



folk/ed. Derg, 2021; 27(1):1-14
DOI: 10.22559/folklor.1389

Klasik Masalın Modern Masaldaki Tezahürü: Bilge Karasu'nun "Avından El Alan" Masalı

Manifestation of the Classic in the Modern Fairy Tale:
Bilge Karasu's tale, "Avından El Alan"

Seval Şahin*

Öz

Fredric Jameson, "Büyülü Anlatılar: Tür Olarak Romans" başlıklı çalışmasında, geleneksel bir anlatı formu olan romansın modern romanda nasıl farklı şekillerde ortaya çıktığı ve dönüştüğü üzerinde durur. Burada öncelikle geleneksel anlatı türleriyle ilgili çalışan Nortrop Frye, Vladimir Propp ve Lévi Strauss'un yaklaşımlarına değinir. Ona göre bu üç eleştirmenin yaklaşımındaki ortak özellik anlatılarda karakterleri dikkate almaları ve tanımlarını, türe dair özellikleri, karakter üzerinden yapmalarıdır. Bu tarz yaklaşımlar karaktere yabancılaşmayı engellediği, karakterin eylemlerini kavramsallaştırmadığı için sorunludur. Bu sebeple Jameson, incelemenin karakterlerle değil onların ruh halleri, bu ruh hallerinin eylemlerle birleşmesindeki durumlarla yapılmasını önerir.

Bu makalede Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde yer alan ve "masal" olarak adlandırdığı "Avından El Alan" masalı, Jameson'ın bu yönteminden yola çıkarak ele alınmıştır. Karasu'nun masalında, klasik masala ait birçok unsur kendi varlıklarını devam ettirirler. Fakat bu devam ettirmede masal, arkaik birçok anlatıya göndermeler yapan bir çağrışım alanına dönüşür. Bu çağrışımlara dil, belirli

Geliş tarihi (Received): 17.08.2020 - Kabul tarihi (Accepted): 25.10.2020

* Prof.Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. sevals@gmail.com. ORCID 0000-0003-1548-6763

olmaktan ısrarla kaçan ifade kalıplarıyla eşlik eder. Bu şekilde masalda hem aynı anda iki masal birlikte akar hem de o masallar üzerine düşünen anlatıcının sesi, yazıya dökülür. Yazdığına doğrudan masal adını vermesi, klasik masalın unsurlarını kullanarak onu değiştiren, dönüştüren bir yapı kurması Karasu'nun masalını kendinden önce gelen masalcıların anlatısına ekleyen bir kurgu oluşturmasını da mümkün kılmıştır.

Anahtar sözcükler: *Bilge Karasu, Fredric Jameson, Göçmüş Kediler Bahçesi, masal, hikâye*

Abstract

In his article “Magical Narratives: Romance as Genre” Fredric Jameson, emphasises how romance as a narrative form appears and transforms in the contemporary novel. Jameson proposes that the inquiry not only be done through the characters, but their state of minds, the spatiality of these states combined with actions.

In this article, the tale of “Avından El Alan” (Eng: Prey) which is one of the twelve fables in *The Garden of Departed Cats* by Bilge Karasu (Org: *Göçmüş Kediler Bahçesi*) has been reviewed by Jameson's method. In the tale, we come across many elements that take part in the traditional tales continue their existence. Nevertheless, the tale becomes a field of connotations of ideas. Language is accompanied by these connotations with expressions that persistently escape being too obvious. In this way, both tales flow together at the same time, and the voice of the narrator, who thinks on those tales, pours out in writing. The fact that Karasu categorizes this story as a fable, and that his creation of a structure that is changed and transformed, by using the elements of the classic fairy tale which enables him to add his fiction to the narratives of the old storytellers that came before him.

Keywords: *Bilge Karasu, Fredric Jameson, Göçmüş Kediler Bahçesi, fairy tale, story*

Extended summary

A narrative form can be included in a different type by changing form. At this point, it is important to trace the continuity and the transformation of traditional narration types in “contemporary” narratives of later times in terms of an approach to the concept of “genre.” Determining the emerge of romance in the folklore and fairy tales in narratives over time, gives us different perspectives for defining a genre that also considers the transformative nature of the form.

To investigate the traces and transformations of the traditional within the modern, in this kind of narratives schematic and invariable constancy studies, mostly based on the hero and his functions, do not offer a method to search the traces of the genre in new narratives but keep the genre match the stability.

In his article “Magical Narratives: Romance as Genre” Fredric Jameson, emphasises how romance as a narrative form appears and transforms in the contemporary novel. Herein,

he primarily mentions the approaches of Nortrop Frye, Vladimir Propp and Lévi Strauss who have studies in the concept of narrative types. According to him there is a common thread of those three literary critics: paying attention to characters and their state of minds within the narrative. Jameson points out that the texture of the narrations was affected through the characters. This kind of approach on the other hand was problematic for obstruction of the de-alienisation and universalization of the deeds of the characters. For that reason, Jameson proposes that the inquiry not only be done through the characters, but their state of minds, the spatiality of these states combined with actions.

He claims that the actions in the form of romance genre even extending to the adventure of the “fantastic” has a reflecting role in the visibility of the novel, and that role functions like a record player in as much as is connected to the actors’ “state of being.” In this way, he underlines that, rather than accepting the romance which regarded as the opposite form of fantasy and fairy tales, we need to reconsider them instead of seeing them as a good-bad opposition. Having said that while tracing the traces of the traditional fairy tales in the new, the singularity of it not to be ignored as those traces do not suppress that singularity. That way, it is possible to analyse the manifestations of the old in a series of texts as well as to historicize them. Taking this approach into account, looking at the image of the old tale type, which is a modern narrative in the modern novel, will also provide a connection to the elements of the narrative of the transformation of the classic tale into the “contemporary.”

In this article, the tale of “Avından El Alan” (Eng: Prey) which is one of the twelve fables in *The Garden of Departed Cats* by Bilge Karasu (Org: *Göçmüş Kediler Bahçesi*) has been reviewed by Jameson’s method. In the tale, we come across many elements that take part in the traditional tales continue their existence. Nevertheless, the tale becomes a field of connotations of ideas. Language is accompanied by these connotations with expressions that persistently escape being too obvious. In this way, both tales flow together at the same time, and the voice of the narrator, who thinks on those tales, pours out in writing. The fact that Karasu categorizes this story as a fable, and that his creation of a structure that is changed and transformed, by using the elements of the classic fairy tale which enables him to add his fiction to the narratives of the old storytellers that came before him.

Giriş

Bir anlatı formu, şekil değiştirerek farklı anlatı türlerine dahil olabilir. Bu noktada, geleneksel anlatı türlerinin sonraki zamanlarda “çağdaş” anlatı türlerindeki devamlılığının, değişikliklerinin izini sürmek, “tür” kavramına yaklaşımlar açısından önem taşımaktadır. Romanların, halk hikâyelerinin ve masalların zaman içerisinde yeni ortaya çıkan anlatılardaki görünürlüğünü tespit etmek, formun dönüşen yapısını da göz önünde bulunduran bir tür tanımlaması açısından farklı bakış açıları kazandıracaktır.

Fredric Jameson, “Büyülü Anlatılar: Tür Olarak Romans” (2008:171-209) başlıklı çalışmasında, geleneksel bir anlatı formu olan romansın modern romanda nasıl farklı şekillerde ortaya çıktığı ve dönüştüğü üzerinde durur. Burada öncelikle geleneksel anlatı türleriyle il-

gili çalışan Nortrop Frye, Vladimir Propp ve Lévi Strauss'un yaklaşımlarına değinir. Frye, *Eleştirinin Anatomisi*'nde (1957) anlatı türlerini komik, romantik, trajik ve ironik olarak dört kategoriye ayırmış, bu kategorileri de sırasıyla ilkbahar, yaz, sonbahar, kış mitlerine karşılık getirmiştir. Propp, *Masalın Biçimbilimi*'nde (1928) olağanüstü Rus masallarını yedi eylem ve otuz bir sabit öğeden oluşan bir işlevler tablosuna göre inceler. Lévi Strauss, *Mitologikler*'de (1964-71) Ferdinand Saussure'un "söz" (parole) ve "dil" (langue) ayırımından yola çıkarak mitlerin değişmez yapıları üzerinde durur.

Jameson'a göre bu üç eleştirmenin yaklaşımdaki ortak özellik, değişmez ve sabit olana ısrar etmeleri kadar anlatılarda karakterleri dikkate almaları ve tanımlarını, türe dair özellikleri, karakter üzerinden yapmalarındır. "Frye'in 'mitsel Mesih ya da kurtarıcı' karakterine yüklediği nitelik, aslında Propp'un bir dizi işlev adını verdiği şeydir; biz bunu daha esnek bir tutumla bir dizi eylem şeklinde adlandırabiliriz: Kahraman, kendi eylemiyle mücadele veren, zafere ulaşan ya da yenilginin acısını tadan kişidir, onun başarıları, düşkün dünyanın yeniden doğmasını ve başkalaşmasını sağlar (bunun olanaklı olduğu hallerde). Şunu öne süreceğim: Böyle bir betimleme, ancak eylemin başlı başına olayın baskın kategorisi olduğu bir anlatı için uygundur; oysa romansta karşılaştığımız, bayağı farklı bir şeydir: Edimlerden çok varlık hallerine yakın olan, daha doğrusu, insan edim ve eylemlerinin bile görece statik, resimsel, düşünsel biçimde algılandığı -kendi başlarına nedenler olarak değil, daha çok sonuçlar ve özniteliklerin ta kendileri olarak- bir olaylar dizisi" (Jameson, 2008: 177). Bu tarz yaklaşımlar karaktere yabancılaşmayı engellediği, karakterin eylemlerini kavramsallaştıramadığı için sorunludur. Bu sebeple Jameson, incelemenin karakterlerle değil onların ruh halleri, bu ruh hallerinin eylemlerle birleşmesindeki durumlarla yapılmasını önerir.

Bu yaklaşımı göz önünde bulundurarak eski bir anlatı türü olan masalın modern bir anlatı olarak modern hikâyedeki görüntüsüne bakmak, aynı zamanda klasik masalın "çağdaş" olanındaki dönüşümünün anlatıdaki unsurlarıyla bağlantı kurulmasını da sağlayacaktır.

Jameson, romansın romandaki görünürlüğünde hatta fantastiğe uzanan serüveninde olay örgüsündeki eylemlerin yansıtıcı bir rolü olduğu ve bu rolün de bir kayıt cihazı gibi çalıştığını zira eyleyenin tecrübelerinin "varlık halleri"yle bağlantılı olduğunu söyler. Bu şekilde iyi-kötü karşıtlığı gibi şematik düşünölmeye ve çalışılmaya meyyal olan romansı, olağanüstü masal vb. anlatı türlerine yaklaşımda bir karşıtlıktan ziyade onları kavramlaştırarak düşünmek gerektiğini ifade eder. Bunun için, varlık hallerinin sunulduğu bir yer olan "dünya" kavramıyla yüzleşmek gerektiğini dile getirir ve "dünya" kavramını iki şekilde tanımlar: "Dünyanın teknik anlamı deneyimin aşkın ufku, popüler anlamı ise doğa, manzara vb.dir. O halde romans da "dünya'nın dünya-lık'ının kendini açığa vurduğu biçimdir" (Jameson, 2008:181). Yani, deneyimin aşkınlığının doğa, manzara vb. yerde görülebilir olması. Bu şekilde eski bir anlatının kendinden sonra gelen bir anlatı türündeki varlığını tespit etmekle anlatı türünü, belirli bir çağın kalıplarıyla ele almak yerine tarihsel dönemlerdeki varlığını, canlanmasını, solmasını, "yenilenebilecek bir biçimsel olarak sunma"sını düşünebiliriz. Bu "yenilenebilecek bir biçimsel olarak sunma"da Jameson'ın yaklaşımını yapısal, söylemsel, anlamsal ve göstergesel düzlemde incelemek, dönüşümü detaylandırmayı sağlayacaktır. Yapısal düzlemde anlatı formunun bütünü, söylemsel düzlemde anlatıyı oluşturan dili ifade eden kalıpları,

anlamsal düzlemde dilin ifadesinin formda karşılık bulmuş halini, göstergesel düzlemde ise anlatıda gönderme yapılan kültürel, tarihsel, toplumsal vb. unsurları kastediyorum.

Jameson'ın romans için tespit ettiği bu özellikler, masallarda da mevcuttur. Masal da tıpkı romans gibi “yenilenebilecek bir biçim olarak” varlığını devam ettirmiş, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde (1979) yazdıklarına “masal” diyen Türk modernist edebiyatının önde gelen isimlerinden Bilge Karasu için varlığın görünümünün ruh halleriyle birleştiği bir forma dönüşmüştür.

Bu makalede, Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabında yer alan *Avından El Alan* masalının klasik masal ile nasıl bir etkileşim içinde olduğunu göstermeye çalışacağım. Bunun için öncelikle Karasu'nun masal ile ilgili düşüncelerine yer verecek, sonrasında *Avından El Alan* masalıyla klasik masalların olay örgüsünde yer alan anlatı araçlarıyla arasındaki etkileşime bakacak ve klasik masallardaki unsurların Karasu'nun masalındaki dönüşümlerine değineceğim.

1. İkiçiklikli söylem

Bilge Karasu, yazı hayatına başladığı ilk dönemlerden itibaren yazının farklı anlatı formlarının kurgu ve biçimdeki rolleri üzerine kafa yormuş, anlatı türlerini yeni şekillerde ortaya koymanın yollarını aramıştır. İlk baskısını 1979 yılında yaptığı *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde ise “masal”lara yer vermiştir. Bu kitaptaki masallar onun anlatı uğraşının önemli bir parçasıdır: “Bu yazınsal ürünlerden hiçbiri, bu masalların ‘aslı’ değildir, olma savını da taşıyamaz; ‘asıl’ olmayınca ‘aslına uygunluk’ da söz konusu olamaz. Önemli olan, her yeni yazımın, her yenilenenin, kendi çağının katkısını (hangi düzeyde, hangi biçimde olursa olsun) getirmesi, örgelere, ögelere, yeni anlamlar katabilmesidir; kendi çağının dünyasında bunları yeniden üretebilmesidir” (Karasu, 2017: 191).

Bilge Karasu edebiyatında, anlatı çeşitliliğini kapsayan üst başlık “yazı”dır. Yazı'nın altında metin, hikâye, roman, deneme, masal birbiri içine geçmiş bir şekilde ilerler. Anlatılar, çağrıldıkları yerde yerlerini alıp yazı'ya oluştururlar, yazar da bu anlatılarda kimi zaman yazar kimi zaman da anlatıcı olarak görünür. Karasu yazarken bu ikisinin de, yazarın da anlatıcının da, anlatıdaki varlığının farkındadır: “Kitapların bir yerde bitmesi gerekir. Yazar için böyle bu. ‘İçinden gelerek’ yazsa da, yazmasa da. (Elbette, bu ‘içinden gelen’, yazarına göre değişir. Kiminin ‘anlatacağı’, kiminin ‘dile getireceği’, kiminin ‘öğreteceği’, kimininse ‘kuracağı’ vardır” (Karasu, 1999: 216). Karasu'nun yazı'sında anlatıcı ile yazar'ın konumları değişebilir, birbirine dönüşebilir. Bu sebeple onun edebiyatına türler arası bir karşıtlıktan çok ilişkisellik bakmanın, Jameson'ın söylediği anlamda varlık hallerinin eylemlerle birleşmelerine odaklanmanın önemli olduğunu düşünüyorum. Şöyle diyor Karasu: “Bu dünyadaki varoluşumuza, bu varoluşun sürüp gitmesine hiç şaşmıyor gibiyiz. Masallar, bu rahatlık karşısındaki şaşkınlığının sonucu” (Karasu, 1999: 225). *Göçmüş Kediler Bahçesi* işte bu şaşkınlığın ürünüdür.

Göçmüş Kediler Bahçesi, 12 masaldan meydana gelir. Bu masalları birbirine bağlayan ise anlatıcının ziyaret ettiği kentteki dolaşmaları ve bu dolaşmaların kanlı bir oyunla, “göçme

oyunu”yla sonlanmasıyla biten, kitapta italik harflerle yazılmış 12 bölüm ve eserin sonundaki *Geceyarısının Masalı: Masalın da Yırtılıverdiği Yer* ve ardından yine italik yazılmış 13. bölümden oluşur. *Geceyarısının Masalı: Masalın de Yırtılıverdiği Yer*, 1a, 1b, 1c, 2a, 2b, 2c, 3a, 3b, 4 şeklinde her sayı ve harfi izleyen bir anlatı düzeni izler. Bunlar hem birbiriyle bağlantılı hem de kendi başlarına anlatılardır.

Kitap, anlatıcının kentte geçirdiği zaman dilimini anlatan, kitabın başında ve her bir masaldan önce italik harflerle yazılmış ve bir masalı diğerine bağlayacak şekilde kurgulanmıştır. Dolayısıyla eser, hem tek tek masallarla hem de masallardan önceki italik kısımların birleşimiyle birden farklı anlatılar, eserler olarak ortaya çıkar.

Göçmüş Kediler Bahçesi’ndeki ilk masal *Avından El Alan*’dır. Masal bir “ikircik” ile başlar: “Güneşli, ılık, ilkyaz koktu kokacak bir kış günüyle, onun dört gün ardından gelecek tipili, kürtünlerin iki üç karışı bulduğu bir kış günü arasındaki *ikircik*... (vurgu benim) Masalımı bu günlerden hangisine yerleştireceğimi düşünüyorum” (Karasu, 1999:15). Masalını hangi güne yerleştirme konusundaki kararsız anlatıcı sonrasında, klasik masalların başında yer alan tekerleme bölümüne gönderme yapar: Ardı ardına sıralanan paragrafların ilk kelimeleri birbiriyle bağlantılı ve art zamanlı olarak verilir. “Deniz/Önce deniz/Sonra orfinoz/En sonra da balıkçı” (Karasu, 1999:15). Bu şekilde, klasik masalarda, çoğunlukla masalların başında yer alan “bir varmış bir yokmuş, evvel zaman içinde kalbur zaman içinde” ya da “onlar ermiş muradına” şeklinde masalların sonunda yer alan tekerleme, farklı bir söyleme bürünür, ama görüldüğü üzere klasik masalın olay örgüsündeki tekerleme, varlığını devam ettirir.

Avından El Alan’da, başlangıçta bu şekilde bir ardışık zaman yaratılırken tekerlemelerdeki “bir varmış bir yokmuş” söylemindeki aslında hiçbir zamana gönderme yapmayan, belirli bir zamanın netliğini sunmayan zaman dilimi, doğrudan birbiri ardına sıralanan “önce”, “sonra” ve “deniz”, “orfinoz”, “balıkçı” ile sağlanır. Klasik masalarda, masalın kahramanları hakkında bilgi verilmesi gibi burada da deniz, orfinoz ve balıkçı hakkında bilgi verilir. Kahramanların sunumunda söylem, sık karşılaşılan “develer tellal pireler berber iken” ifadesindeki “iken”e gönderme yaparcasına ardışık zamansallık -önce, sonra, en sonra da- ve “var” kullanımıyla değiştirilmiştir. “iken”in “var”a dönüşmesi klasik masalarda kullanılan -miş’li geçmiş zaman ve geniş zaman ifadelerinin anlam yükünü taşıyan bir hale bürünmüştür. Bu şekilde klasik masal, Karasu’nun masalında anlamsal düzlemde ve söylemsel düzlemde dönüşür. Çünkü, anlam belirsizlikten belirli ve ardışık hale getirilirken belirli zamanları imlemektedir. Söylemsel düzlemde de geniş zaman yerine “iken” ve “var” ile bir gönderme yapılmaktadır. Ancak başlangıçtaki masal tekerlemesinin varlığı devam etmekte, yani klasik masal, yapısal düzlemde varlığını sürdürmektedir. Bu da masalın başındaki “ikircik”le biçimin kurulumunu paralel bir hale getirir. Biçimi oluşturan düzlemlerden bir kısmı sabit kalırken bir kısmı değişmekte ya da dönüşmektedir. Bu noktada Jameson’ın “haller ve biçimlenmeler”den bahseden yaklaşımına geri dönebiliriz. Masalın başlangıcı, bahar ve kış karşıtlığı olarak değil, bir kış gününün güneşli ve tipili halleri arasında kurulmuştur. Bu şekilde kurulan söylemle doğa, hal ile dünyanın birleştiği bir yer haline geçmiştir. Masal, klasik masal başlarındaki tekerlemenin söylemini sadece zamansallık ile değil, masalın açılışında buna bir hal ve biçim ilişkisi ekleyerek, bu kez de göstergesel düzlemde dönüştürülmüştür. Bu dönüştürmede, anlatıcı bir

başka göndermeyi de masalın bu ilk cümlelerinin içinde bir gömülü anlatı gibi sunar. Gömülü anlatıdan kasıt, çoğu zaman birkaç kelimeyle geçirilen, ama tam da bu geçirilirmiş gibi görünmenin ardında bir hikâye saklayan anlatıdır. Anlatıda bize anlatılmayan ama sezdirilen bir anlatı durumunda kullanılır. Karasu'nun masalında bu, "ikircik" kelimesinin kullanılmasıyla verilir. Bu şekilde *Avından El Alan*'da anlatıcı ve yazar birlikte yer alırlar, çünkü bu masalı anlatanın bir yazar olduğu farkındalığı da "ikircik" kelimesinin sadece başlangıçta yer almasıyla değil, bu kelimenin gömülü bir anlatıyı taşımasıyla sağlanmıştır.

Gömülü anlatının ardından şu cümle gelir: "Masalımı bu günlerden hangisine yerleştireceğimi düşünüyorum" (Karasu, 1999: 15). Klasik masalın tekerlemeden sonra karakterlerine ya da mekânına yapılacak geçiş burada anlatıcının sesiyle kesilir. Böylece bizzat anlatma eyleminin kendisi de işin içine katılır. Her anlatıldığında değişebilen bir masalın anlatıcısının kararsızlığı ilk cümledeki "ikircik"le desteklenir bir şekilde, eylemin kararsızlığıyla görünür.

Klasik masalarda tekerlemenin ardından karakterlerin anlatılmasına geçilmesi gibi burada da deniz, masalın diğer iki karakteriyle birlikte tanıtılır: "Önce deniz var çünkü. İçinde orfinozu, yüzünde balıkçıyı taşıyan. Sayısız parmaklı olduğu için, orfinozu da, balıkçıyı da, istediği yere sürükleyen, balıkla balıkçıyı ayrı ayrı yeden, kimi zaman birine, kimi zaman da öbürüne yüz verir gözükür" (Karasu, 1999: 15). Burada klasik masalın olağanüstü karakterleri denize dönüştürülmüştür. Denizin tasvirinde "sayısız parmaklı" olmasıyla olağanüstü bir varlığa gönderme yapılır. Denizin dalgaları değil sayısız parmaklarıyla tasvir edilmesi bu dönüştürmenin işaretidir. Denizin dalgası parmağı olduğunda gönderme yaptığı unsur da değişmektedir. Böylece klasik masala yapılan çağrışımla göstergesel düzlemde bir değişim yaratılmaktadır. Bu, aslında masalın ikircikli kısmından hemen sonra söylenen: "Düşündüğüm bir şey daha var: Sevmenin simgesel olarak da, gerçek olarak da yemekten başka bir anlama gelmediği..." (Karasu, 1999: 15) ifadesinde kendini bulur. Simgesel ve gerçek anlam burada deniz kelimesinin dalgalandırılması yerine parmaklandırılmasıyla bir değişime uğratılmıştır. Sevmek kelimesi ve yemek kelimesi arasındaki simgesel ve gerçek anlam ilişkileri, masal boyunca balıkçı ve orfinoz, bey ve pars arasındaki ilişki ile verilecek, ikircik'teki gömülü anlatı gibi burada da yemek-av-avcı ilişkisindeki yemek-ye(n)mek çağrışımıyla sevgi, ölüm ve insan arasındaki ilişkinin kökenlerine gönderme yapılacaktır. "Yemek hem özümlemektir, kendi kanı haline getirmektir, hem de atmaktır. Kullanmaktır. Ölüm, çoğu zaman bir sevginin ölümü ya da iki yandan birinin ölümü olarak belki sevgiyi dondurduğu için kurtaran bir şeydir" (Akatlı vd. 1997: 20).

Masal boyunca anlatıcı, kimi zaman geleneksel halk hikâyelerini anlatan bir meddah gibi araya girerek anlatmaya devam eder. Bu araya girişlerde okur ile birlikte hareket eden, kendi zaman dilimine okurun zaman dilimini ekleyen, hatta bu iki zaman dilimini birleştiren bir anlatıcı vardır.

"Tutalım ki güneşli havadan başladık. (Birçok okurun hoşuna gitmeği de düşünmüş olabiliriz bu arada...) Balıkçı denize çıktığında, diyebiliriz örneğin, sular, neredeyse kırışksız, ince ince akıyordu kıyı ile karşı adalar arasından... Deniz, çoğu zaman, balıkçıyı kollar, kayırırdı. Balıkçı ise işinin rastgittiği bu zamanları denizden değil, kendi bahtının açıklığından bilir, usta denizci olmasına verir, övünürdü. Deniz, kişioglunun kimi şeyi anlamamakta

gösterdiği direnimi bilirdi, kendisine göre alıklık olan şeyin kişiöğlunda neredeyse zeyreklik sayıldığını bilirdi. Bilenler, susar” (Karasu, 1999: 16).

Buradaki “tutam ki, düşünmüş olabiliriz, diyebiliriz örneğin” ifadeleriyle masallardaki anlatıcının sesinin araya girdiği kısımlar birleşir. Masalın devamında “Beyin parsı öldürdüğünü mü muştulayacak? Yoksa beyin ölümünün yakınlığını mı?” (Karasu, 1999:19) “Hem nasıl kıyar, ne ile kıyar?” (Karasu, 1999: 20) “Uzun sözün kıyası,” (Karasu, 1999: 23) ifadeleriyle bu durum desteklenir. Dolayısıyla klasik masal söylemi, Karasu’nun masalında devam eder ancak zamansallık boyutu tıpkı masalın başındaki gibi tekrar değişir. Masalın tekerlemeyle başlayan ve herhangi bir zaman dilimine gönderme yapmayan “evvel zaman içinde kalbur saman içinde” ifadesindeki herhangi bir zamana göndermede bulunmayan, işaretlenmemiş zamanı, Karasu’da yukarıda verdiğim örneklerle okuru da işin içine katarak, tıpkı masal anlatıcısının dinleyeni de göz önünde bulundurarak anlatması gibi, olasılıkları artırarak yapar. Bu ifadelerin hiçbirinde bir kesinlik yoktur. İfade, yüklediği anlam itibariyle sürekli bir muğlaklık sağlar. Nitekim masalın tamamına hakim olan belki, sanki, sanıyorum ifadeleri de bunu destekler niteliktedir. Klasik masallardaki zamansızlığın belirsizliği Karasu’da sadece belirli bir zamanı işaretleyen bir zamana karşı çıkışı değil aynı zamanda anlamın muğlaklığını beraberinde getirir. Bu muğlaklık kahramanların masaldaki konumlarını da etkiler.

2. İnsan ve hayvan

Pertev Naili Boratav, hayvan masallarıyla ilgili olarak şöyle der:

“Hayvanlarla insanların ilişkilerini anlatan hikâyelerden bir bölümü de masal ile gerçek maceraların ‘masallaşmış biçimleri’ diye tanımlanacak bir tür anlatıların sınırında dururlar: birçok avcı hikâyeleri, ayı ile insanların maceralarını anlatanlar (örneğin genç bir kıızı kaçıran, onunla ‘evlenen’ ayıya değgin olanlar) bu kümeye girer. Bu bölüm anlatılar masalların ve efsanelerin oluşum basamaklarını izlemek ve doğuşlarındaki, gelişmelerindeki türlü etkenleri meydana çıkarmak bakımından önem taşırlar” (Boratav, 1969: 86).¹

Boratav’ın “anlatı sınırı” olarak tanımladığı masalın hikâye ile birleşik bu hali, Karasu’nun masalı için de uygundur. *Avından El Alan*’da, iki masal bir arada anlatılmaktadır. İlki balıkçı ve orfinoz arasındaki masal, ikincisi ise bey ve pars arasındaki masal. Bu masalların ortak özelliği ise avcı masalı olmalarıdır ki bu tarz masallar Boratav’ın işaret ettiği anlatı sınırlarındaki masallardandır.

İnsanın doğa ve hayvan ile ilişkisi, bu ilişkinin bir çatışma, mücadele gibi kurulması masallarda rastladığımız unsurlardandır, fakat Karasu masallarda mücadeleyi değil eşitliği vurgular: “Av-avcı, usta çırak. Bir eşitsizliğin içinde bir sevgi ilişkisidir bunlar. Eşitsizlik baştan verilmiş bir şey. Tabii o çerçeve içinde düşünülebilir ama avcı açısından bakılırsa avın ne düşündüğünü de bilmek gerekir ya da tersi” (Akatlı vd. 1997: 20). Burada, her iki masalda da insan ve hayvan arasında bir av mücadelesi vardır, ancak farklı şekillerde: Balıkçı ile orfinozun masalında zokayı yutan balık, balıkçının kolunu da yutar. İkisi birlikte bir bütün haline gelirler. Avcının vurduğu pars, avcıya yenik düşer ama avcı bu yenikliğin kimde olduğu üzerine düşünmeden

edemez. Sonuçta her ikisinde de insan, hayvanı yenilgiye uğratmış gibi görünür ama bir taraftan da av olanın kendisi mi yoksa avlayan mı olduğu üzerine düşünce üretmekten de uzak duramaz. İşte masallardaki, hayvan ve insan arasındaki mücadele ilişkisinin bu yönü, Karasu'nun masalında dönüşerek düşünceyi doğurur. Nitekim *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin sonunda yer alan *Geceyarısı Masalı: Masalın da Yırtılverdiği Yer*'de şöyle der:

“Avcının avına duyması gereken saygı, hanidir unutuldu. Av, avcıya boyun eğer ya da eğmez; ama saygısızca davranır mı? İlişkinin kuralı baştan bozulmuştur; saygısız bir av, bu durumda kendini av değil de avcı görüyordur gerçekte, öyle diyelim. İlişki tersyüz edilmekle mi kalmıştır? Sanmıyorum. Bana kalırsa, ortadan kalkmıştır. Ortalıkta, çatışmaktan, ezişmekten başka şey düşünmeyen iki yaratık kalmıştır.

Bu ‘av-avcı’ ilişkisi de, baştan beri, masalların -ister kapalı ister açık- sürekli konularından biri oldu” (Karasu, 1999: 224).

Klasik masalarda insan hayvanı yendikten sonra bunun üzerine düşünmez, hayvanı yenmiş olmasının sonucunda bir ödülle kavuşur: Bu, kimi zaman yüksek bir merteye kazanma kimi zaman da bir kurtarıcı rolünü oynamadır. Karasu'nun aynı anda anlattığı, farklı çerçevelerle birbirini izleyen iki masalındaki insan ve hayvan arasındaki ilişkide, av sonrasında insanın, Karasu'nun deyişyle kişioglunun düşünmesi, düşüncenin tüm bir masalın başat bir figür gibi olması, klasik masaldaki karakterin, hayvanı avladıktan sonra ödül ya da kurtarıcı rolünü askıya alır, bu rolü pasifize eder; bu şekilde insanın yerini eylemleri üzerine düşünen “özne” alır. Eyleyen olarak insan klasik masalda eyleminin sonucunda bir şeye kavuşur, Karasu'nun masalındaysa eylemin kendisi kavuşup kavuşmama ya da kimin neyle karşılaştığı üzerine düşünce üretmekle düşünen insanı, özneye çevirir: “ ‘İkimiz de ölmüş olmalıyız,’ diyor balıkçı, ya da kendini hâlâ balıkçı sanan bir düşünce; ‘balığın ağırlığı üstümden kalkmadı; oysa uçar gibiyiz...’ ” (Karasu, 1999: 24).

İnsan ve hayvan arasındaki ilişkide ödülün düşünceye, insanın özneye düşünmesine paralel bir başka durum balıkçı ve orfinozda görülür. Orfinozun balıkçının kendisini yukarı çekerken elini uzatması sebebiyle dirseğine kadar balık tarafından yutulan koluyla bir insan-balık birleşimi canlı ortaya çıkar: “Balıkçı, hanidir, suyun içinde mi dışında mı, yüzünde mi dibinde mi, bilemez olmuş. Bir ad arıyor; belki kendine, belki balığa, belki de ikisinin oluşturduğu yeni yaratığa. Aynalar var sanki çevresinde, durmadan çoğalan; bakıyor, görüyor, baktıkça daha çoğunu görüyor; eşini bugüne dek görmediği bir, yüz, bin yaratık görüyor” (Karasu, 1999: 23-24). Masallardaki olağanüstü hayvanların yerini burada balıkçı ve orfinoz, orfinozun balıkçının kolunu ısırarak orada kalmasıyla insan ve hayvan birleşimi bir varlık alır. Klasik masaldaki bu olağanüstü varlık, Karasu'nun masalında olağan bir hale dönüşür, çünkü balıkçının orfinozu sandalına çekerken kolunu kaptırmış hali, bir ihtimal olarak oldukça rasyoneldir. Bu durum, masaldaki dilin sanıyorum, belki, sanki ifadeleriyle beslenen muğlaklığıyla da paralellik gösterir. Bu şekilde kurulmuş söylem, ihtimallerin çokluğunu, dahası anlamın da çokluğunu taşır ki bu da aynı anda akan iki masal ve onları bir bütün olarak alan tek masalla söylemsel ve yapısal düzlemdeki değişimi sağlar. Diğer taraftan mücadele yerine eşitlik de söylemsel ve yapısal düzlemdeki bu değişimle mümkün hale gelir. Nitekim bu form

Karasu'nun özellikle vurguladığı bir anlatı biçiminin de örneğidir: “Doğunun yerleşegelmış anlatı biçimlerinden biri (kutu kutu içinde, çerçeve ve çerçeve içinde anlatış) beni oldum olası düşündürmüş, kışkırtmıştır” (Karasu, 1999: 224).

Hayvan ve insan arasındaki vahşi ve vahşi olmayan ilişkisindeki karşıtlık burada ortadan kaldırılır, çünkü insan ve hayvan birleşir. Bu birleşme masallardaki gibi değil, ava çıkan balıkçının avladığı avına yakalanmasıyla sağlanmıştır. Klasik masalardaki iyi-kötü karşıtlığı gibi doğa ve medeniyet, vahşi ve vahşi olmayan şeklindeki tüm karşıtlıklar bu şekilde tersyüz edilmiş olur.

Masalın kolektif hafızayı oluşturan simgelerle beslenen yapısı Karasu'da ihtimallerin çokluğuna dönüşür. Nitekim *Avından El Alan* masalında hem balıkçı ve orfinozun hem de bey, ve parsın masallarının birlikte akması da bu çokluğu sağlayan unsurların başında gelir. İki masal aynı anda birlikte akmaya devam ederler. Balıkçı ve orfinoz masalına bir süre sonra havadaki martı, bey, pars ve yılan masalına ise at katılır. Böylece masaldaki hayvanlar orfinoz, martı, at, pars, karaca ve yılan olarak artarak devam eder. Bu artışta orfinoz ve martının klasik masalarda çok rastlanan hayvanlar olmadığı ama at, karaca, pars ve yılanın ise klasik masalarda, özellikle hayvan masallarında en çok rastlananlar olduklarına dikkat çekmek gerekir. Çok bilinen ile az bilinenin yan yana getirilmesi, klasik masal ile Karasu'nun kendi masalını birleştiren bir köprüye dönüşmüştür.

Jameson'ın türler arasındaki ilişkilerde dünya ve dünya-lık arasında kurduğu ilişkiyi hatırlarsak Karasu'nun masalına bu şekilde yaklaşarak onun edebiyatında farklı anlatı formlarının birbiriyle kurduğu diyalogu da görebiliriz. Nitekim eleştirmenlerin dikkat çektiği noktalardan biri, Karasu'nun metinlerindeki yer değiştirmeler ve görselliktir. *Avından El Alan*'da, deniz hem balıkçıyı hem de balığı sahiplenen bir dünyadır, bu dünya tıpkı anne karnı gibi onları sarıp sarmalar, ancak bilinmezliği ve derinliğiyle tekinsiz bir durumu da vardır. Fakat hem balık hem de balıkçı birbirleriyle av aracılığıyla kenetlendiklerinde deniz, bir düşüncenin, tecrübe edilen bir eylemin düşüncesinin yuvasına dönüşür, dünya-lık halini alır. Teknik olarak dünya ile, popüler olarak dünya böylece birleşir. Nitekim masalda balıkçı ve beyin masalıyla birlikte bir de Acun Ağacı görünür. O da birbiriyle aynı anda akan iki masal gibi farklı bir sahnede ortaya çıkar ve dünya ile dünya-lık'ın birleşmesini sembolize eder:

Ulu Ağaç, Acun Ağacı, ortadireğidir evrenin. Krallar, altında durur bu ağacın, bak-
raçlarındaki kutsal sularla dibini sularla. Aslanları, parslanları, kollarıyla böğürleri arasında,
suyunu çıkarırcasına sıkar, tek elleriyle boğazlarının son soluğunu keserler; kimi zaman çe-
nelerinden, kimi zaman da art ayaklarından tuttıkları gibi ikiye ayırırlar canavarları, bacak-
larına sarılan yılanı ensesinden tutup boğarlar. Dünya onlarıdır, güçlerini Ağaçtan alırlar
(Karasu, 1999: 21).

3. Deniz, düş ve korku

Balıkçının dünya ve dünya-lık'ı denizde birleştirmesi, denize başka bir anlam daha yükler: Olacaklar üzerine düşünen özne, ona baktığında başka anlamlar da görmeye, düşünmeye başlar. Burada bunun karşılığı ölüm olur.

Usta masalcıların masalın başında söylediği, kendi hayatından kesitleri de anlattığı masaldaki tekerlemeye ek olarak anlatılan ‘düş’ler de vardır: Bu tekerlemelerden, mantık kayıtlarını hiçe sayan ‘yalanlama’ niteliğinde olanlarla korkulu düşlere çalan maceraları anlatanlar karagöz, orta oyunu türleriyle ortaklaşa kullanılan gereçlerdir; bazı örneklerinde, sonunda ‘düş’ diye açıklandıkları olur (Boratav, 1969: 83).

Balıkçı masalda “uykunun düşlerindedir.” Orfinoz onu denizin karanlıklarına sürükleyip bir kayanın önüne getirir, kayadan sızan çatlaktan içeri girmelerini söyler, ancak balıkçı hazır olmadığını, “Karanlıklar Sultanını”ndan uzak duracağını söyler. Benzer bir şekilde balıkçının masaldaki anımsaması da düş gibidir: Çocukken bir yılını yakaladığını, onu öldürmediği ve onunla dost olduklarını hatırlar. Balıkçının denizdeki düşünceleri ardı ardına çağrışımları getirir. Düşler, anımsamalar, bunların ortaya koyduğu korkular. Balıkçının düşünde balıkla birlikte deniz dibine inmesi, mitlerde ölümler diyarına gidilmesinde olduğu gibi, kolektif hafızayı temsil eder bir şekilde çağrışımlara açılır. Başlı başına masalın isminin *Avından El Alan* olması bile bu çağrışımı destekler niteliktedir. Kimin av olduğu, kimin avlandığı hep belirsiz kalacak ancak avın kendisinden yola çıkan tüm çağrışımlar Karasu’nun masalına dağılacaktır. Böylece birbiri içine girmiş iki masal ve bu iki masalı bütünleyen tek bir masal olarak anlatı, yapısal düzlemde birinden diğerine hareket eden bir form kazanır. Kutu kutu anlatılar birbiriyle bağlantılandırılır, ayrıca her kutuda söylemsel düzlemdeki değişikliklerle göstergesel düzlemler, yeni anlam düzlemleri yaratır. Bilindik göstergeler av ve avcının mücadelesinde olduğu gibi tersyüz edilerek eşitliğe gönderme yapar hale getirilir.

Klasik masalların sonundaki tekerleme bölümünde, “gökten üç elma düşüp” yenmek için bırakılması gibi, balıkçının kahveye gidip oturduğunda kimsenin kolundaki balığı fark etmemesinde, masalını anlatıp gerisini dinleyenlere bırakan bir masalcının tavrı ortaya çıkar, üstelik de bunu bir kahvehanede yapar. “Atılan zokayı güçlük çıkarmadan yutacak, sonra da bütün gücüyle misinaya asılıp balıkçıyı terletecek olan orfinoz bir süre sonra yenilecek, sandala alınırken de balıkçının kolunu” (Karasu, 1999: 17) ve “Gerekir ki, sandala çekilirken balıkçının kolunu” (Karasu, 1999: 18). Her iki alıntı da görüleceği gibi balıkçının kolunu ifadesinden sonra cümle herhangi bir noktalama işareti kullanılmaksızın bırakılmış, bir sonraki paragrafa geçilmiştir. Klasik masalların sonundaki elma ve yeme söylemi, böylece balıkçının kolu ve bu kolun bir balık tarafından yenmesine dönüşür. Burada masal boyunca aklımıza gelen bir balık ile bir insanın mücadelesini anlatan dünyanın en meşhur anlatılarından birini, *Moby Dick* (1851) romanını hatırlamalıyız.

Moby Dick’te Kaptan Ahab’ın kolunu kapam beyaz balina peşindeki tutkulu macerası, Karasu’nun masalının çağrışımlarından biridir. Yine, Karasu’nun çevirisini de (İleri, 2007: 263-266) yaptığı William Faulkner’ın *Ayı* (1942) hikâyesi de bu çağrışımları taşır. Orada da Big Ben adlı ayının peşindeki bir çocuk ve onun av macerası vardır. Masaldaki bir diğer gönderme ise *Dede Korkut Hikâyeleri*’nedir. *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde “bir çocuk baş keşip kan dökmezse ad konulmaz. Yine Pertev Naili Boratav, eski Türklerde yeni doğan erkek çocuğuna hiç ad verilmediğini ya da geçici bir ad verildiğini belirtir” (Boratav, 1973: 107). Karasu’nun masalında, beyin parsı avlamasına dair olanda şöyle bir sahne çizilir:

“Çocuk ilk avını getirip büyüklerinin önüne bırakıyor. Gözleri yerde, bekliyor. Oymak dedesi hayvanı yarıyor, kanından alıp çocuğun dokuz yerine sürüyor, usta elleriyle sağ bacağın en güzel kemiğini sıyırıp çocuğun elini veriyor, ‘bundan böyle herkes seni şimdi vereceğim adla anacak,’ diyor. ‘Adın...’ O sırada gök gürlüyor uzun uzun. Çocuk adsız kalıyor” (Karasu, 1999: 23).

Ancak görüldüğü gibi yapısal düzlemde klasik masal devam ederken avını getiren çocuğun adını alamaması, söylemsel düzlemde bir değişime sebep olur. Nitekim sonrasında bu adsız kalma durumuyla balıkçının bir adı olup olmadığını, kolundaki balık ile birlikte başka bir varlığa dönüşmüşken adı olup olmadığı üzerine düşünmesi de bunu destekler niteliktedir. Klasik masal, söylemsel düzlemindeki bir küçük değişimle modern hikâyenin söylemine taşınır.

Burada dikkati çeken bir başka unsur dokuz sayısıdır. Bu sayının: Türk mitolojisinde ve kültüründe önemli bir yeri vardır. Yedi gök küresinin ve sabit yıldızları kapsayan ‘göğün üst kemerinin ötesinde olan en yüksek, dokuzuncu cennetle bağlantılı’ olduğu ileri sürülür (Schimmel 2000: 179). Türkçe ve Farsça kitaplarda çokça geçen “nüh sipih” (dokuz gök) inancı, ‘kadim kozmik bölgelerin [1. Yukarı dünya, 2. Orta dünya, 3. Aşağıdaki dünya] üç katına çıkarılması” sonucu doğmuş olabileceği gibi ‘kozmetik ağacın dokuz dalı’ndan da kaynaklanabilir. Yaratılış destanına göre, Tanrı, dokuz dallı bir ağaç ve bu ağacın her dalının altında bir insan yaratır. Yedi kat gökten sonra gelen Arş ve Kürsî de birer kuşatıcı kat sayılarak, göklerin dokuz kat olduğuna inanılır. Şamanların, âyinlerde dokuz kat göğe çıkıp, dokuz katı da dolaşarak tekrar indikleri söylenir (Durbilmez, 2007: 185).

Böylece Karasu’nun masalındaki Acun Ağacı da anlam kazanır. “Evrenin ortasındaki Ulu Ağaç, Acun Ağacı, ortadireğidir evrenin” (Karasu, 1999: 21), “Gökyüzü, yeryüzü, sualtı bir araya gelmiş gibi, bu Ulu Ağaçta. Evrenin tüm olmuşlar sanki. Balıkçı biliyor ki balık kendisine yapışık; aşağıda yayılır gördüğü ise denizdir” (Karasu, 1999: 25) ve “Ölup yok olan, ölümlere karışan, yerin, suyun altına inip onlardan salık alan, gökyüzüne, onun da ötesine çıkıp ışığı, aydınlığı, bilgeliği oradan, çiçek derer gibi, yanına alıp gövdesinin dağılmış parçalarını yeniden bir araya getirerek, tazelenip yeniden doğmuş gibi yeryüzüne dönerek insan arasına karışandır ki bilinecek her şeyi bilir” (Karasu, 1999: 25). Evrenin katları, yaratılışı, göğe çıkıp inme motifleri Karasu’nun masalına söylem düzleminde değişerek girer.

Tazelenip yeniden doğmak, klasik masalarda çok rastlanan “biçim değiştirme”nin masaldaki ikinci masal olan bey ve pars arasındaki masalda görünümüyle desteklenir. Bu masalda karaca, genç bir delikanlıdır aslında: “Karaca birden taş gibi durdu kaldı. Dünyalar çarpıştı delice hızları içinde. Boynu kırılıp yüzü gözü kan içinde kalan Beyi gözyaşlarıyla diriltmeğe çalışan uzun saçlı, uzun parmaklı; güzeller güzeli delikanlının yok oluvermiş bir karacanın yerinde durmakta olduğunu kim anlayabilir, kim bilebilir bundan böyle?” (Karasu, 1999: 26). Masalın bu kısmında bir satır koyu harflerle, bir satır italik harflerle şeklinde iki masal aynı anda yazılır. Bunlardan biri kanatlı atın diğeri de tekboynuzun masalıdır: Böylece Karasu, Doğunun anlatı geleneğinde hoşlandığını söylediği ve masalın tamamına hâkim olan “kutu kutu” anlatıya bu kez kutu içinde kutu ekler. Buradaki kanatlı at, karacanın üzerinde kanatlarını açmış, tekboynuz ise kandırılarak avlanmıştır. Kanatlı At, yani Pegasus’un Türk Mitolojisindeki karşılığı Tulpar’dır ve yiğit kişilerin yanında yer alır. Tekboynuz da mitolojik

bir kahramandır. Masalın son kısmına geçmeden hemen öncesinde verilen bu bir paragraftaki iki masalın da atlarla ilgili olmasında Karasu bizi başka bir gösterge düzlemine götürür. “Kilin, Türk ve Altay mitolojisinde yer alan boynuzlu atır. Çoğu zaman tek boynuzlu olarak tasvir edilir. Boynuz gücü simgeler. Sözcük, güç ve toprak, çamur anlamlarını taşır. Moğolca Hilan/Kiling, Kalmukça Kileng sözcüğü korku anlamına gelir” (Karakurt, 2011: 133). Tek-boynuzun kandırılarak avlanması ve isminin anlamlarından birinin korku olmasına paralel bir şekilde masal da başladığı yere deniz geri dönecek ve korkuyla bitecektir.

Masalda birlikte akan iki masalı birbirine bağlayan ise yılanıdır. Yılan, bir masaldan diğere hareket eder gibi hem beyin hem balıkçının hayatındadır. Balıkçının ve beyin avladıkları ilişkide yılan da bu değişimi simgeler bir varlık olarak görünür: “Mısır mitolojisine göre Güneş Tanrısı Re, her gün ölü olarak on iki saatlik yer altı yolculuğuna çıkar, yedinci saatte karanlıklar ve soğuklar diyarına gelir. Burada, beş başlı, geniş bir yılan yatmakta ve kıvrımlarıyla yenileyici Kheperi’yi sarmaktadır. On ikinci saatte Kheperi, kendisini Re’ye bağlar. Re, Kheperi’ye dönüşerek yeniden yaşamaya başlar” (Şimşek, 2019:14).

Tazelenmeler, biçim değiştirmeler sonunda denizle birleşir. Denizin bir ruh halini yansıtan dünya-lık hali, bu çağrışımların beslendiği bir yere dönüştüğünde, kahramanların tutkularını da taşıyan, çağrışımlar ve anlatıyı yutmaya hazır bir duruma geçer. Balıkçının ve masaldaki diğer kahraman beyin tutkulu kişilikler olduğu, bir “sevi”nin peşinde oldukları, masalda birkaç kez yinelenir. “Balıkçı misinaya asılıyor, eli kan içinde artık. Balığın güzelliğini seziyor. Gönlünde bir şeyler oluyor.”, “Bey güzüne dayanıp bakıyor. Parsın kafası kanlar içinde. Bey bu parsi sevemezdi ki... Sevmiş olamazdı hiç...” (Karasu, 1999:18). Tutku, klasik masalda da kahramanın önemli bir parçasıdır. Kahraman, yapıp ettiklerini bu duyguyla gerçekleştirir, masaldaki macerada aslında onun en büyük yardımcısı da bu tutku olur. Tabii tutku ve macera için çıkılan yolda korku da ona eşlik eder. Karasu’nun masalında da balıkçı ve bey avlanmalarından sonraki düşünceleriyle kendi içlerinde bir yola çıkarlar. Klasik masalın yolculuğu böylece psikolojiye dönüşür; yolun, yolculuğun, serüvenin, maceranın fiziksel mesafesi yerini psikolojik mesafeye bırakır. Bu şekilde gösterge düzlemi de tamamen değişmiş olur.

Sonuç

Bilge Karasu’nun *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nde yazdıklarına “masal” adını vermesi üzerine birçok fikir ileri sürüldü. Bu fikirlerde dikkati çeken masalın, eski bir form olarak onun yazdıklarında sonradan *Kısmet Büfesi*’nde (1982) yaptığı gibi “metin” olarak adlandırdıkları ile arasında bir koşutluk olduğu ise genellikle kabul gören bir görüştür (İleri, 2007). Benim burada yapmaya çalıştığım Karasu’nun masalını okuma için yeni bir bakış sunmaktır.

Jameson’ın tür kavramı için, romans üzerine yaptığı çalışmada, romanslar ve masallar için karşıtlıklar ve karakterlere odaklanan araştırmalar yerine karakterleri bir eyleyen olarak düşünmek ve bu eylemde ruh halini, kahramanın dünyayı algılayışındaki farklılıkları göz önünde bulundurması noktasından yola çıktığımızda bir türün başka türler içinde yaşama-ya devam etmesinin izlerini sürmeyi başarabiliriz. Klasik masalın yenedeki varlığının izini

sürerken ele alınan tekilliğini de gözden kaçırmamak gerekir. Aksi halde Jameson'ın bizi uyardığı karşıtlığın esiri durumuna düşeriz. Bu şekilde eskinin yeni içindeki tezahürlerini bir metinler silsilesi halinde incelemek ve bunu tarihselleştirmek başlı başına bir araştırma konusu olarak duruyor.

Karasu'nun *Avından El Alan* masalında, klasik masala ait birçok unsur kendi varlıklarını devam ettirirler. Fakat bu devam ettirmede masal, arkaik birçok anlatıya göndermeler yapan bir çağrışım alanına dönüşür. Bu çağrışımlara dil, belirli olmaktan ısrarla kaçan ifade kalıplarıyla eşlik eder. Karasu'nun, sadece bu masalında değil genel olarak edebiyatında halk ağzında kullanılan kürtün, sevi, ilenç, corum gibi kelimelerle bir dil kurduğu da burada hatırlanmalıdır. Bu şekilde masalda hem aynı anda iki masal birlikte akar hem de o masallar üzerine düşünen anlatıcının sesi, yazıya dökülür. Yazdığına doğrudan masal adını vermesi, klasik masalın unsurlarını kullanarak onu değiştiren, dönüştüren bir yapı kurması Karasu'nun masalını kendinden önce gelen masalcıların anlatısına ekleyen bir kurgu oluşturmasını da mümkün kılmıştır.

Not

- 1 Bu noktada Karasu'nun, halk edebiyatı, masallar, folklor çalışmalarıyla bilinen Pertev Naili Boratav'ın "Halk Edebiyatı Üzerine Öndeyiş", "Halk Şiiri" ve "Aşık Edebiyatı" makalelerini de çevirdiği hatırlanmalıdır. (İleri 2007: 263-266)

Kaynaklar

- Akatlı, F. ve Sökmen M.G (1997). *Bilge Karasu aramızda*. İstanbul:, Metis.
- Boratav, P. N. (1973). *100 soruda Türk folkloru*. Ankara: Gerçek.
- Boratav, P. N. (1969). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. Ankara: Gerçek.
- Durbilmez, B (2007). Kırım Türk halk anlatılarında sayı simgeciliği. *Milli Folklor*. 76: 177-190.
- İleri, C (2007). *Yazının da yırtılıverdiği yer*. İstanbul: Metis.
- Jameson, F (2008). *Modernizm ideolojisi*. İstanbul: Metis.
- Karasu, B. (1999). *Göçmüş kediler bahçesi*. İstanbul.
- Karasu, B. (2017). *Susanlar*. İstanbul: Metis.
- Şimşek, E (2019). Türk kültüründe yılan ve yılan kale (Ceyhan/Adana) anlatıları üzerine değerlendirmeler. *AKRA Kültür ve Sanat Dergisi*. 19, 13-33.

Elektronik kaynaklar

- Karakurt, D. *Türk söylence sözlüğü*. Erişim Tarihi: 10.06.2020.
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:TurkSoylenceSozlugu.pdf>