

Onat Kutlar'ın *İshak* ve Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki Büyülü Gerçekçi Öğeler

Aytül Özüm*

Öz

1925 yılında Franz Roh tarafından ekspresyonizm sonrası resim sanatında oluşan değişimi adlandırmak için kullanılan *büyülü gerçekçilik* terimi 20. yüzyılın ilk yarısında önce Latin Amerika'da doğan edebî akım, daha sonra bununla ilintili olarak Avrupa'da benimsenmeye başlayan anlatım biçimi için kullanılmıştır. Büyülü gerçekçiliğin en önemli özelliği doğaüstü, fantastik, mitik ve masalımsı olay ve karakterlerin sorgulanmaksızın gerçekçi bir dille anlatılıp oldukları gibi kabul edilmesidir. Bu anlatım biçiminde gerçek/hayalî, insan/hayvan, olağan/olağanüstü, doğal/doğaüstü gibi temel zıtlıkların biri diğerinden üstün değildir. Çağdaş Türk edebiyatında bu anlatım biçiminin özelliklerini taşıyan eserlere rastlamak mümkündür. Onat Kutlar'ın *İshak* (1959) ve Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1979) büyüülü gerçekçi anlatım biçiminin özelliklerini göstermektedir. Bu çalışmanın amacı basım tarihleri arasında yirmi yıl olmasına rağmen *İshak* ve Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı kitabından seçilen öykülerin ölüm, yaşam, gizem, tutku, arayış ve korku izleklerini ortak yaklaşımlarla konu ederken büyüülü gerçekçi anlatım biçiminin öğelerini nasıl gösterdiklerini incelemektir.

Anahtar Kelimeler

Büyülü gerçekçilik, masalımsı anlatım, Onat Kutlar, *İshak*, Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*

* Yrd. Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü – Ankara / Türkiye
aytulozum@superonline.com

Giriş

Büyülü gerçekçilik terimi ilk kez Alman sanat eleştirmeni Franz Roh tarafından 1925 yılında gerçekçiliği sıra dışı bir biçimde ortaya koymaya çalışan ekspresyonizm sonrası dönemde resim sanatındaki yöntemi anlatmak için kullanılmıştır.¹ Roh'a göre insanlığın kaderi tarih boyunca büyümlü gerçekçiliğin temelini oluşturan hayalî ve gerçek arasındaki canlı ritmin devam etmesine bağlıdır (1995: 17). Eleştirmen zıt kavramların birlikte kullanılmasının sanatı da ayakta tutan bir tutum olduğunu savunur (1995: 18-23). Büyümlü gerçekçiliğin anlamına ilişkin 1925'te resim sanatı üzerine yapılan tanımlamadan sonra 1940'lar, 1950'ler ve 1960'larda Latin Amerikalı yazar ve eleştirmenler hem kendi kültürlerindeki gerçekliğe ayna tutan hem de Avrupa'da yazılan edebiyat eserleriyle bağlantılı olarak çeşitli tanımlamalar yapmışlardır (Carpentier 1995: 75-88, Flores 1995: 109-117). Temel olarak iki farklı görüş ileri sürülmüştür. İlki Alejo Carpentier'in bir kuram olarak açıkladığı ve Luis Leal tarafından desteklenen Latin Amerika'ya özgü bir edebiyat akımı niteliği taşıyan ve daha sonra bir anlatım biçimi olarak kabul edilen büyümlü gerçekçilik, diğeri ise Angel Flores'in Latin Amerika'da Jorge Luis Borges ve Avrupa'da Franz Kafka'nın öncülüğünde geniş ölçüde benimsendiğini belirttiği daha önce örnekleri verilmiş olan ve terimbilimine bir katkı olarak nitelendirilen bir anlatım biçimi olarak büyümlü gerçekçiliktir.

Terimin kökeninin Latin Amerika olduğu ve ancak gerçeküstü öğelerin kullanımıyla gerçekliğin temsilinin mümkün olabileceği tezi pek çok eleştirmen tarafından kabul görmüşse de yaygın olarak benimsenen görüş ikinci görüştür. Bunun sebebi karşıt kavramları sorgulamaksızın bir araya getiren büyümlü gerçekçiliğin anlatım tarzı açısından benzer terimler olarak kabul edilen *masalımsı yazım*, *üstkurmaca*, *fantastik*, *olağanüstü* ve *barok* terimlerine yakın olduğunun düşünülmesidir. Büyümlü gerçekçilik terimi özellikle ilk kez Robert Scholes'un *Fabulation and Metafiction* (1979) (Masalımsı Anlatım ve Üstkurmaca) başlıklı eserinde kullanılan "fabulation"² yani masalımsı anlatım ifadesiyle benzerlik taşır. Borges ve Wells'in de eserlerine atıfta bulunarak masalımsı anlatımı açıklayan Scholes gerçeğin gerçekçi bir dille ya da yazım biçimiyle anlatılamayacak kadar incelikli olduğunu ve gerçekliğe doğru yeni bir yol oluşturmanın ancak masalımsı anlatım veya yaratıcılık sayesinde mümkün olduğunu belirtir (Scholes 1979: 13).

Büyümlü gerçekçi anlatımla yazılmış eserler genellikle okuyucusunu şaşırtan eserlerdir. Bu eserlerde zaman kavramında çoğunlukla netlik yoktur. Sıradan yaşantılar, karakterler ve olaylar eserin biçimine bağlı olarak başkala-

şım geçirirler. Büyülü gerçekçiliğin ayrılmaz bir parçası olan fantastik anlatım biçimlerinin ürünü olan betimlemeler nadiren yadırganır, çoğunlukla da oldukları gibi kabul edilirler. Flores'e göre bu anlatım biçiminde yazan yazarlar masalımsı, mitik ve doğüstü izleklerin yarattığı şaşkınlığı ve inanılmazlığı öylesine net bir doğallıkla ve gerçekçi bir dille anlatırlar ki olan biteni yadırgamak okuyucunun aklından bile geçmez. Flores'in açıkladığı bu paradoks aslında büyülu gerçekçiliğin temel çelişkisini oluşturur (Flores 1955: 115-16). Eserdeki karakterler ya da anlatıcı fantastik bir oluşumu garipseyip sorguluyorlarsa bu durum büyülu gerçekçilikle bağdaştırılmaz. Geleneksel fantastik yazım biçiminde gerçek, sıradan ve normal olan önce öylece kabul edilir, daha sonra doğüstü oluşumlar normal kabul edilenlere alternatif oluşturur. Bu tutum hem okuyucuda hem de kurgudaki karakterde *kararsızlığa* sebep olur (Todorov 2004: 39). Yani fantastik anlatımda gerçek ve olağanüstü bir arada ancak birbirinin alternatifi şeklinde sunulur. Fantastik ve büyülu gerçekçi anlatım biçimleri arasındaki farkı açıklamak için Kafka'nın *Metamorphosis (Dönüşüm)* adlı romanı örnek olarak verilebilir. Eserde Gregor Samsa uyandığında kendini hamamböceği olarak görür. Önce bunun gerçek olduğuna inanmak istemez, sonra durumunu kabullenmek zorunda kalır. Diğer karakterler, ki bunlar çoğunlukla aile fertleridir, Gregor'un annesi, babası ve kızkardeşi de onun bu durumunu kabullenirler. Son derece garip ya da doğüstü olarak nitelendirilebilecek bir olay kabullenilmiştir. Todorov'a göre roman boyunca okuyucu sıra dışı bir olayın doğallığını kabullenme süreci yaşar (2004: 167). Bu sebeple bu eser çoğu eleştirmen tarafından fantastik olarak nitelendirilse de büyülu gerçekçi özellikler taşımaktadır.

Büyülü gerçekçilikte doğüstü olay ya da karakter edebî gerçekliğin somut bir parçası olarak kabul edilir (Zamora vd. 1995: 3-5). Bununla birlikte folklorik, efsanevi ve masalımsı özellikler de metnin anlatımında kullanılır. Gerçekliğin daha derin bir tabakası olduğunun altını çizmek için mitlere ve efsanelere bir imgelem aracı olarak yer verilir (Walter 1993: 13). Walter'a göre büyülu gerçekçilikte hem anlatıcı hem de karakterler doğüstü olaylara olağan bir duruma verdikleri tepkiyi verirler. Gerçekliğin büyülu ve gerçekçi düzeyleri arasında bir çatışma yoktur. Anlatıcı da olayları sorgulayıcı ve açıklayıcı bir tutum içinde değildir, büyülu dünyayı sorgulamaksızın benimser (Walter 1993:19-20). Öte yandan büyülu gerçekçi eserlerde yazar ve anlatıcı gerçek ve fantastik arasındaki farkı bilmektedir, bu sebeple büyülu olana karşı takındığı ironik bazen de sessiz tavrıyla gerçekliğin ve gerçekçiliğinin temel zıtlıklardaki birincil ve dolayısıyla geçerli rolünü tehlikeye atmamış olur (Cooper 1998: 34).

Büyümlü gerçekçi romanlarda gerçekçi geleneği güçlendirmek için detaylı bir anlatım kullanılır. Mekânlar gerçek olabilir ancak yaşanan olaylar ya sıra dışı ya da doğüstüdür ve o bölgeye ait özellikler gösterir. Bu eserlerde uzamın ele alınış biçimi toplumsal gerçekçilikte ortaya çıkan biçimiyle karıştırılmamalıdır. Şehir isimleri net bir biçimde belirtilse ve yöresel özellik gösterse de zaman zaman birtakım fikirleri anımsatır, bu fikirler bütün metni etkiler (Faris 1995: 167-175).

Büyümlü gerçekçi anlatımın yapısında pek çok kavramın geleneksel temsiline meydan okuma, temel zıtlıklar arasındaki hiyerarşik yapıyı bozmaya çalışma gibi postmodern tutumlar da görülebilir. Bir olayın karakterin halüsinasyonu mu yoksa bir mucize mi olduğuna karar vermek zaman zaman güçtür. Bu dünya ile ölümlerin ya da masal kahramanlarının dünyası, gerçekle düşsel kurmaca birliktedir ve kurgusal anlatılarda birbirinden ayrılmadan işlenir. Büyümlü gerçekçiliği postmodern eserlerden ayıran en önemli özellik anlamsızlık ve kaos yerine daima bir anlamın varlığının vurgulanmasıdır. Masalımsı anlatımlarda bile gerçek hayata değişmece yoluyla ayna tutan, detayların anlam açısından önemli olduğunun altını çizen öyküler karşımıza çıkar. Eserlerdeki dil gerçeğin ve gerçeküstünün temsili ve birlikteliği açısından büyük önem taşımaktadır.

Güney Amerika'da 1940'larda doğan, oraya ait olduğuna inanılan ve daha sonra 1960'lar ve 1970'lerde postmodern yazım biçimlerinin de yaygınlaşmaya başlamasıyla İngiltere ve Kıta Avrupası'ndaki diğer ülkelerde benimsenen büyümlü gerçekçi anlatım biçiminin özelliklerini çağdaş Türk yazarlarından Onat Kutlar (1936-1995) ve Bilge Karasu (1930-1995)'nin eserlerinde yakından gözlemek mümkündür. Onat Kutlar'ın öykü kitabı *İshak* için Fethi Naci'nin sözleri bu açıdan önem taşımaktadır: "Onat'ın yaptığını Márquez yapınca buna 'büyümlü gerçekçi' diyorlar. Márquez'in adını bile duymadığımız yıllarda ... yirmi yaşlarında Onat Kutlar, Türkiye'de, büyümlü gerçekçiliğin (O yıllarda bu terim de bilinmiyordu!) ilk örneğini veriyordu" (Fethi Naci 1995: 39).³ Edebiyatımızın en özgün isimlerinden biri olan Bilge Karasu da eserlerinde gerçeküstü öğeleri sıklıkla okuyucusuna sunan bir yazardır. *Göçmüş Kediler Bahçesi* başlıklı öykü kitabı yazarın masalımsı söylemi ağırlıkta kullanıldığı ve büyümlü gerçekçiliğin özelliklerini yoğun olarak gösteren bir eserdir. Her iki yazarın eserleri masalımsı söylemi barındırmaları açısından pek çok ortak özellik göstererek, izlek ve biçim bakımından büyümlü gerçekçiliğin özelliklerini özgün açılardan sergilemektedir. Bu çalışmada eserlerinde gizemi çetrefilli yollarla değil de gerçekçi bir biçimde ortaya koyan Onat Kutlar'ın *İshak* başlıklı öykü kitabı ve Bilge Karasu'nun da postmodern kuram çerçevesinde de-

gişmeceli ve masalımsı söylemiyle çağdaş Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı eserin ilk bölümündeki öyküler büyümlü gerçekçiliğin özelliklerini taşıyan eserler olarak incelenecektir. Eserlerdeki öykülerin büyümlü gerçekçi öğelerinin incelenmesi her iki yazarın derinliğini ortaya koymaktadır. İki eserdeki öykülerin bir arada değerlendirilmesinin amacı gizem, ölüm, yaşam, korku, arayış ve tutku gibi izleklerle olan yaklaşımlarında okuyucuya benzer sorular sorduran ve bu sorulara farklı açılardan cevap veren iki eserin büyümlü gerçekçi öğeleri hangi doğrultuda taşıdığına işaret etmektir ve metinleri ortak izlekler ışığında daha kolay anlamlandırabilmeyi sağlamaktır. Bu açıklamalardan hareketle, amaç büyümlü gerçekçiliğin 1960 ve 1970'lerde yalnızca Batı'da değil, bir akım olarak olmasa da bir anlatım biçimi olarak ülkemizde de benimsendiğini göstermek ve somut gerçekliğin önemini yalnızca toplumsal gerçekçilikle değil gizemli, folklorik ve mucizevi olaylarla da anlatılabileceğini gösteren kurgu açısından oldukça zengin Kutlar ve Karasu'nun büyümlü gerçekçi anlatımında yazılmış eserlerini incelemektir.

Onat Kutlar'ın *İshak*'ında Büyümlü Gerçekçi Öğeler

Onat Kutlar *İshak*'ın 1977'de yayınlanan ikinci baskısına yazdığı "On Yedi Yıl Sonra" başlıklı önsözünde, *İshak*'taki öyküler için şöyle der:

İshak, bir Anadolu kentindeki gerçeklerin ne yorumudur, ne de sorunların çözümü: Küçük alçakgönüllü kesitlerdir bu öyküler. O kenti tanımaya çalıştım yıllar önce ... Ve hoşnut değildik o karanlıktan. Kaçıp kurtulmak isterdik ... yorgun taş yontucularına, cami avlularına yığılmış kuru ve küflü peksimetleri askerlerle birlikte suya batırıp kemiren kör hasırcılara bakar, isyan ederdik. *İshak*'ta bu utangaç ve bilinçsiz başkaldırıştan izler bulacaksınız (Kutlar 1999: 17-21).

Öykülerin geçtiği şehir Gaziantep'teki hayat için de, "... o yıllar ne kadar gerçekse, *İshak*'ta anlatılanlar da o kadar gerçektir" (Kutlar 1999:21) der. Bir eseri değerlendirirken yazarının kendi eseri için yaptığı yorumlar ve açıklamalar gözardı edilip yalnızca eserin bir metin olarak özelliklerine odaklanılsa bile metnin gerçekçiliğinin nasıl bir gerçekçilik olduğu hususunda çok sayıda ipucu elde etmek mümkündür. "Onat Kutlar'ın Öyküleri: Öncü ve Yerel" başlıklı yazısında Konur Ertop *İshak*'ın doğmasına sebep olan kaynakların büyük ölçüde "1950'lerde Türkçeye çevrilen Batı edebiyatı yapıtları" (1997: 285) olduğunu, bu etkilenme süreci içinde de "[d]oğu dünyasıyla, gelenekle, yerli yaşamla ilgili" (1997: 287) bir dünyanın oluştuğunu belirtir. Batı'nın düşünce akımlarından etkilenerek yerel yaşamı anlatan bir kurgu yazmak Kutlar'ı edebiyatımızda öncü yapan en

önemli özelliğidir. Hulki Aktunç 12 Ocak 2010 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde çıkan yazısında Kutlar'daki Gaziantep'i "[d]uyumsayan kişiler, şiir ve düşlerin gerçekler ile kavuşup birleştiği yer" (2010: 17) olarak anlatır. Düş ve gerçekliğin birlikteliğinin yanında yazarın çocukluk yıllarına ait hüznü, hayalkırıklıkları, sevinci ve bütün bu hissiyatlardaki anlam arayışını hem öykülerdeki sembollerle hem de dilin izlenimci yansımasıyla aktarması eserin büyümlü gerçekçiliğini daha net ortaya koyar. Fethi Naci bu öykülerdeki Kutlar'ın izlenimciliğiyle ilgili şu yorumu yapar: "... Gaziantep hikayelerini yazarken, gönlünce bir Gaziantep yaratmış, kendi Gaziantep'ini; yeniden yarattığı kendi Gaziantep'i içinde yarattığı kişilerle, olaylarla kendine özgü, gizemli bir dünya kurmuş ..." (1995:37). Kutlar'ın kurduğu bu dünyada gerçeğin ve fantastiğin birlikteliği sorgulanmaz, bunu sağlayan unsur şüphesiz yazarın birden fazla anlama işaret eden ve Gaziantep'i sınırsız bir imgelemin ürünü bir yer hâline getiren söylemidir.

Kitabın ilk öyküsü "Horozlar" birbiriyle çatışan üç kuşağın yaşamından kısa bir kesit sunar. Olayların belli bir yörede geçmesi ve yerel özellikler göstermesi Latin Amerika büyümlü gerçekçiliğinde de görülen en önemli özelliklerdendir. Öyküde çekirdek aile yerine geniş ailenin üyelerine ayna tutulması, kadınların işlediği nakışlar ve evlere bitişik kümesler yerel özelliklerden bazıları olarak görülebilir. İftarın yaklaşması, giderek artan açlık hissi ve kronolojik zaman akışını çağrıştıran güneş saplı anahtarlar geleneksel zaman kavramı önemliymişçesine birer izlek hâline getirilmiştir. Ancak bu izleklerin kullanımı yalnızca sembolik amaçlıdır çünkü Kutlar için insanların kendi hissettikleri zaman daha büyük önem taşır.⁴ Geleneksel zaman kavramını çağrıştıran izleklere bu kavramı eleştirmek için yer verilir, böylece ironi yoluyla izlenimcilikteki kişisel zaman kavramına sıkıca tutunulur.⁵ Öyküde büyümlü gerçekçilik açısından en çok göze çarpan diğer özellik öykünün sonunda görülür. Her şeyi bilen fakat tarafsızlığın sınırlarını zorlayan anlatıcı bu kez büyükanenin yerine konuşmaktadır, onun düşlerini, özlemlerini, vaktiyle yapmak isteyip de yapamadıklarını sembolik bir dille ortaya koyar. Fantastik bir anlatım ve folklorik öğelerle süslü geçmiş hatırlarken büyükanne yarı uyur yarı uyanık bir hâldedir: "Sanki bir zamanlar horoz muymuş, yoksa horozların içinde mi doğmuş, yoksa bir gece düşünde horoza mı binmiş, yoksa erkek horozlar, dişi horozlar?... Öyle bir şeyler geçti içinden işte" (31). Anlatıcının söyleminde büyükanenin durumuyla ilgili bir netlik kesinlikle gözlenmez, anlatıcı mesafesini korur. Büyükanenin tüm amacı, belki de takıntısı demek daha doğrudur, horozları uyandırmaktır. Saçma bir istek gibi görünse de altında yatan gerçek farklıdır. Onunla alay eden oğlu ve gelinine sembolik bir başkaldırıdır. Büyükanne "zavallı," "bitkin," de olsa, hayatında "her şey bitmiş"

(32) gibi hissetse de, okuyucuya saçma ya da doğaüstü gibi görünen bir faaliyetle kendini ispatlamak ister. Ne torunu ne oğlu ne de gelini anlar yaşlı kadını, onu yalnızca horozlar anlayabilir: “Uyansana çil horoz... Uyansana çapar horoz!” dedi. Ve horozlar o anda uyanıp ötmeye başladılar” (32). Hayvanlarla iç içe yaşam biçiminin abartılı ve gerçeküstü biçimde ele alındığı son bölüm büyükannenin hâlâ bir aile büyüğü olarak söz sahibi olabileceğine işaret eder.

Kitabın ikinci öyküsü “Hadî” yi sıra dışı yapan, masalımsı anlatımla gerçekçi anlatımı birleştiren dar mekândaki detaylardır. Korku öğelerinin ön planda tutulduğu kurguda bu detaylar ilginçtir: aynanın tepesindeki oymalar “deniz canavarlarına” benzer, “pencerelerin dışında orman ağır gürültülerle” yaklaşır ve bir “kırlangıç pervazların arasındaki maviyi” (33) keser. Hiçbiri garipsenmeyen bu tasvirler öykünün sonundaki cinayetin habercisi gibidir. Yaklaşan orman değildir de sanki kadının katilidir. Evdeki kedinin hareketleri de sıra dışı izlenimlerle aktarılır: “Öyle ki, halının iki karış üstünde, boşlukta uzun bir tekir kedi şeridi asılı kaldı” (34). Güneş ışığı alçaldıkça duvarda şekiller çizer: “Duvara kavuniçi bir pencere çizdi. Kavuniçi pencere ağır ağır döndü, duvara yürüdü, köşeye geldi” (34). Oadaki her nesneye kişileştirme yoluyla bir anlam yüklenmiştir. Anne ve kızın hayatlarıyla ilgili gerçekçi detaylar ancak olağan dışı benzetmeler sayesinde açıklık kazanabilir. Odadaki havaya hüznün ve gerilim katan diğer bir detay küçük kızın annesinin genç adamla diyalogunu ve sonrasında cinayeti kanepenin altından izlemesidir. Büyülü gerçekçi anlatımlarda beklenmedik durumlar olayın akışına farklı yön verebilir. Öyküde kadının adamın belindeki tabancayı görüp, durmaksızın onu öldüreceğinden korktuğunu söylemesi, Salih’le arasında hiçbir şeyin geçmediğini tekrar etmesi adamı huzursuz eder. Adam öncesinde kadını öldürme gibi bir niyeti olmasa da içkinin de etkisiyle kadının feryatlarına katlanamayarak tetiği çeker. Küçük kızın yaşadıkları anlatıcının filtresiyle bir trajediye dönüştürülür. Bunu hisseden küçük kız değil okuyucudur. Sözcükler kısa, fakat anlam yoğunudur. Kızın başından beri “hadî” diyerek kediyle yaratmaya çalıştığı oyun öykünün sonundaki ölüm izliğiyle temsil edilen keskin gerçeklikle yan yana sunulur. Küçük kız hâlâ bu gerçekliği tam olarak algılamadığı için, hissettiği duygu yalnızca korkudur. Kutlar gerçeküstü olanı cinayetin gerçekliğine bağlamak için orman sembolünü öykünün sonunda da kullanır: “Dışarda orman parçalanıyordu. İki ağaç kümesi pencereden telaşla geçti” (42). Aslında ne ormanlar parçalanır ne de ağaçlar yürür. Bu tasvir iç mekândaki hadisenin doğurduğu duygunun birebir yansımadır. Anlatıcı büyülü detaylar üzerine yorum yapmaktansa, yaşananların gerçek-

liğini vurgulamak için yılbaşı geceleri, oyuncak devenin başı, ayakkabı bağcıkları gibi gerçekçi detaylara yer vermeyi tercih eder.

“Yunus” başlıklı öyküde anlatıcı hiçbir imaya yer vermeden bir düşü mucizevi oluşumları abartarak ve böylelikle inandırıcı olmaya çalışarak garip bir atmosferde anlatır. “Beyaz taşlara çarpan uykulu iki kürek,” “acılar ve hamam böcekleriyle dolu bir kiler,” ve odada uçuşan “uyku cinleri” (45) gizemi anlatan tamlamalardır. Cinler kırsal kültürde günlük yaşamın sıradan bir parçasıdır. Hemen sonrasında bu gizem paramparça edilir: “Gerçekte ise kocaman, sessiz odalarla dolu bu büyük evde, hiçbiri ötekine benzemeyen dört insanın, ... ölüm kuşlarının sık sık usulca yüreklerine dokunduğunu duydukları bu gömülmüş evrende böyle rahat görünümlere yer yoktu” (45). Gerçekçi hava fazla sürmez, anlatıcının kurduğu “hepimiz ölünce bu evden çıkıp gitmeyi düşünüyorum” cümlesi öyküdeki ölüm motifine anlaşılması güç bir boyut katar. Ölüm o kadar baskındır ki, anlatıcıya göre annesi “ölümü sabaha rağmen sürdürebiliyordu. Bunu yeryüzünde sadece o yapabiliyordu” (47). Ölüm devamlılık gösteren bir eylem olmadığı için, buradaki durumun yorumlanması oldukça güçtür, fakat ben-anlatıcının söylemindeki ironik tını okuyucuya yol gösterir. Bununla beraber ben-anlatıcının izlenimleri öyküye şehir ve şehrin yaşayan insanları hakkında gerçeklik katar. Öykünün sonunda Yunus Amca'nın ölümüyle ilgili betimleme düşle gerçeği tamamıyla birbirine karıştırır; gerçek düş olur, düş de gerçek. Bu büyümlü gerçekçi dünyada simgeler ve değişmece anlamın yansıtılması bakımından çok önemlidir, üzerinde düşünülmesi gereken, düşlerin içeriğinden çok onların bizde yarattığı izlenimlerdir. Yunus Amca anlatıcının rüyasında bir kitabın içinde kaybolarak, “[b]ir kağıt gibi sonsuza doğru katlanıyor, bedeni, gözleri gittikçe küçülüyordu” (50). Bu bir düştür aynı zamanda da bir düşün tekrarı gerçekleşmiştir çünkü anlatıcı uyandığında her ne kadar “[d]ünya kaçkını uyuyordu” dese de Yunus Amca'nın ölmüş olma ihtimali yüksektir. Paradoksal olarak ölüm ve yaşam birlikteliklerini sürdürürler. Gerçeklik bulanıktır, tek bir anlam hedeflenmemiştir. Kutlar 1960'da *Türk Dili Dergisi*'ndeki röportajında *gerçek* kavramıyla ilgili görüşünü şöyle belirtir: “Gerçek'in 'aslında ne olduğu'nu bilebileceğimizi sanmıyorum. Böyle olunca gerçeğe bağlılığın anlamı oldukça bulanıyor. Kesin olarak bilebildiğimiz her şey gene de kendi kavrayışlarımızın ve onun, tek 'dile getirme' aracı olan DİL'in dışına çıkamıyor” (Lekesiz 1999: 277).

Görüldüğü gibi yaşlılık, ölüm ve yaşam bu üç öykünün izleklerini oluşturur. Ölüm izleğinin işlendiği diğer öykü “Kediler” dir. Ölüm gerçeği gerçeküstü oldukları açıkça söylenen kedi imgeleriyle öylesine iç içedir ki

öykünün sonuna kadar devam eder. Ben anlatıcı evinde çok sayıda kedi besleyen arkadaşını ziyarete gider. Sakallı adamın kedileri oldukça “tuhaf” tır, “... Dokununca dağılan, uçan, kaybolan şeylerdi” (70). Böyle bir biçem o anın ve mekânın gerçekliğini yansıtabilir çünkü Kutlar için yaşananların gerçeklik düzeyi sıra dışı ve şaşırtıcı olaylarla anlatılabilir. Belli ki hüznün, özlem, dostluk, yalnızlık, sevgi, yaşam ve ölüm gibi kavramlar yoğun yaşanır. Ancak sıra dışı bir biçem bu yoğunluğa aracı olabilir.

Öyküdeki kedilerin sayısı oldukça fazladır, bu kediler insanlar onlara bakınca ölür. Sonra da sahipleri onları evindeki udların içine gömer. Zamanla anlatıcı ve kurulu bu düzen arasında anlatıcının deyimiyile üstünlük kurma isteğine dayanan bir düşmanlık başlar. Korku filmlerini andıran gergin bir atmosferde anlatıcı kedileri öldürme planı yapar ve onları fazla beslemesinin dışında mantıklı bir açıklama yapmaksızın kedileri birbirine düşürür, kediler birer birer pelte gibi dağılıp yok olmaya başlar. Diğer taraftan tarihler, sayılar ve mektup söylemin gerçekçiliğine büyük bir ivme kazandırır. Aynı zamanda açıklanmayan ve belirsizliğini koruyan pek çok detay bulunur. Verilen tarihler ve zamanla ilgili rakamlar gerçeküstü olanla yan yana olmasına rağmen gerçekçi bir çerçeveye çizer. Kedilerin hareketlerinde ve ölümlerindeki sır perdesinin fantastik boyutu simgesel açıdan değerlendirilmelidir. Bu temsilde insanın doğasıyla özdeşleştirilen, ben anlatıcının ve kedilerin sahibinin ruh hâlinde yansıyan gerçekçi kaygılar bulunmaktadır. Söz konusu olan aslında kedilerin dağılıp yok olması ya da birbirine düşmesi değil, insanın doğasında bulunan şiddet eğilimidir. Okuyucu Sakallı olarak adlandırılan kedi sahibinin de masum olmadığını düşünebilir: “Onları ben böyle olsunlar diye yetiştirdim, ...” (73). Adamın bu itirafı öykünün fantastik tarafını güçlendirip gerilimi artırırken insan doğasıyla ilgili gerçekliğe de anlam katar. Sakallı'nın hayatta kalan son kedinin ölümünden sonra kederinden ölmesi gariplikler zincirinin son halkası değildir. Ben-anlatıcı sanki o evde zorla tutuluyormuşçasına Sakallı'nın ölümünden sonra kendini sokağa atar: “... günlerce tutsak kalmış birine açılan özgürlük kapısı gibi sokak kapısına saldırdım. Açtım. Cadde bütün gürültüsüyle doldu içeriye” (75). Burada da aslında ironik bir söylem vardır, kimse anlatıcıyı evde kedilerle ve normal olmayan bir adamla zorla tutmamıştır. Kısa süreli de olsa metin öykünün başındaki gerçekçi söylemi tekrar benimser. Öykünün ilk sayfasındaki mektupta bahsedilen fotr şapkalı adamla son paragraftaki fotr şapkalı adamın aynı olduğunun ima edilmesi öyküye gerçekçi metinlerde gördüğümüz bir bütünlük katar. Metin yine de belirgin bir çözüme varamadan son bulur.

Çoğunlukla büyümlü gerçekçi metinlerde işlenen ölüm izleği kitaba adını veren öykü “İshak”ta da karşımıza çıkar. Yine ölümle biten bir maceranın sürükleyici etkisine ek olarak Kutlar masalımsı anlatım ve özyansıtmacı postmodern yöntemleriyle folklorik ögelerin yoğun kullanıldığı bir öykü örneği sunar. Öyküde Çiftçi Şapkalı'yı bir kış vakti karların üstünde yürüyerek iki ağacın altına “İshak” adlı kuşu göstermeye getirir. İki de heyecan içinde İshak'ın gelmesini bekler. Kuş belirdikten sonra Çiftçi ona birtakım anlamlar yüklemeye ve aralarındaki gizemli ilişkiden Şapkalı'ya bahsetmeye başlar: “Bir anlam piresi gibidir İshak ... hep bu daldan yeryüzünü gözetler. Onu çok eskiden buldum. Kolayca tanıştık. Bu tümseğin eski günlerini de biliyor. Bana anlattı” (106). Yine kırsal kültürün bir ürünü olarak kimi kuş uğur getirirken kimisi kötü haberin temsilcisidir. Kuşla Çiftçi arasında adı konamayan bir bağ bulunmaktadır. Bu arada Çiftçi'nin daha önce de bir baykuş masalı anlattığını öğreniriz. Bu masal onun sınırlarını bozmuştur çünkü baykuş kimi kırsal kültürde uğursuzluğun işaretidir. İshak kuşuyla Çiftçi arasındaki belirsiz ilişki daha da içinden çıkılmaz bir hâl alır. İçlerinden biri İshak'ı ve diğer kişiyi vurur. Bir ses bu noktada izleksel açıdan tatmin edici olmasa da bir açıklama yapma gereği duyar: “Hikayenin tam burasında yazar, belirli bir anlamsızlığı önlemek için bazı şeyleri açıklamak gereği duydu” (108). Öykünün bu kısmında tam olarak kime ait olduğu bilinmeyen bu ses masal söylemine izin vermez. Hemen sonra anlatı kaldığı yerden devam eder. Üst-kurmacasal olarak adlandırılabilecek bu tutum bir arada kullanılan iki farklı söylemi birbirinin alternatifi olarak sunmaz. Okuyucu bu öyküde bir masalın oluşumuna tanık olacakken yazar müdahale eder ve “[g]aliba hiç efsane falan yok ortalıkta. O şapkalı adam ... kadınca merakı ve aptallığı yüzünden öldü. Bütün bu masalları ise Çiftçi uyduruyor. Zaten bütün işi bu. Masallar uydurarak, onlara inanarak yaşıyor. Neyse bu konuda karışıklığı çözmeye yarayacak bazı şeyler söyledim. Bildiğim bu kadar -” (109). Bu biçimsel ironiden sonra öykü hiç kesilmemiş gibi devam ederken ölenin Şapkalı olduğunu anlarız. Çiftçi öyle bir “ülkede” yaşamaktadır ki orada “[k]ılkuyruk kediler bile okuma yazma” (110) bilir. Masalımsı ve folklorik anlatım bu öyküde kendi kendini oluşturur, öykünün gidişatıyla ilgili yorum yapan belirsiz ses o ana kadar okunanların bir yazıdan ibaret olduğuna işaret eden bir sestir. Böylece bu öyküdeki masalımsı anlatım ve folklorik söylem üstkurmacasal özellikler taşısa da öykü büyümlü gerçekçiliğin tüm özelliklerini göstermektedir.

Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde Büyülü Gerçekçi Öğeler

İshak'taki öykülere büyülu gerçekçiliğın özelliklerini taşıyan metinler olarak bakıldığında öykülerin gerek izlek gerekse biçem bakımından bir bütünlük içinde oldukları görülür. Aynı bütünlük Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde de göze çarpar. Eser baştan sona masalların büyülu havasını ve doğaüstü oluşumları sembolik olarak kullanır. İskender Savaşır'ın Karasu'nun öykülerinde göze çarpan masalımsı anlatımın gerçeklikle kurduğu ilişkiye yönelik yorumu yazarın büyülu gerçekçi özelliğine dikkati çekmektedir: “Masalların dünyası bizim tasarılarımızın dışında bir dünya değil, tasarılarımızın dışlaştırılmasından oluşan bir dünyadır. Masallardaki çevre, nesne betimlerinin işlevi ... tasarılarımızın bize karanlık kalan yönlerini göstermektir” (Savaşır 1997: 174). “Karanlık kalan yönler” *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde gerçekliğin açıklanması zor, çetrefilli taraflarıdır. Ölüm ve sevgi izlekleri belirsiz bir zaman ve uzamda, gerçek ve gerçeküstü birlikteliği çerçevesinde büyülu olana karşı benimsenmiş belirli bir mesafede işlenir. Okuyucu şaşkıındır ama anlatıcı değildir, o insan ya da hayvan şeklinde oluşturulmuş karakterleri ve tuhaf maceraları deneysel yazım yöntemleriyle gerçeküstücü biçimde resmeder. “İshak” dışında Kutlar'ın diğer öykülerinden farklı olarak Karasu'nun öykülerindeki deneysellik dikkat çekicidir. Yarım bırakılmış paragraflar, tekrar yazılan cümleler, masalla gerçeklik arasında gidip gelen anlatıcılar gerçekçi yazım tarzıyla bir aradadır, biri diğerine üstün değildir. Okuyucu bazı öykülerde anlatıcının masal ve destan parodisi yaptığını bile düşünebilir. Bu parodik yaklaşımda çerçevesinde insanların dünyası hayvanlarınkinden iyi değildir. İki dünya arasında bir hiyerarşi bulunmamaktadır. Bu sebeple Bilge Karasu'daki büyülu gerçekçilik Kutlar'dan farklı olarak postmodern anlamda ve yapısal düzeyde karşımıza çıkar. Anlatıcı türlerin özelliklerini sorgularken inanılması güç olaylar karşısında takındığı ketum tavrıyla gerçekliğe olan inancının da altını çizer. Cem İleri'nin belirttiği gibi geleneksel masalarda “tekrar tekrar dinlenen bir masal, doğallıkla, bir süre sonra, bu maceraların anlatımından anlatımın maceralarına evrilir, kahramanın yoluna çıkan engeller dilin engelleri hâlini alır” (2007: 146-47). Karasu folklorik öğelerden esinlenip kendi masallarını yaratırken bir taraftan da özgün söylemiyle masal türüne has uydurmacayı sorunsallaştırır ve dilin ulaşabileceği hedefleri çoğaltarak türler arasındaki engelleri ortadan kaldırır.

Karasu'nun hedefi yapısal ve izleksel açıdan çizdiği görsellikle birden fazla anlam oluşturmaktır. Karasu'daki büyülu gerçekçiliğın gerçekçilik kısmını yazarın detaylı betimlemeleri oluşturur. Yazarın çok katmanlı yazım biçimi öykülerin yorumunu güçleştirir de pek çok açıdan zenginleştirir. *Göçmüş Kediler Bahçesi* her ne kadar bir roman gibi değerlendirilmeliyse de “Deh-

lizde Giden Adam” başlıklı öyküyü takip eden öyküler kitabın ikinci bölümünü oluştur. Karasu ilk bölümdeki öykülerinde birbirinden bağımsız okumalara da olanak tanır ve okuruna farklı okuma denemeleri ve olasılıkları sunup gerçek ve olağanüstünü birlikte yoğurur, ikinci bölümdeki öykülerdeyse izleksel işleyişin öykülere bütünlük kattığını ve ilk bölümden farklı olduğunu görürüz. Bu sebeple bu çalışmada ikinci bölümdeki öykülere değinilmemiştir.

Kitabın ilk öyküsü “Avından El Alan” masalına uygun bir zaman dilimi bulmaya çalışan yazarın kararsız sesiyle başlar.: “Masalımı bu günlerden hangisine yerleştireceğimi düşünüyorum” (Karasu 1996: 15) Okuyucuyla diyalogunda yazının bir anlatımın anlatımı olduğunu belirtir. Öyküdeki çekirdek olay balıkçının balık tutarken kolunu bir “orfinoz” un kapıp bırakmamasıdır. Daha sonra aralarında anlatıcının tutsaklık olarak anlamlandırdığı, dile gelen balığın ise “[b]iz dost olduk şimdi” (Karasu 1996: 20) demesiyle değişik bir ilişki başlar. Belki de balıkçının yaşadıkları tamamen bir düştür. Böyle bir ihtimalin ima edilmesi yazıdaki gerçekliğin olağanüstüyle dengesini sağlayan en önemli unsurdur. Bu düşte balık “dostluktan öteye geçmek istediği için sürekli olarak tırmanıyor, kolunu azar azar yutuyor, omuzuna yaklaşıyor; yuttukça da büyüyor, ağırlaşıyordu. [...] yavaş yavaş, anlamağa başlıyorlardı birbirlerini” (23). Balıkçı ise ölüm izleğini hatırlatarak “yeter ki diye diyor- düşünüyor, ölümün sultanıyla yüz yüze gelmeyeyim. Ona hazır değilim” (22). Öte yandan anlatıcıya göre, balıkçı “[d]üşünmeye çalışıyor: Ava çıktım, avımla iç içe geçmiş durumda döndüm. Saçmaladığımı biliyor” (24). Balıkçının düşsel macerası sınır tanımaz, doğaüstü ve gerçeklik arasında salınan bir söyleme dönüşür.

Balık ve balıkçı arasındaki masalımsı birliktelik gerçekçi düzlemde okunduğunda insanın içsel hesaplaşmalarını, hayatla ilgili endişe ve korkularını Kutlar'ın öykülerindeki gibi gerçekçilik düzeyinde değil sembolik bir söylemle yansıtır. Şansın ve hayatın temsili olarak kabul edilebilen balık “ölümle bir araya gelmeden, acılar çekip parça parça olmadan, gönlün tazelenmez, yeniden doğamazsın” (23) der. Sıklıkla destanımsı özellikler gösteren anlatı balık ve balıkçının macerasına parodik bir söylemle yaklaşır. Bu yapılırken alt-öykülerle destan biçimine uygun kesitler uydurulur: “Çocuk ilk avını getirip büyüklerinin önüne bırakıyor. Gözleri yerde, bekliyor. Oymak dedesi hayvanı yarıyor, ... ‘Adın...’ O sırada gök gürlüyor uzun uzun. Çocuk adsız kalıyor” (23). Bu parodik söylemin yanı sıra anlatıcı balıkçıyı kahvede arkadaşlarının yanında tasvir eder. Kimse balığı göremez, bu duruma anlatıcı kesinlikle müdahale etmez, yalnızca balıkçının hislerini okuyucuya aktarır. Balıkçının koluyla birlikte balık da yavaş yavaş

erimeye başlar, balıkçı balıkla özdeşleştirdiği “sevi” yi bulamadığını bu yüzden balığı kaybettiğine inanır. Anlatıcı öykünün sonunda gerçekle olağanüstüyü dengelemekte ustaca davranır, okuyucu da bu dengeye inanır. Bu bir düş de olsa masal da olsa anlatıcı buna inandığını şu cümleyle ifade eder: “[o]rfinozun balıkçıyı güçlü sandığı sürece sevmiş, güçsüzlüğünü-insanlar karşısındaki neyse de, kendi karşısındaki güçsüzlüğünü-gördüğü anda parçalanıp dağılmış olduğunu kim anlatacak balıkçıya?” (28) Kutlar'da da Karasu'da da baskın olan ölüm izleği ve macerayla bağlantılı irdelenen arayış izleği deniz ve dölyatağı arasında kurulan sembolik bağla belirginleşir. Kendisine verilen şansı balıkçı iyi değerlendirememiştir. Yine de deniz balıkçıya kucak açar, burada deniz hem ölümü hem de yaşamı temsil eder: “Deniz, analar gibi, sevdiğini, dölyatağında tutup saklayacaktır, bir daha doğurmamak üzere” (26). Geleneksel semboller bu öyküde tek bir izleğe işaret etmez, birden fazla anlamı temsil ederek çoğul anlamlar üremesine sebep olur. Anlatıcı deniz imgesini kişileştirerek ölümle, yaşama, güçle bağdaştırır ve hayattaki çetrefilli dengelerin gerçekliğine sembolik bir ayna tutar.

Kitabın masal özellikleri taşıyan ikinci öyküsü “Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam”da da çok katmanlı bir değişim ve arayış geleneksel anlatım yöntemleriyle çeşitli oyunlar oynayarak verilir. Öyküdeki adamın yıllardır amacı Sazandere denen yere gidip denize girmektir. Böylece huzur bulacağına inanır. Öncelikle oraya giden otobüsü bulması gerekir. Karakter öykü boyunca kendi hareketlerini kamerayla izler sanki: “... film çeker gibi durduğu bir yerden de, pazar yerini boydan boya ağır ağır geçişini izliyordu kendi kendinin” (33). Anlatı bir düşten öte bir kâbusu andırır çünkü adam bir türlü otobüsü yakalayamaz. Adamın Sazandere'ye ulaşma çabasına paralel olarak değişik açılardan çekilen birden fazla film okuyucuda aynı metin tekrar ediliyormuş hissini uyandırır. Hareketin yine karakterin kendisi tarafından filme çekiliyor olması anlatıya postmodern bir bakış açısı katarken paradoksal olarak gerçekçi bir anlam da katar çünkü kurgunun dışında kurguyla eşzamanlı ve okuduğumuzun bir kurgu olduğunu hatırlatan gerçek hayata dair bir oluşum yer alır. Ayrıca Sazandere'ye gidebilmek için gösterilen gayretin gerçeklikle bağdaştırılması güçtür. Bu gerçeküstü tecrübe adamın usunun çokkatmanlılığının söylemde mümkün, gerçekte mümkün olmayan bir yansımasıdır. Sazandere bir takıntı hâline gelmiştir. Anlatıcının de açıkça ortaya koyduğu gibi, adam “[ü]ç dört ayrı zamanı birbirine kattığının bilincine vardıkça usu büsbütün karışıyordu. ... pazar yerinde yürüyen adamla yukarıdan bu adamın filimine çeken adama bölünmüştü ... O sırada garajın içinde yürüyen adamla birlikte üç kişi olmuşlardı. ... Bir düşün düşünün anısı içinde üçleştiği gibi dörtleşti-

yor, garajda duran kendine bakıyor, ... Bitmezdi bu. Aynalarda çoğalır gibi ...” (37). Adam sürekli Sazandere otobüslerini kaçıırır, değnekçinin dediğine göre oranın yolcusu az olduğu için pek sık otobüs kalkmamaktadır. Anlatıcı, adamın hayal ettiği Sazandere ile gerçekte var olan Sazandere arasında bir bağ kurmaya çalışır: “Ortada Sazandere otobüsünü arayan kimsecikleri yoktu kendinden başka. Oysa, imgelediği Sazandere gerçeklik dünyasında da varsa, birçok insanın oraya gitmesi, gitmekte olması gerekirdi” (38). Sonunda adam Sazandere otobüsüne biner. Hayalindeki imgeyi karşılamayan bir Sazandere vardır karşısında. Bir kapıyı vurur ve içerden oldukça yaşlı bir adam “[b]iz de merak etmeye başlamıştık” diyerek adamı buyur eder. İçeriye alındığı odada hep yaşlı insanlar vardır. Ortaya çıkan durumsal ironi beraberinde Karasu'nun zaman kavramında yaratmak istediği karmaşayla okuyucuyu yüz yüze getirir. Adam'ın Sazandere'ye ulaşma gayreti içinde bir ömür mü geçmiştir acaba? Gençlik/yaşlılık, yaşam/ölüm bu iki öyküde de görüldüğü gibi zaman kavramını sorunsallaştıran birbirine zıt izleklerdir. Karasu bunlarla ilgili parodik ve ironik anlatıları tercih eder. Zıtlıkların birlikteliği Karasu'nunda öykülerine hâkim olan bir durumdur. Füsun Akatlı'nın (1981) kendisiyle yaptığı söyleşide Karasu bu konuda şöyle der: “Doğrusu bir ikili bulmadan yazamıyorum ben çok. En az iki yolda ilerliyor yazım. Doğrultuları karşıt da olsa, koşutluk de buna istersen” (Lekesiz 1999: 461'den).

“Bir Ortaçağ Abdalı” kuşağında türü belirtilmeyen yırtıcı bir hayvan taşıyan abdal ve resim yapan bir adamın fantastik yanı ağır basan öyküsünü anlatır. Öykünün ilk cümlesi yine zaman izleğindeki engelleri kaldırıp evrensel bir zaman kavramı yaratır: “[h]er şeyin başında, ortasında, sonunda, hayvanını kuşanık adamın imgesi vardır” (46). Bu ifadeyle yaratılmak istenen etki zamanın gerçek dışı olduğunun farzedilmesini öngörür. Cem İleri öyküdeki zaman konusunda çok doğru bir tespitte bulunmuştur: “[d]il zamanlararasılığı taşır, yürütür: başka bir zamandan bahsetmek yerine, dilin çağrışım alanından faydalanarak, okurun kendi zamanını ayarlamasını bekler” (2007: 169). Zamanlararasılığı ortaya koyduğunu açıkça belirtirken aynı zamanda Karasu bunu farklı biçimlerde somutlaştırır. Öyküye hâkim hayvan imgesi gerçek dışı ancak somut bir yaratığa aittir. Gerçek dışı olabilecek somutlaştırmanın tersine, “maden kaplı binitler” kulağa oldukça gerçekçiymiş gibi gelir çünkü ilk akla gelen nesne arabadır. Karasu arabayı yabancılaştırarak gerçeküstü uzamla duyularımıza seslenir ve gerçek kabul ettiğimiz dünyamızla arasında bir zıtlık oluşturur. Garip bir hayvanla yine garip bir maceranın içindeki ortaçağ gezgininin yaşadığı olayların anlatılış biçimi bu zıtlığın en iyi göstergesidir. Daha net ifade edilecek olursa, ortaçağla arabanın bağlantısını kurmak güçtür. Pek çok

bilinmeyen de vardır ancak yazar için bunların açıklanmasının önemi yoktur. Bu hayvan abdalla ne süredir birlikte bilinmez. Abdal nereye gider? Öykünün sonundaki ve başındaki abdal aynı kişi midir? Abdalın belli bir amacı var mıdır?

Hayvan adamın aşına ortaktır. Handa konakladığı sırada sebebi belirsiz bir şekilde önce öksürür, sonra kan kusar. Daha sonra hayvan resim yapanın cebine yerleşir, o anda adam hayvanı öldürmesi gerektiğini düşünür: “Abdalın yapamadığını yapacaktı adam, aklına koymuştu” (51). Olaylar mantık zincirinin dışında gelişir. Adam hayvanın kendisine saldırmamasını beklemeden onu öldürmeye karar verir ancak arkadaşları hayvanın masumiyetini öne sürerek engel olurlar: “[ç]ıldırılmış mıydı? Hayvancıyı durup dururken keseceğine, ... beslemesi daha iyi olmaz mıydı?” (52). Bütün bu tartışmalar öyküdeki söylemin gerçeklik kısmıyla bağlantılıdır, sorulara verilemeyen cevaplar da öykünün gerçeküstü etkisidir. Eseri büyümlü gerçekçi yapan en önemli özelliği yazarın gariplikleri sorgulamaksızın belli bir yöreye ait olması beklenen folklorik özellikleri bulanıklaştırmasıdır. Hayvanyla seyahat eden bir derviş, handa konaklama, yardımlaşma ve misafirperverlik bir yöreye ait özelliklermiş gibi hissedilir ancak yer belli değildir. Uzamın ve zamanın bulanıklığının yanında yazarın metindeki olağanüstü oluşumlara, masalımsı anlatım öğelerine ve fantastik olaylara mesafesi eserin büyümlü gerçekçiliğini belirginleştirir. Son cümle kurguyla ilgili vurgulanmak istenen gerçekçiliği su yüzüne çıkaran son noktadır: “Elini kuşağının katları arasına soktu sonra. Hayvanın sıcak, tüylü sırtı, ona bir kez daha, gerçekliğin en sağlam kanıtı gibi geldi” (53). Bu cümle okuyucuya olağanüstü olayların yanında gerçekliğe de önem verildiğini hatırlatır. Öyle ki, sanki abdalın tüm amacı olağanüstüyle gerçekliği birbirinden ayırmak ve yaşananların gerçek olduğundan emin olabilmektir. Yine ölüm ve yaşam iç içedir; Karasu'nun ölüm izleğine olan tutkusu paradoksal olarak büyümlü gerçekçi anlatısına renk katıp onu canlı tutar.

“Korkusuz Kirpiye Övgü” başlıklı öyküsüne Karasu alaysı söylemiyle öyküsündeki kirpinin Londralı bir kirpi olmayıp Ankaralı cesur bir kirpi olduğunu söyleyerek başlar. Sözde mekânın sınırları gerçekçi biçime uygun bir şekilde çizilmiş olur. Ben-anlatıcı anlatısında bir kirpiyle karşılaşmış olmanın şaşkınlığını şu sözleriyle belirtir: “Ne işi vardı, gerçekten, bu elgin kirpinin Ankara'nın bulvarında böyle? Hem de gece gece?” (59). Kirpinin varlığını büyümlü gerçekçi anlatımda ifade edebilmek onu inandırıcı kılmak demektir, anlatıcıya göre bu hedefe ulaşabilmenin yolu masal uydurmaktır. Postmodern anlatılarda anlatının yazım sürecine atıfta bulunulur.⁶ “İshak” ta benzer bir ek anlatı ve farklı anlam düzeyleri görülmek-

tedir ancak Kutlar'ın büyümlü gerçekçiliğinin yanı sıra deneysel yazım teknikleri toplumcu ve folklorik ayrıntıları gölgede bırakmaz. Buradaysa yazılmanın yazım süreciyle ilgili alaysı ve ironik farkındalık esere farklı bir anlam yükler. Ayrıca Karasu'daki tutum anlatıyı ve anlatıcılığı çok katmanlı hâle getirir. Anlatıcı yazıyı rayına oturtabilmek için şu cümleyi kurar: “Kirpinin Ankara'nın bulvarında gezmesini yadırgamamak için masalını mı yazmak gerekiyordu?” Dediği gibi, hemen sonra kendi oluşumunun farkındalığında olan bir metin karşımıza çıkar. Anlatıcı kirpinin kardeşlerinden bahsetmeye kalkar, sonra kendi de yazdığını beğenmez. Eserleri yazarken yaşamında tecrübe ettiği olayların ona yol gösterebileceğini belirtir. İki düzey Karasu'nun bu öyküsünde yine yan yana getirilir. Birisi anlatıcının kirpi karşısındaki şaşkınlığının gerçekliği, diğeri ise kirpinin gerçek dışı öyküsünü anlamlı ve inandırıcı hâle getirme çabası. Gerçeklik düzeyi o kadar ağır basar ki, anlatıcı kirpiyi düşünmeye daldığında birden kendine gelir ve şöyle der: “Saçmalıyordum. Bir daha o kirpiyi göremeyecektim herhâlde. Öyküsü de böylece yarım kalacaktı. Caddede gezinişi, yarı-inandırıcı, yarı-kandırıcı bir masal olabilecekti ancak” (61). Yazıdaki bu devinim bir yazının yazmaya çalıştığı yazısıyla ilgili izlenimci bir deneyim olarak da düşünülebilir. Daha sonraki biçem okuyucuya anlatıcının oluşturmak istediği yazım katmanlarının çoğaldığını gösterir. Kirpiyle ilgili abartılı detayları aktarırken anlatıcı tarihsel yazıma da göndermede bulunur, kuşkusuz ironik tonda gerçekleştirir bunu: “Dört gece arayla iki ayrı kirpinin aynı mahallede görüldüğünü tarih yazmamıştır diye karar verdim. Öyküm ancak bu kararla yazılabilirdi” (62). Kirpinin öyküsünün tarih yazımıyla bağdaştırılması eski tarihselciğe yapılan parodik bir eleştiridir. Dolayısıyla tarihsel yazım türleri gibi gerçekçi yazım türlerindeki tekdüzelik de hicvedilir. Öyküdeki büyümlü gerçekçiliği belirginleştiren en önemli özellik anlatıcının elindeki malzemeye uzaklığı ve ona şekil vermek için gösterdiği deneysel çabadır. Öyküde gerçekçi bir anlama kavuşabilme girişimleri, alaysı da olsa, gerçeğin gerçeküstüyle birbirlerine alternatif oluşturmadan var olabileceğini gösterir. Kirpi anlatıcının bir parçasının dile gelmiş biçimidir. Kirpi anlatısına kendini kaptırınca anlatıcı müdahale etmek ister, onu aklından kovmak anlatıcı için bir çözümdür. Kirpi bu arada hiçbir kronolojik detay verilmeksizin yaşlanır çünkü anlatıcı zihnini meşgul eden kirpiden sıkılmıştır. Masalımsı anlatım yine ölüm izliğiyle son bulur. Ölümünden korkmayan kirpi konuşur: “Bu arsada, bu arsanın çevresinde dolanıp ölmü bekleyeceğim. Beni arayan olursa, ister dost, ister düşman, gelsin, bu arsada, bu topraklarda arasın beni [...]” (69). Paralel iki anlatıda bir tür rekabet söz konusudur. Anlatıcı kendi sesiyle uydurmaca ürünü kirpi sesi

arasında kurmak istediği hiyerarşiyi bozar, kendi anlatısının bir ürünü de olsa herhangi bir sesin galibiyetini kabullenmez.

“Yengece Övgü” başlıklı öyküyü başlıkta gösterildiği biçimiyle, yani bir “ek” gibi görmek metnin anlamını kısıtlamak olur. Metni öykü diye adlandırmak bile zordur, okuyucuya okuma alternatifleri sunan bir metindir. Bu öyküde de gerçek dışı olan, ironik bir mesafeye kabul edilen durum yengecin insan karşısında verdiği ve sonunda yenik düştüğü yaşam mücadelesidir. Hayvan ve insan arasındaki savaş diğer büyümlü gerçekçi metinlerde görmeye alışkın olduğumuz abartılı bir söylemlerle verilir. Folklorik öğelerle birlikte efelik, yiğitlik, korkusuzluk gibi destansı öğelerle metin çok katmanlı bir bulmacaya dönüşür. Anlatıcı bu savaşı Cüneyt'ten de dinlemiştir: “Yengeç, Cüneyt'in anlattığına göre, başkalarının değil, ama Cüneyt'in bir yaptığına çok kıvrılmış, ... Bu yengeç-gururu lekesini ancak ikisinden birinin ölümüyle sona erecek bir çarpışma temizleyebilir ... Birinden birinin ölmesi gerek” (77). Öykü ben-anlatıcının arkadaşının anlatısı şeklinde başlar ama anlatının yönü değişerek ben anlatıcının deneysel söylemde masallar üretmesiyle devam eder. Bu metin de kendi anlatım sürecinin farkında olan bir metindir ancak öyküde paralel iki anlatı yerine birbiriyle çatışarak âdeta bir kaos oluşturan birden fazla katman vardır. Parantez içinde yer alan yazarın yorumları, Cüneyt'e ait olduğu iddia edilen düşünceler, ölüm korkusunu iliklerinde hisseden yengecin dramı, bütün deneyselliklere kucak açan ben-anlatıcı tüm gerçekliğiyle sehpanın üzerinde duran “[k]ara boyalı, yengeç biçimli maden kutunun içindeki kısırcın” (79) gerçekçi öyküsünün birer parçasıdır. Öyküdeki karmaşık anlatı parçaları ve anlamsal boşluklara rağmen ne gerçeküstü gerçeğe üstün tutulur ne de gerçek fantastiğe.

“Yağmurlu Kentin Güneşçisi”ndeki anlatı bir insan ve bir kent üzerine kurulmuş sade ve kısa bir anlatıdır. Çocuk masalını andıran anlatıda bir olay örgüsü bile yoktur. Adı belirtilmeyen bir kentte sürekli yağmur yağmaktadır, Márquez'in Macondo'su gibi. Kentte oturanlar için yağmur solunan hava gibi doğal ve süreklilik gösteren bir olgu ve kentin kimliği için güçlü, betimleyici bir öğedir. Ayrıca kentin bu durumu sonradan da oluşmuş değildir, yaşayanlar “doğdukları günden öldükleri güne değin, gökyüzüyle denizi bir tek renkte bilirler” (82). Gökyüzü ve denizle ilgili farklı renklerin de olabileceğini öğrenmişlerdir. Ne ayın ne yıldızların ne de güneşin nasıl olduğundan haberleri vardır. Anlatıcı kenttekilerin gerçeküstü hayatlarından bahsederken normal yaşamın son derece gerçekçi öğeleri olan kedilerin, köpeklerin ve hatta tavukların bile yağmurdan ötürü dışarı çıkamadıklarını, çıkanlarınsa hastalandıklarını anlatır. Büyümlü ger-

çekçiliğin en önemli özelliklerinden kabul edilen anlatıcının ketumluğu ve temel zıtlıkların hiyerarşik düzende sıralanmaması durumu bu kısa masalımsı anlatıda da göze çarpar. Dışarıda gezen herkes şemsiye açtığı için “ana caddelerde adam boyunda bir dalgalı örtü gerilmiş gibi olurdu yerle gök arasına ... Gene bu yüzden her evde, şemsiye, pabuç kurutma gözleri, bu gözlerde biriken suları akıtacak küçük oluklar olurdu” (83). Abartılı durumlar kentlilerin gerçekliği hâline gelmiştir. Ayrıca yağmurla ilgili yapılan her açıklama bu kente has bir özellikmiş gibi anlatılır. Bu eşsiz kentte bir kişi dışında hiç kimsede bir sonraki gün havanın nasıl olacağı konusunda bir merak yoktur. Bu adam güneşin ne olduğunu görenlerden dinlemiştir. Başkalarının yanında tam ağzını açıp, “[y]arın sabah, gökyüzünde, hani, güneşi göreceksiniz ne yaparsınız?” (84) demek üzereken yanında kimse kalmazmış. Anlatıcıya göre, kimsenin hayal kırıklığı yaşamaya, düzenini bozmaya niyeti yoktur. Kentteki durağanlığı ve kentlilerdeki kabullenmeyi tehdit eden tek unsur bu adamdır. İlginç olan başka bir özellik kentte gerçekle bağdaşabilen sosyal bir yaşantının bulunmasıdır. Yağmurun sebep olduğu gerçek dışı duruma, olağan bir kent hayatına aitmiş gibi anlatılan bir sosyal yaşantı eşlik eder. Bu masalımsı anlatıda ölüm izleğinin yerini hiçlik duygusu alır, umudu ve arayışı yalnızca yüreğinde besleyebilen bu adam için anlatıcı yine ironik bir yorum yaparak, durumu kentlilerin ağzından aktarıyormuşçasına, “[t]uhaflikları, gariplikleri var bu kişiyeğizin ...” diyerek ketumluğunu korur ve anlatısını bitirir.

“Dehlizde Giden Adam”da diğer öykülerin çoğunda büyük yer tutan deniz imgesi üç farklı bakış açısını birleştirir: gerçekçi, gerçeküstü ve deneysel. Gerçekçi bakış açısı adamın denize olan tutkusuna yoğunlaşır ve olayların akışını tetikler. Dehlizdeki tecrübeyse gerçeküstü sayılabilecek kadar mantığın sınırlarını zorlar. Deneysellik yazarın izlenimciliğine bağlı olarak öyküye yaptığı, biçimsel gerçekçiliği de andıran ilavede göze çarpar. Deniz özlemi içindeki gencin adadaki tuhaf macerası yine beklenmedik bir biçimde gelişir ve sonlanır. Adanın kıyısında yürürken birdenbire önünde beliren kayaların arasındaki kovuktan içeri girmek ister. Nereden geldiği belli olmayan ışık genci daha çok meraklandırır. Yolun ucunu ve ışığın kaynağını bulana kadar yürümeye kararlıdır, kayaların üstündeki “GİRMEYİNİZ” (95) yazısı bile onu ilerlemekten alıkoyamaz. Tam ışıklı noktaya yaklaştığını sandığı sırada, çelik bir levhaya yazılı “GİRMEYEYDİNİZ” yazısına ve aynaya bir hayli şaşırır, kendi kendine “İlk yazıyı haydi belediye yazdırmış olsundu. Bunu ise girip çıkmış, tatsız şakalara meraklı biri yazmış olacaktı. Peki ama o çelik levha? O ayna? Aynayı oraya kim çakmıştı ki?” (96) sorularını sorar. Bu soruları soran zihin gerçekçi düşünen zihindir. Anlam arayışında ve sebep-sonuç ilişkisine dayalı işleyen

mantık bu sorulara cevap arar. Karasu'da alışkın olduğumuz bu gerçekçi düşünceyi alaşağı edecek zıtlık öyküde daha sonra karşımıza çıkacaktır. İlerlerken onu daha da fazla şaşırtan şey yiyecek makineleridir. Makineye para atınca tepsi içinde pişmiş yemek verir. Genç “bir turist çelme numarası bu ...” (97) diye düşünür. Gariplikler bu kadarla sınırlı kalmaz, gencin saati hep on ikiyi gösterir, saat çalışmaktadır ancak ilerlemez. Burası beş duyunun algılayabildiği zamanın durduğu bir boyuttur. Genç olan biten-deki garipliği anlamaya çalıştıkça gerçek dışı boyut su yüzüne çıkmaya başlar. Birdenbire genç şöyle düşünür: “[a]nsızın bir şey ansıdı ... Belki de gerçekten çok uzaktı bu ansıdığı an. Biliyor muydu ne zamandan beri bu dehlizde yürümekte olduğunu? ...” (97). Gecesi gündüzü, geçmiş geleceği artık birbirine karışmıştır. Uykusu gelince sakalı uzayıp uyandığında traş olmuş gibi bulur kendini. Anlatı bize herhangi bir ipucu vermese de akla yaşanan maceranın tamamıyla bir düş olma olasılığı da gelir.

Anlam arayışı yerini hiçliğe, boşluğa ve amaçsızlığa bırakır: “[n]için yürüdüğünü biliyordu ama; ışığa çıkmak için yürüyordu. Çıkınca ne olacaktı, onu da bilmiyordu ya...” (98). İlerleme hırsıyla dolu maceraperest ruh ise yerini başka bir gerçeklik olan ölüm korkusuna bırakır. Bu ruhun bedeninin yaşamak için makinelere ihtiyacı vardır. Beklentisinin tersine yol üstündeki makineler azalır ve ulaşmaya çalıştığı ışık da artar. Gözleri kararmaya başlar, alnından kan sızar ve kör olduğunu anlar. Sonunda ışığa çıkmıştır çıkmasına ama okuyucuda da olaylara karşı güvensizlik başlamıştır. Bu sebeple yüzüne yayılan sıcaklığın güneş ışığı olduğu söylene de kan olması muhtemeldir. Sona yaklaştıkça anlam öylesine bulanıklaşır ki, Karasu'nun öykünün sonunda eklediği ölüm izleği bulanıklığa bir çözüm getirmez. Gerçeklik ve gerçeküstünü ayırdetmek güçtür, bu öyküde de diğerlerine benzer bir biçimde izleklerin olduğu kadar biçimin geçerliliğinin de altı çizilir. Karasu'nun öykünün sonunda yapısalcı eleştirimen Lévi-Strauss'a yaptığı beklenmedik gönderme, biçimin önemi konusunda okuyucuyu uyarır, ancak yazarın son cümlesini ironik alıp almamak okuyucunun kararıdır. Yapısalcı düşüncenin temelinde bir kelimenin anlamının diğer kelimelerden farkıyla belirlenebilirliği yatar. Bu açıklamanın doğruluğuna inanan yazar, öykünün sonunda Ali Poyrazoğlu'nun masalıyla kendi öyküsü arasındaki farklılıkların benzerliklerden daha önemli olduğunu belirtir. Bu kısa anlatıyı kendi öyküsünün sonuna eklemesinin sebebi nedir? sorusu da böylece cevaplanır. Sonuçta yine anlamı oluşturma amaçlanmıştır ve kaosa çözüm arayışı daha önemlidir. Karasu farklılıklardan doğan çokluğu da kasteder, bu çokluk içinde büyümlü gerçekçi anlatım biçiminden hem izleksel hem de biçimsel açıdan sıkça faydalanılmıştır.

Son olarak kitaba fragmanlar şeklinde dağılmış ve paradoksal bir biçimde kitabı bir roman kategorisine sokan, eserle aynı başlığı taşıyan öykü “Göçmüş Kediler Bahçesi” nin büyümlü gerçekçi özelliklerine değinmekte fayda vardır. Kurgusu oldukça karmaşık olan bu öykü yoğun sembolik özellikler gösterir ve anlama bu sembollerle tutunur. Ben-anlatıcının aktardığı anlattı köylü Yeşiller ve kentli Morların satranç oyununa benzeyen, bir hayat mücadelesini çağrıştıran ve her hamlede büyük endişe duyulan bir ölüm kalım savaşı hakkındadır. Düşle gerçek, canlıyla ölü, özgürlükle tutsaklık, oyunla ciddiyet, yönetmekle yönetilmek, benle öteki, yazıyla yaşam ayırdedilemeyen zıtlıklar oluşturur. Ben-anlatıcı kendisini bir sarayda yaşayan Başkan'ın kurallarıyla yönetilen bir oyunda bulur: “Karşımdaki sıralardan yüzlerce göz, gözümün içine bakıyor gibiydi. Oysa bana bakmaları gereksizdi, biliyorum. Onlar oyuna bakıyordu. Taşların insan olduğunu unutmışlardı. Bizden beklenen de bu / insan olduğumuzu unutmak / olduktan sonra ...” (129). Satranç oyununa benzeyen bu oyun belli bir yöreye ait geleneksel oyun özellikleri de göstermektedir. Aynı zamanda bu öyle bir kâbustur ki, oyunun sonuna doğru seyirciler ben-anlatıcıyı Morları yöneten Başkan'ın emirlerine uymadığı ve bu nedenle Morların oyunu kaybetmesine sebep olduğu için suçlarlar: “Bu adımı erken atmakla oyunun biteceğini, Yeşillerin kazanacağını nasıl düşünmediniz? ... Ama siz Başkanı beklememek, Başkana uymamakla ölümlük bir suç işlediğinizi nasıl düşünmediniz?” (191). Sonunda her oyuncunun hayat sınavında bir satranç taşımış gibi nesneleştirildiği oyun biter ve yine ölüm korkusu ve kan atmosfere hâkim olur. Kaybeden karanlıkla yüzleşmek zorundadır.

Ben-anlatıcı oynanan oyunun adının “göçme” olduğunu ve nedeninin kendisine açıklanmadığını oyunun bitmesine yakın belirtir. Oyunun oynandığı bahçeyi adlandırırken “göçmüşlerin bahçesi değildi, göçecek kedilerin çekilip gözden ırak ölmeye baktıkları yeriydi herhâlde bu kent; Göçmüş Kediler Bahçesiydi bu” (156-57) der. Ben-anlatıcının uzamla ilgili yaptığı bu açıklama değişik şekillerde okunabilir. Oyunun yaşamı temsil ettiği düşünülürse kedilerle insanlar arasında hiyerarşi oluşturmaksızın güçlü bir paralellik kurulmuş olur çünkü oyunda kaybedenin karanlıkta kalması kedilerin göçüp gitmesi gibi insanın da ölümünü çağrıştıtır. Karasu'nun bu benzetmesi ölüm izleğini gerçekçi aynı zamanda da gizemli hâle getirir. Karasu masalımsı anlatımında hayatın ciddi ve hataların affedilmediği bir oyundan ibaret olduğunu kendine has tavrıyla ortaya koyar. Oyun aslında mutlak bir gerçeğe temas etmektedir. Okuyucunun burada dikkatini çeken husus yöreselliğin ve geleneğin öneminin vurgulanması ve anlatıcının yer yer alaysı olabilen sessiz tavrını korumasıdır. Anlatıcının gerçek ve uydurmayı dengede tutma konusundaki çabasına en çok bu

öyküde şahit oluruz. Diğerlerine kıyasla en çok bu öyküde düşünle gerçeğin uyumunda Borges'in sesini duyarız.

Sonuç

Bu çalışmada incelenen Kutlar ve Karasu'nun öyküleri Roh'un ifadesiyle yaşamımızın temelini oluşturan hayali ve gerçek arasındaki canlı ritmi kurgusal biçimde anlamlandırır. Karakterler her iki yazarda da birer imge hâline dönüşür, bu imgeler sürekli bir devinim içindedir. Tutku ve ölüm birbirine yakın izlekler olarak betimlenseler de her iki yazarda da hâkim olan karamsarlık sebebiyle incelenen eserlerde de yaşamdaki ölüm gerçeği tutkunun coşkusunu son anda bastırır, galip gelir. Yine her iki eserde de varlıkların gerçekçi görüntülerinin yerini çoğu kez ya olağanüstü oluşumlar ya da beklenmedik durumlar alır. Bunun sebebi büyümlü gerçekçilikte gerçekliğin ancak masalımsı anlatım ve olağanüstü aracılığıyla su yüzüne çıkacağına duyulan inançtır. Karasu'da yaşam, ölüm, benlik algısı, zaman, tutku gibi izlekler olsa da masal türüne yönelik deneysellik ve anlatıda kurduğu oyunlar sebebiyle eserlerinin büyümlü gerçekçi özellikler gösterdiğini söylemek mümkündür. Bunun sebebi postmodern deneyselliği kurguya aktarırken bireyin toplum içindeki önemi ve yerine dair oluşturulan kaos için sembolik bir çözüm arayışında olması ve temel zıtlıkları mesafeli bir tavırla ele almasıdır. Karasu'nun ifadesiyle (1983: 4) *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde "gerçekliğin yırtılıverdiği" (Gürbilek 1997: 191'den) yerden herhangi bir zaman dilimine ait olmayan, her türlü duygusuyla insan figürü çıkıverir. Kafkaesk denebilecek yapıdaki incelenen öyküler beklenmedik oluşumlarla okuyucuyu şaşırtır. Bu ani değişim Kutlar'ın öykülerinde de görülmektedir. Kutlar'da da ölüm izleği öykü zincirinin ortaya çıkmasında büyük etmendir. Kutlar'da gerçekçi, yani hayatın sonu anlamındaki ölüm karşımıza çıkar, anlatıcı ölüm izleğine karşı nesnel tavrını korumaya çalıştığı için matem havası yaratılmaz. Karasu'da ise bu mesafe bir hayli geniştir, ölüm de kimi zaman kurgusal deneysellikte oynanan oyunun bir parçasıdır.

Her iki yazarda da simgelerden oluşan büyümlü ve kurgusal dünya okuyucuya farklı okuma alternatifleri sunar. Kutlar'da simgeler daha toplumcu kaygılar günderken, Karasu'da simgeler masalların tekrar yazılmış ama hâlâ büyümlü olan dünyasında kurgunun yapısıyla ilgili endişeler ortaya koyar. Karasu'da olduğu gibi Kutlar'da da temel zıtlıklar sürekli birbiriyle yer değiştirir, yazar bu durum hakkında yorumsuz tavrını korur. Yazarların kaygısı yeniden oluşturdukları masalların ardındaki gerçekliği türlerin geleneksel yapısına esneklik getirerek büyümlü gerçekçi anlatımla çok merkezli kurgusal bir yapıda okuyucuyla paylaşabilmektir.

Açıklamalar

- ¹ Roh 1925'de Almanca olarak yayınlanan "Nach-Expressionismus, Magischer Realismus" ("Ekspresyonizm Sonrası, Büyülü Gerçekçilik") başlıklı yazısında soyut bir sanat akımı olan ekspresyonizmin ardından resim sanatında gerçekçiliğe bir dönüş olduğunu vurgular. Yazara göre resim sanatında ortaya çıkan ekspresyonizm sonrası gerçekçilik, fanteziyi benimseyen ekspresyonizmin de pek çok özelliğine odaklanarak nesnelere gerçekçi temsiline yeni ve farklı bir coşkuyla kucak açmıştır (Roh 1995: 16). Roh bu geçişi şöyle ifade eder: "Önceleri insanlar kendilerini nesneye hiç de adanmış değillerdi. Sanatın kalıplaştırıp şekillendirdiği dış dünyayı sorgusuz sualsiz kabul ederlerdi. Daha önce kesin olarak kabul edilene ilk kez bir probleme dönüştürürken, sonuçların bazıları bize yetersiz görünse de, çok daha derin bir dünyaya gireriz. Bu varolmanın büyüsunü, nesnelere zaten kendi yüzlerinin olduğunu keşfetmenin büyüsunü dinginlikle takdir etmek, dünyada birbirleriyle çelişen fikirlerin kök saldığı zemini yeni yollarla da olsa tekrar fethetmek anlamına gelir" (Roh 1995: 20).
- ² Terim öykü ya da masal anlatımı anlamında ilk kez 1484'de William Caxton tarafından kullanılmıştır (Scholes 1979: 1).
- ³ Onat Kutlar'ın ölümünden sonra 2009 yılında yayımlanan ve içinde "Volan Kayışı," "İntihar," "Karameme," "Sığla Ağacı" ve "Mühür" adlı öykülerin bulunduğu *Karameme* başlıklı bir başka öykü kitabı daha bulunmaktadır. Bu eserde *İshak*'taki kadar yoğun malsımsı anlatım ve büyülu gerçekçi özelliklere rastlanmaz.
- ⁴ Öznel zaman 1859-1941 yılları arasında yaşamış Fransız filozof Henri Bergson'un "la durée" kavramını akla getirir ve izlenimcilikle yakından bağlıdır. Zaman nesnel olmaktan çok kişinin kendi algıladığı zamandır yani bireye ait bir zamandır, dolayısıyla gerçeklikte de sosyal değil kişisel ölçütler belirleyicidir.
- ⁵ Geniş bilgi için bk. Hutcheon 1993: 1-23.
- ⁶ İngilizcede karşılığı "self-referentiality" dir. Yani metnin kendi yazım sürecine atıfta bulunması. Bu tavır çoğunlukla yapısalcılık sonrası akımdaki eserlerde karşımıza çıkar, bir anlatım yöntemi olarak da görülebilir. Bu anlatım yönteminde metnin yalnızca bir yazıdan ibaret olduğu bu sebeple sosyal gerçeklikle örtüşemeyeceğinin altı çizilir.

Kaynaklar

- Aktunç, Hulki (2010). "Onat Kutlar'ı Anlattılar". *Cumhuriyet*. 12 Ocak. 17.
- Carpentier, Alejo (1995). "On the Marvellous Real in America (1945)". *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham: Duke University Press. 75-88.
- Cooper, Brenda (1998). *Magical Realism in West African Fiction: Seeing with a Third Eye*. London: Routledge.
- Ertop, Konur (1997). *Edebiyat Tarihimizden: Pir Sultan Abdal'dan Onat Kutlar'a*. İstanbul: Çağdaş Yay.
- Faris, Wendy B. (1995). "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction". *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham: Duke University Press. 163-190.
- Fethi Naci (1995). "Onat Kutlar'ın Hikayeleri". *Adam Öykü* 1:37-64.
- Flores, Angel (1995). "Magical Realism in Spanish American Fiction (1955)". *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham: Duke University Press. 109-117.
- Gürbilek, Nurdan (1997). "Yazı ve Arınma". *Bilge Karasu Aramızda*. Haz. Füsun Akatlı ve Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yay. 182-204.
- Hutcheon, Linda (1993). *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- İleri, Cem (2007). *Yazının da Yırtıluverdiği Yer: Bir Bilge Karasu Okuması*. İstanbul: Metis Yay.
- Karasu, Bilge (1983). "Niye Masal? Dediniz De...". *Tan* 13 (Aralık): 4.
- _____, (1996). *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis Yay.
- Kutlar, Onat (1999). *İshak*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yay.
- Lekesiz, Ömer (1999). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 3: Öykücüler ve Öykü Anlayışları Öyküler ve Çözümlemeleri...* İstanbul: Kaknüs Yay.
- Roh, Franz (1995). "Magic Realism: Post-Expressionism". *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham: Duke University Press. 15-32.
- Savaşır, İskender (1997). "Masalların Yırtıldığı Yerden Dostluklara". *Bilge Karasu Aramızda*. Haz. Füsun Akatlı ve Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yay. 172-181.

Scholes, Robert (1979). *Fabulation and Metafiction*. Urbana: University of Illinois Press.

Todorov, Tzvetan (2004). *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. Çev. Nedret Öztokat. İstanbul: Metis Yay.

Walter, Roland (1993). *Magic Realism in Contemporary Chicano Fiction*. Frankfurt: Vervuer Verlag.

Zamora, Lois Parkinson and Wendy B. Faris (1995). "Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s". *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham: Duke University Press. 1-11.

An Analysis of the Elements of Magical Realism in Onat Kutlar's *İshak* and Bilge Karasu's *Göçmüş Kediler Bahçesi*

Aytül Özüm*

Abstract

The term *magical realism* was employed for the first time in 1925 by Franz Roh to name the change in post-expressionistic art of painting. It was also used for the literary movement that appeared in the first half of the 20th century in Latin America and then for the narrative style in Europe. The most significant feature of magical realism is that the supernatural, fantastic, mythic and fabulative events and characters are accepted as they are in the realistic narrative discourse without any challenge. In this narrative style neither the first nor the second of the binary oppositions such as real/imaginary, human being/beast, ordinary/extraordinary and natural/supernatural is superior to the other. In contemporary Turkish literature it is possible to come across some works having the characteristics of this narrative style. Onat Kutlar's *İshak* (1959) and Bilge Karasu's *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1979) are written in the style of magical realism. In this study, the aim is to analyse how *İshak* and the stories selected from *Göçmüş Kediler Bahçesi*, despite the twenty year gap in between, thematise the writers' common approach towards the concepts of death, life, mystery, passion, search and fear in their style of magical realism.

Keywords

Magical Realism, fabulation, Onat Kutlar, *İshak*, Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*.

* Assist. Prof. Dr., Hacettepe University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature - Ankara / Turkey
aytulozum@superonline.com

« shak» «Göçmü Kediler Bahçesi»

Аннотация

1925

;

20-

-

,

.

/

/

(1959) «Göçmü Kediler Bahçesi» « shak» (1979)

« shak» «Göçmü Kediler Bahçesi» ,

Ключевые Слова

, shak,

, Göçmü Kediler Bahçesi