T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİLGE KARASU'NUN ESERLERİNDE BİREYSELLEŞME VE KİMLİK GERİLİMLERİ

Zehra ÇELİK

2501220706

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Mehmet Şerif ESKİN

İSTANBUL – 2025

ÖZ

BİLGE KARASU'NUN ESERLERİNDE BİREYSELLEŞME VE KİMLİK GERİLİMLERİ

ZEHRA ÇELİK

Bu çalışma, Bilge Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, Göçmüş Kediler Bahçesi, Kılavuz, Troya'da Ölüm Vardı, Gece, Altı Ay Bir Güz ve Kısmet Büfesi* adlı eserlerini bireyselleşme ve kimlik temaları çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Modernitenin ardından gelen postmodern dönemde bireyin konumu, kimliğin sabitlenemezliği, aidiyetin muğlaklaşması ve bireyselleşme süreçlerinde ortaya çıkan gerilimler, bu çalışmanın odağını oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışma, özellikle Zygmunt Bauman'ın "akışkan modernite" kavramı üzerinden Karasu'nun anlatı dünyasını yorumlamaktadır.

Karasu'nun metinlerinde birey, sabit kimliklerin çözülmeye yüz tuttuğu, toplumsal ve kültürel aidiyetlerin bulanıklaştığı bir zeminde konumlanmaktadır. Bu çerçevede bireyin özgürlükle kurduğu ilişki, duygusal düzlemde yaşanan kırılmalar, yersiz yurtsuzluk deneyimleri ve kimlik inşası süreçleri detaylı biçimde ele alınmıştır. Karasu'nun anlatılarında, bireyselleşme yalnızca toplumsal kalıplardan kopuşu değil; aynı zamanda varoluşsal bir arayışı, içsel bir çözülme ve yeniden kurma sürecini de ifade eder. Bu tezin amacı, Bilge Karasu'da kimlik ve bireyselleşme meselelerinin sadece tematik düzlemde yansıma bulmadığını, aynı zamanda anlatı yapısı, mekân kurgusu ve dilsel tercihler gibi biçimsel açılardan da etkili olarak metinlerin inşa sürecini doğrudan etkilediğini ortaya koymaktır. Böylece Karasu'nun edebî evreninde bireyselleşmenin ve kimlik gerilimlerinin çok katmanlı yapısı görünür kılınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bilge Karasu, bireyselleşme, kimlik, akışkan modernite, postmodernizm.

ABSTRACT

INDIVIDUALIZATION AND IDENTITY TENSIONS IN BİLGE KARASU'S WORKS

ZEHRA ÇELİK

This study aims to examine Bilge Karasu's works *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, *Kılavuz*, *Troya'da Ölüm Vardı*, *Gece*, *Altı Ay Bir Güz*, and *Kısmet Büfesi* within the framework of the themes of individuation and identity. The main focus of this study is the position of the individual in the postmodern period which following modernity, the unfixed nature of identity, the ambiguity of belonging, and the tensions that emerge in the processes of individuation. In this context, the study interprets Karasu's narrative world primarily through Zygmunt Bauman's concept of "liquid modernity."

In Karasu's literary works, the individual is situated within a context where fixed identities are on the verge of dissolution and social and cultural affiliations are blurred. Within this framework, the individual's relationship with freedom, emotional ruptures, experiences of deterritorialization, and processes of identity construction are examined in detail. In Karasu's narratives, individuation signifies not only a rupture from societal molds but also an existential quest, a process of internal dissolution and reconstruction. The aim of this thesis is to demonstrate that the issues of identity and individuation in Bilge Karasu's work are not merely reflected on a thematic level, but also play a formative role in the construction of the texts through formal elements such as narrative structure, spatial design, and linguistic choices. In doing so, the multilayered nature of individualization and identity tensions becomes visible in Karasu's literary universe.

Keywords: Bilge Karasu, individuation, identity, liquid modernity, postmodernism.

ÖNSÖZ

“Benim dilim, çiçek dermek üzere eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığına, dalgalanışına ulaşmalı,” der Bilge Karasu. Onun edebî dünyasının zarafetini en iyi yansıtan bu sözle önsöze başlamak anlamlı olacaktır. Karasu’nun dili de metinleri de sert, kırıcı olmaktan uzaktır; dolaylı, sezgisel, naif ve katmanlıdır. Bu yumuşaklığın içinde derin bir anlam yoğunluğu ve titizlikle örülmüş anlatı labirentleri gizlidir. Metinlerindeki çeşitli imgeler, yüzeydeki anlamı aşar; okuru bir katmandan diğerine geçmeye zorlar. Sözcükler, onun metinlerinde değişken bir ritim oluşturur. Bu ritim kimi zaman anlamı geciktirir, kimi zaman da çarpıcı ve ani bir yüzleşmeyle okuru sarsar. Bu nedenle Karasu’nun metinlerini okurken “ne anlatıyor” sorusu kadar “nasıl anlatıyor” ve “neden böyle anlatıyor” sorularını da sormak kaçınılmazdır. Karasu, okurun zihnini, duygularını ve bedenini harekete geçirerek onu anlatının etkin bir parçası hâline getirir.

Bu çalışmanın odağını oluşturan bireyselleşme ve kimlik temaları, Karasu’nun özgün anlatı diliyle biçimlenir; çoğu kez doğrudan değil, ima yoluyla ya da dolaylı biçimde aktarılır. Modernite sonrasında kimliğin sabitliğini yitirdiği, bireyin parçalı ve geçici aidiyetlerle tanımlandığı postmodern dünyada, Karasu’nun metinlerinde sunulan birey temsilinin nasıl kurulduğu sorusu çalışmanın temel eksenini belirler. Bu bağlamda Zygmunt Bauman’ın “akışkan modernite” kavramı ve postmodernizme yaklaşımı başta olmak üzere, Foucault’nun yorumladığı iktidar-birey ilişkisine, Erich Fromm’un ve Gilles Deleuze’ün bireyi ele alış biçimlerine başvurulmuştur. Bu kuramsal çerçeve, Karasu’nun metinlerini yalnızca edebî birer ürün olarak değil, aynı zamanda sosyolojik düzlemde de anlamaya olanak tanıyacaktır. Tez boyunca modernite ve postmodernite, birbirinden kesin sınırlarla ayrılmak yerine, aralarındaki süreklilik ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu nedenle “modern”, “postmodern” ve “akışkan modern” gibi kavramlar, metinlerin bağlamına göre esnek ve bağlamsal biçimde kullanılmıştır.

Karasu’yla tanışmam üniversitenin ilk yıllarında “Usta Beni Öldürsen E!” masalıyla oldu; metnin yankısı beklediğimden çok daha uzun süre zihnimde kaldı ancak belirli bir anlam çerçevesine oturmuş biçimde değil anlamlandırılmayı bekleyen bir soru işareti olarak duruyordu. Bu yankı yüksek lisansta “Yeni Türk Edebiyatında Postmodernist Eğilimler” dersinde karşılık buldu. Edebiyatın, bireysel ve toplumsal deneyimlerimize ne kadar yakın durduğunu gösteren bu ders, Karasu’nun metniyle doğrudan köprü kurmamı sağladı. Modern bireyin gündelik hayattaki kırılmaları, kimlik çözülmeleri ve aidiyet arayışları yalnızca

kuramsal bir perspektif değil, çağımızın duygusal ve düşünsel izdüşümleriydi. Bu farkındalıkla birlikte, Karasu'nun metinlerinde modern/postmodern bireyin kimlik gerilimleri ve özgürlük sancıları nasıl bir karşılık bulur sorusu, bu çalışmanın ortaya konmasına neden oldu. Bu soruları izlerken metinlerde kendimi, çevremi ve çağımı görmeye başladım; edebiyat, yalnızca bir sanat alanı olmaktan çıkıp gerçek yaşam pratikleriyle doğrudan temasa geçen bir alan hâline geldi.

Karasu'nun metinleri, onun da işaret ettiği üzere, "güç yazar" değil "güç metin" örnekleriydi. Okurunu hem düşünsel hem yapısal düzlemde sınar; bilinçli kolaylıklarla yaklaştırır, bilinçli zorlayıcılıklarla uzaklaştırır. Ancak her düğüm, yazarın başka bir metninde çözüme yaklaşır. Bu nedenle araştırmamda metinler arasında uzanan ilmekleri izlemeye çalıştım; zaman zaman zihnime karasular inse de yakaladığım uçları sabırla çözümlemeye gayret ettim. Elbette ortaya koyduğum yorumlar zaman zaman Karasu'nun vurgulamak istediklerinden uzaklaşmış ya da yalnızca yakınından geçmiş olabilir. Ne var ki onun da dediği gibi "okur bildiğini okur"; biz de bu çalışmada bildiğimiz ölçüde okuyabildik.

Bu tezin ortaya çıkmasında birçok kişinin katkısı ve desteği yadsınamaz. Öncelikle, düşünsel rehberliğiyle her aşamada beni geliştiren, eleştirel bakışımı keskinleştiren danışmanım Doç. Dr. Mehmet Şerif Eskin'e en içten teşekkürlerimi sunarım. Yüksek lisans serüvenim boyunca gerek akademik gerek yaşamsal önerileriyle, açtığı kapılarla ve varlığıyla en çok teşekkürü hak eden isimlerden biri olan Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk'a ayrıca müteşekkirim. Akademik yolculuğum boyunca bana ilham veren tüm hocalarıma da minnettarım.

Bu süreçte, beni terapi ücretinden kurtaran, duygusal dengemi korumama yardım ederek bu tezin gerçekten yazılabilmesini mümkün kılan Hüma Bakış'a da içtenlikle teşekkür ederim. Tezi yazarken düşünsel yalnızlığımı paylaşabildiğim, içindekilerden alt metinlere dek her ayrıntıyı tartışabildiğim, Bilge Karasu'yu en az benim kadar seven arkadaşıma… Zamanla yitirmiş olsam da katkılarının izleri hatırına teşekkür ederim. Ayrıca, tezimi profesyonel bir bakışla okuyup içtenlikle geri bildirimde bulunan, yorumlarıyla beni hem düşündüren hem de cesaretlendiren Fatih Baha Aydın'a teşekkür ederim. Beni hep yüreklendiren, yanımda olduğunu her an hissettiren aileme; zihinsel yorgunluklarımı birlikte taşıdığım, iyi günde de kötü günde de varlıklarıyla bana güç veren tüm arkadaşlarıma minnettarım.

Zehra ÇELİK

İSTANBUL, 2025

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **ii**
ABSTRACT ..... **iii**
ÖNSÖZ ..... **iv**
KISALTMALAR LİSTESİ ..... **viii**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
ÖZGÜRLÜK

1.1. Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı **17**
1.2. Göçmüş Kediler Bahçesi **23**
1.3. Kılavuz **34**
1.4. Troya'da Ölüm Vardı **37**
1.5. Gece **41**
1.6. Altı Ay Bir Güz **45**

İKİNCİ BÖLÜM
DUYGUSAL DÜZLEMDE BİREYSELLEŞME

2.1. Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı **50**
2.2. Göçmüş Kediler Bahçesi **52**
2.3. Kılavuz **58**
2.4. Troya'da Ölüm Vardı **61**
2.5. Gece **64**
2.6. Altı Ay Bir Güz **68**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
YERSİZ YURTSUZLAŞMA

3.1. Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı **72**
3.2. Göçmüş Kediler Bahçesi **74**
3.3. Kılavuz **79**

3.4. Troya'da Ölüm Vardı 81
3.5. Gece 82
3.6. Altı Ay Bir Güz 84

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KİMLİK GERİLİMLERİ

4.1. Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı 86
4.2. Göçmüş Kediler Bahçesi 88
4.3. Kılavuz 91
4.4. Troya'da Ölüm Vardı 93
4.5. Gece 95
4.6. Altı Ay Bir Güz 99

SONUÇ 103
KAYNAKÇA 107

KISALTMALAR LİSTESİ

Bkz.	**:** Bakınız
Bs.	**:** Baskı
C.	**:** Cilt
Çev.	**:** Çeviren
Ed.	**:** Editör
Haz.	**:** Hazırlayan
s.	**:** Sayfa Numarası
vb.	**:** ve benzeri
vs.	**:** vesaire
Yay. Haz.	**:** Yayına Hazırlayan

GİRİŞ

George Orwell'in distopik evreni *1984*'te Büyük Birader'in bireyler üzerindeki tahakkümü ve insanların korkuları nereye gitmiştir veya neye dönüşmüştür? Akışkan modern dünyada, "katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği"[1] gibi Büyük Birader'in de buharlaştığını söyleyebiliriz. *1984*, günümüz dünyasının akışkanlığının aksine modernitenin katılığını ortaya koyan bir dünya tasavvuruna sahiptir. Katılık, sınıf ayrımını ve bireyleri yöneten gözetim mekanizmalarında kesin hatlarla ortaya konur. Böyle ortamda kişilerin yaşamlarında ve kimliklerinde, sınıf ayrımları ve iktidarın tahakkümü gibi sabit olan dış etkenler belirleyici unsurlardır. Ancak günümüz dünyasında, kişilerin kimliğini etkileyen dışsal güçler, sabit yapılardan çok daha esnek ve belirsiz yapıda olduğu bir dönemdir. Bireylerin kendi yaşantılarında daha edilgen bir konuma sahip olduğu *1984*'ün katı dünyası, günümüz dünyasının akışkanlığını, müphemiyetini ve bireyin etkin konumunu kıyaslamak için imkân sunar. Orwell'in kurguladığı dünyada kişiler bireyselliklerinden ziyade toplumsal kimlikleri ile ön plandalardı. Aynı sınıfta yer alan insanların yaşantılarının ve korkularının kolektif olması sorunlarını çözmese de kişilerin nevrotik ruh hâline bürünmelerini engelleyen bir unsurdu. Hep birlikte korku ve endişe duydukları, kendilerini sürekli izlediğini bildikleri Büyük Birader'di. Oysa modernitenin akışkanlaşmasıyla korkuların kaynağı ve paylaşım şekli de değişmiştir. Artık yalnızca herkesin bildiği tehditler değil, adı konmamış müphem korkular da bireyin sorumluluğundadır.

Farklı tanımlamalar ve adlandırmalara sahip postmodern dönemin, "akışkan modernite" olarak adlandırılması, bireylerin günümüzdeki konumunu ve koşullarını en net biçimde yansıtan tanımlardan biridir. "Akışkan modernite" kavramı, Zygmunt Bauman'ın postmodern döneme dair sunduğu önemli bir düşünsel çerçevedir. Bauman, modernitenin katıları eritme uğraşının, postmodern dönemde karşılık bulduğunu ve modernitenin katı yapılarının esneklik kazanarak yerini akışkanlığa

[1] Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 8.

bıraktığını ileri sürer[2]. Bu noktadan hareketle Bauman'ın, postmodern dönemin değişken ve müphem yapısını vurgulamak istediğini söyleyebiliriz. Postmodern dönemin bu yapısı özellikle, kişilerin kimliklerini etkiler; kimlikler artık sabit, kesin bir kalıp içinde değil, aksine kırılgan, geçici ve yeniden şekillenen bir dinamik içinde ilerler. Bu bağlamda, akışkan modern dünyanın toplumsal alanında etkili olan bireyselleşme ve kimlik gerilimleri aynı zamanda edebî üretimin de esas temalarından biri olarak karşımıza çıkar.

Modernizm ve postmodernizm arasındaki keskin ayrımlar, edebiyat ve sosyoloji alanlarındaki tartışmaların önemli bir parçasıdır. Bu tez, bu iki dönemi birbirinden kesin çizgilerle ayırmak yerine, aralarındaki süreklilik ilişkisini temel alır. Modernizmin büyük anlatıları ve katı yapıları, postmodern dönemde aniden yok olmamış; aksine, esneyip akışkanlaşarak dönüşüme uğramıştır. Bu nedenle, Bilge Karasu'nun eserlerinde hem modernist hem de postmodernist ögelerin bir arada bulunması tesadüfî değildir; tam tersine, modernliğin akışkanlaşma sürecinin doğal bir sonucudur. Bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturan iddia, tam da bu sürekliliğin Bilge Karasu'nun metinlerinde nasıl izlenebildiğidir. Bu bağlamda, tezin ana kavramı olan "akışkan modernite", bu iki dönemin çatışmasını değil; geçişini ve birbirini nasıl beslediğini açıklayan kapsayıcı bir çerçeve sunar.

Bu çerçevede, Bilge Karasu'nun eserleri kişinin bireyselleşme sürecini ve kimliğinde ortaya çıkan gerilimleri ele almakla birlikte, modern ve postmodern nitelikleri bir arada barındıran özgün bir edebî iklim yaratır. Türk edebiyatının avangart yazarlarından biri olan Bilge Karasu, eserlerinde kişilerin birey olma çabalarını ve kimliklerini belirleme süreçlerini, bu süreçlerde toplumsal normlar, tarihsel yükler ve içsel ikilemler gibi faktörlerin etkilerini işler. Onun metinlerinde kurgu, akışkan modern dünyanın belirsizlikle dolu kaygan zemini gibi hareketli bir temel üzerine oturtulmuştur. Karakterler ise bu zemin üzerinde öznelliklerini ve özgürlüklerini sık sık sorgulayan, farklı şekilde tezahür eden dış etkenlerle hesaplaşan dinamik karakterlerdir. Dolayısıyla Karasu'nun eserlerinde, dönüşüm içinde olan bireyin izleri sürülebilmektedir. Bu tezde, modernliğin akışkanlaşması bağlamında

[2] Zygmunt Bauman, **Akışkan Modernite**, çev. Sinan Okan Çavuş, ed. Kaan Durukan, Can Yayınları, 2. bs., İstanbul, 2017, s. 26-27.

bireyselleşme ve kimlik gerilimlerinin Bilge Karasu'nun eserlerinde nasıl tezahür ettiği incelenecektir. Tez boyunca eserlerde izini sürdüğümüz bireyselleşme ve kimlik gerilimleri temalarında, yazarın özgün perspektifinin ve edebî stratejilerinin nasıl ele alındığı tartışılacaktır. Bilge Karasu'nun eserlerini yorumlarken belirlediğimiz esas noktalardan olan bireyselleşme, Zygmunt Bauman'ın analizleri çerçevesinde tartışılacaktır; gerekli noktalarda Michel Foucault, Erich Fromm, Gilles Deleuze, Guattari, Jean François Lyotard vs. gibi farklı isimlerin görüşleriyle desteklenmeye çalışılacaktır.

Birey kavramı ve bu kavram çerçevesinde karşımıza çıkan olgular, modern zamanlardan itibaren tartışılan konular olmuştur. Bireyselleşme olgusu da tarihi süreç içerisinde yeni anlamlar kazanarak farklı şekillerde tanımlanmıştır. Modern toplumlarda birey, kendi yaşam rotasını ve rolünü belirleyebilen, karar verebilen bir konuma sahipken geleneksel toplumlarda aileler, cemaatler ve toplumsal normlar gibi unsurlar bireyin hayatında belirleyici rollere sahipti. Birey kelimesinden türetilen bireyselleşme kavramı ise, bireylerin toplum içinde birbirlerine ve kendilerine yabancılaşması, yalnızlaşmaları, yaşam rollerini kendilerinin belirlemesi gibi birçok anlama sahiptir. Modernite ve postmodernite üzerine çalışmaları olan ve bireyin konumunu derinlemesine analiz eden sosyolog Zygmunt Bauman'a göre bireyselleşme yalnızca bireyin topluma ve kendine yabancılaşması değil aynı zamanda bireyin, sınırsız seçenekler dünyasında kendi kimliğini belirlemesi ve sonuçlarını da üstlenmesi anlamına gelmektedir. Bauman bireyselleşmenin tanımını şöyle yapar:

> "Üyelere bireyler olarak rol vermek modern toplumun alametifarikasıdır. Ne var ki bu rol tanrısal yaratılış gibi bir kerede gerçekleştirilen bir edim değildi; o, her gün yeniden gerçekleştirilen bir etkinliktir. Modern toplum, bireylerin "toplum" denilen karşılıklı karmaşıklıklar şebekesinin her gün yeniden biçimlenmesinden ve yeniden müzakere edilmesinden ibaret olan etkinlikleri kadar "bireyselleşme" etkinliğinde de var olur. İki ortağın hiçbiri uzun süre bulunduğu yerde kalmaz. Böylece "bireyselleşme"nin anlamı değişmeye, geçmiş tarihinin birikmiş sonuçları yeni kurallar oluşturdukça ve oyunun her yeni evresine katıldıkça yeni biçimler kazanmaya devam eder."[3]

Bireyselleşme, farklı sosyologlar tarafından da tanımlanan ve tartışılan bir kavramdır. Erich Fromm bireyselleşmeyi, özgürlük ve yalnızlaşma bağlamlarında açıklar. Ona

[3] Zygmunt Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, çev. Yavuz Alogan, yay.haz. Mehmet Beşikçi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, s. 61.

göre bireyselleşme bireyin biyolojik ve sosyolojik olarak kısmi ölçüde bağlarını koparması, kendi hayatındaki yetkinliği anlamına gelir.[4] Ulrich Beck ise bireyselleşmeyi, yaşam dünyasında toplumsallığın yeniden üretim biriminin bireyin kendisi olduğunu söyleyerek tanımlar.[5] Yani Beck, geleneksel toplumsal yapıların çözülmesiyle bireylerin, kendi yaşamlarını yönetmek ve organize etmek durumunda kaldığını söyler. Aynı zamanda Beck'e göre postmodern dönem "risk toplumu" yani sonsuz sayıda riskin bireyleri etkilediği bir dönem olduğundan, kaçınılmaz bir yaşam mücadelesi söz konusudur. Giddens'in bireyselleşme tanımı ve geç modernizmi değerlendirişi, Ulrich Beck'in risk toplumu açıklamalarıyla benzerlik gösterir. Üst modern dünya olarak adlandırdığı geç modern dönemde bireyselleşme, risklerle refleksif bir ilişki içerisinde olup böyle bir ortamda bireylerin kendi yaşamlarını ve kimliklerini bilinçli bir şekilde inşa etmeleri ve sonuçlarını üstlenmeleridir.[6]

Yukarıda ele alınan bireyselleşme tanımları göz önünde bulundurulduğunda, bireyselleşme ile özgürlük arasındaki ilişkinin, önemli olduğunu söyleyebiliriz. Moderniteden sonra birey ve özgürlük arasında paradoksal bir ilişki bulunmaktadır. Burada bahsedilen özgürlük kavramı bireyselleşme bağlamı içinde bireyin, din, cemaat, iktidar, toplum, norm ve buna benzer olgularla arasındaki bağların kopmaya başlaması olarak yorumlanabilir. Ancak bağların kopmaya başlaması, bireylerin üzerindeki etkilerinin tamamen kaybolduğu anlamına gelmemektedir. Bireyin çevresel etmenlerle kurduğu bağların da akışkan moderniteyle beraber değişip dönüştüğü söylenebilir. Örneğin iktidar ve etkileri, akışkan modernitede, Foucault'nun belirttiği gibi dağılgan, belirlenmemiş, başkalaşabilen, öznesiz ve bireylerin bedenlerini, kimliklerini oluşturan üretken bir iktidar modeli olduğu söylenebilir.[7] Foucault'nun, tanımladığı iktidar modelinde işaret ettiği gibi dağılgan ve başkalaşabilen yapı, akışkan modern dünyanın birçok sahnesinde karşılık bulur. Bireyin seçimlerini özgür iradesiyle yaptığına dair yaygın görüş, bireyselliğin temel varsayımlarından biri olsa

[4] Erich Fromm, **Özgürlükten Kaçış**, çev. Şemsa Yeğin, Payel Yayınevi, 2. bs., İstanbul, 1993, s. 35-36.
[5] Ulrich Beck, **Risk Toplumu**, çev. Kazım Özdoğan-Bülent Doğan, İthaki Yayınları, İstanbul, 2011, s. 197.
[6] Anthony Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum**, çev. Ümit Tatlıcan, Say Yayınları, İstanbul, 2010, s. 15.
[7] Steven Best, Douglas Kellner, **Postmodern Teori**, çev. Mehmet Küçük, yay.haz. Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 56.

da bu seçimlerin tamamıyla özerk seçimler olmadığı, belirli sosyal, politik ve ekonomik yapılar içinde şekillenen seçenekler arasından karar vermek zorunda kalınmaktadır "Yönetim kimse ulusu o belirler"[8] mottosu esasında yok olmamış yalnızca akışkanlaşmıştır. Toplumsal sınıflar ve normlar gibi bireyi şekillendiren güçlerin yok olmadan akışkan bir şekilde varlığını sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Böyle bir durumda bireyin sahip olduğu imkânların ve özgürlüğün pozitif olduğu söylenemez. Akışkan modernitede riskler ve çelişkiler, toplumsal olarak üretilmeye devam eder: Bireyselleşen şey, onlarla başa çıkma görevi ve gerekliliğidir.[9]

Akışkan modernitede bireyleri ve bireyselleşmeyi etkileyen önemli bir diğer husus ise "gerçeklik" algısının dönüşümüdür. Gerçeklik, modernist dönemde mutlak ve nesnel bir bütün olarak görülürken, akışkan modernitede göreceli ve simüle edilmiş parçalar olarak görülür. Baudrillard, "postmodern dünyada imaj ya da simülasyon ve gerçeklik arasındaki sınırın infilak edip içe göçtüğünü ve bu göçükle birlikte tam da "gerçek"in yaşantılanmasının ve zemininin ortadan kaybolduğunu iddia eder."[10] "Böylece hipergerçeklik, gerçek ve gerçek olmayan arasındaki ayrımların bulanıklaşmasına işaret eder ve buradaki "hiper" öneki, gerçeğin bir model uyarınca üretilmesiyle ortaya çıkan gerçeğin, gerçekten daha gerçek olduğunu ifade eder."[11] Modernizmin keskin çizgilerle sunduğu gerçeklerin kırılması, sosyal yaşantıda da bireylerin cinsiyetleri, kimlikleri ve rolleri gibi birçok unsurun değişimine neden olur. Modernizmin kurduğu düzene tehdit olarak gördüğü "öteki" konumundaki kişiler de bu kırılmayla beraber hayat sahnesinde rol almaya başlamıştır. Buradaki "öteki"lik modern dünyanın bireyi şekillendirmek için belirlediği kriterlerin dışına çıkan tüm bireyler (eş cinsel, anarşist…) için kullanılabilir.

Zygmunt Bauman, modernitenin "öteki" olarak konumlandırabileceği insan tiplerini, akışkan modernitede *Aylak* ve *Turist* olarak tanımlamaktadır. Bu tipler, belirli bir yerde yaşamayı reddeden, aidiyet duygusu olmayan ve sürekli gezinen tiplerdir.[12]

---

[8] Zygmunt Bauman, **Kimlik: Benedotto Vecchi Tarafından Gerçekleştirilmiş Söyleşiler**, çev. Mesut Hazır, Heretik Yayınları, Ankara, 2017, s. 31.
[9] Bauman, **Akışkan Modernite**, s. 66-67.
[10] Steven Best, **Postmodern Teori**, s. 149.
[11] Steven Best, **Postmodern Teori**, s. 149.
[12] Zygmunt Bauman, **Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlâk Denemeleri**, çev. İsmail Türkmen, yay.haz. Sedef Özge, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 128-130.

Bauman'ın kullandığı bu kavramları anlamak, postmodern toplumda bireylerin sabit kimliklerden kaçınarak geçici roller üstlenmelerini, seyahat unsurunun kimlik oluşumunda belirleyici rol oynadığını anlamak açısından önemlidir.

Bu iki figür, esasen erken modern kent yaşamında ortaya çıkan ve Walter Benjamin'in çalışmalarında rastlanan *flâneur*[*] tipinin, akışkan modern koşullarda dönüştürülmüş halleri olarak okunabilir. Her ne kadar *aylak* ve *turist*, *flâneur*den farklı toplumsal bağlamlarda şekillenmiş olsalar da ortak noktaları, sabit bir mekâna bağlı kalmayan, hareketli ve gezgin bir varoluş pratiği sürdürmeleridir.

Aylak, nereye giderse gitsin oranın yabancısı olan, hiçbir yerde "yerli" ve "yerleşik" olmayandır. Erken modern dönemin, düzeni tehdit etmesi nedeniyle baş belası olarak kabul edilen aylak, bir varış noktası belirlemeksizin gezmektedir. Aylağı bu kadar tehlikeli kılan şey ise hareket etme özgürlüğü ve denetim ağından kaçma özgürlüğüdür.[13]

Turist ise tıpkı aylak gibi hareket halindedir. Ancak onun hareketliliği yeni deneyimler içindir. Turistler, bilindik şeylerden alınan zevkin azalması ve çekiciliğini yitirmesi motivasyonuyla bilinçli ve sistematik bir biçimde deneyim arayıcısına dönüşürler. Aylaktan farklı olarak turistin dönebileceği bir evi vardır; onu bu deneyim arzusuna iten şeylerden bir tanesi de ev sakinliğini biliyor oluşudur. Dolayısıyla turistin favori sloganı "daha fazla yer"dir.[14]

Akışkan modern dünyanın hızına ayak uydurmak durumunda kalan bireylerin temelli yerleştikleri sabit konumlara sahip olduğunu söylemek zordur. Bauman'ın belirlediği aylak ve turist tiplerinden yola çıkarak, akışkan modernlik içerisinde mekân algısının da akışkanlaştığı söylenebilir. Bireylerin "ev" olarak belirleyebileceği güvenli alanlar sınırlıdır. Sosyoekonomik koşullar ve yaşama biçimlerinin değişim hızı da göz önünde bulundurulduğunda bireylerin sürekli yollarda olmaları, seyahat etmeleri ve hiçbir yerde kalıcı olmamaları dikkat çeker. Yolda olmak (kronik olarak)

[*] *Flâneur*: Fransızcada "avare gezinen" anlamını taşıyan sözcük, Benjamin'de bir temel kavram niteliğindedir ve yaya dolaşırken, aynı zamanda çevre izlenimleriyle düşünce üreten kişi anlamında kullanılmıştır. Bkz. Walter Benjamin, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, ed. Barış Tut, Yapı Kredi Yayınları, 9. bs., İstanbul, 2012, s. 92.

[13] Bauman, **Parçalanmış Hayat**, s. 130-131.

[14] Bauman, **Parçalanmış Hayat**, s. 130-132.

yerinden edilmiş bireylerin sürekli bir hayat tarzı hâline gelmiştir.[15] Bireyler, bireyselleşmeyle beraber alıştıkları yerlerden ve alıştıkları düzenden koparak bilmedikleri yerlere ve tecrübelere yolculuk etme imkânı bulmuştur. Bireyleri rutinlerinin dışına çıkmaya zorlayan bu yolculukları Bauman, *Küreselleşme* kitabında şöyle anlatır:

Modernizm sonrası coğrafi sınırların önemini kaybetmesiyle, "uzak", "yakın", "iç", "dış" gibi ayrımlar anlamsızlaşır. "Yakın", alışılagelmiş olan, evde gibi hissedilebilen *(chez soi*) bir iç mekândır; kişinin kendisini içinde nadiren yitirdiği, nasıl davranacağını nadiren bilemediği bir yerdir. "Uzak" ise kişinin ancak zaman zaman girebildiği ya da hiç giremediği, kişinin öngöremediği şeylerle dolu olan bir mekândır. Sıkıntıyı ve korkulan şeyleri davet ederek "uzaklara" açılmak, idrak sınırlarını aşmak, yersiz ve dayanıksız kalmak demektir. Oysa "yakınlık" fikri sorunsuz durur, acı çekmeden edinilmiş alışkanlıklarla doludur, belirsizliklere ve endişeye mahal vermez.[16] Akışkan modern dünyanın koşullarında iç mekândan çıkmak, bireyler için zorunlu hâle gelir dolayısıyla sürekli öngörülemeyen durumlar ve belirsizlik içerisinde kalırlar.

Bauman'ın çizdiği bu bireysel kopuş haritası, Gilles Deleuze'ün "yersiz yurtsuzlaşma" ve "oluş" kavramlarıyla birlikte düşünüldüğünde daha da derinlik kazanır. Deleuze'e göre bireyleri ve grupları oluşturan birtakım çizgiler vardır. Bireyi ilk meydana getiren çizgiler katı parçalar olarak adlandırılır; bu katı parçalar aile, cinsiyet, cinsellik, ırk, meslek, okul, askerlik vb. gibi yapılardır. Aynı zamanda bireylerin daha esnek çizgileri de vardır; bunlar daha kişisel olduklarından ötürü değişikliklere ve küçük dönüşlere açıktır. Buna rağmen bireylerin yaşamlarında önemli süreçleri de yönetebilirler.[17]

Her çizginin kendi içerisinde, kendince tehlikeleri bulunur. Ancak katı parçanın tehlikesi, her yerde meydana gelebilir; bunun nedeni ise şudur: "Devlet ile ilişkimizi içermekle kalmamaktadır, fakat bedenlerimizde çalışan tüm iktidar aygıtlarını, bizi

[15] Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, s. 181.
[16] Zygmunt Bauman, **Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları**, çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 20-21.
[17] Gilles Deleuze, Claire Parnet, **Diyaloglar**, çev. Ali Akay, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1990, s. 169.

kesen tüm ikili işleyişleri, bizi üst-kodlayan soyut makinaları da içermektedir; gösterge rejimimizi duyurma, eyleme geçirme, algılama biçimlerimizi ilgilendirmektedir."[18] Bu noktadan hareketle iktidarın, bireyin katı parçalarını sabitleyerek kimlik inşalarına ve yaşam biçimlerine müdahalede bulunduğu söylenebilir. Deleuze'e göre bireyleri tanımlayan ve sabitleyen çizgiler aşılmalıdır çünkü oluş denilen şey sabit değil devingen bir şeydir: "Amaç sorulara cevap vermek değil, onlardan çıkmaktır, kurtulmaktır."[19] Oluştaki bu ileri doğru hareketlilik, yersizyurtsuzluğu ortaya çıkarır. Bireyler, sabit kalmayarak, kimliklerini sabitlemeye çalışan çizgilerden ve mekânlardan firar eder:

> "Deleuze, yersizyurdsuzlaşma kavramını iki biçimde ele almaktadır. Bu biçimlerden biri, yersizyurdsuzlaşma ve yerineyurduna dönmenin birlikte işlediği biçimdir. Yani yersizyurdsuzlaşan şey her an tekrar yerineyurduna dönme tehlikesi taşımaktadır. Başka bir ifadeyle; yerini terk eden göçebenin, terk ettiği yere geri dönmesi tehlikesi… Diğer biçim ise, geriye dönüş riskinin olmadığı, daima ileriye akan, deneyime açık, "oluş"la ilişkili olan yersizyudsuzlaşmadır. Ve başka bir ifadeyle; göçebenin daima hareket halinde olması ve daima bulunduğu yerden, daha önce gitmediği başka yere gitmesi… Oluş yersizyurdsuzlaşma hareketini ortaya çıkarır."[20]

Deleuze'ün "göçebe" öznesi de Bauman'ın *turist* ve *aylak* figürleri de bireyin "ev" ile kurduğu bağın çözüldüğünü, yerleşikliğin yerini hareketliliğin aldığını vurgular. Bu bağlamda postmodern yaşam bireylere, sürekli değişen, parçalanan ve yeniden kurulan bir varoluş biçimi sunar. Bu durum kimlik inşasını da sabit bir varoluştan çıkararak sabit olmayan dinamik bir sürece dönüştürür. Her şeyin akışkanlık kazandığı bu dönemde Bauman'ın da belirttiği gibi "modernliğin doğrusal zamanında sabit olan tek şey kalkış noktasıdır."[21] Bauman, günümüz bireylerinin herhangi bir yerde veya biçimde kalıcı olamayacaklarını, herhangi bir yerde ebediyen kalmanın güçlü bir ihtimal olduğunu ileri sürer.[22]

---

[18] Deleuze, **Diyaloglar**, s. 185.
[19] Deleuze, **Diyaloglar**, s. 15.
[20] Pelin Gülertekin, Deleuze Felsefesinde Bedenin Özgürleşme İmkânları, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2021, s. 42.
[21] Zygmunt Bauman, **Modernlik ve Müphemlik**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 22.
[22] Zygmunt Bauman, **Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 3. bs., İstanbul, 2019, s. 137.

Akışkan modern dünya içerisindeki bu akış, yalnızca bireyin durumunu değil aynı zamanda edebî metinlerin yapılarını da etkiler. Modernitenin büyük anlatıları, karakterleri, belirli bir kimlik, mekân ve zaman içerisinde sabitleme eğilimindeydi. Ancak postmodern anlatıda sabitliğin yerini köksüzlük, akışkanlık ve parçalılık almıştır. Karasu'nun metinlerinde de gözlemleyeceğimiz bu parçalı yapı, anlatıyı geleneksel yazı formlarından uzaklaştırmaktadır. Postmodern anlatıların karakterlerinde tespit edebildiğimiz yerinden edilmişlik, metinlerin parçalı biçimiyle uyum içerisindedir. Böylelikle gerçek yaşamdaki kopukluğun izleri, edebî anlatılarda sürülebilmektedir.

Akışkan modern dünyadaki sürekli hareket ve oluş hâli, bir özgürlük potansiyeli barındırmakla beraber, birçok belirsizliği ve riski beraberinde getirmektedir. Belirsizliklerle ve risklerle çevrili yaşantı, bireylerin ve kimliklerin oldukça kırılganlaşmasına ve güvensiz hissetmelerine neden olmaktadır. Aidiyet ve bağlılık kavramlarının içinin boşaltılması, rol ve kimlik krizine yol açarken; bireylerdeki "kendini yeniden yarat" baskısı ise ağır bir yük olarak hissedilmektedir. Sennet, bireyin yaşadığı bu gerilimleri, toplumsal dönüşümün bir sonucu olarak değerlendirmektedir. "Kamusal insanın çöküşü" şeklinde ifade ettiği bu durumun nedeni ona göre, eski toplumsal bağları sıkılaştırma ve sürdürmenin hızla ortadan kalkmasıdır: Böylelikle bireyde yalnız bırakılmaya yönelik şizofrenik korku ve arzular meydana gelmektedir."[23] Bu noktadan hareketle bireyselleşmenin, bireye duygusal etkilerinin kuşku, korku ve şizofrenik ruh hâli olduğunu söyleyebiliriz. Bireylerin, başarı garantisi olacağını bilmeksizin müphem koşullarla mücadeleye devam etmeleri, bunalımlarını kronik bir boyuta taşımaktadır:

> "Dünyanın karmaşıklığını düzgün ve kapsamlı bölümlere sığdırmak için yapılan hiçbir girişimin başarılı olma ihtimali olmadığı için, müphemliğin yenilgiye uğratılması ve güvenlik arayanların çektiği eziyetin durdurulması olası değildir… Düzen arzusu ne kadar yoğun, düzen kurma çabaları ne kadar çılgınca olursa, müphem kalıntılarının hacmi o kadar büyük ve onların yaratacağı endişe o kadar derin olacaktır."[24]

Akışkan modern dünya düzeninin bireyler üzerindeki duygusal etkisi *Postmodernliğin Durumu* eserinde bir alıntıyla çarpıcı şekilde dile getirir: "…toplumumuz, aynen Prell

[23] Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, s. 15.
[24] Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, s. 47.

şampuanı ve Ford marka otomobiller ürettiği gibi, şizofrenler de üretir; tek fark şizofrenlerin satışa çıkarılamamasıdır."[25]

Tüm bu noktalara ilaveten bireyselleşme sürecinde kimliğin kişiler için ne anlama geldiği ve modernitenin akışkanlaşmasıyla nasıl bir dönüşüme uğradığı, önemli noktalardan biridir. Kimlik inşası, bireyin içsel ve toplumsal düzeydeki varlıklarını keşfetme süreci olarak, bireyselleşme olgusunun temel taşlarından biridir. Modern dönemin en temel sosyolojik ve felsefi meselelerinden biri olarak kimlik ve bireyselleşme, diyalektik ilişki içindedir. Geleneksel toplum yapısının kırılması bireyleri özerk kimliklerini belirlemeye itmiştir. Bu durum bireyin gelişim göstermesine fırsat verdiği kadar huzursuzluk verici bir dinamik de oluşturur. Martin Heidegger'e göre şeyler, ancak ortadan kaybolduklarında, işe yaramaz hâle geldiklerinde, saçma sapan davranmaya başladıklarında veya bize hayal kırıklığı yaşattıklarında onların farkına varma, onları araştırmamızın odağına koyma eğilimindeyizdir.[26] Benzer biçimde, geleneksel kimlik unsurlarının (ırk, toplumsal cinsiyet, toplumsal sınıf, vatan, aile), modernizm sonrası daha fazla sorgulanmaya başlamasıyla bireyler, kimliklerinin inşasında daha aktif bir konumda yer alırlar. En temel kimlik belirleyicilerinden biri olan cinsiyet dahi keskin sınırlarını yitirerek toplumsal roller açısından dönüşüme uğrar.

Kimlik, mahiyeti itibariyle *aporetik*[*] bir kavramdır. Kimlik inşa etmek, bireyin yaşamı boyunca tamamlanması gereken ancak nihai sonuca ulaşmanın mümkün olmadığı, sonsuzluğa uzanan bir sorumluluktur. Bireyler için sonuçsuz bir sorun olarak var olmaya devam eden kimlik Bauman için tartışma, gerilim ve savaş meydanı gibi çatışmalı yerlerde mevcut olan bir şeydir:

> "Öncelikle kimliğin 'oldukça tartışmalı bir kavram' olduğunu kabul edelim. Bu kavramı ne zaman duysak, devam eden bir çatışma olduğundan emin olabiliriz. Savaş meydanı kimliğin öz yurdudur. Kimlik ancak bir savaş kargaşasında doğar; silah sesleri kesilir kesilmez de uykuya dalar. Dolayısıyla her iki yanının kesmesi önlenemez. Baştan savmak *istenebilir* fakat akıldan *çıkarılamaz*, günlük hayattan *uzaklaştırılması* daha da

[25] David, Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Sarvan, yay.haz. Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, s. 70.
[26] Bauman, **Kimlik**, s. 26.
[*] Düşünce ya da tartışmanın, ortaya çıkan bir problem ya da güçlükten dolayı, sonuçsuz kalma durumu. Bkz. Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, 3. bs., İstanbul, 1999, s. 66.

> zordur. 'Kimlik' çözülme ve parçalanmaya karşı aynı anda savaş demektir; bir çırpıda yiyip bitirme isteği ile aynı anda yenilmeyi şiddette reddetme..."[27]

Bireyselleşme sürecinde kimliğin bireylerde yarattığı çelişki ve gerilimin nedenlerinden biri, sahip olunan kimlik ile sahip olmak istedikleri kimlik arasındaki farkın giderek açılmasıdır. Bu çelişkiyi, bireyin kendini ortaya koyma hakkı ile bu hakkın gerçekleştirilmesinin olanaksızlığı olarak da açıklayabiliriz. Zygmunt Bauman'ın *de jure* ve *de facto* terimleriyle açıkladığı bu durum kimlik için oldukça karmaşık bir durum yaratmaktadır. *De jure* kimlik, bireyin resmiyette, yasal düzenlemelerde ve toplumsal normlar çerçevesinde tanımlanan kimliğidir; *de facto* kimlik ise bireyin pratikte, uygulamada, kendi yaşantısında hissettiği veya sahip olduğu şeylerle tanımlanan kimliğidir.[28] Bu tanımlarla Bauman'ın tartıştığı şey, bireyin *de jure* kimliği ile *de facto* kimliği arasındaki farkın boyutu ve nedenleridir. Örneğin *de jure* (hukuki) olarak bir bireyin özgür olduğu ilan edilse de *de facto* (pratikte) toplumsal, ekonomik ve kültürel koşullara bağlılığından ötürü aslında yeteri kadar özgür olmaması durumudur. Bireylerin yasal durumlarıyla pratikteki durumların farklılığı, kimlik algılarını çelişik bir hâle getirerek gerilime neden olmaktadır. *De jure* kimlikler, toplumun ilerleyişinde ve toplum nezdinde önem arz etse de bireylerin bireysel yaşantılarıyla her zaman örtüşmeyebilir. Bireylerden kendi kimliklerini inşa etmeleri, devamlılıklarını sağlamaları beklenirken, koşulların yeterliliği ve bu çerçevede pozitif bir özgürlüğe sahip olmaları, belirsiz ve çelişkili birer soru işareti olarak kalmaktadır. Bu bağlamda, bireylerin kimlik inşalarında etkili olan şey hukuki gerçeklerin yanı sıra sosyal ve pratik koşullardır aynı zamanda. Bu noktada Bauman, kimliğin zannedildiği kadar doğal koşullarla oluşmayan, birçok etkenden etkilenen, kurularak oluşturan bir şey olduğu fikrini tartışır:

> "Genel anlamda 'kimlik'… 'doğal yollarla' döllenmemiş, tabii biçimde kuluçkaya yatırılmamıştır. Aynı şekilde, 'hayatın apaçık gerçeği' sayılabilecek bir deneyimden de türememiştir… Kimlik fikri, tam da kurgu olduğu için ve bu fikrin ima ettikleri, hatırlattıkları veya harekete geçirdikleriyle *status quo ante* (insan müdahalesinden azade, mukaddem olgular bütünü) arasında uzandığı acıyla hissedilen boşluk sayesinde 'gerçeğe' dönüşüp 'verili' hâle gelmiştir. *'Kimlik' fikri aidiyet krizinden* ve bu krizin

[27] Bauman, **Kimlik**, s. 95.
[28] Bauman, **Akışkan Modernite**, s.63

> ‘olması gereken’ ile ‘olan’ arasındaki uçurumu kapatmak ve gerçeği bu fikir tarafından oluşturulmuş standartlar seviyesine çekmek için tetiklediği çabadan doğmuştur.”[29]

Paradoksal bir doğaya sahip kimlik, bireyin inşa etmekle yükümlü olduğu bir şey olarak var olurken gerilim yaratan gerçek, artık kimliğin inşası, kimliğe sahip olmak için yeterli değildir; devamlılık sağlamak gerekir. Jean-Paul Sartre’ın belirttiği gibi burjuva olmak için burjuva doğmak yetmez; kişi hayatı boyunca bir burjuva gibi yaşamalıdır.[30] Dolayısıyla akışkan modern zamanda kimlik, sabit bir varlık hâli değil sürekli yeniden üretilmesi gereken bir şeydir. Özgür hareket imkânı sağlanan kimlikleri, hareket hâlindeyken yakalayabilmek tamamen bireylerin beceri ve sorumluklarına bırakılmıştır. Bauman, bireyin akışkan modern dünyada kimliklerin bile hareketlilik içerisinde olduğunu ve bu durumun bireylere yaşattığı zorluğu şöyle ifade eder: “Kimlikler havada salınıp durur; bazılarını kişi kendisi seçerken diğerleri etraftakiler tarafından şişirilip fırlatılır ve kişi birincileri ikincilere karşı korunmak için sürekli uyanık olmak zorundadır; yüksek miktarda yanlış anlaşılma ihtimali vardır ve müzakereden geriye sonsuz bir denge oyunu kalır.”[31] Böyle bir dünya tasavvurunda seçilen kimliklerin kalıcılık süresi de kısalmaya başlamıştır.

Modern zamanlardan bu yana bireylerde çok büyük değişim ve dönüşümlere neden olan bu toplumsal alandaki olguların akislerini, edebiyatta da görmek mümkündür. Özellikle modern dönemlerden bu yana bireyin yaşamına ve bireysel konulara ehemmiyet veren edebiyat, modern ve postmodern dünyayı anlamaya yardımcı olur. Bu bağlamda bireyselleşmenin ve kişilerin kimlikle olan mücadelelerinin yansımalarını Bilge Karasu’nun eserlerinde görebiliriz. Bilge Karasu da modern bireyin bireyselleşme sürecinde ve kimlik inşasında yaşadığı içsel ve dışsal çatışmaları, bireyin varoluşsal kaygılarını çok katmanlı bir şekilde ele almıştır. Bilge Karasu, edebî yaşantısında geleneğin net çizgilerini kırmaya çalışan bir yazardır. Yazılarında kasıtlı oluşturduğu anlam kopukluklarıyla okuyucuyu aktif bir okuma sürecine dâhil eder. Postmodernizmin, modernitenin katı gerçekliğinin altını oyarak oluşturduğu boşluklar gibi Karasu da geleneksel yazı formunun altını oyar ve kasıtlı

[29] Bauman, **Kimlik,** s. 30.
[30] Bauman, **Akışkan Modernite**, s. 63.
[31] Bauman, **Kimlik**, 22.

boşluklar bırakır. Gerçek-kurmaca, anlamlı-anlamsız, ben-öteki, tekillik-çoğulluk gibi ikilikleri, "çokmerkezli" anlatımlara yönelerek sorgulatır.

Karasu'nun geleneksel edebî kalıpların dışına çıkan bir yazar olduğu, eserlerini belirli türlerle değil "metin" olarak adlandırmasından anlaşılmaktadır. *Kısmet Büfesi* kitabının önsözünde şöyle der: "Bu kitaptaki yazılara, dergilerde yayımlanışları sırasında, 'metin' adını verirken, bunların herhangi bir türe girmediklerini, onları yazarken özgür kalmak istemiş olduğumu vurguluyorum."[32] Burada dikkate alınması gereken husus özgür kalma isteğidir. Yazar, belirli kuralları beraberinde getiren adlandırmalara karşı çıkmış, aslında yazının belirlenmiş bir kimliğe sahip olmasını reddetmiştir. Kimlik meselesinde ele aldığımız gibi geleneksel anlamda kimlik, kim olduğumuzu kati suretle belirlemiş bir sınırdı. Akışkan modern dünyada bireylerin kimlik sınırlarının esnemesi gibi edebiyat metinleri de belirli kategorilere ayırmak suretiyle belirli sınırlar koymaktan kaçınılmıştır.

Bilge Karasu'nun türler ayrımına karşı olan tavrı, anlatılarındaki çok-dillilik, kurgudaki merkezlerin değişkenliği ve diyalojik düşünce yapıları Mihail Bahtin'in karnaval kuramının ögeleriyle benzerlik gösterir. Karasu anlatılarında, disiplinler arası ve sanatlar arası temasları en üst seviyede tutarak bir karnaval havası yaratır. Müzik, resim gibi farklı sanatlarla olan yakın münasebeti, edebî metinlerinin farklı perspektiflerle yorumlanabilir derinlikte olmasını sağlamıştır. Sanatları birbirinden ayırmak ve keskin sınırlar çizmek yerine her birinin üslubunu edebî metinleriyle harmanlayarak, yazılarında özgün bir atmosfer yaratır. Doğan Yaşat, "Bilge Karasu'yu okumak nedir?" sorusunu yanıtlama gayesi olan bir yazar ve okur olarak şu cevaba ulaşır: "Onun metinlerinde, edebiyatın sınırı genişledikçe, müzik, sinema, fotoğraf, resim ve diğer plastik sanatlar gibi başkaca türlerin görme biçimleri yazıya nüfuz ediyor. Bu sebeple Bilge Karasu'nun katman katman derinleşen metinlerini okumak, alelade okur kalıbının dışına çıkma zorunluluğunu beraberinde getiriyor."[33] Bilge Karasu, postmodern metinlerin belirgin özelliklerinden olan "metinlerarasılığı" "sanatlararasılığa" taşımıştır. Hem yazılarının kompozisyonunda hem de kullandığı

[32] Bilge Karasu, **Kısmet Büfesi**, Metis Yayınları, 8. bs., İstanbul, 2020, s. 9.
[33] Doğan Yaşat, **Bilge Karasu'yu Okumak**, haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, 2. bs., İstanbul, 2017, s. 11.

yazı dilinde müzik sanatının kurallarına yer verdiğini görürüz. *Kısmet Büfesi* eserindeki "Çeşitlemeli Korku" metninin seslendirme çizimini kitabın sonuna eklemiştir. Tıpkı bir müzik eserinin çokseslilliği gibi metinlerinde de çoksesli bir anlatı söz konusudur. Yani Bilge Karasu'nun eserlerinde bireyselleşme ve kimlik gerilimleri temalarının izlerini, yazarın edebî kimliğinde ve eserlerinin teknik yapılarında da görmek, yorumlamak mümkündür.

Bireyselleşme ve kimlik gerilimlerinin izlerini, Bilge Karasu'nun şahsi yaşamında da görmek mümkündür. Karasu, kendi yaşamında bireysel tercihleri ve azınlık kimliği nedeniyle de toplum nezdinde "öteki" konumunda olmayı deneyimlemiş birisidir. Annesi Rum, babası Yahudi olan Karasu'nun arşiv belgelerine göre nüfus cüzdanında dini Musevi olarak geçmektedir; doğumunda ise yazara İsrail adı verilmektedir.[34] Kurgu dışı eserlerinde, röportajlarında ve yazarın biyografisi hakkında yapılan araştırmalarda, azınlık ve eşcinsel kimliğe sahip olduğunu görürüz. Bu kimliği, yaşamı boyunca özgürlük arzusu duyduğunu, eserlerini de bu arzu etrafında şekillendirdiğini göstermektedir. Karasu'nun ölmeden önce Füsun Akatlı'ya emanet ettiği ve *Öteki Metinler* adıyla yayınlanan yazılarında, Bilge Karasu'nun kim olduğuna dair özel bilgiler edinme fırsatı yakalarız. Bir çeşit özel günlüğe benzeyen bu metinler, yaşamı boyunca kendini cinsel tercihlerinden ve kimliğinden ötürü ötelenmiş hissettiğini ve hislerinin hayatına yansımalarını anlamamızı sağlar. *Öteki Metinler* eserinde derlenen yazılar arasında *Azınlıklar* yazısı ve ötekilik hakkında yazarın günlüğünün yer alması, kitabın *Özgürlük* adlı bir şiirle başlamasını daha anlamlı kılmaktadır. Bu kitapta derlenmiş yazıların temel izleğinin "öteki" olduğunu, Karasu'nun kendi ifadeleriyle anlarız:

> "Bu yazıların temel izleğinin "öteki" olduğunu görebilmem için bir vakit geçmesi gerekiyormuş. Yirminci yüzyıl, ondokuzuncu yüzyılın kalıtını yüklenirken, geçmişin yanlışlarını bulup göstermiş, eleştirmiş, "tanıma"yı, tanımanın yollarını yeniden düşünmeğe, irdelemeğe çalışmış pek çok insanın konuşup yazdığı bir yüzyıl olmasına olmuştur ama, ne yazık ki, bu son yıllarına varasıya "öteki"ne karşı davranışın en acımasız, en kanlı, en çılgınca örneklerini art arda sergilemekten başka bir şey yapamamış görünüyor."[35]

[34] Savaş Kılıç, Seval Şahin, **Bilge Karasu'yu Düşünmek**, haz. Savaş Kılıç, Seval Şahin, Metis Yayınları, İstanbul, 2024, s. 264-265.
[35] Bilge Karasu, **Öteki Metinler**, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 13.

Yazarın burada "ötekilik"ten kastının eş cinsel kimlik olduğu, *Öteki Metinler*'in "Günlük Gibi" bölümünde anlaşılır. Eş cinsel olduğunu dile getirdiği bu yazılarda Karasu, toplumun dışında konumlanmanın ne anlama geldiğini de açıkça ifade eder: "Bir erkeğin erkeklere bakması, bakmaktan hoşlanması, onlarla sevişmek istemesi, bütün yaşamını bu özek çevresinde kurmak istemesi, kurmuş olması ne demektir? Her şeyden önce, ayrı bir dil konuşması."[36]

Yazarın deneyimlediği bu durumlar, kimliğini etkileyerek onun sürekli oluş hâlinde, değişken ve devingen bir yapıya bürünmesine neden olmuştur. Bu nedenle Bilge Karasu'nun çeşitli kimlik gerilimleri yaşadığını söylemek mümkündür. Bu etkinin somutlaştığı alanlardan biri de mektuplarıdır. Yazar, Haluk'a yazdığı mektuplardan birinde şöyle der: "Önemli olan, "gerçek" Bilge'yi tanımak değildir. Çünkü gerçek Bilge bir yere kakılıp kalmış bir kazık değildir. "Gerçek" Bilge durmadan değişen, devinen bir şeydir. Onu Bilge'nin kendi de bilemez."[37] Yapıtlarıyla kendisi arasında kurduğumuz bu bağı mümkün kılan şeylerden bir tanesi de röportajında sarf ettiği şu cümlelerdir: "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."[38] Tüm bu örnekler göz önünde bulundurulduğunda, bireysel yaşamında toplumsal normların dışında bir varoluş sürdüren yazarın anlatılarında aidiyet, "ötekilik", özgürlük ve bu kavramlar etrafında şekillenen kimlik inşası gibi temaların öne çıkması kaçınılmazdır.

Buraya kadar oluşturduğumuz çerçeveden hareketle bu tezde, Bilge Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, *Troya'da Ölüm Vardı*, *Gece*, *Kılavuz*, *Kısmet Büfesi* ve *Altı Ay Bir Güz* adlı kurgu eserlerinde, modern dönemin önemli meselelerinden biri olan bireyselleşme ve kimlik gerilimlerinin izleri sürülecektir. *Kısmet Büfesi* adlı eser üzerine elde edilen bulgular, diğer incelenen eserlerde olduğu gibi ayrı bir alt başlık altında değil, ilgili başlıklar altında, tartışmayı derinleştirdiği noktalarda ele alınacaktır. Eserin içerdiği malzemenin niteliği ve kapsamı, bu yöntemin çalışmanın bütününe daha uygun olacağı

[36] Karasu, **Öteki metinler** s. 77.
[37] Bilge Karasu, **Haluk'a Mektuplar**, haz. Haluk Aker, Devin Yayınları, İstanbul, 2002, s. 38.
[38] Bilge Karasu, **Nasıl Yazıyorsam Öyleyimdir: Bilge Karasu ile Son Söyleşi**, haz. Mustafa Arslantunalı, yay.haz. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2. bs., İstanbul, 2018, s. 32.

kanaatini doğurmuştur. Bireyselleşme ve kimlik gerilimleri kavramları, birbirleriyle etkileşim hâlinde ele alınarak dört alt tema çerçevesinde yorumlanacaktır. Çalışmanın birinci bölümünde, bireyselleşme ve kimlik meseleleri özgürlük kavramı bağlamında değerlendirilecektir. İkinci bölümde, bireyselleşmenin ve kimlik sorunsalının duygusal düzlemdeki yansımaları incelenecektir. Üçüncü bölümde, bireyselleşme ve kimlik geriliminin mekânsal dönüşümle ilişkisi, bireyin yaşamındaki değişimler çerçevesinde ele alınacaktır. Son bölümde ise akışkan modernite bağlamında bireyin kimlikle yaşadığı gerilimlerin eserlerdeki tezahürleri yorumlanacaktır.

Bu çalışmada, Bilge Karasu'nun eserleri bireyselleşme ve kimlik ekseninde ele alınırken tematik bir bölümleme tercih edilmiştir. Yapılan tasnif, temaların hem kendi içlerinde derinlemesine incelenmesini hem de birbirleriyle kurdukları ilişkilerin ortaya konmasını sağlayacaktır. Böylece Karasu'nun çok katmanlı anlatı evreni, sosyolojik bir bakış açısıyla bütüncül biçimde değerlendirilecektir. Nitekim literatürde, Karasu üzerine bugüne dek pek çok deneme, makale, yüksek lisans tezi, doktora tezi vb. kaleme alınsa da eserlere sosyolojik düzlemden yaklaşan çalışmaların eksikliği dikkat çekmektedir. Literatürde yer alan tezlerin önemli bir bölümü, özellikle psikoloji ve felsefe alanlarını merkeze almış; Karasu'nun eserlerini bu disiplinlerin kavramları ve modernizm temelli yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirmiştir. Karakterizasyon odaklı bu okumalar, özne ve birey gibi insan merkezli temalara yer vermekle birlikte, kimlik meselesini merkeze alan sosyolojik bir perspektife rastlanmamıştır. Örneğin, Ataberk Hacımale'nin Bilge Karasu'nun Metinlerinde Firar Psikolojisi ve Bireyin Durumu başlıklı tezi, Kübra Gedik'in Bilge Karasu'nun Eserlerinde Özne başlıklı tezi ve Tahsin Oğuz Başokçu'nun Bilge Karasu Metinlerinde Benlik Arayışları: Ben'in Kuruluşunda Nietzsche'ci Yansımalar başlıklı tezi, bu literatürün önemli örneklerindendir. Bu tez ise, tüm bu değerli çalışmaların yanı sıra, Karasu'nun eserlerine sosyolojinin bakış açısından yaklaşarak, bireyselleşme ve kimlik temalarını merkeze almayı ve bu anlamda literatürdeki boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÖZGÜRLÜK

1.1. Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı

"…insana maskesini çıkarmasını
öğütlemiyorum. (Bu maskenin ardında
yüz yok), ondan istenebilecek şey,
durumundaki yapaylığın bilincine
varması ve bunu itiraf etmesidir.

Yapaylığa mahkumsam…

Eğer kendim olmama hiç izin
verilmediyse…"[39]

GOMBRWİCZ

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, Bizans döneminde İkonoklazma Hareketleri nedeniyle inanç ve baskı sorunları yaşayan iki keşişin -Andronikos ve İoakim- özgürlük arayışlarını konu edinir. Karasu'nun baskı, inanç ve özgürlük ilişkisini İkonoklazm Hareketi gibi önemli bir tarihsel gelişmeyi merkeze alarak anlatısını kurması, bireylerin özgürlükle olan ilişkilerini anlamlandırmak açısından önemli bir örnek sunar. "İkonoklasm veya İkona Kırılışı, imparatorluk iktidarının, ikonlara ibadeti ortadan kaldırmak, bu ikonları yıkmak ve yok etmek için başvurduğu tedbirleri ifade eder."[40] Anlatıda Bizans İmparatoru, halkın eski inançlarının temel taşı olan resimlere tapınmayı yasaklayarak yeni inanç biçimini zorla benimsetmeye çalışır. Buradaki baskı, özgürlük sorunuyla beraber birçok sorunu da peşinden getirir. Andronikos ve İoakim'in tepkileri, dini baskının, bireylerin inanç sistemlerini ve kimlik oluşumlarını nasıl etkilediğini gösterirken özgürlüğün yapısını sorgulatır. Bireysel özgürlüğün sınırları, inanç-inançsızlık, kahramanlık-korkaklık, kaçış-kalış, köle-efendi, yaşam-ölüm gibi zıtlıklar çerçevesinde sorgulanır.

[39] Hikmet Sofuoğlu, "Ötekilik Melodramı", **Anadolu Sanat Dergisi**, sayı: 5, Eskişehir, Nisan 1996, s. 182.
[40] Auguste Bailly, **Bizans İmparatorluğu Tarihi**, çev. Haluk Şaman, ed. Tanıl Yaşar, Nokta Kitap, İstanbul, 2006, s. 119.

Andronikos baskı neticesinde eski inancına sıkı sıkıya bağlı olmadığını, uğruna zindana girmek ve işkence görmek istemediğinde anlar. Yasaklamalara dek kendisi ve inancı hakkında hiç düşünmemiş olduğunu ifade eder: "Bugüne dek kendini bu kadar çok düşünmemiş, böyle düşünmemiş gibi... Öyle geliyor ona. İnanmanın kolaylığı, korkunç ölçüdeki güç kolaylığı içinde kendini düşünmemiş gibi hiç..."[41] Düşünebilme eylemi, Andronikos'a kendi adına karar verme hakkını, böyle bir özgürlüğün varlığını hatırlatır. Dolayısıyla bireyselleşme sürecinin bir parçası olarak tanımlanabilecek bu öz farkındalığın, Andronikos'un yaşamında bir inanç çatışmasıyla başladığı söylenebilir.

Andronikos, sorgulamaları neticesinde kendi inanç sisteminin ve değerlerinin yalnızca alışkanlıktan ibaret olduğunu fark eder. Bu farkındalık, onun süregelen yaşamında, sorumluluk almamanın kolaylığını gösterir: "Alışkanlıklar, yaşamayı kolaylaştıran günlük edimlerdir."[42] Bu tür edimler tutuculuğu, tembelliği, bağlanmayı, bir tür köleliği de birlikte getirirler. En geniş anlamda toplumsal yaptırımlardan, en dar anlamda bireysel eylemlere dek uzanır bu tutsaklık. İnsan, hiç ayrımına varmadan hazır bulduğu birtakım normların, değerlerin, kalıpların kölesi olur. İşte Andronikos için de inanç, belli bir koşullanma sonucu, yemek, içmek, uyumak gibi sürdürülen davranış biçimlerinin tümüydü.[43] Anlatıda yaşamın sunduğu birtakım kabulleri düşünmeden mutlak gerçek kabul eden, diğer bir deyişle bireysel sorumluluğu üstlenmemiş kişiler "kalabalığın besleyici emziğini ağzından bırakmak istemeyenler"[44] olarak tanımlanır. Bu ifadede, toplumun ve toplumsal onayın, bireysel sorumluluğa karşılık rahatlatıcı etkisi gözler önüne serilir.

Keşiş Andronikos, bu zamana kadar varlığını oluşturanlar bütününün yalnızca dini alışkanlıklar ve toplumsal örüntüler olduğunu anlayınca, bunların mevcut olmadığı bir adaya kaçmaya karar verir:

> "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

[41] Bilge Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, Metis Yayınları, 16. bs., İstanbul, 2021, s. 53.
[42] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 55.
[43] Füsun Akatlı, Müge Gürsoy Sökmen, **Bilge Karasu Aramızda**, haz. Füsun Akatlı-Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 142.
[44] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 19.

> etmesi, davranması da, istenmesin. Öyle bir yer ki, bugüne dek topluluk içinde Andronikos neyi simgelemişse, orada öyle bir şeye yer olmasın."[45]

Andronikos, özgürlük istencinin ve bireysel sorgulayışının sembolü niteliğinde olan ada yolculuğunda, bu zamana kadar yaşamının tüm edimlerinin, dayatılan mutlak doğrular etrafında şekillendiğini fark eder. Bu farkındalık keşişin özgürlük fikriyle yüzleşmesine olanak sağlar: "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 İnciller, tespihler."[46] Elleri, dini sembollerle meşgul olan Andronikos'un zihni de bunlarla meşguldü. Keşişin elini ve zihnini meşgul eden bu alışkanlıklar, onun hayatını yönlendirdiği bu yaşam biçiminin bireysel kararlardan uzak ve konforlu olduğu söylenebilir. Adada ise eli de zihni de tamamıyla kendi seçimleriyle meşgul olmak durumundadır. Ancak ne yapacağı, kendi kimliğini neye göre ve nasıl inşa edeceği soruları onun için bir bilinmezliktir. Andronikos'un bu durumu mutlak doğruların yerini müphem koşulların aldığı akışkan modern bireylerin durumuyla ilişkilendirilebilir. Belirli bir rutin düzenin dahi uzun süreli geçerli olamayacağı kadar hızlı yaşam koşulları altında olan bireylerin sabit hayat planlarına ve kimliğe sahip olmaları çok zordur; üstelik bu koşullar altında yapılan bireysel seçimlerin sorumlulukları, özgürlüğün yeni biçimidir. Yani birey olmanın bir parçası olan seçim özgürlüğü, sorumluluğu da peşinden getirmektedir. Bauman'ın böyle çelişkili bir özgürlüğü ifade etme biçimi, anlatının kurgusu bakımından vurucudur: "Bireyselleşme kazanında kaynatılan o lezzetli özgürlük çorbasının içine mide bulandıran bir çaresizlik sineği düşmüş durumda."[47]

Yaşam boyu düşünmeden edinilen rutinler ve alışkanlıklar, aklın sınırlarını zorlamadığı gibi özbilinci de diri tutmamaktadır. Andronikos'un adaya kaçana kadar yaşadığı hayat, özbilinçten ve bireysel seçim özgürlüğünden azade bir yaşam biçimidir. Keşişin manastırı terk ederek, alışkanlık hâline gelmiş inancını sorgulamaya başlaması Kipling'in kırkayak örneğini hatırlatır:

---

[45] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 44.
[46] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s.15.
[47] Zygmunt Bauman, **Akışkan Modernite**, çev. Sinan Okan Çavuş, ed. Kaan Durukan, Can Yayınları, 2. bs., İstanbul, 2017, s. 67.

> "Kipling'in anlattığı, dalkavuğun biri mükemmel hafızasına övgüler düzmeye başlayıncaya dek hiçbir çaba sarf etmeden yüz bacağı üzerinde yürüyen kırkayağı gelebilir… Özbilince sahip olduğu noktada, zavallı kırkayak artık yürüyemez olmuştur. Aynı şekilde alışkanlığın kalkmasının da faydaları vardır. Kişinin yaşamını daha büyük bir öz-farkındalıkla yaşama, diğerlerini anlama ve etrafındakileri daha fazla bilgiyle, belki daha fazla özgürlük ve kontrolle idrak etme konusunda yeni, öncesinde hiç sezilmemiş olasılıklar açar."[48]

Andronikos, eski alışkanlıklarını terk edince hayatında oluşan boşluğu bir şeylerle doldurma ihtiyacı hisseder. Bu defa bulduğu yeni alışkanlıklar, kendi özbilinciyle belirlenmiş olmalıdır. "Vakit çok. Başkalarına göre iyi de olsa kötü de olsa bir şeyler yapmak... Yeter ki kendi gözünde kötü olmasın, kısır olmasın. Kısır sözüne dönüyor gene. Düşüncesinin sınırlarını çizen, öteden beri çizmiş olan birtakım kavramlar var. Şimdi farkına varıyor."[49] Bu ifadeler, Andronikos'un bireysellikten uzak yaşamında yalnızca fiziksel anlamda değil zihinsel anlamda da edilgen bir konumda olduğunu göstermektedir. Zihninin bile denetim altında olduğu bir düzenden uzaklaşan keşiş, oluşan boşlukları kendi iradesiyle şekillendirerek özgürlüğün imkânlarını ortaya koyar; bu ise bireyselleşmenin temel göstergelerinden biridir.

Anlatıda diğer keşiş İoakim ise baskılar neticesinde sorgulamalarını kendi içinde yaşamış, hiçbir zaman Andronikos gibi bireysel sorumluluğu üstlenmeye cesaret edememiştir. Manastırın ona atamış olduğu yaşam biçimini ve başkaları tarafından inşa edilmiş kimliği terk edememek başkalarına bağımlılığı getirmektedir; bu noktada İoakim'in bağımlılıklarının bireysel özgürlüğünün önüne geçtiği söylenebilir. Onun bireysel farkındalığı yalnızca zihinsel düzeyde var olmaktadır. "Yanlışlar alışkanlık, alışkanlıklar yanlış olunca daha mı kolay yaşanır sanki yanlışlığın alışkısını bile bile"[50] cümleleri, İoakim'in zihinsel farkındalığının olduğunu ancak, sorumluluktan kaçındığını gösterir. Bireysel seçim ve sorumluluk noktasında İoakim'in kaçıngan yaklaşımı, Andronikos'u bir kahraman olarak görmesine neden olmaktadır. Andronikos, birey olmanın yüklerini sırtlanabilen insan figürünün ve bireysel özgür yaşamın sembolü gibidir; bu sembol İoakim'in hayatının en büyük dersidir: "Kendisini ilk kıran, ilk umut kırıklığına uğratan, daha sonra da kendisine

[48] Zygmunt Bauman, Tim May, **Sosyolojik Düşünme**, çev. Akın Emre Pilgir, Ayrıntı Yayınları, 21. bs., İstanbul, 2019, s. 26.
[49] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 53.
[50] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 90

ömrünün en büyük dersini veren adamdı. Oysa o keşiş, Oysa o keşiş hangi basmakalıplığın ötesinde, Oysa o keşiş hep berisinde, hep berisinde kalmış olduğu kalıpların…"[51] Kendi kendisini karanlığa tutsak eden İoakim'in manastırda herkesin sevip beslediği tilkiyi öldürmesi de bu karanlıktan çıkma ihtimalini tamamen yok etmek içindir. Bu canilik, onu iyice aşağılık hissettirerek içsel çatışmalarından özgürleşme ihtimalini tamamen ortadan kaldırmıştır.

Andronikos'un sürecine geri dönüldüğünde, içsel bir yolculuk niteliğindeki ada serüveninin, toplumsal bir karşılığı olmadığı müddetçe anlamsız olduğu sonucuna varıldığı söylenebilir. Adada kendisine herkesten uzakta bir yaşam ve kimlik inşa etmeye çalışan keşiş "sanki başkalarının varlığı, uzaktan da olsa kendini sezdirmedikçe, bir türlü rahat edemiyor. Kendilerinden uzaklaşmak için de olsa başkalarının varlığı kendisine gerekli"[52] diyerek geri dönmeye karar verir. Kendisi adına yaptığı seçimler, ancak bu seçimlerini vermesine engel olanların karşısında söylendiğinde anlam bulacaktır; o nedenler "Ant içmemeye geldim"[53] demek üzere manastıra geri döner. Bu noktada bireyselleşmenin toplumsal zeminde nasıl çatışmaya neden olduğunu görmekteyiz. Bireyselleşmek, toplumdan tamamen kopukluk anlamına gelmemektedir. Birey her ne kadar yaşamını ve zihin yapısını, kendisini merkeze alarak oluşturmak zorunda kalsa da toplumsal yapılardan ve normlardan tamamen koparmanın mümkün olmadığı Andronikos'un durumunda net biçimde görünmektedir. Bu bağlamda insanlığın "toplumsal iplerle dokunmuş" olduğu, bireyselleşmenin ise kolektif güçlerin itmesi ile gerçekleştiği söylenebilir.[54] Andronikos'un bireysellik ve toplumsallık arasında yaşadığı bu çatışma, bireylerin birtakım yapılara bağlanma ihtiyacı duyarken bu yapılardan koparılmalarından veya kopmak istemelerinden doğan zıtlıkları hatırlatır. Andronikos'un yaşadığı bu zıtlığı Ülker Gökberk, Hegel'in köle-efendi diyalektiği bağlamında açıklamıştır:

> "Andronikos boğularak, toplumsal bağların sözlerden örülü ipini boynuna geçirerek ölür. Birey olarak yöneticilerin uyguladığı baskıya baş kaldırırken, bu yolda ölümü göze alırken, efendilerine "size baş kaldırıyorum, ama size yine de bağlıyım, alın beni

[51] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 67.
[52] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 51.
[53] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 92.
[54] Melike Nur Çevik, Zygmunt Bauman'ın Din ve Toplum Görüşleri, Trabzon Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trabzon, 2022, s. 44.

öldürün" demek ister. İçinde yaşadığı topluma, ülkesine olan sevgisinin de kölesidir o."[55]

Andronikos'un yaşadığı bu çelişkiyle aldığı geri dönüş kararı, ölene kadar konuşma cezasına çarptırılmasına neden olmuştur. Bu cezayı çekerken başında durması için görevlendirilen kişi ise keşiş İoakim'dir. Andronikos, bireysel seçim özgürlüğünün cezasını çekerken İoakim de bir izleyici olarak yüzleşemediklerinin cezasını çekmektedir. Adronikos'a verilen "ölene kadar konuşma" cezası, Hristiyanlık tarihindeki benliğin yitimi ile açıklanmaktadır: "Hristiyanlık tarihi boyunca, gerek dramatik, gerekse sözel, benliğin ifşası ile benlikten vazgeçiş arasında bir bağlantı vardır."[56] Hristiyanlıkta kendini ifşa etmenin yollarından birisi "exagoreusis" yani sürekli olarak düşüncelerin kendi irade ve benliğinden vazgeçene kadar ifade edilmesi, sözelleştirilmesidir.[57] Andronikos'a kesilen ceza, ölmesinden çok benliğini, kimliğini yok etmeyi hedeflemektedir.

"Önce Tanrıyı, sonra yaptıklarını, sonra inandıklarını, sonra inanmadıklarını, sonra inanmamayı, sonra yüreğindeki temel değerleri, sonra temel değersizliklerini, sonra acılarını, sonra yorgunluğunu, sonra dostluğu, sevgiyi, sonra umursamazlığı, sonra çocukluğunu, sonra aklına, sonra ağzına geleni, sonra artık yüreğinden, aklından bile kopmayanı söylemişti."[58]

Keşiş, tüm bunlar hakkında, benliğini yitirene kadar konuşturulmuştur. Anlatıdaki toplum göz önünde bulundurulduğunda bu cezanın, onur kırıcı olması nedeniyle ölümden daha kötü olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü antik kültürler için en temel kaygı özgürlük kaygısı ve kendilik kaygısıdır: "Etiğin kendilik kaygısından ibaret olduğunu söylüyor değilim; ama antikçağda, bilinçli bir özgürlük pratiği olarak etik, şu temel buyruk etrafında şekillenmektedir: "Kendin için kaygı duy!"[59]

İoakim de Andronikos'un ölümünden sonra Roma'nın Baş Papazına sığınır. Elbette bu kaçış da özgürlük getirmemiş, yalnızca yeni bir kölelik biçimi getirmiştir:

---

[55] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 141.
[56] Michel, Foucault, Huck Gutman, Patrick Hutton, **Kendini Bilmek**, çev. Gül Çağalı Güven, yay.haz. Yücel Göktürk, Om Yayınevi, 2. bs., İstanbul, 1999, s. 75.
[57] Foucault, **Kendini Bilmek**, s. 75.
[58] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 125.
[59] Kübra Gedik, Bilge Karasu'nun Eserlerinde Özne, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kayseri, 2019, s. 79.

“İoakim başka bir efendiye sığınacaktı. Efendisini, gönlünün isteğince değiştirmiş bir köle olacaktı.”[60] Anlatıda, kişilerin bireysel özgürlüğe ulaşmak için gösterdikleri çaba, zorluklar, çelişkiler ve engellerle doludur; çabanın karşılığı da kayıp olmuştur. Ülker Gökberk, anlatının sonunu ele alırken birey ve özgürlük ilişkisindeki çelişkiyi şöyle değerlendirir: ““Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”, özgürlüğe giden yolun, bireyin baskıdan kaçmasıyla da, baskıya baş kaldırmasıyla da, baskının uzağında kalmayı denemesiyle de açılamadığını ortaya koyuyor. Baskı dönemini her birey, birey olarak, kendi çelişkileriyle yaşamak, kendine göre bir sonuca vardırmak zorundadır.”[61] Bu değerlendirme, anlatıdaki çelişkili ve çıkmaza sürüklenen durumlarla modern bireyin konumu arasında kurmayı hedeflediğimiz ilişki açısından destekleyici bir çerçeve sunmaktadır. Bu doğrultuda *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, bireylerin özgürlükle kurduğu ilişkide, dışsal ve içsel çatışmaların belirleyici bir rol oynadığını ortaya koymaktadır.

1.2. Göçmüş Kediler Bahçesi

Göçmüş Kediler Bahçesi eseri on üç masaldan oluşur ve bu masalların ortak paydalarından biri özgürlük temasıdır. Karasu, bu masalları kaleme alırken özgürlük kaygısıyla hareket ettiğini dile getirir:

> “Masallarımla “metin”lerimin yazılışı aynı yıllara rastlar. Özgürlük her ikisinde de söz konusuydu. Ama “metin” dediklerimin yüzeysel “kuralsızlığı”, çok değişik bir kaygı ile yazılmış olmaları karşısında, masalların aradığı kurallar, koyduğu kurallar, gözden kaçmamalı. (Kendi kuralını bulup koymak da, özgürlüğün belirtisi değil midir?) Masallarımızın özgürlüğü, “dünya” karşısında bir özgürlüktü her şeyden önce. “Gerçeklik” deyiverdiğimizin, deyiverip belli biçimlerde dile getirilmesi gerektiğine inanmaya alıştığımızın karşısında… O yıllarda gerçekliğin bir noktada yırtılıverişinden çokça söz ettim. Bu yırtıktan, gündelik aşımız korkular, kaygılar sızıyordu. Bulanık, “kirli” düşler, unutulmuş, unutturulmuş yönelişler kımıldıyordu bu sızıntının içinden.”[62]

Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde masal türünün geleneksel tanımını dönüştürerek anlatının kurallarını baştan yazmıştır. Bu durum, eserin yalnızca tematik yapısında değil, anlatı biçiminde de bir özgürlük arayışının izlerini taşır.

---

[60] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 129.
[61] Füsun Akatlı, **Bilge Karasu Aramızda**, s. 150-151.
[62] Bilge Karasu, **Susanlar**, haz. Serdar Soydan, Metis Yayınları, 4. bs., İstanbul, 2023, s. 176.

Kendi kurallarını koyabilen masalların kendi kurallarınca yaşayamayan kahramanlarının özgürlükle kurdukları ilişki, anlatının temel gerilim noktalarından biridir. Bu kahramanlar, kendi varoluşlarını diledikleri biçimde sürdürememeleriyle ön plana çıkar. Oysa "özgürlük, insanın kendi 'Ben'inin üzerine yükselmesi, kendini seçebilmesidir."[63] Onları bir kaçış hâline sürükleyen bu durum, anlatıda bir özgürlük problemine işaret eder. Masal kahramanları, kendi seçimlerini yapma arzusu duyduklarında yahut bu uğurda bir girişimde bulunduklarında birtakım bedeller ödemek durumunda kalırlar. Bu bedeller, ölüm, yalnızlık ve dışlanma şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Özgürlük teması, eserde özellikle insan ilişkileri üzerinde görünür kılınır. Bu ilişkiler sevi ilişkileri, usta-çırak bağları ve av-avcı ilişkisi gibi insanlığın varoluşundan bu yana süregelen temel ilişki biçimleri üzerinden kurgulanır.

"Avından El Alan" masalında özgürleşme teması, bir sevi ilişkisi etrafında şekillenmektedir. Kurguda bir balıkçı avladığı balık tarafından yutulmaktadır. Anakronik bir çerçevede ilerleyen masaldaki yutma eylemi, fiziksel sınırlayıcılığı yönüyle özgürlükle ilişkilidir. Balığın, balıkçının kolunu yutması aynı zamanda kimliksel bir karmaşaya neden olarak bireyin kendi kimliğini fiziksel ve düşünsel tercihlerine göre belirleme özgürlüğüne de engel olmaktadır. Bir zorunluluk olarak deneyimlenen bu durum, yaşam içerisinde akışa müdahale eden dışsal bir faktör olarak karşımıza çıkar: "Balıkçı, bundan böyle, bu balığı taşımak zorunda. Balığa çıkamaz artık, kürek çekemez, el içinde dolaşamaz."[64]

Balıkçıyı da balığı da kendi biyolojik koşulları dışında kalan bir durumda var olmaya zorlayan güç, denizdir: "Önce deniz var çünkü, içinde orfinozu, yüzünde balıkçıyı taşıyan. Sayısız parmaklı olduğu için, orfinozu da, balıkçıyı da, istediği yere sürükleyen, balıkla balıkçıyı ayrı ayrı yeden, kimi zaman birine, kimi zaman da öbürüne yüz verir gözüken…"[65] Denizin tasvir biçimi, kaderi belirleyen, denetlenemez

[63] Kübra Gedik, Bilge Karasu'nun Eserlerinde Özne, s. 27.
[64] Bilge, Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, Metis Yayınları, 15. bs., İstanbul, 2022, s. 22.
[65] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 17.

bir güç olduğuna işaret etmektedir. Bu güçten habersiz olan balık ve balıkçının özgürlüğü, görünmez sınırlamalarla varlığını sürdürmektedir.

Balıkçı, kolunu yutan balıktan kurtulmak ve özgürleşmek için çaba gösterir ancak bu çaba boşunadır: "Tek koluyla kürek çekmeğe başladı. Bunun bir işe yaramayacağını bile bile. Akıntıya girdiğini fark etti az sonra, küreği kaldırdı, denizin keyfine bıraktı kendini. Uzaklarda, derinlerde, birileri kendisiyle eğleniyor, kendisine gülüyor gibiydi."[66] Bu ifadeler, bireyin özgürleşme çabasının ve iradesinin dışsal etkenler veya otoriteler karşısında nasıl işlevsizleştiğini gösterir. Bauman'ın akışkan modernite bağlamında tanımladığı çelişki burada karşılık bulur: "Bireyin kendini ortaya koyma hakkı ile böyle bir hakkın gerçekleştirilmesini mümkün veya olanaksız kılan toplumsal durumu kontrol altında tutma kapasitesi arasındaki gittikçe açılan uçurum, akışkan modernitenin birincil çelişkisi gibi görünmektedir."[67]

Balıkçı ve balık arasında özgürlük engelleriyle örülü tutkulu bir sevi oluşmuştur. Karasu, *Narla İncire Gazel'*de "sevi ile özgürlük biribirini azdırır, biribirini yokedebilir"[68] der: Balık ile balıkçı da böyle bir duruma sürüklenmiştir. Balıkçı balığın kolundaki varlığını çevresine, arkadaşlarına açıklamaktan çekinir. Toplumsal etkiler, ilişkinin özgürlük alanını daraltır. Sevi ilişkisi, özgürlük ve toplumsal baskılar arasında bocalayan bir şeye dönüşür. Sevi ilişkisi, balığın çürüyerek denizi boylamasıyla ayrılıkla bitmiştir. Bu ayrılık da tıpkı bir araya gelişleri gibi kişilerin istekleri dışında gerçekleşir. Metaforik bir sevi ilişkisi, bireyin yaşamında özgürlüğün yalnızca kendi iradesine bağlı olmadığını, aşkın güçlerin de etkili olduğunu gösteren bir örnektir.

Karasu masallarda klasik anlayış biçimlerinin ve sabit gerçekliğin sınırlarını zorlar. "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" masalının, başında verilen tekerlemede dilin ve anlamın sınırlarını nasıl aştığını görebiliriz: "Günlerden deniz, sulardan salı, Yürürden vatos, yüzerden kedi..."[69] Bu tekerleme, kavramları alışıldık anlamlarından kurtararak özgürleşme hakkı tanır. Kavramlara, "oldukları şeyden"

[66] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 21.
[67] Bauman, **Akışkan Modernite**, s. 71.
[68] Bilge Karasu, **Narla İncire Gazel**, Metis Yayınları, 5. bs., İstanbul, 2012, s. 59.
[69] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 33.

“başka bir şey olabilme” imkânı sunulmuştur. Böylelikle Karasu, özgürlük düşüncesini yalnızca kurgu inşasıyla değil dilin imkânlarıyla da sezdirir.

“Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam” masalında gerçekliğin sınırlarını aşarak özgürleşme, mekân üzerinden sergilenmektedir. Başkahraman, gerçekliği belirsiz bir deniz kenti olan Sazandere’ye ulaşmak için çabalar. Karakterin gözünde Sazandere, denizle özdeşleşen bir mekândır; deniz ise özgürlükle ilişkilendirilebilir. Özgürlüğün varlığı veya yokluğu coğrafi imgelerle vurgulanır. Sazandere dışındaki tüm mekânları, yosunlu ve çamurlu sularıyla vücudunu kaplamış bataklıklara benzetir. Masal boyunca Sazandere’ye ulaşmak için adamın çaba göstermesi ve arabayı her gün kaçırması, özgürlüğün ulaşılabilir olmasından ziyade arzu edilir bir şey olduğunu gösterir. Adamın kaçırdığı otobüsler, yolculukta verilen yanlış yönlendirmeler ve masalın sonunda ulaştığı Sazandere’de deniz olmaması, özgürlük yolculuğunun engellemelerle dolu olduğunu ve kolaylıkla erişilemediğini vurgular.

Bu kentle ilişkilendirilen özgürlük duygusu, adamın içinde bulunduğu mevcut mekânın sınırlamalarıyla daha da belirginleşir. “Pazar yeri” olarak adlandırılan bulunduğu mekân, adamı tutsak hissettirmektedir; bu yer, denizsiz, kavaklarla çevrili, kalabalık ve gürültülü olması nedeniyle modern yaşamın koşuşturmalı, tekdüze ve denetlenen şehir hayatının bir sembolü gibidir. Adam bu yerde, izlendiğini ve kontrol edildiğini hissetmektedir. Bu his, modern yaşamın kontrol mekanizmalarını görünür kılan bir örnektir. Adam da tıpkı modern bireyler gibi özgür olduğunu düşünse de üzerindeki denetimin farkındadır. Böyle bir farkındalık özgürlüğün gerçekliğini ve sınırlarını sorgulatır.

Özgürlüğün, mekânsal sınırların aşılmasıyla ilişkilendirildiği bir diğer anlatı “Korkusuz Kirpiye Övgü”dür. Masalın başkahramanı kirpi, yerleşik düzenini terk ederek bireysel bir özgürlük yolculuğuna çıkar. Bu yolculuk deneyim ve keşif isteğinin yanı sıra, toplum tarafından atanmış kimliği sınama arzusuyla da yapılmıştır. Kirpinin özgürlük istenci, Karasu’nun metinlerinde sıkça rastlanan deniz imgesiyle vurgulanmıştır: “Dedemin anlattığı masalların birinde “deniz” diye bir şey vardı. Su gibi bir şeymiş, karaların bittiği yerde başlarmış... Hani dedim, gider gider de bu dünyanın ucuna varır, denizi görür müydüm? Çılgınlıktı bu tabii. Kimsenin görmediği

şeyi ben nereden görecektim."[70] Denizin yalnızca masallarda duyulan bir şey olması, özgürlüğe ulaşmanın zorluğunu vurgulamaktadır. Bu zorluk, anlatıcı yazar ile kirpi arasındaki ilişkide de görünür. Anlatıcı yazar kısa süreliğine kalemi kirpiye devreder. Ancak son kertede kirpinin konuşmasına izin veren de anlatıcı yazardır. Kirpiyi istediği zaman susturma otoritesini elinde tutar: "Kirpinin bu gevezeliğine canım çok sıkıldı… Kovdum onu…"[71] Bu örnek, modern özgürlüğün çelişik yapısını bir kez daha ortaya koyar.

"Bir Ortaçağ Abdalı" masalında ise özgürlük, çağ farklılıkları ve "ötekilik" temaları üzerinden ele alınır. İki farklı çağa ait adamın cebine yerleşen hayvana verdikleri tepkiler, bireyselleşmenin özgürlük anlayışını ve bu anlayışın sınırlarını açığa çıkarır. Abdal Orta Çağ'a, diğeri ise modern zamana aittir; her biri kendi çağının kurallarınca yaşamaktadır. Abdalın çağında kurallar mutlak kabullerdir: Güneş battıktan sonra hanlara kimse alınmazken; modern bireyler, otellere istedikleri saatte girmektedirler. Masaldaki modern kişilerin yaşayış biçimi, postmodern dönemin deneyim ve haz odaklı hareket eden turist[72] figürüyle benzerdir. Sınırları belirsiz bir özgürlük anlayışına sahip bu figürlerin dünyasında, özgürlük sorgusuz bir hak gibi sunulurken, masalda bu sınırsızlık alegorik bir dille sorgulanır.

Çağlar arasındaki özgürlük farkı, hayvana verilen tepkilerde belirginleşir. "Yarı cırboğa, yarı firavun faresi, tüyü pembeye çalan, dişleriyle kemirgen, pençeleriyle etobur"[73] bu hayvan, abdalın yemeğine ve bedenine ortak olduğunda, abdal onu kabullenir. Modern kişi ise hayvanın zarar vermesini beklemeden öldürmeye kalkar. Bu tepki, bireyselliği esas alan kişinin, kişisel alanına yönelik tehdide karşı kopuşu seçtiğini gösterir. Ancak bu kopuş, özgürlük gibi görünse de, beraberinde sorumluluğun ağırlığını da getirir. Masalda bu bedel ölümdür: Hayvan, öldürülmek istenen adamı parçalayarak yok eder.

[70] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 67.
[71] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 70.
[72] Zygmunt Bauman makalesinde, postmodern tipleri gezginciler, serseriler, turistler ve oyuncular olarak dörde ayırır. Bu tipler, belirli kalıpların dışına çıkan aykırı olduklarından düzenin tehditçileridir. Bkz. Zygmunt, Bauman, "From Pilgrim to Tourist or a Short History of Identity", ed. Stuart Hall& Paul du Gay, **Questions of Cultural Identity**, Sage Publications, Londra, 1996, s. 26-32.
[73] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 49.

Karasu, modern çağda bireyin varlık hiyerarşisinin zirvesine yerleşmesini ve bu yolla ötekilerin yaşamı üzerinde söz sahibi olma cüretini eleştirir. Bu durumu *Öteki Metinler*'de şöyle ifade eder:

> "Yirminci yüzyıl, on dokuzuncu yüzyılın kalıtını yüklenirken, geçmişin yanlışlarını bulup göstermiş, eleştirmiş… ama, ne yazık ki, bu son yıllarına varasıya "öteki"ne karşı davranışın en acımasız, en kanlı, en çılgınca örneklerini art arda sergilemekten başka bir şey yapamamış görünüyor. "Gelişen teknoloji", en yararlı göründüğü alanlarda bile, ötekini ezmenin, ona usa sığmaz acılar vermenin bir başka adı olabiliyor. Bu yazılarda, anlamağa çalışmaktan başka bir şey yapmıyorum. "Beriki" de, "öteki" de benim, biziz, hepimiziz."[74]

Hayvan hakları üzerine düşünen Karasu, masallarındaki hayvan figürleri aracılığıyla insan merkezli yaşamı eleştirir: "İnsan dirimi her şeyden önemli sayılacaktır ninnisine tam da alışıyorduk"[75] diyenlerin uykusunu kaçırmayı denemiştir. Bu hiyerarşik yaklaşım, özgürlüğün bir nimet mi yoksa lanet mi olduğu sorusunu ortaya koyar. Sınırların muğlaklaştığı bir düzende, bireylerin arzuları ve eylemleri arasındaki denge bozulur; kalkışılan eylemler "bumerang etkisi"*yle bireyin kendisine yıkıcı biçimde dönebilir.

Benzer şekilde "Yengece Övgü" masalında da özgürlük, insan ile "öteki" konumundaki hayvan üzerinden sorgulanır. Denizden çıkarılan yengeç, insanın tahakkümüne maruz kalır. Cüneyt'in önce yengeci serbest bırakıp sonra öldürmeye karar vermesi, özgürlüğün, otoriteye bağlı olduğunu gösterir. Aynı zamanda masalda Cüneyt ve yengecin özgürlük sınırları çelişkili bir zeminde kesişir. "Bir kişinin özgür olabilmesi için en az iki kişi gerekir. Özgür olmak kısıtlama olmaksızın hareket edebilmekse, bu da bazılarının eylemleri baskı altında demektir."[76] Cüneyt'in tanrısal tutumu, sınırsız özgürlüğün etik sorununu açığa çıkarır: Cüneyt'in yengece galip gelişinin ardından "ben yarattım, ben öldürürüm. Yabanından yazarına dek herkesin,

---

[74] Bilge Karasu, **Öteki Metinler**, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 13.
[75] Karasu, **Narla İncire Gazel**, s. 16.
[*] Bu söylem, Ulrich Beck'in *Risk Toplumu* eserinde kullanılır. Modern dönemden itibaren tüm insanlığı tehlike altına alan evrensel risklerin sorumlularının da kötü neticelerden ve risklerden etkilendiklerini, kaçışın mümkün olmadığını anlatmak için kullanılan ifadedir. Bkz. Ulrich, Beck, **Risk Toplumu: Başka Bir Modernliğe Doğru**, çev. Kazım Özdoğan, Bülent Doğan, İthaki Yayınların, İstanbul, 2011, s. 50.
[76] Zygmunt Bauman, **Özgürlük**, çev. Vasıf Erenus, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 18.

en temel haklardan biri diye gördüğü bir şeydir bu"[77] sözleri, özgürlük sınırsızlığının dehşetini ortaya koyar. Bauman, postmodernitenin asıl sorununun sınırların ihlal edilmesi değil, sınırsızlığın yarattığı dehşet olduğunu belirtir. Bu noktada engelleyici ve sinsi kısıtlamaların ve sınırların yokluğuna genellikle özgürlük denildiğini belirtir.[78] Karasu'nun metinlerinde de özgürlük hem sınırsızlığının dehşeti ile hem de bu sınırsızlığın neden olduğu etik problemle beraber ele alınır.

Eserin kimi masallarında özgürlük, alışkanlıkların konforuna karşı bir tehdit olarak ele alınmaktadır. "Yağmurlu Kentin Güneşçisi" masalındaki karakterler sorumluluk nedeniyle özgürlükten kaçınmaktadırlar. Masalda, hiç güneş doğmayan bir şehirde, insanlar güneşe dair bir umut taşımaz; yalnızca bir kişi bu düzeni sorgular. Koşulları düşünmeden kabullenen toplum, düşünce özgürlüğünün ve arzunun farkında değildir. Oysa insan yaşamı, kendi kendisinin tasarımı olduğunda temelde özgürdür.[79] Bu toplum için alışıldık koşulların dışına çıkmak belirsizliğe ve kaosa neden olmaktadır: "Güneşin çıkması… doğdukları günden bu yana bildikleri gökyüzünün değişmesi, şemsiyelerin kapanması, kurutma odalarının kullanılmaması, daha kötüsü, umutla umut kırıklığının içlerinde baş göstermesi demekti."[80] Alışkanlık hâline gelmiş düzeni terk etmek istemeyen bu toplum özgürlüğün yüklediği sorumluluktan kaçınma eğilimleriyle, Odyssiea'daki domuza dönüşüp tekrardan insan olmaktan kaçınan gemicilere benzer:

> "Yine mi sen, lanet olası, işgüzar herif? … yine mi her türlü tehlikeye atılalım, yine mi durmadan yeni kararlar almaya zorlayalım yüreklerimizi? Oysa ne kadar mutluydum ben; gönlümce çamurda yuvarlanıyor… homurdanıp böğürüyordum; aklımda ne derin düşünceler vardı ne de "Şimdi ne yapsam, şunu mu yoksa bunu mu?" gibi endişeler vardı?"[81]

Özgürlük arayışının bireyi yalnızlık ve sorumlulukla yüzleşmeye zorladığı bir diğer masal da "Dehlizde Giden Adam"dır. Anlatıda, bu yüzleşme rastgele girilen bir mağara yolculuğuyla metaforik biçimde sunulur. Adam, "GİRMEYİNİZ" tabelasına rağmen mağaraya girer; ilerleyince karşılaştığı "GİRMEYEYDİNİZ" tabelası ise

[77] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 79.
[78] Zygmunt Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, çev. Yavuz Alogan, yay.haz. Mehmet Beşikçi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, s. 59-60.
[79] Bauman, **Özgürlük**, s. 43-44.
[80] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 88.
[81] Bauman **Akışkan Modernite**, s. 44.

seçimin sorumluluğuna işarettir. "Mağara tehlikeli bir yer olsaydı belediye girişlere engel koyardı" diye düşünüp ilerler fakat bu kararın bedelini ödemek durumunda kalır.

Yol çatallanmaz, adamın geri dönme seçeneği yoktur: "Yürümekten başka bir şey yapabileceğini düşünemiyordu artık. Yürüyecekti. Bu yol… kendisine bir yol seçme olanağı bile vermediğine göre, gidecekti, sonunu bulasıya…"[82] Bu yönsüz ilerleyiş, akışkan modern bireylerin yaşamlarıyla benzerlik taşır. Bireyler de yönü belirsiz bir yolculuk içerisinde kendilerine yeni kesinlikler bulmaya mecbur bırakılmışlardır; kendi yaşamının tasarımcısı olarak birey, bağlamı olmayan asılsız bir serbestlik ile ben-merkezcil bir yaşam şeklinden keyif almaktadır.[83] Adam da keyif alarak başladığı bu yolda kimliğini, inançlarını kaybederek belirsizliğe doğru sürüklenir. Bu noktada Bauman'ın da ifade ettiği gibi hareket halinde olan yalnızca birey değil kat edilen yolların bitiş çizgileridir.[84]

Özgürlüğün bir başka çelişkili yönü mağaradaki yiyecek makineleriyle ortaya çıkar. Seçim hakkı tanımayan makineler, adamı hayatta tutmaktadır. Bu durum, bireyin modern yaşamda teknolojiye bağımlı hâlini temsil eder. Mağaranın sonuna ulaşan adam, fiziksel olarak tükenmiş, sesi çıkmayan, yemeyen içmeyen birine dönüşmüştür; artık yolculuğun başındaki kişi değildir. Bu hâl, bir tür sembolik ölümdür. Bu masaldaki deneyim, modern bireyin özgürlüğe dair çelişkili beklentilerinin ve bunun ağır sonuçlarının temsiline dönüşür.

Masallarda özgürlük, bireyin düşünsel ve eylemsel bağımsızlığının yanı sıra, otorite figürleriyle kurduğu ilişkiler bağlamında da sorgulanır. Bu bağlamda kişilerin özgürlük arayışı, dışsal bir güçle çatışma hâlindedir. "Usta Beni Öldürsen E!" masalında özgürlük, birey-iktidar arasındaki ilişki üzerinden değerlendirilebilir. Masalda hem cambazlığı hem de yaşamayı öğreten usta, çırak üzerinde fiziksel ve düşünsel bir hâkimiyet kurmaktadır:

> "Cambaz dediğin, insanların topluca yaşadıkları yerlerde çalışıp para kazanırdı… Cambaz, ipini düşünmeliydi; özlemdi, düştü, silmeliydi gönlünden. Değil mi ki ustası öyle diyordu, öyle yapmalıydı, öyle yapacaktı. Yapmıştı da… Onu o eden işiydi, işi

[82] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 99-100.
[83] Nilüfer Talu, "Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey**", METU Journal of the Faculty of Architecture**, Sayı: 27(2), Ankara, 2010, s. 148.
[84] Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, s. 180-181.

> olmalıydı… Her şeyi ondan öğrenmemiş miydi? Ona analık eden, ustası değil miydi? Ama her şeyi ondan mı öğrenmişti?.. Kendi, kendi benliğini ne ölçüde oluşturmuş olabilirdi? Olabilir miydi, ayrıca?... Önceden hiçbir şey getirmemiş miydi ustasının karşısına çıkarken? Her şeyini ustası mı biçimlemişti?"[85]

Bu alıntıdan hareketle çırak hem düşünsel hem de eylemsel anlamda ustasına bağımlı bir konumda yer almaktadır. Hayatta kalmak için ustasının dikte ettiklerini içselleştirmeye mecburdur. Ustanın belirlediği sınırlar, Foucault'nun iktidarın bireyi şekillendirme biçimine dair düşüncelerini çağrıştırır: İktidar, bireyleri kimlikleri üzerinden tanımlayıp kategorize ederek, bireyselliklerini esas alan bir hakikat rejimi dayatır; bu yolla gündelik yaşama doğrudan müdahalede bulunur.[86]

Çırağın ustasının doğrudan müdahalelerinden kaçış düşünceleriyle yüzleştiği yer ise çayırlıktır. Buradan ustasının yanına dönüşünü "kafese dönmenin vakti yaklaşıyor"[87] şeklinde ifade etmektedir. Kafes metaforu, çırağın ustasıyla yaşadığı özgürlük sorununu simgeler; kafesten çıkınca doya doya düşünmek istemesi ise hem kopuşu hem özgürleşme arzusunu ifade eder. Masalda özgülükle ilişkili olan bir diğer metafor ise iptir. Cambaz, hayatta kalmak için bu ipe, dolayısıyla ustaya ve ustasının dayattığı düzene bağlı -bağımlı- kalmak zorundadır: "Cambazlık, insanın -ölmek istemiyorsa- bütünüyle kendini ipe, halkaya, ustaya, adıma, ele, göze vermesini gerektiren bir işti."[88]

Masalın sonunda çırak, ustasının öğretilerinin dışına çıkar ve ölür. İnsanların yüzünde ben gördüğünde onların öleceğine inanan çırak, ustasının da yüzünde ben görmüştür. Oyun esnasında ustasını kurtarmak adına daldığı düşüncelerle dengesini kaybeder ve düşer. Onu ölüme götüren şey, ustasının uyarılarına rağmen özgürlüğü çağrıştıran düşüncelere dalmasıdır. Tıpkı çırağın "Kafesten kaçılırdı. Kaçmaksa"[89] cümlesinde söylemek isteyip tamamlayamaması gibi kaçmaksa, özgürlüktür.

Toplumsal normlar, yerleşik düzen ve maddi değerler gibi dışsal etkenlerle bireyin özgürlük arayışı arasındaki gerilimi ele alan bir diğer anlatı "İncitmebeni"

---

[85] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 114-115.
[86] Michel Foucault, **Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2**, çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay, yay. haz. Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 19.
[87] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 119.
[88] Karasu **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 115.
[89] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 120.

masalıdır. Anlatı, baskılardan bunalan bir öğretmenin adaya yerleşerek kendini yeniden inşa edişini konu edinir. Karasu'nun özgürlük mekânı olarak sıkça kullandığı ada, bu anlatıda da bireyin kaçış alanı olur.

Masalda özgürleşme, "soyunma" metaforuyla temsil edilir. Öğretmen, herkesin giyinmeye çalıştığı bir dünyada soyunmak isteyen biridir; bu eylem, toplumsal rollerden, maddi bağımlılıklardan ve alışkanlıklardan arınmayı simgeler: "İnsan soyuna soyuna deriye varır, onura, öz saygısına varır. Bunları yüzmek, koparıp atmak, güçtür ya…"[90] ifadeleri birtakım katmanları aşarak özgürlüğe ulaşmanın zorluğunu vurgular.

Öğretmen adada maddi bağımlılık yaratan her unsurdan soyutlanmaya çalışır. Parasını adaya gömmesi hem metaya hem de modern dünyanın bağımlılıklarına karşı bir reddiye ve özgürleşme arzusudur. Bu eylem, modernizmin faydacı ve akılcı yaklaşımına karşı eleştirel bir tavır içerir: "delilere yapılanı, o da kendi parasına yapmağa karar verdi"[91] cümlesiyle, modern aklın norm dışı kabul ettiği figürlere gönderme yapılmıştır.

Masalda sorgulanan bir diğer yapı ise modernizmin "bütünlük" idealidir. Emel Aras'ın Deleuze ve Guattari perspektifinden yaptığı yorumda da vurguladığı gibi anlatı, bütünlük arzusunun nasıl bir baskı unsuruna dönüşebileceğini gösterir.[92] Masalda, adanın toprak bütünlüğü başta olmak üzere, kural, toplum, tarih gibi birçok unsur bütünsel bir biçimde korunmaya çalışılır ancak masalın sonunda adanın parçalanmasıyla hepsi dağılır. Bauman'ın "bir sınır ne kadar az 'doğal'sa… savunması o kadar fazla dikkat ve bilinçli çaba ister, o kadar çok baskıya ve şiddete davetiye çıkarır"[93] sözüyle uyumlu şekilde, adanın yapay düzeni çökmüştür.

"Alsemender" masalında özgürlüğü sınırlayan mutlaklar, bu kez bilimsel bilgi ve iktidarın şekillendirdiği yapılardır. "Sözlüklerde aramayın çünkü uydurmadır" ifadesiyle tanımlanan alsemender çiçeği, gerçeğin öznelliğini vurgular. Bu çiçek

[90] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 133.
[91] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 140.
[92] Emel Aras, "Tamlık/Bütünlük Kavramı Üzerinden Bilge Karasu'yu Okumak: İncitmebeni Masalı", **Türk Edebiyatı Dergisi**, C:3, Sayı:4, İstanbul, 2017, s. 22.
[93] Zygmunt Bauman, **Sosyolojik Düşünmek**, çev. Abdullah Yılmaz, yay.haz. Özden Arıkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 195.

üzerine araştırmalar yapan bilginin, elli kişiye yalan söyleyerek alsemender yaprağını yedirmesi ve bunu bilimle meşrulaştırması, özgürlüğün sınırlarını sorgulatır. Masal, bilimin mutlak güce dönüşmesiyle bireysel özgürlüğün nasıl sınırlandığını çok katmanlı biçimde ortaya koyar.

"Bir Başka Tepe", sonunda yer almasıyla anlam kazanır; çünkü bu masalda, *Göçmüş Kediler Bahçesi* kahramanlarının özgürlük yolculuğu tamamlanmıştır. Bir tepenin doruk noktasına ulaşmaya çalışan adamın anlatıldığı metinde geçmişi, geleceği ve insanları bütünüyle görebilmenin tek yolu her şeyi geride bırakmaktan geçmektedir. Bu nedenle, tepeye yaklaştıkça bağlar da anlamını ve önemini yitirmektedir:

> "Ama sevi de, doruğa yaklaştıkça eski önemini yitirir gibi. Aşağılar çok uzakta şimdi. Her yer, ama her yer, neredeyse gözlerimin altına serilecektir artık… Şimdi buradan bakınca, sevi de neymiş ki eninde sonunda, demek çok kolay. Biraz artık biraz eksik üzerine kurulmuş bütün ince ayrımlar da önemini yitirir bundan sonra."[94]

Bu düşünceler, bireyin toplumdan, kimlikten ve duygusal yüklerden sıyrılmasıyla ilgilidir. Kitap boyunca kahramanların kurduğu bağlar, bireysel kararlarını ve özgürlük yolculuklarını etkilemiştir. Son masalda kahraman, tüm bağlarını koparark özgürleşmiştir. Tuğba Çetinkaya, Karasu'nun kahramanlarının yolculuklarını, "kendi olmak" adına çıkılan yollar olarak değerlendirir; Bu yolculukta bütün olabilmek için önce parça olmak gerekir.[95] Eserin her masalı, bir "ben"lik arayışını küçük parçalar hâlinde yansıtır. Bu parçalanmışlık, Rilke'nin şu dizesiyle öz bir biçimde açıklamaya yardımcı olur: "Paramparça olmuş hayatın hikâyesi ancak ufak tefek parçalar hâlinde anlatılabilir."[96] "Bir Başka Tepe", bu parçaları tamamlayan son masaldır.

Karasu, bu masalları yazmakla neyi amaçladığını eserin son kısmı olan "Masalın da Yırtılıverdiği Yer"de dile getirmiştir. Eserin özgün ve özgür tasarlanan biçimsel/kurgusal yapısı, masal türünün ve yaşamın alışılmış dokusunu yırtıp atmak niyetindedir:

---

[94] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 207.
[95] Tuba Dağıstan Çetinkaya, Bilge Karasu Hayatı ve Eserleri, Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Manisa, 2018, s. 233.
[96] Zygmunt Bauman, **Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlâk Denemeleri**, çev. İsmail Türkmen, yay.haz. Sedef Özge, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 5.

> "Masallar, alışılagelmiş bir düzen içinde (gerçekte, her gün yineleyip durduğumuz birkaç devinime bile alışık olduğumuz söylenemez ya, birtakım temel olguların -kabaca da olsa- yineleneceğini düşünegelmenin yaşamı kolaylaştırır gibi olmasından başka bir dayanağı yoktur bu "alışılagelmiş"in) alışılagelmiş bir düzen içinde akıp giden yaşamın (yaşamın inişli yokuşlu akıp gittiği imgesine gereğinden çok bel bağlarız, unutmamalı) alışılagelmiş bir düzen içinde akıp giden yaşamın bir yerinde, bu düzen, bu alışılmışlık dokusunun yırtılıvermesinden ortaya çıkmıştır hep."[97]

Masalların alışkanlıkları sorgulatan ve kalıpları kıran yapısı, eserde izini sürdüğümüz özgürlüğün bireyselleşme ile ilişkisi anlamında örtüşmektedir.

Karasu, saat sıralamasının dışında kalan bir döşek masal yazmıştır. Bu masal, bireyin özgürlük ile sevgi arasında sıkıştığı bir ortaçağ oyununu konu edinir. Mor ve yeşil takımların eşit olmayan özgürlük koşullarında oynadığı bu oyunda, gezgin sevdiği kişiyi öldürmekle karşı karşıya kalır. Oyunun bu yapısı, yaşamın da eşitsizlikler üzerine kurulu olduğunu ve birinin özgürlüğünün diğerinin tutsaklığı pahasına var olabileceğini vurgular. Bir sevgi ilişkisi üzerinden arzulara bağlılığın da tutsaklık getirdiği gösterilmiş olur. Masalda ancak ölümle ulaşılabilen eşitlik, özgürlüğün ne denli ağır ve trajik bir deneyim olabileceğini gösterir.

Masallarda hem kurgu hem de biçim düzeyinde öne çıkan özgürlük teması, karakterlerin kalıplara sığmayışı ve kaçışlarıyla belirginleşir. Bu durum Karasu'nun denemelerinde dile getirdiği düşüncelerle birlikte okunabilir:

> "Yaşlılık-gençlik konusunda işidegeldiğimiz, yazageldiğimiz, beyinlerimizin en büyük donukluğu içinde sürdüregeldiğimiz basmakalıp düşünceler üzerinde biraz kafa yormak zahmetine katlansak, bu kalıpları değiştirmek, en azından zedelemek yürekliliğini bulsak içimizde, bakarsınız, daha az mutsuz yaşlılar daha az mutsuz gençler türeyiverir."[98]

Bu ifade, bireyin özgürleşebilmesi için yerleşik yargıların sarsılması gerektiğini ortaya koyar.

1.3. Kılavuz

"Ölüm, artık hiçbir şeyin vuku bulmayacağı
anlamına gelir… Sevilen kişinin ölümü âşığın
güvenliğidir; artık âşık, tek bir "ama" olmaksızın

[97] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 229.
[98] Bilge Karasu, **Ne Kitapsız Ne Kedisiz: Denemeler I**, yay.haz. Sosi Dolanoğlu, Metis Yayınları, 5. bs., Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 94-95.

sevgilisinin portresini kendi paletini kullanarak boyamakta özgürdür, gerçekten ve tamamen özgürdür; bu özgürlüğe ancak şimdi tam olarak ve gerçekten ulaşılmıştır."[99]

Kılavuz metni, modernitenin akışkanlaşmasıyla özgürlüğün insan ilişkileri bağlamında nasıl bir dönüşüm yaşadığı ve ne ifade ettiğini yorumlama imkânı sunar. Kurguda, düş ve gerçeğin iç içe olması, zamansal ve mekânsal ögelerin silikleştirilmesi, anlatıyı akışkan ve belirsiz bir yapıya büründürür. Kurgunun bu akışkan zemininde, başkahraman Uğur, geçmişteki sevi ilişkisi nedeniyle hatıralarına ve düşlerine tutsak olmuştur. Sevgilisi Bülent'in intihar etmiş olması, düşlerinde sürekli işlemediği bir cinayetin suçluluğunu taşımasına[100] neden olurken hissettiği sorumluluk duygusu onu şizoid bir ruh hâline sürükler. Uğur'un özgürlüğünü olumsuz yönde etkileyen unsur, kurduğu bağ nedeniyle ötekinden sorumlu hissetmesidir. Ayrıca, yaşanan bu trajik olayda Uğur'un suçluluk duygusunu derinleştiren başlıca etkenlerden biri, onun sorumluluğunu üstlenecek ya da suçsuz olduğunu dile getirecek kimsenin olmamasıdır. Yani ne bireysel açıdan ne de toplumsal normlar açısından davranışının onay görmeyişi, özgürlük alanını daha da daraltmaktadır.

Uğur'un intihar eden sevgilisi Bülent ile arasındaki bu gerilim dolu durum, postmodern özgürlüğün etikle ilişkisini sorgulatır. Çünkü postmodernitede bireylerin özgürlükleri ile ötekinin sorumluluğu arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur:

> "İnsanın insanlığı, öznellik, öteki için bir sorumluluktur, aşırı bir incinebilirliktir. Benliğe dönüş, sonu gelmez bir dolambaçlı yol hâlini alır... Bu sözcüklerin ifade ettiği, Öteki herhangi bir şey talep etmeye vakit bulamadan Öteki için duyulan sorumluluktur; taahhütlerle ölçülmeyecek kadar sınırsız olan, sorumluluğun üstlenilmesinin ve reddedilmesinin atıfta bulunduğu sorumluluk."[101]

Modernizmin, insan ilişkilerini ve bağlarını zedeleyen, azaltan ve kişisel faydaları ön plana çıkartan özgürlük anlayışı, aidiyet isteği ile çatışmalı bir ilişki içerisindedir. Uğur'un deneyimi de böyle çatışmalı bir çerçeve içerisinde yer alır. Uğur, geçmiş yaşantısından, duygularından, sorumluluklarından ve ona bu sorumlulukları yükleyen ötekilerle olan bağlarından kaçmak, özgürleşmek ister:

---

[99] Zygmunt Bauman, **Postmodern Etik**, çev. Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 127.
[100] Bilge Karasu, **Kılavuz**, Metis Yayınları, 9. bs., İstanbul, 2016, s. 35.
[101] Bauman, **Postmodern Etik**, s. 109.

“Hepsi yakınınız; hepsi sevdiğiniz insanlar. Ara ara sevginizi yeğinliğine ya da tutsak ediciliğine dayanamayıp öldüklerini, kurdunuz, düşündünüz. Onları belki de öldürdüğünüzü, öldürttüğünüzü düşlediniz.”[102] Sevdikleriyle kurduğu bağların ölümünün, geleceğini özgürleştireceğini düşünür:

> “Kişilere, nesnelere, kendine bağlanırsın; bir gün bunlardan koparsın da. Gerekeni yapmadığını düşündüğünde haklısındır, değilsindir, bilinemez ama, o anda, kopulmuşluğunu yaşıyorsundur belki. Kopmuşluk ölüm de demektir. Bir şeyleri silerek bir geçmişin yükünü yeğnileştirmek, azaltmak… O ölçüde de, kim bilir, geleceğini, biraz olsun özgürleştirmek.”[103]

Uğur, hissettiği tutsaklıktan kaçışın yolunu yeni kurduğu bir bağda bulur; çalışmaya gittiği Turunçlu’da taksici İhsan’la arasında bir sevi ilişkisi başlar. Uğur, “Bunaldığımda, “ölse bütün tutsaklıklar, bu tedirginlik biter,””[104] düşüncesiyle, “ölümlerin getirdiği özgürlük ise, boşluktu, yalnızlıktı, kuruluktu”[105] düşüncesi arasında ikilem yaşamaktadır. Uğur’un çelişkili durumu, modern özgürlüğün çelişik yapısını ve bireye etkilerini anlamlandırmak açışından bir örnek oluşturur. Modern özgürlük, sınırsızlıkmış gibi anlaşılmaktadır; bu anlayış ise pratik yaşamda çelişkilere neden olmaktadır. Özgürlük hiçbir zaman mutlak ya da sınırsız değildir; birey bir bağımlılıktan kurtulmak için başka bir bağımlılığı araç olarak kullanmak zorundadır. Bu nedenle özgürlük uğruna verilen her mücadele, sonunda başka bir sınırlılığın ortaya çıkmasına yol açar.[106] Özgürlüğün sınırla olan ilişkisi, Karasu’nun düşünce yazılarında da karşılık bulur: “Sınır yoksa özgürlüğün anlamı ne? Yaratan bile, yaratmakla, sınırsızlığı sınırlamaz mı?... Onun da sınırı, yarattıkları ile, onların hataları-sevapları ile çizilir… Özgürlük, zaten, herhangi bir şey yaratıp eyleyerek, sevip bağlanarak, yaşanacağı seçerek yaşanabileceklere sınır getirmek değil midir?”[107]

Uğur en çok korktuğu bağımlılığından özgürleşmiş ve yeni bir bağımlılığa İhsan’la yelken açmıştır. Yeni bağımlılığında duyumsadığı özgürlük hissi onun için yepyeni bir ülkeye varmak gibidir: “Aylar sürmüş bir yolculuktan dönmüş gibiyim. Her şey geride

---

[102] Karasu, **Kılavuz**, s. 38.
[103] Karasu, **Kılavuz**, s. 48-49.
[104] Karasu, **Kılavuz**, s. 57.
[105] Karasu, **Kılavuz**, s. 57.
[106] Bauman, **Postmodern Etik**, s. 110.
[107] Karasu, **Narla İncire Gazel**, s. 42.

kalmış, karşı kıyıya varmışım. Evime dönmüş olmam bir şey değiştirmez. Yepyeni bir ülkeye varmış gibiyim."[108]

Uğur'un özgür hissetmesinin koşulu, bir başkasının -veya toplumun- nezdinde onaylanmak, kabul edilmek olmuştur. İhsan ve Mümtaz Bey'le yaptığı konuşmalarda Bülent'in intiharının kendisinin suçu olmadığına ikna olması, diğer insanlar tarafından onay görmek, onu geçmişinden özgürleştiren şey olmuştur. Bu noktada *Kılavuz*'un Uğur'u ile *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nın Andronikos'u arasında bir paralellik bulunur. Andronikos, toplumun ve otoritelerin varlığından kaçarak adada yaşamaya başlamıştır ancak adada inşa ettiği yaşamı ve kimliği bir başkası tarafından görülüp onaylanmadığı sürece anlamsızlaşmaktadır. Bireylerin bu durumu Durkheim'in birey-toplum ilişkisini ele alış biçimiyle daha anlamlı bir zemine oturmaktadır. Toplum, Durkheim'in nezdinde özgürleştirici ve mutluluk sağlayan bir etkiye sahiptir.[109] ""Toplum" onaylanma ve paylaşmanın öteki adıdır, ama aynı zamanda onaylanmış olanı ve paylaşılanı yüceltilmiş hale getiren güçtür… bizatihi doğa gibi, herhangi birimiz ona ulaşmadan çok önce buradaydı ve her birimiz gittikten sonra da burada kalacaktır."[110]

1.4. Troya'da Ölüm Vardı

Troya'da Ölüm Vardı eseri, bir bebeğin annesinden koptuğu ilk ânı anlatan "Doğum" hikâyesiyle başlar. Kitabın, insan hayatındaki özgürleşmenin ilk adımı olan bu kopuşu merkeze alarak başlaması, bireyselleşme teması açısından çarpıcı bir bakış açısı sunar. Erich Fromm'a göre bireyleşme ve özgürlük kavramının insan yaşamında karşılık bulması, doğumda anne ile bebeğin biyolojik kopuşuyla başlamaktadır: "Birey, kendisini dış dünyaya bağlayan göbek bağından-simgesel- ne ölçüde kurtulmuşsa, o ölçüde özgürdür; ya da kurtulamadığı ölçüde özgürlükten yoksundur."[111] Buradaki göbek bağının simgelediği anlamlar, kişinin yaşantısında söz sahibi olan ve yakın bağlar kurduğu ailesi, çevresi ve aidiyet hissettiği her türlü

[108] Karasu, **Kılavuz**, s.108.
[109] Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, s. 11.
[110] Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, s. 10.
[111] Erich Fromm, **Özgürlükten Kaçış**, çev. Şemsa Yeğin, Payel Yayınevi, 2. bs., İstanbul, 1993, s. 36.

topluluk olarak düşünülebilir. Fromm'a göre kişi, ancak yaşamını kendi edimleriyle kurduğunda, yani dışsal bağlardan bağımsız hareket ettiğinde gerçekten özgür sayılabilir. *Troya'da Ölüm Vardı*'da karakterler, göbek bağının simgelediği aidiyet ve bağımlılıklardan sıyrılmanın mücadelesini verir.

"Doğum"un ardından gelen hikâyelerde, kitabın başkahramanı Müşfik ve çevresindeki diğer karakterlerin yaşamları merkeze alınmaktadır; böylece aile, toplum ve arkadaş çevresi gibi sosyal yapıların birey üzerindeki etkileri görünür kılınır. Eserin kurgusu, bireyin doğumla başlayan varoluşsal serüvenini ve bu süreçte bireyin karşılaştığı çevresel etmenleri, bu etmenlerle girdiği çatışmaları ele alır. Başta Müşfik olmak üzere *Troya*'nın karakterleri, anneden, aileden ve sosyal çevreden kopmakta zorlanırken, bireyselleşme süreçlerinde çeşitli engellerle karşılaşırlar. Bu engeller, onların bireysel kararlarını almalarını, kimliklerini bireysel seçimlerle inşa etmelerini ve yaşam biçimlerini belirlemelerini zorlaştıran baskı unsurları olarak öne çıkar. Bireyselleşme süreci, bireyin özgürlükle olan mücadelesini şekillendiren çeşitli alanlar yaratır. Özgürlük, kimi zaman bireyin kendi hayatına dair karar alma yetkisinin doğurduğu zorluklarla belirirken, kimi zaman da bireyselleşme yolunda karşılaşılan engellerle mücadele edilen, uğruna çaba harcanan bir kavrama dönüşür. Bu bağlamda, akışkan bireyler için özgürlük sabit değil, değişken ve çok katmanlı bir olgu olarak ortaya çıkar.

Karakterleri mücadele ettiği, özgürlük alanlarını sınırlayan unsurların başında "anne" gelir. Bu nedenledir ki anlatının, bir çocuğun anneden kopuşunu anlatan doğumla başlaması detayı önemlidir. Müşfik'in ve Suat'ın anneleri, aile yaşamında belirlenen rollerinin birbirine karışmasıyla eşlerindeki sevgi ve ilgi boşluğunu doldurmak için oğullarını kullanırlar. Oğluna aşırı düşkün bir anne hem kendi yaşantısını hem de oğlunun yaşantısını birtakım zorlamalarla yönlendirmeye çalışmaktadır. Oğullarının yaşamlarında, sevgi ve saygıyla işlenmiş itaat figürleri olarak yer alan annelerin özgürlüğü sınırlayıcı atılımları, iktidar-birey ilişkisine benzemektedir. Bu benzerlik, Bilge Karasu'nun anlatıları üzerine çalışmalar yapan isimlerce de desteklenmektedir. Örneğin Zeynep Zengin'in bu konuda yorumu şöyledir: "Karasu anlatılarında anne-oğul ilişkileri genellikle karşımıza iktidar ilişkileri olarak çıkar. Anne-oğul ilişkisiyle arasında benzerlik kurulan bu usta-çırak

ilişkisinde de çok sert olmamakla beraber yine bir iktidar ilişkisi görürüz."[112] Anneler, oğullarını yani bireyleri, istedikleri özne biçimine dönüştürmeye uğraşan bir iktidar modeli gibidir. Bu benzerlik, akıllara Foucault'nun özne-iktidar ilişkisine dair sunduğu perspektifi getirmektedir: "Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir."[113]

Anlatıda annelerin bu tutumlarına dair örneklerden bahsedecek olursak Müşfik'in annesi Dilâver Hanımın, eşcinsellikle ilgili tutumunu zikredebiliriz. Dilâver, oğlunun eşcinsel olduğunu fark ettiğinde bu durumu bir "hastalık"[114] olarak görmektedir. Bu bakış açısı onu, Müşfik'in kişisel tercihlerini kabullenememeye ve oğlunun davranışlarını kontrol etmeye itmektedir. Annenin, "nasıl razı gelirdim olur olmaz adamlara tutulmasına, sevmesine"[115] demesi, oğlunu sahiplenme ve yönlendirme arzusunu açıkça ortaya koyar. Müşfik de annesinin bu bakışını bildiğinden Suat'la her gece buluştuğu için kendisinden ağır ağır soğuduğunu hissetmektedir. Annesinin istekleri ve kendi istekleri arasında ikilem yaşayan Müşfik, Suat'ın güzelliğini düşündüğünde bile "gene aklıma günah sözü çakıldı"[116] diyerek kendini bastırmaya çalışır.

Benzer bir ilişki, Suat ile annesi Nimet Hanım arasında da vardır. Nimet, oğlunu Müşfik'le paylaşmak istemediği için Müşfik'e "geceler boyu, seni sevdiği, seninle gezdiği için kıskançlıktan parmaklarımı dişledim durdum."[117] der. Hatta baskı o boyuta gelir ki "bana ihtiyacı olsun diye hastalanmasını istediğim zamanlar bile oldu"[118] diyerek bağımlılığını ortaya koyar.

Aleko da benzer şekilde hem annesi hem de toplumla çatışma içindedir. Eş cinsel tercihi hem annesi hem de dinî kurumlar tarafından reddedilir. İki erkeğin

[112] Zeynep Zengin, "Ustadan Çırağa: Yaşam ve Ölüm Üzerine", **Bilge Karasu'yu Okumak**, haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, 2. Bs., İstanbul, 2017, s. 79.
[113] Foucault, **Özne ve İktidar**, s. 63.
[114] Bilge Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, Metis Yayınları, 10. bs., İstanbul, 2022, s. 78.
[115] Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, s. 80.
[116] Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, s. 70.
[117] Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, s. 72.
[118] Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, s. 72.

arasında yaşanan aşk, dışlayıcı bir baskıyla karakterleri "öteki" konumuna getirmiştir; bu durum bireysel tercihlerinin ve kimliklerinin bedelidir. İkilinin kilise önündeki konuşmaları ötekilik hissinin somutlaştığı bir örnektir: "Üşüyorum. Mumlara bakmak ısıtmaz insanı. Dışarıdayım. Dışarıda olmanın neye benzediğini sana… Din değiştirmek bile pek yaramayacak işe."[119] Bu sözler, toplumdan, kültürden ve dinden dışlanmışlığın ve norm dışı kalmanın güçlü göstergeleri olmakla beraber ötekileştirilen kişilerin çaresizliğini ortay koymaktadır.

Tüm bu örnekler, karakterlerin özgürlük alanlarını sınırlandıran anne, toplum, aile ve din gibi olguların nasıl birer baskı mekanizmasına dönüştüğünü ortaya koyar. Bu baskılar, ötekileştirme, suçluluk duygusu yaratma ve duygusal manipülasyon yoluyla işleyerek karakterlerin bireysel davranışlarına ve seçimlerine birer engel teşkil etmektedir.

Karakterlerin bireyselleşme yolunda özgürlüklerini sınırlayan diğer bir unsur, cinsiyet klişeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatıda kadın olmak ve erkek olmakla ilgili toplumsal görüşlere ve geleneğin katı çizgilerine atıf yapan birtakım yorumlar bulunur. Müşfik'in, Suat'ı Sarıkum'un oyuncak bebekçisi Osman'a, bebek almaya götürdüğünde, cinsiyet kalıpları alaya alınır: "'Erkeğim ben,' dedim, 'erkekler bebekle oynamaz ki, kızlar oynar. Değil mi?'"[120]. "Bu köyün bütün çocukları Osman'dan bebek alır. Sarıkumlular erkek değil mi? Bir sen mi erkeksin?"[121] Benzer şekilde kadın cinsiyeti üzerinden toplum genellemelerine şahit olur. Sarıkum'da bir kadın olarak Meryem'in ahlak dışı davranması, yanarak ölmesini meşru kılmıştır. Anlatı boyunca kadınlar hakkında "siz kadınlar"[122] ifadesi kullanılarak genelleme yapılmaktadır. Tüm bu unsurlar, toplumsal cinsiyet rollerinin bireylerin ifade biçimlerini ve kendiliklerini nasıl sınırlandırdığını ortaya koyan eleştirel birer örnek niteliğindedir. Bu tip ayrıştırıcılıkları Bauman, kültürün süregelen amacı olarak tanımlamıştır: "Bulunmuş ya da bir amaç doğrultusunda oluşturulmuş belirleyiciler, hem algılanan ve değerlendirilen nesneleri bölmek, ayrıştırmak, farklılaştırmak, sınıflandırmak ve

[119] Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, s. 41.
[120] Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, s. 28.
[121] Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, s. 28-29.
[122] Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, s. 77.

ayırmak için hem de bu nesneler karşısında tercih edilen, tavsiye edilen ya da mecburi kılınan tavırlara yanıt olarak kullanılmıştır."[123]

Bilge Karasu, anlatısında kahramanlar ve müdahaleci dış etmenler arasında kurduğu bu çatışkı tek bir eserine has değildir. Karasu, kendi yaşamında da buna benzer deneyimler yaşayan biri olarak bu konunun anlatılarının da eksenini oluşturduğunu *Öteki Metinler*'de şöyle ifade eder: "Benim yazdıklarımda, bildiği gibi yaşamak isteyenlerle, başkalarını da kendi bildiği gibi yaşatmak isteyenler karşı karşıya geldi; hemen her zaman."[124]

1.5. Gece

Gece, postmodern toplumda bireylerin özgürlükle olan ilişkilerindeki açmazları ve gerilimleri anlamlandırmaya yönelik çok katmanlı bir anlatı sunar. Zygmunt Bauman'ın ortaya koyduğu "akışkan modernlik" kavramı bağlamında düşünüldüğünde, bireylerin sabit ve güvenilir özgürlük alanı arayışlarını ve bu alanın bir türlü bulunamayışı, anlatıda belirgin şekilde izlenebilir. Karasu anlatısında, bireyin ve toplumun özgürlükle ilişkisini, iktidar, baskı, korku, manipülasyon gibi unsurların etrafında şekillendirir. Anlatı, totaliter bir rejimin birey üzerindeki tahakkümünü, karanlığı ve belirsizliği çağrıştıran gece metaforu üzerinden yansıtır. Bu rejim, halkı kontrol altında tutmak için gece işçileri ve Güneş Hareketi vasıtasıyla sürekli gözetim ve baskı hâli yaratır. Bu atmosferde özgürlük, baskıdan doğan çatışmalarda görünür vaziyettedir.

Gece, geleneksel anlatı kalıplarının ötesine geçerek, deneysel yapı düzeniyle özgürlük arayışını ortaya koyar. Dört ana bölüme ayrılan kitabın anlatıcılarının birbirine geçmesiyle sabit bir anlatıcının oluşumu engellenmiştir. Bu yapı, N. karakterinin (Diğer adlarıyla Düzeltmen, Yaratman, Yazar) defterine yazdığı yazılardan oluşacak biçimde kurulur. N., dış dünyanın baskılayıcı yapısına karşılık, özgürlüğü kurmacanın imkânlarında bulur. Anlatıyı ve karakterlerin serüvenlerini

[123] Zygmunt Bauman, **Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup**, çev. Pelin Siral, Habitus Yayıncılık, 2. bs., İstanbul, 2014, s. 180.
[124] Karasu, **Öteki Metinler**, s. 100.

belirleyen odur. Böylelikle kendi kurduğu anlatı içinde tanrılaşarak gerçek yaşamdaki edilgenliğini biraz olsun kırmıştır: "Gecenin çoktan bastırdığını bildiğim hâlde daha yeni yeni akşam oluyormuş gibi yazı yazmaklığım, kolaylıkla, yapıtının özel özgürlüğünden dem vurarak açıklanabilir."[125] Ancak, kurmacada sahip olduğu özgürlük, kendi kurduğu karakterler tarafından sınırlandırılmaktadır. Kitabın kurgusuna eşlik eden dipnot bölümlerinden birinde, Sevim'in yazara müdahale ederek bu tanrılığı eleştirmesine şahit oluruz; böylelikle kurmaca ile gerçeklik ilişkisi üzerinden iktidar-özgürlük geriliminin vurgulandığı söylenebilir:

> "Beni susturmak istemiş gibi bir halin var. Daha doğrusu, kitabının dışına atmak istemiş gibi. Ne ki, kişilerin gerçek örnekleri ortaya çıkınca yazarların yapabileceği pek bir şey kalmıyor. Ne rahat, değil mi? İstediğine istediğini yaptırmak, söyletmek… Yapıntı yazarının özgürlüğüne bir diyeceğim yok, yok da gerçek kişileri yazılarınızın kişisi haline getirirken, örneklerinizin, bu biçimde kullanılmağa karşı koyabileceklerini hiç mi düşünmezsiniz?"[126]

T. Oğuz'un değerlendirmesine göre Yaratman, "sürüden kopmuş" ve kendi benliğini, kendi gerçeklik algısıyla kurmuş bir karakterdir; bu yanıyla "özgür insan" olarak tanımlanabilmektedir.[127]

Yaratman, anlatıda sahip olduğu özerkliği ve gerçekleştirdiği emellerini dile borçludur çünkü gecenin karanlığında ayakta kalan tek şey dildir: "Dil bu karanlığın içinde yaşayabilirmiş gibi görünen tek şey olacak."[128] Bu bağlamda Karasu'nun dili ele alış biçimi Lyotard'ın "dil oyunları" kavramıyla benzerlik gösterir. Dili, anlamı sabitleyen değil tam tersi çoğaltan ve oyunsu bir yapı kurmaya yarayan bir araç olarak kullanır.[129] Böylelikle dil, anlatıyı geleneksel yapılardan özgürleştirme imkânı sunar. Karasu'nun dile karşı bu tavrı, vermiş olduğu röportajda da kendisini gösterir:

> "*Dili tek umut ışığı olarak mı görüyorsunuz?*
>
> Baygın yatmıyorsanız, ölü değilseniz ya da acıyla kıvranmanın dayanılmaz bir noktasında değilseniz dil, içinizden çıkmıyor bile olsa, içinizde işlemektedir. İşitecek

[125] Bilge Karasu, **Gece**, Metis Yayınları, 13. bs., İstanbul, 2020, s. 162.
[126] Karasu, **Gece**, s. 159.
[127] T. Oğuz Başokçu, Bilge Karasu Metinlerinde Benlik Arayışı: Ben'in Kuruluşunda Nietzsche'ci Yansımalar, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2005, s. 88-89.
[128] Karasu, **Gece**, s. 17.
[129] Jean François Lyotard, **Postmodern Durum**, çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, 2. bs., 1997, Ankara, s. 31-31.

tek bir kulak varsa sizinki değilse o kulak büyük olasılıkla bir dil daha işleyebilir. Karanlığı kudurtmaya yeter bu!"[130]

Gece, bireyselleşmenin yalnızca bireyin içsel süreciyle sınırlı olmadığını, birçok dış etkenle iç içe geçen bir süreç olduğunu anlamak adına önemli bir yapıttır; bireyselleşme iktidarın ve toplumun baskılarını, tehditlerini, riskleri ve belirsizlikleri de beraberinde getiren bir süreçtir. Anlatıda birey için tehdit ve belirsizlik oluşturan şey baskıcı iktidardır. İktidar, bireyleri, fiziksel, zihinsel ve duygusal anlamda kontrol etmeye çalışır. Bu kontrol mekanizması kimi zaman açık kimi zaman örtük biçimde çalışmaktadır. Bunun bir örneği, kentin yol düzeninin değişmesiyle bireyin yönsüzleştirilmesidir. Yaşam alanlarının bilincinde olan ve ona göre yol alan kişilerin zihinlerindeki haritalarını belirsizleştirmek, onların hareket özgürlüklerini felç etmektedir. "Hava kararıyordu. Kaygıya kapılıyordum. Hangi sokağın caddeye çıkacağını anlamak için her kezinde sokağın öbür ucuna dönmek, oraya açılabilen bir başka sokağa dalıp gene buralara denk gelmek, olmazsa, aynı işi bir daha, bir daha denemek gerekiyordu."[131] Bu durum Bauman'ın bireyin rotasının belirsizleştiğine dair görüşleriyle örtüşmektedir. "Artık kalıcı olarak yerinden edilmiş bireylerin tuttuğu yolun sonunda bir "yerine yeniden yerleştirilme" umudu yoktur."[132]

Gece'de kişilere sunulan özgürlükler kontrollü olmakla beraber manipülatif bir düzenin parçasıdır. Güneş Hareketi'nin önde gelen isimlerinden Sevim, N.'yi yurt dışında yapılacak bir toplantıya katılması için zorlar ve tehdit eder. Katılmaması ya da kaçması hâlinde yakın çevresindekilerin öldürüleceğini söyler. Bireyin seçim özgürlükleri resmî kılıflarla sınırlandırılmıştır: "Siz de, istediğinizi yapmakta özgür sayıldığınız düşüncesine kapılabilirsiniz. Şaşılacak bir şey olmaz bu!"[133] N.'ye özgürlük yalnızca biçimsel olarak sunulur; esasında seçimleri iktidar tarafından yönlendirilen bir sisteme bağlıdır.

Yurt dışı seyahatinde N., Sevim'in bahsettiği gibi Güneş Hareket'i tarafından bıçaklanmıştır; bu yaralama bir tür gözdağı niteliğindedir. Olayın faili Güneş

[130] Bu diyalog, 1991 yılında İhsan Yılmaz'ın Bilge Karasu'yla yaptığı söyleşide yer almaktadır. Gazetenin kendisine direkt ulaşamamakla beraber alıntıya internet sitesinden ulaştığımızı belirtiriz: https://evvel.org/ilgi/bilge-karasu
[131] Karasu, **Gece**, s. 211.
[132] Bauman, **Akışkan Modernite**, s. 66.
[133] Karasu, **Gece**, s. 140.

Hareketi'dir ve N. de bunun farkındadır. Herkesçe bilinen bir gerçek olmasına rağmen Güneş Hareketi, gerçek suçlunun bulunup yargılanıyor olduğunu söyleyerek gerçekleri manipüle etmektedirler. N., olan biten her şeyi açıklamakta özgür görünmektedir ancak canıyla tehdit edilmektedir. Bu durum, bireyin özgürlükle ilişkisindeki çelişkilerin yansıması gibidir. Foucault'nun iktidarın yönlendirici gücünü tartışırken işaret ettiği gibi bireyler yalnızca baskıyla değil arzularıyla da manipüle edilmektedir. Nitekim bunun en somut örneğini Sevim'in N.'yi tehditle yurt dışına gönderirken söylediği cümlede görürüz: "Sizi kandıracağız gene de. Kandırılmayacak insan yoktur ki!"[134]

Bilge Karasu *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*'de bireylerin yaşamlarında dış etmenlerin müdahalesiyle kurdukları ilişkiyi şöyle dile getirir:

> "Her yasa, her kural, her bölümleme birilerini belirsizliğin sisi içinden çıkarıp seçer, seçtirir, belirginleştirirken, o birilerini pek aldatıcı duygulara salar. Kendilerini gerçekten "başka" imiş gibi görmeğe başlar o birileri. Değil mi ki bir yasa, bir kural, bir bölümleme onlar için düşünülmüş?"[135]

Otoritenin ve kuralların çizdiği sınırlar, bireylerin seçim alanını kısıtlaması nedeniyle sorumluluğu azaltsa da bu durum bireyler için her zaman doğru seçimlere sürüklemez. Üstelik yaşamı başkalarının seçimlerine teslim etmek bireyleri manipülasyona açık hâle getirmektedir. Ancak bu vaziyetin kişilere sunduğu, baskı ortamının konfor alanı olarak benimsenmesine neden olabilmektedir. Anlatıda da zaman zaman gecenin karanlığı, bir tehdit olmaktan çıkıp güvenilir bir sığınak gibi hissettirmektedir: "Geceyi ne kadar tiksinç bulduğunuzu, gördüğünüzü anlatmak için yırtındıktan sonra, ışığın sizi ne kadar tedirgin ettiğini anladığınız gün, gölgeyi - giderek, karanlığı- nasıl da sığınılacak bir kucak, kuytu, sıcak bir koyun diye gördüğünüzün kafanıza dank ettiği gün, bu duruma düşebilirsiniz."[136] Bu noktada bireyler için düzenin ne ifade ettiği önemli bir gerçektir. Bauman düzeni, "bir kez kurulduktan sonra insanın bir şeyi ne zaman, nerede, nasıl yapması gerektiğini belirleyen ve böylece benzer durumlarda tereddüt ve kararsızlığı engelleyen bir tür

[134] Karasu, **Gece**, s. 136.
[135] Karasu, **Ne Kitapsız Ne Kedisiz**, s. 95.
[136] Karasu, **Gece**, s. 177.

tekrarlama takıntısı"[137] olarak tanımlamaktadır; bu tanımdan yola çıkarak düzenin özgürlüğü kısıtlayıcı bir yanı olsa da kararsızlığı engellemesi bakımından somut yararlara sahip olduğunu iddia etmektedir.

İktidarın kurduğu düzenin birer parçası olan Gecenin işçileri ve Güneş Hareketi, bireylerin öz benliklerini ve bilinçlerini bastırmak için türlü yolu kullanır; birçok hareketin ardında onlar vardır. N. anlatı sonunda gecenin işçilerinin başarısından bahsederken, insanları bastırdıklarını, dolayısıyla özgürlüklerini nasıl ellerinden aldıklarını ifade eder:

> "Bir uzmandım ben, o her şeyi yapar görünen kişinin ardındaki yaptırıcı; kararları verdiren, düşünceleri düzene sokan, işlenecek düşünceleri, kullanılacak sözleri bulup çıkaran kişi… Pek az kimse bilir bunun ne demek olduğunu. Perdenin önünü tek dünya sanır çoğu insan. Oysa perdenin ardında, ipleri ellerinde tutanların dünyasını bilenler, yalnız, ipleri ellerinde tutanlardır."[138]

Bu ifadeler, bireyin yaşamında özgürlüğün ve özerkliğin ne derece var olabileceğini sorgulatmaktadır. İktidar, gecenin işçilerini de yönetimin önde gelen isimlerinden O.'yu da kendilerini bağımlı hâle getirerek, bireysel düşünce ve seçim bilincinden uzaklaştırmıştır. Gecenin işçileri, kimsenin onları ayırt edemeyecekleri kadar aynı giyinen güdümlü askerler gibidir. Bununla amaçlanan, görevlerinin ürkütücülüğünden başka bir şey düşündürmemektir.

Gecenin işçilerinin yanı sıra Güneş Hareketi'nin kilit isimlerinden olan O. da iktidara bağlı olup bireysel düşünce ve seçim bilincinden uzak, güdümlü kişilerden biridir. İtaat, onu öyle bir noktaya getirmiştir ki iktidarın yanlışlarının bile örnek alınması gerektiğini düşünür: "Buyruklarıyla bizi var edenlerin kusurlarını, yanlışlarını, çirkinliklerini… bile örnek edinmeliyiz kendimize."[139] *Gece*'nin totaliter anlatı dünyası göz önünde bulundurulduğunda kişilerin özgürlükle ilişkilerinin baskı ve engel çerçevesinde var edildiğini söylenebilir.

1.6. Altı Ay Bir Güz

[137] Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, s. 57.
[138] Karasu, **Gece**, s. 213.
[139] Karasu, **Gece**, s. 87.

Altı Ay Bir Güz, başkarakter Kerim'in çocukluk anıları aracılığıyla kimliğinin nasıl biçimlendiğini ve biçimlenmenin hangi özgürlük sınırlılıkları içinde gerçekleştiğini sorgulayan bir anlatıdır. Anlatının merkezinde, Kerim'in belleğinde saklı kalan izler aracılığıyla bireyliğin oluşumunda çocuklukta kurulan ailevi bağların, öğretilen kalıpların ve bastırılan arzuların bireyselleşme sürecini nasıl etkilediği yer alır. Özgürlük bu bağlamda kişinin aidiyet kurduğu çevre ve ilişkiler tarafından gölgelenebilen bir unsur olarak ele alınırken aynı zamanda bu gölgeden çıkabilmenin imkânları sorgulanır.

Karasu, kişilerin yetişme süreçleri boyunca kimlik inşalarında ve bireysel edimlerin oluşumunda dışsal müdahalelerin nasıl şekillendirici birer unsur olduğunu bedenle ilişkili imgelerle resmeder: "Banyoya götürülür, çişe tutulur… Bu evde durmadan yıkanılır… sokma parmağını burnuna, karıştırma burnunu, sokma elini donunun içine, sokma elini tabağın içine, sokma elini bardağın içine…"[140] Kişinin bedeni üzerindeki egemenliğini henüz kuramadığı yaş aralığının esas alındığı alıntıda, bireyin daha en başta kendi bedeniyle dolayısıyla benliğiyle kurduğu ilişkinin ne denli dıştan belirlediğini ortaya koymuş olur. Bu durumun bireyselliği etkileyen yanı ise kurulan tahakkümün şekli ve yetişkinlikte bireyi şekillendiren etkenler olarak devam edişidir. Anlatıda pedagojik buyrukların arkasında, kontrol ve yönlendiricilik sezilir. Nitekim anlatıcı, sezilen bu kontrolün ancak ölmeye yakın bir zaman kabul edilen ihtiyarlıkta mümkün olduğunu dile getirir: "Sonun, başın, ortanın birbirine karıştığı, anlamını yitirdiğini, tersinmez zamanın boyunduruğundan kurtulduğunuzu duyduğunuz bir gün gelir. Yaşlanmışsınızdır, yaşamınız artık sizin malınızdır… bir anda nasıl alabileceğini öğrenmiş olduğunuz ölçüde yaşamınıza egemensinizdir artık."[141]

Kerim'in bireysel iradesi, daha çok küçükken, dış otorite olarak kabul edilebilecek anneye, babaya, ninelere vb. bağlıdır. İstekleri doğrudan reddedilmese de koşullu kabullere dayanır.

> "Babalar, amcalar, enişteler… Herkes ne öğreneceğini ne öğrenmediğini ne yapmak gerektiği konusunda sürekli olarak bir şeyler söylüyor. Dikkat etmiştir, ama, hayır,

[140] Bilge Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, Metis Yayınları, 6. bs., İstanbul, 2018, s. 25.
[141] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 69.

olmaz, bak şimdi, sakın, olmamalı, etmemeli diye işittikleri var, sık sık, her konuşmada."[142]

Kerim, evdeki kadınların değerlerini ve bakış açılarını farkında olmadan içselleştirir. Birey olma çabasında bile bu mirasın izlerini taşıyacağı, anlatı boyunca sezdirilir. Evdekilerin ona söylediği gibi "nane molla" olmuştur. Hayvanat bahçesinde hayvanların temizlik durumu ilk dikkatini çeken şey olur ve evde ona öğretilen tuvalet eğitimiyle bağlantı kurar: "at kakasını yapıyor kim silecek, durmuyor ki."[143] Aynı zamanda Kerim kedileri, evde öğrendiği şekilde "pis" ve "mır mır" diye ayırmaya başlamıştır. Bu durum, aile içi dilin ve algının bireye öğrenilmiş bir mutlakiyet olarak nasıl yerleştiğini ortaya koyar: "Kediler pistir. Bazı kediler mır mır kedilerdir; onlar sevilebilir. Evdeki anne, anneanne, nineler bunun böyle olduğunu söyler."[144]

Anlatının bu kısmında özgürlük, peşine düşülen, arzulanan şey olmaktan çok içselleştirilmiş öğretilerin engellediği bir unsur olarak ele alınır. Kerim'in "tarak can acıtıyor, yaka sıkıyor ama ağlayamam"[145] deyişi bunun bir örneğidir. Kerim'in bu durumu modern bireylerin durumunu hatırlatır. Kişinin yetiştirilmesinde ve birey olma sürecinde yakınlarının öğretileri, öğreti olmaktan çıkıp mutlak kabullere döner. Birey ise yaşantısı boyunca bunların boyunduruğunda bir yaşam sürebilir. Bireyselleşme ise, öğreti altındaki mutlak kabulleri reddetme veya kendi isteğiyle onları kabul etme noktasında devreye girer; buradaki mesele bunun kararının bireysel özgürlüğe bırakılmış olmasıdır.

Anlatıda bireysellik meselesindeki bir diğer kırılma, arzuların uyanışıyla ortaya çıkar. Kerim İsabey'e cinsel bir çekim duymaktadır. Bu çekim yalnızca cinsellik değil, arzuya, isteklere yönelebilmenin farkındalığı, kendisinden başka olanı yani öteki olanı bilme, kendini anlama olarak belirir: "Yüreğim duruyor gibiydi. Güzel buluyordum onu… Sevgi, istek, eşey, daha bilmediğim şeylerdi o anda."[146] Ancak bu istek, gizlenme ve kuytuya çekilme ihtiyacını doğurur çünkü ikisi de erkektir. "Kapının serinliğinde duruyordum. Kuytuda. Güvenlik içinde sanki."[147] Bu sahnede Kerim,

[142] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 28.
[143] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 46.
[144] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 47.
[145] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 52.
[146] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 60.
[147] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 60.

arzularının farkına varır ancak onları bireysel tercih doğrultusunda yaşamak yerine bastırmayı, gizlemeyi ve güvenli alanda kalmayı seçer. Böylelikle Kerim yalnızca ailenin pedagojik yaklaşımıyla değil aynı zamanda normatif sistemlerin cinsiyetçi yaklaşımı tarafından da şekillenen bir karakter olur. Karakterin bu durumla yüzleşmesi ise yetişkinlik sürecine ulaştığında anılarının izlerini sürmesiyle mümkün olur.

Anlatının buraya kadar yorumlanan kısmı, Karasu'nun *Troya'da Ölüm Vardı* eserini hatırlatmaktadır. Her iki eserde de kişiler kimliğini ve benliğini inşa ederken çocukluk izlerini takip etmektedir; anılar aracılığıyla çocukluklarını, ilk arzularını, heyecanlarını ve bastırılışlarını hatırlarlar. *Troya*'nın Müşfik'i de *Altı Ay Bir Güz*'ün Kerim'i de eş cinsel arzular nedeniyle özgürlük problemi yaşayan çocuklardır. İki kitap arasında kurulan bu kurgusal bağ, mekânsal bağ ile de desteklenir: Anlatının sonunda Kerim de Müşfik gibi "dünyanın orta yeri bellediği bir evi bir daha görmemek üzere"[148] yeni bir eve taşınmıştır. Taşındığı evin eşyaları "Sarıkum'daki evin eşyası"[149]dır. *Troya'da Ölüm Vardı*'da ise Müşfik ve ailesi Sarıkum'dan kente göçmektedirler. Böylelikle yazar, karakterlerin kimlik inşası ve bireysellik süreçlerini mekânsal bir bağın imkânlarıyla yeniden düşündürür. Bu mekânsal bağın küçük bir kasaba oluşu, toplumsal ve ailevi yapıların baskınlığı ve karakterlerin özgürlüklerini sınırlayıcı olmaları bakımından önemlidir.

Karasu eserde, karakterin özgürlük arayışı ile anlatının sınırlılıkları arasında bir bağ kurar. Anlatıcının, bir anlatının özgürlük sınırları bahsinde "insan masalla yaşamadan edemez ki Halûk. Masallar değişir arada. Biraz değişir hem, çok değil"[150] demesi, okuyucuyu *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ne yönlendirir. Karasu, başkarakter D.H.A. aracılığıyla bir anlatının sınırlarının ne ölçüde aşılabileceğini tartışır:

> "Değişik anlamlar, yani dünyaya değişik bakışlar taşıyabilecek, hiçbir "perde"de karar kılmaksızın devinip gidecek bir anlatı çizgileri bütünlüğü… kalıp olsa olsa pek genel bir doğrultu gösterecektir; verilmişliğinden, saptanmışlığından ötürü. Kitap, biçim olarak zaten bu saptanmışlığı taşıyor. Doğru, D.H.A., daha önceleri, kitabın biçimlediği tutsaklıktan da kurtulmağı düşlediydi; sonra bir yazarın, kitabın sınırlandırıcılığını yok etmeksizin de bulduğu yolu görmüş…"[151]

[148] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 81.
[149] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 81.
[150] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 20.
[151] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 77-78.

Bu ifadeler, Karasu'nun anlatı evreninde biçimsel kalıpları reddetmeden, onları yeniden yorumlayarak özgürlük arayışı içerisinde olduğunu gösterir. Yazarın belirli sınırlılıklar içerisinde anlatısına kazandırdığı esnek yapı, mutlak bir özgürlükten çok, sınırlılıklar içerisinde çabalanarak elde edilen kısmi bir özgürlük anlayışını yansıtır

İKİNCİ BÖLÜM

DUYGUSAL DÜZLEMDE BİREYSELLEŞME

2.1. Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı anlatısında, otorite figürü olan Bizans İmparatoru, kişilerin inanış ve yaşam biçimlerini, kimliklerini şekillendiren güç olarak tasvir edilmektedir. Anlatıda otorite figürlerinin Andronikos ve İoakim üzerindeki etkilerinin görünürlüğü, modern bireylerin kimliklerini ve yaşamlarını inşa ederken karşılaştıkları otoriteyle ilişkili sorunlarla bağlantı kurma imkânı sunar. Keşiş Andronikos'un baskılar neticesinde yaşadığı sorgulamalarla adaya kaçışı, önceki bölümde bireyselleşme eksenli değerlendirilmişti. Bu süreç, karakterlerin dışsal faktörlerle mücadelesi kadar içsel çatışmalara ve yüzleşmelere de neden olmaktadır. Bireyselleşmenin duygusal düzlemdeki yansımaları olarak değerlendireceğimiz bu durum, anlatıda her iki keşişte de gözlemlenmektedir.

Andronikos'un sorgulamalarıyla başlayan bireysel farkındalık, onu yoğun duygu karmaşalarına sürüklemektedir. Farkındalığın yarattığı sorumluluk hissi de bu karmaşıklığı aşmasını zorlaştırır. Andronikos'un anlatı boyunca davranışlarında ve zihinsel sorgulamalarında bu zorluklar, karmaşa, belirsizlik, ikilem, korku, endişe ve yalnızlık gibi duygularla aktarılmaktadır. Bireyselleşmenin duygusal bir bedeli olarak değerlendireceğimiz bu duygu karmaşası Andronikos'un şu ifadelerinde yeteri kadar nettir: "Bu korkunç karışıklık içinde, sis ortasında kalmış gibi, bir yol aramak, gerçekliği kavramak…"[1] Onu bu kadar sorumlu hissettiren, anladığı şeyi kavramaya başlamasıdır: "Anlamaktan sonra gelen bir hâl vardı: Kavramak. Anladığının bütün ağırlığını beyninde duymak, ellerinde, kollarında, damarlarında duymak."[2] Bu noktada bireysel farkındalığın, Andronikos'un yaşamında ve zihninde dönüşüme neden olduğu gibi bedeniyle de beraber tüm varoluşunu etkilediği söylenebilir.

[1] Bilge Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, Metis Yayınları, 16. bs., İstanbul, 2021, s. 34.
[2] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 42.

Andronikos'un adaya kaçışı, fiziksel olarak baskılardan uzaklaşmasını sağlasa da zihinsel olarak kaçış mümkün olmamıştır. Ada yolculuğu boyunca, değerleri, kimliği, geçmiş yaşamı ve verdiği kararın doğruluğunu sorgular. Zihinsel sorgulamaları onu sürekli ikilemde bırakır. Fiziken uzaklaştığı gerçekliklerden kurtulmak istese de zihninde onlardan kopamaz: "İnanç uğruna yakılanlarla inanç uğruna yakanlar onu ilgilendirmemeli artık."[3] Aynı kararsızlığı İoakim'de de görürüz: "İnanıp, inandığına inanıp, inandığına artık inanmayıp, inanmadığına artık inanmayıp, inanmadığına inanmadığına artık inanıp inanmayıp"[4] Bu noktada seçimler bireysel gibi görünse de duygusal ve zihinsel zeminde netlik sağlanamayabileceği, bunun da bireyi belirsizlikle kuşatılmış bir durumda bırakabileceği görünmektedir. Andronikos'un durumunda fiziksel anlamda bir bireyselleşmeden söz edebilsek dahi zihinsel ve duygusal olarak hâlâ toplumsal baskılar doğrultusunda şekillenmeye devam ettiği anlaşılmaktadır. Örneğin manastırdakilere, evlenmek için kaçtığını düşündürtmemek için verdiği sözü bozmadan kısır kalmaya devam edeceğini belirtir.[5] Artık manastırın kullarına göre yaşamasa bile verdiği sözden dönmek ona aşağılık, olanaksız ve alçakça geliyordur.

Andronikos'un ada yolculuğunda zihnen sürekli geri dönüşler yaşaması, benliği konusunda ikilemde kalmasına ve her iki hâline de yabancılaşmasına neden olur. "Andronikos, garip bir ikilik içinde duyuyor kendini… Uzaktan, başkasına bakar gibi."[6] Burada, bireyselleşmenin kişiye özgür bir alan sunduğu, fakat bu alanın zihinsel ve duygusal sarmallarla kuşatılabileceği görülmektedir. Bireyin kendi kararlarını alabilme özgürlüğü çoğu zaman bireysel sorumluluğu da beraberinde getirdiği için bu, bireyselleşmenin en ağır yüklerden biridir. Bu yükler, Andronikos'da da en baskın şekilde hissedilen duygulardan biri olan korkuya sebep olmaktadır. Kaçmaya karar verip harekete geçmiş bile olsa, gittiği yerde korkularıyla yüzleşmeye devam eder.

Bireyselleşme her ne kadar bireyin kendine dönüşünü gerektirse de toplumdan tamamen kopması mümkün değildir. Modernitenin getirmiş olduğu bu çelişkiyi, Andronikos'un kendi isteğiyle kaçtığı adada çektiği yalnızlık sancılarında görürüz. Bir

[3] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 36.
[4] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 92.
[5] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 44.
[6] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 42.

türlü toplumun varlığını gereksemekten geri duramaz: "Hep başkalarının varlığı gerek bu yalnızlığına. Şimdi ise, gerçekten yalnız, şehirdeki yaşayışı, şehir yaşayışının küçük alışkanlıklarını arıyor."[7] Andronikos'un toplumdan uzaklaşmış olmasına rağmen bir yandan toplumun içinde olma arzusunu duyması, modern bireyin yalnızlık arzusu ile ilişki kurma ihtiyacını aynı anda hissetmesiyle bir benzerlik taşır. Zygmunt Bauman, bireylerin ilişkiler konusunda yaşadığı bu deneyimi, bir gerilim olarak yorumlamaktadır. Ona göre modern dünyada, fiziksel mesafeler giderek kısalırken duygusal mesafeler artmaktadır. Andronikos'un içsel çatışması, bu bağlamda anlam kazanır: "Ama yalnızlıktan hoşlandığı, yalnızlığı aradığı hâlde, asıl sevdiği, asıl aradığı, kalabalık içinde bulunduğu, kalabalıktan uzak olmadığı bir sırada, bu kalabalık içinde bulunduğu, kalabalıktan uzak olmadığı bir sırada, bu kalabalıktan ayrılabilmek, yalnız kalabilmek…"[8]

Öte yandan İoakim'in yaşadığı çatışma, zihinsel bir farkındalık ve fiziksel bir eylemsizlik arasında kurulmuştur. Zihninde var olan inanç sorgulamalarına göre aksiyon alamayışı ve sorumluluktan kaçışı sürekli suçluluk duymasına ve kaygılı hissetmesine yol açar. İki keşişin de yaşadığı bu müphem duygular ve olaylar, ışık metaforuyla ifade edilir: "Önemli olan, bu ışık; gündüzle gece arasında, hâlâ kaypak bir bugünle değişmez bir dün arasında… bu ışık önemli."[9] Yolunu kaybetmiş ve içsel rehbere ihtiyaç duyan bireyler için aydınlık bir yol gösterici olan bu ışık, bireyselleşmenin neden olduğu duygusal yönsüzlükten çıkış için umut vadedici bir metafordur.

2.2. Göçmüş Kediler Bahçesi

Göçmüş Kediler Bahçesi, T. S. Halman'ın "En doğru masal anlamadan korktuğumuzdur"[10] sözüyle başlar. Bu söz, akışkan modern dünyada mutlak doğruların parçalanarak anlamın belirsizleştiğini ve bunun bireyde bir duygu karmaşası yarattığını gösterir. Karasu'nun masalları, geleneksel masal formunun

[7] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 51.
[8] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 51.
[9] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 90.
[10] Bilge Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, Metis Yayınları, 15. bs., İstanbul, 2022, s. 9.

dışında olup bastırılmış hakikatlerin dile getirildiği ve okuru konfor alanından çıkmaya zorlayan metinlerdir. Yazar, toplumun ve bireylerin yüzleşmekten korktuğu arzuları ve duyguları -korku, yalnızlık, güvensizlik gibi- masallarla ortaya koyarak bireyin içsel dünyasını açığa çıkarır. Buradan hareketle "anlamadan korkulan masal" ifadesi, yazarın açığa çıkardığı gerçeklerle yüzleşme sorumluluklarında kaçınmak olarak yorumlanabilir. Birey ya da toplum, masallarda yer alan bastırılmış, rahatsız edici ya da yüzleşilmesi acı veren hakikatlere mesafeli yaklaşır. Bu nedenle yazar, masalın girişinde okuyucuya, onu korkabileceği şeylerle yüzleştireceğinin haberini verir.

On iki masalı sarmalayan döşek masal "Göçmüş Kediler Bahçesi", eserin duygusal katmanlarını en görünür kılan masallardan biridir. Sevgi ve dostluk ilişkilerinin bir oyun düzleminde temsil edilişi, günümüz ilişkilerinin galip-mağlup dinamiğine dair eleştirel bir okuma imkânı sunar. Masalda başlangıçta birtakım duygulara dayandırılan bağlar, nihayetinde yenme ve yenilme denklemine evrilir. Karasu, kurguladığı bu dönüşümle günümüz ilişkilerinin kırılganlıklarını sorgulatır. Özellikle akışkan modernite bağlamında değerlendirildiğinde, ilişkilerin merkezine güvensizlik, kuşku ve bireysel çıkarların yerleştirildiğini söylemek mümkün. Bauman bireylerin bu kuşkulu duygu dünyası hakkında önemli bir perspektif sunar:

> "*Unsicherheit* (kuşku) kalıcı hale geldiğinde, "dünyada olmak" pek de öyle kanunlara uygun, mantıklı, tutarlı ve kümülatif eylemler zinciriymiş gibi gelmez; daha çok, "dışarıdaki dünyanın" oyunculardan biri olduğu ve bütün oyuncuların yaptığı gibi kartlarını masadaki diğer oyuncuların bakışlarından sakladığı bir oyun gibidir.."[11]

Bu sözler, döşek masalda ilişkilerin bir "oyun" kurgusu içinde ele alınmasıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Artık ilişkiler, doğal ve akışında ilerleyen duygusal bağlardan ziyade, stratejiye, kazanca dayanmaktadır. Bu durum ise bireyleri güvensiz ve kuşkulu bir duygu dünyasına iterken, yaşamlarında kalıcı ve uzun vadeli planlar yapmaktan, ilişkilerden kurmaktan uzaklaştırır.

Döşek masalda "göçme oyunu" adıyla anılan oyunda gezgin ve sevdiği kişi karşıt takımlarda yer alır ve baştan yenilgi olarak kurgulanır. Takımlar eşit olmayan koşullarda yarışmakla beraber sevgi ilişkisi yaşayan iki kişinin oyundaki yerleri vezir

[11] Zygmunt Bauman, **Akışkan Modernite**, çev. Sinan Okan Çavuş, ed. Kaan Durukan, Can Yayınları, 2. bs., İstanbul, 2017, s. 204.

ve piyade gibi uç noktalarda konumlanır. Yenilginin baştan tasarlanmış olması, insan ilişkilerindeki kaçınılmaz başarısızlık ve ilişkilerdeki dışsal etkilerin belirleyiciliğini göstermek adına önemli bir göndermedir.

Oyundaki eşitsizlik, insan ilişkilerindeki kırılganlığı, güvensizliği ve kayganlığı vurgular. Kaygan ilişkiler üzerindeki bu duygusal karmaşa gezgin ile sevdiği kişi arasında geçen şu diyaloglarda net bir biçimde görünür:

> "Sen beni yaşatabilirsin, diye geçirdim içimden. Başı, gene, evet, dedi. Ama yaşatmak istemiyorsun çünkü sen
>
> Başı, evet, ben?., dedi. Sevildiğini bilmek istersin. Evet. Ama sevildiğinin söylenmesini istemezsin. Beni söylenmemiş bir sevgide boğabilirsin. Evet. Çünkü... Çünkü?.. Bilemiyorum. Galiba... Korkuyorsun."[12]

Müphem ve eşit olmayan koşullarla çevrelenmiş bireylerin kurdukları ilişkilerde yalnız kalma korkusu ve güvensizlik hissi, bireyselleşmenin doğurduğu duygusal mesafeler üzerinden şekillenir. Bu mesafeler, bireyin bir yandan korunma güdüsüyle uzak durma isteğini diğer yandan da bağ kurma arzusunu içeren ikilemine işaret eder.

Bireyselleşmenin ve akışkan müphem koşulların bireylerin içsel dünyasında ve ilişkilerde sebep olduğu çözülmeler, "Avından El Alan" masalında da benzer biçimde simgesel bir anlatımda ortaya konulmuştur. Karasu, "Sevmenin simgesel olarak da, gerçek olarak da yemekten başka bir anlama gelmediği..."[13] ifadesiyle bağ kurmanın tahakküm ilişkisine ve hatta tüketmeye dönüşümünü vurgular. Bu kez, fiziksel bir bütünleşme ile sonuçlanan ancak imkânsız bir birlikteliğe dönüşen ilişki, Orfinoz balığının bir balıkçının kolunu yutması üzerinden anlatılır. Biri karaya diğeri denize ait olmak üzere iki farklı varoluş alanına ait bu canlılar, doğaları gereği birliktelikleri konusunda çıkmazdadır. İlişkilerdeki çıkmazın tamamen farklı dünyalara aidiyet üzerinden aktarıldığı bu ilişki biçimi modern ilişki biçimlerindeki çarpıklığı da etkileyici biçimde yansıtır: "Kişioğlu… Kolaya yüz vermezler ama aradıklarının, istediklerinin ardından koşuyormuş görünmekten hoşlanmadıkları için en güç durumlarda bile aldırışsız adam kılığına bürünüverirler, avlarının -avlan saydıklarının, ardından koştuklarının- durmasını, kaçmaktan vazgeçip kendilerine

[12] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 159.
[13] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 17.

yanaşmasını beklerler. O zaman duydukları haz daha da büyüktür."[14] Bu noktada, bireylerin ilişkileri av-avcı formuna dönüşür ve ne tam anlamıyla güven duyma ne de tam olarak bağ kurma mümkün hâle gelir. Karşılıklı bağımlılığın ve tahakkümün iç içe geçtiği bu ilişkiler, çelişkili ve değişken yapılıdır. Bir dilemma olarak kurgulanan anlatıda balığın mı yoksa balıkçının mı tutsak olduğu belirsizdir.

Göçmüş Kediler Bahçesi'nde her masalda değişen iletişim ve ilişki biçimleri, eserin tamamını, çözülmesi gereken bir örüntüye dönüştürür. Yazının ilişkileri çok katmanlı ve değişebilir yapıda ele alışı, özünde aynı temaların bağlanır; kaçış, korku, arzu, sevgi ve sevgisizlik. Bu duygusal temaları ortaya çıkmasına neden olan anlatı olayları, akışkan modern bireylerin deneyimlerinde olduğu gibi güvensizlik, yönsüzlük, belirsizlik ve kimlik çözülmeleridir; *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde de karakterlerin yaşadığı içsel gerilimler benzer biçimde bu durumların etkisiyle şekillenmektedir. Karakterler bir yandan bireysel özgürlükleri için çabalarken öte yandan belirsizlikten doğan korkuyla yüzleşir. Bu gerilimler kimi zaman şizoid ruh hâliyle kimi zaman yalnızlaşıp ötekilik deneyimiyle biçimlenir. Dördüncü masalın ardından yazarın Hobbes'un söylediği bir sözü eklemesi bunu doğrular niteliktedir: "yaşamımın tek tutkusu korku oldu."[15] Bu cümle, anlatının en temel duygusunu gözler önüne serer. Korku, hem özgürlük hem ilişkiler hem de benlik inşası bakımından bireyin hayatına yön verdiği gibi masala da yön vermektedir. Karasu'nun masallarında bu korku, bireyin ilişkilerinde, arzularını bastırışında ve yaşamla arasında kurduğu bağda tekrar görünür kılınır.

"Usta Beni Öldürsen E!" masalında çırağın ustası tarafından çizilmiş belirgin yaşam çizgisini ve ona atfedilen kimlik sınırlarını aşma çabası, iç dünyasında şizoidlik, kuşku ve korkuyla karşılık bulur. Masaldaki bu örnek, müphemlik karşısında kişinin nasıl kuşkulu ve güvensiz bir yapıya büründüğünü açıkça gösterir. Çırağın doğuştan gelen bir özelliği olan "ölecek insanların yüzlerinde bir ben izi görme", onu ölüm ve yaşam arasında engel olamayacağı gerçeklikler üzerinde düşünmeye iter; zihninde sürekli bir kaos yaratır.

[14] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 19.
[15] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 73.

Cambazlık gibi fiziksel ve zihinsel odak isteyen bir işte düşünmeye dalmak büyük bir risktir; ancak çırak, ustasının defalarca uyarmasına rağmen düşünme eylemini sürekli tekrarlar. Bir gün ustasının yüzünde de ben gördüğünde, çırağın zihninde oluşan korku, onu yoğun bir kuşkuya ve belirsizliğe sürekler. Ustasının ölümünü engellemek için çabalasa da bu çaba onu giderek daha şizoid bir ruh hâline girmesine neden olur: "Akşam, ustasına baktı, burnunun dibindeki o leke biraz büyümüş gibi geldi. İçine kaygılar doldu… Ustası ölecekti… Aklı başından gitti. Ne yapacağım bilemiyordu… yüreği ağzına geliyor..."[16]

Alıntıda işaret edilen çırağın şizoid ruh hâli, postmodern öznenin geldiği son noktayla benzerlik göstermektedir. Modernizmde yabancılaşmış birey postmodernizmde parçalanmış, bölünmüş ve bu bölünmelerin toplamı olan kaotik bir şizofrenlik içindedir. Ihab Hassan'nın da modernizm-postmodernizm kıyasında belirtti gibi modernizmin ruh hâli paranoya, postmodernizmin ruh hâli şizofrenidir.[17]

Gerçekliğin illüzyonla iç içe geçtiği bu anlatıda ben (iz) ile ölüm arasında kurulan bağ, kurmaca-gerçek, doğru-yanlış arasındaki sınırları muğlaklaştırır. Bu durum, akışkan modernitenin temel göstergelerinden olan "gerçeğin ayırt edilemezliği"ni doğrudan yansıtırken, bu bulanıklığın kişilerin ruh hâlini nasıl etkilediğini de gösterir. Bu noktada Bauman'ın postmodern bireyin yaşamına sızdığını söylediği şüphe, çırağın sürüklendiği durumda kendisini gösterir. Bireyler gibi çırak da güvenilir bir liman aramanın beyhude çabası içindedir; çünkü çırak bu şüpheyle baş edemediği gibi, çıkış yolu bulamayarak kaotik durumlar içerisinde debelenir. Nitekim masalın sonunda usta yerine çırağın ölümü bu durumu destekler. Çırak, ustasının ona her zaman öğütlediğinin aksine gösteri esnasında düşüncelere dalar. Ustasının ölmemesi için onu kurtarma planlarını düşünüyor olmak, çırağın düşüp ölmesine sebep olur.

Öte yandan bir iktidar figürü olarak ustanın, çırak üzerindeki tahakkümü göz önünde bulundurulduğunda, ustanın ölüm ihtimali çırağa haz veren bir ihtimaldir;

[16] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 120.
[17] David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Sarvan, yay. haz. Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 59.

çünkü ustası ölürse artık kendisi "usta" olacaktır: "Sevinebilirdi de bir yerde. Usta olup çıraklar alacaktı yanına… Ama kendi de"[18]

Bu noktada çırak, ustasının ölümünden korkanken aynı zamanda bu ölümü kendi yükselişi olarak görür. Bireysel çıkarları ve ustasıyla kurduğu bağ arasında çelişkili bir noktada yer alır. Ancak ustalık da ölümü beraberinde getirdiğinden çırak kendi ölümüne dair sorgulamalara başlar. Öykünün dili de bu zihinsel ve duygusal karmaşayı yansıtır; metin boyunca 56 kez düşünme kökenli kelime kullanılmıştır. Çırağın sürekli soru cümleleriyle ilerleyen anlatı, bir cevaba ulaştırmak yerine var olan soruları vurgulayarak okuyucuyu da bu kaotik ve şüphe dolu atmosfere dahil eder.

Göçmüş Kediler Bahçesi eserinin belirsiz ve kaotik anlatı dünyası karşısında karakterlerin bu karmaşadan kaçma arzusu taşıdığı, içe kapanma ve yalnızlaşma eğilimi gösterdikleri görülür. "İncitmebeni" masalının öğretmeni, kent yaşamının kaotik düzeni ve dayatmacı tavrından bunalarak bir adaya yerleşmiştir. Bu tercih, adamın her şeyi geride bırakma isteğini ortaya koyar:

> "Herkesin, kim bilir, belki de ancak "çoğu insanın" demeli ya, giyinmek için uğraşıp didindiği bir dünyada, insanların arkasını kat kat kalınlaştırmak için olmasa bile, kış aylarının acı soğuğu estiği zaman sırtını pek tutabilmek için çalışıp yaşadığı bir ülkede soyunmaktan başka şey dilemeyen bir adamın masalı bu."[19]

Toplumun, kültürel normların ve modern yaşamın bireylere giydirdiği roller, baskı ortamından kaçış arzusunu beraberinde getirmiştir. Nitekim eserin son masalı "Bir Başka Tepe", duygusal çıkmazlardan, ikircikli hâllerden ve baskıdan kaçış arzusunun somutlaştığı yerdir. Bu yolculuk, karakterin zihinsel ve duygusal dünyasıyla yüzleşme sürecine dönüşür: "Bugüne dek öğrendiklerimi, bugüne dek yaşadıklarımı… tartmaktan başka ne işim var doruğa çıkarken?"[20] Kavgalarını, tanıdıklarını hatta kendisini bile ardında bırakarak doruğa doğru yol almaktadır. Karakterin, zihninde geçmişle hesaplaşması yazarın kullandığı birtakım imgelerle ifade edilirken, bu imgeler kişinin yaşam karmaşasına dair izler sunar.

> "Bu da eski bir imge; bir çocuk oyunundan artakalmış; uzak bir karanlıktan gelen kararsız, sık sık çatlayıveren bir çocuk sesinin söylediği tekerlemede biçimlenen bir

[18] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 118.
[19] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 132.
[20] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 201.

imge. Böcekbaşı, böcekbaşı, hani böceklerin başı? Saçma bir şey, bütün tekerlemeler gibi. Hepsi gibi de bir düş yumağı, açılıp çözüldükçe dolaşan. İplikler gibi. Böcekbaşı, böcekbaşı..."[21]

Bu imgeler, eser boyunca farklı katmanlarda ele alınan bireyin zihinsel ve duygusal gerilimlerini yansıtır. Sanki bir ipek böceğinin ördüğü ip, masaldan masala uzanır; "Avından El Alan"da avı tarafından avlanan ve bununla hem fiziksel hem de duygusal olarak baş edemeyen adama, Sazandere'de ulaşma arzusuyla yola çıkan "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam"a, oradan dehlizin karanlığında varoluşuyla yüzleşen "Dehlizde Giden Adam"a ve nihayetinde tüm bu kaçış arzusunun doruk noktası olan "Bir Başka Tepe"deki adama kadar sürer.

Tüm bu masallarda karakterlerin iç dünyalarına yönelişleri, kaçış arzuları, bastırılmış korkuları ve kaygıları, anlatının her satırında sezdirilir. Bilge Karasu'nun da *Göçmüş Kediler Bahçesi* masalları için belirttiği gibi "Bu yırtıktan, gündelik aşımız korkular, kaygılar sızıyordu. Bulanık, "kirli" düşler, unutulmuş, unutturulmuş yönelişler kımıldıyordu bu sızıntının içinden."[22] Karakterlerden sızan korkular, endişeler, kaçış arzuları akışkan modern bireyin parçalanmış kaotik duygusal ve zihinsel dünyasıyla örtüşür. Akışkan modernliğin, sabit anlamların çözülmeye başladığı dünyasında birey nasıl bir güvensizlik, köksüzlük ve aidiyet sorunu yaşıyorsa, masallardaki karakterler de benzer bir duygulanımsal atmosfer içinde, kendilerini aşmaya ve uzaklaşmaya çabalarlar.

2.3. Kılavuz

Bilge Karasu'nun *Kılavuz* adlı eserinde, bireyselleşmenin duygusal düzleme yansımaları, kitabın başkişisi Uğur'un iç dünyasında gözlemlenir. Karakter, aidiyetsizlikle yoğrulmuş, duygusal olarak sarsıntılı bir kişi olarak karşımıza çıkar. Sahip olduğu karakter ve yaşantı, onu modern dünyada yalnızlaşan ve parçalanmış kimliğinin peşinden sürüklenen bir figür hâline getirir. Bu nedenle, Uğur'un

[21] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 205
[22] Bilge Karasu, **Susanlar**, Metis Yayınları, 4. bs., İstanbul, 2023, s. 176.

bireyselleşmesi ve değişen kimliği; iç dünyasında ve gerçek ile düş arasında gidip gelen bilincinde görünür hâldedir.

Uğur, düzenli ve az risk barındıran geleneksel bir yaşam biçimine sahip değildir; bu yaşam biçiminin olumsuzluklarını anlatı boyunca deneyimlemeye devam eder. Gazetede gördüğü bir iş ilanı nedeniyle ansızın yeni bir şehre taşınması, yaşamındaki kararsızlığın ve yönsüzlüğün bir yansımasıdır. Sırtlanması gereken bireysel sorumluluklar -iş, ilişkiler, düzen vb.- onu bunaltarak kaçış arzusuna sürükler. Kendi deyimiyle, "gevşeyeyim, dinleneyim… herkesin vazgeçilmez saydığı birtakım incelikler göstermek gerekmeksizin, on gün geçireyim"[23] düşüncesiyle hareket etmek ister. Bu ifade, bireysel sorumluluğun ve aidiyet kurmanın onda bir yük, sıkıntı ve belirsizlik hissi doğurduğunu ortaya koyar. Kurgu boyunca sıkça kullanılan "yük" metaforu da Uğur'un, hayatın sorumluluğunu taşıyamayışıyla ilgilidir: "Yükümü, herkes gibi yere bırakabilmeyi ne zaman öğrenecektim ki?"[24] sorusu hem varoluşsal hem de duygusal bir yılgınlığın göstergesidir.

Uğur'un zihni, sürekli bir ikilik içindedir: özgürlük ile sorumluluk, aidiyet ile kaçış, gerçek ile kurmaca. Bu ikircikli ruh hâline, kuşku ve güvensizlik eşlik eder. Girdiği işte patronu Yılmaz Bey'e karşı duyduğu güvensizlik, aslında bireyselleşmiş insanın diğerlerine duyduğu genel bir mesafenin izdüşümüdür. İlanı, kendisinin işe başvurması için verildiğini düşünmesi, dış dünyanın, birey üzerinde kurduğu denetimi, yönlendirme gücünü ve bireyin buna karşı duyduğu paranoyayı açık eder. Sürekli zihinsel spekülasyonlar üreten Uğur'un şizoid ve kaygılı ruh hâli, zihninde kurduğu evrene sıkışıp kaldığını göstermektedir. "Sanki her şeyi en ince ayrıntısına dek tasarlanmış, benim bu tasara… harfi harfine uyacağımdan da emin görünmüştü."[25] Sıkışıp kaldığı zihin evreni Uğur'un spekülasyonlar üretmesine ve çevresindeki herkese kuşkuyla yaklaşmasına sebep olur; bu kuşkunun, kişilerin güvenli alanlarında nasıl bir tahribat bıraktığı *Kılavuz*'un anlatı dünyasında temel meselelerden birisi olarak yer almaktadır.

[23] Bilge Karasu, **Kılavuz**, Metis Yayınları, 9. bs., İstanbul, 2016, s. 9.
[24] Karasu, **Kılavuz**, s. 20.
[25] Karasu, **Kılavuz**, s. 17-18.

Uğur'un kuşkulu ve güvensiz tavırlarının yanı sıra düş dünyası da onun hakkında birçok şey ifade etmektedir. Uğur, gördüğü düşleri veya düş zannettiği gerçekleri birbirinden ayırt edemez. Bu düş-gerçek karışımı, Uğur'u deliliğe yaklaştırır: "Biri güler gibi oldu. Gülen bendim. Çıldırıyordum sağlama"[26] gibi ifadeler, bu zihinsel çözülmenin sınırlarında dolaşan bir bireyin iç sesleridir. Rüyaları, günlük yaşantısına sızması ve gerçeklik algısını yitirişi, Uğur'u sürekli tedirgin hissettirir. Uğur'un düşlerinde işlenmiş bir cinayetin sorumluluğunu alması, suçluluk ve vicdan azabıyla birlikte onu yoğun bir kaygı girdabına çeker: "Kaygı da, korku gibi, kendi memesinin oburudur."[27]

Kurgunun en önemli metaforlarından biri olan Francisco Goya'nın *El sueño de la razón produce monstruos* (Usun uykusu canavarlar doğurur) adlı tablosu, Uğur'un iç dünyasının görsel bir karşılığı gibidir. Anlatıda resim, "yarasalar, baykuşlar, kediler, gece karanlığının yaratıkları güçsüzlük anlarımızın uğursuz düşmanları, öncesiz bir korkunun kapkara ışınlarıyla çevreliyordu uyuyan adamı"[28] cümleleriyle tasvir edilir. Yılmaz Bey'in Uğur'a hediye ettiği bu resim, bireyin aklı uykuya daldığında, yani kontrolü kaybettiğinde, karanlık duyguların ve korkuların nasıl birer "canavar" olarak ortaya çıktığını simgeler. Aklı uykuya dalan ve gerçeklikten uzak olan birey tasviri, aklı önceleyen modern tavrın ve bireyin aksine, şizoid postmodern bireyi hatırlatıyor olmasıyla önemlidir. Postmodern bireyin gerçekliğe duyduğu güvensizlik duygusu ve gerçeklikten uzak hâli, Uğur'un duygusal çözülmelerinde karşımıza çıkar: "Hepsini ben uyduruyordum. Hiçbir şeyin gerçekliğine inanamazdım artık. Ya da, uyanmalıydım bu karabasandan."[29]

Bireyin, evreni ve gerçekliği algılayış biçiminin sabitlikten nasıl uzaklaştığını, Uğur'un kendisini sürekli bir oyun içerisinde hissetmesinde görürüz. Yaşamın ve kendisinin gerçekliğine dair sorgulamaları, onu ölüm kadar endişelendirmektedir. Ne bu oyun içerisindeki yerini ne de onu oynatanın birinin olduğuna emindir. Uğur içinde bulunduğu hayatı bir tür oyun olarak deneyimlemesi ve bu oyun içerisinde ilerleyeceği yönü bulamaması, eserin adı göz önünde bulundurulduğunda daha da anlamlı olur.

[26] Karasu, **Kılavuz**, s. 35.
[27] Karasu, **Kılavuz**, s. 20.
[28] Karasu, **Kılavuz**, s. 79.
[29] Karasu, **Kılavuz**, s. 38.

"Kılavuz" kavramı, bireyin oyunsu çıkmazdan kurtulmak için bir yön gösterici veya dayanak arayışı içinde olduğu konusunda önemli bir göstergedir. Nitekim İhsan'ın, yaşananlarla ilgili tespiti de bunu düşündürür: "Sanki her şey, birinin, örneğin Uğur'un düşlerinden birinde olup bitiyor… Ama pek garip bir yerlerden geçiriliyor gibiyiz… Bir… Bir… Bir picama lastiği gibi!"[30] Rehber anlamına geldiği gibi "dar ve uzun bir yerden tel, kablo gibi bükülebilen bir şey geçirilirken bunların ucuna bağlandığı sert nesne"[31] anlamına da gelen kılavuz, her türlü, yolunu bulamayan kişi ve nesneye yardım niteliği taşımaktadır. Bu noktada postmodern bireyin yolunu kaybetmiş ve zihni bulanmış vaziyetinin *Kılavuz* eserinde tezahür ettiğini söyleyebiliriz.

Kılavuz'un başkahramanı Uğur, ölümle sürekli karşı karşıya kalan, yaşamla ölüm arasında salınan bir karakterdir. Eski sevgilisinin ölümünden duyduğu suçluluk ve annesini kaybettikten sonra kendi ölümüne dair duyduğu yoğun kaygı, onu hem psikolojik olarak hem de varoluşsal anlamda çökertecek noktaya getirir. Ölüm duygusu, postmodern bireyin taşıdığı en derin kaygı biçimlerinden biridir. Birçok şeyin anlamını yitirdiği postmodern dünyada ölüm artık yalnızca bir son değil; sürekli yaklaştığı hissedilen bir tehdittir. Tuba Dağıstan'ın tezinde de belirtildiği gibi, Karasu'nun eserlerinde ölüm, sevgi, yolculuk, kaçış, ötekileşme ve kaygı temaları, gerçek hayattaki karşılıklarında olduğu gibi diyalektik bir bütünlük oluşturur: "Sevgi öteki olmaktan, ötekini bulmaktan kaynaklanır veya ona yol açar, bu bir yolculuktur, yolcu yalnızdır, yalnızlık kaygıdır, kaygı ise kaçışı gerektirir kaçış ise ölümdür."[32]

2.4. Troya'da Ölüm Vardı

Troya'da Ölüm Vardı eserinde, yazarın yarattığı karakterler, bireyselleşmenin yalnızca özne tarafından şekillendirilen bir süreç olmadığını, toplumsal yapı ve aile sistemiyle çatışan bir süreç olabildiğini ortaya koyar. Bu sürecin bu kadar farklı dinamiklere bağlı oluşu birçok duyguyu da açığa çıkarmaktadır. Anlatıda toplum ve

[30] Karasu, **Kılavuz**, s.102
[31] Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, "Kılavuz" maddesi. (Erişim Tarihi: 09.08.2025), https://sozluk.gov.tr/ "kılavuz".
[32] Tuğba Dağıstan Çetintaş, Bilge Karasu Hayatı ve Eserleri, Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Manisa, 2018, s. 130.

ailelerle girilen çatışmalar suçluluk, korku, yalnızlık gibi duygusal girdaplara neden olmaktadır.

Aleko karakteri üzerinden anlatılan bireyselleşme deneyimi, dinî ve kültürel normların izlerini taşır. Hristiyan bir ailede büyüyen Aleko, İsa ve Meryem gibi kutsal figürlerle çevrili bir ortamda yetişir. Aleko'nun büyüdüğü bu ortama rağmen düşünsel manada ailesiyle çatışma yaşıyor oluşu problemlere neden olur. Aleko İsa ve Meryem hakkında ironik bir söylem dile getirir: "İsanın kanı; güzel şey; umurumda değil ama. Kanlı İsa, kanı beş çeşmeden akan Meryemin oğlu, benden uzakta. Hayatım kadar kanım da benim... Kanımı yalatmak istemem..."[33] Bu cümleyi kurduktan sonra suçlulukla dile getirdikleri, ailesinin kabulleri ve kendi kabulleri arasındaki çatışmayı vurgulayıcıdır: "Aleko, yahut Aleksandros Vratsis, İsanın kanını çevreleyenlerin gölgesinde büyümüş bir çocuk, böyle söylüyor."[34] Aleko'nun zihninde dönen bu mesele, içinde büyüdüğü inanç sistemini sorguladığını açıkça ortaya koyar; bu sorgulayış ona yalnızlaşma, ötekileştirilme olarak geri dönecektir. Kilisedeki kimselerden bahsederken "hiçbir zaman kendimi, onlarda biri bilemedim"[35] cümlesi, inanç ve norm dışına çıktığı için aidiyet kuramadığının ve yalnızlaştığının göstergesidir. Bu noktadan hareketle Aleko'nun deneyiminde bireyselleşme ve ötekileştirilmenin yan yana ilerlediği söylenebilir. Benzer biçimde akışkan modern dünyanın insanlarının yaşadıkları da Aleko'nun deneyimiyle ilintilidir. Bauman, bireyin norm dışı bırakılarak yalnızlaştırılmasını, terk edilmiş hissettirilmesini, artı-değerlerin ve fazlalıkların kitlesel üretimiyle nam salmış dünyamızda en yaygın görünen kabuslardan olduğunu belirtir."[36]

Benzer bir gerilim, Müşfik ve Suat'ın ilişkisinde de görünür. Sarıkum gibi küçük bir kasabada, toplumun normlarına aykırı olan cinsel kimlikleri, yaşadıklarını suçluluk ve korku dolu bir döngü içerisinde sürdürmek durumunda kalır. Müşfik'in Suat'a söylediği şu sözler, taşıdığı duygusal yükü açığa çıkarır: "Suçluydum, her şeyde suçluydum, Suat konuştukça suçluluğum artıyordu. Bağırmak istedim, suçluluğumu

[33] Bilge Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, Metis Yayınları, 10. bs., İstanbul, 2022, s. 37-38.
[34] Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, s. 38.
[35] Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, s. 40.
[36] Zygmunt Bauman, **Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup**, çev. Pelin Siral, Habitus Yayıncılık, 2. bs., İstanbul, 2014, s. 126.

herkese duyurmak istedim…"[37] Müşfik'in bireysel yöneliminin toplumsal normlara ters düşmesi, içsel çatışmalar yaşamasına neden olmaktadır. Bu durumun Suat'ın duygusal dünyasına etkisinin korku olduğunu görürüz; bu korku ondan kaçış arzusunu ortaya çıkarır. Aralarındaki ilişkiyi, kendilerinden başka kimse olmadığı için birbirleriyle oynamak olarak tanımlar. Suat baskıyı, duygularını ve arzularını reddederek onlardan kaçar ve azaltma eğilimi gösterir. Çünkü bireysel seçimler, sorumluluğu da peşinden getirmektedir. Toplumsal normlarla çakışan eş cinsellik, Müşfik ve Suat'ı sık sık korku ve endişeyle karşı karşıya getirir. Birbirlerine yaklaştıkları esnada Suat'ın kocaninesinin onları görmüş olması ihtimali yüreklerine indirir: "Deli ama gene de korktum bir ara. Bizi görecek diye…"[38]

Bireyselleşmenin ve kimlik tercihlerinin getirdiği bu duygusal gerilimler, yalnızca bireyleri değil aile üyelerini de etkiler. Karakterlerin anneleri anlatıda, çocuklarının bireyselleşmelerini olumsuz etkileyen ve bu durumlardan etkilenen figürler olarak yer alır. Yalnız kalamayan anne figürleri kurdukları aile içerisinde rol ayrımı yapamayarak yaşamlarındaki boşluklarını çocuklarının varlığıyla tamamlamaya çalışan, bireyselleşememiş karakterlerdir. Dolayısıyla çocukların attığı bireysel adımlar, anneden kopuşa neden olur. Bu kopuş ise annelerde terk edilme ve yalnızlık korkularını tetikler.

Eserde karakterlerin yaşam pratiklerine ve iç dünyalarına bakıldığında ortak paydanın yalnızlık hissi olduğu söylenebilir. Karasu'nun birçok eserinde temel izlek olan yalnızlık, yalnızca bireysel deneyim olarak değil, modernleşmenin ve kentleşmenin doğurduğu yalnızlaşma olarak da sunulur. Karasu, bu hissi *Susanlar*'da şöyle ifade eder: "Dışarısı aydınlık ve gürültülü. Burası kalabalık, karanlık ve meyvasını durmadan döken bir ağacın yalnızlık sesi ile dolu. Yalnızız bu kalabalıkta, her birimiz yalnızız."[39] Karasu'nun eserlerin duygusal bir süreklilik olan kalabalıklar içerisindeki yalnızlık hissi *Troya'da Ölüm Vardı* eserinde de mekânsal bir bağlamla ortaya konur. Müşfik ve ailesinin Sarıkum'dan İstanbul'a göç etmesiyle, kent yaşamının dayattığı yapay ilişkiler, güvensizlik ve yabancılaşma gibi deneyimler,

[37] Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, s. 66.
[38] Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, s. 64.
[39] Karasu, **Susanlar**, s. 17.

karakterleri yalnızlık duygusunu belirginleştirir; modern insanın içsel çöküşünü gözler önüne serer: "İstanbul'un beton sıkışık yalnızlığında büsbütün sustu."[40] Kent anlatıda, yalnızca fiziksel değişime neden olmaz aynı zamanda karakterlerin içsel dünyasını ve ahlaki anlayışlarını da etkiler. Bu yeni kent yaşamında aile bağları zedelenir; Reşit Bey'in, eşi Dilâver Hanımı aldatması, ahlaki yozlaşmaya neden olarak aileyi güven krizine sürekler. Aile içinde güven öyle kırılgan bir hâle gelmiştir ki birine güven duyabilmek imkânsıza yakındır: "…yani güvenin ötesinde, güvenin bitmesi gereken yerde güvenmişti bana, güvenin hiçbir değerinin kalmadığı, varlığı ile yokluğunun arasında kıl denli ayrım olmayan bir yerde güvenmişti."[41] Kent yaşamında yitirilen bağların, zayıflayan güvenin yerini belirsizlik almıştır.

Netice itibarıyla *Troya'da Ölüm Vardı* eseri, kurgunun içeriğiyle de karakterlerin yaşantılarıyla da bireyselleşmenin yalnızca bir özgürleşme süreci olmadığını aynı zamanda güvensizlik, yalnızlık, belirsizlik ve korku gibi duygusal çatışmaları beraberinde getiren bir süreç olduğunu göstermiş olur.

2.5. Gece

Gece, hem içeriğiyle hem de biçimsel yapısıyla, baskıcı iktidarın bireyin içsel dünyasında yarattığı duygusal gerilimleri ortaya koyar. Bireyleri kuşatan bu duyguların en baskın olanları korku, güvensizlik ve belirsizliktir. Anlatıda bu duyguları bireyin yaşamasının nedeni yalnızca politik sebepler değil, aynı zamanda mutlak gerçeklik algısının çöküşüdür. *Gece*, akışkan modern dünyada gerçeğin algılanış biçiminin kırılışını anlamak için uygun bir edebî zemin sunmaktadır. Modernitenin ardından ortaya çıkan muğlak koşullar, bireylerin dünyayı ve gerçekleri algılama biçimlerini çeşitlendirir ve mutlak bir gerçekliğe ulaşmayı imkânsız hâle getirir. Bu durum, anlatının en belirgin duygu düzlemlerinden birisine dönüşür: "Hangi ayna kendimizi gösterecektir bize? Sürekli bir yürüyüş içinde gibiyiz, bir lunaparkın eciş bücüş görüntü veren aynaları arasında."[42] Eserde bu soru aracılığıyla bireyin, kendini ve kimliğini hangi gerçekliğe göre konumlandıracağını bilemeyişi gözler

[40] Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, s. 86.
[41] Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, s. 106.
[42] Bilge Karasu, **Gece**, Metis Yayınları, 13. bs., İstanbul, 2020, s. 114.

önüne serilir. Akışkan modernite bağlamında sürekli değişen kimlikler ve bireyin kırılganlığı, ayna metaforu ile görünür kılınmıştır. Bu noktada Michel Foucault'nun tespiti dikkate değerdir: "Günümüzün sorunu artık ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir."[43] *Gece*'de de karakterler, kendini tanımakta zorlandığı gibi, içinde bulunduğu kimliği ve gerçekliği de reddetme eğilimindedir; bu reddediş, kimliğin ayna metaforuyla parçalanışına eşlik eder. Birey ve kimlik algısı da ayna gibi dağılmaya müsaittir; bu aynalar, postmodern dönemin dağılmış gerçeklik algısında olduğu gibi doğrusal olmayan görüntüler sunar.

Yaşamın değişkenliği, anlatıda sık sık değişen anlatıcıyla yansıtılır. Okuyucu, tıpkı yaşantısında mutlak unsurlara tutunamayıp kendi gerçekliğini belirleyemediği gibi, anlatıcı ve olay örgüsünü de kesin biçimde kavrayamaz. Hangi anlatıcının gözünden anlatı okunuyorsa olaylar ona göre şekillenir. Böyle bir müphemiyet, okuyucuda tedirginlik yaratır: "Yazar mı kararsız, kişi mi? Bu defterin başından bu yana "ben" diyerek konuşan, bir kişi mi en azından iki kişi mi?... Okuyanın şaşırması gerek; okuyanın şaşması, ürkmesi gerek."[44]

Bu tedirginlik, anlatı karakterlerinin yaşantılarındaki belirsizlikten doğan endişe ve korkularla paralellik gösterir. Engin Kılıç'a göre *Gece*, insanları bunaltıcı bir düzene sokar ve anlatının yapısal özellikleri de bu bunaltıcı düzenle paralellik gösterir. Dipnotlar aracılığıyla, yazar-anlatıcının bu yapıyı kasten ve aşama aşama kurduğu fark edilir. Böylece yazar, romanda Gece'nin efendilerinin uyguladığı baskının benzerini, anlatı düzeyinde okura da uygular. Okuyucu, roman kişilerinin bu baskı rejimindeki yaşantılarını yalnızca edilgen bir biçimde izlemekle kalmaz; değişen anlatıcı-yazar rolleri ve üstkurmaca katmanlarının labirentinde, aynı bunalımı bir aktör olarak bizzat deneyimler.[45]

Gece eserinin duygusal anlamda en temel izlekleri korku ve güvensizliktir. Hem kurgunun içeriği hem de biçimsel özellikleri bu duyguları tetikler. Baskıcı iktidarın, karakterlerin yaşamlarını, zihinlerini ve duygularını kontrol altında tutma çabası,

[43] Michel Foucault, **Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2**, çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, yay.haz. Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 20.
[44] Karasu, **Gece**, s. 99.
[45] Engin Kılıç, "Gece Nasıl Bir Darbe Romanı?", **Bilge Karasu'yu Okumak**, haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, 2. bs., İstanbul, 2017, s. 115.

bireyselleşmenin duygusal boyutunu sorgulayan bir alan yaratır. Zygmunt Bauman'ın akışkan modernite bağlamında ortaya koyduğu "lanetli üçleme" -belirsizlik, güvensizlik, güvencesizlik- anlatı karakterlerinin içsel deneyimlerini anlamlandırmak için uygun bir bakış açısı sunar: Bauman'a göre bunların her biri, kaynağının belirsizliği nedeniyle acı vericidir; bu acı ise bireylerin en güvensiz olduğu kanallara hücum etmektedir."[46]

Başkent Araştırma Merkezi'nin yöneticisi O., insanların, babalarına, ailelerine, yakınlarına, güvenmesini tuhaf bulur. Ona göre herkes potansiyel düşmandır: "Bir anlamda, herkes düşman. Düşmanım. Düşmanımız. Ya da, günü gelince düşman olabilir… kuşku, yaşamımızın temeline koyduğumuz harç olmalı."[47] O.'nun bu kuşkulu ve güvensiz hâli, şizoid bir duygu dünyasını işaret eder. Bu ruh hâli, bireyin iç dünyasında güven kavramının içinin nasıl boşaldığını gösterir; günümüzde güvencesizlik her yerdedir- insan varoluşunun en ücra köşelerine dek nüfuz etmiştir."[48]

Anlatıda bireyleri korkuya mahkûm edenler, iktidarın maşası olan gecenin işçileridir. Bu işçiler herkesin uyduğu, ya da ışığın söndürülüp karanlıkta kaygıyla beklendiği saatlerde, şehrin her yanına "Gece Gelecek"[49] yazarak kolektif bir korku ve dehşet yaratırlar; böylelikle insanlar korkuyu, tüm bedenleriyle duyumsamaya başlarlar. Bireyler, belirsizlik içinde gecenin işçilerinin ne yapacağını beklerken korku, bedensel bir olguya dönüşmüştür.

Bu işçiler, birtakım aletlerle geceyi getirmek için uğraşırlar; bu aletler aynı zamanda dövmeye, yırtmaya, delmeye ve koparmaya yaramaktadır. Amaçları insanları ürkütmek ve kontrol altında tutmaktır; yalnızca sokağın ortasında durmaları bile insanları tedirgin etmeye yeter. *Gece*'de korkunun bu panoramik görüntüsü, Bauman'ın akışkan modernite içerisinde tanımladığı birey-korku ilişkisini anımsatır:

> "Korku içindeki bireylerin bireysel korkularını, kısa süreliğine de olsa, hep birlikte asabilecekleri bireysel askılara ihtiyaç vardır. İçinde yaşadığımız zaman dilimi -ister

[46] Karasu, **Akışkan Modernite**, s. 262.
[47] Karasu, **Gece**, s. 85.
[48] Karasu, **Akışkan Modernite**, s. 247.
[49] Karasu, **Gece**, s. 43.

kendi özel hayatlarını mahveden politikacılar olsun, ister karanlık sokaklardan ve belalı mahallelerden dışarı açılan suçlular, isterse "içimizdeki yabancılar" …"[50]

Anlatıda yankılanan bu korkular, karakterlerin yaşamlarında tehdide dönüşür. Gecenin içinde aydınlık bir yapı kurmaya çalışan Düzeltmen ise, bu karanlıktan bir çıkış olmadığını sorgulatır. Anlatının sonunda Düzeltmen'in "bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?"[51] notu, tüm metne hâkim olan bunalımın özeti niteliğindedir.

Bilge Karasu'nun edebî dünyasında korku teması, neredeyse tüm metinlerinde varlığını gösterir. Ancak bazı metinlerinde temel izlek hâline gelir. *Gece* metni, Karasu'nun korku izleğini asli bir unsur olarak kullandığı anlatılarındandır. Bu metinde yaratılan his dünyasını en iyi yansıtan ve paralel duygu atmosferine sahip metin, *Kısmet Büfesi*'nde yer alan "Çeşitlemeli Korku"dur. Kendisinin metin olarak adlandırdığı ancak şiire benzeyen bu anlatı, şekil ve içerik bakımından, *Gece'*nin okuyucuya sunduğu korku ve gerilim duygularının daha estetik bir yansımasıdır:

"SENİ SENİ SENİ

: SENİ : SENİ :

Yaşadım - : - duydum - : - - :

öldüm - - - - - - - - - - -

ANILARIM SENİN GELECEĞİN OLUYOR GERÇEKLİK DUYGUSUNU YİTİRİP, UZAKTAN UZAĞA HEP SENİN SİVRİLDİĞİN BİR PUS İÇİNDE YAŞAMAĞA BAŞLADIĞIM ŞU ANDA."[52]

Metindeki parçalı anlatım ve puslu atmosfer, *Gece*'nin parçalı yapısını ve karanlık atmosferini çağrıştırır. Anlatı boyunca hissedilen baskı, gecenin işçilerinin saçtığı korku ve gerçekliğin yitimi, "Çeşitlemeli Korku"da şiirsel bir biçimde yankılanır.

Her iki metinde de hâkim olan duygu atmosferi, moderniteden bu yana bireylerin endişeli ruh dünyasıyla benzerlik gösterir. Sigmund Freud'un, *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda belirttiği gibi "uygarlık insanın mutluluk olanağının bir bölümünü

[50] Bauman, **Akışkan Modernite**, s. 72.
[51] Karasu, **Gece**, s. 233.
[52] Bilge Karasu, **Kısmet Büfesi**, Metis Yayınları, 8. bs., İstanbul, 2020, s. 85.

bir parça güvenlik ile takas etmiştir."[53] Freud'a göre yaşamın en temel duygusu huzursuzluktur; bu huzursuzluk bireylerde kronik olarak endişe, güvensizlik, korku ve tedirginlik yaratır. *Gece'*nin uygarlığında var olan karakterlerdeki baskın duygular, Freud'un modern insanda işaret ettiği temel duygularla örtüşmektedir.

2.6. Altı Ay Bir Güz

Karasu'nun *Altı Ay Bir Güz* eseri başkarakter Kerim'in zihninde geri dönüşler yaşayarak anılarını deşmesi ve birtakım yüzleşmeler yaşaması üzerine kuruludur. Ana izlek ölüm ve hastalıktır. Başkarakter Kerim'in anılarını anlatırken bahsettiği her isim ölmüştür; onlarla olan ilişkileri üzerinden kendine dair, hayata dair ve benliğinin oluşumuna dair çıkarımlar yapar. Metin boyunca devam eden bireysel geçmiş hesaplaşması, ilişkilerin kalıcılığına dair duyulan inançsızlık ve kimliğini, benliğini oluşturan etmenlere duyulan derin kuşkular, Kerim'in yaşlılık döneminde, bastırdığı ya da ertelediği duygular olarak karşısına çıkar. Karasu'nun dili bu hesaplaşmayı bireyin duygusal dünyasını (korkularını, güvensizliklerini, acılarını, sevgilerini, umutlarını, suçluluk duygularını vb.) derinlemesine yansıtan bir biçimde ele alır. Modern çağ içerisinde olmak ise bu duyguları daha karmaşık hâle getirmektedir:

> "Çağımız, suçluluk modaları çağı. Suçluluk duygusu epey para kazandırıyor. İnsanı önce hiçbir şeyle doymaz, hiçbir şeye doymaz kılacaksın, sonra, doymağa yeltenmenin ne kadar kötü, ayıp, tehlikeli, hastalık yaratıcı olduğunu söyleyecek, söyleyecek, söyleyecek, beyinlere kakacaksın."[54]

Bu sözler, çağın bireylerinin mevcut düzen tarafından maddi manevi tüketime itilip sonra bu tüketimin sorumluluğunu tek başlarına üstlenmek zorunda kalışlarını ifade etmektedir. Bu döngü bireyleri duygusal yıpranmaya iterken sürekli kendilerini sorgulamak zorunda bırakır.

Karasu bireylerin devingen ve kırılgan psikolojik durumlarını doğanın sabitliği karşısında konumlandırır. "Ağaçlar… Onlar, canlılar çevriminin öğesi. Onlarınki sabır değil, dayanıklılık, ellerinden geldiğince değişmezlik."[55] Bu ifadelerde doğanın

[53] Zygmunt Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, çev. Yavuz Alogan, yay.haz. Mehmet Beşikçi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, s. 56.
[54] Bilge Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, Metis Yayınları, 6. bs., İstanbul, 2018, s. 11.
[55] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 11.

durağan gücüne vurgu yapılması, akışkan ve değişken koşullar içerisinde yaşamaya çalışan modern insanın duygusal girdabını, kırılganlıklarını daha görünür kılan bir kıyastır.

Kerim'in duygusal devinimini etkileyen en önemli etmenlerden biri de ölümdür. Annesinin hastalığı, çevresindekilerin ölümü ve yaşlanmış olması Kerim'in kendi varoluşu üzerine düşünmesini tetikler. Bu hesaplaşmada Kerim, kayıpların yasını tutarken bir yandan da yaşamında kurulamamış bağların sancısını çekmektedir. Burada, insanın bağ kurma ihtiyacı ile bireysel arzuların öne çıkışı arasındaki gelgitler göze çarpar. Karasu, Kerim aracılığıyla çağın ilişki ve ilişkisizliklerini sorgulatarak okuyucuyu şöyle bir sonuca ulaştırır: "Kopmak bağlanmak, başarılı olsak da olmasak da yaşamımızda kurduğumuz pek az şeyden biri, ilki… İlişkiler. Kendimize bir anlam kazandırmanın tek yolu."[56] Alıntının ulaştırdığı sonuç şudur: Her şeyin çözüldüğü, değişip dönüştüğü ve bireyin yalnızlık tuğlalarıyla örüldüğü bu dönem içerisinde anlamını yitirmemiş sınırlı şeylerden birisi bağ kurmaktır; başarısızlık söz konusu olsa bile…

Anlatının ilişkileri tartıştığı noktada, modern dünyanın mitlerinden *Don Juan* örneğinin dâhil edilmesi, çağdaş bireyin bağlanma yetisini yitirişini, ilişki sorunlarında bireysel hedeflerin ön planda oluşunu vurgulamak adına önemlidir: "Don Juan, hoşlandığı kadın karşısına nerede çıkarsa çıksın ardına düşer, ereceğine ermeden de soluk aldırmazmış. Ondan sonra, nasıl olsa, gönlünü çelen bir başkası çıktığı için de hiçbirine bağlanmadan bir sonrakine, bir sonrakine…"[57] Bu örnekle bağ kuramayan birey arasında ilişki kurulmuştur. Modern dönemde kurulan ilişkilerin geçiciliği vurgulanır. İlişkilerdeki geçicilik kişileri sürekli olarak bir sonraki ilişkiye yönlendirerek duygusal tüketimle karşı karşıya bırakır. Hiç kimsede kök salamadan sürekli dolaşan birey, ilişkiler konusunda istikrar gösterememektedir.

Anlatıda ölümün ilişkileri sorgulattığı gibi hastalık da güveni sorgulatmaktadır. Kerim'in annesinin hastalanması ve hastanede geçirdiği sürenin artışı, modern bireyin iç dünyasında bastırdığı güvensizlik, korku ve kararsızlıkları açığa çıkarır. Bu

[56] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 71.
[57] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 16.

duyguların iç içe geçmesi, bireyin güvenlik arayışı ile varoluşsal kaygıları arasında sıkışmasına neden olur.

Hastalık her dönemde insanlarda korkuya neden olmuşsa da akışkan modern dünyada bireyleri tehdit eden risklerin artışıyla ve azalan güven duygusuyla, bu korkular daha yaygın ve yoğun hâle gelmiştir. *Altı Ay Bir Güz*'de çizilen portrede modern birey, sürekli kendisini tehdit altında hisseden ve güvenmekte zorlanan bir yapıdadır. Kerim'in annesini hastaneye götürüp "danışma adıyla yumuşatılmış, çağa uydurulmuş uç beyliğine"[58] yanaştıktan sonra hissettiklerini, "acılar, kaygılar, korkular arasında kulaç atmağa başladı"[59] şeklinde ifade etmesi buna örnektir. Buradaki çağ vurgusu, duyguların yalnızca bireylerin kendi yaşam dinamiklerine bağlı olmadığını, çağ tarafından da şekillenebileceğini ortaya koyar; duygular, çağın akışına ayak uydurmaktadır. Karasu'nun hastane ile tapınak arasında kurduğu benzerlik, modern insanın güven boşluğunu bilimi kutsallaştırarak gidermeye çalışmasının eleştirisi olarak yorumlanabilir: "Hastane, ölümünü geciktirmeye çalışanların, daha doğrusu yazgısının kendisine haksızlık ettiğini düşünüp bu yazgının ancak değiştirilmek, en azından el katılmakla gerçek yazgı olarak gerçekleşeceğine inananların umut bağladığı, tıp adı verilen gizli dinin, hekimleri… rahipleriyle yürütüldüğü yerdir."[60]

Modern dönemde bilimin dogmatik düzeyde kabul görüşüne bir göndermede bulunarak çağ tarafından şekillenen birey bir kez daha ortaya konmuştur. Birey, kendi yazgısına müdahale etme arzusuyla hastaneye umut bağlarken, mekâna biçilen rolün anlamı dönüşmektedir. Hastane hakkında yazılan bu uzun betimleme ile Karasu, çağdaş bireyin risklerle ve belirsizliklerle baş etme çabasına dair eleştirel (öz eleştiri de dahil) bir tutum takınır. Bireylerin hastaneye ve hasatlıklara karşı bu tutumu mantıksal bir arka plandan çok inanca dayalı bir sığınma arayışıdır. Modern çağda bireylerin korkuları ve güven arayışlarının geldiği noktayı göstermek adına çarpıcı bir örnektir. Karasu bireyin bu duygusal karmaşasını ele alırken hissedilen kaygıyı şöyle tanımlar: "Kaygı, yapılması gerekeceklerin fazla karışık, güç, acılı olması

[58] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 32.
[59] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 32.
[60] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 32-33.

kaygısıdır."[61] Böylelikle anlatıda hastalık kaygısı ve ölüm korkusu, çağın ruh hâlinin bir yansıması olarak karşımıza çıkar.

Karasu yarattığı tüm bu karamsar duygu atmosferi içerisinde yine de umudun varlığını hissettirmekten kaçınmaz: "Yaşama katabildiğimiz, katmağı becerebildiğimiz umuttur… Umut? Umut diye bir şey uyduruvermekle ayak üstü, pek bir şey söylenmiş oluyor mu?"[62] Böylelikle umut, bireylerin karmaşık duygu durumlarına rağmen tutunmaları gereken varoluşsal bir ihtiyaç olarak kendisini göstermektedir.

[61] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 33.
[62] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 16.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YERSİZ YURTSUZLAŞMA

"İçime, birden öyle geldi ki, hayatım, sonuna kadar, bir yolun, bir şehir yolunun taş kenarında önüne dizilen bir sonsuz sıra eş ve kuru, tok adım sesinden ibaret olacak... Sonra uzaklardan, şehrin dalgalarca koparılan ışıkları... Her şeyin ölüme doğuşu, yeniden ölümle..."[1]

3.1. Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı metninde yersiz yurtsuzlaşma yalnızca fiziksel bağlamda değil, bireylerin zihinsel akışında da metaforik biçimde görülmektedir. Andronikos ve İoakim'in yolculukları farklılık gösterse de sorgulama ve zihinsel dönüşüm anlamında paralellik gösterdiği noktalar vardır. Bu yolculuklar karakterleri yerinden ederek onların tanımlı alanlardan, kalıplaşmış düşünce dünyasından ve sabit kimliklerden uzaklaşmalarına olanak tanır. Bu anlatıda "Ada" ve "Tepe", varılmaya çalışan iki temel mekân olarak verilirken aynı zamanda öykülerin başlıkları olarak kullanılır. Genel anlamda "Ada" öyküsünde Adronikos'un manastırı terk ederek adaya kaçışı ve tepeye ulaşma çabası anlatılırken "Tepe" öyküsünde İoakim'in yaşamı, inancı ve kendisi üzerine düşünmek üzere tepeye yaptığı yürüyüş anlatılır. Karakterlerin yersiz yurtsuzluğunu ele alışımızın temelini oluşturacak olan bu yolculuklar hem fiziksel (bilfiil) hem de zihinsel (bil kuvve) olmak üzere çift yönlüdür.

Andronikos'un yolculuğunca yersiz yurtsuzlaşma olarak yorumlayabileceğimiz hareketlilik hem fiziksel hem de zihinsel düzlemde mevcuttur. Manastırı ve yerleşik düzenini terk ederek adaya doğru yola çıkması fiziksel bir yersiz yurtsuzlaşma olarak değerlendirilebilir. Adada geçirdiği süre boyunca geçmişiyle,

[1] Bilge Karasu, **Susanlar**, Metis Yayınları, 4. bs., İstanbul, 2009, s. 41.

kimliğiyle ve dayatılan varoluş biçimleriyle hesaplaşmaları, düşünsel olarak sabit bir noktadan uzaklaşarak yeni oluşumların peşinden gittiğini gösterir; bu durum düşünsel bir yersiz yurtsuzlaşmaya işaret eder. Her iki durumda da karakter için ilerlemeci, değişen ve dönüşen bir varoluş biçimi söz konusudur. Nitekim kendisinin adada söyledikleri de yersiz yurtsuzluk fikrini işaret eder: "Serüven seven adam, tek başına yaşayabilir, tek başına yaşamak için yaratılmıştır. Çocukluğunda, az mı gemici, balıkçı öyküsü dinledi… Şimdi, o gemicileri, o balıkçıları gerçekten anlayabiliyordu."[2] Andronikos'un serüven hakkında söyledikleri, yerleşik olanın dışına çıkmayı, bir yaşam biçimi olarak benimsemeyi düşündürür. Andronikos'un anlatıda sabit çizgilerden kaçışı ve bireyselleşme çabaları, Deleuze'ün "oluş" fikriyle benzerlik gösterir. Deleuze'e göre birey, kimliğinde ve yerleşim noktalarında sabitlik gösterdiği sürece iktidar mekanizmaları tarafından tanımlanabilir ve kontrol edilebilir olurlar; oysa oluş hâli, bireyin sürekli değişen, dönüşen, tanımsız ve akışkan bir varoluş içerisinde olmasıdır. Oluş, bireyleri deneyime açık hâle getirdiği için akışkan modern dünyada oldukça önemli ve kaçınılmazdır. Bedenin oluş hâli, onu belirleyen normlardan saparak yersiz yurtsuzlaşmayı mümkün kılar; ancak bireyin kimliğini sabitlemesi, heteronormatif düzenin tanımlamalarına açık hâle gelmesine yol açar.[3] Bu bağlamda Andronikos'un bireyselleşme sürecinin, Deleuze'ün sunduğu fikirsel zeminle de örtüştüğü söylenebilir. Anlatının yapısı da bu oluşu destekleyecek nitelikte olup sabit zaman çizgisinden veya belirli mekân merkezlerinden uzak ve parçalıdır.

İoakim'in öyküsünde Andronikos kadar bilfiil hareketlilikten ve bir merkezi terk ederek yersiz yurtsuzlaşmasından bahsedemesek de düşünsel zeminde izlerini görmek mümkündür. Fiziksel olarak manastırda kalmaya devam etse de zihinsel olarak yersiz yurtsuzdur; yerinden edilmiş fikirleriyle yüzleşmesi ve sorgulamaları, tepeye doğru yaptığı yürüyüşe eşlik eder. Bu yolculukta İoakim'in düşünceleri, fiilen baskıdan kaçamasa da düşünsel düzeyde bu fikrin arzusunu duyduğunu gösterir. Fikirleriyle bulunduğu yer arasındaki uyumsuzluk ve arada kalmışlık onu huzursuz eder ve düşünce düzleminde savrularak yersiz yurtsuzlaşmasına neden olur. Zihnindeki bu savruluş, onu yeni varoluşlar bulmaya itmektedir: "…bu yeni yürüyüşü

[2] Bilge Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, Metis Yayınları, 16. bs, İstanbul, 2021, s. 51.
[3] Pelin Gülerkaptan, Deleüze Felsefesinde Bedenin Özgürleşme İmkanları, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2021, s. 43.

yeni bir yaşantı, yeni bir olay olarak kabul etmek gerektiğine karar vermişti. Hiçbir şey düşünmüyordu yola çıkarken…O çıkışın başka bir yolu andırdığını, başka bir yolun simgesi olduğunu aylarca sonra kavrayıvermişti bu akşam"[4] İoakim'in bu sözleri, sabitliğin ötesine geçme arzusunu ve yersiz yurtsuzlaşma isteğini destekler niteliktedir.

3.2. Göçmüş Kediler Bahçesi

Göçmüş Kediler Bahçesi'nde yer alan karakterler, her türlü kalıptan ve kendilerine dayatılan yaşam biçimlerinden kaçma, göç etme eğilimleri nedeniyle sürekli hareket hâlindedir. Bu hareketlilik, yalnızca fiziksel bir yolculuk süreci değil aynı zamanda içsel bir dönüşümdür. Sabitlikten kaçış, bir oluş hâline evrilir. Modern yaşamın bireye dayattığı yerinden edilmişlik, Zygmunt Bauman'ın ifade ettiği gibi yaşam tarzına dönüşmüştür: "Yolda olmak (kronik olarak) yerinden edilmiş bireylerin sürekli bir hayat tarzı hâline gelmiştir."[5] Bu masallardaki yolculuklar, karakterlerin bireysel belirlenimlerinin ve kimliklerini yeniden inşa etme süreçlerinin temsilidir.

Eserin, döşek görevi gören masalı "Göçmüş Kediler Bahçesi", tek bir yere aidiyet duymaksızın yaşamını yollarda geçiren gezgin figürüyle başlar. Bu yaklaşım, kitabın genelinde sıkça tekrar edilen yolculuk temasıyla bütünleşir. Özellikle de "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam", "Korkusuz Kirpiye Övgü", "Dehlizde Giden Adam", "Bir Başka Tepe" masallarında anlatı, yolculuk ekseninde kurgulanır.

Döşek masal, bir Orta çağda kalmaktan onur duyan bir kentte oynanan kanlı bir oyunun önce tablo üzerinden sonra da gerçekten oynanarak aktarılmasıyla açılır. Oyun başlangıçta dört köşeli sabit bir çerçeveden ve durağan bir perspektiften resmedilir, gezginler, tablonun önünde durarak bilgi paylaşımında bulunurlar. Anlatının ilerleyişiyle resimdeki oyun, gerçek bir oyuna dönüşür ve resmin sabitliği bozularak akışkanlaşır. Resmin hareketli bir formla oynatılmaya başlanması, perspektifin sabitliğini yitirmesine neden olur. Bu geçiş, modernitenin sanatsal ve

[4] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 77.
[5] Zygmunt Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, çev. Yavuz Alogan, yay.haz. Mehmet Beşikçi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, s. 181.

yaşamsal alandaki katı sınırlarının postmodern düşünceyle esnemesi, sabit ve mutlak bir perspektiftin yerini hareketliliğin alması olarak yorumlanabilir. Böylece anlatıda yersiz yurtsuzlaşmanın izdüşümü yalnızca tematik değil biçimsel düzlemde de görünür.

Benzer bir biçimsel dönüşüm, Karasu'nun *Kısmet Büfesi* eserinde de izlenmektedir. Yazar bu metinde, Ertuğrul Oğuz Fırat, Turan Erol, Erol Akyavaş gibi ressamların resimlerini kurmaca anlatılara dönüştürür. Füsun Akatlı'nın ifadesiyle bu metinler "temelinden çatısına, şimdi kurulan ve kendileri bu kurma sürecinin ta kendisi olan halis muhlis kurmacalardır."[6] *Kısmet Büfesi*'nde resimlerin hareketli bir yapıya bürünerek kurguya dönüşmesi, postmodern sanatta sabitliğin yitimini gösterir. Bu eser, modernitenin tanımladığı ölçülebilirlik ve dört köşeli çerçeve algısını parçalar; yerine postmodern bir çoğulluk ve akışkanlık sağlayarak resimleri çerçevesiz (yersiz yurtsuz) bir konuma getirir. Bauman, modernite ile postmoderniteyi değerlendirirken bu dönüşümü sabit ve akışkan nesneler aracılığıyla açıklar: Modernliğin sloganı "yaratım", postmodernitenin sloganı "yeniden kullanıma sokma"dır. Ya da şunu söyleyebiliriz: Eğer modernliğin "mesajın kendisi olan medyası" fotoğraf kâğıdı idiyse özellikle postmodern medyası videokasettir. Modernlik çelik ve betonla inşa ediliyordu; postmodernlik plastikle.[7] Bu düşünsel çerçeve *Kısmet Büfesi*'ndeki anlatı-resim ilişkisinde somutlaşır. Karasu, sabit bir tabloyu dönüştürerek videokaset gibi akan, sürekli yeniden şekillenen, izleyicinin yorumuna açık bir forma sokar. Böylelikle sabit merkezlilikten yersiz bir konuma geçen yalnızca bireyler değil aynı zamanda sanat ürünleridir. Cem İleri'nin de *Kısmet Büfesi* için belirttiği gibi "Karasu'nun yazısı da bazen o kadar incelir, saydamlaşır ki, bir bağlaç bile tüm metnin (bir başka zamana, mekâna) kaymasına yetiverir."[8] Eserde mevcut olan bu kaymalar yazının yersiz yurtsuzlaşmasının bir görüntüsüdür.

Perspektif hareketliliğinin bir benzeri "Usta Beni Öldürsen E!" masalında da görünür. Çırak için ustanın yanı her ne kadar güvenli bir alan olsa da bedensel ve

[6] Füsun Akatlı, Müge Gürsoy Sökmen, **Bilge Karasu Aramızda**, haz. Füsun Akatlı, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 120.
[7] Zygmunt Bauman, **Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlâk Denemeleri**, çev. İsmail Türkmen, yay.haz. Sedef Özge, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 112.
[8] Cem İleri, **Yazının da Yırtılıverdiği yer: Bir Bilge Karasu Okuması**, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s. 195.

fikirsel bireyselliğinin sınırlandırıldığı bir tahakküm alanıdır. Usta demek cambazlık demektir cambazlık demek, hayatta kalmanın yolunun bir ipe bağlılığı demektir. Bu nedenle çırak, sahneye dönüşünü "Kafese dönmenin vakti"[9] olarak ifade eder. Ustayla beraber ustasını hatırlatan her şey, kendisine kafes gibi bir mekânı çağrıştırır: "Kafes... Vardı. Kendi sözlerinden de, ustasının sözlerinden de ortaya çıkıyordu bu. Kafesten kaçılırdı. Kaçmaksa"[10] Çırağın bulunduğu mekânın sahne olması ve sahnenin kafesi çağrıştırması, karakterin mekânsal tutsaklığının, hareketsizliğinin ve sabitliğinin temsilidir. Masalın sonunda çırak gösteri esnasında ipe tutunamaz ve sahneden ölerek ayrılır. Bu durum, çırağa ustasının otoritesinden kurtulup bireysel belirlenimini ancak ölümle gerçekleştirebileceğini düşündürür. Bu sabitlikten kaçış bir mekân terk edişiyle ve yersizleşmeyle özdeşleşmiştir.

Yolculuk teması ekseninde kurgulanan masallardan olan "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" ana karakterin, Sazandere adlı deniz kentine gidiş macerasını anlatır. Yolculuk boyunca her gün arabayı kaçırmak ve yanlış yönlendirilmek gibi türlü engellerle karşılaşır. Bulunduğu mekân olan kavaklarla çevrili Pazar yeri, kalabalık, boğucu ve denizsizdir. Karakter orada kendisini tepede bulunan bir mercek tarafından izleniyor gibi hisseder; bu farkındalık, kendisini ve kimliğini sınırlayan kontrol altına alan bir etki yaratır. Yola çıkmasına neden olan varış mekânı Sazandere ise güzelliğiyle ütopik biçimde kurgulanır; "imlediği Sazandere gerçeklik dünyasında da varsa, birçok insanın oraya gitmesi, gitmekte olması gerekirdi."[11] Ancak karakterin vardığını düşündüğü Sazandere'de denizin bulunmaması varıştan çok yolda olmanın, hareket hâlinde olmanın önemini vurgular. Bu durum, postmodern bireylerin akışkan koşullar içinde sürekli yerinden edilişini ve yeni düzen kurma umudunun çoğu zaman karşılıksız kaldığını hatırlatır. Bauman *Akışkan Modernite*'de postmodern bireyin belirsizlik ve risklerle dolu seçenekler yolculuğunda asıl zevk alınan şeyin koşunun kendisi olduğunu söyler. Ona göre yol ne kadar yorucu olursa olsun koşu yolu, bitiş çizgisinden daha zevklidir. Bu durum, "Göle giden yol gölden daha güzeldir" deyişinin tam karşılığıdır. Hedefe varış yani seçecek bir şeyin kalmadığı yer daha sıkıcıdır

[9] Bilge Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, Metis Yayınları, 15.bs., 2022, s. 119.
[10] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 120.
[11] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 40.

elbette.[12] Bauman'ın bu yaklaşımı, bireylerin varış noktası olarak belirledikleri birçok mutlaklığın anlamsız ve geçiciliğini vurgulaması yönüyle önemlidir. Bireyselleşmeyle bireyler sürekli yer değiştirmek durumunda kaldıkları gibi hiçbir yere tam anlamıyla aidiyet hissedemezler. Yurt olarak görünen yerlerin, beklenen güveni ve sabitliği sunamaması postmodern bireyin yazgısını sürekli hareket eden ama hiçbir yere kök salamayan, daimî bir yersiz yurtsuzluk rotasına sürüklemektedir: "Kişi kendini her yerde *chez soi*, yani 'evinde' hissetmeye bile başlayabilir -fakat kişinin ödemesi gereken bedel, artık hiçbir yerin kendisi için gerçekten ve tam anlamıyla yuva olamayacağını kabullenmektir."[13]

Kurulu, sabit düzenden ve belirlenmiş kimlik sınırlarından kaçan bir diğer masal kişi de korkusuz kirpidir. "Korkusuz Kirpiye Övgü" masalında denizi görme umuduyla yola çıkan kirpi, bulunduğu merkezden ayrılır: "Kirpiliğine bakmadan, şehirde yuvalandığı için yiğit; bir gece, yuvasından çıkıp dünyayı öğrenmeğe kalktığı için de delice yürekli..."[14] Kirpi, Bauman'ın "turist" figürünü çağrıştıracak şekilde deneyim biriktirmek ve dünyayı keşfetmek arzusuyla hareket eder. "Yeterince deneyim yaşamamış olması ve daha fazlasını görme arzusu"[15] ile açıklanabilecek bu yolculuk, modern bireyin durmaksızın hareket hâlinde oluşunu yansıtır.

> "İçimizdeki turist "hiç bitmeyen hoşnutsuzluktan ve kontrast arzusundan doğuyor… Biz, şeyleri… yeterince tattığımıza kanaat getiremiyoruz. Her zaman için, deneyimlerimizin daha iyi olabileceğini düşünüyoruz; onlardan kaçma dürtüsünün başımızın etini yemeye başlamasıyla "kaçış" etkinliklerine girişmemiz bir oluyor."[16]

Kirpi, yolculuğa çıkmadan önce bu yolculukla yetinip yetinemeyeceğini, başka amaçlar edinip edinemeyeceğini sorgulayarak kaçma dürtüsünü ortaya koyar. Dünyayı dolaşan kirpi, birçok riskle karşı karşıya kalsa da çok değişik yerler görür, tadar, koklar ve evine geri döner çünkü turistler, gittiği her yerde *orada*dır fakat hiçbir yerde *oradan/oralı* değildir.[17] Ancak geri döndüğünde "ev" de, "yer" de eski anlamını

---

[12] Zygmunt Bauman, **Akışkan Modernite**, çev. Sinan Okan Çavuş, ed. Kaan Durukan, Can Yayınları, 2. bs., İstanbul, 2017, s. 138.
[13] Zygmunt Bauman, **Kimlik: Benedotto Vecchi tarafından gerçekleştirilmiş söyleşiler**, çev. Mesut Hazır, ed. Levent Ünsaldı, Heretik Yayınları, Ankara, 2017, s. 22.
[14] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 60.
[15] Bauman, **Parçalanmış Hayat**, s. 130-131.
[16] Bauman, **Parçalanmış Hayat,** s. 130-131.
[17] Bauman, **Parçalanmış Hayat**, s. 130.

yitirmiştir. Bu bağlamda kirpi, her yerde bulunup hiçbir yere ait olmamanın, yersiz yurtsuzlaşmanın simgesine dönüşür.

Karakterlerin bu yolculukları, kendilerine dayatılan kimlik ve varoluşsal sınırlardan kaçış amacı taşıdığından bu süreç kimliksizleşme ve yeni oluşumlara imkân verme sürecine dönüşür. Bu durumu bir mağara ağzından girişiyle dehlizde yolculuğu başlayan masal kahramanında görürüz. "Dehlizde giden Adam" masalı, bir mağara ağzından girmesiyle yolculuğu başlayan adamı anlatır. Bu dehliz yolculuğunda zaman ve uzam kavramı belirsiz olmakla beraber dünyadakinden farklı biçimde işlemektedir. Dünyaya dair tüm algısını ve hatta kim olduğunu bile unuttuğu bu yolda adam, yeni bir oluş içerisine girmek zorunda kalır. Adamın neydi, nereden gelirdi, ne olacaktı gibi sorulara yanıt bulamaması, tanımlanmış yaşantısını geride bıraktığını gösterir. Karakter, yolculukta yalnızca fiziksel bir yerinden edilme değil bilişsel bir yerinden edilmeye de uğrar.

Eserin son masalı olan "Bir Başka Tepe", tüm masallardaki fiziksel ve zihinsel yolculukları doruk noktasına ulaştıran masaldır. Masalda, bir adamın her şeyi ardında bırakarak tepeye doğru yaptığı yolculuk anlatılır. Masalda geçmiş yaşamı oluşturan parçalar irdelenirken kullanılan imgeler, yaşamın sabitliğini sorgulatır: "Garip değil mi yaşamımızı nasıl kurduğumuz? Bir iplik parçası, bir çivi, bir mantar, bir kâğıt, bir paçavra, biraz toz, birkaç hiç..."[18] Bu cümleler, modernitenin akışkanlaşmasıyla yiten anlamların bir sorgulanışı gibidir. Yaşamın gerçek anlamı artık sabit yapılarda değil, hareket ve oluş sürecinde aranmalıdır. Masalda da geçmiş, gelecek ve şimdiyi anlamak, hayatın manasını kavramak doruğa ulaşmayı gerektirir: "Çok çok, sisten çıkıp doruğa varmak, başımı sağa sola çevirmekle yetinip her şeyi, her şeyin geçmişini geleceğini görmek var bundan sonra, daha yukarıda… Kime anlatacak gördüklerini aşağı inmeden? Aşağı inmekse, galiba olanaksız."[19] Karakterin aşağı inmesinin olanaksızlığı, bir kez dönüşüm sürecine girildiğinde sabitliğe geri dönmenin olanaksızlığı ile ilişkilendirilebilir. Bir defa bu oluşun içine girmiş yersiz yurtsuzlaşan birey için aynı döngü içinde sabit kalmak neredeyse olanaksızdır.

[18] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 207.
[19] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 208.

Sonuç olarak *Göçmüş Kediler Bahçesi* karakterlerinin, kimliklerini, bulundukları yerleri ve aidiyet kurdukları bağları sürekli sorguladıkları bir döngü içinde oldukları söylenebilir. Anlatı boyunca durağanlıktan kaçınma ve dönüşüme açık bir yolculuğa yönelme tutumu belirgin biçimde kendisini gösterir. Masalın başlığındaki "göçmüş" ifadesi de bu çıkarımları doğrular niteliktedir. "Göçme" yalnızca ölüme değil, aynı zamanda yerinden olmuşluğa, aidiyetsizliğe ve sürekli bir hareketliliğe işaret eder. Bu yönüyle Karasu'nun anlatısı, postmodern bireyin yersiz yurtsuzlaşma deneyimini çok katmanlı bir şekilde temsil eder.

3.3. Kılavuz

Kılavuz eseri, kurgusal olarak belirsiz bir yolda ilerleyişin çevresinde kurulur. Sabit yaşam biçimlerinden, mekânsal ve düşünsel merkezlerden ve tanımlanmış kimliklerden kaçış, yönünü kaybetme hâliyle birleşerek eserin temel eksenini oluşturur. Anlatının başkişisi Uğur, düzenli bir işe sahip değildir. Savrulan bir hâli olan Uğur, sabit yaşam alanlarından uzaklaşmak arzusu taşır ve eş cinsel kimliğiyle normların tanımladığı "normal" kimlik anlayışını kırmıştır. Gazetede karşılaştığı "Yaşlı Beye Refakatçi Aranıyor" ilanına başvurarak "Turunçlu" adlı tatil kasabasına gitmeye karar verir. Uğur için bu olay, yaşadığı merkezden kopuşunun somut bir adımı olur. Bu yolculuk, bir yere varmak ya da yerleşmek amacı taşımaz bilakis köksüzleşme isteği taşır. Uğur'un bu isteği, şu sözlerinde açık biçimde dile getirilir: "Gevşeyeyim, dinleneyim; birilerine lâf yetiştirmek, bir şeyler beğendirmek, kimsenin inanmadığı ama herkesin vazgeçilmez saydığı birtakım incelikler göstermek gerekmeksizin, on gün geçireyim."[20] Bu yaklaşım, Bauman'ın yersiz yurtsuz bireyi nitelediği turist kavramsallaşmasıyla örtüşür. Uğur da turist yersiz-yurtsuz bir şekilde gezilere çıkar; yeni macera arayışlarındadır. Sorumluluktan ve yerleşiklikten kaçışın ifadesi olarak işe girmeden önceki saatlerini "özgürlüğümün son sessizliği"[21] olarak değerlendirir. Çünkü iş onun için, sınırlandırılmış zamanı ve mekânı simgeler. İşe girmek ona sınırlanmayı veya bir yere bağlı kılma korkusuna hatırlatmaktadır.

[20] Bilge Karasu, **Kılavuz**, Metis Yayınları, 9. bs., İstanbul, 2016, s. 9.
[21] Karasu, **Kılavuz**, s. 17.

Uğur'un anlatıdaki yolculukları, tıpkı Deleuze'ün sunduğu "oluş" içindeki birey figürleri gibi, bir yere varmak için değil sürekli hareket ve deneyim arzusuyla gerçekleşir. "Oluş" kavramı Bilge Karasu'nun anlatılarında, arzulanan şeyin ulaşılan bir sonuç değil sürecin ve hareketliliğin kendisi olmasıyla karşımıza çıkar. Henrik Ibsen'in kahramanı *Peer Gynt*'in hayat stratejisini özetleme biçiminde olduğu gibi: "Zamanı hareketsiz kılmayı denedim -dans ederek!"[22] Akışkan modern yaşamın sabitlikten uzak, hareketli ve sürekli yeni oluşumlar içeren yapısının, edebî zemine yansımalarını *Kılavuz*'un kurgusu ve karakterizasyonu aracılığıyla görmekteyiz. Kitabın sonlarında Uğur'un Ankara yolculuğu sırasında asıl mutluğun, ulaşmaya çalışılandan biraz öncesi olduğunu söylemesi, varıştan ziyade hareket hâlinde olmayı önceledeğini gösterir. Bu durum, bireyi sürekli yer değiştirmeye zorlayan ve yersiz-yurtsuzlaştıran en önemli itkilerdendir.

Yersiz yurtsuzlaşma yalnızca mekânsal değil, aynı zamanda düşünsel ve duygusal düzeyde de gerçekleşir. Uğur'un yolculuğu, zihinsel bir yola çıkışı ve kayboluşu da barındırır. Kopuş yaşadığı şey mekânla sınırlı kalmaz, aynı zamanda eski ilişkisinden ve duygularından da kopuş yaşamaya çalışır. Uğur, eski sevgilisi Bülent'in ölümünden ötürü suçluluk, pişmanlık gibi duygularla mücadele eder. Normların keskin sınırlarla ayrılmış ahlaki yargıları ve değerleriyle iç dünyası iyice bulanıklaşır. Bu noktada *Kılavuz*, Uğur'un hem içsel yönelimlerinde hem de yaşamında kayboluşunun ve yerinden edilişinin bir haritası işlevine sahiptir. Onu yerinden yurdundan eden içsel hesaplaşmaları ve dönüşümleri, yeni bir ilişkiye -İhsan'a- yönlendirir. Kitabın sonunda "Aylar sürmüş bir yolculuktan dönmüş gibiyim. Her şey geride kalmış, karşı kıyıya varmışım. Evime d*önmüş* olmam bir şeyi değiştirmez. Yepyeni bir ülkeye varmış gibiyim"[23] sözleri, Uğur'un yolculuğu ve dönüşümünün en net göstergelerindendir. Yeni bir ülkeye varmış gibi hissetmesi, eski ilişkisini ve bu ilişkiye dair taşıdığı duygusal yükleri geride bıraktığını, yeni bir yolculuğa çıktığını ifade eder. *Kılavuz*, bu bağlamda yol içinde yol barındıran bir metindir. Uğur, her defasında yeni bir yolculuğa çıkarak sabitliği reddeder ve sürekli bir "oluş" durumuna geçer. Bu oluş, yerleşik hayat

[22] Bauman, **Kimlik**, s. 109.
[23] Karasu, **Kılavuz**, s.108.

biçimlerinin, sabit kimliklerin ve toplumsal beklentilerin dışına taşan yersiz-yurtsuzlaşma hareketi olarak yorumlanabilmektedir.

Kılavuz anlatısındaki Uğur'un deneyimi de dahil olmak üzere Karasu'nun eserlerinde yer alan yolculuklar ve varışlar, bitiş anlamına gelmemektedir. Yolculuğun sonu ve varış noktası her zaman için yeni başlangıçlara ve varış hedeflerine gebedir. Bu noktadan hareketle, Karasu'nun eserlerinde mekânlar dahil olmak üzere yaşamın birçok sabitliğine olan bağlılığın anlamsızlaştığını görürüz. Bu anlamsızlaşma ise karakterler için her zaman anlamlı olana yapılacak yeni bir yolculuğun itkisi olarak karşımıza çıkar. Bilge Karasu'nun eserlerinde oluşturduğu bu dinamik, *Narla İncire Gazel* kitabında yer alan şu ifadelerle bağdaşmaktadır: "Her yerde yabancı olmak, her ayrılışta, her yola çıkışta, sonunda, kendi yerine, yurduna varabileceği umudunu taşımak, garip bir iştir. İnsanın kendi yeri, yurdu, neresi?"[24] Bilge Karasu'nun bu ifadeleri Uğur'un deneyimlediği yolculuklar, kayboluşlar ve yeni yerlere varma umudu ile birlikte düşünüldüğünde daha anlamlı bir hâle gelmektedir. Karasu, kurguladığı karakterleri de tıpkı akışkan modern dünyanın yerinden edilmiş ve yönünü arayan bireyler olarak tasarlaması, onun anlatılarında mekânsal ve duygusal aidiyetin sürekli bir arayış olarak belirmesine neden olmaktadır.

3.4. Troya'da Ölüm Vardı

Yersiz yurtsuzlaşma yalnızca fiziksel bir kopuşu veya hareketliliği değil düşünsel bir hareketliliği de işaret etmektedir. Düşünsel düzlemde gerçekleşen yersiz yurtsuzlaşma, bireyi konfor alanından çıkararak içsel bir keşfi beraberinde getirir. *Troya'da Ölüm Vardı* eserinde bu hareketliliğin hem fiziksel hem de düşünsel zeminde ilerlediğini görmekteyiz.

Anlatı, Müşfik'in, doğup büyüdüğü kasaba olan Sarıkum'a ziyaret amaçlı geri dönüşüyle başlar. Çocuk yaşlarında ailesiyle birlikte Sarıkum'dan kente göçen Müşfik için bu ziyaret yalnızca fiziksel bir ziyaret değildir; geçmişi ve anıları aracılıyla kendi oluş sürecine yolculuk yapma imkânı bulur. Yıllar sonra doğup büyüdüğü yere

[24] Bilge Karasu, **Narla İncire Gazel**, Metis Yayınları, 5. bs., İstanbul, 2012, s. 121.

bambaşka bir insan olarak gitmek onu kendisine ve bulunduğu yere yabancılaştırarak yeni anlamlar ve kimlikler bulmaya iter.

Müşfik'in geçmişin izlerinde kendisini arayarak, benliğini gözden geçirir. Anlatının başında Sarıkum'da zihinsel geri dönüşlerle yapılan gezintide Müşfik'in isminin belirtilmemesi ve yalnızca ailesinin bilgilerinin verilmesi dikkat çeker. Müşfik'in kimliğine dair net bilgilerin hemen verilmeyişi, karakterin bu yolculuğu kendi benliğini yıkıp yeniden inşa etmek veya gözden geçirmek üzere yaptığı fikrini destekler. Kente göçüşünün ardından yerinden edilmiş Müşfik, köklerinin izini sürerek bir oluş sürecine girmiştir. Bu defa yersiz yurtsuzlaşma, karakterin içsel dünyasında kendisini göstermektedir.

Sarıkum'da Müşfik'in insanlarla kurduğu ilişkilerde tanımlanmış sabit kimliklerden uzak yapı göze çarpmaktadır. Suat ile yaşadıkları duygusal ve cinsel birliktelik, onun büyüme evresinde toplumsal normların çizgisinden çıkış çabası olduğunu göstermektedir. Kente göçtükten sonra da Aleko ve Talha'yla yaşadığı ilişkilerde de kimliksel anlamda oluş sürecine devam ettiğini görmekteyiz.

3.5. Gece

Gece'de yersiz yurtsuzlaşan unsur, bizzat yazının kendisidir. Metin, klasik anlatı yapılarının dışındadır; sabit bir anlatıcısı ve durağan bir kurgusu yoktur. Anlatının temel kişilerinden Düzeltmen, anlatıcıları ve olay örgüsünü sürekli değiştirerek eseri devingen bir yapıya kavuşturur. Böylece yazar, kendi konumunu okura gösterirken anlatıcı ile okur arasındaki çizgiyi de akışkan hâle getirir. Bu metinde yersiz yurtsuzlaşma, Karasu'nun diğer eserlerinde rastlanan "yol" ya da "yolculuk" imgeleriyle değil; yazının geleneksel kalıpları aşarak sürekli bir oluş hâline sokulmasıyla gerçekleşir. Karakterler sabit biçimlerde çizilmez, sürekli bir devinim içinde bırakılır ve anlatıcılar da metin boyunca konum değiştirir. Böylece kimliklerin kesin çizgilerle tanımlanması bilinçli olarak engellenir. Yazarın üçüncü dipnotunda belirttiği üzere, olayların ve yolların okuru belirli bir sona ulaştırması amaçlanmaz; karakterler var kılınırken aynı zamanda belirsizlik içinde bırakılır:

> "Önemli olan, birtakım yolların olayı da, okuyanı da bir yerlere ulaştıramayacağını, buna karşılık ancak bir iki yolun sonuna dek gidileceğini okuyana sezdirmemek… Kişileri hem var kılmalıyım, hem de belirsizlik içinde bırakmalıyım… Öznenin ara ara belirsizleşmesi."[25]

Bu yaklaşım, klasik anlatıların "son" vaadini boşa çıkarır ve anlatının öznelerini sürekli belirsiz bir konumda tutar.

Karakterlerin bu yön ve kimlik yitimini, dizelerini diriliş umudunun sözcüsü hâline getirmiş olan Sezai Karakoç'un "Alınyazısı Saati" şiirini hatırlatır:

> "Yol nedir yolun neresindeyiz
>
> Dönüyor muyuz sonsuz bir dairede
>
> Tarifsiz telâfisi olmayan bir gerilemede
>
> (…)
>
> Deprem dalgaları gibi gelip
>
> Sükûneti duruşu blok blok düşüren
>
> Önlenemez bir sonda mıyız
>
> Bütün medeniyetlerin ölümü mü bu
>
> Peki ne kalacaktır geriye"[26]

Bu dizelerde de *Gece*'de olduğu gibi bireyin yönsüzlüğü, önünü göremeyişi ve dairesel bir devinim içinde oluşu vurgulanır. Karakoç, tarihsel ve kültürel çözülmenin yanı sıra bir "diriliş" umuduna da işaret eder. *Gece*'de ise bu umut, çok daha karanlık bir atmosferde varlığını gösterse de düzeltmenin geceye karşı tek başına "gündüzcü" olarak aydınlık için yazılar kaleme alması, çabanın göstergesidir. Onun, karanlıkta yönünü kaybettiğini ve çıkışın belirsiz olduğunu dile getiren sözleri, bu debelenişi somutlaştırır: "Karanlıkta, el yordamıyla olsun ilerleyemeyeceğim bir yerlere, hiç bilmediğim, tanımadığım bir yerlere geldim… Buradan çıkabilecek miyim"[27] ifadeleriyle yönünü kaybetmişliği ve çıkışın belirsiz olduğu, karanlıkta debelenişi işaret eder.

---

[25] Bilge Karasu, **Gece**, Metis Yayınları, 13. bs., İstanbul, 2020, s. 58.
[26] Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan: Şiirleri**, "Alınyazısı Saati", Diriliş Yayınları, 3. bs., İstanbul, 2003, s. 673.
[27] Karasu, **Gece**, s. 173.

Metnin biçimsel özellikleri de karakterlerin yönsüzlüğünü destekler. Anlatı yekpare bir bütün yerine dört parçaya ayrılmıştır. Yazar, dipnotta bu parçalanmanın simgesel amacına dikkat çeker: "Şimdiki durumda dörde bölünmüş olmam, ulaşmak istediğim simgesel kavrayıcılığı gerçekleştirmekte beni ne ölçüde başarılı kılabilir?"[28] Dört sayısının bütünlük ve düzeni temsil etmesine karşın, *Gece* bu bütünlüğü parçalayarak yersiz yurtsuz bir metin hâline gelir. Yazı, dört başı mamur bir modernist bütünlükten çıkarak parçalı ve akışkan bir anlatıya dönüşmüştür. Bu yapısal çözülme, öznenin yaşadığı yersiz yurtsuzlaşma hâline paralel olarak, akışkan modernlik bağlamında modernitenin katı yapılarının edebiyattaki çözülüşü şeklinde okunabilir. Böylece *Gece*, yalnızca anlattığı dünyada değil, biçimsel düzeyde de bu çözülmeyi yansıtan bir yapı sergiler.

3.6. Altı Ay Bir Güz

Altı Ay Bir Güz metnini oluşturan dinamiklerden biri, Kerim'in anılarında kendine bir yer arayışı ve bulduklarını yitirişidir. Anlatının sonunda Kerim'in yeni taşındığı Beyoğlu'ndaki ev hariç sabit bir mekândan söz edilemez. Çünkü olaylar ve durumlar tamamen Kerim'in anılarında oluşmaktadır. Bu durumda mekânlar bir "yer" olmaktan çıkarılıp hatıraların içine gizlenmiş, yer yer beliren duraklara dönüştürülmüştür. Örneğin Kerim, annesinin hastalık sürecini anımsadığı bölümde hastaneden bahsedilir. Ancak hastane bir mekândan oluşundan çok çağrıştırdığı farklı anlamlarla ön plandadır. Kerim'in anlatımıyla hastane "ölümünü geciktirmeye çalışanların… inananların umut bağladığı, tıp adı verilen gizli dinin, hekimleri… rahipleriyle, yürütüldüğü yerdir."[29]

Farklı hastane odalarına girip çıkan Kerim'in ev diyebileceğimiz mekânlarda da kimlerle yaşadığı tam anlaşılmaz. Yılın belirli aylarında akrabalarının yazlık evlerinde kalırlar ve sürekli mekân değiştirirler. Mekânın sürekli değişen ve dönüşen bir olgu olarak ele alınışı, anlatıda belirli bir "yurt" ve "yuva" hissi vermez. Dolayısıyla karakterlerin bulunduğu mekânların noksan tanımlamalarla beraber anılar içerisinde anlatılması mekânı içselleştiren bir şeye dönüştürür. Bu anılarda hem kendisini hem

[28] Karasu, **Gece**, s. 147.
[29] Bilge Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, Metis Yayınları, 6. bs., İstanbul, 2018, s. 32-33.

de yerini arayan Kerim hem dışsal hem de içsel anlamda aidiyet hissetmediğinden yersiz ve yurtsuzdur. Hafızada bile sabitleşmeyen mekân algısı, yalnızca anlatının sonunda somut biçimde verilir; bu da bir taşınmadır. Taşındıkları ev ise "bu evde nasıl oturacağız, bu eve nasıl sığarız" diye sorgulayışlara neden olan, karakteri daraltan ve terk edip taşmak istediği bir şekilde tanımlanmaktadır.

Anlatıda mekânların sabit bir yapıdan çok hareketli biçimde sunulmasına, bir yazım stratejisi olarak anlatıcının yerinden edilişi de eşlik eder: "O bilmiyor, ben biliyorum; ben anlatıcıyım"[30]; "Ben anlatıcı, öykümü sürdürüyorum. (Böyle bir söze kim inanır ki)"[31] Bu ifadelerle bir yandan anlatıcın altı çizilerek ifşa edilir bir yandan da anlatıcı güvenilmez bir konuma düşürülür. Dolayısıyla geleneksel anlatı yapılarındaki anlatıcının yeri, bu anlatıyla muğlaklaştırılmış ve yersizleştirilmiştir.

[30] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 27.
[31] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 27.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KİMLİK GERİLİMLERİ

4.1. Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı anlatısında kimlik gerilimi otorite figürleri etrafında şekillenir. Bu otorite figürleri Bizans İmparatoru, manastır halkı ve din olarak karşımıza çıkar. Bizans İmparatoru'nun siyasi nedenlerle birtakım dinî yasaklamalar getirmesi, keşişlerin yıllardır içselleştirdiği gerçeklerle birlikte keşişlik kimliklerini de sorgulatır. Kimliği oluşturan inanç, aidiyet ve alışkanlık gibi ögelerin dış etkenler tarafından tanımlanması ve yönlendirilmesi bireylerin kimlik üzerindeki rolünü sınırlamaktadır. Oysa bireyselleşme, dayatılan çizgileri aşmayı gerektirmektedir. Bauman, *Benlik Pratikleri* eserinde bir kimlik sahibi olmanın gerçek anlamının başkaları tarafından size dayatılan tanımlamalara direnmek olduğunu belirtir.[1] Bu düşünsel perspektiften bakıldığında *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda Andronikos'un gerçek bir kimlik inşa etme serüveninin, manastırın dayattığı tanımlamalardan kaçarak başladığı söylenebilir.

Manastırdan kaçış, Andronikos'un yaşamı boyunca kendisine dayatılan tüm unsurlardan uzaklaşmasına ve kimliğine dışarıdan bakabilmesine olanak tanır. Artık kendi kimliğini belirleme görevi ona aittir: "Kendi kendine kendi üzerinde soru sormak, kendi kendini araştırmak, belki de, adanın ilk öğrettiği şey olacak…Yıllarca, yaptığını sandığı, oysa toplumun, içinde yaşadığı topluluğun sınırları dışında varlığını kabul etmediği, etmemeği öğrendiği şeyi, burada bile bile yapıyor."[2] Uzun süre manastırın kurallarınca tanımlanan bir kimliği ve hayatı yaşamış olan Andronikos'un kendisine yeni bir kimlik inşa etmesi kolay olmaz; öncelikle bir tür kimliksizlikle karşı karşıya kalır. Ne eski kimliğinden tam manasıyla sıyrılabilmiştir ne de inşa edeceği yeni kimliğin sınırlarını belirleyecek kadar netliğe ulaşmıştır. Eski kimliği ve olası tüm

[1] Zygmunt Bauman, Rein Raud, **Benlik Pratikleri**, çev. Mehmet Ekinci, yay.haz. Burcu Halaç, Ayrıntı Yayınları, 2. bs., İstanbul, 2022, s. 143.
[2] Bilge Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, Metis Yayınları, 16. bs, İstanbul, 2021, s. 54.

yeni kimlikleri arasında Andronikos'un yaşadığı gerilim şu ifadelerde somutlaşır: "Belirli birtakım saatlerde yemek yemek, su içmek, uyumak, kalkmak, yiyeceğini hazırlamak, dua etmek, toprağı işlemek gibi… Dua etmek, bu işlerden, bu küçük alışkanlıklardan biri olmaya devam etmeli."[3] Andronikos adada dahi manastırın ve inancının disipline ettiği yaşam biçiminden kopamamıştır. Böylece keşişin geçmiş kimliği ve potansiyel kimlikleri arasındaki mesafe gitgide açılmaktadır. Bu noktada Andronikos'un kimliğini oluşturan birçok etmenin ne kadar kendisine ait olmadığı ortaya çıkmaktadır.

Bilge Karasu'nun *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* denemesinde kişilerin hayatlarındaki rollerinin edilgenliğini vurgulaması, Andronikos'un içinde bulunduğu durumu açıklayıcı niteliktedir:

> "Kişi yaşlandıkça "tarih"ini kurgulamağa iyiden iyiye sarılıyor. Geçmişini eliyor, eşiyor, eleştiriyor; anlamlar kurmağa, bağlar bulmağa çalışıyor bu karmaşık örgüde; kendi yaşamı olduğu için sürekliliğini, kesintisizliğini yıllar yılı, değişmez (en değişmez) ilke diye gördüğü bu yaşamda, saltık olarak kendisinin, sandığından ne kadar az yer tuttuğunu sezmeğe başlamanın yılgısı içinde geçmişini "çırpmağa" başlıyor."[4]

Karasu'nun sunduğu perspektif, Andronikos'un yaşadığı kimlik gerilimi ve sorgulamalarıyla paralellik gösterir. Kurulan bağlantı, kimliğin çoğu durumda bireyin değil, dışsal etkenlerin ürünü olduğunu açıkça gösterir. Bauman'ın da belirttiği gibi kimlik 'doğal yollarla' döllenmemiş, tabii biçimde kuluçkaya yatırılmamıştır; verili bir hâle gelmesi kimliğin kurgu olduğunu gösterir.[5] Andronikos'un kimliksel gerilimi de bu noktadan doğar. Mevcut kimliğini inşa etme ve sürdürme konusunda iktidar, din ve toplumsal normlar kendisinin önüne geçer. Sahip olmak istediği kimliğe göre yaşaması için ise özgürlüğünü ve canını riske atması gerekir.

İoakim'in yaşadığı kimliksel gerilimler Andronikos'un durumunda çok daha karmaşık ve zorludur. Bir savaş meydanındaki çatışmalarda olduğu gibi kaotik durumlarla beslenen kimlik, inanmamasına rağmen manastırda kalmaya devam eden İoakim için çok daha güç bir hâle gelir. Manastırda, yeni inanç kurallarının yarattığı

---

[3] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 49.
[4] Bilge Karasu, **Ne Kitapsız Ne Kedisiz: Denemeler I**, yay.haz. Sosi Dolanoğlu, Metis Yayınları, 5. bs., Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 70.
[5] Zygmunt Bauman, **Kimlik: Benedotto Vecchi tarafından gerçekleştirilmiş söyleşiler,** çev. Mesut Hazır, ed. Levent Ünsaldı, Heretik Yayınları, Ankara, 2017, s. 30.

karmaşa devam etmektedir; İoakim ise zihnindeki karmaşa ile beraber, manastırın karışık atmosferini de deneyimlemeye devam etmektedir. İnanç konusunda şüpheler yaşadığı hâlde bir keşiş gibi hayatına devam etmeye çalışır ancak içsel dünyasında olmak istediği kişi bambaşkadır. Ona toplum ve din tarafından atanan kimliği ile bireysel kimliği arasındaki mesafe git gide açılarak karakterin kimliksel ikilemler ve gerilimler yaşamasına neden olur. Bu çelişkiyi, rol yaparak kapatmaya çalışır. İoakim'in hayatı, sahip olmak istediği kimliğe uygun yaşamayı beklemekle geçmiştir: "Ama bütün bir ömür bir bayram hazırlığıyla geçer de o bayram gelmezse…"[6] Keşişlerin kimlikle olan mücadeleleri kimliği sabit bir olgu olmaktan çıkarıp süreç içerisinde değişen ve dönüşen bir olguya dönüştürür.

4.2. Göçmüş Kediler Bahçesi

Göçmüş Kediler Bahçesi masalları, modernitenin sabit ve bütüncül özne anlayışını tersyüz eden anlatılar olduğundan, akışkan modernitede bireyin kimlikle olan ilişkisinin izlerini görmek için uygun bir anlatı zeminine sahiptir. Karakterlerin özne oluşumları veya kimliklerini belirleme süreçleri dışsal baskılar, içsel çatışmalar ve kimliğin parçalı doğası aracılığıyla işlenir. Böylelikle Karasu, kimliği sabit, tanımlanabilir ve öngörülebilir olmaktan çıkarır; kimlikler sürekli dönüşen bir sürecin parçaları hâline gelir.

Akışkan modernitede kimliğin doğuştan geldiği ve doğal yollarla oluştuğu fikri reddedilmiştir; kimlik, sürekli oluşum sürecinde olmayı bekleyen bir olgudur. Ancak kimliğin dönüşümlü bir sahip oluşu, her zaman bireysel seçimlerle şekillendirildiğini göstermemektedir. Eserde kahramanların varoluş biçimleri ve kimlikleri kimi zaman dışsal dayatmalarla kimi zaman değişen akışkan koşullarla var olmaktadır; bu durum kimlikleri ve özneyi rasyonel bütünlükten koparmaktadır.

"Avından El Alan" masalı, kimliğin her zaman için rasyonel biçimde oluşmadığını, değişen dönüşen bir yapıya sahip olduğunu görmek için uygun bir anlatı zemini sunar. Masalda ne orfoz ne orkinos olabilmiş balık figürü orfinoz, bir balıkçının kolunu yutar. Bu bütünleşme neticesinde ne tam anlamıyla bir insan ne de tam

[6] Karasu, **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, s. 72.

anlamıyla bir hayvan olmayan bir varlığa dönüşürler: "Bir kolu balık bir adam, ağzından insan başı bitivermiş bir balık, bacakları arasından boğazına dek bir balığın uzandığı bir adam, bir insanla çiftleşmiş bir balık, bir balıkla tekleşmiş bir adam, kendi kendiyle çiftleşen bir balık, kendi kendiyle çiftleşen bir adam..."[7] Masalda iki öznenin birleşimiyle ortaya çıkan varlık, bedensel bütünlüğü bozarak kimlikteki bütünsellik fikrini anlamsızlaştırır. "Postmodern teori, toplumsal ve dilsel olarak merkezsizleşmiş ve parçalanmış özneden yana çıkarak modern teorinin büyük çoğunluğunun koyutladığı rasyonel ve birleşik özneyi iptal eder."[8]

Postmodern teorinin işaret ettiği bir benlik bölünmesi ve öznenin birden fazla kimliği eşzamanlı taşıması "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" masalında görünür. Bu masalda karakter, kendi kimliğine mekân aracılığıyla yabancılaştırılarak gerilim yaşatılır. Sazandere'ye doğru yolculuk yapan adamın, bir anda Pazar yerinde olduğu anlatılmaya başlanır. Pazar yerinde kendini yürürken gören adam aynı anda kendisini dışarıdan izleyen bir figüre dönüşür: "Pazar yerinin dışından bir yerden, film çeker gibi durduğu bir yerden de, pazar yerini boydan boya ağır ağır geçişini izliyordu kendi kendinin"[9] Bu figür çatı gibi tepe bir mekândan mercek yoluyla Pazar yerinde yürüyen kendisinin her hareketini izlemektedir:

> "…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…yürüdüğünün bilincinde olduğu ölçüde de, kendi kendini ta ötelerden, pazar yerinin dışından, yukarıda kalan sokağın oradan, makinesinin gözüyle izlediğini görüyordu…"[10]

Burada benlik hem özne hem de nesne konumuna geçer. Yürüyen, izlenen ve gözleyen tek kişide birleşir; bu birleşim parçalı bir formda okuyucuya aktarılır. Adamın kendisini aynı zamanda dışarıdan bir gözle görüyor olması, kimliğin yapaylığını da vurgulayan bir detaydır. Bu izleyici bakış, adamın kendi kimliğine dışsal bir mercekten bakmaya başladığını, benliğin nesneleşerek yabancılaşma

[7] Bilge Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, Metis Yayınları, 15. bs., İstanbul, 2022, s. 26.
[8] Steven Best, Douglas Kellner, **Postmodern Teori**, çev. Mehmet küçük, yay.haz. Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 18.
[9] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 35.
[10] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 37.

yaşattığı bir andır. Bu nesneleşme adama ve okuyucuya kimliğin doğal bir oluşumdan ziyade suni bir yapıda olduğunu fark ettirir. Aynı zamanda kendi kendine bakmak, denetlemek yalnızca bir içsel farkındalık değildir; dış baskıların ve gözetim mekanizmalarının kimlik üzerindeki etkilerini görünür kılmaktadır.

Öznenin varoluşunda ve kimliğin oluşumunda dış etkenleri ve baskıları görünür kılarak kimliksel gerilim yaratılan masal "Usta Beni Öldürsen E!" masalıdır. Bu masalda kimlik çatışması, bir otorite figürü aracılığıyla işlenir. Bir cambaz çırağı, ona işi öğreten ve büyüten ustasıyla birlikte yaşamaktadır. Anlatıda ustası çırağa yalnızca cambaz olmayı değil, kim olması gerektiğini de öğreten kişidir: "Onu o eden işiydi… İşine duyduğu bu bağlılığı ustasına borçluydu. Her şeyi ondan öğrenmemiş miydi?... Ama her şeyi ondan mı öğrenmişti?.. Kendi, kendi benliğini ne ölçüde oluşturmuş olabilirdi?... Önceden hiçbir şey getirmemiş miydi ustasının karşısına çıkarken?"[11]

Ustasının onun adına belirlediği yaşam biçimi ve kimliğiyle kendi düşünceleri ve sahip olmak istediği kimlik arasında kalan çırak, bu ikilemin sancısını çekmektedir. Çırağın ustası tarafından şekillendirilmek istenen kimliğe karşı gösterdiği zihinsel direniş, bireyselleşme sürecinin dramatik taraflarından biridir. Çırak ustasından önce de bir "kendi"ye sahiptir ancak ustası ona cambazlıktan başka bir şey düşünmeyen, hatta düşünmeyen, geçmişini unutan bir benlik dayatmaktadır. Çırağın yaşadıkları bireyselleşme ve aidiyet arasında kalan bireyin yaşadığı kimlik bölünmesinin sembolü gibidir.

Çırak dış etmenlerin ona dayattığı kimlik ile kendi sahip olmak istediği kimlik arasında sıkışarak gerilim yaşamaktadır. Bu gerilimin nedeni Bauman'ın *de jure* ve *de facto* kavramsallaştırmasıyla açıklanabilir. *De jure* kimlik, kişinin dış etmenler tarafından tanımlanan kimliği, *de facto* kimlik ise kişinin yaşantısında hissettiği veya sahip olduğu şeylerle tanımlanan kimliğidir. Çırak *de jure* birey gibi görünür ancak *de facto* bir birey olabilmek için kendi benliğini, hafızasını ve düşlerini bastırmak zorundadır. Çırağın *de jure* bireyliği, ustasının ona dayattığı her şeyi kapsar. *De facto* bireyliği ise ustasının görmediği yerde düşlediği yaşam biçimi ve kendiliğini

[11] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 114-115.

kapsamaktadır. Karakterin yaşadığı bu kimlik bölünmesi, Bauman'ın kimlik hususunda sunduğu teorik zeminle ilişkilendirilebilir: "*De jure* bireylerin durumları ile *de facto* bireyler olma- yani, kendi yazgıları üzerinde söz sahibi olma ve gerçekten istedikleri tercihi yapabilme- ihtimalleri arasında derin ve gittikçe açılan bir uçurum vardır."[12] Çırağın, ustasının dayattığı kimlikten çok uzak bir noktada olduğu şu ifadelerde net bir biçimde görünür: "Cambaz dediğin, insanların topluca yaşadıkları yerlerde çalışıp para kazanırdı… Cambaz, ipini düşünmeliydi; özlemdi, düştü, silmeliydi gönlünden. Değil mi ki ustası öyle diyordu, öyle yapmalıydı…"[13]

Anlatıda çırağın benliğine dair sahip olduğu tek özgün özellik olan "ben görmesi" dahi masalın başlığında dile gelen istekle tehdit altındadır: "Usta Beni Öldürsen E!" Bu ifade, ustanın kimliği şekillendiren hatta onu yok etme gücüne sahip bir otorite olduğuna işaret eder. Usta çırağı çırak yapan izleri hem silebilen hem de yeniden inşa edebilen bir konumdadır. Bu bağlamda masalda, kimliğin doğallığından ziyade kontrol edilebilir ve kurulabilir bir unsur olduğu düşündürülür.

4.3. Kılavuz

Kılavuz metni, bireyin kimliğine dair yaşadığı parçalanmaları ve gerilimleri, gerçeklik algısındaki kırılmaları ve bir eşcinsel ilişkinin ardından yaşanan travmatik süreci merkeze alarak ilerler. Bülent'in Uğur'la yaşadığı ilişkinin ardından trajik bir biçimde intihar etmesi, Uğur'un benliğinde derin izler bırakır. Yas ve suçluluk duygusu, Uğur'un gerçeklik kavramını zedelediği gibi kimliğini de sorgulamasına neden olur. Kendisini sürekli, başkası tarafından yönlendirilen bir oyunun içerisinde hisseder. Bu oyunsu düzenek, kurguda bir film kaseti olarak karşımıza çıkar.

Geçici bir iş için yatılı olarak kalmaya başladığı evde ona izlenmesi için verilen film kaseti, Uğur'un yaşadığı kimlik bölünmesinin alegorik temsili olmuştur. Kasetteki filmde oynayan oyuncunun kendisi olduğundan şüphelenir: "İnsan, yüzünü aynalarda görür, genellikle karşıdan görür. Ben de yüzümü ancak o kadar bilirim.

[12] Zygmunt Bauman, **Akışkan Modernite**, çev. Sinan Okan Çavuş, ed. Kaan Durukan, Can Yayınları, 2. bs., İstanbul, 2017, s. 72.
[13] Karasu, **Göçmüş Kediler Bahçesi**, s. 114.

Yandan görüyorum adamın yüzünü. Bu yüzün benim yüzüm olduğunu düşünmekle kalıyorum."[14] Bir filmi izlerken hem izleyenin hem de oynayanın kendisi olduğunu düşünme, bu düşünceyi ifade ederken yine film ve ayna metaforlarını kullanılması, Karasu'nun "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" masalında da kendisini bir kamera merceğinden izleyen adamda karşımıza çıkar. Kamera, film ve ayna gibi imgeler, karakterlere kendilerini dışarıdan görme imkânı sunar. Karakterlerin ayna ve kameralarla çoğalması, kurguyu oyunsulaştırır. Bu durum, karakterlerin tekil bir kimliğe sahip olmadığını, tam tersi çoğul, geçişli ve akışkan kimlikler arasında devindiğini vurgular. Kimliğin bu devingen doğası, bireyde süreklilik hissini sarsarak gerilim yaratır.

Uğur'un kendisini, kurgu olduğunu bildiği bir filmde görmesi onun gerçeklik algısını derinlemesine sarsar. Çünkü film demek kurgu demektir ve kurguyu canlandıran karakterler gerçek değil yapaydır. Kendisini yapay bir düzlemde görüyor olması, kimliğinin sahiciliğini etkiler: "Yürüyen bendim sanki, filmin izleyicisi yani…Olan biten, görünmeyen bir kişinin gözünden gösteriliyordu bize."[15] Bu sözler, izleyenle izlenenin kimliğinin iç içe geçtiğini, kimlik sınırlarının belirsizleştiğini gösterir. Uğur'un bu noktada, filmde oynayan kişinin kendisi olduğuna inanmak istemesi onun sabit bir kimlikten kaçındığını gösterir. Üstelik bu onun için meşakkatli değil neredeyse eğilimli olduğu bir durumdur. Kendi yazdıklarını okurken başka biri olmak istemesi ve "başka biri" olmak için kendimi çok zorlamam gerekmedi"[16] demesi bu fikri desteklemektedir.

Uğur'un kimliğiyle ilgili vurguladıklarımızdan yola çıkarak şunu söyleyebiliriz; kimlik gerilimine neden olan şey yalnızca mevcut kimliğin yitirilmesi değil aynı zamanda inşa edilen kimliğin sabitlikten uzak olmasıdır. Postmodern kimliklerin sorunu da budur. Akışkan koşullar etrafında kimlik, neredeyse hiçbir zaman her yanıyla tamamlanmış ve sürdürülebilir bir biçimde kullanılamamaktadır. Uğur'un da yaşadığı trajik olaylara, girdiği işlere ve yaşadığı çevreye göre sürekli hareketli ve dönüşümlü olan kimliği, yaşamının hareketliliğine ayak uydurmak durumundadır.

[14] Bilge Karasu, **Kılavuz**, Metis Yayınları, 9. bs., İstanbul, 2016, s. 34.
[15] Karasu, **Kılavuz**, s. 32.
[16] Karasu, **Kılavuz**, s. 54.

Uğur'un kimliği, postmodern kimliklerin sabitlikten uzak yapısıyla uyum içerisindedir.

4.4. Troya'da Ölüm Vardı

Postmodernite bağlamında kimliklerin, sabit ve değişmez bir yapıdan ziyade, akışkan, muğlak ve dönüşebilir bir oluşum olarak var olduğu söylenebilir. Bu muğlaklık ve akışkanlıktan kasıt, alışılagelmiş ya da birtakım çevresel dayatmalarla kabul ettirilmeye çalışılan gerçekliklerin reddedilmesi, kırılması veya sınırlarının belirsizleşmesidir. Toplumda kadın-erkek rollerinin değişmesi, doğuştan gelen cinsiyetin değiştirilmesi, eş cinsellik mutlak gerçeklerin kırıldığına ve sınırlarının esnediğine birer örnektir. *Troya'da Ölüm Vardı* eserinin karakterleri de aile, çevre ve toplumsal normlar tarafından dayatılmaya çalışılan normalleri aşarak kendi normallerini yaşamak ister; bu yüzden kimliklerini kendilerinin belirlediği kabuller çerçevesinde inşa etmeye çalışarak mücadele ederler.

Karasu'nun 1969 yılında yayımladığı *Troya'da Ölüm Vardı* eserinde henüz insanların çoğunluğu için normalleşmemiş olan *Queer*[*] konularını edebiyat aracılığıyla cesurca ele alması, bastırılan cinsel kimliklerin farkındalığı açısından önemli bir adımdır. Karasu, öykülerinde eş cinsel arzuyu işlerken edebiyatını doğrudan bir kimlik mücadelesinin aracı hâline getirmez; Cinselliği, heteroseksüellik–homoseksüellik karşıtlığına dayalı sabit bir kimlikten ziyade, tamamlan(a)mayan ve belirlen(e)meyen varoluşsal bir süreç olarak ele alır. Modernist anlatım teknikleri aracılığıyla "garip", "anormal", "öteki" olanın öyküsünü, dil ve tür düzeyinde de "öteki" bir biçimde kurarak anlatının kendisini *queer*leştirir.[17]

Eserde *queer* meselelerinin bir varoluş biçimi olarak işlenmesi, anlatının kimliksel bağlamda değerlendirmeye açık bir kurgusu olduğunu ortaya koymaktadır. Akışkan kimlikleri ele almak adına yapıtı *queer*leştirmek çok yerindedir çünkü *queer*

[*] *Queer* sözcüğünün çeşitli karşılıklar var: acayip, tuhaf, normal olmayan, şüpheli, eksantrik vb. *Queer* argoda eşcinsel, "terso" anlamında kullanılıyor. Bkz. Yaşar Çubuklu, "Sabit Cinsel Kimliklerden Müphem Cinselliklere: Queer", **Virgül Dergisi**, sayı: 65, 2003, s. 62.

[17] Fatma Damak, "Erkekliğin yitiminden queerin bitimine: Troya'da Ölüm Vardı", **Toplum ve Bilim Dergisi**, sayı: 145, 2018, s. 234.

teori, heteroseksüelliğin norm/normal kabul edilmesini eleştirir ve kimliklerin çoklu, çelişkili, parçalı, tutarsız, istikrarsız ve akışkan olduğunu iddia eder.[18]

Troya'da Ölüm Vardı'nın erkek karakterleri Müşfik, Suat, Aleko ve Talha, cinsel kimlikleri müphem bir biçimde karşımıza çıkar. Hepsi eş cinsel ilişki içerisinde bulunur ve ne kendilerince ne de çevrelerince bu durum net bir biçimde kabul edilmiştir. Talha, Müşfik'le duygusal bir ilişki içindeyken, toplumun dayattığı düzen doğrultusunda Lerzan ile evlidir. Sahip olunan kimlik ile sahip olmak istenen kimlik arasındaki mesafe, karakterleri çelişki içerisine sürükleyerek onların kimlik bölünmesi yaşamalarına neden olmaktadır.

Anlatıda kimliklerin, toplum tarafından kalıplamış cinsiyet anlayışlarının karşısındaki konumu da irdelenmiştir. Toplumun kadın ve erkek olmaya dair mutlak kabullerinin ve katı görüşlerinin, ironik bir dil aracılığıyla sarsılmaya çalışıldığı görülür. Müşfik'in Suat'ı köyün oyuncak bebekçisi Osman'a götürdüğü sahnede, erkeklerin bebeklerle oynamadığına dair bir konuşma geçer. Osman'ın yaptığı bebekler ise cinsiyetsizdir. Bebeklerin cinsiyetsiz olması, kimlik kalıplarının kırılmasına ve akışkanlaşmasına uygun bir örnektir.

Toplumun kimlik üzerinden bireylere biçtiği roller, *Troya'da Ölüm Vardı*'da kimlik inşasında da bireyselleşme sürecinde de hep birer mücadele olarak karşımıza çıkar. Sarıkum kasabasının Meryem'inin bir kaza sonucu yangında ölmesi, kadın olarak işlediği günahların kefareti olarak görülürken bunun aynı zamanda onun hak ettiği bir son olduğu konuşulur: "'Meryem günahkâr bir kadındı. Öyle dedi annem. Orospuydu…Cehennemde yanacak dedi annem...Etlerini yakacaklar. Şeysine kızgın demirler sokacaklar.""[19] Bu sahne, dinî ve ahlaki normların kadın kimliği ve bedeni üzerinde nasıl bir kontrol mekanizması kurduğunu göstermektedir.

Kadın kimliği üzerindeki kontrol mekanizması erkek kimliği için de çalışır. Erkeğe yapılan dayatmalar, erkeğin gücünü esas almaktadır. Bu dayatmalar erkeklerin her koşulda güçlü olmaları gerektiğiyle ilgilidir; diğer bir yandan da sevgi gösterileri, zayıflık olarak gösterilmektedir. Sarıkum'da, radyodaki harp haberlerinin Müşfik'i

[18] Çubuklu, "Sabit Cinsel Kimliklerden Müphem Cinselliklere: Queer", s. 64.
[19] Bilge Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, Metis Yayınları, 10. bs., İstanbul, 2022, s. 58.

korkutması, kabul edilemez bir duygudur ve babasının "erkekler harpten korkmaz" sözleri, erkeklerin korku gibi temel bir insani duyguyu dahi yaşamamaları gerektiğine gerçek dışı bir güçlülük dayatmasına maruz bırakıldıklarını ortaya koyar.

Erkeklerin toplum içinde sevgi görmeleri ve göstermeleri de bir tabu olarak karşımıza çıkar. Dilâver Hanım, oğlu Müşfik'in saçlarını okşarken Müşfik'in arkadaşlarının bunu görmesi neticesinde erkek olduğundan ötürü utanmasına, yüzünün kızarmasına neden olduğundan anlarız. Bu nedenle eserde erkekler, hep yalnız olan sevgisiz kimseler olarak, kadınlar da sevgiyi yalnızca canlarını acıtana veren nankör cinsiyetler olarak yansıtılır: "Yalnızlık vardı erkeklerin içinde… 'Kadınlar yalnız değil. Kadınlar yalnız olmaz. İçtiğinde bile.'"[20] Kimliğin temel unsurlarından biri olan cinsiyetin dış etkenler tarafından kontrol edilmesi, başlı başına bir baskı unsurudur. Bu durum, karakterlerin bireysel tercih ve istekleriyle birleştiğinde ise güçlü bir çelişki ortaya çıkar.

4.5. Gece

Gece'de Karasu'nun karakter inşası, kimliğin sabitlenemez ve dağılgan bir yapıda olduğunu vurgular. Anlatı boyunca hem karakterlerin hem de anlatıcının kurmaca doğaları görünür kılınır; böylece kimliğin doğal bir oluşum olmadığı, baskı mekanizmaları tarafından şekillendirilebileceği gösterilir. Kurmaca üzerinde yazarın belirleyici konumunun hissettirilmesi, kimlikler üzerindeki tahakkümün metaforik bir temsiline dönüşür.

Düzeltmen olarak görünen yazar, karakterleri ve olayları istediği gibi yönlendiren bir otoritedir: "Dünyayı bütünüyle elimde tutabileceğim duygusu artıyor. En değişik kişilerin ben'liğini elimde tutabileceğim duygusu…"[21] Bu ifadeler, yazarın karakterlerinin ben'liği üzerindeki gücünü görünür kılar. Bu durum, kurgunun merkezindeki baskı mekanizmalarının bireylerin kimliğini nasıl biçimlendirdiğini de ortaya koyar. Yazar yapıtı, haz aldığı bir oyuna benzeterek bu oyundaki gücü ve rol dağılımları hakkında şunları der: "Karşısındakiler, kendisiyle çatışarak düşüncelerini,

[20] Karasu, **Troya'da Ölüm Vardı**, s. 42.
[21] Bilge Karasu, **Gece,** Metis Yayınları, 13. bs., İstanbul, 2020, s. 99.

-sırasında- kabul ettirmek, başkalıklarını, kişiliklerini ortaya koymak olanağını buluyorlardı… Dediği dedik bir baş olmanın insanları ne çabuk usandırdığını iyi anlamıştı. Bir yandan da haz duyuyordu bu oyundan."[22]

Anlatı boyunca yazar, karakterlerin tanımlanabilirliğini sınırlandırır; isimler baş harfleriyle verilir (O., N., S. gibi) ve böylece bireysel kimlikler silikleşir. Bu yöntem, karakterlerin birbirlerine bakışında da ortaya çıkar; örneğin O., değersizleştirdiği N.'yi yalnızca baş harfiyle anmaya başlar. İsimlerin kısaltılması, öznenin önemini yitirmesinin simgesine dönüşür. Aynı zamanda O.'nun N.'yi bir gölge olarak görüp tanımlaması, benliğini ve kimliğini yok saydığını gösterir. Dolayısıyla kimliksel gerilimin, karakterlerin isimlendirmeleriyle başladığı söylenebilir.

Kimlik geriliminin bir diğer kaynağı, iktidarın bireylerin benliklerine müdahalesidir. Başkent Araştırma Merkezi'nin yöneticisi O.'nun sözleri, bireylerin yalnızca mevcut kimliklerinin değil, potansiyel kimliklerinin de baskı altına alındığını gösterir: "Bütün okumuşlara gölgelik etmek de yetmemiş olsa gerek ki, değil aynada, düşlerinde bile görmek istemeyecekleri art benlikleri olmağa kalkıştım… Hoş, art olmasına art da, ben mi bırakıyoruz ortalıkta?"[23] Bu müdahale, kimlikleri silikleştirirken onları değişken ve akışkan hâle getirir. Bu bağlamda gece, yalnızca bir zaman dilimi değil, kimlikleri örten ve görünmez kılan bir anlatı unsurudur. Romanın karanlık atmosferi kimlikleri görünmez ve seçilmez kılar. Bu durum, gece çöktüğünde dışarıda kalanlar için söylenenlerde açıkça görünür: ""İyi ki geldiniz," dedi bir kadın, "birazdan sokaktakiler yitmeğe başlar…"[24] "Yitmek" kelimesi burada, gecenin gelmesiyle kişilerin her şeylerini yitirecekleri anlamında kullanılmıştır; geceyi getiren ise yöneticilerdir.

Yazarın kimlikleri dinamik, değişken ve dönüşüme açık bir biçimde inşa etmesi, karakterlerle sınırlı kalmaz; okur da sürece dahil edilir: "Yapıtının dışına çıkıp, yazar olarak, birtakım düşüncelerimi bu yapıntıya eklemek ne ölçüde akıllıca sayılabilir? Okur (*okuyan* demeli; yazar nasıl da alışıverir karşısında hep "okur"lar

[22] Karasu, **Gece**, s. 206-20.
[23] Karasu, **Gece**, s. 97.
[24] Karasu, **Gece**, s. 211.

görmeğe… Oysa bu kez, "okurlar", "okur", olmayacak…"[25] Okur, kimliklerin bu muğlak ve değişken yapısına doğrudan maruz bırakılır. Metin ilerledikçe anlatı sesi çoğalır, anlatıcı geçişleri belirginleşir ve okur kimlik geriliminin bir parçası hâline gelir. Yazar, okuru kimliksel bir sorgulamaya davet ederken kendisini de katmayı ihmal etmez ve yazdıkları hakkında "Kim yazmıştı? Ben mi yazdım?" gibi sorularla karakterlerin kurmaca doğası vurgulanır; kimliğin doğal değil, inşa edilmiş bir yapı olduğu pekiştirilir.

Gece'de yalnızca bireysel kimliklerde değil, kurumsal kimliklerde de değişkenlik ve hareketlilik gözlemlenmektedir. Görünüşteki meslekler ve kurumlar, perde arkasında başka bir işleyişin olduğunu hissettirir: "Görünüşte bir memurum ben. Bana buyruk veren de memur görünüyor. Ama gördüğü işler, yaptıkları, bana yaptırdıkları bu memurluğun *bütünüyle* dışında."[26] Görünen ve asıl olan arasındaki bu farklılık, kim'liği, ne'liği ayırt etmeyi zorlaştırır. *Gece*'nin bu yönü postmodern dünyanın akışkanlığıyla uyum içindedir. Postmodern dünyada sınırlar ortadan kalkar ve her şey tam zıddıymış gibi de görünebilir; her şeyin aslında farklı olabilecekmiş gibi göründüğü fakat hiçbir şeyin temelde farklı olmadığı ironisi temel duygu halini alır.[27] Karasu, postmodern dünyanın imajlar üzerindeki bu ironisini karakterin kimlik geçişkenliği üzerinden yansıtır. Görünen kimliklerin aslında karakterlere ait olmadığı ironisi hem karakterlerin kurmaca olduğu söylenerek hem de bir öznenin kimliğinin birçok farklı özneye dönüşmesiyle anlaşılır.

Kimliklerin parçalanmış doğası, yazarın çocukluğuna dair anlattığı ayna metaforunda somutlaşır. Çocukken yalan söylediği için babasının sinirle kırdığı aynada kendisini üç parça gören yazar, uzun aradan sonra aynanın değiştirilmesiyle kendisini tek parça görür ve yabancılaşma yaşar: "Yeni aynayı yadırgadım; beni tek kişi gösteriyordu. Oysa iki yıl boyunca o aynada üç kişiydim. Çarpık da olsa…[28] Kimliklerin değişkenliğinin parçalanan ayna metaforu ile ifade edilmesi, bireyde bıraktığı gergin etkiyi ortaya koyar. Nitekim çocuğun bu olaydan sonra aynadaki birilerini öldürmek istemesi kimlik karmaşasına son verme isteğini ve benliğini sabit

[25] Karasu, **Gece**, s. 179.
[26] Karasu, **Gece**, s. 127.
[27] Bauman, **Akışkan Modernite**, s. 136.
[28] Karasu, **Gece**, s. 229.

bir oluşum içerisine oturtma eğilimini göstermiş olur. Yazar anlatıyı, Hegel'in "Kendini kuran bireyliğin devinimi, gerçek dünyanın oluşumudur"[29] sözüyle başlatarak karakterlerin kimliklerini kurma mücadelesine dikkat çeker." Bireyler kimliklerini oluşturmaya veya sabitlemeye çalıştıkça yazar -diğer yandan iktidar- kimliklerin sınırlarını belirsizleştirir. Nihayette yazarın da eser üzerindeki mülkiyeti kaybolarak yazar kimliği de silikleştirilir: "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."[30] Yapıtta anlatı bütünlüğü sürekli olarak kesintiye uğratılır; karakterler yer değiştirir, dipnotlar ve anlatıcı geçişleriyle oynanarak okurun anlam arayışı sabote edilir. Böylelikle kimliğin sabitlenemeyeceği düşüncesi pekişir.

Anlatının sonunda gerilim iyice artırılır; tüm karakterler iç içe geçer, yüzler birbirine dönüştürülür ve aynalar kırılarak kimlikler paramparça edilir:

> "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. Sonunda bileceğim o yüzü. Sevinç'in yüzü olduğunu bilecek, bütün bunların, kamaşan gözlerimin bana oynadığı bir oyun olduğunu anlayacağım. Sevinç bana biraz alaycı bir gülümsemeyle bakmakta olacak. Birden boğmak isteyeceğim onu. Deli gibi atılacağım boynuna doğru. Yıldırıcı bir acı, her yanım kesiliyormuş gibi bir acı duyarken korkunç bir şangırtı içerisinde yere düşeceğim. 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. Aynadan tanıyamadığım ben. Binlerce parça. Artık bende olmayan yüzbinlerce parça."[31]

Son sözün ardından yazar B**** K***** ifadeleriyle kendi adını ifşa eder; kurmaca ile gerçek arasındaki perde tamamen yırtılarak anlatıdaki yazarın kimliği yok edilmiştir. Nitekim Düzeltmen, N.'yi tasarlarken bir hiçolum olarak tasarladığını söylemiştir; yani yok etmek üzerine yaratmıştır. Anlatının sonunda öznelerin paramparça edilmesiyle, kimliklerin bütünsel ve sabit bir yapıda sürdürülemeyeceği

[29] Karasu, **Gece**, s. 13.
[30] Karasu, **Gece**, s. 161.
[31] Karasu, **Gece**, s. 232.

ortaya konmuştur. Bu parçalı ve bütünlükten uzak yapı, Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin postmodern perspektifiyle örtüşür:

> "Son parça da bulunduktan sonra, antik bir heykelin parçaları gibi, hepsini birbirine yapıştırarak orijinal bütünlüğe ulaşılabileceği mitine artık inanmıyoruz. Bir zamanlar var olmuş, köksel bir bütünlüğün olduğuna ya da gelecekte bir zamanda bizi bekleyen nihai bir bütünlüğe artık inanmıyoruz."[32]

4.6. Altı Ay Bir Güz

Altı Ay Bir Güz, Karasu'nun yayımlanan son eseridir. Eserin yazım süreciyle, Karasu'nun hastalığını öğrendiği zaman diliminin çakıştığı fikri, yazar hakkında yapılan çalışmalarda desteklenmektedir. Karasu'yla hem usta-çırak hem de dostluk ilişkisi bulunan Enis Batur, bu eseri bir "vasiyet metni"[33] olarak değerlendirme ihtimaline işaret ederek metnin yazarın yaşamına dair belirgin izler taşıdığını vurgular. Ona göre eser, harflerin ardındaki yazarı bir gölge oyunu gibi hem açığa çıkarır hem de gizler. Yaşamöyküsel kesitlerle kurmaca katmanların daha belirgin biçimde kaynaştığını vurgular. Karasu'nun hayatı ile yazıyı birbirinden kesin çizgilerle ayırma taraftarı olmadığını hatırlatır ve bu metnin, diğer anlatılarına kıyasla bakış açısını bir miktar farklılaştıran bir optiğe dayandığını ifade eder.[34]

Karasu, *Altı Ay Bir Güz*'ün başkarakteri Kerim aracılığıyla, kimliğini oluşturan unsurlarla -özellikle de geçmişle, ilişkilerle ve bağlarla- bir hesaplaşmaya girer. Onun bu hesaplaşması, kimliklerin yalnızca bireysel seçimlerden ibaret olmadığını, doğumdan itibaren aile, çevre, kültür gibi dışsal etkenlerin şekillendirdiği bir süreç olduğunu ortaya koyar. Dikkat çeken nokta ise bu süreci bireyin içinde dönüp durduğu bir döngü olarak ifade etmesidir: "Yaşamak, bir noktadan sonra ne kadar yineleyici oluyor! Gençliklerini bilmediğimiz anamızı babamızı görüyoruz birden baktığımız bir aynada."[35] Böylelikle bu anlatı, kimliğin sabit ve doğal bir öz değil, çevresel koşullar, toplumsal normlar ve kültürel kodların etkisiyle sürekli yeniden şekillenen kırılgan bir

---

[32] Bauman, **Akışkan Modernite**, s. 49.
[33] Füsun Akatlı, Müge Gürsoy Sökmen, **Bilge Karasu Aramızda**, haz. Füsun Akatlı, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 161.
[34] Füsun Akatlı, **Bilge Karasu Aramızda**, s. 161.
[35] Bilge Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, Metis Yayınları, 6. bs., İstanbul, 2018, s. 15.

inşa süreci olduğunu, bu sürecin ise çoğu zaman başladığı noktaya geri döndüğünü gösterir. Karasu'nun bu anlatısında kimlik inşasına dair yaklaşımı, *Susanlar* eserinde şöyle yankı bulur: "İnsanları mutlaka… nüfus cüzdanlarında kayıtlı ana babalarının kendilerine hiç danışmadan… vermiş oldukları adla çağırmak şart değildir. Ancak kendi ismimiz bir kene gibi yapışır bize onu bir türlü atamaz başka bir insan olamayız."[36] Bu sözler, kimliğin bireyi bir kalıba hapsetmesinin yanı sıra, kişinin ait olduğu kimlikten sıyrılma isteğini de yansıtır. Bir yanda da bireylerin bu isteğe rağmen aidiyeti kolaylıkla yadsıyamayacakları kadar iç içe olduklarını ortaya koyar. Kimliğin bu ikircikli doğası, bireyin yaşamında bir gerilim sebebine dönüşür.

Anlatı boyunca yazar, anlatıcı ve karakter ayrımını kırmaktadır. Anlatı tekniklerinin geçişken yapısı, metnin kurgusal yapısını ifşa ederek yazarın kimlik inşasını metne taşır. Böylelikle kimliğin de metin gibi bir kurmaca olduğuna işaret eder: "İtirazı olan okur, burada anlatılan bir çocuğun anılarını, kendine mal etmek ister mi? Anlatıcı, okura ne ölçüde yaklaşabilir. Ben, anlatıcı, öykümü sürdürüyorum."[37] Bu anlatı stratejisi, anlatının geçekliğini sarsarken bu durumun kimlikteki aksini ortaya koyar. Akışkan modern dünyada kimliklerin sabit değil değişken bir yapıda olması gibi anlatı da sabit bir anlatıcıya, zamana ya da yapıya sahip değildir. Hatta anlatıda kimlik yalnızca değişken değil parçalı bir yapı olarak da sunulur:

> "Gölgeye geçmeden az önce, bölünmüşlüğünü geride bıraktı; bilerek, isteyerek uzaklaştırdı İsabey'in ölümü ardından giden bir parçasını; elli adım geride kaldırdı o kendini, kutusuna koydu, öbür kutuların yanına yerleştirdi, uslu uslu dursun şimdilik diye geçirecek içinden."[38]

Bu sahnede kimlik, bölünebilir, geride bırakılabilir, kutuya kaldırılabilir bir nesne gibi yansıtılarak mekanikleştirilir. Yazarın kendisini metin içerisinde gördüğümüz anlardan bir tanesi ise sondadır. Kerim'in yeni taşındığı Beyoğlu'ndaki[39]

---

[36] Bilge Karasu, **Susanlar**, Metis Yayınları, 4. bs., İstanbul, 2009, s. 51.
[37] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 27.
[38] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 70.
[39] Bilge Karasu'ya dair yazılı metinlere, belgelere ve çalışmalara bakıldığında hayatının bir dönemini Beyoğlu'nda geçirdiği söylenebilir. Annesiyle beraber Beyoğlu'unda yaşayan yazarın bu anılarını en çok *Lağımlar Anısı Ya Da Beyoğlu* eserinde görürüz. Nitekim annesinin hasta olduğunu bildiğimiz Karasu, *Altı Ay Bir Güz* eserinde de annesi hasta olan bir karakteri kurgulamıştır. Bu göstergeler yazarın yaşamıyla eser arasında direkt bir bağlantı kurmaya imkân tanımaktadır. Bkz. Bilge Karasu, **Lağımlaranası Ya Da Beyoğlu**, yay.haz. Füsun Akatlı, Metis Yayınları, 2. bs., İstanbul, 2004, s. 30-78.

evinde pencereden dışarı bakarken "Yıllarca sonra, bu hisardan çok uzaklarda yazmağa başlayabilecekti bu karasuyu; bu karasunun söylencesine gelip katılacak kendi dereciğini"[40] demesi, Karasu'nun kendisini metne taşımaktadır. Buradaki "karasu" ifadesi direkt yazarın kendisini işaret eder; "derecik" ifadesi ise yazı evreninde yer edinmeye çalışan, küçük ve eksik bir kimliği temsil eder. Bu temsil, yazarın kimliğini de eser çerçevesinde yorumlanabilen bir unsura dönüştürür.

Anlatının merkezinde yer alan Kerim -diğer adıyla D.H.A. (*Do Hu Ang*)- geçmişi ve anıları aracılığıyla, başkalarının ona atfettiği kimlikle, sahip olmak istediği benlik arasında bir konumda yer aldığını işaret eder. Aile fertleri -özellikle kadın figürler- Kerim'in kimliği üzerinde belirleyici bir rol oynar. Bu durum, "Usta Beni Öldürsen E!" masalında çırağın yaşadığı kimlik bölünmesiyle benzerlik göstermektedir. Kerim'in yaşamında da *de jure* kimliği ile *de facto* kimliği arasındaki mesafe, ailesi ve ilişkileri nedeniyle giderek açılmaktadır. Yaşlanıp hayatını tartmaya başladığı süreçte ise bireysel kimliği ile ona dayatılan kimlik arasında yaşadığı ikircikli durumla hesaplaşmaktadır. Kerim'in anlatı dünyasındaki bu konumunu ve varoluş biçimini, Bauman'ın kimliği ele alışıyla değerlendirmek mümkündür. İnsanlar hayata kendi tekliflerini sunmadan çok önce tanımlanmış durumdalardır ve tercih ettikleri bir benliğin inşası, tayin edilmiş bir toplumsal sahada gerçekleşmektedir.[41]

Karakterin benliğini anlama çabasında geçmişteki insanlarla kurduğu ilişkinin merkezi bir rol oynadığını belirtmiştik. Bu anlam çabası çoğunlukla başkalarının hayatları, onlarla kurduğu bağlar ve ölümlerinin bıraktığı boşluk çerçevesinde gelişir. Bu durum Kerim'in kimliğinin ötekilikle ve yoklukla iç içe geliştiğini ortaya koyar. Huzursuzluğun Kitabı'nda geçen bir pasaj Kerim'in parçalanmış ve çoğul kimliğinin durumunu özetler niteliktedir:

> "Her birimiz başlı başına çoğuluz, kalabalığız, kendi kendimizin çoğalışıyız… Varlığımızın geniş kolonisinde başka türlü düşünen ve hisseden, farklı cinsten nice insanlar yaşar. Etrafımızı saran her şey bizim bir parçamız hâline gelir, etin ve hayatın algılarına sızar. Yüce Örümcek'in salgısı yakınımızdakilere ustalıkla bağlar, ağır

[40] Karasu, **Altı Ay Bir Güz**, s. 83.
[41] Bauman, **Benlik Pratikleri**, s. 143.

ölümün rüzgârda sallanan hafif döşeğinde bizi yatıştırır. Her şey bizdir ve biz her şeyiz."[42]

Tüm bu örnekler ve anlatı yapısı göz önünde bulundurulduğunda *Altı Ay Bir Güz*, kimliğin nasıl, neyle, kim tarafından ve hangi koşullarla kurulduğunu sorgulayan bir metne dönüşür. Karasu, Kerim'in benliği ile kimliği parçalanabilir, kurulabilir bir unsur olarak yansıtır. Kimlik anlatı boyunca dış etkenlerle örülmüş bir kurmaca hâline gelir.

[42] Bauman, **Benlik Pratikleri**, s. 59.

SONUÇ

"Bir adamı anlatmak: Sayfalar, kitaplar, şeritler dolusu; ya da birkaç tümce, birkaç çizgi. . . Ne biri yeter, ne öbürü. Belki ikisi de gevezelik. Okuyan karar verir; elbet, kendi hesabına."[43]

Bilge Karasu

Bilge Karasu'nun eserleri "sayfalar, kitaplar, şeritler dolusu" yazılarla incelense de yazarın, son sözü söylememesi ve ucunu hep yarım bırakması gibi, bu metinler de okur karşısına daima tamamlanmamış bir iş olarak çıkmaktadır. Bu tezde izlerini sürmeye çalıştığımız bireyselleşme ve kimlik gerilimleri temalarının akışkanlığı ve Bilge Karasu'nun anlatı evreninin katmanlılığı okuyanın "kendi hesabına" çok iş düşürmektedir.

Bu çalışmada, Bilge Karasu'nun kurmaca metinleri, bireyselleşme ve kimlik gerilimleri bağlamında, başta Zygmunt Bauman olmak üzere postmodernite hakkında teorik düşünce sunan isimler çerçevesinde incelenmiştir. İncelenen metinlerdeki kurgu, karakter ve biçimsel yapıların merkezinde yer alan akışkanlığın, Zygmunt Bauman'ın 'akışkan modernite' kavramıyla örtüştüğü sonucuna ulaşılmıştır. Her eserde bireyselleşme ve kimlik meseleleri farklı biçimlerde tezahür etse de hepsinde modernitenin katı yapılarına yönelik bir sorgulama, toplumsal normların dayatmalarıyla çatışma ve sabitlikten uzak, çoğul ve parçalı bir kimlik anlayışı görülür.

Bireyselleşme, Karasu'nun eserlerinde ne yalnızca normlardan ve toplumdan kopuş ne de mutlak bir özgürlük hakkı olarak tanımlanmıştır. Bireyselleşme kimi zaman arzulanan, kimi zaman bastırılan bir süreç olarak kendini gösterirken, bazen bir kurtuluş bazen de bir yük olarak deneyimlenmektedir. Bireyselleşme, arzulanan bir süreç olarak karşımıza çıktığı gibi engel olunan veya kaçınılan bir süreç olarak da karşımıza çıkar. Örneğin Andronikos'un manastırı terk edişiyle başlayan yolculuğundan, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki kahramanların "ben"lik parçalarını tamamlaya çalıştıkları bir yolculuğa kadar uzanmaktadır. Her eserde farklı bir

[43] Bilge Karasu, **Ne Kitapsız Ne Kedisiz: Denemeler I**, yay.haz. Sosi Dolanoğlu, Metis Yayınları, 5. bs., Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 100.

görünüme kavuşan bireyselleşmenin eserlerdeki izlerinin tam manasıyla incelenebilmesi için üç alt başlık belirlenmiştir; özgürlük, duygusal düzlemde bireyselleşme ve yersiz yurtsuzlaşma. Kimlik meselesi ise son bölüm olarak bütünlüklü bir biçimde değerlendirilmiştir. Ancak şunu belirtmekte fayda var ki kimlik ve bireyselleşme meseleleri keskin bir biçimde birbirinden ayrıştırılamayacak kadar içli dışlı ve diyalektik bir ilişki içerisindedir. Dolayısıyla tezin her bölümünde metinlerin el verdiği noktalarca kimlikten de bahsedilmiştir.

Birinci bölüm olan "Özgürlük" başlığı altında, bireyselleşmenin kurgu ve karakter düzeyinde özgürlükle kurduğu ilişki ele alınmıştır. Karasu'nun anlatılarında özgürlük, tıpkı bireyselleşme gibi, bazen ulaşılmaya çalışan bir deniz, bazen sorumluluk yükleyen bir ağırlık bazen de korkulan bir müphemlik olarak görünür. Örneğin *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda karakter özgürlüğe ulaşmak için din ve toplum otoritesinden kaçarken bir yandan da ulaşacağı özgürlükle ne yapacağını bilmemenin çelişkisi içerisindedir. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde kahramanlar, özgürlük uğruna kayıplar verip dururlar. *Kılavuz*'un başkarakteri ise bireysel özgürlüğünü sık sık şizofrenik duygu ve olaylarla kesintiye uğratır. Eserlerin içeriklerinde tespit edilen bu çok katmanlı ve çelişkili yapı, yazarın biçimsel tercihlerinde de görünür hâldedir. Türler arası geçişkenlik, geleneksel edebî kuralların kırılışı ve dilsel oyunlar bireyin özgürlükle kurduğu ilişkiyi, teknik aracılarla pekiştirir.

İkinci bölüm olan "Duygusal Düzlemde Bireyselleşme" başlığı altında, bireyselleşmenin kişilerin zihinsel ve duygusal dünyalarında nasıl yankı bulduğu ve Karasu'nun anlatı evreninde bu süreçlerin nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Özellikle postmodern koşulların yarattığı akışkanlık ve belirsizlik, bireylerin duygu dünyası üzerinde belirgin etkiler yaratmaktadır. Bu bağlamda en öne çıkan duygular korku, yalnızlık ve güvensizlik olarak karşımıza çıkmıştır. Söz konusu duygular, Karasu'nun kurgusal atmosferinde derinlemesine hissedilir. Örneğin *Gece*'nin ve *Göçmüş Kediler Bahçesi'*nin parçalı, kesik diyaloglu ve çoklu anlatıcı katmanları eserin atmosferini belirsiz, kaotik ve güvensiz bir duygu dünyasına büründürmektedir. Böylece anlatı dünyasına hâkim olan duygusal çıkmazlar, okuyucuyu da içine alan bir girdaba dönüşmektedir.

Üçüncü bölüm olan "Yersiz Yurtsuzlaşma"da, Karasu'nun karakterlerinin hem fiziksel hem de varoluşsal olarak sabit mekân ya da kimlik gibi olgulara tutunamayan, sürekli oluş hâlinde var olan figürler olduğu tartışılmıştır. Karakterlerin yolculukları, fizikî olduğu kadar zihinsel yolculuklardır. Deniz, çöl ve orman gibi sınırlı olmayan, geçici mekân tercihlerine yapılan kaçışlar Deleuze'ün "göçebe" ve "oluş" kavramlarıyla örtüşmektedir. Göçebe özne gibi Karasu'nun kahramanları da "bütünleyici bir küme üzerine kurulmaz, tersine deniz veya bozkır veya çöl gibi kaygan mekânda, ufuksuz bir ortamda kendisini yayar."[44] Böylelikle Karasu'nun anlatıları, modernitenin dar, sınırlayıcı mekânlarından ve yaşamsal kalıplardan kaçış tüneli görevi görmektedir. Üçüncü bölümde, anlatılarda tespit edilen bu perspektif ile "yersizlik", "yurtsuzluk" arasında bağlantı kurulmuştur.

Dördüncü bölüm olan "Kimlik Gerilimleri" başlığı altında ise, Karasu'nun anlatılarında kimliğin yarattığı gerilimler ve kimliğin nasıl ele alındığı irdelenmiştir. Karakterlerin sabit olmayan, parçalanabilir ve akışkan yapıya sahip kimliklerinin, Bauman'ın 'akışkan kimlik' kavramı ekseninde yorumlanabileceği tespit edilmiştir. Yine Bauman'ın *de jure- de facto* kimlik ayrımından hareketle karakterlerin resmî ya da toplumsal olarak tanımlanan kimlikleriyle çatışmaları detaylandırılmıştır. Bu çatışmaların temelini oluşturan şey kurguda kimliklerin dinî, ahlaki veya heteronormatif ölçütlerle uyuşmaması ve karakterlerin sık sık "öteki" olarak konumlandırılmasıdır. Dolayısıyla kimlikler gergin bir atmosfer içerisinde bastırılan ya da yeniden tanımlanmaya çalışılan mücadele alanlarına dönüşür. Bu gerilimin, karakterlerdeki aksinin suçluluk, yabancılaşma ve yalnızlık gibi duygular olmasının, kişileri şizoid bir zihin dünyasına sürüklediği görülmüştür.

Sonuç olarak, Bilge Karasu'nun metinleri, akışkan modern bireyin özgürlük arayışını, kimlik çatışmalarını ve bireysel hesaplaşmalarını çok katmanlı biçimde edebî zeminde işler. Müphem anlatı evreninde karakterlerin varoluş çabaları, aidiyetin yok olmaya yüz tuttuğu bir zaman diliminde dünyayı ve kimlikleri tanıma uğraşı,

[44] Gilles Deleuze, Felix Guattari, **Kapitalizm ve Şizofreni: Göçebebilimi İncelemesi: Savaş Makinası**, çev. Ali Akay, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1990, s. 78.

okuyucuyu birçok gerçekle yüzleştirir. Metinler bu yönleriyle, akışkan modern çağın bireylerine hem bir ayna hem de bir kılavuz işlevine sahiptir.

KAYNAKÇA

Akatlı, Füsun& Gürsoy Sökmen, Müge (Haz.): **Bilge Karasu Aramızda**, Metis Yayınları, 2. bs., İstanbul, 1997.

Aras, Emel: "Tamlık/Bütünlük Kavramı Üzerinden Bilge Karasu'yu Okumak: İncitmebeni Masalı", **Türk Edebiyatı Dergisi**, C:3, Sayı:4, İstanbul, 2017, s. 15-26.

Arslantunalı, Mustafa: **Nasıl Yazıyorsam Öyleyimdir: Bilge Karasu ile Son Söyleşi**, Yay.Haz. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2. Bs., İstanbul, 2018.

Bailly, Auguste: **Bizans İmparatorluğu Tarihi**, Çev. Haluk Şaman, Ed. Tanıl Yaşar, Nokta Kitap, İstanbul, 2006.

Beck, Ulrich: **Risk Toplumu: Başka Bir Modernliğe Doğru**, Çev. Kazım Özdoğan ve Bülent Doğan, İthaki Yayınları, İstanbul, 2011.

Benjamin, Walter: **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Ed. Barış Tut, Yapı Kredi Yayınları, 9. Bs., İstanbul, 2012.

Berman, Marshall: **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.

Best, Steven& Kellner, Douglas: **Postmodern Teori**, Çev. Mehmet Küçük, Yay. Haz. Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.

Başokçu, T. Oğuz: "Bilge Karasu Metinlerinde Benlik Arayışı: Ben'in Kuruluşunda Nietzsche'ci Yansımalar", Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2005.

Bauman, Zygmunt: **Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup**, Çev. Pelin Siral, Habitus Yayıncılık, 2. Bs., İstanbul, 2014.

Akışkan Modernite, Çev. Sinan Okan Çavuş, Ed. Kaan Durukan, Can Yayınları, 2. Bs., İstanbul, 2017.

Bireyselleşmiş Toplum, Çev. Yavuz Alogan. Yay. Haz. Mehmet Beşikçi, İstanbul, 2005.

"From Pilgrim to Tourist or a Short History of Identity", Ed. Stuart Hall& Paul du Gay, **Questions of Cultural Identity**, Sage Publications, Londra, 1996, s. 18-36.

Kimlik: Benedotto Vecchi Tarafından Gerçekleştirilmiş Söyleşiler, Çev. Mesut Hazır, Heretik Yayınları, Ankara, 2017.

Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

Modernlik ve Müphemlik, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.

Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlâk Denemeleri, Çev. İsmail Türkmen, Yay.Haz. Sedef Özge, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

Postmodern Etik, Çev. Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.

Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 3. Bs., İstanbul, 2019.

Bauman, Zygmunt& Raud, Rein: **Benlik Pratikleri,** Çev. Mehmet Ekinci, Yay. Haz. Burcu Halaç, Ayrıntı Yayınları, 2. Bs., İstanbul, 2022.

Bauman, Zygmunt: **Özgürlük**, Çev. Vasıf Erenus, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1997.

Sosyolojik Düşünme, Çev. Abdullah Yılmaz, Yay. Haz. Özden Arıkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.

Bauman, Zygmunt& May, Tim: **Sosyolojik Düşünme**, Çev. Akın Emre Pilgir, Yay. Haz. Ceren Ataer. 21. Bs., Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019.

Cevizci, Ahmet: **Felsefe Sözlüğü**, 3. Bs., Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999.

Çetinkaya Dağıstan, Tuba: Bilge Karasu Hayatı ve Eserleri, Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Manisa, 2018.

Çevik, Melike Nur: Zygmunt Bauman'ın Din ve Toplum Görüşleri, Trabzon Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trabzon, 2022.

Çubuklu, Yaşar: "Sabit Cinsel Kimliklerden Müphem Cinselliklere: Queer", **Virgül Dergisi**, Sayı: 65, İstanbul, Eylül 2003, s. 62- 67.

Damak, Fatma: "Erkekliğin Yitiminden Queerin Bitimine: Troya'da Ölüm Vardı", **Toplum**

ve Bilim Dergisi, Sayı: 145, İstanbul, 2018, s. 233- 260.

Deleuze, Gilles& Parnet, Claire: **Diyaloglar**, Çev. Ali Akay, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1990.

Deleuze, Gilles& Guattari, Félix: **Kapitalizm ve Şizofreni: Göçebebilimi İncelemesi: Savaş Makinası**, Çev. Ali Akay, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1990.

Foucault, Michel: **Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2**, Çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay, Yay. Haz. Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.

Foucault, Michel, Gutman, Huck& Hutton, Patrick: **Kendini Bilmek**, Çev. Gül Çağalı Güven, Yay. Haz. Yücel Göktürk, Om Yayınevi, 2. Bs., İstanbul, 1999.

Fromm, Erich: **Özgürlükten Kaçış,** Çev. Şemsa Yeğin, Payel Yayınevi, 2. Bs., İstanbul, 1993.

Gedik, Kübra: "Bilge Karasu'nun Eserlerinde Özne", Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri, 2019.

Giddens, Anthony: **Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum**, Çev. Ümit Tatlıcan, Say Yayınları, İstanbul, 2010.

Harvey, David: **Postmodernliğin Durumu,** Çev. Sungur Sarvan, Yay. Haz. Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 1997.

İleri, Cem: **Yazının da Yırtılıverdiği Yer: Bir Bilge Karasu Okuması**, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.

Kılıç, Savaş& Şahin, Seval (Haz.): **Bilge Karasu'yu Düşünmek**, Metis Yayınları, İstanbul, 2024.

Karakoç, Sezai: **Gün Doğmadan: Şiirler**, Diriliş Yayınları, 3. Bs., İstanbul, 2003.

Karasu, Bilge: **Altı Ay Bir Güz**, Metis Yayınları, 6. Bs., İstanbul, 2018.

Göçmüş Kediler Bahçesi, Metis Yayınları, 15. Bs., İstanbul, 2022.

Gece, Metis Yayınları, 13. Bs., İstanbul, 2020.

Kılavuz, Metis Yayınları, 9. Bs., İstanbul, 2016.

Kısmet Büfesi, Metis Yayınları, 8. Bs., İstanbul, 2020.

Troya'da Ölüm Vardı, Metis Yayınları, 20. Bs., İstanbul, 2022.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, Metis Yayınları, 16. Bs., İstanbul, 2021.

Ne Kitapsız Ne Kedisiz: Denemeler I, Metis Yayınları, 5. Bs., İstanbul, 2001.

Lağımlaranası Ya Da Beyoğlu, Metis Yayınları, 2. Bs., İstanbul, 2004.

Narla İncire Gazel, Metis Yayınları, 5. Bs., İstanbul, 2012.

Susanlar, Haz. Serdar Soydan, 4. Bs., Metis Yayınları, İstanbul, 2023.

Öteki Metinler, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.

Haluk'a Mektuplar, Haz. Haluk Aker, Devin Yayınları, İstanbul, 2002.

Nasıl Yazıyorsam Öyleyimdir: Bilge Karasu ile Son Söyleşi, Haz. Mustafa Arslantunalı, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2. Bs., İstanbul, 2018.

Lyotard, Jean François: **Postmodern Durum**, Çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, 2. Bs., Ankara, 1997.

Sofuoğlu, Hikmet: "Ötekilik Melodramı", **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı: 5, Eskişehir, Nisan 1996, s. 182- 189.

Talu, Nilüfer: "Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey", **METU Journal of the Faculty of Architecture**, Sayı: 27(2), Ankara, 2010, s. 141- 171.

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük: “Kılavuz” Maddesi. (Erişim Tarihi: 09.08.2025) https://sozluk.gov.tr/ “kılavuz”.

Yaşat, Doğan (Haz.): **Bilge Karasu’yu Okumak**, Metis Yayınları, 2. Bs., İstanbul, 2017.

Yılmaz, İhsan: Hürriyet Gazetesi (Çevrimiçi), https://evvel.org/ilgi/bilge-karasu, 1991.