993.

Karasu, Bilge: **Altı Ay Bir Güz**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.

**Göçmüş Kediler Bahçesi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.

**Gece**, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.

**Halûk'a Mektuplar**, Haz. Halûk Aker, İstanbul, Metis Yayınları, 2013.

**İmbilim Ders Notları**, Haz. Cemal Güzel, Ankara, BilgeSu Yayıncılık, 2011.

**Jean ve Gino'ya Mektuplar**, Haz. Alain Mascaraou, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

**Kılavuz**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.

**Kısmet Büfesi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.

**Nasıl Yazıyorsam Öyleyimdir**, Haz. Mustafa Arslantunalı, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2017.

**Ne Kitapsız Ne Kedisiz**, İstanbul, Metis Yayınları, 2015.

**Öteki Metinler**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.

**Susanlar**, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.

**Şiir Çevirileri**, Haz. Tunç Tayanç, İstanbul, Metis Yayınları, 2014.

**Troya'da Ölüm Vardı**, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.

**Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.

Klein, Melanie: **Haset ve Şükran**, Çev. Orhan Koçak, Yavuz Erten, İstanbul, Metis Yayınları, 2020.

Kogan, Ilany: **Kendilikten Kaçış: Sınırları Yıkmak, Bir-liğe Duyulan Açlık**, Çev. Banu Büyükkal, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2016.

Kohut, Heinz: **Kendiliğin Çözümlenmesi: Narsisistik Kişilik Bozukluklarının Psikanalitik Tedavisine Sistemli Bir Yaklaşım**, Çev. Cem Atbaşoğlu, Banu Büyükkal, Cüneyt İşcan, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.

**Kendiliğin Yeniden Yapılanması**, Çev. Oğuz Cebeci, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.

Lucy, Niall: **Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş**, Çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.

Mango, Cyril: **Bizans: Yeni Roma İmparatorluğu**, Çev. Gül Çağalı Güven, Yapı Kredi Yayınları, 2020.

Masterson, James F.: **Gerçek Kendilik**, Çev. Pınar Üzeltenci, İstanbul, Litera Yayıncılık, 2016.

Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019.

**Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.

Okay, Orhan: **Beşir Fuad: İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2012.

Parla, Jale: **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.

Sarup, Madan: **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm: Eleştirel Bir Giriş**, Çev. Abdülbaki Güçlü, Ankara, Pharmakon Yayınevi, 2017.

Stathakopoulos, Dionysios: **Bizans İmparatorluğu'nun Kısa Tarihi**, Çev. Cumhur Atay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.

Taylor, Charles: **Modern Toplumsal Tahayyüller**, Çev. Hamide Koyukan, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.

Tevfik Fikret: **Rübab-ı Şikeste**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2017.

Touraine, Alain: **Modernliğin Eleştirisi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.

Uşaklıgil, Halit Ziya: **Mai ve Siyah**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.

Yaşat, Doğan (Haz.): **Bilge Karasu'yu Okumak**, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.

,

## Makale

Dağ, Necla: "Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Kaçış ve Ütopik Özlemin İzleri", **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, S. 11, 2015.

Koçak, Orhan: "Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", **Toplum ve Bilim**, S. 70, 1996.

Köroğlu, Erol: "Türk Romanında Batıcılığın Yeri: Gecikmişlik Bataklığında Utanç Duymayı Öğrenmek", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, C. 3, 2002.

Sazyek, Hakan: "Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam'ı: C.", **kitap-lık**, S. 142, 2010.

Şeker, Mehmet: "'Fefirrû İlallah' (Zâriyat 51/50) Ayetinin İslam Maneviyatına Yaptığı Katkı", **Bozok Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 3, 2013.

Tan, Murat: "Ahmet Haşim'de Ötelere Kaçışın Başlangıç Yeri Olarak 'Zulmet' Şiiri", **International Journal of Languages' Education and Teaching**, C. 5, 2017.

Tiryaki, Ayça: "Erken Hıristiyanlık Döneminde Manastır Sisteminin Doğuşu", **Sanat Tarihi Dergisi**, C. XVI, 2007.

## Tez

Başokçu, T. Oğuz: "Bilge Karasu Metinlerinde Benlik Arayışı: 'Ben'in Kuruluşunda Nietzsche'ci Yansımalar", Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2005.

Çetintaş, Tuğba Dağıstan: "Bilge Karasu – Hayatı ve Eserleri", Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Manisa, 2018.

Özata, Jale: "Bilge Karasu'nun *Gece*'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım", Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2003.

Şişman, Gülşah: "Bilge Karasu – İnsan ve Eser", Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Trabzon, 2018.

## Elektronik Kaynak

Lübeck, Georg: "Der Wanderer", (Çevrimiçi) https://www.oxfordlieder.co.uk/song/1542, 25.2.2020.

Okay, Orhan: "Beşir Fuad", **İslam Ansiklopedisi**, (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/besir-fuad, 5.5.2020.