monograf

Edebiyat Eleştirisi Dergisi
ISSN 2148-3442
2017/7: (38-68)

Aşil'in Koşusu: *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde Kışkırtan Mesafeler*

Sinem Şahin Yeşil**

Öz

Mesafe, Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* öykülerinin anlatı dünyalarını ve uzamsal niteliklerini anlamak için temel bir unsurdur. Farklı anlatı birimleri (anlatıcı, karakter, yazar, okuyucu) arasındaki mesafelerin ve bunlar arasındaki hareketin fark edilmesi öykülere önemli bir açılım getirecektir. Bunun yanı sıra öykülerde eyleyen anlatı varlıkları bazı (soyut) kavramları temsil eden uzamsal modeller olarak gösterilmişlerdir. Dolayısıyla söz konusu varlıkların hareketleri, uzaklık-yakınlık dereceleri ekseninde mesafeyi sürekli değişime uğratır. Mesafelerin sabit olmayışı, hem derin anlamsal düzeyde hem de içerik düzeyinde bir gerilime neden olur. Bu gerilim ise öykü entrikasının kuruluşunda önemli bir rol oynar. Kahraman ile anlatıcısı arasında da mesafeler vardır: uzam, zaman, bakış açısı mesafeleri ve ontolojik, ideolojik mesafeler vb.. Örneğin bu anlatı varlıkları farklı uzamlara (öykü uzamı ve söylem uzamı) ve farklı zamanlara konumlandırılmışlardır. Ancak onlar metnin farklı seviyeleri içinde ilerler ve birbirlerine ulaşmaya çalışırlar. Kısaca, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, geçmiş ile şimdi, "burada" ile "orada", doğa ile kültür, deneyim ile anlatı ya da "ben" ile "sen" arasında kurduğumuz ya da kurulu olarak bulduğumuz pek çok mesafenin aşılmasının bir olanağı olarak okunabilir.

Anahtar Kelimeler: *Göçmüş Kediler Bahçesi*, uzamsal modelleme, mesafeler, öteki ve ben, anlatıcı-karakter.

---

* Bu çalışma, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'ne 2015 tarihinde sunulan "Bilge Karasu Yazınında 'Yerin Ruhu': *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin Anlatı Dünyaları" başlıklı yüksek lisans tezinden yola çıkılarak yazılmıştır.

** Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Doktora öğrencisi.
sinem.sahin@bilkent.edu.tr

Makalenin gönderim tarihi: 04/10/2016. Makalenin kabul tarihi: 30/11/2016.

Achilles' Run: The Lure of Distances in *The Garden of Departed Cats*

Abstract

Distance is a fundamental element to understand the narrative worlds and spatial features of Bilge Karasu's stories in *The Garden of Departed Cats*. Discerning the distances between different narrative units (narrator, character, author, or reader) and the movement among them brings a remarkable expansion to stories. Besides, the narrative entities, acting in the stories, are demonstrated as spatial models which symbolize (abstract) concepts. Therefore, the movements of these narrative entities induce changes in the distances in terms of farness and closeness. The non-stationary feature of distances, causes a tension both on semantic and contextual levels. This tension plays a significant role in the construction of the plot. There are also distances between the hero and the narrator (regarding space, time distances, ontological and ideological distances, points of view, etc.). For instance, these narrative entities are located in different spaces (in terms of "story-space" and "discourse-space") and different times. However, they move forward and try to reach each other on different levels of the text. Briefly, *The Garden of Departed Cats* can be read as the possibility of covering many distances which are ready to be constructed or were already constructed between past and present, "here" and "there", nature and culture, experience and narration or "you" and "I".

Key Words: *The Garden of Departed Cats*, spatial modelling, point of view, the other and I, narrator and character.

> "Bu yazılarda, anlamağa çalışmaktan başka bir şey yapmıyorum. 'Beriki' de 'öteki' de benim, biziz, hepimiziz. 'Biz'i anlamağa çalışıyorum. 'Biz'i 'öteki'nden ayıran durumu anlamağa çalışıyorum. O kadar." (Karasu, 2010, s.13)

Giriş

Matematiğin henüz emekleme döneminde olduğu çağlarda Elealı Zenon bir yarıştan söz eder. Bu, insan ile kaplumbağa arasında gerçekleşecek bir yarıştır ve insanları temsil eden Aşil, kendisine öyle güvenmektedir ki daha yavaş olan kaplumbağanın daha önce başlamasına izin verir. Ancak bırakın kaplumbağayı geçmeyi ona

asla yetişemez. Çünkü Zenon'a göre uzam sonsuz sayıda noktadan oluşmaktadır. Aşil sıfır noktasında yarışa başladığında kaplumbağa çoktan N1'e ulaşmış olacaktır; Aşil N1'e geldiğinde ise kaplumbağa ağır adımlarıyla N2'dedir. Aşil kaplumbağayı nasıl yakalayacaktır? Böyle bir şey olanaklı mıdır? Zenon'a göre Aşil kaplumbağanın peşinde sonsuz sayıdaki uzam parçalarını kat etmek için sonsuza dek koşar.

Elbette bu paradoks daha Aristoteles döneminde uzamın sonsuz sayıda parçalardan oluşmadığına ilişkin görüşler ya da hız hesaplamaları ile çözülmüş. Ancak bu hikâyenin trajik bir yanı vardır. Aşil'in bir süre sonra yarışı unuttuğunu var sayalım. Tek arzusunun, koşusunun ve hayatının tek anlamının asla yetişemeyeceği o kaplumbağayı yakalamak olduğunu düşünelim. Ona ulaştığını düşündüğü her adım, aslında Zenon'un sonsuz uzamındaki ½'lik bir mesafeyi kat etmiş olduğunu ve asla bu mesafenin sıfır derecesine ulaşamayacağını gösteriyor. Geriye hep yolun bir yarısı kalacak, Aşil hep koşacak.

Bu yazıda *Göçmüş Kediler Bahçesi* öykülerinde anlatıbilimsel açıdan iki tür mesafeye dikkat çekilecektir. İlk olarak bakış açısı[1], yani bildirişim düzeyindeki mesafeye odaklanılacak. Bakış açısında olayların kimin gözünden görüldüğü önemlidir. Yani anlatıya "kim konuşuyor?" sorusu yerine "kim görüyor?" sorusu yöneltilir. Anlatıcı ses, öykü dünyasını bize kimin gözünden betimlemektedir? Bir üçüncü tekil şahıs anlatısının mutlaka bir tanrısal bakış açısı ya da üçüncü bir kişi üzerinden görmesi gerekmez. Bu ses, karakterin gördüklerini anlatabilir ya da onun gözünden de dünyaya bakabilir. Kısaca anlatılarda ses (*voice*) ile bakış açısının (*point of view*) aynı anlatı öğesine (anlatıcıya ya da karaktere, sözde yazara vs.) ait olması gibi bir şart söz konusu değildir (Genette, 2011, s.199; Chatman, 2009, s.143).

Göçmüş Kediler Bahçesi anlatılarında tıpkı bir kamera gibi hareketli bir bakış açısı söz konusudur. Ses, karaktere mesafeli ve uzak bir konumdayken öykü sürecinde ona öylesine yakınlaşır ki bir süre

[1] Perspektif ya da "bakış açısı" terimini, "birinin dünya görüşü"; "çıkarlarıyla ilgili bakış noktası" ya da düz anlamıyla "birisinin gözünden görme, algılama" olarak kullanıyorum.

sonra anlatı dünyasını yalnızca bu karakterin "güvenilmez" gözleriyle görüp yorumladığımızın ayrımına varırız. Hareketli bakış açısı, öykülerin muğlak görünmesinin de en önemli nedenidir. Dolayısıyla bakış açısı konusunda mesafeyi, anlatıcı ile karakter arasında öykü içerisinde durağan olmayan uzaklık-yakınlık ilişkisinden anlıyoruz. Her iki anlatı öğesi (anlatıcı ile odaklanılan karakter) arasında söylem düzeyinde gerçekleşen yakınlaşma, mesafeler üzerinden okunduğunda anlatının derin anlamını beslemektedir.

İkinci tür mesafe ise simgesel düzeyde kurulmuştur. Bu bölümde simgesel gönderimleri olan öykü kişilerinin ya da alegorik varlıkların uzamsal konumları arasındaki mesafelere odaklanılacaktır. Örneğin kayanın altında durduğu yerden bakan yatay düzlemdeki yengeci hatırlayalım ("Yengece Övgü"). Bu anlatıda onun kayanın üstünde duran tepeden bakan (dikey) Cüneyt Türel'e neden sürekli saldırdığını bilemiyoruz. (Öykünün anlatıcısının ya da sözde yazarın da asıl sorunu, bu "ölümüne" hareketi nasıl anlamlandıracağı üzerinedir. Yani yengecin hareketini nasıl gerekçelendirmeli, neden-sonuç ilişkisini nasıl kurmalı, onun hikâyesini nasıl anlatmalıdır?) Bu öyküde yengecin hastalık (kanser), ölüm, sevda, (mitolojik) kahraman, hayvan, doğa gibi pek çok kavramın metaforu olduğunu (ya da sadece bir yengeç olduğunu ve kayanın altında durduğunu) ve bunların her biriyle bir okumanın mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Dilin "uzamsal modelleme"[2] özelliği dikkate alındığında ise yukarıda yengeç metaforuyla (eğretilemesiyle) dile getirilen tüm kavramların birer metonimik (düzdeğişmeceli) dizge halinde yengeç figürünün yatay formu altında sıralandığını görüyoruz. Bu yengeç, Cüneyt Türel adlı öykü kişisine doğru hareket ediyor, yani karakterin beden/uzamıyla temsil ettiği insan, yaşam, kültür, dikeylik, yukarıda olma vs. durumuna yönelik, dünyada kapladığı ve temsil ettiği her şeye yönelik bir hareket (devinim); bir tür mesafe aşımı çabası anlamına geliyor. Bu, "ben(den)" olmayan, hareketlerinin anlamını asla anlamadığım ve anlayamayacağım bir varlığın, yani "öteki"nin, beden-uzam ya da öykü varlıkları üzerinden yapılan bir inşasıdır.

2 "Uzamsal Modelleme", esasta soyut olan kavramların dilde bir uzama yerleştirilerek somutluk kazandırılmaları ve mekân (ya da bedenle) kurulan bu ilişki içerisinde ifade edilmeleridir. Yuri Lotman'ın geliştirdiği bu kavram aşağıda daha ayrıntılı açıklanacaktır.

Öykülerin çoğunda farklı dizgelerin bu beden-uzamlar olarak önce kurulmasına (sınırların inşası), daha sonra da bu dizgelerin çarpışan, kesişen, birbirine yönelen bedenler aracılığıyla buluşmasına tanık oluyoruz. Kısaca öykülerde temsil edilen tüm kavramlar, ben ile ötekinin bedenleri ile taşınmaktadır. Bu sınır çizimi, konumların belirlenmesi, "uzamsal modelleme" ile gerçekleştirilmiştir. Bir başka anlatımla uzamsal modellemeyle ben ile ötekinin, burada olan ile orada duranın, yüksekte olan ile alçakta olanın, sağda ya da solda duranın, bedenimden (benden, içeride) olanla dışımda olanın sınırlarının belirlenmesi mesafelerin kurulması anlamına gelir. Nitekim uzamsal modelleme ile herhangi bir kavramı, içerdiği tüm özelliklerle birlikte, dışladıklarına karşı uzamsal bir temsille, simgesel olarak göstermiş oluyoruz. Bir şeyi "öteki" olarak adlandırmak demek, onun kendimizle kurduğu mesafenin derecesini görmek-göstermek demektir. Bir başka anlatımla mesafe, şey (A) ile şey olmayan (ya da A'nın kapsadıklarının dışında olan) arasındaki uzaklık olarak gösterilir. Öyleyse mesafenin varlığı da bir sınırın ötesinde olanın varlığı koşuluna dayanır. Yukarıdaki hikâyeye dönecek olursak bu bağlamda Aşil'in var olması ve sürekli deviniminin gerekçesi önünde giden kaplumbağanın varlığıyla açıklanabilir.

Bu mesafeler *Göçmüş Kediler Bahçesi* öykülerinin asıl gerilimini oluşturur. Öykülerin olay örgüsü ise öykü varlıklarının farkına vardığı ve bir şekilde yenmeyi, kat etmeyi arzuladıkları mesafelerin aşımı ve bunun sonuçları üzerinden kurulur. Yani Kaplumbağa'nın Aşil'in "arzu nesnesi" haline gelmesi ve onu harekete geçirmesi aralarındaki (aşımsız) mesafe sayesinde gerçekleşir. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde de mesafeler benzer bir kışkırtıcı rol oynar ve öykülerin entrikasını oluştururlar. Bunun en önemli ve belirgin örneğini aşağıda ayrıntılarıyla açıklayacağım "Göçmüş Kediler Bahçesi"nde içerik, ses ve perspektif düzeylerinde görüyoruz.

I. Anlatıda "Mesafe"ler:

Edebiyat eleştirilerinde "mesafe" kavramının çeşitli açılardan ele alındığını görüyoruz. Bu yaklaşımlardan ilki edebi eser ile okur arasındaki ilişkiye odaklanır. 1864'te Matthew Arnold, "The Func-

tion of Criticism at the Present Time" ("Günümüzde Eleştirinin İşlevi") adlı makalesinde "estetik mesafe"den söz eder. Arnold'a göre eğer okuyucu, sanat yapıtıyla duygusal, kişisel ya da politik olarak güçlü bir şekilde özdeşleşirse bu durum uygun bir yargıda bulunmasını engelleyebilir. Bu nedenle teamüle (*practice*) karşı bir uzaklık kurulmalı ve bu mesafe ile eleştiride arzu edilen önyargısızlık (*disinterestedness*) seviyesine ulaşılmalıdır (s.20). Edebiyat eleştirilerinde okuyucunun okuduğu esere katılımının derecesi olarak ele alındığında mesafe yakınlığı, okuma sürecinde karakterle özdeşleşme, onun yazgısıyla ilgilenme, duygusal açıdan karakter ve olaylarla bağ kurma, olayların akışına dalma... gibi belirtiler gösterir (Hawthorn, 1994, s.52). Ancak bazı metinler vardır ki onlarda geçen olaylar ya da karakterler daha tarafsızca değerlendirilir ve gözlemlenir. İşte o zaman öyküyle okuyucu arasında duygusal bir mesafe oluşmuş demektir (s.52). Modernist edebiyatın kimi ürünlerinde okuyucu ile eser arasında bu türden bir mesafe kurulması ("mesafelendirme", *distantiation*) yazar tarafından kasıtlı olarak kullanılan bir tekniktir.[3]

Ancak yazıda asıl üzerinde durmak istediğim, anlatıbilimsel mesafelerdir. Anlatıbilim, klasik edebiyat eleştirisinin mesafe ile ilişkilendirdiği okur-eser ikili birimini ve Arnold'un öne sürdüğü entelektüel-estetik mesafelenme eksenini çeşitlendirir. Anlatılarda farklı türde mesafelere ilk olarak dikkat çeken Wayne Booth (1961), *The Rhetoric of Fiction* (*Kurmacanın Retoriği*) adlı kitabında özellikle "örtük yazar" (*implied author* ya da "zımni yazar") ile anlatıcı arasındaki ayrıma (s.83) yoğunlaşır. Söz konusu birimler arasındaki fark ise Booth'un "güvenilmez anlatı" (*unreliable narration*) teriminin temelini oluşturur.[4] Gérard Genette (2011), *Discours du récit : essai de méthode* (*Anlatının Söylemi*) adlı kitabında mesafeyi "uzamsal bir metafor" olarak anlatı ile okur arasındaki yakın ya da uzak ilişkiyi

3 Bkz. Victor Sklovsky'nin (2000) sanat eserinin "yabancılaştırma", "farklılaştırma" işlevi üzerine düşünceleri (s.72) ve Bertold Brecht'in epik tiyatrosu (*alienation ya da distancing effect*). Ayrıca Michail Bakhtin'in (1994) epik türün günümüz okuruyla zamansal bir mesafelendirme kurması üzerine yazısı *The Dialogic Imagination* içinde "Epic and Novel", s.13-15.

4 Gerald Prince (1973), Peter Rabinowitz (1977) gibi teorisyenler de anlatıda mesafenin başka türleriyle ilgilenmiş, "örtük yazar", "örtük okuyucu" ile anlatı arasındaki mesafeleri vurgulamışlardır (Phelan, 2008, s.119).

açıklamak için kullanır. "Perspektif" ve "mesafe"yi anlatısal bildirişim düzenlemesinin iki kipliği olarak sunar.[5] Anlatıbilimci Mieke Bal (1985) ise mesafeyi anakroni[6] ile ilişkilendirir (s.59). Bal'a göre öykünün "şimdi"sinde süren bir olay sırasının ("fabula"nın) yarıda kesilerek başka bir zamana ait uzun ya da kısa bir olayın anlatımı anakronidir. Ona göre bir öyküde, olaylar anakronik olarak ne kadar kesintiye uğratılıyorsa öykünün şimdisiyle mesafe de o kadar geniş olacaktır (s.59).

Anlatıbilimde mesafe, öykü (*story*) ile anlatım ya da öyküleme (*narration*) arasındaki açıklığa da işaret eder. Bu açıklık duygusal olabildiği gibi zamansal ve coğrafi de olabilir. Hawthorn'un (1994) dile getirdiği teknik formül şudur: örtülü ve anonim bir anlatım, öykü ile anlatım arasında daha az mesafe kurar, buna karşılık metnin bir anlatı olduğuna ne kadar dikkati çekilirse öykü-anlatım mesafesi de o kadar geniş kurulur (s.52). James Phelan'ın (2008) mesafe tanımı ise şudur: "Mesafe, bir ya da daha fazla ölçüm ekseni boyunca anlatı iletişimine dahil olan herhangi iki ajan (*agent*) arasındaki benzerlik ve farklılıklara işaret eder" (s.119). Bu "ajan"lar, yazar, anlatıcı, karakter ve okuyucudur. Kısaca mesafe açısından bu birimler arası ilişkiler önemlidir. Bu ilişkiler arasındaki en yaygın eksenler uzamsal, zamansal, entelektüel, duygusal, fiziksel, psikolojik ve etik mesafedir. Örneğin yazar ve anlatıcı entelektüel olarak yakın, ancak etik açıdan mesafeli olabilirler; anlatıcı ve karakter duygusal açıdan yakın, ama zamansal olarak birbirlerinden uzak olabilirler. Benzer şekilde anlatıcı ile gerçek okur/dinleyici (*actual audience*) psikolojik olarak birbirlerine yakın olsalar da fiziksel olarak uzaktırlar (Phelan, 2008, s.119).

5 Bunun için Platon'un *Devlet*'inde belirttiği *diegesis* ve *mimesis* anlatı kiplerine başvurur. Diegesis "şairin konuşanın kendisi olduğu" kip, mimesis ise "şairin başka biriymiş gibi söz aldığı" kiptir (Genette, 2011, s.172). Buna göre diegesis, taklitten (mimesis) daha mesafelidir. Çünkü hem daha az şey söylemekte hem de söylediklerini daha dolaylı yoldan (göstermeden, dolayımlayarak) söylemektedir (s.173). Yazıda söz konusu tartışmalı kavramlara girilmeksizin mesele uzam odaklı mesafe ve perspektif olarak ele alınacaktır.

6 Gérard Genette (2011), anakroni terimini anlatının zamansal düzenini incelemek için kullanmıştır. Anakroni, "olayların ya da zamansal bölümlerin anlatının söylemindeki dizilme düzeni ile bu aynı olayların ya da zamansal kesitlerin hikâye içindeki ardışıklık düzeniyle mukayese etmek demektir" (s.23). Mieke Bal (1985) ise anakroni terimini çoğunlukla bir ara söz, alt anlatı ya da Genette'nin "geri dönüşler" (*flashback*) için kullandığı "analepsis" terimine (Genette, s.38) karşılık gelecek şekilde kullanır.

Bu yazıda mesafe, anlatıbilimin karmaşık terimler silsilesi içerisine fazla dalmadan, anlatıcı ile karakter arasındaki ilişkiler ekseninde ele alınacaktır. Yazının temel tezi, söz konusu iki anlatı birimi arasındaki hareketli mesafenin öykülerin (özellikle de döşek öykü "Göçmüş Kediler Bahçesi"nin) derin anlamını beslemiş olduğudur.

II. Kaygan Perspektif ya da Mesafe Daralması

Mesafeyle ilgili bir anlatı değerlendirmesinde öncelikle iki sorunun sorulması gerekir: "Kim konuşuyor? ve "Kim görüyor?". Sorulardan ilki anlatıcıyı yani öyküyü anlatan sesi (*voice*) bulmamızı sağlayacaktır; diğeri ise öykü evrenini algılayan, uzamı, olayları, nesneleri, kişileri gören göze, yani bakış açısına odaklanır. Bu nedenle bakış açısı ile sesin birbirine karıştırılmaması gerekir (Genette, 2011, s.201).

Seymour Chatman (2009), bakış açısının üç farklı anlamından söz eder. Olaylar ve çevrenin, birisinin gözünden görülmesi, algılanması, bakış açısının düz anlamını oluşturur. Bakış açısının "simgesel" anlamı, "birisinin dünya görüşü (ideoloji, düşünsel sistem vb.) iken "aktarılmış" anlamı ise çıkarlarla ilgili bakış noktasıdır (ki bu da "kişinin genel çıkarını, kazancını, refahını, iyiliğini niteler") (s.142). Dolayısıyla Chatman bakış açısı ile anlatı sesi arasındaki farkı şu şekilde dile getirir:

> Bakış açısı, anlatı olaylarının ilişki içinde olduğu fiziksel yer, ideolojik konum ya da pratik yaşam-yönelimidir. Öte yandan ses, olayların ve varlıkların seyirciyle iletişim kurmak üzere aracı olarak kullandıkları konuşmaya ya da diğer açık yollara işaret eder. Bakış açısı ifade etmek *değildir*. Sadece ifadeyi biçimlendiren perspektiftir. *Perspektif ve ifade aynı insanda bulunmak zorunda değildir*. (s.143)

Bakış açısının düz anlamına dikkat edecek olursak *Göçmüş Kediler Bahçesi* öykülerinin dünya tasarımının hiç de sabit olmayan ilişkiler ağıyla, derecesi hızla azalan mesafelerle ya da kaygan bir perspektifle inşa edildiği görülecektir. Kısaca kimi öykülerin söyleminde ifade, perspektife; ses, bakış açısına, anlatı ise karaktere yakınlaşır.

Örneğin "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam", "Korkusuz Kirpiye Övgü", "Bizim Denizimiz" ve yer yer de "Bir Başka Tepe" gibi öykülerde anlatıcılar, yani öyküleri bize anlatan ses(ler), başlangıçta anlattıkları dünyalarla ilgili dışarıdan ve fazla kişisellik içermeyen (gayrişahsi) çevre bilgilendirmesinde bulunurlar. Bu, anlatıcıyla anlattığı dünya arasında geniş bir mesafenin bulunduğunu gösterir. Öykülerin başlangıcındaki koordinatlar öyle belirlenmiştir ki anlatan ses ile gören göz arasında büyük bir mesafe olduğunu düşünürüz.

Anlatıcı ses, karakterden farklı bir varlıktır ve ondan daha çok şeyi bilir. Ancak bilişi yine de tanrısal bir genişliğe sahip değildir. Bu noktada karakterden bağımsız uzam algısı söz konusudur. Kısaca öykülerin başlangıcında anlatıcı ile karakter arasında bakış açısı farkı vardır. Anlatıcı, kendisine yabancı bu karakterin yapıp ettiklerini bize anlatırken onu dışarıdan görür. Çevreyi de karakterinin ağzından ya da gözleriyle değil, onun gözlerinin ve bilincinin ötesinde betimler. (Bunu Todorov ve Genette'in formülüyle şöyle gösterebiliriz: Anlatıcı>Karakter)

Ancak bu formül öykülerin başlangıcı için geçerlidir. Nitekim bir süre sonra, anlatıcının sesi karaktere odaklanır, hızla ona yaklaşır ve ses artık sadece onun tarafından görülen, duyulan, algılanan dünyayı anlatmaya başlar. Öykülerdeki hızla katmerleşen uzamsal belirsizliğin, muğlaklığın nedeni, anlatıcının resme (öyküye) aşırı yaklaşan odaklanma hareketi sonucundan kaynaklanmaktadır.[7] Böylece anlatım, öykü dünyasını anlamlı kılacak görüşün doğru ve güvenilir olduğu bir mesafeden değil de aşırı yakınlaşmanın sonucu uzağın görülemediği, güvenilir bir açıklamanın ya da çevrelendirmenin yapılamadığı bir perspektiften sunulmuş olur. Bu durumu bakış açısı mesafesinin daralması ya da aşırı odaklanma olarak okuyabiliriz. (Bu sefer formül şöyle olur: Anlatıcı=Karakter).

Anlatan sesin bakışı tıpkı bir kamera gibi tepeden ya da uzaktan, genel ve geniş bir görüntüden yola çıkmış ancak süreç içerisinde hızla karakterin içine düşmüş, odaklanma, çevre algısını anlamsal körlük derecesine vardıran düzeyde yakınlaşmıştır.

7 Genette (2011) bu durumu şöyle açıklar: "[B]ir resme dair görüş açımın netliği tam da beni ondan ayıran mesafeye dayanır ve herhangi bir kısmi engel açısından benim konumumun uzaklığı görüntüyü az çok engellemektedir" (s.172).

Bu durumun en açık örneğini geceler boyu arabayı kaçıran adamda görüyoruz. Arzuladığı yere ("Sazandere") ulaşmasını sağlayacak olan aracı bir türlü elde edemeyen bu adamın sonunda ulaştığı yere bakalım: Burası hiç de hayal ettiğimiz gibi gençlik ve haz dolu bir denizin kıyısı değil, tersine, içinde ölüler evini barındıran bir çöldür. Öykünün başından beri vaat edilen denize ne olmuştur? Adam otobüsten yanlış bir yerde mi indirilmiştir? Yoksa aslında deniz oradadır da "geceden geceye" yaşlanan karakter yüzünden mi biz onu göremiyoruz? Zaman içinde deniz çekilmiş midir Sazandere'den, yoksa zaman içinde değişen uzam değil de ona bakan gözlerin sahibi midir? Bunları kesin olarak bilemeyiz. Önemli olan söz konusu belirsizliği sağlayan anlatıcının kâbusvari körlüğüdür; çünkü öykünün ortalarından itibaren (otobüs garajı bölümü) çevreyi sadece karakterin "güvenilmez" gözüyle görmekteyizdir. Oysa üçüncü tekil kişi anlatımıyla konuşan anlatıcı, odaklama mesafesini geniş tuttuğu öykünün başlangıcında böyle bir tutum sergilememiştir. Adamın bulunduğu kentteki ağaçları, görüntüleri, sesleri, onun algılarıyla anlatmaya girişmez, yalnızca bu dış sesler ve görüntülerin onun üzerinde yarattığı etki ve çağrıştırdıkları üzerinde durur. Ancak anlatıcının süreç içerisinde karaktere yakınlaşması, ona odaklanması sonucunda görüş mesafesi daralır. Çevre bulanıklaşır, kişiselleşir. Dünyada, artık hiç bir şey yerli yerinde ya da olması gerektiği gibi değildir; anlatı, soğukkanlı anlatıcısını, şeylere belirli bir mesafeden bakan sesini yitirmiştir. Dünyanın çizimi daha geniş bir konumdan değil, çevreyi kendi tekil konumuna göre kaçınılmaz olarak eksik ya da yanlı gören karakterin bakışlarıyla, algılarıyla belirlenir. Uzamın çizimi de haliyle eksik ve algısal açıdan yanlı olacaktır. Görüldüğü gibi yalnızca karakter ya da okuyucu değil, aynı zamanda anlatıcı da öykü nesnesiyle arasındaki mesafeyi kapatmak için seyir halindedir. Anlatan söz, gören göze yaklaşmış, bir süre o olmuş, onun sesi olmuştur.

Ses-bakış açısı konusundaki asıl sürpriz, "Göçmüş Kediler Bahçesi" adlı öyküde görülür. Burada anlatıcı, son bölüme kadar (yani tüm iç öykü boyunca) kendisini karaktere dönüştürmüştür. Bir başka ifadeyle anlatıcı ile karakter arasındaki mesafe, anlatım düzeyinde yok olmuş, bu ikisi iç öykü boyunca adeta birleşmişlerdir. Söz konusu öykü aşağıda daha ayrıntılı açıklanacaktır.

Öykülerde gördüğümüz anlatım düzeyindeki bu mesafe daralmasının sebebini yalnızca muğlak modernist anlatımın teknik oyunlarıyla açıklamak doğru olmaz.[8] Elbette böyle bir anlatımın 20. Yüzyılın başlarından itibaren Avrupa edebiyatında görülen uzam-biçim-görsellik ağırlıklı yönelimin, özellikle sinema etkisiyle hız kazanan Fransız kökenli edebi akımların Karasu yazınında etkili olmasından kaynaklandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu durumun, Karasu metinlerinin uzamsal kurgusunda, sentaksı bozma, biçimin mozaik örgüsüyle anlamı çoğullama, anlatıcı, karakter, örtük yazar gibi anlatı düzeyleri arasındaki sınırları aşındırma, yabancılaştırma, üstkurmaca gibi tekniklerde izini sürebiliriz. Ancak burada asıl üzerinde durulması gereken mesele, bu tekniklerin anlam düzeyindeki açılımlarının neler olabileceğidir. Bu yazı, konusu gereği perspektif açıdan odaklanmanın daralmasını, "öteki" ile bir buluşma olanağı, yani anlatı öğeleri arasındaki mesafelerin aşılmasının bir başka yolu olarak değerlendirmektedir. Olayların dışındaki bir varlık olan anlatıcı ya da sözde yazar (özne) ile anlattığı kişi (öykü varlığı ya da nesnesi) arasındaki ilişki meselesidir bu. Anlatıcının ya da sözde yazarın karakterin bakışlarıyla görmesi ya da onun ağzından konuşması, böylece farklı dünyalarda ya da boyutlarda bulunan iki farklı varlık arasındaki mesafeleri aşma çabasının mesele edilmesidir. Anlatıcı ya da sözde yazar, anlatı düzeyinde karaktere yaklaşır. Onun sesiyle konuşmaya, dünyayı ve olayları onun gözleriyle görmeye çalışır. Örneğin "Korkusuz Kirpi"de bunu başarır. Ama aslında konuşan ve gören, yine kendisinden başkası değildir ("içimdeki kirpi"). Nitekim hemen peşi sıra gelen öykü "Yengece Övgü", "öteki"ni anlamanın/anlatmanın olanaksızlığı üzerinedir. "Ben" ile "öteki" ya da insan ile hayvan, kültür ile doğa arasında aşılması imkansız mesafeler, farklı boyutların kesişmeyen doğruları vardır ve Aşil koşar koşar...

III. Kavramın Teni ya da Uzamsal Modelleme

"Bu yazılarda, anlamağa çalışmaktan başka bir şey yapmıyorum. 'Beriki' de 'öteki' de benim, biziz, hepimiziz. 'Biz'i anlamağa

[8] Nitekim W. Booth (2012) da modern kurmacanın başarıyla kullandığı mesafe karışıklıklarının temellerini klasik ironiye kadar dayandırır. Bkz. s. 330-337.

çalışıyorum. 'Biz'i 'öteki'nden ayıran durumu anlamağa çalışıyorum. O kadar." (Karasu, 2010, s.13) Yazının epigrafında yer alan bu sözün de belirttiği gibi Bilge Karasu, ötekini, orada olanı merak eder. Dahası "öteki"ni "orada olan" olarak belirleyerek onu uzamsallaştırır. Şu durumda sorulması gereken soru, Karasu'nun "ben" ve "öteki"ni nasıl bedenselleştirdiği, uzamsallığı metinlerinde ne şekilde kullandığı, bunun görünümlerinin ve derin anlamlarının neler olduğudur. Kısaca uzamsallık, ötekinin kurulmasında nasıl işlemiş ve hangi sonuçları doğurmuştur? Bunun için öncelikle "burada" ve "orada"nın zihnin dilsel kodlarda nasıl ortaya çıktığına ve "uzam semiyotiği" açısından neyi gösterdiğine bakmak gerekir.

Dilin sembolik formları üzerine düşünen Ernst Cassirer (2005), "mekândaki bölgelerin ayrılması"nı, konuşanın kendisinin bulunduğu noktadan başladığını ve buradan "yayılan dairelere doğru" genişlediğini öne sürer. Buna göre uzam belirlenimlerinde dilin izlediği yol, içten dışa doğru gerçekleşmektedir: "Yer farklılıkları, en baştan, belirli maddî farklılıklarla sıkıca bağlanır ve bu farklılıkların başlangıç noktası olarak her türlü yer belirlenimlerine hizmet eden şey, özellikle, gerçek beden organlarının bağıntı halkalarının ayrılığıdır" (s.203). Böylece insanın kendi bedeni, dünyanın bütününü inşa ederken insana yol gösteren bir model olarak kullanılmıştır. İnsanın en temel deneyiminin uzam içinde konumlanmış beden olarak kendi kavrayışı olduğundan yola çıkan bu görüşe göre "yukarı" ve "aşağı", "ön" ve "arka", "yüksek" ve "alçak" gibi sözcükler uzamı, bedeni referans alarak organize etmektedir. Görüldüğü gibi zihnin şekillendiren doğası, soyut kavramları, uzamda konumlanmış ya da hareket eden beden terimleri ile belirginleştiren metaforlar ile dile yansıtmaktadır (Lotman, 1990, s.131). Örneğin bedenin ayakta dik duruş pozisyonuna göre yüksek ve alçak terimlerinin en üretken metafor kaynağı olduğundan söz edebiliriz: Buna göre yukarı, mutlu, fazla ya da esenlikli iken, aşağı, üzgün, az ve esenliksizdir (s.132).

Yukarıdaki görüşler doğrultusunda ilerlersek "burası" ile "orası" belirleniminin bedenin durduğu noktadan itibaren yapıldığı, yani içeriden dışarıya doğru bir hat izlediği sonucuna varırız. Dolayısıyla içeride olan, beden-ben ile olan ilişkisinden ötürü dışarıda olana göre daha tanıdık, anlaşılabilir ve güvenilir olmaktadır (Bac-

helard, 2013, s.37, 255; Lotman, 1990, s.131). Uzamsal imgelemin beden esas alınarak inşa edilmesi, çevremizde algıladığımız dünyayı ve onun içindeki yerimizin bilgisini gösterir. Uzamsal imgelemin en temel düzey belirlenimi olan "burada", bedeni, benliği, tanıdık olanı imlemektedir. Dışarıda ya da orada olan ise "ötedeki"dir, "öteki"dir, kendinin dışında, bilinmez, tanınmaz, tanımlanamaz. Lotman, semiyotik bireyselleşmenin en temel mekanizmasının sınır olduğunu ve sınırın, birinci şahıs formunun dış sınırları ile tanımlanabileceğini öne sürer: Bu uzam "bizim"dir, "kendimin"dir; burası "uygarlaştırılmış", "güvenli", "dengeli bir şekilde düzenlenmiş"tir. Bunun karşısında ise "onların uzamı", "onlar", "düşman", "tehlikeli", "kaotik" olan yer alır (s.131): "Eğer iç dünya evreni üretiyorsa, öteki taraf da kaosu, anti-dünyayı, yapılandırılmamış ve canavarlar, ölümsüz güçler ya da onlarla ilişkisi olan insanlar tarafından mesken tutulmuş yeraltını, öteki dünyaya ait uzamı temsil eder" (s.140). "Normal" uzamın sadece coğrafi değil ama aynı zamanda zamansal sınırları da vardır. (Örneğin geceye özgü zaman, bu sınırların ötesinde yatar). Dolayısıyla tekinsiz sonuçlar doğuracak karşılaşma (aşağıda değerlendirilecek olan A ile B dizgelerinin karşılaşması), kültürün normal ve güvenli olarak kabul ettiği uzam ve zamanın ötesinde gerçekleşecektir.

Yuri Lotman'ın (1990) "uzamsal modelleme" kavramı, yeryüzündeki her şeyin, tüm nesnelerin uzamsal bir tasarımını yapmak, topografyasını çıkarmak nasıl mümkünse aynı şekilde soyut kavramların, zihinsel süreçlerin de uzamsal bir modellemesini çıkarmak olanaklıdır, görüşünden hareket eder. Buna göre renklerden düşüncelere, ideolojilere kadar her şeyin uzam tasarımı yapılabilir. Örnek olarak her kültürün, dünyayı "kendi" iç uzamı ile "onların" dış uzamı şeklinde bölümlere ayırdığından söz edebiliriz. Bu ikili bölünmenin uzam semiyotiğine göre yorumlanması şu şekilde gerçekleşir: Sınır, yaşayanlar ile ölüleri, yerleşik olanlar ile göçebe olanları, kentliler ile ovalıları birbirinden ayırabilir; burası bir sınır bölgesi ya da sosyal, ulusal ya da herhangi bir hudut olabilir (Lotman, 1990, s.131). Kısaca herhangi bir şeyin sınırını göstermesi açısından var olan her şeyin uzamsal modellemesinden, dolayısıyla uzamsallığından söz edebiliriz. Bir başka ifade ile "uzamsal modelleme" bir tür bedenleştirmedir. Soyut olanın, kavramların, somut bir varlık ile, dolayısıyla uzam-

sallık kazandırılarak temsil edilmeleri, "uzamsal modelleme" olarak adlandırılır. Çoğu masalda olduğu gibi Karasu'nun öykü varlıklarını (insanlar, hayvanlar, uzamlar) alegorik olarak tasarladığını öne sürmek mümkün. Ama alegorinin bir adım ötesine geçecek olursak bu öykü varlıkları aracılığıyla kavramların aslında yalnızca birer bedene değil, aynı zamanda uzamda bir konuma, mesafe ve hareket alanına kavuştuklarını görebiliriz.

Öyleyse Karasu yazını için çokça dile getirilen ikili karşıtlıkların (yaşam-ölüm, usta-çırak…) yalnızca alegorik, isimsiz anlatı kişileri ile değil, bunların sokuldukları ortam ve konumlandırıldıkları yer ile uzamsal olarak temsil edilmesi de mümkündür. Şu durumda karşımıza uzamsal olarak konumlandırılan karşıtlıklar çıkar. Böylece tüm bu ikilikler şu formüle indirgenebilir: "Ben"im alanım ve "Ben olmayan"ın alanı. Bir başka ifadeyle Karasu'nun metinlerinde bulunan karşıt ikilikler, uzamsal olarak temsil edilmiş (ya da modellenmiş), bedenleştirilmiş, kişileştirilmiş, böylece soyut olan kavramlar, anlatı dünyalarında bir uzam tarafından temsil edilmiştir. Tıpkı "Göçme Oyunu"nun gerçekleştiği alanda olduğu gibi şeyler, kendi "değirmileri" içindeki ya da -satranç tahtasındaki- yerini alır. Dolayısıyla her bir kavramın yeri, tarihe doymuş belirli somut bir uzam tarafından koordine edilmiş olur.[9] Örneğin Göçme Oyunu'nda kentli üreticinin de yağmacı göçebenin de oyun alanında nerede duracağı belirlenmiştir. Değirmiler arasında ben ile ben olmayanı içeren sınırlar ya da benden ötekine uzanan mesafeler vardır. Yaşam-ölüm, doğa-kültür gibi ikilikler de uzamsal değerlere dahil edilir. Buna göre "insanlık", "yaşam", "kültür" gibi soyut kavramlar, "ben" ve "burada" ile temsil edilmiş, ötede duran, bilinmeyen, anlaşılmayan, yırtıcı, korku duyulan, aynı zamanda kışkırtan düşman/rakip/av/sevgili üzerinden "doğa", "ölüm" gibi kavramlar imlenmiştir. Bunu karakterler üzerinden yapılan tek yönlü bir alegori olarak görmek, öykü kişilerine böyle bir açıklama getirmek yetersiz kalacaktır. Çünkü bu kişiler,

9 Lotman (1990), semiyotik uzamı, Vernadsky'nin tüm yaşayan şeylerin toplamı, organik bütünlüğü ve yaşamın devamlılığının koşulunu karşılamak için dile getirdiği "biosfer" teriminden yola çıkarak "semiosfer" olarak adlandırır. Semiosfer, kültürel gelişimin hem koşulu hem de sonucudur. Ona göre uzam, kültür ve dilden bağımsız olarak düşünülemez. Çünkü uzamın içine gömülmüş olan insan bilinci, onu anlamsal olarak besler ve ondan beslenir (s.125).

temsil ettikleri değerler, kavramlarla sınırlı kalmamış, aynı zamanda uzamsal modelleme tekniği ile karşı karşıya getirilmişlerdir. Bunun en açık örneği, "Göçmüş Kediler Bahçesi"nde yer alan A (Anlatıcı sandığımız öykü kişisi) ve B ("öteki" sandığımız gerçek anlatıcı, sözde yazar) kişilerinin, kavramları kendi varlıklarıyla cisimleştirdikleri, bir bedene kavuşturduğu kültür, tarih ve toplum tarafından dilimlere ayrılmış "Göçme Oyunu" alanındaki pozisyonlarıdır.

Ancak yukarıda sözü edilen mesafeler (dolayısıyla ikilikler) asla sabit kalmaz, çoğunlukla anlatı kişisinin hareketi sonucunda devingen bir yapıda, seyir halinde genişler ya da daralır. İşte tam da bu hareket –yani ben ve ben(den) olmayan arasında mesafeleri kat eden hareket, olay örgüsünün temel dinamiğini oluşturur. Örneğin "öteki" niteliğindeki yabanıl varlık, "Bir Ortaçağ Abdalı"nın firavun faresi gibi tekinsizce içimize sızabilir, etimizi kemirebilir. Her nerede olursa olsun sonuçta aradaki ("güvenli") mesafe her an aşılmaya gebedir. Kahramanın kışkırtıcısı, olayların başlatıcısı da işte bu mesafedir. Bu mesafe sınır görevi gören bir kale duvarı olabilir: "Abdal"da adam, yabanıl ve engin bozkıra açılan bir gedik açar hanın kale duvarında, sınır bedende ve "ben olmayan" her şeyi temsil eden Abdal'ı içeri/içine alır.

Bu nedenledir ki Karasu'nun anlatı kişilerinin bulundukları yer ile meseleleri vardır. Onlar bulundukları ortamın, çevrenin ya da uzamın kurduğu sınırların farkında olan kişilerdir. Arzu duydukları nesne ("değerli nesne") ile olan uzaklıkları, uzamsal değerlerle ifade edildiğinden bu mesafeleri aşmak için uğraşırlar. Dolayısıyla dünyaları ile kurdukları ilişkilerde sorunsal politik, ideolojik değil, doğrudan felsefi, duygusal/duyusal, hatta ontolojik bir doğrultuda ilerler. Kendini, "öteki"sinden (sevgili/rakip/av) ayıran sınırları, uzaklaştıran mesafeleri aşmak ister. "Öteki"nin, değerli nesnenin, "orada" olması nedeniyle karakterlerin hemen hepsi yola çıkar; öyküler yolda geçer.

IV. Mesafeleri Aşmak: "Göçmüş Kediler Bahçesi"nde Hareket

Bilge Karasu (2008), "Masalın da Yırtılıverdiği Yer"de, bu döşek öykünün yazılış hikâyesini şöyle anlatır: "Bir kezinde ise 'kanlı' diyebileceğim bir mutluluk yaşadım. On ikinci masalı değil, on üçüncü-

sünü yazdım: Saatlerin zamanın dışındakini, hepsine döşek olacak masalı; belki de umudun dışında kalabilecek tek mutluluğu en çok vurgulayanını…" (s.212).

Bir öykünün "döşek" olmasının anlamı "Göçmüş Kediler Bahçesi" ("GKB"), diğerleri gibi başlayıp hiç bölünmeden biten bir öykü olmak yerine böyle parçalı/dilimli bir yapı olarak tasarlanmıştır? Son olarak bunun uzamsal mesafelendirme ve anlatının derin anlamlarıyla nasıl bir ilişkisi vardır?

"Döşek öykü"nün anlamı, GKB'deki olaylar silsilesinin, diğer on üç masal-öykünün arasında yer alması, yani onlar tarafından bölümlere ayrılmış olmasıdır. Bu doğrultuda kitapta yer alan tüm anlatılar, günün on üç saatlik dilimi olarak tasarlanmıştır. "GKB" bu saat dilimleri arasındaki sürelere konumlandırılır. Böylece diğer masallar gibi belirgin bir saat dilimi olarak adlandırılmaz, günün özel bir zamanını, anını ya da saatini göstermez. Bunun yerine öğle üzeri başlayan ve gece yarısından sonra sonlanan bir süreye yerleştirilir.[10] Görüldüğü gibi öykü, olaylar ya da söylem tarafından değil, öykülerin diziliminden kaynaklı olarak parçalı bir biçim sergilemektedir.

Bu konumu, GKB'ye kitapta yer alan diğer anlatıları birbirine bağlayan bir çerçeve özelliği verir. Her bir parça (masal) kendi başına özerk anlamlar içerir, farklı olay örgüleri, anlatı teknikleri, olaylar dizisi, başlangıçlar ve sonlar taşır. Ama GKB'nin bağlayıcı özelliği ile bunlar bir araya getirilir. Bu açıdan kitap boyunca okuduğumuz on üç masalda yer alan farklı izlekler, GKB öyküsüne eklemlenerek anlatının anlamsal açılımını destekler, çağrışımları zenginleştirir ya da bazı karanlık noktalara açıklık getirir. Bir başka ifadeyle GKB, saat dilimlerine karşılık gelen öykülere yataklık eden gün'dür ve her bir saat, öykünün izleklerini içinde taşır. Böylece bütün yapı, parçalara farklı anlam olanakları kazandırırken aynı şekilde parçalar da bütüne katılarak döşek öyküde karşımıza çıkan olayları, durumları anlamlandırmamıza yardımcı olur, hikâyeyi besler.

10 "Göçmüş Kediler Bahçesi", 13.00'a yerleştirilmiş olan ilk masal "Avından El Alan"dan önce başlar. "Geceyarısının Masalı" olarak nitelendirilen "Masalın da Yırtılıverdiği Yer", bir günün tamamlanıp yenisinin başladığı anı gösterir. "Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsü, bu yeni günün ilk anlarında son bir bölümle (13. Bölüm) sona erer. Ancak asıl hikâye (çekirdek öykü), 13. Bölüm'e kadar süren on iki saatlik bir süreyi kapsar. 13. Bölümde hem yeni bir gün doğmuş hem de anlatının yeni bir katmanı açılmıştır.

Örneğin metinde ilk karşılaştığımız kişiye A dersek, onun öykünün başlarında lokantada karşılaştığı adamdan (B'den) garip bir şekilde etkilendiğini, kentte gittiği her yerde onu aradığını, onunla konuşmak, görüşmek için nasıl can attığını okuruz. Bu açıdan A başlarda bir avcı olarak görünmektedir. O, avını önce izleyen sonra da isteyen bir avcıdır. Ancak aslında bu "Avından El Alan"dakine benzeyen bir "çekilme"dir ve bu sırada B de A'nın ilgisini Göçme Oyunu'na yönlendirmekte, oyuna girmesi için onu ikna etmeye çalışmaktadır. Kısaca A, avcı iken ava, B de avcıya dönüşmüştür.[11]

Anlatının 13. Bölüm'e kadar olan kısmında yer alan olayların geçtiği Ortaçağ kentinde bir turist olarak bulunan A, her ne kadar kent sakinlerinin dilini konuşabiliyor olsa da bu yerin kuralları, yasaları, gelenekleri ve tarihinden habersiz görünür. Bu nedenle yabancısı olduğu bir kentte yolculuk eden Kirpi gibi dünyayı keşfe çıkmıştır. Öte yandan yine de burası, insanların, yani kendisi gibi olanların yaşadığı bir dünyadır ve bir turist olsa da bulunduğu yere tamamen yabancı sayılmaz.

Kent dikey bir uzamda tasarlanmıştır. Anlambilimsel açıdan bakıldığında Ortaçağ'ın İtalyan kent tasarımının teolojik, mistik bağlamından söz edilebilir. Tıpkı kiliseler gibi bir tepe üzerine kurulan kentlerin tasarımı da göksel bir modele göre inşa edilir. Böyle bir uzamda gerçekleşen hareketin kendisi de genelde dini bağlamda değerlendirilir.[12]

Kentin bu dikey tasarımı, "tepe/zemin" semantik inşasına göre kurulmuştur. Bu haliyle kent, kozmik evrenin bir tasarımıdır ve tüm parçalar bu temel koordinasyon üzerindeki pozisyonuna göre belirlenir. Tepenin zirvesinde ruhani/semavi kilise yer alır. Onun altında dizilen yerleşim yerleri, otel, lokantalar, sinema, gündelik yaşam alanlarıdır. Burası insanların dünyasıdır. Ancak tepenin dibinde,

11 Nitekim B'nin denizi andıran özellikleri üzerinde ileride ayrıca durulacaktır.

12 Yolculuk-hacılık ilişkisi ve Ortaçağ kent tasarımının göksel modelleri için bkz. Lotman (1990). Ortaçağ düşünce sisteminde dünya yaşamı, cennet yaşamının zamansal olarak karşıtı şeklinde görülse de (sonsuz X geçici) uzamsal anlamda bir karşıtlık söz konusu değildir (s.172). Buna göre yerlerin etik değerleri vardır. Dolayısıyla coğrafi uzamda herhangi bir hareket dini, ve ahlaki anlamda değerlendirilir. Ölüm gibi yolculuk da uzamda bir harekettir ve her tür hareket günahkar bir yerden (gündelik hayattan) kutsal bir yere yapılan bir yolculuktur. (Örneğin günahkar yola çıkar ve aziz olur) (s.172-173).

zeminde, çukurda, "uçurumun dibinde" eski saray, bahçe, çeşme ve oyun alanı bulunmaktadır. Bu uzam tasarımı içerisinde hareket de alçalma ve yükselme şeklinde görülür ve bunların sembolik anlamları vardır (Ruhani yükseliş/alçalış).

Dolayısıyla kentin uzam tasarımını uzam/zamansal modelleme ile gösterebiliriz. Kentin tepesi, zirve olması açısından ilahi oradalığı, henüz sahip olunmayan açısından geleceği imlerken, gündelik yaşantının alanı kent merkezi, burada ve şimdiyi, yani insanın içinde bulunduğu dünyayı gösterir. Ancak anlatının asıl geçtiği yerler buralar değildir. Bu uzam tasarımı içerisinde A'nın sergilediği hareketler genelde inmek şeklinde gerçekleşir. Anlatının asıl düğümlendiği yer ise kentin dibindeki dilimlere ayrılmış oyun alanıdır. Göçme oyunun oynandığı anfi-tiyatro benzeri alan, içinde müzesi ve gömütleri bulunan eski saray, tarihi büyük çeşme ve kedilerin ölmeden önce herkesten uzaklaşmak için çekildikleri koruluğu andıran bir bahçe bulunmaktadır. Tüm bunlar uzam-zamansal modelleme içerisinde gösterildiğinde geçmişin ve oradalığın özellikleridir. Uzam semiyotiği olarak bakıldığında ise uçurumun dibi olması ve kilise ile karşıt konumu nedeniyle burayı bir tür ölüler ülkesi, yeraltı, cehennem, tekinsiz ve esenliksiz bir yer olarak görmemiz mümkündür. Kısaca öykünün asıl merkezi, "Dehlizde Giden Adam"da okuduğumuz yeri andıran bir yeraltı ortamında gerçekleşir. Nitekim A'nın uçurumun tepesinde bu alanı gördüğü sırada fark ettiği yeşil renk ile yazılmış "DİKKAT" ile başlayan levha ve duyurular (s.30), Dehliz'in içindeki "GİRMEYİNİZ" (s.95) niteliğinde bir uyarıdır.

Bu dünya, tüm bilinmezlikleri, tehlikeli ve tekinsizlikleri ile sınırların, bilinen dünyanın ötesinde, şimdiki zamanın berisinde bir yerdir. Bu yer ile karşılaşma anı şöyle anlatılır:

> Cam duvarın kapısından, ötedeki sekiye çıktım. Önümde açılıveren *derinlik* karşısında başım döndü. Elim tutunacak bir yer aradı, bir masa köşesine çarptı. Basamak döşeli bir uçurum vardı altımda. Uçurumun dibinde de, sekizde birini bir çeşmenin kapladığı değirmi bir alan. Özekten çevreye çizilmiş çizgilerle dilim dilim bölünmüş, taş bir değirmi alan. Bir yanında eski bir saray, üç katıyla bir oyuncak gibi kalıyordu *altımda*. Kulesinin üst mazgalları *karnımın* karşısındaydı. (Karasu, 2008, s.29) [özgün vurgu]

Levent Kavas (2013), Karasu'yu Bakhtin'in kronotopları ("süreyer") üzerinden değerlendirirken öykünün bu önemli noktasını bir "eşik yer" olarak özellikle vurgular (s.56). Lotman ile bu düşünceyi genişletecek olursak, "eşik" kavramını, içinde toplumun değerlendirilme, kıymetlendirme (*valorization*) kodlarının da bulunduğu kültürel/toplumsal "biz"in sınırlarında bulunma, anlamında kullanmak gerekir. A'nın bulunduğu "eşik yer"den böylesine etkilenmesinin nedeni, yalnızca karşısında birden bire açılan uçurum değil, aynı zamanda "biz"in alanı "burada"nın sınırında, ucunda olduğunun da aniden farkına varmasından kaynaklanır. A, mutlak olarak yabancısı olduğu bir dünya ile karşılaşmıştır. Bu dünya, boş değil, tarihsel olarak içi doldurulmuş bir uzamdır, yani Bakhtin'in kronotopu ile açıklayacak olursak anlatı zamanının geçmişinden, olayların olup bittiği şimdiye uzanan bir yerdir. Ancak bu uzam-zaman, A için sırdır; dolayısıyla bu dünyada hayatta kalmak için gereken edinime, beceriye ya da bilgiye sahip değildir. Bulunduğu eşik yerde "bizim alanımız" ile "öte yer" arasındaki uzaklığın farkına varan kahramanın bu andan sonraki hareketleri mesafe tarafından kışkırtılır: A, "oraya" gitmek, "orada olanın" sırlarını öğrenmek ister.

Öte yandan Göçme Oyunu'nun gerçekleşeceği bu "derin uçurum", bedene göre konumu açısından karnın altında olarak belirtilir. Beden esas alınan uzamsal modelleme uyarınca bu yer hakkında bir yandan "esenliksiz", "uğursuz", "güvenilmez" bir öte-yer ya da "orada" uzam olduğunu, bununla birlikte cinsel gönderimlerinin bulunduğunu öne sürebiliriz.

İşte böyle bir ortamda "Göçme Oyunu" olarak adlandırılan satranç benzeri bir oyunda A ile B karşı karşıya gelirler. Ancak onlar yalnızca iki farklı kişi değildir. Bu aşamada onların temsil ettikleri, yalnızca ontolojik bir ayrım olarak gösterilemez. A'nın ve B'nin kendi varlıkları ile temsil ettikleri sosyal, kültürel, sınıfsal ayrımlar, değerler ve kavramsal ikiliklerdir. Morların takımından oyuna katılan A'nın üzerindeki kıyafetlerin sembolik anlamlarına bakalım:

> Mor şeridi belime bağladım. Başağı diz bağının altına sıkıştırdım. Kerpeten omzuma asılmalı, küçük satır özel kaytanıyla belime bağlanmalıydı. Kentliydim, çiftçiydim, marangozdum, kasaptım. Kentin

> hem içinde hem dışında yaşayıp çalışıyordum. Dülgerdim, ev yapıyor; dokumacıydım, boyacıydım, yün dokuyup boyuyordum. Askerdim, kargım vardı; tecimendim, para dolu kesem üst eteğimin altındaydı. (Karasu, 2008, s.105)

B ise çok eski zamanlarda, sulak yerlere yani kente sahip olmak için gelen kuzeyli göçebelerin takımında yer alır. Yeşiller doğayı ve hayvan-insanı temsil eden bağımsız savaşçılar, "hayvanını kuşanık adam"lardır. Boyunlarında at, köpek, karacaya benzeyen gümüş kolyeler taşırlar. Kısaca A'nın sahip olduğu kültür, uygarlık, üreticilik, yerleşik olma özelliklerinin karşısında yabanilik, göçebelik ve doğanın sabit olmayan güçleri ile donanmışlardır.

Kitap boyunca "yeşil" rengin bir yerdeşlik olarak tekrarlandığını görüyoruz. Yeşil renk, yalnızca "doğa adamları"nın takım rengi değil, aynı zamanda "DİKKAT" diye başlayan uyarı yazısının ve denizlerin rengi olarak sıkça işlenmiştir. "Bizim Denizimiz"de denizin çeşit çeşit yeşilinden bahsedilir. Bu farklı tonlardaki yeşil, denizin ve doğanın farklı yüzleridir. İlk masaldan hatırlanacağı gibi "seven" ama bilinmeyen, tekinsiz, gizemli, olayların başlatıcısı, anlaşılmayan bir güçtür yeşil rengiyle temsil edilen. Bu renkte, deniz ve doğanın güçleri birleşir: "Sazandere"de gençlik, cinsellik ve bedensel haz ile ilişkilendirilirken "Bizim Denizimiz"de ontolojik dönüşüm (insandan hayvana) ve zamansal geçişin (şimdiden geçmişe) bir yatağı olmuştur. Bir yandan yaratırken diğer yandan ("İncitmebeni") başkişisi ile birlikte tüm kültürü/adayı/bedeni yutar. Karasu, "İncitmebeni"de kıyı şeridi, bir nehrin ağzı, ada gibi yerlerde kurulan kentlerin doğa/kültür arasındaki çatışma ve uyum ilişkisini içeren semiyotik içeriği üzerinde durur. Böyle kentler, doğaya karşı bir mücadelenin sonucunda kurulmuştur; bunun sonucunda kent, elementler üzerinde bir zafer ya da doğal düzenden sapma olarak yorumlanabilir (Lotman, 1990, s.192). Eskatolojik mitler bu şehirlerde yıkım, kıyamet tahminleri ve elementlerin zaferi üzerinde durur: ya sel vurur onları ya da kent, denizin dibine gömülür. "Ölüme mahkum olan kent fikri, elementler ve kültür arasındaki sonsuz mücadeleyi içerir" (s.193). Bu "sonsuz mücadele" içinde toprağın ve taşın bildiğimiz sağlamlığını yitirmiş olması fikri, dün-

yanın alt üst olması temasını yaratmıştır. "Tersine dönmüş dünya" düşüncesi, önce büyüyerek sonra da suların altına gömülerek insanın üzerinde yaşayabileceği güvenli, istikrarlı çizgisinin tersine dalgalı bir varoluş sergileyen öykü uzamının temel özelliğidir. Burada ada tıpkı bir beden gibi düşünülerek kişileştirilir: " 'Adamız büyüyor'... Canlı bir yaratık nasıl boy sürerse, öyle büyüyordu sanki ada. Bir takım yerlerinden, bir takım uçlarından boy atıyordu sanki" (Karasu, 2008, s.140).

Şu durumda yeşiller takımının bir oyuncusu olan B'yi yalnızca Rousseauvari bir romantik, ideal, vahşi adam (*bon sauvage*) olarak değil, aynı zamanda denizin ve doğanın tüm bilinmezliği, tekinsizliği, seven, yaratan ve yok eden gücüyle tanımlamak gerekir. B'nin, bu masalın "yazar"ı, metnin sözde yaratıcısı olduğu düşünüldüğünde yukarıdaki yeşil renkle temsil edilen özelliklerin, onun, yazma/kurma/yaratma edimiyle örtüştüğü görülecektir. Sonuç olarak deniz ve doğanın tüm özellikleri bizi bu metnin sözde yazarına götürür. Böylece B, yalnızca karşı takımın elde edilmek istenen oyuncusu değil, olayların başlatıcısı, anlatısal entrikanın kurucusu deniz, doğa ve hayvanın tüm güçleriyle kuşanık bir güç olarak karşımıza çıkar. Böylece Karasu, "Tanrısal anlatıcı" (*omniscient narrator*) ya da "Tanrısal yazar" terimlerini alt üst ederek bambaşka bir bağlamda "güçlü yazar" kavramını kurmuştur. Buna göre yazar yine çok güçlüdür fakat onun yazara atfettiği, her şeyi bilen ve yargılayan Tanrısal bir güç değildir. Ortaya koyduğu eser de tamamlanmış, son haliyle ortaya çıkmış bir yaratı değil, doğa/deniz benzeri değişime, dönüşüme açık, sürekli yeniden kurulup yıkılan, dişil ve farklı oluşumlara gebe, bitmemiş bir süreçtir.

A, Morların takımındaki herkes gibi bir "taş" olmuştur (Karasu, 2008, s.128). Hareketleri, toplumu, kültürü temsil eden Morlar takımının lideri Belediye Başkanı tarafından kontrol edilmektedir. Eskiden kralların yürüttüğü bir görevdir bu. Toplumun lideri Belediye Başkanı, morların hamlelerine karar verir, oyunu o yönetir. A'nın bu oyunda yalnızca onun emirlerine uyması, bunun dışında taş gibi kıpırdamadan durması istenmiştir. Buna karşın B hareketlidir ve her Yeşil gibi hareketlerinden kendisi sorumludur. Yeşillerde

tek bir başın olmaması, onlardaki daha eşitlikçi olan yapıya dikkati çeker. B, A gibi "küçücük bağımlı bir piyade" (s.122) değil, bir vezirdir. Yani aralarındaki mesafe, aynı zamanda, sınıfsal bir eşitsizliği barındırır. Sınıfsal açıdan üstün konumu, oyun hakkında (onun geçmişi, kuralları vs) A'dan daha çok bilgiye sahip olması, oyuna girmesi için A'yı ikna etmesi, yani olayların başlatıcısı, anlatı entrikasının kurucusu olması göz önüne alındığında B'yi A'nın ustası olarak nitelendirmemiz yanlış olmaz. Bu tür bir eşitsizlik, aradaki mesafenin yalnız bir boyutunu oluşturur. Nitekim "Masalın da Yırtılıverdiği Yer"de gerek Gesualdo gerekse "Yeşil Gözlü Yontu" anlatılarında uşak ile sahip, yaratan ile yaratı arasındaki "eşitlik" özlemi sıkça dile getirilmiştir. A, en başından beri B'yi yenmek, onu "yemek" ister: "Onun gibi bir veziri, ben, küçücük bir piyade nasıl…nasıl, nasıl alabilirdim?"(s.122).

Yemek isteme aynı zamanda ilk masalda dile getirildiği gibi sevmenin yemekle eş tutulduğu bir bağlamda düşünülmelidir. Almak-yemek-yenmek ile gerçekleştirilecek olan "ben"in "öteki"ne egemen olması, onu zapt etmesi, ona sahip olması, kısacası oyunda gerçekleştirilen bir hamle ile "ben"in "ötekinin" güçlerine sahip olması, çırağın usta olması mümkün olacaktır.[13] Ancak aradaki mesafenin başka boyutları da vardır:

Yukarıda A ile B'yi birbirlerinden doğal, biyolojik (beden, bilinç) ve kültürel (toplumsal, sınıfsal) sınırlarla ayrılmış iki farklı kişi olarak düşündüm. Ama öykünün sonunda yer alan sözde yazarın açıklamasına bakacak olursak onlar aynı zamanda birbirlerinin rakibi olarak karşıt takımlarda yer almış iki dost, sevgiliydiler. Onları ayıran sınırlar oyun alanının parçalı, dilimli yapısında temsil edilmiştir. Yani oyun nasıl eskinin savaşlarını, mücadelelerini, göçebe ve yerleşik orduları temsil ediyorsa oyun alanının kendisi de bu çatışmaların sahnelendiği bir savaş alanı sahnesi ya da insan

13 Bu yorumlar, Hegel'in Efendi- Köle diyalektiği referans alınarak gerçekleştirilmiştir. Karşılıklı mücadelenin yapıldığı oyun anını, efendi ile kölenin belirleneceği, yani birinin ötekine varlığını kabul ettirerek üstünlük sağlayacağı süreç olarak açıklıyorum. Ama benzerlik, Hegel'e göre Efendi olmanın ön koşulu olarak gösterdiği A'nın organik varlığını ("hayvansal Ben") tehlikeye atması (Kojéve, 2000, s.90-91) sonucunda ölmesiyle sona eriyor. İşler A'nın beklediği gibi gitmiyor, çırak ipten düşüyor.

uygarlığının şekillendiği bir mikrodünya olarak tasarlanmıştır. Bu oyunda suyun kontrolü ve toprak kazanmak için yapılan güç savaşları oyunun sembolik hareketleri ile gösterilmektedir. Buna göre her bir dilim, içinde bulunan kişinin egemenliğinde olan bir toprak parçasını simgeler. O yer ona aittir, onun bedenidir. Yerin karşı takımdan bir oyuncu tarafından ele geçirilmesi demek o kişinin ele geçirilmesi anlamına gelmektedir. Kısaca "Bir Ortaçağ Abdalı"nda gördüğümüz iç-dış (Han-Bozkır) ayrımı ya da bedeni, bilinci imleyen içerisi ile dışımızdaki dünya karşıtlığı bu oyun alanında dilimler şeklinde yansıtılmıştır. Dolayısıyla oyun alanında görülen her bir "değirmi", dış dünya ile sınırı oluşturan birer "ten-kale"dir. Buna göre dünya, bu tarz sınırlarla birbirinden ayrılmış olmaktadır, fakat her bir sınır öteki ile kurduğu ayrılık kadar birleşme olanağını da beraberinde taşır. Nitekim A'nın yapacağı hareket, kültüre, tarihe, topluma, iktidara, doğanın sınırlamasına kısaca her şeye karşı giriştiği bir başkaldırıdır; tüm sınırların, sınırlandırmaların, engellerin aşılması ve ihlalidir. İstenilen "arzu nesnesi"nin, sevilenin alınmasıdır. A, B'ye kavuşmak ister ve son anda Belediye Başkanının komutunu dinlemeden B'nin dilimine bir hamlede bulunur. Böylece "ben" ile "o" arasındaki kurulu olan her tür mesafeye meydan okumuş olur.

Bu hamleyi bir insanın ötekine ulaşma, onu elde etme, her şeye rağmen ona kavuşma ya da onu yenme gayreti, Hegelyen "Efendi" olarak bilinip tanınma çabası olarak okuyabiliriz. Ancak hem bu iki ayrı adamın temsil ettikleri hem de anlatının döşek metin olma özelliği, bu hamleyi derin anlamlarda da değerlendirmemiz gerektiği sonucu doğurur. A'nın B'ye yönelik hamlesi, tüm kitabın en kısa olmakla birlikte en önemli hareketi, ne anlama gelmektedir? Öncelikle tüm öyküleri bir arada düşündüğümüzde onların neyi temsil ettiklerini görülmelidir. A ile B'yi, kavramların uzamsal modelleri olarak ele aldığımızda karşımıza şöyle bir şema çıkar:

Tablo 1:

A	B
"BURADAKİ"	"ORADAKİ"
KAHRAMAN	ANLATICI
"BEN" -> "O"	"O" -> "BEN"
UYGAR	YABANİ
KENTLİ (yerleşik)	YABANCI (göçebe)
MOR	YEŞİL
İNSAN	HAYVAN
BURADA OLAN	ORADA OLAN
ÇIRAK	USTA
YAŞAM	ÖLÜM
YAŞAYAN (deneyimleyen)	ANLATAN
AVCI -> AV	AV -> AVCI
GENÇ	YAŞLI
KÜLTÜR	DOĞA
YARATI	YARATICI
KARA	DENİZ

["->": Öykü sürecinde gerçekleşen değişimi, dönüşümü gösterir]

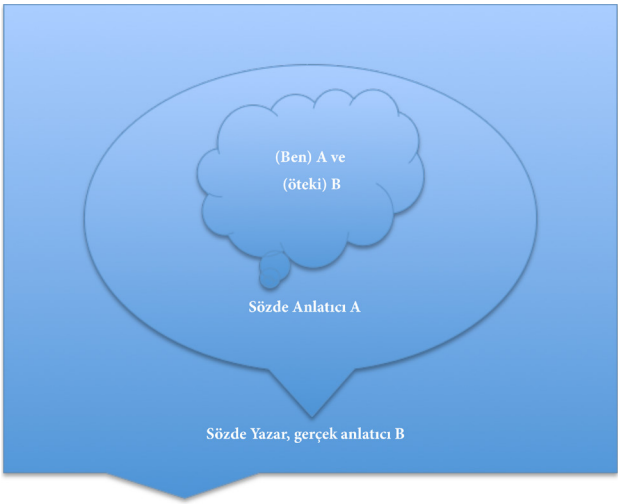
Liste uzatılabilir, ama burada önemli olan "Göçme Oyunu" meydanında karşı karşıya gelen bu iki karakterin yalnızca ontolojik, kültürel ve sınıfsal farklılıklarla ayrılmış iki kişi değil, aynı zamanda iki karşıt dizgenin içinde sunulan soyut kavramların alegorik temsilcileri daha doğrusu uzamsal modelleri de olduğudur. Onların bu konumu

Göçmüş Kediler Bahçesi evreninin uzamsal modelini sunar. Kavramlar, kişilerle temsil edilerek bir bedenselliğe, somutluğa kavuşur ve oyun alanında konumları, koordinatları belirlenerek karşı karşıya getirilir.

Öte yandan bu durağan bir yapı değildir çünkü A dizgesi ile B dizgesi arasında bir çekim, yakınlaşma, birleşme ve dönüşüm ilişkisi vardır. Ancak birleşme ve dönüşüm içerik düzeyinde gerçekleşmez. Örneğin A ile B "Avından El Alan"ın orkinoz ile Balıkçısı gibi birer "sevi yaratığı"na dönüşmüş değillerdir. A ölür. Ama birleşme ve dönüşüm başka bir düzeyde, söylem düzeyinde gerçekleşecektir.

Eğer A öldüyse, sonradan anlatıldığı anlaşılan bu olayları birinci tekil şahısla yani A'nın söylemi ve bakış açısı üzerinden anlatan kimdir? Şöyle de sorabiliriz, neden öykü A'nın ölümüyle sona ermemiş, anlatıya son bir bölüm daha eklenmiştir?

İşte bu son bölüm, A'nın ya da anlatının baş kişisinin dönüşümünün gösterildiği yerdir. Burada öykü "yırtılır" ve bir başka anlatı katmanı ortaya çıkar. Bu katmanda öykünün neden, nasıl, nerede ve kim tarafından anlatıldığı konusunda bilgiler yer alır. Bize baştan beri "ben anlatıcı" (birinci tekil şahıs) ile anlatılan öykünün, gerçekte bir başka öykü kişisi (B) tarafından yazılmış olduğu anlaşılır. Oysa biz B'yi yol boyunca "öteki" olarak görmüşüzdür.



Empirik yazar B. Karasu

Anlatıyı böyle şemalaştırabiliriz. "Ben anlatıcı" şeklinde kurulan metnin asıl kahramanı (A), hiçbir zaman bir anlatıcı olmamış; A'nın gözü, bakış açısı, kullandığı dil ve deneyimlediği yaşantı başka bir insan (B) tarafından kurgulanmıştır. Olayların aktarımı, temsili ya da kurgusu, tıpkı "Korkusuz Kirpiye Övgü" öyküsünde olduğu gibi başka biri tarafından düşünülüp tasarlanmıştır. Kısaca söylem düzleminde B, A'ya yönelmiş, 13. Bölüm'e kadar öykünün anlatım süresi boyunca B (anlatıcı), A'nın (baş karakterin) kendisi olmuştur. Bu da söylem düzleminde ve perspektifte yaşanan bir tür dönüşümdür ve sonucunda böyle bir anlatı ortaya çıkmıştır.[14] Anlatıda bir söylem belirsizliği değil, anlatıcının asıl kimliğinin kasıtlı olarak okuyucudan gizlenmesi söz konusudur. Bunu W. Booth'un (2012) "güvenilmez anlatıcı" terimiyle tanımlamak mümkündür. Bu sayede geleneksel anlatı kalıpları, anlatıcı beklentileri kırılmıştır.

Ancak B'nin güvenilmez oluşunun ya da öyküyü bu şekilde anlatmasının başka bir sebebi yok mudur? Burada unutulmaması gereken B'nin yalnızca bir anlatıcı değil, aynı zamanda bir öykü kişisi, A'nın dostu, sevgilisi, ustası ve Göçme Oyunu'nun oyuncularından biri olduğudur. A, oyun sırasında nasıl B'ye bir hamle yaparak ona yaklaştıysa B de anlatı düzeyinde dilin olanaklarını kullanarak A'ya yaklaşmış, geçici de olsa okuma süresi boyunca A olmuştur. Bunun gerekçesi ise mesafenin varlığını duyuran bir alıntıda, H. Hesse'den alınan epigrafta belirtilir: "Birbirimizi anlamasına anlayabiliriz; ama kişi ancak kendi kendine kendini açıklayabilir" (Karasu, 2008, s.228). Bu söz, B ile A'nın arasındaki hem mesafeyi gösterir hem de bu mesafenin aşılma olanağını arayan B'nin A olma serüveninin gerekçesini dile getirir. B, öykü boyunca A olarak, A'nın yaşantısını, daha doğrusu aralarındaki yaşanılanları nasıl gördüğünü açıklamak, kendisini A'nın gözüyle görmek istemiştir. Kısaca öykünün içerik

14 Nitekim öykü boyunca bedensel betimlemelerin kasıtlı bir belirsizlik içinde verilmiş olması, kimliklerin sınırlarının netliğini bozma girişimi olarak okunabilir. Örneğin burada "sarışın olan kimdir ya da ne kadar sarışındır" sorusu sorulabilir? Çünkü A, 4. bölümde B'yi incelerken onu önce kumral, sonra sarışın akşam çökerken "adamakıllı esmer" olarak gördüğünü hayretle itiraf eder. Sanki günün saatlerine, yükselen güneşe göre renk değiştirmektedir B'nin bedeni. Bahçede ilk (s.80) ve son (s.209) rüyaması buluşmalarda "esmer" olarak gösterilir. B ise sonunda şu itirafta bulunur: "Uzun boylu olan, kumral saçlı olan, oydu" (s.229).

düzleminde A, B'ye yönelirken, söylem düzleminde B, A'ya yönelmiştir. Böylece farklı anlatı katmanları, anlam evreninde buluşmuş olur.

Bu son bölüm ile mesele, bir anlatı sorununa dönüşür; nitekim bir olayı bir başkasının gözünden anlatmak ne derece olanaklıdır? "Gerçekliği, gerçeklik bellediğimizi, onun sözü, onun yoldamıyla yazıya ne ölçüde aktarabildim?" (Karasu, 2008, s.229). Böylece öykü, "ötekini anlamak/anlatmak" üzerine bir genişleme gösterir; bu aynı zamanda edebiyatın da temel meselesidir. Ötekini gerçekte olduğu gibi kavrayıp anlatmak, Yengeç'in öyküsünü anlatmak, Yengecin neden durmaksızın ölümüne saldırdığını anlamak kadar güçtür.

Başa dönecek olursak metnin sözde yazarı ya da gerçek anlatıcısı (B) bir başka varlık olan karakterini (A) anlatmakla kalmamış aralarındaki ilişkiyi ve yaşadığını iddia ettiği olayları onun gözünden kurmuş, düzenlemiş, seçmiş, elemiş, uydurmuş, değiştirmiş, dönüştürmüş, bir araya getirmiştir: "Uzun boylu olan, kumral saçlı olan, oydu. Benim tarihçi olduğum gerçek. Gerisinin çoğunu, şu bozkır şehrine tepeden bakan bir geniş pencerenin önünde yazı yazarken, solumdaki yatakta uyurken, ya da masa ile yatak arasında sırtını pencereye vermiş koltukta kitap okurken düzdüm" (s.229).

Burada anlatıcı-yazar (B), "gerçek" olarak iddia edilenin yalnızca kişilerin özellikleriyle sınırlı olduğunu ve diğer her şeyin düzmece olduğunu belirtir. Yani "gerçek" olduğu iddia edilenler sadece iki kişinin varlığı, bunlardan birinin fiziksel özelliği, diğerinin ise mesleği (ya da entelektüel konumu) ile öne çıkarılanlardır. Metnin tek gerçeği olarak verilen, bildirilen bu kişi özelliklerinin aynı zamanda kendilerine özgü edimleri ile de uyumlu olduğunu görüyoruz: Yani karakterin izlenmesinden kaynaklı olan dış görünümü ve anlatıcının geçmişi kurgulamak/düzmek/anlatmak/yazmak/söylemek edimi içerisinde bir tarihçi oluşu. Bu doğrultuda düşünmeye devam edersek masallarda karşılaştığımız usta-çırak, toy-olgun, genç-yaşlı, yaratı-yaratıcı, kedi-sahip gibi izlekleri de bu kimliklerle özdeşleştirmek yanlış olmaz. Fiziksel özelliği ile öne çıkan A, bir anlatı kişisi olması açısından bir yaratı, genç, toy ve ilişkide çırak pozisyonundayken, mesleği ile sunulan B deneyimli, usta, olgundur ve A'nın bir tür yaratıcısı/ "efendisi"dir.

Yukarıdaki tümcenin en önemli bildirisi ise basit bir dil oyunu gibi görünür: Düzme/kurma edimini nere(ler)deyken yaptığını söylemektedir anlatıcı: "[Ş]u bozkır kentinde tepeden bakan bir geniş pencerenin önünde yazı *yazarken*, solumdaki yatakta *uyurken*, ya da masa ile yatak arasında sırtını pencereye vermiş koltukta kitap *okurken*" (s.229, özgün vurgu). Buradan anlaşıldığı üzere öykünün başlangıcında dile getirilen zaman, uzam, kişi, kavram içerikli mesafeler bu son cümlede belli bir uzamda gerçekleştirilen edimin zamansal dile getirimini içermektedir. Yani kurma işlemi ile uzam, zaman ve eylem, "–iken" ekiyle birbirine bağlanır. Kurma edimine ilişkin olması açısından oldukça önemli olan bu tümcenin bir başka dikkati çeken yanı ise bu işlemin sokakta, parkta, bahçede ya da açık bir alanda değil, evin iç uzamında gerçekleştirilmiş olmasıdır. Bu da öykülerin çoğunda gördüğümüz yabani dış alana, açık uzama bir zıtlık teşkil eder. Masalların hemen hepsinde sahne dış uzamlardır. Buradan bedensel/izlenebilir hareketin ve dış alanın kahramanın alanına, evin, iç uzamın ve zihinsel dolayısıyla ancak somut bir sonuç doğurursa görülebilecek bir edimin ise anlatıcının alanına girdiğini görürüz. Chatman (2009) anlatıların bu iki farklı uzamını, "öykü uzamı" ve "söylem uzamı" olarak sınıflandırır.[15] Şu durumda öyküde iki farklı uzam söz konusudur: Biri maceranın geçtiği açık ve dış uzam olan "öykü uzamı", diğeri de maceranın yazıldığı, kurgulandığı kapalı, iç uzam "söylem uzamı". Sonuçta görülüyor ki A ile B arasında, asıl eylemlerini gerçekleştirdikleri yerler arasında da hem zamansal hem de fiziksel bir mesafe vardır. A, B'nin yarattığı bir anlatının varlığı olarak (olanaklı) bir başka dünyada yer alır.

Şu durumda yukarıda belirtilen öyküdeki olayların geçtiği uzam tasarımına dönecek olursak B'nin ölen arkadaşı ile olan son

15 Bu ayrımın temelinde G. Genette'in (2011) öykü zamanı ile anlatılama zamanı ayrımı vardır. Buna göre öykünün geçtiği zaman ile onun anlatıldığı zaman arasındaki farkın gösterilmesi gerekir. Buradan yola çıkan Chatman (2009) aynı ayrımın uzamlar için de yapılması gerektiğini öne sürer. Öykü olaylarının geçtiği yer ile bunların anlatıldığı yer birbirinden ayrılmalıdır (s.89). M. Jahn (2012) ise Chatman'ın bu belirlemesinden hareketle "BURADA-Öykü" ve "BURADA-Söylem" terimlerini öne sürer. "BURADA-öykü"yü şu şekilde tanımlar: "Hâlihazırdaki öykü mekânıdır. İşlevsel olarak çoğunlukla bir iç odaklayıcının fiziksel pozisyonuna göre belirlenen 'burada, orada, sağda, solda' gibi gösterimsel ifadeler için gösterimsel çıkış noktasıdır" (s.108). "BURADA-söylem ise hâlihazırdaki söylem mekânıdır, anlatıcının fiziksel pozisyonuna eşittir" (s.108).

deneyimini neden ölüler dünyası, yeraltı gibi bir uçurumun dibinde kurgulamış olduğunu anlıyoruz. Ancak B, yalnızca bir savaş meydanını andıran Göçme Oyunu'nun gerçekleştirildiği mücadele alanını değil, aynı zamanda onun alternatifi olarak nitelendirebileceğimiz bir başka ilişki alanını yani Bahçe'yi de tasarlamıştır. Burası savaşmanın, çekişmelerin yeri değil, kavuşmanın ve karşılıklı anlayışın uzamıdır. İki karakter burada konuşmadan anlaşır, birbirlerini anlayabilirler. Burası ne iç ne de bir dış uzamdır. Yaşam ile ölümün arasında (kediler göçmek için buraya göç eder), kültür ile doğanın buluştuğu (bahçe, kültürün, yani insan elinin doğayı düzenlemesi ile oluşan bir yerdir, bu nedenle ikisinden de izler taşır) bir düş uzamıdır. Bu açıdan Bahçe bir ara-yerdir. Kitabın ve öykünün adının "Göçme Oyunu" değil de "Göçmüş Kediler Bahçesi" olarak belirlenmesinin nedeni A ile B'nin (ve onlarla birlikte taşıdıkları anlamların) kavuşma olanağı bulduğu bir ara gerçeklik olmasıdır. Mitlerin, masalların, düşlerin uzamı olan bu ara-yer, aynı zamanda metnin kendisidir. Mesafelerin, eşitsizliklerin, farklılıkların sorun olmadığı dil ile kurulan bir metin dünyadır burası. İnsan ile hayvanın, yaşam ile ölümün, yabani ile kentlinin, "ben" ile "ben olmayan"ın (öteki'nin) buluştuğu bir yerdir. Belki tam da burasıdır Aşil'in kaplumbağaya yetiştiği yer.

Sonuç

"Uzaklık", "hareket" ve "yakınlık", *Göçmüş Kediler Bahçesi* öykülerinde asıl entrikayı oluşturan dinamiklerdir. "GKB", A ile B dizgeleri arasındaki uzaklığın bir tür çekme hareketi sonucunda kapanması esasına dayanır. Yukarıda bu dinamikler önce perspektif düzeyinde değerlendirildi. Uzamsal modeller olarak tasarlanmış anlatı kişilerinin diğer öykülerde de yer alan bazı kavramların ve izleklerin bedenleri (tenleri) oldukları öne sürülerek bunların hareketlerinin derin anlamsal açılımlarına değinildi.

Karasu'nun masalları, "ben"im alanım ile "ben"im olmayan alan arasındaki semiyotik karşıtlığa diyalektik bir üçüncü açılımı getirir: "Biz"im alanımız. Öyküyle aynı adı taşıyan kitabın adının neden ben

ile sen arasındaki Hegelvari bir mücadelenin, yani gündelik yaşam alanının yeri olan "Göçme Oyunu"nu imleyen bir yer adı değil de "Göçmüş Kediler Bahçesi" olması buna bağlıdır. Çünkü bu bahçe, yaşam ile ölümün, gerçek ile rüyanın (masalın), insan ile hayvanın, doğa ile kültürün, dahası "ben" ile sevdiğim "sen"in buluştuğu ortak bir "biz" alanıdır. Dolayısıyla burası, "Göçme Oyunu" alanında olduğu gibi karşılaşmanın, çatışmanın, çarpışmanın, üstünlük kurma mücadelesinin değil; buluşmanın, birbirini anlamanın ara-yeridir.

Nasıl anlatıcı ile karakter hem oyun alanında hem bahçede hem de yazının olanaklarında birbirlerine yaklaşıyorlarsa anlatının derin göndergesel düzeyinde kavramların da bir noktada buluşması söz konusudur. Bu nokta ya metnin kurduğu olanaklı dünyalarda ya da yine buna bağlı olarak düş, oyun alanı, zihin gibi ara-yerlerde gerçekleşir. Kısaca Zenon'un iki varlık arasındaki mesafenin asla aşılamayacağı yönündeki paradoksu, yazının, kurmacanın olanakları dahilinde sorgulanır. A ile B birleşir ve bu "sevi yaratığı"ndan anlatı doğar. "Göçmüş Kediler Bahçesi", mesafeleri aşmanın bir yolu olarak "öteki"nin bakış açısını, sesini düşlemenin öyküsüdür.

KAYNAKÇA

Arnold, M. (1969). "The Function of Criticism at the Present Time". *Essays in Criticism.* Londra: Everyman's Library. [Özgün eser 1864 tarihlidir].

Bachelard, G. (2013). *Mekânın Poetikası*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: İthaki

Bakhtin, M. (1994). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Çev. C. Emerson, M. Holquist. Texas: University of Texas.

Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto.

Booth, C. W. (2012). *Kurmacanın Retoriği*. Bülent O. Doğan (Çev.). İstanbul: Metis.

Cassirer, E. (2005). *Sembolik Formlar Felsefesi I. Mitik Düşünce.* Milay Köktürk (Çev.). Ankara: Hece.

Chatman, S. (2009). Öykü *ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı.* Özgür Yaren (Çev.). Ankara: Deki.

Genette, G. (2011). *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*. Ferit B. Aydar (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Hawthorn, J. (1994). *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory.* Londra: Edward Arnold.

Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim.* Bahar Dervişcemaloğlu (Çev.). İstanbul: Dergah.

Karasu, B. (2008). *Göçmüş Kediler Bahçesi.* İstanbul: Metis. [İlk basım Milliyet, 1979].

_____. (2010). Öteki *Metinler.* Füsun Akatlı (Ed.). İstanbul: Metis.

Kavas, L. (2013). "Dere Tepe Düz: Karasu'nun Süreyerleri". *Bilge Karasu'yu Okumak.* (s. 55-63) Doğan Yaşat (Ed.). İstanbul: Metis.

Kojéve, A. (2000). *Hegel Felsefesine Giriş*. Selahattin Hilav (Çev.). İstanbul: YKY.

Lotman, Y. M. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture.* Ann Shukman (Çev.). London: I.B. Tauris and Co.Ltd.

Phelan, J. (2008). "Distance". *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. (p.119). David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (Ed.). New York: Routledge.

Sklovski, V. (2000). "Teknik Olarak Sanat". *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri.* (s. 66-83). Tzvetan Todorov (Haz.). Mehmet Rifat-Sema Rifat (Çev.). İstanbul: YKY.