



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyat Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

BİLGE KARASU'NUN HİKÂYELERİNDE EMPATİ

Esmâ ACIMERT

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022

BİLGE KARASU'NUN HİKÂYELERİNDE EMPATİ

Esmâ ACIMERT

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022

KABUL VE ONAY

[Öğrencinin Adı Soyadı] tarafından hazırlanan "[Tezin Adı]" başlıklı bu çalışma, [Savunma Sınavı Tarihi] tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından [Tezin Türü] olarak kabul edilmiştir.

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Başkan)

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Danışman)

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

...../...../.....

ESMA ACIMERT

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında zgn olduğunu, **Doç. Dr. Serdar Odacı** danışmanlığında tarafımdan retilildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Esmā ACIMERT

TEŞEKKÜR

İlk teşekkür bu tezin yazımında bana büyük katkılar sunan, bilgisiyle ufkumu açan danışmanın Doç. Dr. Serdar Odacı'ya. Ardından bugün bu noktaya gelmemde büyük katkıları olan Hacettepe Türk Dili ve Edebiyatı bölümünün bütün hocalarına. Ne mutlu bana ki bu tezin yazımında bana destek olan pek çok kişi var. Tek tek adlarını sıralayamasam da tüm arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca bu tezin yazımında son ana kadar beni motive eden ve desteklerini hiç esirgemeyen sevgili Neşe Yıldız ve Osman Yıldız'a çok teşekkür ederim.

Teşekkürlerin en güzeli ise sevgili aileme. Onlar olmasa bu tez asla yazılamazdı. Her konuda benden desteklerini esirgemeyen sevgili annem Selma, canım kardeşim Hüseyin ve bedenen yanımda olmasa varlığını hep yanımda hissettiğim canım babam Ahmet. Desteğiniz, motivasyonunuz benim için çok kıymetliydi. Çok teşekkür ederim.

ÖZET

ACIMERT, Esmâ. *Bilge Karasu'nun Hikâyelerinde Empati*, Yüksek Lisans, Ankara, 2022.

Bu tez, Bilge Karasu'nun hikâyelerinde empati konusunu incelemektedir. Bir kişinin kendisini, karşısındaki kişinin yerine koyarak olaylara onun bakış açısıyla bakması, o kişinin duygularını ve düşüncelerini doğru olarak anlaması, hissetmesi ve bu durumu ona iletmesi sürecine "empati" adı verilir. Empati, günümüzde pek çok disiplinin çalışma alanı içerisinde bulunmaktadır. Empatinin, bilişsel ve duygusal yönleri bulunmaktadır. İnsanın zihinsel bir yetisi olan empati, insan yaratımı olan edebiyat eserlerinde de önemli bir rol oynamaktadır. Edebiyat eserlerinde empati, eserin gücünü ve estetik derinliğini artırmaktadır. Empatik yönü yüksek olan eserlerin yapısı da güçlenmektedir. Edebiyat eserlerinde empatiye yönelik çalışmalar Einfühlung ve Alımlama Estetiği üzerine yoğunlaşmıştır. Bu tezde Bilge Karasu'nun eserleri, empati kavramı üzerinden incelenecektir. Bu bağlamda Einfühlung ve Alımlama estetiği kuramlarının karma bir şekilde uygulandığı yöntemle, empatinin; Bilge Karasu'nun eserlerine kattığı derinliğin, eserin muhtevasına katkısı ve eserlerde duygu ve düşüncelerin yansıtılmasına katkısı ele alınacaktır. Empatinin, post-modern anlatı teknik ve biçimlerinde, karakterler arası etkileşimde ve okur ile eser arasındaki özdeşimde nasıl ortaya çıktığı incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Bilge Karasu, Empati, Duygu, Einfühlung, Alımlama

ABSTRACT

ACIMERT, Esmâ. *Empathy in Bilge Karasu's Stories*, Master's Thesis, Ankara, 2022.

This thesis examines the issue of empathy in Bilge Karasu's stories. Empathy is the process by which a person puts himself in the place of the other person and looks at things from his point of view, understands and feels the feelings and thoughts of that person correctly, and conveys this situation to him. Empathy is in the field of study of many disciplines today. Empathy has cognitive and emotional aspects. Empathy, which is a mental ability of humans, also plays an important role in human-created literary works. Empathy in literary works increases the power and aesthetic depth of the work. The structure of the works with a high empathic aspect is also strengthened. Studies on empathy in literary works have focused on *Einfühlung* and Reception Aesthetics. In this thesis, the works of Bilge Karasu will be examined through the concept of empathy. In this context, with the method in which the theories of *Einfühlung* and Reception aesthetics are applied in a mixed way, empathy; The contribution of the depth that Bilge Karasu added to his works to the content of the work and its contribution to the reflection of emotions and thoughts in the works will be discussed. It will be examined how empathy emerges in post-modern narrative techniques and forms, in the interaction between characters and in the identification between the reader and the work.

Keywords: Bilge Karasu, Empathy, Emotion, *Einfühlung*, Reception

İÇİNDEKİLER

| | |
|---------------------------------------------------------|------------|
| KABUL VE ONAY | i |
| YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI | ii |
| ETİK BEYAN | iii |
| TEŞEKKÜR | iv |
| ÖZET | v |
| ABSTRACT | vi |
| İÇİNDEKİLER..... | vii |
| | |
| GİRİŞ | 1 |
| | |
| 1. BÖLÜM EMPATİ | 4 |
| 1.1. EMPATİYE YÖNELİK YAKLAŞIMLAR..... | 5 |
| 1.1.1. Empati, Tanımı ve Tarihiçesi | 5 |
| 1.1.2. Empatinin Nörobiyolojik Temelleri | 7 |
| 1.1.3. Empatinin Aşamaları | 8 |
| 1.1.4. Empatinin Bilişsel ve Duygusal Boyutları..... | 10 |
| 1.1.4.1. Bilişsel Empati | 11 |
| 1.1.4.2. Duygusal (Affective) Empati | 13 |
| 1.2. EDEBİYAT VE FELSEFEDE EMPATİ..... | 16 |
| 1.2.1. Edebiyat ve Empati..... | 16 |
| 1.2.1.1. Sanat ve Nesne Merkezinde Empati..... | 16 |
| 1.2.1.1.1. Romantizm..... | 17 |
| 1.2.1.1.2. Einfühlung ve Empati | 18 |
| 1.2.1.1.2.1. Einfühlung, Sanat ve Empati | 18 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 1.2.1.1.2.2. Einfühlung ve Edebiyat..... | 25 |
| 1.2.1.2. Okur Merkezli Kuramlar ve Empati | 28 |
| 1.2.1.2.1. Duygusal Etki Kuramı'nda Empati..... | 29 |
| 1.2.1.2.2. Hermeneutik Kuramı'nda Empati | 33 |
| 1.2.1.2.3. Alımlama Estetiği'nde Empati | 37 |
| 1.2.2. Felsefe Açısından Empati..... | 40 |
| 2. BÖLÜM BİLGE KARASU'NUN HİKÂYELERİNDE BİLİŞSEL VE DUYGUSAL BOYUTLARIYLA EMPATİ | 52 |
| 2.1. TROYA'DA ÖLÜM VARDI..... | 53 |
| 2.1.1. Sevgi, Kıskançlık ve Öfke | 54 |
| 2.1.2. Heyecan | 61 |
| 2.1.3. Üzüntü | 62 |
| 2.1.4. Acıma ve Kişisel Sıkıntı | 66 |
| 2.1.5. Yabancılaşma-Yalnızlık | 70 |
| 2.1.6. Nesne-Mekân | 74 |
| 2.2. UZUN SÜRMÜŞ BİR GÜNÜN AKŞAMI | 77 |
| 2.2.1. Sevgi..... | 78 |
| 2.2.1.1. Doğa ve Hayvan Sevgisi..... | 79 |
| 2.2.2. Korku | 80 |
| 2.2.3. Heyecan | 84 |
| 2.2.4. Acıma ve Kişisel Sıkıntı | 87 |
| 2.2.5. Yabancılaşma-Yalnızlık | 90 |
| 2.2.6. Nesne-Mekân | 93 |
| 2.3. GÖÇMÜŞ KEDİLER BAHÇESİ | 94 |
| 2.3.1. Sevgi..... | 94 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------|------------|
| 2.3.1.1. Doğa ve Hayvan Sevgisi..... | 98 |
| 2.3.2. Korku | 99 |
| 2.3.3. Heyecan | 105 |
| 2.3.4. Acıma ve Kişisel Sıkıntı | 106 |
| 2.3.5. Nesne-Mekân | 108 |
| 2.4. KISMET BÜFESİ | 108 |
| 2.4.1. Korku | 109 |
| 2.4.2. Heyecan | 110 |
| 2.4.3. Yabancılaşma-Yalnızlık | 111 |
| 2.4.4. Nesne-Mekân | 112 |
| 2.5. NARLA İNCİRE GAZEL'DE EMPATİ..... | 113 |
| 2.5.1. Sevgi..... | 113 |
| 2.5.1.1. Doğa ve Hayvan Sevgisi..... | 114 |
| 2.5.2. Korku | 117 |
| 2.5.3. Acıma ve Kişisel Sıkıntı | 117 |
| 2.5.4. Yabancılaşma-Yalnızlık | 119 |
| 2.5.5. Nesne-Mekân | 121 |
| SONUÇ | 126 |
| KAYNAKÇA | 132 |
| EKLER..... | 140 |
| EK 1. ORJİNALLİK RAPORU..... | 140 |
| EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORMU | 142 |

GİRİŞ

Bu tez, Bilge Karasu'nun hikâyelerinde okur ile eser arasındaki ilişkisiyi ve eserlerde, anlatıcının özdeşim kurduğu unsurları empati boyutuyla incelemektedir. Bu bağlamda Bilge Karasu'nun hikayeleri Alımlama Estetiği ve Einfühlung yöntemleri ile empatinin bilişsel ve duygusal boyutları çerçevesinde incelenecektir. Başkalarını nasıl anladığımız konusu gerek sosyal bilimlerde gerek beşerî bilimlerde uzun yıllardır tartışılan bir konudur. Yüzyıllardır filozoflar bu konuya açıklama getirmeye çalışmış, bilim insanları bilincin varlığını somutlaştırmak üzere deneyler yapmışlardır. Empatiye ilişkin çalışmalar psikoloji başta olmak üzere pek çok disiplinin konusu haline gelmiştir. Empati kavramı, merkezine özne ile nesnenin karşılıklı ilişkisini almasından ötürü malzemesi dil olan edebiyat alanında da inceleme yapılmasına uygun bulunmaktadır. Bu tezin yazılmasına ışık tutan iki önemli kaynak bulunmaktadır. Bunlar Susanna Keen'in (2007) *Empathy and Novel* isimli kitabı ile Turgay Anar'ın (2014) "Edebiyat Eserlerini Anlamak ve Yorumlamak İçin Farklı Bir Yöntem: Einfühlung Teorisi" adlı makalesidir. Keen, eser ile okur arasında empatik tepkiye yol açan teknikleri ele almış ve empatinin eser içerisinde incelenebilmesi için karakterlerin bilincinin temsili, duygusal durumlarının tasviri gibi unsurların üzerinde durmuştur. Anar ise makalesinde Einfühlung kavramının, empati kavramı ile ilişkisini açıklarken özne ile nesne arasındaki özdeşimin edebiyat eserlerinin alımlanmasında ve açıklanmasında bir yöntem olarak kullanabileceğini aktarmıştır.

Bu çalışma, empatinin, edebiyat eserlerinin anlatı kurgusunu güçlendirdiği varsayımından hareketle ortaya konmuştur. Bundan yola çıkarak tezin amacı, Bilge Karasu'nun eserlerinde metin içindeki anlatım biçimleri ve teknikleri üzerinden empatik unsurların tespit edilmesi ve bu unsurların okur ile eser arasındaki ilişkisinin anlatı kurgusuna etkisinin incelenmesidir. Bundan hareketle empatiye yönelik çağdaş psikolojik araştırmalar içerisinde yer alan empatinin bilişsel ve duygusal boyutları incelenecek ve Bilge Karasu'nun eserleri anlatı kurgusu bağlamında bilişsel edebi çalışmalar üzerinden yeniden ele alınacaktır. Bu kapsamda post-modern teknikler ve varoluşçu edebî anlayışın eserdeki

empati kavramına etkisi araştırılacaktır. Bilge Karasu'nun eserlerinde empatinin nasıl devreye girdiği, nasıl işlendiği ve esere ne kadar güç kattığı sorularına cevap aranacaktır. Aynı zamanda duyguların ifadesinde dilin etkisi belirlenmiş olacaktır. Empatinin yazarın başarısına katkısı incelenecek ve Bilge Karasu'nun sanatı, empati boyutu üzerinden tanımlanacaktır.

Yazarın, eserlerinde kullandığı post-modern anlatı teknikleri, eserlerinin kategorize edilmesini zorlaştırmaktadır. Ancak genel olarak hakkında yapılan araştırmalarda Gece, Kılavuz ve Narla İncire Gazel adlı eserlerinin roman, *Troya'da Ölüm Vardı*, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, *Göçmüş Kediler Bahçesi* içerisinde yer alan metinleri ise hikâye olarak kabul görmektedir. Yazarın *Kismet Büfesi*, *Lağımlararası ya da Beyoğlu*, *Susanlar* ve *Öteki Metinler* adlı kitapları da öykü ve deneme türlerini bir arada bulundurmaktadır. *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*, *Halûk'a Mektuplar.*, *Nasıl Yazıyorsam Öyleyimdir* adlı çalışmalarında da yazarın deneme türündeki eserleri bulunmaktadır. Ayrıca çeşitli süreli yayınlarda deneme ve çevirileri yayımlanmıştır.

Bu çalışmada, kurgu eserlerine karşı okurun tepkisinin eserlerdeki teknik unsurlardan bağımsız düşünülemediğinden hareketle Einfühlung Kuramı ile Alımlama Estetiği Kuramının birleştirildiği karma bir yöntem ortaya konulacaktır. Einfühlung ve Alımlama Estetiği Kuramlarının eser inceleme uygulamaları, empatinin bilişsel ve duygusal bileşenleri ile incelenmiştir. Bunu yaparken tezin ana malzemesi olarak Bilge Karasu'nun *Troya'da Ölüm Vardı*, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, *Göçmüş Kediler Bahçesi* ve *Kismet Büfesi Narla İncire Gazel* adlı hikâye kitapları inceleme kapsamı olarak seçilmiştir. Bu kitapların seçilmesindeki temel neden, empatinin temelini teşkil eden duygu ve düşüncelerin aktarımının Bilge Karasu'nun eserlerindeki başarısı olmuştur. Bilge Karasu, eserlerinde korku, yalnızlık, sevgi ve şefkat gibi duyguları post-modern unsurlar içerisinde üstkurmaca ve oyunsuluk gibi anlatım biçimlerini; iç çözümleme, iç monolog ve iç diyalog gibi anlatım teknikleriyle birleştirirken eser içindeki kişileri, güçlü ve canlı bir karakter olarak tasvir eder ve onların çevreleriyle etkileşimini açık bir şekilde ortaya koyar. Bu durum, olay örgüsüne de etki eder ve okurla eser arasında katartik bir açıklığın ortaya çıkmasına olanak sağlar.

Bu tez iki bölümden oluşmaktadır. Tezin birinci bölümünde empatinin tanımı ve tarihçesi hakkında bilgi verilecektir. Tanımı ve kapsamına dair tartışmalar ele alınarak var olan tanımlamalar üzerinden empatik süreçleri oluşturan aşamalar tespit edilecektir. Bilişsel ve duygusal yönleri aktırılacak ve duygusal yönüyle ilişkili olan sempati, kişisel sıkıntı ve duygusal bulaşma kavramları açıklanacaktır. Empatiye yönelik ilk tartışmalardan biri olan kişinin nesnelere karşısında aldığı konum ortaya konulacaktır. Ardından ortaya koyulan karma yöntemi açığa kavuşturmak üzere empatinin temellerini teşkil eden Einfühlung Kuramı ile okur merkezli kuramlar hakkında genel bir değerlendirme yapılacaktır. 19. yüzyıl sanat kuramlarının önemli bir çalışma alanı olan kişinin sanat eseri karşısında duyduğu estetik haz duygusunun günümüz edebiyat çalışmalarına katkısı aydınlatılacak ve haz duygusu etrafında diğer duyguların özne ile nesne arasındaki ilişkisi, edebiyat eseri bağlamında dil ve kullanılan teknikler üzerinden aktarılacaktır. Okur ile eser arasındaki ilişkinin açığa çıkarılması üzerine okur merkezli kuramlar hakkında genel bir değerlendirme yapılmış ve bu kuramların eser ile okur arasındaki empatik ilişkiyi açığa çıkarmadaki katkısı irdelenecektir. Empatinin felsefedeki karşılığı olarak görülebilecek başkasını anlamaya yönelik tartışmalar ilkçağ filozoflarından çağdaş zihin kuramcılarına kadar süren geniş dönem öne çıkan filozoflar üzerinden açıklanacak ve bu görüşlerin edebiyat eserine nasıl tesir edebileceği yorumlanacaktır.

Tezin ikinci bölümünde ise Bilge Karasu'nun belirlenen eserlerinde empatik süreçlerin nasıl işlediği Einfühlung ve Alımlama Kuramları çerçevesinde incelenecektir. Empatinin bilişsel ve duygusal yönlerine vurgu yapan tanımlardan hareketle, eserlerde duyguların yansıtılma boyutu Alımlama Estetiği çerçevesinde incelenecek ve metin içerisinde özdeşim kurulan kişi ya da nesnelere Einfühlung Kuramı çerçevesinde ele alınacaktır. Bu bağlamda bulguların doğru tespit edilebilmesi adına her bir kitap içerisinde yoğun şekilde hissedilen duygular, eserler isimlerinin altında ayrı bir başlık olacak şekilde incelenecektir.

1. BÖLÜM

EMPATİ

Empati alanında Türkçede hazırlanmış pek çok çalışma bulunmaktadır. Bunların arasında en geniş kapsamlı olanlar arasında Üstün Dökmen'in *Sanatta ve Günlük Yaşamda İletişim Çatışmaları ve Empati* adlı kitabı ile Yücel Kabapınar'ın (2015) editörlüğünü yaptığı *Empati ile Gelişmek Empatiyi Geliştirmek: Çocuk ve Empati* adlı kitabı örnek gösterilebilir. Empatiyi edebiyat bilimi çerçevesinde inceleyen iki tez tespit edilmiştir. Bunlardan biri Sezergül Yıkılmış'ın (2019) *Türkiye Türkçesinde Empati Dili (Söylem Çözümlemesi)* adlı doktora tezidir. Söylem analizi yöntemlerinin incelendiği çalışmada Yıkılmış, Ahmet Ümit'in *Kırlangıç Çılgılığı* adlı romanını Gee'nin söylem çözümleme yöntemiyle incelemiştir. Zeynep Kösteloğlu'nun (2020) *Okul Öncesi Dünya Çocuk Edebiyatında Empati Olgusunun Karşılaştırılması* adlı doktora çalışmasında okul öncesi dönem kitaplarında empati duygusunu besleyen durumları tespit edilmiştir. Doğrudan empati üzerine hazırlanmış bir çalışma olmasa da Nilay Karakoç'un (2020) *Edebiyat ve Zihin: Bilişsel Edebiyat Kuramına Doğru* adlı yüksek lisans tezi zihin üzerine yapılan çalışmalar hakkında bilgi verirken bilişsel edebiyat çalışmaları ve bağlantılı olarak bilişsel poetika çalışmalarına ışık tutmaktadır.

Bu bölümde empatiye ilişkin psikolojik yaklaşımlar, duygusal ve bilişsel boyutlarıyla incelenecek ve empatinin tanımı üzerinden yürütülen tartışmaların bir analizi ortaya konacaktır. Ardından empatinin edebiyat ve felsefedeki yerini tespit etmek amacıyla empatinin edebiyattaki temelleri, romantik edebiyat geleneğinden itibaren incelenecek ve günümüzde ön plana çıkan okur merkezli kuramlar çerçevesinde, empatinin edebiyat eserini incelemeye katkısı irdelenecektir. Son olarak, kişinin kendisini başkasının yerine koyması anlayışı üzerinden şekillenen empatinin, felsefedeki yeri Antikçağ filozoflarından itibaren kendi ve öteki algısının nasıl şekillendiği, varoluşçu felsefe ve empatinin psikolojik boyutlarına benzer görüşler öne süren filozoflar üzerinden incelenecektir.

1.1. EMPATİYE YÖNELİK YAKLAŞIMLAR

Bu başlık altında empati kavramının geçmişten günümüze nasıl algılandığı açıklanacak ve tanımlar arasındaki benzerlik ve farklılıklar üzerinde durulacaktır. Bu bağlamda empatinin nörobiyolojik temelleri, aşamaları ve bilişsel ve duygusal boyutları ile kişinin başkalarına ve nesnelere yönelik algısı açıklanacaktır.

1.1.1. Empati, Tanımı ve Tarihçesi

Kendini başkasının yerine koymak şeklinde en kısa şekilde ifade edilen empati üzerine çalışmalar 19. yy'da estetik alanında başlamış ve günümüzde psikoloji başta olmak üzere birçok alanda empati hakkında önemli çalışmalar ortaya konulmuştur.

Estetik alanında empatiye yönelik ilk çalışmalar, estetik algının bedensel etkilerini anlamaya yönelik gerçekleştirilen psikolojik deneylere dayanır. Bu çalışmaların temelinde sanat eserinin kendisi yerine, alımlayıcısını hedef alan bir yaklaşım yer almaktaydı. Bu estetik algı doğrultusunda Robert Vischer, empatinin öncülü olan Einfühlung kavramını önermiştir. Vischer bu teoriyi oluştururken Alman filozof Karl Scherner'in *The life of the Dream* adlı eserinden etkilenmiştir. Scherner, rüyadaki bir evin kişinin kendi bedenini simgeleyebileceği örneğinden hareketle rüyanın bedeni uzamsal bir biçimde nesneleştirdiğini öne sürmüştür. Vischer, bu kapasiteyi rüyanın ötesine, nesnelere karşı davranışımızı hissetmek için doğal bir insan gücüne genişletmiştir. Bu bağlamda Vischer, Einfühlung'u; "insanların algıladıkları kişilere ve nesnelere gerçek ruhsal duygularını kendiliğinden yansıtması" olarak tanımlamıştır (Lanzoni, 2018:32).

Einfühlung'e karşılık olarak Grekçe kökenli "empati" kelimesini literatüre kazandıran kişi Edward B. Titchener olmuştur (2018:9). 1909 yılında *Elementary Psychology of Thought Processes* kitabında tanıttıktan sonra psikoloji ders kitaplarında yer almaya başlayan empati kavramı, 1913 yılında akademi tarafından kabul görülen çeviri haline gelmiştir.

Empati üzerinde en çok tartışılan konu, empatinin bilişsel mi yoksa duygusal (afektif) mı olduğuna dairdir. Bilişsel empati, zihin teorileriyle yakından ilişkilidir ve kısaca başkasının düşüncelerini anlama yeteneği olarak tanımlanır. Duygusal empati ise duygusal bir uyararla ortaya çıkan duygu deneyimini konu alır. Empati üzerine yapılan tanımlamaların bazıları, empatiyi sadece bilişsel olarak tanımlarken (Clark, Hogan, Wispé gibi) bazıları sadece duygusal olarak tanımlarlar (Batson, Fultz, & Schoenrade, Goldman, Hoffman, Stocks gibi). Günümüzde ise çoğu araştırmacı, empatiyi tanımlarken bilişsel ve duygusal süreçlerin bir arada var olduğuna vurgu yapmaktadırlar (Barker, Barnett, Colman, Eisenberg, Rogers gibi).

Empatinin ne olduğuna ve tanımın nasıl olması gerektiğine dair araştırmacılar, farklı yorumlar getirmiştir. Hogan, empatiyi (1969:308); kişinin kendisinin başkasının zihinsel durumunu inşa etme eylemi şeklinde tanımlamıştır. Rogers (1975:2), bir kişinin kendisini karşısındakinin yerine koyarak olaylara onun bakış açısıyla bakması, o kişinin duygularını ve düşüncelerini doğru olarak anlaması, hissetmesi ve bu durumu ona iletmesi süreci olduğunu ifade etmiştir. Davis (1996:12), ise empatiyi özellikle gözlemcinin içinde bulunduğu süreçleri ve bu süreçlerden kaynaklanan duygusal ve duygusal olmayan sonuçları içeren bir bireyin diğerinin deneyimlerine verdiği tepkilerle ilgili bir dizi yapı şeklinde tanımlamıştır. Hoffman (2000:4), kişinin kendi durumundan çok, karşısındaki bireyin durumuna uygun duygusal tepkiyi ifade ettiğini belirtmiştir. Barnett ve Mann (2013:230) ise empatiyi, başkalarının şefkat ve saygıya layık olduğu ve içsel bir değere sahip olduğu görüşüyle uyumlu bir duygusal tepkiyle sonuçlanan bir başkasının deneyiminin, bilişsel ve duygusal olarak anlaşılması şeklinde tanımlamışlardır. Eisenberg, Fabes, ve Spinrad (2006:647) ise, empatiyi bir başkasının duygusal durumunun veya koşulunun anlaşılmasından kaynaklanan, diğerinin duygusuyla aynı veya çok benzer olan veya ona benzer hissetmesi beklenen şeyden kaynaklanan duygusal bir tepki olarak tanımlamışlardır. Goldman (1993:351) için ise empati "Bir kişinin duygusal durumunu bir başkasınıkiyle taklit etmek" şeklindedir. Coplan (2011:40) empatiyi, "Bir gözlemcinin, diğer bir kişinin konumlanmış psikolojik durumlarını simüle ederken,

benlik-öteki farklılaşmasını sürdürdüğü karmaşık bir yaratıcı süreç” olarak tanımlamaktadır. Zahavi (2008:517) ise, empatiyi başkalarının deneyimlerine yönelik temel, indirgenemez bir niyet biçimi şeklinde tanımlamaktadır.

1.1.2. Empatinin Nörobiyolojik Temelleri

Empatinin biyolojik karşılığı olduğu düşünülen ayna nöronlar ilk defa 1990 yılında Parma Üniversitesinde Gallese, Rizzolatti ve arkadaşları tarafından keşfedildi. Ayna nöronlar, başlangıçta maymun premotor korteksinin F5 alanında keşfedilen, hem maymun belirli bir eylemi yaptığında hem de başka bir bireyi (maymun veya insan) benzer bir eylem yaparken gözlemediğinde ateşlenen belirli bir visuomotor nöron sınıfıdır (Di Pellegrino ve diğerleri 1992; Gallese ve diğerleri, 1996; Rizzolatti ve diğerleri 1996).

Motor ayna nöronlar insanlarda da bulunmuştur. İnsanlarda, (motorik) ayna nöron sistemi posterior inferior frontal gyrus (IFG), ventral premotor korteks ve rostral inferior parietal lobül (IPL) bölgelerinden oluşur. Ayna nöronların işlevsel rolünün ne olabileceği konusunda iki ana hipotez geliştirilmiştir. Birincisi, ayna-nöron aktivitesinin taklide aracılık etmesidir. İkincisi, ayna nöronların eylem anlayışının temelinde yer almasıdır. Bu durumdan, bir eylem gözlemlendiğinde, gözlemcinin motor sisteminin rezonansa (yankılanmaya) neden olduğu anlaşılmaktadır (Rizzolatti ve diğerleri: 2001).

Ayna nöronların işleyiş mekanizması oldukça basittir. Biri, başka biri tarafından yapılan bir eylemi gördüğünde, o eylemi temsil eden nöronlar, gözlemcinin premotor korteksinde aktif hale gelir. Gözlenen eylemin otomatik olarak uyarılan bu motor temsili, aktif eylem sırasında kendiliğinden üretilen ve çıktığı eylemde bulunan kişi tarafından bilinen şeye karşılık gelir. Bu sayede ayna sistemi görsel olarak aldığı bilgiyi kendi bilgisine dönüştürür.

Yapılan çalışmalar yalnızca karşımızdaki kişinin eylemlerini değil; acı hissini, dokunma, tatma, iğrenme gibi duyularını da kendi gerçek deneyimlerimiz gibi işlediğimizi göstermiştir. Duygusal bulaşma olarak adlandırılan bu durumun nöral

düzeydeki karşılığı bilimsel olarak tespit edilmiştir: İnsula içindeki ayna-benzeri nöronlar hem öğrendiğimiz zaman hem de başka birisini öğrenirken gözlemlendiğimizde harekete geçmektedir (Keysers, 2019:34).

Taklit (mimicry), başka bir kişinin yüz, vokal veya postüral ifadeler veya hareketlerle iletilen duygusal ifadesini yansıtan otomatik olarak ortaya çıkan bir yanıt olarak tanımlanabilir. Yüz taklidi alanında, örneğin, elektromiyografik (EMG) kayıtlar, duygusal yüzlerin görsel sunumunun gözlemcide karşılık gelen duygusal yüz ifadelerini ortaya çıkardığını ortaya koymaktadır (aktaran, Klimecki-Lenz & Singer 2013:535). Kısacası kendi eylemlerimiz için kullandığımız premotor alanları ve duyularımız için kullandığımız somatosensorik alanları başkalarının deneyimini anlamak için de kullanmaktayız.

1.1.3. Empatinin Aşamaları

Empatiye ilişkin yapılan tanımlamaların geneline bakılınca empatinin bir “süreç” olduğu ortaya çıkmaktadır. Empatiyi psikolojik anlamda kuramsallaştıran ilk isimlerden biri olan C. Rogers’ın tanımını ele aldığımızda empatinin başkasının duygu ve düşüncelerini anlama, hissetme ve bunu karşısındakine aktarma şeklinde üç aşaması bulunmaktadır.

Dökmen (2021:158), Rogers’ın tanımlamalarında ortaya çıkan aşamaları değerlendirir. Birinci aşama, Rogers’in tanımına göre empatik sürecin başlayabilmesi için gerekli olan ilk şey içerisinde bulunulan durum karşısında kişinin kendini diğer kişinin yerine koyabilmesidir. Her insanın hayata bakışı, olayları yorumlaması ve olaylar karşısındaki duygu ve düşünceleri farklıdır. Bir insanı anlamamanın en önemli yolu onun gibi düşünmekten geçmektedir. Bakış açısı geliştirmek olarak adlandırılan bu özellik olaylara başkasının gözünden bakabilmeyi kolaylaştırmakta ve karşımızdaki kişinin dünyasını algılamamıza yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda Dökmen (2021:158), kişinin kendisini başkasının yerine koyarken bu durumun geçici olması gerektiğini vurgulamaktadır. Aksi halde durum empati kurmaktan çıkıp sempati olarak adlandırılan duruma neden olabilmektedir.

İkinci aşama ise karşımızdaki kişinin duygu ve düşüncelerinin doğru olarak algılanmasını kapsar. Bu noktada duygu ve düşünce iki farklı durum olarak bulunmaktadır. Bakış açısı geliştirerek birinin ne düşündüğünü anlamak empatinin bilişsel bir boyutuyken karşımızdakiyle benzer duyguları hissetmem empatinin duygusal bir boyutudur.

Üçüncü aşama ise, kişinin karşısındaki kişiyi anladığını ona iletebilmesidir. Empati kurulan kişinin duygu ve düşünceleri doğru bir şekilde kavranırsa da sürecin tamamlanması için bunun karşısındaki kişiye iletilmesi gerekmektedir. Dökmen (2021:159), kişinin kendi kurduğu empati ile karşısındaki kişiye ilettikleri empatinin farklı olduğunu aktarır. İnsanlar karşısındaki kişiyi her ne kadar anlarsa da bunu ona ifade etmekte zorluk çekmektedir. Dökmen (2021:160), empatik tepki vermenin sözel olarak ve jest ve mimikler aracılığıyla olmak üzere iki yöntemi olduğunu açıklar.

Bu çerçevede Dökmen (1988), empatik süreçleri “Aşamalı Empati Sınıflaması” adını verdiği modeli ile açıklar. Bu model “onlar basamağı”, “ben basamağı” ve “sen basamağı” olmak üzere üç temel empati basamağından oluşmaktadır ve her bir temel basamağın altında “düşünce” ve “duygu”dan oluşan iki alt basamak bulunmaktadır. Bu çalışmasında yer verdiği bir diğer basamak olan “biz basamağı”na ise, sonraki çalışması İletişim Çatışmaları ve Empati (2021)’de yer vermemiştir.

“Onlar Basamağı”nda, karşısındaki kişinin sorununu dinleyen kişi, soruna odaklanmaz ve karşısındaki kişinin duygu ve düşüncelerini dikkate almaz. Sorunun sahibi kişiyle çözüme yönelik konuşurken kendi duygu ve düşüncelerini yansıtmaz. Hatta konuya yönelik kendi görüşü bile yoktur. Üçüncü şahısların, yani toplumun konuyla alakalı neler düşünebileceğini aktarır. Bu basamakta kişi genellemelere başvurur ve toplumun konuya yönelik genel kanısını aktarır.

“Ben Basamağı”nda tepki veren kişi ise egosantriktir. Egosantrik anlayışa göre kişi, karşısındaki kişinin sorunlarını dinlerken kendisini onun yerine koymaz. Ben-merkezci bir dille sürekli konuya yönelik kendi duygu ve düşüncelerini aktarır. Bu

kişinin tavrı eleştiri odaklıdır. Karşısındakine nasihat verir. Ben diliyle konuşur. Bu basamakta kurulan empati onlar basamağına kıyasla daha başarılı olsa da bakış açısı alma konusunda yeterli olmadığı için tam anlamıyla empatik değildir.

“Sen Basamağı”nda ise kişi, kendisini başkasının yerine koyarak bir bakış açısı geliştirmeyi başarır. Tepkisi karşısındaki kişinin ne düşündüğü ve hissettiğine yöneliktir. Dökmen (1988), empatinin bu basamaklarını tepki derecelerine göre sınıflandırır. Buna göre empatik tepkinin, en kaliteli olduğu sıralamadan en yetersiz olduğu sıralamaya doğru olmak üzere; senin problemin karşısında başkaları ne düşünür ne hisseder, eleştiri, akıl verme, teşhis, bende de var, benim duygularım, destekleme, soruna eğilme, tekrarlama ve derin duyguları anlama şeklinde on maddede sıralanır.

Kısaca, empati üzerine yapılan tanımlamalara ve süreçlere bakıldığında empatinin bilişsel ve duygusal boyutlarının ön plana çıktığı görülür. Aşamalı bir süreç olarak ele alındığında empatinin, diğer kişinin duygularını anlama, hissetme ve anladığını hissettirme şeklinde üç aşaması olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca empati kurulan kişiye verilen tepkiler de kişinin empati seviyesinin ne durumda olduğunu göstermektedir.

1.1.4. Empatinin Bilişsel ve Duygusal Boyutları

Genel olarak bakıldığında empati hakkında yapılan tanımlamaların, empatinin aşamalarını da kapsadığı görülmektedir. Empatiye dair yapılan tanımlamalar empatiyi bir süreç içerisinde ele almıştır. Bu süreç içerisinde empatinin bilişsel ve duygusal aşamalarından oluşan boyutları olduğu ve bu aşamaların bazen ayrı ayrı bazen birlikte yer aldığı görülmüştür. Bu bölümde empatinin bilişsel ve duygusal boyutları ayrıntılandırılacaktır.

1.1.4.1. Bilişsel Empati

Empatinin bilişsel yönü, başkalarının bakış açılarını nasıl anladığımıza dair zihin teorilerini ortaya koyar. Teori-Teori ve Simülasyon Teorisi olarak adlandırılan iki temel zihin teorisi bulunmaktadır. Bu teoriler, ilk ortaya çıkış dönemlerinde birbirlerine oldukça zıt eğilimler göstermiş olsa da bugün pek çok araştırmacı bu iki görüşün uzlaştığı hibrit bir teori önermektedir (Stueber, 2006:105).

Teori teorisyenleri, başkalarının davranışını anlamak için bir folk (halk) psikolojisi teorisi kullanıldığını iddia ederler. Simülasyon teorisyenleri ise folk psikolojisine gerek olmadığını, bir hedefin davranışını anlamak için yapılması gereken tek şeyin, empati kurulan kişi durumunda olduğunda ne düşünüleceğini, hissedileceğini ve yapılacağını hayal etmek olduğunu öne sürerler ve bu temelde, hedefin ne düşündüğünü, hissettiğini ve ne yapacağını anlaşılma başlanacağını savunurlar.

Teori-Teori, çevresel girdiler, iç durumlar, diğer içsel durumlar ve davranışsal çıktılar arasındaki nedensel bağlantılara işaret eder. Başka bir kişinin gözlemlenen davranışı veya yüz ifadesi gibi bilgiler ve atıflar gözlemlenen kişinin, zihinsel durumlarına teorik çıkarımları teşkil eder. Teori teorisine göre, zihinsel durumların davranışı nasıl bilgilendirdiği konusunda teori kurarak davranışı açıklanır ve bu şekilde tahmin edilir. Halk psikolojisi teorisiyle, başka bir kişinin davranışından, onun olası zihinsel durumlarının ne olduğunu çıkarsanır. Bu çıkarımlardan ve ayrıca zihinsel durumları davranışa bağlayan teorideki psikolojik yasalardan, diğer kişinin sonraki davranışını tahmin edilir. (Carruthers ve Smith, 1996; Davies ve Stone, 1995).

Teori teorisyenlerinin, çıkarım vurgusunu reddeden simülasyon teorisine göre ise insanlar başkalarının zihinsel durumlarını belirlemek için hayal gücünü, zihinsel role girmeyi (mental pretense), perpektif almayı (kendini başkasının yerine koymak) kullanır. Bir zihinselleştirici, başka bir kişiyi önce kendi zihninde, hedefin karşılık gelen sahte durumlar yaratarak simule eder. Daha sonra bu sahte durumlar, girdiler üzerinde çalışan ve yeni bir çıktı (örneğin karar) üreten

uygun bir bilişsel mekanizmaya girer. Bu yeni durum “çevrimdışı” olarak alınır ve hedefe atfedilir ya da atanır (Shanton ve Goldman: 2010:527).

Simülasyon Teorisinin temel bir fikri, zihin okuyucularının, karar vericilerin kendilerinin olduğu, dolayısıyla karar verme kapasitelerine sahip oldukları gerçeğinden yararlanmalarıdır. Başkalarının zihinlerini okumak için, insanların karar verme mekanizması hakkında bir teori içeren insan psikolojisi üzerine özel bir bölüme başvurmaları gerekmez. Bu teoride zihin okuyucular, başkalarının zihinlerini "aynalamak" veya "taklit etmek" için kendi zihinlerini kullanırlar (Goldman, 2006:20).

Goldman (2006:36), simülasyonların süreçler olduğunu ve onların da süreçlerin simülasyonları olduğunu öne sürer. Ayrıca, süreçlerin de zihinsel simülasyon girişim süreci olduğunu söyler. İnsanların, bir soruyu yanıtlarken başarıya ulaşan ya da deneme girişiminde bulunulan zihinsel simülasyonları kullandıklarını aktarır. Kişi, bu işlemi gerçekleştirirken ise, görselleştirme, zihinsel role girme ve perspektif alma gibi yöntemleri kullanır.

Simülasyon teorisinde en büyük sorun, teorinin yalnızca karşımızdaki kişiyle aynı düşündüğümüzde ya da aynı değer yargılarına sahip olduğumuzda geçerli olmasıdır. Aksi halde zihin okuyucusu kendi düşüncelerini empati kurduğu hedefe atfedebilir.

Goldman, simülasyon teorisini iki süreçte ele alır. İlki, düşük düzey olarak adlandırdığı görsel algı üzerine kurulu Yüz Temelli Duygu Okuma (FaBER) Sistemidir. Yüz temelli duygu tanıma basit, ilkel, otomatik ve büyük ölçüde bilinç seviyesinin altında olduğu için düşük seviyeli zihin okuma olarak adlandırılır. FaBER herhangi bir önermesel içeriği tanımlamadan, korku, tiksinti, öfke gibi duygu tiplerini tanımayı içerir. Duygu tanımanın bilişsel olarak ilkel bir yansıtma sürecine dayandığını düşünür (2006:113). Bu savını ilerleyen bölümde açıklanacak olan son dönemde keşfedilen ayna nöron sistemiyle açıklar. Aynalamanın olduğu her yerde, düşük seviyeli zihin okuma olmasa da simülasyon temelli zihin okuması olabileceğini aktarır (2006:140).

Yüksek seviye zihin okuma ise önermeye dayalı tutumlar gibi görece karmaşık yapıya sahip zihinsel durumları hedef alır, bazı bileşenleri, istemli/iradi kontrole tabidir ve bir dereceye kadar bilince erişilebilirliği vardır. Bu tür bir simülasyon süreci aynı zamanda uzun süreli bellekte depolanan bilgilerin rehberliğini gerektirir (Shanton & Goldman, 2010:531).

Simülasyon teorisinin temelinde, başkasını anlamaya çalışırken kullandığımız mekanizmaların kendi zihinsel süreç ve durumlarımızın temelinde yatan mekanizmaların örtüştüğü varsayımı yatar. Görsel imgeleme ile gerçek algı mekanizmaları ve gerçek motor davranış ile motor imgelem arasında önemli bir örtüşme olduğunu öne sürer. Ayna nöron olarak adlandırılan, son dönemde keşfedilen bir sistem, bir kişinin herhangi bir niyetinin, duygusunun ya da eyleminin gözlemlendiğinde, kişinin kendisinin de aynı duyguyu hissettiğinde ya da aynı eylemde bulunduğu uyarılan sinirsel alanların aynı olduğunu ispat etmiştir.

1.1.4.2. Duygusal (Affective) Empati

Bilişsel empati, yukarıda bahsedildiği gibi empati kuran kişinin karşısındaki kişi hakkında çıkarımlar yapmasını ve onun duyguları veya davranışları ile ilgili ipuçlarını çözmesini gerektirirken, duygusal empati ise bir başkasının duygusal durumunu gözlemlemenin bir sonucu olarak bireyde ortaya çıkan dolaylı duygusal tepkileri vurgular. Martin Hoffman'ın empatik duyguyu, onu deneyimleyen kişi yerine başka birinin durumuna uygun bir duygu olarak tanımlamasından hareketle Eisenberg de empatiyi bir başkasının duygusal durumunun kavranmasından veya anlaşılmasından kaynaklanan ve diğer kişinin hissettiğine benzeyen veya onunla uyumlu olan bir duygusal uyarılma olarak tanımlar (Losoya ve Eisenberg, 2001:36).

Empatinin bu tanımı, bizi empatiye benzeyen sempati ifadesine götürür. Ancak empati, birinci şahıs bakış açısıyla deneyimlenir. Kişinin kendisi için sempati duyması olası değildir. Sempati ise üçüncü şahıs bakış açısını yansıtır. Kişi, kendine sempati duyabilir, elbette, ama bunu yaptığında, tipik olarak daha uzak,

üçüncü şahıs bakış açısıyla olur. Sempati, bir başkasının duygusal durumunun kavranmasına dayanan diğerinin sıkıntısının hafifletilmesi arzusunun içeren, ötekileştirilmiş duygusal bir tepkidir. Sempati, empati deneyiminden kaynaklanabilir veya yalnızca perspektif alma, zihinsel çağrışımlar ve başkasının durumu hakkındaki bilgilere bellekten erişme gibi bilişsel süreçlerden kaynaklanabilir (Losoya ve Eisenberg, 2001:36).

Empati çalışmalarında birlikte kullanılan fakat çeşitli özellikleriyle farklı vurguları olan kişisel sıkıntı ve duygusal bulaşma kavramları bulunmaktadır. Kişisel Sıkıntı kişi başka bir kişiyi sıkıntıda gözlemlediğinde ve kendi kendine sıkıntıya girerek tepki verdiği ortaya çıkar (Coplan ve Goldie, 2011: 9). Kişisel sıkıntı, empatik olarak sıkıntılı bir bireyin, hedef için olduğu kadar kendisi için de stresli hissetme eğilimini veya hedeften daha çok kendisi için sıkıntılı hissetme eğilimini tanımlar. Bu eğilim, daha az sosyal uyum, daha fazla saldırganlık ve kendini (genellikle fiziksel olarak) sıkıntılı durumdan, örneğin ihtiyacı olan bireyden uzaklaştırma eğilimiyle ilişkilidir. Kişisel sıkıntıyı, empatik sıkıntıdan ayırt etmek oldukça zordur. Kişisel sıkıntı, empatiden ya da aşırı empatik uyarılmadan kaynaklanabilir. Ayrıca kişisel sıkıntı yalnızca bilişsel süreçler yoluyla da ortaya çıkabilir. Hoffman, bir başkasının sıkıntısına karşı olumsuz bir duygusal tepki deneyimini empatik aşırı uyarılma olarak nitelendirir bunun başkalarına odaklanmaktan çok benliğe odaklanmaya yol açacağını varsayar (aktaran Losoya ve Eisenberg, 2001:38).

Duygusal Bulaşma ise bir kişinin diğeriyle aynı duyguyu hissetmesidir. Doğası gereği empatik olan kişilerin başkalarının duygularına karşı hissettiği en temel tepkidir. Kaynaklarda bu durum başkalarının duygularını “yakalamak” (catching) şeklinde geçer. Bireyin başka bir insanı otomatik olarak taklit etmesi, yüz ifadesinin ve beden duruşunun o bireyle senkronize olması ve bunun sonucunda o bireyle duygusal olarak aynı noktada birleşmesi şeklinde ifade edilir (Hatfield, 1993:96). Coplan, duygusal bulaşma ve empati arasındaki farkı tartışırken, empatinin aksine duygusal bulaşmanın aşağıdan yukarıya veya dışarıdan gelen bir süreç olduğunu öne sürer. Duygusal bulaşma istemsizdir, herhangi bir kasıtlı çaba ya da hayal gücü gibi daha üst düzey bir işlem gerektirmez. Bir duyguyu

ifade eden başka bir kişiyle doğrudan duygusal etkileşimle tetiklenir ve sonuç olarak diğerinin doğrudan algılanmasını gerektirir (Coplan ve Goldie, 2011:46).

Duygusal bulaşma ve empati arasındaki temel farklardan biri, bulaşmanın doğrudan, otomatik, aracsız bir süreç olmasıdır. Empati, perspektif almayı gerektirdiğinden hiçbir zaman tamamen dolaylı değildir. Kabaca, perspektif alma, birinin diğerinin durumunda olma deneyimini simüle ederek başka bir kişinin öznel deneyimini inşa ettiği hayal gücüne dayalı bir süreçtir. Perspektif almanın kendine ve ötekine yönelimli olmak şeklinde iki biçimi vardır. Kendine yönelik bakış açısında, kişi kendini başka bir kişinin durumunda temsil eder. Bu nedenle, başkasıyla kendi odaklı bakış açısıyla ilgilenildiğinde, onun durumunda olmanın kişinin kendisi için nasıl bir şey olduğu hayal edilir. Öteki odaklı bakış açısında ise kişi, kendini karşısındakinin yerine koyar ve karşısındakinin bu durumda ne yapabileceğini onun bakış açısıyla düşünür. Yani başkasının deneyimini onun bakış açısından simüle etmeye çalışılır. (Coplan ve Goldie, 2011: 9).

Öteki odaklı bakış açısı, benmerkezci önyargılara dayanan yanlış fikir birliği etkilerinden, kişisel sıkıntılardan ve tahmin hatalarından kaçınır. Kişinin kendi deneyimlerine ve özelliklerine dayalı olarak hayal etmeye geri dönmek yerine yansıtma aracılığıyla, diğerinin deneyimlerine ve özelliklerine odaklanmaya devam edilir. Diğer odaklı bakış açısında, hedefin bakış açısı başarılı bir şekilde benimsendiğinde, kişi kendisini empati kurduğu kişi olarak hayal etmek yerine, kendisini, onun deneyimlerini bizzat yaşayan kişiymiş gibi düşünür.

Sonuç olarak incelendiğinde, empatiye yönelik çalışmaların, bilişsel ve duygusal boyutları üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Bilişsel empatide kişi, karşısındaki kişi ile empati kurabilmek için yüz okuma ya da bakış açısı geliştirme gibi dış etkenleri kullanarak kişinin durumunu algılamak duygusal empatide kişi, kendisini doğrudan empati kurduğu kişi gibi düşünmektedir.

1.2. EDEBİYAT VE FELSEFEDE EMPATİ

Bu bölümde özellikle psikoloji biliminin inceleme alanına giren empatinin, edebiyat incelemelerinde nasıl kullanılabileceğini tespit etmek amacıyla empatinin edebiyattaki ilk yansımalarından biri olan romantik gelenek içerisindeki yeri ifade edilecektir. İkinci olarak ise tarihsel süreç içerisinde anlatıldığı üzere, empati ile benzer bir anlama sahip olan ve edebiyat incelemelerinde bir yöntem olarak kullanılan Einfühlung Kuramı'nın edebiyat ve empati çalışmalarına etkisi incelenecektir. Edebiyat eserlerinde eserle özdeşim kurulması ya da eser içerisinde anlatıcının ya da karakterin kurduğu özdeşimin, empatik boyutları ortaya konulacaktır. Ardından, tarihsel süreç içerisinde "eserde ne anlatıldığı" sorusunun "eserden ne anlaşıldığı" sorusuna dönüşmesiyle ortaya çıkan Alımlama Estetiği Kuramı'nın, okur ile eser arasındaki empatik süreçleri oluşturmada bir yöntem olarak kullanılmasına dair bir yöntem önerisi geliştirilecektir. Son olarak ise empatinin, eserden alınan haz karşısındaki etkisi, önce katartik süreçler içerisinde Aristoteles ve Platon gibi filozoflar tarafından nasıl yorumlandığı ifade edilecek ve günümüz felsefe anlayışında başkasını bedenini algılama sorunu olarak görülen bedenleşme sorunundaki empatik durumlar ortaya konacaktır. Bu bağlamda, felsefe açısından empatinin konumu tespit edilecektir

1.2.1. Edebiyat ve Empati

Bu bölümde empatinin, edebiyat eserlerini incelenmesinde nasıl katkı sunabileceği, tarihsel süreç içerisinde empati ile benzer şekilde kullanılmış olan Einfühlung kavramı çerçevesinde açıklanacaktır. Ayrıca, okur ve eser arasındaki empatik ilişkinin boyutlarını ortaya koymak üzere okur merkezli kuramlar, merkezine Alımlama Estetiği alınacak şekilde açıklanacaktır.

1.2.1.1. Sanat ve Nesne Merkezinde Empati

Empati çalışmalarının sanat eserlerine dair geçmişi, romantik geleneğe dayanmaktadır. Sanatı doğanın bir yansıması olarak gören romantik düşünürler

estetik alanındaki çalışmalarını romantik gelenek içerisinde yorumlamış ve estetik obje ile onu alımlayan süje arasındaki ilişkiye dair çalışmalarını temellerini atmışlardır. Bu çalışmalar, kişinin nesnelere karşı nasıl tavır geliştirdiğini açıklayan çağdaş psikoloji kuramlarına ve ardından merkezine sanat eserinin alımlayıcısını alan Einfühlung kuramına ışık tutmuştur. Sanat eserini incelemeye karşı geliştirilen bu tutum ardından edebiyat çalışmalarına da etki etmiştir. Bu bağlamda Einfühlung Kuramı, edebiyat eserini incelemede okurun ve yazarın, eserle özdeşimi üzerine yapılabilecek çalışmalara ışık tutmaktadır.

1.2.1.1.1. Romantizm

Empati kavramının kökleri, Romantizm'de; Herder'de ve Novalis'te ve doğanın "ancak içsel bir ruhani gerçekliğin dışsal bir sembolü olarak görüldüğünde doğru bir şekilde anlaşılacağını" düşünen diğer "panteist eğilimli romantik düşünürlerde" yatmaktadır. Romantizm; "sembolik ve içselleştirilmiş romans kurgusunda kişinin kendisini/benini başkalarıyla ve doğayla olan ilişkisini keşfetmesini sağlayacak araçları bulan, akıldan daha yüce ve kapsayıcı bir yeti olarak hayal gücüne imtiyaz tanıyan (..) Avrupa kültür hareketi"dir (Ferber, 2020:23-24).

Einfühlung, Romantikler için genel bir bilme aracıdır. Novalis, "doğayı anlayan kişinin, neredeyse hiç çaba harcamadan her şeyin doğasını tanıyan ve doğayla yakın ve çok yönlü bir ilişki içinde, duyguları aracılığıyla tüm doğaya karışan, deyim yerindeyse kendini onların içinde hissedeni" kişi olduğunu ifade eder. (Coplan ve Goldie, 2011:83)

Novalis ve Fichte, Kant estetiğini romantizme uyarlamışlardır. Novalis özne ile nesne arasındaki ayrımın kaynağındaki nihai temelle bilişsel temasın mümkün olmadığı sonucuna varır. Fichte ise söz konusu zeminin "zihinsel sezgi" dediği eylem aracılığıyla kavranabilir olduğunu ve bu eylemle oluşturulduğunu varsayar.

Romantizmde önemli olan, insanın bir perspektif ortaya koymasıdır. Ortaya konulan perspektifler yani bakış açıları çoğaldıkça ruh da o kadar çok anlam

kazanmaya başlar. Kişinin perspektif üretme kabiliyeti ise doğrudan empatik bakış açısı geliştirmeyi gerekli hale getirir.

1.2.1.1.2. Einfühlung ve Empati

Edebiyat eserlerini anlama ve yorumlamada Einfühlung Kuramının önemli bir yeri vardır. Bu bağlamda Vischer, Vico, Lipps, Herder, Lotze gibi isimler Einfühlung Teorisini çeşitli açılardan incelemişlerdir. Bu bölümde Einfühlung Kuramı, bu isimlerin görüşleri üzerinden açıklanacaktır.

1.2.1.1.2.1. Einfühlung, Sanat ve Empati

Empatiyi dar anlamında karşımızdaki bireyin duygu, düşünce ve eylemlerini anlamak olarak tanımlasak da geniş anlamında etrafımızda var olan her şeye anlam vermenin bir yöntemi olarak değerlendirebiliriz. Özellikle psikoloji ve felsefenin keskin sınırlarının olmadığı 19. yy'den 20. yy'nin ortalarına kadar görsel biçim algısı ve estetik algının empatik temelleri üzerine pek çok çalışma ortaya konmuştur.

Empati kelimesini estetik alanında kullanılan "einfühlung" ifadesi yerine ilk kez kullanan Lipps, Einfühlung'u; "Bir insanın kendisini karşısındaki bir nesneye yansıtması, kendini onun içinde hissetmesi ve bu yolla o nesneyi içine alarak/özümseyerek anlaması süreci" olarak tanımlamıştır.

Lipps, bir başkasını, ancak diğeriyle yansıtma yoluyla bir tür birlik oluşturarak tanıdığımızı savunmuştur; onun empati kavramı, buna uygun olarak, nesnenin dinamik özelliklerini, örneğin mimari bir sütun, kendimizinmiş gibi hissettiğimiz kişisel bir yansıtma eylemini ifade etmektedir (Coplan ve Goldie, 2011:84).

Yazar ve estetikçi Vernon Lee, James'in, duygunun ister kalp atışlarını hızlandırması, ister solunumu hızlandırması ister ilham verici vücut hareketleri olsun, özünde fizyolojik bir tepki olduğu yönündeki etkileyici görüşünü desteklemiştir. Buna göre duygu, özünde bedensel bir tepkidir. Lee, bedensel

hareketin sadece duygu için değil, aynı zamanda estetik deneyim için de önemli olduğunu düşünmekteydi.

On dokuzuncu yüzyılın başlarında, anatomist ve sanatçı Charles Bell, ortak beş duyuya kas duyusunu eklemiştir. 1880'de patolojik anatomist H. Charlton Bastian tarafından "kinestezi" olarak tanımlanan altıncı his adı verilen duygu, ağırlığı, direnci ve vücudun hareketinin farkındalığını değerlendiriyordu.

Lee ise estetik beğeniye jimnastik egzersizlerine indiriyor gibi gözükmektedir. Bir diğer eğilim ise "içsel taklit" ten ve "motor imgelem"den bahseden Karl Groos ve Herbert Langfeld gibi yazarlarda görülmektedir. Harvardlı psikolog Langfeld ise James'in duygusal teorisine karşı çıkar ve "Mermer bir gövdenin pürüzsüz kıvrımlarını fark ettiğimizde, dikkatlice gözlemlersek, muhtemelen ellerimizin figürün etrafında hayal gücümüzle hareket ettiğinin geçici bir görüntüsünü elde edebileceğini" ifade eder. Böyle bir hareket imgesine, hatırlanan gerçek hareketi üretecek olana benzer bir sinir aktivasyonu modeli olan motor bellek demektedir. Langfeld, bu modelin, görüntülerin işlerini yapabilmeleri için bilinçli olmaları gerekmediğini belirtir (Coplan ve Goldie, 2011:84).

"Einfühlung" kelimesini ilk kullanan "Geschichte der Aesthetik in Deutschland" (1869) isimli eserinde Rudolf Hermann Lotze'dir. Lotze'ye göre zevk, mekansal görüntülemenin kendi fiziksel durumumuzun deneyimiyle eşleştirilmesinden kaynaklanır, bedensel düzenliliğimiz tüm estetik deneyimleri kaplar. Özel yapımızı nesnel biçim deneyimine aktarırız. Lotze'nin katkısı, duygusal içeriği görsel olsun veya olmasın izlenimler tarafından üretilen tüm duyularla birleştirdiğimiz süreci aydınlatmaktır (Fauvel, 2009:78)

Einfühlung üzerine yapılan çalışmalarda öne çıkan bir diğer isim ise Giambattista Vico'dur. Vico'ya göre kendini içinde hissetme olgusu, zihinsel bir sözlüğü paylaşmaya bağlıdır. Sembolleri ve görüntüleri paylaştığımız için, başkalarının algısal veya duygusal bağlarına metaforik bir yer değiştirme gerçekleştirebiliriz. Vico'ya göre: "*Kelimeler, zihnin ve ruhun kurumlarını*

belirtmek için bedenlerden ve bedenlerin özelliklerinden taşınır.” (Fauvel, 2009:29)

Turgay Anar, Edebiyat Eserlerini Anlamak ve Yorumlamak İçin Farklı Bir Yöntem: Einfühlung Teorisi adlı makalesinde Einfühlung’u anlamak için Estetik, Estetik tavrı alma, autotelos, kontemplation ve duyum kavramlarının önemine dikkat çeker. Estetik sözcüğü Grekçe “aisthesis” ya da “aisthanesthai” kelimesinden gelir. “Aisthesis” kelimesinin anlamı duyum, duyulur algı anlamlarına gelirken “aisthanesthai” kelimesi duyuru ile algılamak anlamına gelir. Estetik Biliminin kurucusu kabul edilen Baumgarten’a göre estetik, “özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi teorisi, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi, duyuşsal bilginin bilimi”dir (Tunalı, 2012:13-14).

Estetik alanında yürütülen çalışmalarda iki önemli ekol vardır. Biri estetik objenin yani sanat eserinin kendisini merkeze alan ve sanat eserinin ne olduğunu, sanat eseri ile doğal obje arasındaki ilişkiyi inceleyen objektivist estetik anlayışıdır. Sübjektivist yani psikolojist olarak adlandırılan diğer yöntem ise estetik tavrı almada süjenin önemine vurgu yapar. (Tunalı, 2012:21)

Worringer estetik tavrı almada süjenin önemine vurgu yaparak: *“Estetik objektivizmden estetik sübjektivizm’e en kesin adımı atmış olan, yani araştırmalarında artık estetik objenin biçiminden değil de estetik objeye bakan süjenin davranışından hareket eden modern estetik, genel ve geniş deyimleriyle, Einfühlung öğretisi diye adlandırılabilen bir teoride doruk noktasına ulaşır”* (Worringer: 1985:12) ifadeleriyle modern sanat çalışmalarında sanat eserine bakış açısı gelişmede süjenin öneminin mahiyetini belirtmiştir.

Estetik tavrı almada esas olan süjenin objeyi kavrayarak ondan haz alması söz konusudur. Bu haz almada herhangi bir bilgi edinme amacı güdülmez. Sadece yapıtın kendisine odaklanılır. Estetik tavrın en önemli özelliklerinden biri “autotelos” (ereği kendinde) olma özelliğidir. Grekçe Auto-telos kelimesi, “ereği kendinde olmak” anlamına gelir. Bu kavrama göre önemli olan gerçekleştirdiğimiz herhangi bir sanat etkinliğinde amacımız sadece haz duymaktır. Bir kitabı sadece

haz almak için okuyorsak, bu tavrın ereği (amacı) kendi içinde bulunur, auto-telos'u vardır. Etkinliği başka bir amaca yönelik gerçekleştiriyorsak bu tavır estetik değildir. Kontemplation, Latince de seyretmek, "temaşa" etmek anlamına gelir. Kontemplation'da kastedilen dışsal ilginin dışında seyretmeyi seyretmek için amaçlamak, seyretmeden duyduğu haz nedeniyle bir objeyi seyretmek için seyretmektir (Tunalı, 2012:27).

Estetik bilimi, duyusallık ile yakından ilgilidir. Platon'dan itibaren pek çok filozof duyumlar üzerine çalışmış, estetik duyumları çalışmalarının merkezine almışlardır. Modern psikoloji duyumları, görme duyumları, işitme duyumları, koku duyumları, tat duyumları, dokunma duyumları, ısı duyumları, kasların hareket duyumları, denge duyumları, ağrı duyumları, canlılık (vital) duyumları olmak üzere 10 ayrı kategoride ele alır. Einfühlung söz konusu olduğunda en çok etkin olan duyumlar işitme, görme ve kasların hareketi (kinestetik) olarak sıralanan 3 duyudur.

Estetik tavır almada önemli bir diğer etken ise duygulardır. Estetik tavır alan kişi estetik obje ile sübjektif bir ilgi içine girer. Algıladığımız bütün objelere bir duygu niteliği katarız (Tunalı, 2012:37-38). Duygulara ait kelimelerin standart bir biçimi olmamasına rağmen duyguların nasıl sınıflandırılabilceğine dair çeşitli çalışmalar bulunmaktadır. Bunların içerisinde öne çıkan modellemelerden biri Robert Plutchik'e aittir. Plutchik, tespit ettiği 32 duyguyu üç boyutlu bir sınıflandırma ile en hafif halinden en şiddetli haline aşağıdan yukarıya modelde gittikçe koyulaşacak bir şekilde göstermiştir. Bu modellemede duygu öfke, tikslenme, üzüntü şaşkınlık, korku, güven, neşe ve öngörü gibi duygular sekiz kutuplu birincil duygu içerisinde (Cirhinlioğlu, 2018:17-18).

Einfühlung kavramını psikolojik açıdan ele alan ilk kişi ise Theodor Lipps'dir. Einfühlung ifadesini fenomenolojik yöntemle inceleyen Lipps, kavramı hem insanların estetik nesnelere nasıl deneyimlediklerini hem de başkalarının zihinsel durumlarını nasıl öğrendiklerini açıklamak için kullanmıştır (Lanzoni, 2018:23). Theodor Lipps, Einfühlung'u kişinin kendi bilinçdışı duygularının ve içsel hayali hareketlerinin sanat nesnesine yansıtması olarak tanımlamış ve bunların daha sonra nesnenin içinde deneyimlendiğini ifade etmiştir.

Vischer, estetik söylemin merkezine izleyiciyi yerleştirmiştir. İzleyicinin bir sanat eserine veya diğer görsel biçimlere aktif katılımını einföhlung teorisi ile açıklamıştır. Duygusal içeriklerin estetik nesneye nasıl aktarıldığını açıklamaya çalışan Vischer, nesnelere karşı davranışımızı hissetmek için hayal gücüne önemli bir rol atfetmiştir. Vischer için Einföhlung, insan duygularının cansız nesnelere, bitkilere, hayvanlara ve diğer insanlara, kendine özgü bir biçimde yerleştirilmesini ifade etmektedir. Bu durumda Einföhlung, insan deneyimini karşısındaki nesne birleştirerek insanın kendi deneyimini karşısındaki nesnenin deneyimi gibi hissettirir (Depew, 2005:100).

Robert Vischer'in babası Friedrich Theodor Vischer, Hegel'in sembolik sanat anlayışını izler. Hegel'in sembolik sanat anlayışına göre sembol "görü için dolaylı olarak mevcut veya verili bir dışsal varolandır". Özne, kendisi için anlamlı olandır ve kendi kendisini açıklayandır. Onun hissettikleri, düşündükleri, yaptıkları, başardıkları, nitelikleri, eylemleri, karakteri bizzat kendisidir. Hegel'de özne, dış-dünyadan yalıtılmak yerine, kendi içeriğini dış-dünyada, bir başka deyişle kendi başkalığında bulur, dış-dünyayı kendi içine yansıtır (Özçınar, 2007:71).

Köklerini romantizimden alan bir sembolizm anlayışı geliştiren Friedrich Theodor Vischer, estetik bir nesnenin güzelliğinin yalnızca biçimine değil aynı zamanda sembolik içeriğine ve bir düşüncüyü başka yollarla temsil etme yeteneğine de bağlı olduğunu savunuyordu. Sembolizmin estetik teorilerin başında yer alması gerektiğini düşünen Friedrich Theodor Vischer sembolizmi, "Psikolojik olarak gerekli, hayal gücünün özüne dayanan evrensel insan formu" olarak değerlendiriyordu. (Aktaran: Fauvel, 2009:67)

Hayal gücü kavramı, ilkçağ filozoflardan itibaren bütün filozofların ilgi alanlarından biri olmuştur. Hayal gücünün İlkçağlarda "mimetik", taklitsel olarak yorumlanması 1800'lü yıllara gelindiğinde Kant tarafından reddedilmiş ve dünyanın bize zihin aracılığı ile sunulduğu görüşü ön plana çıkmıştır. Kant'tan Romantiklere kadar felsefenin temel konularından olan hayal gücü zamanla bilişsel bilimlerin de ilgi alanına girmiş psikoloji ve nöroloji gibi disiplinler, insanın

benlik algısı üzerine yaptıkları çalışmalarda hayal gücüne önemli rol atfetmişlerdir.

Lipps, Einfühlung kuramını psikolojik taraflarıyla oluştururken hayal gücüne önemli rol atfeder. 1903 tarihli "Empathy, Inner Imitation and Sense-Feelings " başlıklı monografisinde özne ile karşısındaki nesnenin ilişkisini, estetik tasavvur (Kontemplation) süreci olarak ele alır:

Güzel bir nesnenin önünde bir sevinç hissediyorum [...] Ama estetik tasavvurda yalnızca estetik nesnenin, örneğin sanat eserinin duygusal görünümüne bakılır. Tek başına estetik zevkin "nesnesi"dir; kendimden farklı bir şey olarak benim karşımda duran ve benimle bir ilişkiye girdiğim ve zevk hissimin girdiği tek şey o. Bu ilişki sayesinde sevinçliyim ya da memnun oluyorum, kısacası kendimden zevk alıyorum (Aktaran: Fauvel, 2009:125).

Theodor Lipps. Einfühlung Teorisini en iyi 1906 tarihli Einfühlung und Asthetischer Genuss (Empati ve Estetik Zevk) makalesinde açıklar. Bu makalede Lipps, algı sırasında öznenin nesneye duygulanım ve etki yoluyla geçtiğini iddia eder. Empati, öznenin görünür olan duygusal belirtilerle ifade edilen nesnenin duygusal durumlarının farkına vardığı zihinsel süreçtir. Lipps ayrıca Asthetik'te (1903–1906), içsel bir kaldırma veya batma hissine neden olabilecek diyagonal bir çizgi gibi soyut formlar hakkında da yazar. Daha sonra aynı eserde izleyicinin sanki duyguların kaynağı olan nesnenin içindeymiş gibi hissettiğini ifade eder. Sonuç olarak, nesneyle bir tür özdeşleşme, özne ve nesnenin bire birleşmesi söz konusudur (Novak, 2011:306).

Lipps, insanın taklit etme içgüdüünü iç taklit ve dış taklit olmak üzere ikiye ayırır. Dış taklit, hareketlerin dışa doğru yapıldığı veya yürütüldüğü bir eylemi tanımlar İçsel taklit, gözlemcinin örneğin parlak bir gülümsemedeki neşeyi, yüzü kızaran bir yüzdeki utancı hissetmesini sağlar. İçsel bir taklit olarak Einfühlung böylelikle karşımızdaki kişinin içsel durumlarına erişmemizi sağlar. Dışa dönük taklit, içsel taklit ile desteklenir. Her ikisi de başkalarıyla olan karşılaşmamızı şekillendirir (Fauvel, 2009:133).

“Sich einfühle” filini ilk defa kullanan kişi Herder’dir. Herder, dili hermenötik olarak tarihi açısından analiz eder. Herder’e göre bir metni, zamanını ve yazarın motivasyonlarını kendi terimleriyle anlamak, kullanılan metne ve dile “kendimizi hissetmemizi” gerektirir. Doğa olaylarını algıarken insanla benzerlikler aranabileceğini ve böylece insan duygularını ona atfedebileceğini düşünüyordur. İnsanın doğaya bilinç yoluyla nüfuz edebileceğini belirtir. Ona göre empati, özne ile nesnenin, insan ve doğa’nın mistik bir birleşmesine yol açar. Metinlerin, kültürlerin ve tarihin yorumlanmasında empatiye ihtiyaç olduğunu belirten Herder (Novak, 2011:303), özellikle tarih araştırmacısına atfettiği üç aşamadan oluşan yöntemine göre ilk olarak araştırmacının kendini yazarın külliyatının içine gömülü hisseder. İkincisi olarak, kendini yazarın algısal ve duygusal dünyasında hisseder. Üçüncü olarak ise, kişinin kendi tarihinin bir parantezini açar. Empati, tüm bu adımlar için çok gereklidir. Empati, dili kullanma ve anlama şeklimiz için çok önemlidir ve bu nedenle kısmen öznelerarasılık deneyimimizin temelini oluşturur (Fauvel, 2009:14)

İsmail Tunalı, Lipss’in Einfühlung’u bir haz duygusu olarak tanımladığını aktarır. Duygu fenomenini insanın süje katmanı olarak değerlendirirken, Einfühlung bu süjenin karşısına objenin de zorunlu bir varlığı olarak vardır. Lipps'e göre, insanın taklit etme eğilimi açısından bir yandan canlılar, diğer yandan nesnelere eşit öneme sahiptir. İnsan hareketleriyle, bir beden formu veya hatta bir manzara ile empati kurabiliyoruz, çünkü "her duygusal nesne benim açımdan bir faaliyet talep eder" diyen Lipps’in kendisi ve pek çok çağdaşları için çağdaş estetiğin temel kavramını oluşturan Einfühlung konseptinin merkezinde, yaşamın dinamizmi yatmaktadır (Curtis ve Elliott, 2015:359).

Einfühlung, basit bir hissin bir duyguya ve dolayısıyla bir birlik aracına dönüştürülmesini sağlar. "Duygu, duyumdan daha nesnedir. Robert Vischer Einfühlung aracılığıyla bir nesneye hayat vermek eğilimini açıklamak için fenomenin arkasındaki itici güç olarak “duygunun doğasına” atıf yapar:

Bu simgeleştirme etkinliği, hiçbir şekilde insanlıkla olan yakınlığın daha kolay anlaşılır ilişkisiyle sınırlı olmayan, daha ziyade bilinçli veya bilinçsiz olarak

tüm evrene yönelik olan dünyayla panteistik birleşme dürtüsünden başka hiçbir şeye dayanamaz. Aynı şey, duyum ve duyusal hayal gücünde ilkel bir şekilde bulunabilir (Aktaran, Curtis ve Elliott, 2015:366).

Lipps'e göre: *“Estetiz haz, bir duyulur obje'de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir obje'de kendi kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir”* (Tunalı, 1975:13).

Estetik obje dendiğinde, genel olarak süjenin kendisiyle bir ilgi içine girdiği anlaşılmalıdır. Yani estetik obje, bir sanat yapıtı olabildiği gibi, sanatsal yaratım olmayan bir doğa dolaşımı, hatta bir insan da olabilir. Nitekim biz ister canlı ister cansız olsun, tüm doğa varlıkları ile estetik bir ilgi alanına girebilir; onları güzel ya da çirkin olarak değerlendirebilir, onlar karşısında estetik bir haz ya da acı duygusu yaşayabiliriz. Buna göre estetiğin obje alanı, yalnız sanat yapıtlarını değil, canlı ve cansız tüm doğa çevrelerini ve hatta gerçekte doğada bulunmayan düşünsel varlıkları dahi kapsayacak denli geniştir. Ancak estetikte şimdiye kadar yazılmış yazıların bir doğal sonucu olarak, estetik obje dendiğinde, pasiflerden ziyade sanat yapıtları anlaşılmaktadır (Worringer, 1985:13).

Genel olarak incelendiğinde Einfühlung üzerine yapılan çalışmaların temelinde, kişinin estetik bir objeye karşı gösterdiği tutumun yer aldığı görülmektedir. Einfühlung kuramı, obje ile süjenin bu etkileşimini psikolojik, felsefi ve sanatsal boyutlarıyla incelemektedir. Bu estetik bir obje ile etkileşime giren kişi, onunla özdeşim kurar ve ondan estetik bir haz alır. Bu özdeşim, kimi zaman taklit boyutunda ortaya çıkarken kimi zaman nesneyle doğrudan bir özdeşim şeklinde ortaya çıkar.

1.2.1.1.2.2. Einfühlung ve Edebiyat

Kurgusal eserler, yapısı itibarıyla okuyucuya başka dünyaların kapılarını açarlar. Kurgusal dünyaya adım atan okuyucu kendisini kurgusal karakterle, kurgusal zaman ve mekânla, kurgusal çevreyle ya da kurguda geçen objelerle

birleştirebilir. Okuyucunun eserle özdeşleşmesi, Aristoteles'ten beri tartışılan bir kavram olmuştur.

Einfühlung kavramının edebiyat eserlerine etkisi konusunda literature en çok katkı sağlayan isim Susanna Keen'dir. "Empathy and Novel" adlı eserinde empati kavramını çağdaş psikolojik yaklaşımlarla ele alıp okur ve yazar odaklı bir yöntemle incelemiştir. Keen, romanların uzunluğundan metaanlatıyımlarına, anlatıcı biçimlerinden bilincin temsiline kadar uzanan pek çok konuyu geleneksel ve bilişsel edebiyat teorilerini kullanarak empati ve roman ilişkisini açıklamaktadır.

Keen araştırmasında anlatılarda empatiyi ortaya çıkaran iki temel unsur tespit etmiştir: Karakter betimleme ve anlatı durumu. Karakter betimle için Keen şu yorumu yapar:

Adlandırma, betimleme, kişisel özelliklerin dolaylı anlatımı, tiplere bağlılık, göreceli düzlemsellik ya da dairesellik, eylemlerin tasviri, olay örgüsündeki roller, yazarın karaktere attığı konuşmanın kalitesi ve bilincin temsil şekli gibi karakterizasyonun belirli biçimleri karakter betimleme ve dolayısıyla empati potansiyeline katkı sağlayabilir (Keen, 2007:93).

Anlatı durumu hakkında ise şu açıklamayı yapar:

"Yazar ve okuyucu arasındaki bağlantı, anlatıcı, anlatıcının sözel konumu, yazarın karakterlerle ilişkisi ve karakterin içsel ve dışsal bakış açısının dahil edildiği, bazı durumlarda karakterin bilincinin temsilini içerir (Keen, 2007:93).

Hans Robert Jauss, "Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics" adlı eserinde estetik deneyimde hazzın önemini, geç Marksist estetik ve Adorno'nun "olumsuzluk estetiği" ile yeniden kurgular. Estetik teorisinin temellerini poiesis, aesthesis ve catharsis üzerine oluşturduktan sonra Jauss, edebi hermeneutiğin zeminine geçer ve farklı karakter özdeşim kalıplarına odaklanır; bu durum, ona göre, edebi bir sanat eseri ile empatik bir ilişki kurmak için temel mekanizmadır. Jauss için özdeşleşme, beş farklı türde olabilen "estetik bir tutum" dur: Bu estetik türlerini Jauss, ilişkiyel- okuyucu bir oyun eylemine katılıyormuş gibi rol üstlenme;

hayranlık-olumlu kahramana, azize veya bilgeye karşı takdir eden ve taklit eden bir duruş; sempatik- acı çeken kahramana şefkat; katartik- trajik bir rahatlama ya da komik kahkahaya yol açar; ironik - karaktere eleştirel ve yaratıcı bir tepki şeklinde sıralar. Jauss, katartik özdeşleşimi, *“Aristoteles tarafından daha önce tanımlanmış olan, izleyiciyi, içinde bulunduğu dünyanın gerçek çıkarlarından ve duygusal karışıklıklarından kurtaran ve onu acı çeken ve kuşatan kahramanın konumuna sokan ve böylece zihninin ve kalbinin trajik duygu veya komik rahatlama yoluyla kurtuluş bulabildiği estetik tutum”* olarak tanımlamaktadır (Ercolino, 2018:248).

Keen, anlatı empatisinin, kurgu yoluyla üç farklı iletişim alanını kapsadığını ifade eder: yaratma eyleminde yazarların otoriter empatisi; okuyucunun alıcı taraftaki empatisi ve anlatı teknikleri de biçimsel seçimler ve kurgusal dünyaların bileşen temsillerinde stratejik empati kurmanın izlerini taşıyan metinsel kanıtlar (Keen, 2011:143).

Yazar empatiyi karakterler arasında empatik bağlar kurarak tematikleştirebilir. Bu empati biçimi büyük ölçüde karakter betimlemelerine ve okuyucuların romanlardaki hayali varlıklarla duygu bağlantısını vurgulayan okuma alışkanlıklarına bağlıdır. Keen, bunun anlatı empatisinin normatif versiyonu olarak kabul edilmesi gerektiğini ifade eder.

Empati, çağdaş bir romancı tarafından doğrudan referans aldığı anda, çoğunlukla bir karakter özelliği veya ilişkilerin bir özelliği olarak ortaya çıkar. Bu, empatinin her zaman tamamen olumlu veya yararlı olduğu anlamına gelmez. Aslında, bazen bir karakteri özellikle savunmasız veya bir ilişkiyi sağlıksız olarak işaretler. Bazen de empati figürü karakterin çoktan ölmüş bir tarihsel figürün bedenine, bilincine ve belleğine girmesi gibi olumlu yönleriyle ortaya çıkar (Keen, 2007:122).

Eserin anlatım biçimi ve retorik, eserin empatik değerini etkilemektedir. Birinci kişi bakış açısının kullanıldığı, güçlü karakter betimlemelerinin olduğu, karakterlerin duygu durumlarının ve bilinçlerinin başarılı temsil edildiği eserler hem okurun

eserle empatisini güçlendirirken hem de yazarın empatik temsilini açıklamaya yardımcı olmaktadır.

Einfühlung tepkisi, yazarın doğrudan biyografisiyle de ilgili olabilir. Yazar kendi hayatında yaşadıklarını ve duygularını eserlerinde çeşitli kişiler ya da nesnelere üzerinden empati kurarak anlatabilir.

Yazar kurgusal dünyasını yaratırken anlatım yöntemlerini güçlendirmek için birtakım edebi yöntemlere başvurur. Einfühlung'u edebi esere uygulamanın en etkin yolu imge kullanımınıdır. İmgeler aracılığıyla başka bir insanın, herhangi bir canlıya ya da nesnenin zihnine girilebilir; onunla özdeşim sağlanabilir. Tabiat ve hayvanlar, yazarın ve okuyucunun zihninde imgeler sayesinde canlanır. Doğa ile empati, garip fenomenlerin anlaşılmasını kolaylaştıran ve doğanın cansız unsurlarına yaşamı ve duyguları atfeden doğayı antropomorfize etme ve canlandırma eğilimini içerir. Örneğin, bir fırtına genellikle kavga ile ilişkilendirilir. Bir sanat eseriyle empati, yazarın kendisine verdiği "yaşam biçimine" bağlıdır: bu biçim, bir empati sürecine tabidir.

Kısaca incelendiğinde, edebiyat eserlerinde empatinin, eserin biçim özelliklerinde ve eser ile okur arasındaki özdeşimde ortaya çıktığı görülmektedir. Eserin biçim özelliklerinde, metin içerisindeki karakterlerin tasviri, olay örgüsü ve anlatı teknikleri gibi özellikler ön plana çıkmaktadır. Okur ile eser arasındaki bağ da yine bu eserin biçim özelliklerine bağlı olarak şekillenmekte ve okurun eserden aldığı haz duygusunun çeşitli yorumlarına dayanmaktadır.

1.2.1.2. Okur Merkezli Kuramlar ve Empati

Buraya kadar sanat eserine okuyucunun verebileceği tepkiler, bilişsel, psikolojik, felsefi ve estetik açılarından incelenmiştir. Edebiyat eserini anlamak ve yorumlamak için ise eseri, yazarı veya okuru merkezine alan kuramlar vardır. Einfühlung Teorisi, öncelikle sanat eseri ile izleyicisi arasındaki ilişkiyi açıklamaya yönelik psikolojik bir kuram olarak ortaya çıkmıştır. Zaman içerisinde edebiyat

eseri ile okuyucu arasındaki ilişkiyi açıklamaya yönelik bir kuram olarak geliştirilmiştir.

Sanat ve edebiyat eserleri ile alımlayıcıları arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışan kuramların kökleri Antik Yunan'a kadar dayanan uzun bir geçmişi vardır. Platon, sanatı özellikle gençler için tehlikeli görür ve kendi "Devlet"inde sanata yer vermez ve hatta yasaklar. Aristoteles ise sanat eseri karşısında hissedilen katarsis'i faydalı bulur. Edebiyat bilimi açısından, edebiyat eserini metni merkeze alan inceleme yöntemlerinin ardından gelişen okur merkezli kuramlar da benzer şekilde okurun esere verdiği tepkiyi ön plana çıkarmaktadır. Bu bölümde okur merkezli kuramlar çerçevesinde, okur ile eser arasındaki empatik süreçlerin eserin değerlendirilmesine olan etkisi incelenecektir.

1.2.1.2.1. Duygusal Etki Kuramı'nda Empati

Edebiyat eserlerini okur odaklı inceleyen kuramlardan biri olan Duygusal Etki Kuramı edebiyat eserini değerlendirirken eserin okur üzerindeki etkisini, okuyucunun eser karşısındaki psikolojik durumunu ön plana çıkarır. Buna göre bir eserin değerini belirleyen onun kendi nesnel özellikleri değil alıcısında uyandırdığı duygulardır.

Duygusal Etki Kuramında okurun eğitim seviyesi, bilgisi, kültürü ve estetik zevkleri gibi kişisel yargıları söz konusu olduğundan eserin yorumlanmasında öznel bir bakış açısı ortaya çıkmaktadır.

Duygusal Etki Kuramını incelerken karşımıza çıkan ilk sorun edebiyatın işlevidir. Sanatın ve edebiyatın işlevinin ne olduğuna dair pek çok görüş öne sürülmüştür. Bu görüşlerdeki temel ayrım edebiyatın kişiye fayda sağladığı veya zevk verdiği yönündedir. Duygusal Etki Kuramı bu soruna, okurun eserden alacağı estetik hazzı temel alarak cevaplandırmış olsa da ne tür eserlerden haz alınabileceği, güzel olanın mı haz verdiği yoksa olumsuz duygular barındıran eserlere karşı hissedilen duyguların da haz olup olmadığı gibi sorunlar havada kalmıştır.

Okurun eser karşısında hissettiklerini sadece zevk sözcüğü ile açıklamak yetersiz kalınca sanat eserlerinin okuyucunun psikolojik durumunu da kapsayan okuyucuda uyandırdığı duyguları içeren duruma “estetik yaşantı” olarak adlandırılmıştır:

Sanat eserinin okur üzerindeki etkisini ‘zevk’ ile açıklamak yetersizse ve özellikle sanat eserinin verdiği tadı başka tür tatlardan ve duygulardan ayırmak imkânını vermiyorsa, okurun psikolojisinde, daha özel bir şey bulmamız gerekiyor. Öyle bir şey ki ancak sanat eserine ilişkin, onun doğurduğu psikolojik bir hal olsun (...) estetik tutumla okunan bir eserin iyi bir eserse, bizde uyandıracığı yaşantıya estetik yaşantı diyoruz (Moran, 2020:232-234).

Duygusal Etki Kuramı’nın öncü isimlerinden I.A. Richards’a göre güzellik eserde var olan bir şey değildir. Bir eserden bahsederken ne kadar güzel olduğunu söylemek sadece dilsel bir hatadır. Richards, şiiri psikolojik bir durum olarak değerlendirirken kimin söz konusu olanın kimin psikolojisi olduğunun da üzerinde durulması gerekmektedir. Şairin eserini kaleme alırken ortaya koyduğu, kendi yaşantısı, tavır ve tutumları, psikolojisi ve kendi duygularıdır. Okuyucunun iç dünyası ise doğal olarak şairinkinden farklıdır. Eseri okurken kendi duygu ve düşüncelerini açığa çıkarır. Ayrıca her okurun yaşantısı, iç dünyası, duyguları birbirinden farklıdır ve her okumada farklı bir yaşantı ortaya çıkar. Bu durumda şairin ortaya koyduğu yaşantıyı ve okurların her birinin farklı yaşantılarını düşündüğümüzde ortaya pek çok farklı yaşantı çıkar. Şiiri bireysel tutumlardan uzaklaştırarak onu nesnel bir yaklaşım ortaya koyarak incelemeye çalışan Richards’ın görüşlerini Eagleton *“şiirin, bizim şairin psikolojik süreçlerini gözlemleyebileceğimiz saydam bir ortamdan başka bir şey olmayacağını varsaymıştı: Okumak yazarın zihinsel durumunu kendi zihnimize yeniden yaratmaktan ibaretti”* şeklinde açıklamıştır (2017:67).

Richards’ın bu tavrı, okurun öznelliğini ön plana çıkarır. Buna göre okurun yazarla empati kurması beklenir. Okur, yazarla ne kadar empati kurabilirse eserin

yorumlanması da o kadar başarılı olur. Eseri en doğru okuyan kişi eser ve yazar hakkında en çok bilgiye sahip olandır.

Yazarın yaşantısını göz önüne alarak yapılan bir okumanın güçlüğü açıktır. Yazarın niyetini, duygularını veya zihinsel durumlarını tespiti yönelik yapılan okuma biçimlerini her esere uygulamak mümkün olmadığı gibi yazarın bilincine yönelik çeşitli eleştirileri de beraberinde getirir.

Eserin anlamlandırılması aşamasında okurla şairin birleştirilmesi özdeşleşim (einfühlung) teorisini anımsatsa da Richards'ın bu özdeşleşimi şairinkine benzer bir yaşantı ile sınırlaması onu einfühlung teorisinden ayırır (Kolcu, 2008:125).

Richards şiirde dilin kullanımına vurgu yapar. Ona göre iki tür duygu vardır. Birincisi dilin doğru veya yanlışlarına gönderme yapmak için kullanılan bilimsel kullanımıdır. İkincisi ise bu ortaya çıkan göndermenin neden olduğu duygu ve tutumdaki etkileri ifade etmek için olan duygusal kullanımıdır. Kelimeler, ya atıf yaptıkları göndermeler için ya da ortaya çıkan tutum ve duygular için kullanılabilir (Richards, 2004:250).

Richards'a göre "*duygusal dilin en üstün biçimi şiirdir*" (Richards, 2004:256). Duygusal etki kuramı edebiyatın işlevinde zevki üstün tutar. Edebiyatın bize fayda sağlamak gibi bir işlevi olamaz. Bir edebiyat eserini bilgilenmek amacıyla okuyamayız. Edebiyat bize gerçekliği yansıtmaz. Edebiyat eserinin doğruluğu kendi içindeki tutarlılıktadır. Yansıtma kuramının aksine bu görüş edebiyatı dış dünyanın gerçekliğinden soyutlar ve eserin, bir yaşantılar bütünü olarak incelenmesini sağlar.

Duygusal Etki Kuramı, sanat eserini incelerken eserin kendisinden ziyade alımlayıcına/okuruna dikkat eder. Güzellik dış dünyada kendiliğinden mevcut değildir. Sanat eserindeki güzelliği okur kendi yaşantısı aracılığıyla ortaya koyar. Dış dünyada var olan nesnelere eserin alımlayıcısı üzerinde sadece bir uyarıcı (stimül) rol oynarlar. Eserde güzelliğin biçimi okurun estetik yaşantısına

dayalıdır. Güzellik, okurun ona bakış açısıyla, okurun sahip olduğu bilgi, beceri ve tecrübesiyle ortaya çıkar.

Tolstoy da “Sanat Nedir?” adlı eserinde sanat hakkındaki görüşlerini aktarır. Sanatın tanımına dair çeşitli düşünürlerin görüşlerini açıkladıktan sonra bunların genellikle estetik haz ve güzellik duygusu üzerinde durdukları çıkarımını yapar ve sanatın ne olduğuna dair kendi görüşlerini paylaşır. Tolstoy sanatın temelinde *“duygularını başkalarına bulaştırma yeteneği”*nin yattığını ifade eder:

Sanat, bir başkasının yansıttığı duyguları görerek ya da duyarak algılayan birinin, duyguların aynısını yaşaması temeli dayanan bir etkinliktir (...) Sanat, yaşadığı bir duyguyu karşısındakilere geçirmek isteyen birinin bu duyguyu kendinde yeniden üretmesi ve belirli dış işaretlerle onu ifade etmesiyle başlar” (Tolstoy, 2020:49).

Tolstoy’a göre bir eserin sanat eseri olması için duyguların aktarımı esastır. Sanatçı önce kendi hissettiklerini çizgi, renk, ses ya da sözcükler aracılığıyla başkalarına aktarır. Mutluluk, hüznün, aşk ya da korku gibi bir duyguyu hisseden sanatçı bu duygusunu da besteleyerek, resmederek veya hikâye ederek karşısındakine aktarır. Sanatçının ortaya koyduğu bu eser -beste, resim veya şiir- sanatçının duygularını aktaran bir araçtır.

Tolstoy tıpkı Richards gibi sanat eserinde okurla okuyucu arasındaki ilişkiye dikkat eder ancak Richards sanat eserinin anlaşılmasında okuyucunun konumuna ve okuyucunun bilişsel ve psikolojik özelliklerine dikkat çekerken Tolstoy sanatçının kendisinin üzerinde durur. Tolstoy’a göre sanatın değeri sanatçının duygularını başka insanlara ne kadar iyi aktarabildiğine bağlıdır.

Genel olarak bakıldığında, Duygusal Etki Kuramı’nda empati, okurun kendi estetik yaşantısında ortaya çıkar. Okur ile eser arasındaki empati, okurun geçmiş bilgi ve tecrübesine, estetik anlayışına göre şekillenir. Okur, kendi yaşantısı doğrultusunda eserle empatik bir bağ içerisine girer.

1.2.1.2.2. Hermeneutik Kuramı'nda Empati

Türkçede “yorumbilgisi” kelimesi ile karşılanan Hermeneutik genel anlamı ile bir yorum bilimi veya sanattır. Etimolojik olarak ortaya çıkışına dair kabul gören iki farklı teori vardır: Birincisi Tanrıların sözlerini insanlara iletmekle görevli olan haberci Hermes'e dayandığıdır. Dilin ve konuşmanın mucidi olarak görülen Hermes, Tanrı sözlerini taşıdığı derin anlamlarla insanlara en doğru biçimde iletmeye çalışırken bunlara kendi yorumunu da katması yorumbilimine adını vermiştir. İkincisi ise bu kelimenin Yunanca “hermeneuein”, “hermeneia” “hermeneus” kelimeleriyle ilişkili olduğudur. *“Kelimenin asıl anlamı “ifade etmek”, “söylemek”, “açıklamak”tır. Fiil olarak hem söylemeyi hem de anlamayı, yorumlamayı dile getirir.”* (Aytaç, 2009:139-140).

Hermeneutik kelimesi bugünkü anlamıyla ilk kez 1654'te J. Dannhauser tarafından kullanılmıştır. Dannhauser'den önce hermeneutik genel olarak ilahi kitapların yorumlanmasını kapsayan teolojik bir yöntem olarak kullanılmaktaydı. Felsefi hermeneutiğin temelleri ise 18. yüzyılda Schleiermacher tarafından atıldığı öne sürülmektedir. Schleiermacher, hermeneutiği anlama sanatı olarak görmüş ve buna bağlı pratikler geliştirmeye çalışmıştır. Ona göre *“Sözü, önce sahibi kadar iyi ve sonra ondan daha iyi anlamak gerekir”* (Aktaran: Grondin 2017:27). Bu ifade ile Schleiermacher retorikle hermeneutik arasında bağlantı kurmuştur: *“Hermeneutik ile retorik arasındaki birliktelik, her bir anlama ediminin, söz ediminin tersine çevrilmesine dayanmaktadır. Burada, sözün temelinde hangi düşüncenin yattığı bilince taşınmaktadır”* (aktaran Grondin: 2017:27).

Scheiermacher'a göre edebi metni doğru bir şekilde anlamak önce yazarın dili sonra da onun bireysel kimliğini anlamaktan geçer. Scheleimermacher anlama için kişinin kullandığı dile vurgu yaptıktan sonra onun ruh ile ilişkisine değinir. Kişinin dilini anlamak için insanın çevresiyle olan ilişkisine dikkat çeker:

Her insanın dili kullandığı dilin içinde özel bir yer işgal eder; konuşması ise ancak konuştuğu dilin bütünü göz önünde bulundurulduğunda anlaşılabilir. Ancak bu da yetmez; kişi sürekli olarak gelişen ve değişen bir ruha sahip

olduğundan konuşması ancak diğerlerinin konuşmalarıyla karşılaştırıldığında anlaşılabilir (aktaran Gülenç, 2017:132).

Schleiermacher'ın ardından Dilthey anlama ile yaşantı arasında bir bağ kurar. Dilthey'e göre anlama "*gerçekliğin duyulara dıştan verili olan işaretler aracılığıyla gerçekliğin bilinmesini sağlayan yöntem*"dir (Dilthey, 1999:67).

Dilthey, öznelerarası ilişkilere dayanan bir teori geliştirir. İnsan, çevresi ile ilişki halinde yaşayan bir varlıktır ve kişinin kendisinin farkına varabilmesi ötekilerin varlığını gerektirir. Kişinin kendi tekilliğinin oluşması başkalarıyla karşılaşmasına bağlıdır. Çağdaş felsefenin önemli konularından olan "ben", "öteki" ve "başkasının beni"ne dair yorumlarını aktarır.

(...)Ayrıca kendi özgül durumlarımın farkına vardığım iç deneyim, ne var ki, tek başına alındığında, bende kendi tekilliğimin bilincinin doğması için yeterli değildir. Ben, her şeyden önce kendi tekilliğimi, ancak başkalarıyla karşılaştığım zaman deneyimliyorum; öyle ki ben, kendi tekilliğimi, ancak, kendi varoluşumda oluşan diğer kişilerden farklı olma bilinci sayesinde bilirim. Kendi tekilliğimin bilincine varabilmem, demek ki başkalarını gerektirir (Dilthey, 1999: 85-86).

Dilthey, sanat ile yaşantı arasındaki ilişkiyi açıklar. Ona göre sanat yaşantı deneyimine bağlıdır ve malzemesini de bu deneyimden alır. Dilthey'e göre her anlama bir yeniden üretimdir. Bu yeniden üretim sürecinin anlaşılması ise kişinin iç deneyimine ve geçmiş yaşantılarına bağlıdır. Kişinin bu geçmiş ve gelecekle iç içe olduğu yaşantı hali içinde bulunduğu ortama içerisinde açığa çıkar. Kişi bu yaşantısını başkalarının yaşantılarını kendisinde üretme sürecinde yeniden ortaya çıkarır. Dilthey, bir diğer kişinin anlaşılması yöntemini "*analojik çıkarım*" olarak belirler ancak sadece analojik çıkarımı yeterli görmez. Her yeniden üretim bir yeniden yaşamadır ve bunun tek yolu mantıksal yöntemler değildir.

Dilthey analojik çıkarımın da yetersiz kaldığı yerde empatiye başvurur. Tiyatro üzerinden verdiği örnekte tiyatro izlerken yaşanan hali oyunu sadece

algılamanın da ötesinde oyuncuların psişik durumlarının yeniden yaşanması olarak görür.

Tıpkı sanat eserlerinin kendileri gibi, bu eserler hakkında gerçekleştirilen biçimsel açıklama veya yorumlama da mahirane, ustalıklı, dolayısıyla yine sanatsal olan bir yeniden üretici/kurucu anlamının ürünü olarak gerçekleşir (...) Açıklama ve yorumlama, insanın tüm psişik ve zihinle donanımıyla gerçekleştirdiği bir yeniden anlamadır (Dilthey, 1999:38).

Dilthey, hermeneutiğin temelini kendini başkasının yerine koymayı mümkün kılan içselleştirme hali olarak görür. Çeşitli nesnelere yönelik belirlemeler yapmak yaşantıyı esas alan yöntemle mümkündür.

Hermeneutiği bütün tinsel bilimlerin yöntemi olarak kabul eden Dilthey'in ardından Heidegger ise anlamayı varoluşun kendisi olarak görür. Hermeneutiği ontolojik bir yaklaşımla inceleyen Heidegger'in yaklaşımı da Dilthey gibi anlamamanın doğasına yönelmiştir. İnsan varlığının temelinde anlama yer almaktadır. Anlamak ve "varolabilemek" insanın özsel varlık yapısı içerisinde bir olanaklılık halidir. Heidegger yorum analizini bu olanaklılık hali üzerine kurar. Anlamamanın temelinde planlama ve tasarlama vardır. Fakat anlama sayesinde bir bilgi edinemeyiz. Anlama sadece kendi varoluşumuzun bir temsilidir:

Anlama süreci, kilit bir metnin anahtarını çevirmek ve içindeki sabit mesajı ortaya çıkarmak değildir. Kilidi açılan şey bir metin değil, varlığın ta kendisidir. Anlama "varoluşsal ("existential") bir şeydir, yani anlarken varoluşun imkanlarından haberdar olan insanın bir temel özelliğidir (Aytaç, 2009:144)

Heidegger, hermeneutiği' insan varoluşunun kendi kendini yorumlaması (aynı zamanda 'olgusalılık' olarak da adlandırılır) şeklinde tanımlayarak ontolojik bir düzleme yerleştirir. Yani insanlar, karşılaştıkları olasılıkların yanı sıra sınırlamalara dayanarak kendi varoluş biçimlerini yorumlarlar (Heidegger 2020:224)

Heidegger'in takipçisi olan Gadamer, Dilthey'e karşı çıkararak hermeneutiği tarihi bağlamı içerisinde inceler. Heidegger'in anlamın tarihselliğine dair görüşlerini genel bir kültür ve gelenek yorumuna dahil eder. Ona göre gerçeğe ancak gelenek yoluyla ulaşılabilir.

Gadamer, "*Hakikat ve Yöntem*" adlı eserinde metni anlamının yazarın niyetinden özü itibariyle farklı olduğunu belirtir ve yazarın niyetinin metnin anlamıyla özdeşleştirilmesi fikrine karşı çıkar. Gadamer'e göre doğru bir metin eleştirisi hiçbir zaman mümkün değildir. Hermeneutiğe ontolojik bir açıdan bakan Gadamer'e göre bir metni anlamamanın yolu ne yazarı ne de dönemi anlamaktan geçer. Metnin anlamı her zaman yazarın niyetini aşar:

Gadamer'e göre, geçmişte kalmış bir anlamı ihya etmek, ona tam olarak ulaşmak olanaklı değildir. Yazılı bir metni anlamak, geçmişteki bir şeyi tekrarlamak değil, onu şimdiki bir anlama ortak etmektir. Bu nedenle anlamamanın nesnesi artık, yazarın niyeti de olamaz. Hermeneutiğin nesnesi sadece ve sadece metindir. Metin ortaya çıktıktan sonra yazardan bağımsızlaşır; dolayısıyla anlaşılması gereken, yazardan bağımsız haliyle metnin anlamıdır. Böylece Gadamer metni özerkleştirmekten de ötede özgürleştirir ve tabii bu arada yorumcu ve okur da özgürleşir (Özlem, 2004: 131).

Gadamer'e göre dil, bilincin dünyayla ilişkiye girdiği araçlardan değildir. İnsan dünya karşısında asla bilinç sahibi değildir ve sözsüz durumlarda kendimizi bir anlama aracının peşinde kavramayız. Aksine, kendimizle ve dünyayla ilgili bütün bilgilerimizle hali hazırda bize verili olan dil tarafında kuşatılmışızdır. Heidegger'in dil insanın evidir tutumunu sürdüren Gadamer de dilde daima evde olduğumuz hatta dünyadan daha çok dilde evde olduğumuz kanısındadır.

Metni yazarın düşüncelerine göre okuma fikrine karşı çıkan Gadamer bunu "*saf bir romantik psikolojizm*" olarak görür. Metnin anlamı onu dil ile kuran yazarın kastettiği şeydir fakat dil herkesin zihninde her defasında farklı anlamlar oluşturur. Ayrıca bir metnin tarihselliği bağlamında anlamı hem zamanlar değişir hem de var olduğu herhangi bir "an" içerisinde. "*Yorumcunun görevi kendi an'ını ve*

kendi varlığını geçmişte var edip onunla empati kurmaktır. Yani şimdikiyi geçmişe aktarma. Özdeşleşme ve sahip olmayla karıştırılmaması gereken aktarım, daha çok empati kurup özümseme olarak görülebilir” (Alabulut, 2017:27).

Hermeneutik’te empati, kişinin anlama çabasına dayanmaktadır. Bu anlama, kişinin kendi iç dünyasına ve geçmiş yaşantısına balı olarak şekillenir. Kişi, çevresindeki nesnelere ya da edebi eserleri, kişisel yaşantıyla bağdaştırarak onlarla özdeşleşir. Empati, bu anlamaya yönelik gerçekleşen özdeşleşmede ortaya çıkar.

1.2.1.2.3. Alımlama Estetiği’nde Empati

Edebiyat eserinde okuru ön plana çıkaran kuramlar oldukça yenidir. Duygusal Etki Kuramı, sanatın insan üzerindeki psikolojik etkilerine odaklanıyordu. Alımlama estetiği ise hermeneutik ile daha ilişkilidir. Eserde duyguya değil anlam konusuna yönelir.

Edebiyat incelemelerinin tarihi açısından bakıldığında, metin incelemelerinde önce romantik gelenek çerçevesinde yazarın yaşantısının ve duygu durumunun ön plana çıktığı görülür. Ardından 19. yüzyılda ortaya çıkan Yeni Eleştiri ise eseri sadece kendi atmosferi içerisinde bütün dış etmenleri göz ardı ederek inceler.

Eser incelemelerinde sadece yazarı veya metni ele alan kuramların yetersizliğinin anlaşılması üzerine araştırmacılar edebiyat eserlerini incelemede yeni yöntem arayışlarına girmişlerdir. Metne anlam katan tek başına yazar değildir. Eserler okuyucuya ulaştıklarında aslında henüz tamamlanmış değildir. Onu tamamlayacak olan okurlardır. Metnin alımlayıcısı, yani okur, metinle karşılıklı bir iletişim halindedir ve metni kendi bakış açısıyla yorumlar. Okuma eylemi karmaşık bir eylemdir ve okur bu eylemi gerçekleştirirken hem metin içerisinde bulunan yapılara hem de kendi yaşantısına başvurur.

Edebiyat incelemesinde okuru merkeze alan kuramlar ise 1960’larda Konstanz Okulu etrafında görünürlük kazanmıştır. Konstanz Ekolünden gelen Wolfgang

Iser, eserle okuyucu arasındaki ilişkiyi açıklarken yazarın okura her şeyi açık bir şekilde sunmadığını, okura birtakım boşluklar bıraktığını düşünür. Yazarın bıraktığı boşluklara “boş alan” ya da “belirsizlikler” denir (Moran, 2020:242). Bu boşlukları doldurma işlemini okur, kimi zaman bilinçsizce gerçekleştirir. Bu eylem bilinç düzeyinde gerçekleştiğinde ise okurun eserden aldığı haz artar.

Roman Ingarden edebiyat eserinin şemalardan oluştuğunu ve bu şemaların somutlaştırma yoluyla anlam kazandığını öne sürmüştü. Iser ise bu somutlaştırma eylemini okuyucuya atfetmiştir. Okuyucu, edebiyat metnini okurken onu kendi deneyimine indirger. Ancak, okuyucu bu indirgemeyi gerçekleştirirken eserinin kalitesinin ortaya çıkarabilmesi için bilinen dünya ile edebi dünyanın farkında olmalıdır (Aytaç, 2009:152-153). Iser’e göre okuma eylemi aynı zamanda bir imge oluşturma işidir. Okuyucu, okurken sürekli ve bilinçsizce imgeler üretir. Eserde anlam, bu somutlaştırma yoluyla imge oluşturma sürecindeki ortaya çıkar.

Iser’e göre okuma eylemi sırasında kişi kendi geçmiş deneyiminin bir arka planını oluşturur ve kişinin kendisine yabancılaşmasını sağlar. Bu durum okuma sırasında gerçekleştirilen anlam üretiminin psikanalitik bir sonucudur:

Anlamın oluşumu, yalnızca etkileşimli metinsel perspektiflerden ortaya çıkan bir bütünlüğün yaratılmasını ima etmekle kalmaz... aynı zamanda, bu bütünlüğü formüle ederek, kendimizi formüle etmemizi ve böylece şimdiki kadar farkında olmadığımız bir iç dünyayı keşfetmemizi sağlar (Akt Holub, 1984:91)

Iser’e göre edebiyat “*“bize gerçeklik hakkında bir şeyler söyler”*”. Edebi metinlerde gelenekler, inançlar vb. sosyal bağlamından çıkarılır. Yine Konstanz ekolünden bir isim olan Jauss da eserin anlama sürecini okur eksenli bir çerçevede değerlendirir. Iser’den farklı olarak Jauss, okurların eserde boşluklarla karşılaştıklarını düşünmez. Jauss’un teorisi her okuyucunun esere kendi bakış açısından baktığı yönündedir. Okurların bu bakış açıları ise onların tarihsel ve sosyal konumlarına göre şekillenir. Edebiyat eseri incelemelerinde sosyolojik,

psikanalitik ya da estetik alanlara yönelirken eserin tarihselliği göz ardı edilmiştir. Edebiyat eseri diyalektik bir yapıt ve alımlama süreci olarak ele alınmalıdır.

Jauss, okurun tarihsel ve sosyolojik konumunu açıklarken “beklentiler ufku” teriminden yararlanır. “Ufuk” terimi Alman felsefe geleneği içerisinde zaten bilinmekteydi. Gadamer, bunu “belirli bir bakış açısından görülebilen her şeyi içeren görüş aralığı”na atıfta bulunmak için kullanmıştı. Benzer bağlamlarda selefleri Husserl ve Heidegger de aynı şekilde bu kavramı ortaya atmışlardı. “Beklentiler” ile bileşik kullanımı da tamamen yeni değildi. Hem bilim filozofu Karl Popper hem de sosyolog Karl Mannheim, Jauss’tan önce terimi benimsemişlerdir (Holub, 1984:59).

Jauss’un ifade ettiği “Beklentiler Ufku” kavramı yapısal dilbilim ile yakından ilişkilidir. Edebiyat, nispeten sabit ilişkileri olan bir tür gramer veya sözdizimidir. Okurun ilk defa karşılaştığı eser, okurun karşısında öncelikle açık veya örtük işaret ve göndermeler ile çıkar. Bu, okurda beklenti oluşturacak ilk aşamadır. Eser okundukça daha önce yapılan okumalar hatırlanır ve okurun duygu durumunu etkiler ve beklenti ufkunun oluşmasında orta ve son aşamalar hazırlanır.

Jauss, edebiyatın toplumsal olarak biçimlendirici işlevini vurgulamıştır. Edebi eser “diğer sanat formlarının arka planına ve günlük yaşam deneyiminin arka planına göre” alımlanır ve değerlendirilir. Bu haliyle bir eser, bu kapasitede bir yapıt, bu kapasitede bir yapıt, etkili bir alımlanma ile sorgulama ve sosyal gelenekleri hem içerik hem de biçim yoluyla değiştirme olanağına sahiptir.

Alımlama estetiği empatiyi doğrudan içinde barındırır. Bir eserin alımlanma sürecinin temelinde, kişinin eserle kurduğu empatik boyut yer almaktadır. Okuma esnasında boşlukların doldurulması, imgeler üretilmesi ya da beklenti ufkunun oluşması, empatik süreçler aracılığıyla gerçekleşir.

1.2.2. Felsefe Açısından Empati

Öznenin varlığına ve ne olduğuna ilişkin sorgulamalar felsefe ve empati araştırmalarının ortak konularındandır. Empatik süreci başlatabilmek için gerekli olan ilk şey karşımızdaki kişinin ya da nesnenin varlığının bilincinde olmaktır. Bu bilincin varlığının mümkün olup olmadığı ya da bu bilince ulaşmanın yöntemlerine dair çalışmalar Antik Çağ filozoflarından modern zihin kuramcılarına uzanan geniş bir dönemde felsefenin farklı alanları tarafından incelenmiştir. Bu bölümde filozofların empatiye ilişkin görüşleri, Antikçağ filozoflarından Aristoteles ve Platon üzerinde incelenmiş ve edebiyat eserleriyle empatik ilişki kurmak üzerine olan görüşleri aktarılmıştır. Ardından, modern felsefede başkasının varlığının bilincinde olmaya dair görüşler, empatik tavır geliştirme boyutu üzerinden ele alınmıştır. Bu bağlamda Descartes'ten zihin felsefecilerinden Merleau Ponty'ye kadar olan isimler arasında empati vurgusu yapan Hume, Nietzsche, Kant, Levinas, Sartre, Heidegger, Husserl ve Merleau-Ponty üzerinde durulmuştur. Bu bölümde incelenen filozofların görüşleri ikinci bölümde eser incelemelerinde, karakterlerde yalnızlık ve yabancılaşma duygularının, bireyin kendisine ve "öteki"ne ilişkin ontolojik sorgulamaların oluşumu ve bu duyguların yansıtılması boyutunda ele alınacaktır.

Empati kavramı Antik Yunan felsefesinden çağdaş zihin kuramlarına kadar pek çok bağlamda incelenmeye açıktır. Felsefi açıdan bakıldığında, empati ifadesine kaynaklarda ilk defa Aristoteles'in "Retorik" adlı eserinde rastlanmıştır. Aristoteles'in kullandığı empati kelimesi "Pathos" paskho fiil kökünden türemiş ve "bir kişinin deneyimlediği (iyi ya da kötü) bir say" ve "acı çekmek"; "Belli bir ortamda gelmek"; "belli bir etkilenme", "maruz kalma" ve "hislerin, tutkuların insanı etkilemesi" gibi anlamlara gelmektedir.

Aristoteles'in görüşlerinde gerçek varlığın temelini, nesnenin kendisi oluştururken bu nesnelere yeniden üretimleri esnasında değerlerini yitirmezler. Nesne ile öznelere arası ilişkiye önem veren Aristoteles'te asıl mesele, nesnenin öznedeyuandırdığı haz duygusudur. Aristo, nesnenin varlığı hakkında yorum yaparken Platon gibi onun hangi aşamalardan geçtiğine önem vermez.

Empatik süreçlerin oluşabilmesi için gerekli olan düşünseme ve duyumsama Aristoteles'te imgenin varlığı için de gereklidir. İnsana dair bir imgelemin ortaya çıkması için Aristoteles, düşünseme ve duyumsamaya başvurur. Edebiyat eserlerinde bu imgeleme, özneler arası süreçte duygunun açığa çıkması için gereklidir. Edebiyat eserinde anlatıcı, duyguyu imgeye dönüştürerek empatik açıklığı yaratır.

(...) gerçek duyuluların duyumlaması her zaman doğrudur ve bütün hayvanlarda ortaktır, oysa düşünce yanlış olabilir ve zekadan pay almayan hiçbir varlıkta bulunmaz. – Gerçekte imgeleme hem duyumlamadan, hem de düşünceden ayrı bir şeydir. Oysa duyumlama olmadan imgeleme olmaz, imgeleme yoksa inanç da yoktur. Fakat imgelemenin ne düşünce ne de inanç olmadığı açıktır: Bu durum gerçekte bize, düşünmemize (caprice) bağlıdır (...), oysa bir kanı oluşturmak bize bağlı değildir; çünkü o zaman kanımız, zorunlu olarak ya doğrudur veya yanlıştır. (...) düşünce duyumlamadan başka bir şey olduğu için ve bir taraftan imgelemeyi anlamaya ve diğer taraftan inanmayı anlamaya yardımcı olduğu için, imgelemenin mahiyetini belirledikten sonra, aynı şekilde inancı da ele almak zorundayız. Sonuç olarak imgeleme, bizde bir imgenin ortaya çıkmasını sağlayan yetiyse ve terimin her istiareli kullanımını bir kenara bırakırsak, şunu söyleyeceğiz: İmgeleme, yalnız, yargımızın doğru ya da yanlış olduğunu ve olabildiğini düşünmemizi sağlayan bir yetidir veya bir durumdur (Aristoteles'ten aktaran, Doğan, 2018:37).

Empatiyi, taklit yani "imitation" olarak ele aldığımızda ise karşımıza Platon'un "idealar" kavramı çıkmaktadır. Platon'un bir mağara alegorisiyle açıkladığı idealar kuramına göre, duyularımızla algıladığımız dünya, bir yansımadan ibarettir. Gerçek dünya ise asıl ideaların var olduğu zihinle kavranan dünyadır. Kişi ise, görünenler dünyasının sahteliğini ancak felsefe yoluyla gelen bir aydınlanma ile fark edebilir. Platon'un bu görüşlerini özne (süje) ve nesne (obje) arasındaki ilişki olarak ele aldığımızda nesnenin kendi varlığının sadece bir taklitten ibaret olduğunu ve süjenin gerçek var olanı algılaması için felsefe ediniminin şart olduğunu görürüz. Platon bu durumu şöyle ifade eder:

(...) bilgeliğin peşinden koşanlar, felsefenin ruhun cesaretini yavaş yavaş arttırdığını ve insanları kurtarmaya çalıştığını bilirler. Felsefe göz, kulak ya da diğer duyu organlarının algıladıklarının sahte olduğunu ona gösterir. İnsanı mümkün olduğunca bunlardan uzak tutmaya çalışır. O, insana tüm dikkatini içe yöneltmesini ve sadece düşünsel bağlam üzerinden kavramaya yönelmesini, diğer gördüklerinin sahte şeyler olup farklı şekillerde görülebileceklerine inanmasını söyler. Çünkü bu türden şeyler görülebilir ve duyulabilir olarak adlandırılmalarına karşın, özleri gereğince görülemez ve duyulamazlar (Platon'dan aktaran, Doğan, 2018:8).

Platon'un zihinle bedeni ayıran düalist anlayışı ve Aristoteles'in özdekçi (monist) yaklaşımı, modern felsefede yankılarını sürdürmüştür. Modern felsefede ve zihin felsefesinde düalist anlayışın kurucusu olarak kabul edilen Descartes, insanın hem beden hem de ruh olmak üzere iki ayrı tözden oluştuğunu öne sürer. Descartes'in 17. yüzyılda temellerini attığı bu anlayış günümüzde, "Kartezyen İkicilik" olarak adlandırılır. Descartes, zihnin ve bedenin ayrı tözlerden oluştuğunu Altıncı Meditasyon'da "*Ben bedenimden gerçekten ayırım ve bedenim olmadan da varlığımı sürdürebilirim*" ifadesiyle öne sürmektedir (aktaran Göçmen, 2001-2006:2).

Tözleri madde, ruh ve Tanrı olmak üzere üçe ayıran Descartes, Tanrı'yı sonsuz tözün arasına yerleştirir. Dışsal olanlara dair bilgimizi Descartes, Balmumu Örneği ile açıklamaya girişir; balmumun gözle görülen bir rengi, biçimi ve büyüklüğü vardır. İçindeki balın tadı, toplandığı çiçeklerin kokusu vardır. Fakat ateşe yaklaştırıldığında ise bütün bu tat, koku alma, görme, işitme ve dokunma duyularına dair bütün özellikleri kaybolur. Kişi ise bütün bu değişimlere rağmen balmumun aynı balmumu olduğunu bilir. O halde Descartes'e göre, duyulara gözüken şey, bizzat balmumu değil, onun imgelemidir. Balmumunun kendisi imgeleme değil zihinle oluşur.

Descartes, bilgiye erişmek için anlama ve düşünme becerisini ifade eden "anlık" a ve "imgelem, duyular ve bellek" yetilerine başvurur. Anlık, Descartes'a göre, diğer bütün yetilerden önce gelir ve diğer bütün yetilerden üstündür. Her şeyin bilgisi

Anlık'a bağlıdır. İmgelem ve Duyular iyi işledikçe, Anlık, daha da sağlıklı sonuçlar elde eder (Öktem, 2000:163). Anlık üzerine geliştirilen bu teori, empati sürecinde var olanın bilgisi ve çıkarsamanın doğruluğu için gerekli olan bilgilerin gerekliliğine benzerdir. Bilişsel süreçlerin doğru ve düzgün bir şekilde ilerleyebilmesi için, var olanın bilgisi yani duyulara, geçmiş yaşantı yani hafızaya ve imgelemden hareketle duygulara başvurulur.

Descartes'in ünlü "Cogito Ergo Sum", "Düşünüyorum, O Halde Varım" ifadesine göre, zihinsel fenomenlerin hepsi bilinç gerektirir. Her bilinç olgusu, kendi kendisinin bilinci, yani öz bilinç olarak zihnin kendisiyle özdeşliğini gerektirir (Özkan, 2019:251). Bu bilinç öncelikle kişinin kendi öz bilincinin farkındalığına bir zemin hazırlarken başkasının farkındalığının bilincine varmaya yönelik yolu hazırlar. Empatik süreçler de Kartezyen felsefenin öne sürdüğü gibi kişinin kendisinden ötekine giden bir sürecin haritasını ortaya koymaktadır.

Bilgiyi, epistemolojik bir süreç içerisinde değerlendiren Locke için kişinin kendi bilincinin farkında olması, algı ve duyu temelli bir süreçtir. Bir deneyimin bilincinde olabilmek için öncelikli olarak kişinin o deneyim hakkında bilgi sahibi olması gerekmektedir. Benlik kişinin algısına eşlik ederek algılarda barınır. Sürekli "ben" dediğimiz bir şeyin aniden "ben" olmadığını öne süremeyiz. Dersek bile bunu yine aynı "ben" adına yaparız. Locke, benlik kavramını "*acı ve hazzın bilincinde olan, mutluluk ve sefalet duyma kapasitesi taşıyan ve bilincinin erimi kadarıyla benzeri şeylerle ilgili olan ve bu şeyleri düşünen bilinçtir*" şeklinde ifade etmiştir (Rızvanoğlu, 2020:962-964). Bu tarz bir benlik kavramı, anlatı empatisi çerçevesinde değerlendirildiğinde kişinin duygu durumunun tasvirinde duygusal öğelerin önemini artırmaktadır. Kişinin bilincini oluşturan ve duygu durumunu ortaya çıkaran temel öge olarak algısal ve duygusal tasvirler ön plana çıkmaktadır.

Hume'a göre ise, bir nesnenin var oluşunu bir diğer nesnenin varlığından çıkarsarız. Bunun sebebi nesnenin varoluşunun geçmiş deneyimlerin, imgelem tarafından düzenlenmesidir. Rızvanoğlu Hume'un benlik anlayışını kendisinden "*benlik ya da kişi bir izlenim değil, daha ziyade değişik izlenim ve tasarımlarımızın*

sahip olduğu varsayılan bir göndermedir” şeklinde aktarır (2020:966). Hume’un bu benlik ve özdeşlik anlayışı anlatıcının bilinç düzleminde ortaya çıkmaktadır.

David Hume, sempati terimini ("empati" anlamında) kullanarak zihinsel taklit veya simülasyona büyük ilgi göstermiştir. Hume sempatinin, insan zihninin en şaşırtıcı özelliği olduğunu, “*İnsan doğasının hiçbir zayıflığı genel olarak safdillik dediğimiz şeyden, yani başkalarının tanıklığına çok kolay bir şekilde inanmaktan daha evrensel ve dikkat çekici değildir*” ifadeleriyle açıklar (Hume, 2009:87). Hume, sempatiyi, başkalarının bedensel duyular gibi izlenimlerinin, acı çekmek gibi fikirlere ve nihayetinde kişinin kendi izlenimlerine dönüşmesi veya başkalarının acısını hissetmek gibi deneyimlerine katlanabileceği bir kapasite olarak tanımlar (Aaltola, 2013:244). Hume’a göre insan zihinleri yalnızca duygularını yansıttıkları için değil, karşılıklı tutku, his ve görüşlerini aktarabildikleri için “birbirlerinin aynasıdır” (2009:247). Hume’a göre, insan doğasının kendinde gözlemlediği duyguları çevresindeki nesnelere aktarma özelliği bulunmaktadır (2009:156). Kişinin kendi hislerini nesnelere yansıtması empatik açıklık oluşması için olanak sağlarken anlatı boyutunda edebi eserin duygu boyutunu ortaya çıkarır. Bu durum anlatıcının bilinç düzlemini yansıtılmasını sağlar.

Nietzsche’nin empatiye dair görüşleri ise, en net bir şekilde Tan Kızıllığı adlı kitabının 142 numaralı başlığında açıklanmaktadır. Gözlemlenen eylemlerin taklit edilmesine yönelik temel bir eğilimi açıklayan Nietzsche için empati, metafizik yorumlamalardan uzak tutulması gereken fizyolojik olarak açıklanabilecek yetenektir. Nietzsche, insanın sosyallik ve bağlılık eğilimini, başkalarının duygusal ve zihinsel durumlarını anlamak, başkalarının ihtiyaçlarıyla ilgilenmek ve sempatiyi ilgiye ve dolayısıyla toplum yanlısı davranışa dönüştürmek gibi giderek daha karmaşık kapasiteleri içerdiğini düşünür. Nietzsche, taklit etme dürtüsünü başkalarının davranışsal ve duygusal durumunu yansıtmak için doğuştan gelen bir eğilim olarak görür ve bu dürtü ona göre, sosyal içgüdü ve başkalarına karşı sempatik sevgi geliştirmenin öncüsüdür. Özen (2021) Nietzsche’nin empati anlayışını, “*başkalarına yönelik davranışsal eğilimlerin gelişimi için erken bir temel sağlayan kazanılmış beceri*” şeklinde aşağıda olduğu gibi yorumlar:

Duygudaşlık. — Başkasını anlamak için, duygusunu içimizde benzer şekilde oluşturmak için, gerçi sık sık onun öyle ya da böyle belirlenmiş duygusunun sebebini arar ve örneğin, o neden mahzun diye sorarız... çünkü sonra aynı nedenden dolayı kendimiz de mahzun olacağız; ama çok daha alışılmışı ise bunu yapmayıp, duyguyu başkasında yaptığı ve gösterdiği etkilere göre içimizde üretmek, gözlerinin, sesinin, yürüyüşünün, tavrının ifadesini (ya da onların sözle, resimle, müzikle tam kopyasını) kendi vücudumuzda taklit etmektir (en azından adale hareketlerinde ve sinir yoluyla uyarılmalarda en küçük benzerlik oluşuncaya kadar) (...) Başkalarının duygularına göre duygularımızı oluşturmaya ne sayesinde böyle alışmış olduğumuzu sorarsak, cevap hakkında hiçbir şüphe kalmıyor: Bütün yaratıkların en ödeği olarak insan, narin ve duyarlı doğası sayesinde, korkaklığı içinde başkasının duygularını anlama, başkasının (hayvanın da) duygularına karşı hızla anlayış gösterme ustalığına sahiptir. Binlerce yıl boyunca her yabancıda ve canlıda tehlike görmüştür: Böyle bir görünüş karşısında derhal yüz ifadesini ve tavrını taklit etmiş ve bu yüz ifadesinin ve tavrın arkasındaki kötü niyet tarzı hakkında sonuç çıkarmıştır. İnsan, niyetlere ilişkin bütün hareketlerin ve hatların bu yorumunu, cansız şeylerin doğasına bile uyguladı (Nietzsche, 2014:142).

Ahlakı, aklın bir girişimi olarak değerlendiren Kant ise, empati deneyiminin ne empati yapan kişiyi diğerinin sıkıntısını gidermek için harekete geçmeye mecbur edeceğini ne de empati kuranın, ahlaki olarak hareket edeceğini garanti etmediğini iddia eder (Verducci, 1999:256). Bu durumu şu şekilde ifade eder:

Yapılabildiği yerde iyilik yapmak ödevdir; üstelik öylesine duygudaşlığa eğilimli ruhlarda vardır ki, onları harekete getiren boş gurur ya da çıkar gibi başka bir neden olmaksızın da çevrelerine sevinç yaymaktan ve kendi eserleri olan başkalarının memnunluğundan zevk alırlar. Ama sanırım ki, böyle bir durumda bu tür bir eylem, nice ödeve uygun, nice sevimli olursa olsun, hiçbir hakikî ahlâksal değer taşımaz, başka eğilimlerle aynı düzeydedir, söz gelişi gerçekten kamu yararına ve ödeve uygun, dolayısıyla onurlandırmaya değer olana mutlu bir rastlantıyla denk düştüğü zaman övgüye ve yüreklendirmeye değer olan, ama saygıya değer olmayan onura

eğilim gibi; çünkü maksim, —böyle eylemleri eğilimden dolayı değil, ödevden dolayı yapmak anlamında ahlâksal içerikten yoksundur (Kant, 2002:13).

Kant'a göre bir eylemin ahlaki olabilmesi, koşullu buyruk olarak adlandırılan eylemin sonucuna değil amacına odaklanan zorunluluklara dayalı eylemleri içerir. Bu bağlamda Kant için empati, övgüye layık bir hareket olsa da bir durumdan veya eğilimden kaynaklandığı için ahlaki bir değer taşımaz.

Levinas, başkasını anlama sorununu ele alırken empatik uzaklıktan bahseder. İki insan ontolojik düzeyde bir araya gelebilirler. Epistemolojik düzeyde ise başkasının bilgisine sahip olmak ancak onun aktardığı kadarıyla ya da bizim onun hakkında sahip olduğumuz bilgi dahilinde mümkün olabilir. Ontolojik olarak varlığının bilincinde olduğumuz başkası, hiçbir zaman tıpkı bizim kendimiz gibi olamayacağı için onu tam olarak anlamamız mümkün değildir. Başkasını bilişsel olarak gözlemleyebilirim fakat epistemolojik düzeyini veya duygusal durumunu doğru bir şekilde tespit etmek ve anlamak mümkün değildir. Bu bağlamda Levinas şunları ifade eder:

İlişkide olduğumuz varlıklar ve şeylerle kuşatılmış haldeyiz. Görerek, dokunarak, duygudaşlık ve birlikte çalışma yoluyla başka olanlarla beraberiz. Tüm bu ilişkiler geçişlidir (transitive): Bir nesneye dokunurum, başka olanı (Autre) görürüm. Ama ben başka değilimdir. Ben yapayalnızımdır. Demek ki kesinlikle geçişli olmayan ögeyi oluşturan, yönelimsellikten uzak, ilişkisiz olan şey bendeki varlıktır, var olduğum olgusu, varolmamdır. Varolma dışında her şey mübadele edilebilir varlıklar arasında. Bu anlamda olmak (être), varolma anlamıyla tecrit olmaktır. Ben, ben olmaklığımla bir monad'ım. Varolmam dolayısıyladır ki kapısız ve penceresizim, yoksa bendeki iletişim kurulamaz herhangi bir içerik dolayısıyla değil. Eğer varolma iletilemez bir şeyse, bunun nedeni onun bendeki en özel şey olan şu varlığımda köklenmiş olmasıdır (Levinas, 2005: 63).

Coşkun, Levinas'ta insanın, başkasını asla kendisi gibi bilemeyeceğini aktarırken insanın harikuladeliğine vurgu yapar. Ona göre "*Başkasının karşısında harikulâde güçsüz oluşumuzun nedeni onun hakikatini hiçbir zaman elde*

edemeyecek oluşumuzdur” (2011:57). Başkasının asla bizim gibi olamayacağını bildiğimiz halde onun için harekete geçişimiz insanın etik bir özne oluşundan kaynaklanmaktadır. Bu durum, karşımızdaki kişiyle empatik bir uzaklık içerisinde olsak da ona sempati duyduğumuzun sebebidir.

Sartre da Levinas’a benzer şekilde empatik uzaklığa vurgu yapar ve bunu *“bilinçlerin ontolojik ayrılığı”* (2009:332) olarak adlandırır. Ona göre ben ile başkası arasında bilinç düzeyinde bir ortaklık bulunmamaktadır. Bu durum kişinin kendini başkasına yansıtmasına ve başkasının da doğru bir şekilde kavranmasına izin vermemektedir. Başkası ve ben arasındaki empati, Sartre’a göre bilişsel düzeyde kişinin mimikleri gibi fenomenler aracılığıyla gerçekleşse de bunun başkasına kişinin bizzat orijinal ifadesi şeklinde iletilmesi mümkün değildir. Başkasının bir diğerine gösterebileceği tek şeyin, kişinin diğerine yönelik niyeti olduğunu ifade eden Sartre’a göre başkasını anlamaya yönelik gerçekleşen davranışta tek gerçeklik yönelimin kendisidir:

Başkası boş yönelimlerin nesnesidir, başkası ilke olarak kendini reddeder ve kaçır: şu hâlde kalan yegâne gerçek benim yönelimin gerçekliğidir: başkası benim deneyimim içinde somut bir biçimde belirdiği ölçüde, başkasına yönelik niyetime tekabül eden, boş bir noemadır; transandantal bir kavram olarak belirdiği ölçüde, deneyimimi birleştiren ve oluşturan bir işlemler bütünüdür (Sartre, 2009, s. 323).

Diğer zihinleri anlamaya yönelik olarak kullanılan “öteki” kavramı Heidegger’de ontolojik ve epistemolojik bir problem olarak görülmez. “Öteki zihin” Heidegger’e göre dünyada varlık olarak kolaylıkla erişilebilirdir. Heidegger felsefesinde ben ve öteki, ontolojik olarak en başından beri bir aradadırlar ve onları ontolojik düzeyde birbirinden ayırıp ardından “duygu birliği” kavramıyla tekrar bir araya getirmek yanlıştır. Özne hem kendisi hem de öteki ile zaten birlikte olduğu için kendisinin ve ötekinin bilincindedir (Gözel, 2020:97).

Heidegger, duyguların "bulaşıcı" olduğu metaforunu reddederken, Lipps'in 'içsel taklidi' ya da Scheler'in ötekinin algısı (Fremdwahrnehmung) veya Husserl'in

aşkın özneliğini hedef aldığı söylenilebilir. Ruh hali, birey ve çevresi arasındaki sınır olan bir eklemleme noktasından geçer. Heidegger'in ruh halleri analizi, derinlemesine ve keskin olsa da, fenomenolojik tanımlama düzeyinde kalır. Heidegger, önceden verildiği şekliyle duygulanımın iletilebilirliğini belirlemeyi amaçlamaktadır. Duyguların aktarılabilmesi için bireylerin, insanoğlunun başkalarıyla birlikte yaşadığı deneyimlere açık olması gerekir (Agosta, 2010:31).

Heidegger, kelime olarak çok fazla ve çok az şey söyleyen ruh haline (Stimmung) öncelik verir:

İyi niyetli bir kişi, bir gruba iyi bir ruh hali getirir. Bu durumda, bulaşıcı mikropların bir organizmadan diğerine geçişi gibi, onu başkalarına aktarmak için kendi içinde psikik bir deneyim mi üretir?... Ya da bir başkası, her şeyi sönümleyen ve bunaltan bir grubun içindedir; giden kimse yok. Bundan ne öğreniyoruz? Ruh halleri fenomenlere eşlik etmez; daha ziyade, birbirleriyle olmayı önceden belirleyen türden şeylerdir. Sanki, deyim yerindeyse, her durumda, içine battığımız ve kendisini tamamen belirlediğimiz bir atmosfer gibi, bir ruh hali zaten oradaymış gibi görünüyor. Bu sadece öyleymiş gibi görünmekle kalmıyor, aynı zamanda öyle; ve bu gerçekler ışığında duygu ve deneyim psikolojisinden ve bilinçten vazgeçmek gerekir (Heidegger'den Akt. Agosta, 2010:31)

Empati kurulan kişi, yani ikinci kişi, yani "siz" veya bazı bağlamlarda "sen", karşılık veren insandır. Bu, doğrudan empatinin konuşma (Rede) ve iletişimde (Mitteilung) nasıl ortaya çıktığına götürür. Empatinin bu yorumlaması, başkalarıyla varoluşu eklemenin bir biçimi olarak empatiye başvurarak 'konuşmayı' okur. Heidegger burada açıkça konuşmanın varoluşsallığına ('tasarım ayrımı') ve insanların onunla nasıl işlediğine atıfta bulunur (Agosta: 2010:51).

Felsefede, empatiyi başkasının bedenini ve varlığını anlama süreci olarak ele aldığımızda karşımıza zihin felsefesi çalışmaları çıkmaktadır. Bu bağlamda Husserl ve Merleau-Ponty'nin görüşleri zihin felsefesinde empatinin yerinin tespitinde gereklidir.

Husserl başkasını anlamaya yönelik teorilerini geliştirirken “einfühlung”un temellerini atar. Lipss tarafından kuramsallaştırılan Einfühlung teorisini Husserl de Lipss’in teorisine benzer bir şekilde kişinin kendi duygularını başka bir varlığa aktarması, onu kendinde yeniden yaratması şeklinde yorumlar. Husserl’e göre Einfühlung’u temellendiren monadların birbirlerinin içine yansımalarından kaynaklanan uyumdur.

Husserl’e göre, daha önce de açığa konduğu gibi, her biri somut bir monad olan tek tek ben’ler, esas yapıları bakımından “birbirlerini karşılayıp birbirine uyan birtakım konstitutiv sistemlerle donatılmıştır”. Monadlar arasında bir yapı bağlılığı vardır. Buna Husserl, “monadların uyumu” (Harmonie der Monaden) adını vermektedir. İşte gerek nesnel dünyanın konstitution’unu gerekse Einfühlung’u temellendiren bu uyumdur. Monadlar, “birbirlerine uygun olarak ayarlanmış” oldukları içindir ki, ortak bir dünyayı kabul etmekte ve Einfühlung ile değiş tokuşta bulunmakta; birbirlerini etkilemektedirler. (aktaran Uygur, 2007:195)

Husserl’e göre, “kişinin kendi egosundaki yabancı egoya yönelen yönelimsellik, sözde empatidir” (aktaran Zahavi, 2014:134). Empatinin bu tanımı onu sevgi ya da utanç gibi spesifik bir duygudan ziyade kişinin diğer öznelere karşı deneyimlediği bir niyet biçimi haline getirir.

Nermi Uygur, Husserl’in beden algısını açıklarken kişinin başlangıç noktasının kendi bedeni olduğunu aktarır. Buna göre süreç kişinin önce kendi bedenini algılaması ardından başkasının bedenine yönelerek onun içine girmesi sonucunda başkasının ruhunun algılandığını ifade etmektedir (2007:141). Zahavi (2014), Husserl’in bu beden algısının empatik boyutunu açıklarken ona göre Husserl’in empati anlayışında kişiye ilk olarak, ötekinin bedeni maddi bir birlik olarak verilir. Ruh ve bedenden oluşan bu birlik işlevsel olarak maddi nesneye bağımlıdır ve bu nesnede konumlanır, ardından ötekinin deneyimsel yaşamı, kurulu bir katman olarak konumlanır. Husserl daha sonra bilimlerde yaygın olan bu tutumu, günlük yaşamımızın tutumu olan ve daha temel olarak aldığı kişisel tutumla karşılaştırır. Bu tutumda, öteki, dışsal olarak iç içe geçmiş ya da nedensel

olarak ilişkili iki varlığın bir bileşiminden ziyade, bir kişi olarak birleşik bir biçimde verilir. Daha spesifik olarak, Husserl, ötekinin zihninin, düşünmesinin, hissetmesinin, arzulamasının, jest ve mimiklerde, tonlamada ve yüz ifadelerinde sezgisel olarak nasıl mevcut olduğundan bahseder. Ötekinin dışavurumculuğu, psikolojik anlamlarla doludur ve Husserl'e göre, bu psikolojik anlamı anlamamızı ve kavramamızı sağlayan empatidir (Zahavi, 2012:135).

Empati, Husserl için bir bedenleşme sorunudur. Çevrede var olan nesnelere bana kendi bedenleri ile sezgi yoluyla verili haldedirler. Empati kurarken kişi kendi bedeni ile ötekinin bedeni arasında bir benzerlik ilişkisi kurar. Karşımdaki nesne de tıpkı benim gibi bedensel olarak verilir fakat benimle aynı değildir. Karşımdaki kişiyi empati yoluyla kavrarken onu kendi bilinci gibi değil benim ötekilik deneyimimden yola çıkarak kavrayabilirim keza kendisi gibi kavrayabilseydim karşımdaki öteki olarak mevcut olamazdı. Başkasını öteki olarak algılayışımın ardından onun bedenini kendi bedenimle eşleştiririm. Ben farkında olmasam da her zaman kendi öznelliğimle, kendi algı alanımdayım. Başkasıyla karşılaştığımda öteki kendi alanımda bana benzer bir beden olarak var olur. Yani *“onunla benim aramda fenomenolojik bir eşleşme vardır”* (Esenyel, 2016:48). Öznelerarası ilişkilerde Husserl, hiçbir nesnenin bir diğer öznenin yerine geçemeyeceğini vurgu yaparken bunun öteki nesnenin her bir kavrayışının kişinin kendi öznelliği içerisinde yaşandığına vurgu yapar. *“Farklı özneler, dünyadaki nesnelere kendi görünüşlerine göre betimlerler”* (Esenyel, 2016:51). Ötekini benden farklı kılan ve öteki ile benim aramdaki iletişimi açığa çıkaran temel unsur bu ötekinin benim karşımda kendi aynılığı içerisinde ortaya çıkan farklılığıdır.

Merleau-Ponty ise, nesnelere karşı empatinin temellerini atar. Algısal bilincin temelini beden üzerinden kurar Merleau-Ponty'e göre beden nesnelere deneyimi için zorunlu bir araçtır ve algının gerçekleşmesi beden gereklidir. Husserl'de iki beden birbirinden farklı oldukları için yaşayan bedenlerini birbirlerine aktardıkları bir eşleşme çerçevesinde empatik bir süreç içerisinde bulunurlarken Merleau-Ponty'e göre ise ötekinin bedeni bana verili olmadan öncede orada olduğu için zaten önceden bana bir şekilde verilir.

“Ben algılarken, algımın organik koşullarına dair hiçbir bilgim olmasa bile, dalgın ve ‘dağınık’ ‘bilinçler’, görme, duyma, dokunma ile bunların kişisel yaşamıma yabancı olan ve ondan önce gelen alanlarını bir araya toplayıp bütünleştirdiğimin bilincine varırım.” (Merleau-Ponty: 2016:467)

Empatik süreçler Merleau-Ponty’ye göre kişinin kendi algısındadır: “*Kendi algıma döndüğüm ve doğrudan algıdan bu algının düşüncesine geçtiğim zaman, bu algıyı yeniden gerçekleştiririm. Algı organlarımda iş başında olan benden daha eski bir düşünceyi yeniden bulurum, bu organlar sadece onun izidir. Başkasını da aynı bu şekilde anlarım... başka bilincin çıkarsanması, ancak başkasının hislerine dair ifadeler ile benimkiler karşılaştırılıp özdeşlenirse ve benim mimiklerimle psişik olgularım arasında kesin korelasyonlar olduğu kabul edilirse mümkündür*”. (Merleau-Ponty: 2016:473)

Genel olarak incelendiğinde, empati, felsefe içerisinde başkasının varlığını epistemolojik ve ontolojik bağlamda anlamaya dayalı olarak ortaya çıkmaktadır. Filozoflar, ilkçağlardan itibaren kişinin, başkasını nasıl algıladığı sorunu üzerinde durmuş ve buna çeşitli cevaplar vermişlerdir. Verilen cevaplar, gelinen noktada çağdaş zihin felsefesi kuramlarına ışık tutmuştur. Kişinin kendi varlığını nasıl algıladığına yönelik üretilen cevaplarla şekillenen monizm ve düalizm kavramları, başkasının bedenini algılamaya yönelik soruların da çıkış kaynağını oluşturmuştur. Bu bağlamda başkasının bedeninin, kişiye nasıl verili olduğu, ontolojik ve fenomenolojik boyutları filozoflarca ortaya konmuştur.

2. BÖLÜM

BİLGE KARASU'NUN HİKÂYELERİNDE BİLİŞSEL VE DUYGUSAL BOYUTLARIYLA EMPATİ

Empatinin ilk aşaması olarak adlandırdığımız başkalarının duygu ve düşüncelerini bilmek, araştırmacılar tarafından bilişsel empati olarak adlandırılmıştır. Duygu paylaşımının olmadığı bu aşamada empati yapan kişi sadece karşısındaki kişinin ne düşündüğünü, ne hissettiğini veya nasıl bir durumda olduğunu bilir. Kişinin bu bilgiye sahip olması için karşısındaki kişiden bazı ipuçlarını alması gerekmektedir. Bu ipuçları bazen doğrudan karşısındaki kişinin kendini ifade etmesi ya örtük bir biçimde jest ve mimikleri, sesinin tonu ya da davranışları üzerinden edinilebilir. Empati yapan kişi bu ipuçları üzerinden karşısındaki kişinin ne düşündüğünü çıkarır.

Edebiyat eserlerinde bilişsel empatinin yansımasının en net ifadesi realist anlatımın görüldüğü objektif ve betimleyici üslup özelliklerinde ortaya çıkmaktadır. Bu tarz anlatımlarda anlatıcı, olay ya da duruma kendi duygu ve düşüncelerini katmadan sadece mevcut durumu aktarır. Açıklama, gösterme ve tasvir gibi anlatım teknikleri, karakterlerin mevcut durumunu ortaya koyarken anlatıcı da objektif bir tutumla bir duygu aktarımı yapmak yerine durumun bilgisini aktararak empatinin bilişsel süreçlerini başlatır.

Duygusal empati ise, empati kuran kişinin, karşısındaki kişinin duygularını özümseyip benimsemesini gerektirir. Bilişsel olarak karşısındaki kişinin durumunu tespit eden kişi, duygusal empati aşamasında karşısındaki kişinin durumuna kendi jest ve mimikleriyle ya da sözlü olarak tepki verir. Empati kuran kişi ile empati kurulan kişi arasında duygu her zaman birebir aynı olacak şekilde iletilmeyebilir. Böyle bir durumda benzer bir duygunun ortaya çıkması da empatinin kurulması için yeterlidir.

Edebiyat eserlerinde başvurulan iç monolog ve iç çözümleme teknikleri eserdeki duygunun boyutunu ortaya çıkarmada etkilidir. Basit ve kısa betimlemeler empatiyi bilişsel boyutta bırakırken uzun tasvirler, kahraman bakış açısıyla iç monolog tekniğiyle ya da hâkim anlatıcının iç çözümleme tekniğiyle yansıttığı duygu ve düşünceler, eserin empati boyutunu derinleştirmektedir. Ayrıca anlatı biçiminin çoksesli olduğu, aynı duygu ve durumun birden fazla kişi aracılığıyla dile getirildiği metinlerde empatik ilişkiler yoğun bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

İç monolog ve iç çözümleme teknikleri, eserin mahiyetini ortaya çıkarırken okurun da eserin içine dahil olmasına ve metin içindeki durum veya karakterle özdeşleşmesine imkân vermektedir. Anlatma ve gösterme tekniklerinin başarılı bir şekilde uygulandığı eserlerde okur, metne dahil olabilmektedir. Metin içerisindeki eksiltili ifadeler, boşluklar okurla metin arasında empatik açıklık kurarak okurun duygu yoğunluğunu artırmaktadır.

Bu bölümde Bilge Karasu'nun "Troya'da Ölüm Vardı", Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, Göçmüş Kediler Bahçesi, Kısmet Büfesi ve Narla İncire Gazel adlı kitaplarındaki empatik unsurlar tespit edilecek ve bu unsurların eserin mahiyetine katkısı ile okurun alımlama süreçlerine etkisi incelenecektir. Bu çalışmada hangi eserde hangi duygunun ön plana çıktığının ve nasıl yansıtıldığının tespiti adına her eser ayrı bir başlık altında incelenecektir.

2.1. TROYA'DA ÖLÜM VARDI

"Troya'da Ölüm Vardı" adlı kitabın içerisinde "Doğum", "Sarıkum'a Giriş", "Şarkısız Gecelerin İlki", "Beşinci Gün", "Odalardan Biri", "Oda Oda Dünya", "Dönenen Bir", "Zanzalak Ağacı", "Kavruk", "Çatal", "Nereden de Andım Şimdi", "Anahtar", "Acı Kök Yağmurun Tadında" adlarında 13 öykü bulunmaktadır. Bu bölümde, öyküler içerisinde öne çıkan sevginin kıskançlık ve öfkeye dönüşümü, korku, heyecan, üzüntü, acıma ve kişisel sıkıntı, yabancılaşma ve beraberinde ortaya çıkan yalnızlık duyguları ile nesneye ve mekâna yansıyan duygular Einfühlung ve Alımlama Kuramı çerçevesinde incelenecektir.

2.1.1. Sevgi, Kıskançlık ve Öfke

“*Troya’da Ölüm Vardı*” içerisinde yer alan öykülerde sevgi, kıskançlık ve öfke kimi zaman iç içe kimi zamanda birbirine dönüşen duygular olarak görülmektedir. Seven karakterlerin sevdiklerini kimseyle paylaşmak istememesi kıskançlık duygusunu ortaya çıkarırken sevdiklerinin başkalarıyla olmasının önüne geçemeyen karakterlerde sevgi, kıskançlık ve öfke durumları çeşitli aşamalardan geçerek birbirini takip eder. Anlatıcı, bu süreçlerin, bir kısmını bilişsel düzeyde, bir kısmını ise duygusal düzeyde yapılandırır. Duygu durumları metin içerisinde gözlemlerle bilişsel olarak başlatıldığında okuru izleyici olarak bırakır. Duygu durumlarının ayrıntılı bir şekilde, iç monolog ve iç çözümleme gibi post-modern unsurlarla ayrıntılandırıldığı durumlarda ise duygusal hissettirmeye kadar götürür.

“*Dönenen Bir*” hikâyesinde ismi belirsiz kahraman anlatıcı, sevdiği kişinin evlenecek olması nedeniyle kıskançlık duymasına neden olurken, bu kıskançlığın onu ölüme kadar sürüklemesi “*Ölüm gerek bana. Varsınlar, evlensinler. Ölümü ararım ben*” (Karasu, 2019b:42) ifadeleriyle bilişsel olarak somutlaşır. “*Troya’da Ölüm Vardı*”da öne çıkan temel izleklerden biri ölümdür. Ölüm, varoluşun bir sonucu olarak bulunurken kimi zaman istenen kimi zaman kaçınılan kimi zaman da korkulan bir olgu olarak bulunur. Karakterlerin ölüm karşısında sergiledikleri tavır ise anlatıcı tarafından duygusal boyutta hissettirilir. Karakterler, ölüm arzularını etraflarındaki nesnelere yansıtarak nesne ile ölüm arasında bir özdeşim kurarlar. *Dönenen Bir* adlı hikâyede, bu ölme arzusu hikâyede bahar ayları üzerinden hissettirilir. Sadece bir bahar ayı değil, her senenin bahar aylarının ölüm ayı olması ölümün tekrar edilebilirliğine ve sürekliliğine vurgu yapmaktadır. Karaktere ölümü anımsatan ise açık penceredir. Kıskançlık duygusunun kahraman üzerinde ölüm arzusu oluşturması bilinç akışı tekniğiyle duygusal düzlemde hissettirilir:

(...) açık pencerelerinden baharla birlikte ölümü görüyorum bu ölüm aylarında bu yıl da öleceğiz yarını o düşünmüyor sarhoş belki ben de çok içtim önce evde içtik sonra orada yarını ben düşünüyorum (Karasu, 2019b:42).

“*Zanzalak Ağacı*”nda, ismi belirsiz kahraman anlatıcı ile iki kardeş olan Rıza ve Demir arasındaki ilişki kıskançlık, sevgi ve ölüm temalarıyla aktarılır. Kıskançlık, Rıza’nın şehir dışından gelen kardeşi Demir’i ismi belirsiz anlatıcıdan kıskanması sonucu ortaya çıkar. Anlatıcı, Rıza’nın bu kıskançlığının sebebini anlayamaz. Demir gittikten sonra yalnız kaldıklarında anlatıcı ile Rıza arasında bir mesafe oluşmaya başlar: “*Bakıyorduk birbirimize. Sonra bakmadım bir daha. Yüzünün uzaklığı yorucuydu*” (Karasu, 2019b:44). Rıza, kahraman anlatıcının Demir’e ilgi göstermesini kıskanırken kahraman anlatıcı bu durumu bir iç diyalog aracılığıyla dile getirir. Bu kıskançlığın gereksiz oluşunu bilişsel düzeyde iç diyalogda dile getirirken okur, anlatıcının duygu durumu karşısında gözlemci tavrını sürdürür:

Rıza kıskandıysa neresini kıskandı. Yakınlık gösterdim diye mi. Bu gece belli etti ancak. Kıskanacak bir şey olmadığını bilir pekâlâ. Bilebilir. Bilebilirdi. Dört gün içinde oldu ne olduysa. (Karasu, 2019b:44)

Hikâyenin geçtiği kapalı ev mekânı da tıpkı Rıza ile anlatıcı arasında olduğu gibi soğuktur: “*Yatak ısındı ama yorgana biraz daha sarımalı. Kalorifer ocağı bozulacağı günü bilmiş (...) Gaz sobasının başında ellerimi ısıtırken sofrayı topladı. Soğuktu*” (Karasu, 2019b:45). Buradaki soğuk ifadesi havanın soğukluğuyla Rıza’nın soğukluğunu aynı anda karşılamaktadır. Kıskançlık sonucu aralarında Anlatıcı, Rıza’nın bu soğukluğunu gereksiz bulduğu için onunla iletişim kurmaya çalışmaz ve göz teması kurmaktan kaçınır. Masa, bu hikâyede Rıza ile anlatıcı arasındaki mesafeyi somutlaştırarak aralarındaki soğuklukla özdeşleşir ve kıskançlığın neden olduğu duygusal uzaklığın Einfühlung nesnesi haline gelir. Bu şekilde okur, İzleyici olmaktan çıkıp karakterle özdeşleşmeye başlar ve karakterlerle ortak bir empatik süreci paylaşmaya başlar:

O soğuk uzun masanın iki ucunda konuşmadan oturmuş yiyor susuyor susarken yemeyi unutuyor bakıyor birbirimize bakıp göz göze geldikçe başımızı gene tabağımıza indiriyor yemek yer gibi yapıp alttan bakıyorduk gene birbirimize (Karasu, 2019b:44).

(...) masa kalakaldı ortada. Uzaklık kalktı ortadan. Bakmadım gene yüzüne. Baksam gözleri dilenecek, biliyordum sanki (Karasu, 2019b:45).

Rıza'yı caddede bir kadınla gören anlatıcı, onun bu durumunu kıskançlığına bağlar ve onun sevgisi hakkında hissettiklerini bilişsel düzeyde yansıtır. İsmi belirsiz anlatıcı, Rıza'nın kendini kıskandırmaya çalışması karşısında onu suçlar ve Rıza'ya karşı hissettiği hayal kırıklığını, okur bilişsel düzlemde izler:

Sevdiğini, sevebileceğini mi göstermek istedi. İnanmıştım, sevebileceğine, zaten inanmıştım. Geçen gün inancım yıkıldı. Sevemez o. Hele sevda hiç olamaz. Kızı kullandı. Demir'i kıskandı. Suçu daha da büyük. (Karasu, 2019b:46)

“*Nereden De Andım Şimdi...*” hikâyesinde Dilaver Hanım ile oğlu Müşfik arasındaki ilişki normal bir anne-oğul ilişkisinden çok daha farklı gerçekleşmektedir. Dilaver Hanım, oğlunu problemlili denilebilecek şekilde kıskanmaktadır. Dilaver Hanım'ın oğlula yaşadığı duygusal süreçlerin kahraman bakış açısıyla iç monolog yöntemiyle, kimi zaman geçmişe dönerek görüldüğü hikâyede sevgi, ona bağlı olarak kıskançlık ve uzaklaşma hisleri bir silsile halinde bilişselden başlayıp duygusal süreçlere kadar ilerletilir. Annenin oğluna olan sevgisinin hamileyken karnında hissettiği duygusal süreçlerle birlikte aktarılması sonucunda okur, annenin oğluna olan sevgisinin boyutlarını anne karnında verdiği tepkilerden çıkarırsar ve bu durum okur üzerinde duygusal süreçlerin aktarımını başlatır:

(...) onu sevdiğimden, ona deli gibi, daha doğumundan çok önce karnımı tekmelerken deli gibi bağlanmıştım (...) hayatında onu benden çok sevecek bir kadın, hatta bir erkek bulamayacağını bildiği halde, beni üzerdi (Karasu, 2019b:75).

Annenin aşırı kıskanç tutumu oğlu Müşfik'i zamanla hasta eder ve psikolojik sorunlar yaşamasına neden olur. Müşfik, dünyadan sadece gebe kadınların kurtulacağını düşündüğü bir psikolojik bir sanrıya kapılır. Dilaver Hanım, oğlunun bu hastalığına da çeşitli anlamlar yüklemeye başlar. Annenin kıskançlığının ne kadar fazla ve zarar verici ölçüde olduğu, annenin kahraman bakış açısıyla, bilinç akışı şeklinde aktararak okura hissettirilir:

(...) batacağını anladıkları bir gemiyi farelerin bırakıp kaçtığını anlatırlar onun gibi herkes de onu bırakmış anlaşılın, yapayalnız kalınca gene ben aklıma geldim, belki de hastalanacağını anladı, yavrum bana döndü, sahi bunu hiç

düşünmemiştim şimdiye değin, bana döner dönmez, beni görür görmez hastalandığını sanmıştım, bana dönmeye mecbur olmağa dayanamadı sanmıştım, beni çekemiyor sanmıştım (Karasu, 2019b:76).

Müşfik'in hastalığı, annesinin Müşfik'le arkadaşlarının arasına ördüğü kıskançlık duvarından kaynaklanmaktadır. Müşfik, hastalık sürecinin ardından annesinin kıskançlık duygusunun ortadan kalktığını düşünürken Dilaver Hanım'ın, kıskançlığından bir türlü vazgeçemediği bilinç akışıyla aktarılan duygularında hissedilir. Bu durumda anne, oğlunu kıskanmaktan asla vazgeçmeyeceğini, kendi iç monoloğunda, "ben ben" şeklindeki kelime tekrarlarıyla yoğunlaştırır. Dilaver Hanım'ın bilinç akışı yöntemiyle aktarılan duyguları, oğluna olan aşırı sevgisinin kıskançlığa dönüşümünü ortaya koyarken, okur da Dilaver Hanım'ın duygularını önce bilişsel olarak gözlemlerken Dilaver Hanım duygularını yoğun bir şekilde ifade etmesiyle bu duyguları hissetmeye başlar:

(...) artık kıskanmaktan vazgeçtiğimi sanıyor, oysa ben ben ben hala kıskanıyorum onu, dostlarından sevdiklerinden benim sevgimi paylaşanlardan nasıl kıskanmam onu (Karasu, 2019b:78).

Müşfik'in etrafındaki kişilerle ilişkilerinin anlatıldığı "*Acı Kök Yağmurun Tadında*" adlı öyküde Müşfik, Müşfik'in arkadaşları Sadun ve Talha ile, onların eşleri Rana ve Lerzan arasında geçen duygusal ilişkiler, her bir karakterin adlarının geçtiği başlık altında kendi bakış açılarıyla ortaya konulması şeklinde aktarılmaktadır. Hikâyede her kişinin ardından Müşfik tekrar sahneye girer ve onlara dair kendi görüşlerini ifade eder. Öykünün anlatıcılarının farklılık göstermesi empatik bakış açısı geliştirilmesini kolaylaştırmaktadır. Metin içerisinde kıskançlık, eşlerini kıskanan kadınlar üzerinden yansıtılır. Bu kıskançlık, eşlerini Müşfik'ten kıskanan Rana ve Lerzan tarafından iç monologlarla aktarılmaktadır. Rana, eşiyle aralarına kimsenin giremeyeceği bir ilişki yaşadığını düşünürken ortaya çıkan Müşfik'ten rahatsız olur. Müşfik ise Rana'nın bu tavrına anlam veremez ve onun ilişki anlayışını çözülmesi gereken "*tekelci, kıskanç*" (Karasu, 2019b:106) bir durum olarak görür ve onları bu kıskanç tavrının kendisine ne hissettirdiği bilişsel düzeyde yansıtılır. Tıpkı Rana'nın eşini kıskandığı gibi Dilaver Hanım da oğlu Müşfik'i kıskanır. Rana için Müşfik ne ise Dilaver Hanım için de onun eşi aynıdır. Dilaver Hanım, oğlunun sağlık sorunları yaşaması ve Reşit Bey'in ölümünün

ardından oğlunun tekrar kendi evinde yaşamaya başlaması ile çok mutlu olur ve onu evde rahat ettirmeye çalışır. Arkadaşlarını sevmese de o sevdiği için iyi davranmaya çalışır. Müşfik'in arkadaşlarına hitap ederken onun gibi hitap etmeye çalışmasıyla oğluna olan ilgisi bilişsel düzeyde ortaya çıkar. Oğluya empati kurmaya çalışarak onun duygu ve düşüncelerini anlamaya çalışır. Bu durum oğluna olan sevgisini bilişsel düzeyde ortaya koyar:

(...) belki arkadaşı desem dostu desem onun dediği gibi dost desem dost sözünün içine onun sığırdıklarından çok onun düşündüklerinden az şeyler sığıştırmadan dost demeliyim” (Karasu, 2019b:107).

Müşfik sıkıntılı bir halde eve geldiğinde Dilaver Hanım, onun bu durumunu anlamaz ve oğlunun hareketlerini gözlemler. Müşfik'in yüz ifadelerini okuyarak onun duygu durumu hakkında bilişsel bir yargıya varan Dilaver Hanım, oğlunun hissettiklerini kendi de hissederek oğluna karşı geliştirdiği empatiyi duygusal boyuta ulaştırır. Okur, Müşfik'in ve Dilaver Hanım'ın bu süreçlerine ortak olurken bir bilişsel boyutta gözlemci olmaktan çıkarak onlarla benzer duyguları paylaşmaya başlarlar:

(...) gözleri tavana dikili yüzü bir gülüyor bir asılıyordu önce korktum sonra bir şeyler andığımı anladım kim bilir aklımdan neler geçiyordu o anda ama yüzü gitgide asıldı gülmez oldu aklımdan geçenlerin acılığı etime battı (...) (Karasu, 2019b:108).

Dilaver Hanım, Müşfik'i gözlemlediği gibi onun arkadaşı Talha'yı da bilişsel boyutta yüz ifadeleri aracılığıyla gözlemler ancak aralarında Müşfik'le olduğu gibi duygusal bir bağ bulunmadığından ötürü bu gözlem bilişsel boyutta kalır: *“Yüzündeki şaşkınlığı hemen sevince sonra da kaygıya dönüşen şaşkınlığı hala görüyor gibiyim”* (Karasu, 2019b:109).

Kocasıyla dost olduğu için Müşfik'i sevmeyen Rana, zamanla Müşfik'ten nefret etmeyi bırakıp onu kıskanmaya karar verir. Rana'nın Müşfik'e karşı hissettiği duygularda yaşadığı değişim okura bilişsel boyutta yansıtılır: *“Bundan sonra, mutluluğumu, kocamı, sevgimi kıskanmak değil, onu kıskanmak olacak”* (Karasu, 2019b:112). Sadun ise, eşi Rana ve arkadaşı Müşfik arasında kalarak yaşadığı ikilemi bilinç akışı şeklinde aktarırken kendisine dair özeleştiride bulunur.

Kendisini eleştirirken onların da aslında kendisini hiç düşünmediğini, arada kalarak zor duruma düşenin kendisi olduğunu okura bilişsel boyutta yansıtır:

Rana belki de beni bu soğuk halim için sevdi ama Müşfik'in benden beklediği başka bir şeydi biliyorum (...) ben soğuk duygusuz bir adamım karışmıyorum kavgalarına benim yüzümden de çıkmış olsa ama hiçbiri o gece beni düşünmedi (Karasu, 2019b:114).

Rana'nın hamile kalmasının ardından bu hamileliğin sebebine anlam veremeyen Müşfik, bunu Rana'nın Sadun'u kıskanmasına ya da kendisini sevmesine bağlar. Bu hamileliğin ardından Müşfik, her şeyi unutmaya kararı alır ve artık onlarla birlikte olamayacağını, Rana'nın kötülüklerinden uzak durması gerektiğini kesin bir şekilde düşünür. Bu düşüncelerini okura bilinç akışı aracılığıyla hissettirir: *"Kötülüğü bu denli ilerlettikten sonra... (...) durmamalı artık burada, anamam bile, düşünmek şöyle dursun, anıları art arda dizelemem bile"* (Karasu, 2019b:116).

Talha, Müşfik'in yaptığı konuşmada, kendisine dair anlattıklarını dinlerken onun hakkında ne düşündüğünü merak eder. *"bir zamanlar ömrümün bir yerinde, insanları heyecan yoluyla, tutku yoluyla tanıdım"* (Karasu, 2019b:119) dediğinde kendisini de böyle heyecan yoluyla mı tanıdığına dair kafasında sorular ortaya çıkar. Birlikte yürürlerken öpüşmelerinin ardından Talha onun hala kendisine karşı tutkulu ve heyecanlı olduğunu anlar. Onun hissettiği heyecanı: *"Şimdi anlıyorum, heyecandan korkuyordu, tutkudan korkuyordu hala, sarhoşluğun bahane olmasından korkuyordu"* (Karasu, 2019b:122) ifadeleriyle duygusal düzlemde yansıtır.

Talha'nın eşi Lerzan da kocasının Müşfik'le olan ilişkisinden memnun değildir. Mutluymuş gibi davranırsa da kendisinden gerçek duygularını saklaması çok uzun sürmez. Lerzan, eşinin Müşfik'le arkadaşlığından memnun olduğunu dile getirirse de zaman içerisinde bu duyguları değiştirir. İlk başlarda hissettiği rahatlık duygusunun zaman içerisinde canını sıkmaya başlaması ve beraberinde ortaya çıkan Müşfik'e karşı hissettiği kıskançlık duygusunu ortaya çıkaran aşamaları bilişsel bir şekilde yansıtır:

Bir gece ona sevincimi söyledim, Talha sizinle arkadaş olduktan sonra ben çok sevindim dedim, olmayacak kimselerle düşüp kalkmıyor, eskisi gibi içmiyor. Biz de içiyoruz ama dedi, öylesi değil dedim. Anladı sustu. Ben devam ettim, o başka bir şey söylemedi. Ama sevindiği gözlerinden belliydi. Ancak bir gün geldi, canım sıkılmağa başladı. Kıskançlık gibi bir şey (Karasu, 2019b:129).

Lerzan, Müşfik'in Talha'ya iyi gelmeyeceğinden şüphelense de onu tanıdıkça içindeki bu tehlike duygusu yerini güvenliğe bırakır. Lerzan, Talha'nın duygularını çok iyi bildiğini düşünmektedir. Müşfik'in Talha'nın duygularını incitebileceğini düşünen Lerzan, bu durumda onun neler hissedebileceğine dair endişelerini duygusal düzlemde hissettirir:

Talha'yı, Talha'nın duygularını bilirim, sevince bilirim nasıl olur bilirim, Talha'nın duygularını oyuncak edip oynamak isteyen bir adam mı acaba diye korkular girmişti içime (Karasu, 2019b:136).

Talha, Müşfik'i çok sevse de Müşfik bütün gecelerini kendisine ayırdığı için rahatsız hisseder. Ondan ayrılma düşüncesi kendisinde korkuya neden olur. Bilinç akışı tekniğiyle, aktardığı bu korkusunu "bir gün gelir de" ifadesini leitmotiv şeklinde tekrar ederek, duygularını ve düşüncelerini bütün yoğunluğuyla okura hissettirir:

(...) "Hep o "bir gün gelir de..." korkusu dediği şey... Bu korkunun hoş bir korku olduğunu kendi kaç kez söyledi ben de biliyorum ben de biliyorum İnsan böylesine sevebildikten sonra korkuyu atabilmeli içinden, yaşamalı, yalnızca yaşamalı, içinden bu yaşamanın kurdu olacak her türlü ölüm tohumunu atabilmeli, atmalı diyor hep. Ben de farkındayım ama o korkuyu hala içimden atamadığımı anlıyorum ara ara... Hep o "bir gün gelir de korkusu" (Karasu, 2019b:138).

Geçmişteki bir anısını hatırlayan Talha, bu anıdan hareketle, Müşfikle birbirlerini nasıl bulduklarını aktarıırken birbirlerini nasıl özüksediklerini yine bilinç akışı tekniğiyle, kendi düşüncelerini art arda sıralayarak duygusal düzlemde hissettirir:

Konuştuklarımız başlangıçta her zamanki gibiydi, biribirimizi kavırıyorduk, ele geçiriyorduk, sonra işin can damarına geldik. Durdum. Benden söz açmıştı, beni bulmaktan... Durdum. Sen zaten arıyordun dedim, bir şeyler arıyordun dedim, onları bulmağa hazırdın dedim, o zaman karşına ben çıktım, hazırdın bulmağa, bende buldun o aradığını, bende görmek istediğin, bulduğun şeyleri bulmağa hazırdın (Karasu, 2019b:139).

Müşfik, Talha'nın zamanla kendisinden kaçmaya başladığını düşünse de bunu kendi bencilliğine yorar. Sevgisinin bencillığe dönüşümünü bilinç akışı ile ortaya koyarken duygularının yoğunluğunu hissettirir:

Evet gerçekten beni kabul etmek istemiyor gibi geliyor ara sıra. Benden uzaklaşıyor, onu görmek istediğim halde ara sıra bir süre bahane buluyor beni görmemek için çare arıyor (biliyorum unutmamalıyım belki kendi kendine düşünürken bile bunu açıkça geçirmiyor aklından yalnız o kendini suçlu bulma duygusu onu deliyor ara sıra yüzünde görüyorum onu ellerinde gözlerinde unutmamalıyım bunu kendi bencilliğime dalıp da ben de bencilliğimin duygusundan kurtulamıyorum. Ya) beni tutmaktan korktuğunu seziyorum bazı bazı, anlıyorum, yaptığının çocukça bir şey olduğunu anlatmak istiyorum ona. Sonra vazgeçiyorum. Vazgeçiyorum çünkü ben de duyuyorum bunu ara sıra, ben de ara sıra korkuyorum onu tutmaktan kösteklemekten (Karasu, 2019b:142-143).

Karakterlerin sevgileri sonucu ortaya çıkan kıskançlık duygusu, "*Troya'da Ölüm Vardı*"nın içinde, aşamalar halinde ortaya çıkmaktadır. Sevgi duygusu kıskançlığa neden olmakta ve bu kıskançlık kimi yerlerde karakterin öfkesine yol açmaktadır. Kahraman bakış açısının hâkim olduğu kitaptaki öykülerde, Metin içerisinde karakterler, duygularını çeşitli nesnelere yansıtarak onları Einfühlung öznesi haline getirirken, karakterlerin duyguları okura post-modern anlatı teknikleri aracılığıyla hissettirilir.

2.1.2. Heyecan

Heyecan ve şaşkınlık, Bilge Karasu'nun eserlerinde genellikle karakterler arası duygu durumlarının tasvirinde ortaya çıkar. Karakterler, karşılarındaki kişinin heyecanını ya da şaşkınlığını gözlemler. Karakterler arası iletişimde, yüz okuma gibi yöntemlerle ortaya çıkan bu durum, genellikle bilişsel boyutta bırakılır. Bilişsel boyutta kalan duygular, okura aktarılırken karakterinkiyle benzer bir duygudaşlık hissi yaratmaz.

"*Oda Oda Dünya*" adlı hikâyede anlatıcı, arkadaşı Aleko ile konuşmalarını aktarırken kendi duygu ve düşüncelerini neredeyse hiç yansıtmaz. Sadece Aleko'nun kişisel durumunu aktarır. Arkadaşı, Aleko'nun duruşunu, tavrını, jest ve mimiklerini gözlemleyerek duygusal durumunu tespit eder. Anlatıcı, Aleko'nun

yaşadığı heyecan ve korkuyu bilişsel olarak yaptığı gözlemler üzerinden aktarır ve bu duyguları somutlaştırır:

Heyecanlı. Susmak istiyor da susamıyor gibi. Söze başlarken titriyor. Gözleri korkmuş hayvanlarınkine dönmüş. Nereye bakacağını kestiremiyormuşçasına, koca koca, kaydırıyor onları bir yandan ötekine. Zayıf yanını göstermek korkusu (Karasu, 2019:37).

“Bakıyor yüzüme... Dalgın ama” (Karasu, 2019b:38).

Aleko'nun davranışlarını gözlemleyen arkadaşı onun duygularını anladığını da “*bağırarak istiyor, anlıyorum*” (Karasu, 2019b:36) gibi ifadelerle net bir şekilde ortaya koyarken duygudaşlık içerisinde değildir.

“*Kavruk*” adlı hikâyede, mahallede çıkan yangına farklı tepkiler veren karakterler hikâyede yer bulmuştur. Bu karakterlerin yangına gösterdikleri tepkiler diğer kişiler tarafından gariptenmiş ve kınanmıştır. Çocuğuyla arasında husumet olduğu için yanan eve müdahale edilmesini istemeyen kişi ile yanan evlerin yerine daha güzelleri yapılabileceği için yangına sevinen kişi buna örnektir. Mahallelinin bu kişilere karşı hissettiği şaşkınlık duygusunu kahraman anlatıcı çocuk, arkadaşının babası Hasan Amcanın ağzından bilişsel boyutta yansıtır:

Vallahi kapının önüne gitti, durdu; onlara yardım etmeğe kalkarsanız, ölümü görün dedi. Yanan ev, kızının oturduğu ev, Rahmi'nin evi, evin içindekiler kızı ile torunları; üstelik Rahmi'nin iki gündür İstanbul'da olduğunu biliyor. Yanan ev kendi evi kardeşçimim. Gene de... Deli oluyordum hallerini düşündükçe. Ah bir yandan da Hüseyin'i görecektin ya... Kardeşim o da, yemek istemem. İstemem ama, onun garipliği de bir başka gariplik. Güçten kuvvetten yana, amcama çekmiş. Derdi merakı, ona bir yetki verilsin, o da Sarıkum'u, gönlünce, bildiği gibi yeniden kursun. Böyle işlere kalkarsa günün birinde, şaşmam doğrusu. İnanmazsın, bir ara, sevinir gibi bile oldu. Yahu, dedi, bu evlerin yerine çok daha güzeli yapılabilir; Sarıkum'un en çirkin evleriydi bunlar. Bizimkiler, nasılsa canlarını kurtarmışlardır, dedi sonra (Karasu, 2019b:58).

2.1.3. Üzüntü

“*Troya'da Ölüm Vardı*”da üzüntü duygusu genellikle sevilen birini kaybetmenin ve ondan ayrılmanın bir sonucu olarak ortaya çıkar. Kahraman anlatıcı, kendi üzüntüsünü karşısındaki kişiye aktarırken bunu duygusal boyutlara ulaştırarak

okur üzerinde benzer bir duygu ortaya çıkarır. Karşısındaki kişinin üzüntüsü karşısında ise karakterlerin, diğer kişilerle bir duygu paylaşımı yaşamadığı ortaya çıkar. Duygu paylaşımının olmaması okurun da duygu yoğunluğu yaşamamasını engeller.

“*Sarıkum’a Giriş*” adlı hikâyede, Müşfik otele girdiğinde eşyalarını taşımak için hazır bekleyen garsonun kendisini eli boş görünce hayal kırıklığı yaşadığını yüz ifadelerini gözlemleyerek anlar. Anlatıcı karakter olan Müşfik, garsonun üzüntüsünü, yaşı, uyku mahmurluğunun tasviri gibi unsurlarla betimleyerek yansıtırken garsonun bu durumu kendisinde herhangi bir duygu uyandırmaz:

Odama çıkaracağı bir çanta göremeyince bayağı üzülen garson, ondört onbeş yaşların uykusunu alamamışlığıyla esneyip geriniyordu kapının önünde. Onunla göz göze gelmemeğe çalışarak hızlı hızlı dışarı çıktım (*Karasu, 2019b:9*).

“*Şarkısız Gecelerin İlki*”nde üzüntü, anlatıcı-ben durumunda olan çocuk arkadaşlarından öğrendiği savaş haberini öğrenmesiyle ortaya çıkar. Anlatıcı çocuk, arkadaşlarının savaş haberini almalarıyla birlikte yaşadıkları duygu durumunu bilişsel boyutta gözlemler. Kimi arkadaşının durgunlaşmasını, kimi arkadaşlarının ise hiçbir şey olmamış gibi davranmasına anlam veremez. Okur da tıpkı çocuğun arkadaşlarını izlemesi gibi bu durumu bilişsel olarak gözlemler ve onların duygularına ortak olamaz:

Fikret’e baktım. Susumuştü o. Sonra bana bile bakmadan istasyona doğru uzaklaşmağa başladı. Durgundu, yolda yürürken bile. Koşardı oysa her zaman. Metin’lerse, evlerinde bundan dolayı hiç de üzüntü duyulmuyormuş gibi konuşmuşlardı, her zamanki halleri vardı üstlerinde, içlerinde... Anlayamıyordum. Eve koştum (*Karasu, 2019b:18*).

Savaşta bir yakını kaybetmiş olmanın yarattığı üzüntü duygusu, aile içerisindeki bir yaşanmışlık üzerinden aktarılırken, anlatıcı çocuk ise bu yaşantıya sahip değildir. Aile kendi kayıplarını hatırladığı için savaş karşıtı bir tepki gösterirlerken bu yaşantıya sahip olmayan çocuk, savaşı okuduğu kitaplar üzerinden değerlendirir. Anlatıcı çocuk, ailesinin Almanların yeniden bir dünya harbi çıkararak olmalarından duyduğu üzüntüyü onları gözlemleyerek yansıtır. Savaşta bir

yakınlarını kaybetmiş olmaları ailenin üzüntü hissetmesine neden olurken yeniden bir savaş çıkacak olmasını öfkeyle karşılarlar:

Harp ha... Gene mi? Gene mi bu Almanlar?... Kahrolasıcılar, doyamadılar, doyamadılar... (Karasu, 2019b:18).

Çocuğun gözünde ise bu durum, Almanların Ata'nın "yurtta sulh, cihanda sulh"unu anlayamamasından kaynaklanmaktadır. Anlatıcı çocuk, Atatürk'ün ölümü üzerine gerçekleşen yürüyüşü aktarırken toplumsal bir yasin tasvirini yapar. Atatürk'ün ölümünün de tıpkı Birinci Dünya Harbi gibi çocuk üzerinde yaşanmışlık etkisine sahip olmadığı için içinde bulunduğu toplumla aynı duyguları paylaşmaz. Okura toplumsal yasin tasviri net bir şekilde aktarılsa da çocuk toplumun bütünüyle aynı duyguları hissetmez. Herkes üzüntü içerisinde ağlarken çocuk kendini zorlasa da ağlayamamaktadır:

Kalabalığın yüzüne bakıyordum. Ağzları, gözkapaklarını bir ağırlık çekiyordu sanki. Yerlere kadar sarkan bayraklar vardı. Yüzümü kaldırıp onlara sürüyordum altlarından geçerken. Harbiye'de meşaleler vardı. Taştan bir asker, arada bir, maşrapa ile bir şeyler döküyordu içlerine. Havada bir duman vardı. İçim eziliyordu. Ağlıyordu kalabalık, ağlayamıyordum. Kendimi zorlamaktan vazgeçmiştim. Zorla ağlayamazdım (Karasu, 2019b:19).

Atatürk'ün ölümünün ardından gözyaşı döken kalabalığın içinde çocuğun ağlayamaması empatik yoksunluktan kaynaklanmaktadır. Çocuk etrafındakilerin duyduğu üzüntüyü ağlamalarından anlamaktadır. Çevredeki bu ağır, hüznümlü durum çocuğun kişisel sıkıntı hissetmesine neden olsa da etrafındakilerle aynı üzüntüyü paylaşamaz. Çevresindeki insanlarda gözlemediği üzüntünün kendisini onlar kadar etkilemediğini bilişsel olarak tasvir eder.

"Çatal" adlı hikâyede, Müşfik ve Suat iki yakın dosttur. Müşfik'in taşınması üzerine Suat, ayrıklarına dair bir daha hiç karşılaşamayacakları şeklinde sözler ifade ederken Müşfik, bu sözlerin karşısında hissettiği üzüntüyü duygusal olarak hissettirir. Müşfik'in arkadaşına karşı hissettiği duyguları yoğun bir şekilde ifade etmesi okur üzerinde de duygusal bir açıklık yaratır ve okuru da duygusal boyutta hikâyenin içine çeker:

“ (...) seni görmeğe gelirim,” dedim. Dingin, uzak, kısık, yakınlık sıcaklığında, dolgun, pes, ağır sesiyle “gelmezsin,” dedi. Bağırarak istedim, gülmek istedim, saçmaladığını, çıldırdığını, dünyada ondan başka dostum olmadığını bildiğini, böyle bir şeyi ağzından çıkarmakla, düşünmekle, beni, kendini, dostluğu yadsıdığını söylemek istedim, ağzım doldu, çenelerim kasıldı, boğuldum... Başımı kaldırmadım bile. Gülemedim. Ölüm içinde, “gelirim,” dedim. “Gelmezsin,” dedi, “unutursun beni. Çocukluk arkadaşı bile değiliz. Yan yana büyüdük ama ikimiz de yalnız, ikimiz de ayrı (...)” (Karasu, 2019b:63).

“*Anahtar*” adlı hikâyede kocası tarafından aldatıldığını öğrenen Dilaver Hanım ve kocası Reşit Bey’in duygu durumu çocukları Müşfik’in bakış açısı üzerinden yansıtılır. Müşfik, annesine babasının cebinde Tijen Hanım’ın evinin anahtarını bulduğunu söylediğinde annesi eşinin son zamanlardaki halini gözünün önüne getirir. Yüzünün gülmesinin, kendisi sormadığı halde iş hikâyeleri anlatmasının sebebinin bu olduğunu o zaman anlar. Kocasının bu haliyle çocuğunun anlattıkları arasında bağ kursa da duygusal olarak bu durumu kabullenmek istemez. Müşfik anahtarı gösterse de bir bahane üretir. Oğlu, eşi, kendisi ve Tijen Hanım arasında yaşananları düşününce içinde bulunduğu duruma şaşırır. Aldatılmayı sadece eşi üzerinden değil, Tijen Hanım’ı da kapsayacak şekilde çok katmanlı bir durumda ele alır:

(...) o kadından ders almanı istememiştim ben, istememiştim, senin için korkmuştum, oysa... Demek babana yaptı bu işi, baban bana bu işi yaptı demek... (Karasu, 2019b:89).

Yaşananların ardından ev içerisine hâkim olan üzüntüyü gözlem yoluyla anlatan kahraman anlatıcı, annesinin ve babasının duygularını anlarsa da onlarla benzer ya da farklı bir duygu içerisinde olduğunu ifade eden betimlemelere yer vermez. Anne ve babasının olayın ardından yaşadıklarını gözlem yoluyla anlatarak ailesiyle ilişkisini bilişsel düzeyden duygusal düzeye taşımaz.

Dört gün sonra akşamüzeri eve birlikte döndüler. Her şeyin olup bittiğini anladım. Bir şey sormadım anama, gözleri kıpkırmızıydı, odasına girdi, yatağa yattı ağladı durdu. Yanına yaklaştığımda, artık ders mers yok, dedi, başka bir şey çıkmadı ağzından. Sonra geldi, sofrayı kurdu, yemekleri çıkardı, yemeği babamla -Reşit Beyle- karşı karşıya yedik o akşam, anam yanımızda yoktu. Göz göze geldikçe babamın -Reşit Beyin- gözlerinde bir acılık görüyordum (Karasu, 2019b:92-93).

Hikâyede kahraman anlatıcı Müşfik, babasının ölümünün ardından annesinin duygularını anlasa da onunla aynı duyguları paylaşmaz. Annesi, babasının ölümünün ardından her yıl dönümünde onu anarken Müşfik'in babasının -Reşit Beyin- ölümünü hatırlamadığı gibi kendisini de hatırlamayacağını düşünerek içlendiğini, bu histen zevk aldığını düşünür. Anlatıcı karakter olan Müşfik, babasının ölümünün ardından evin içerisindeki ve özellikle de annesinin hissettiği üzüntüyü “ölüm dolmuştu eve” (Karasu, 2019b:93) ifadesiyle bilişsel düzlemde yansıtır.

“Acı Kök Yağmurun Tadında” adlı hikâyede Müşfik, annesinin babasına aşık olmasından sonra Reşit Beyle evlenip değişmesini de yadırgar. Onun bu davranışına anlam veremez. Annesinin babasından kalma bir sıfatla efendi olduktan sonra artık yenilmek istemesi olarak yorumlar. Babasının ölümünün ardından annesinin duygularını ifade ederken annesinin üzüntüsünü duygusal boyutta hissettirir:

(...) anamın hıçkırıkları içinden gelen bir aydınlığa doğru aktım. (anamın hıçkırıklarında ölümün acılığından çok derin eski unutulmuş örtülmüş çevresine giden yolların bile unutulmuş olduğu bir pişmanlık vardı sanki (Karasu, 2019b:103).

2.1.4. Acıma ve Kişisel Sıkıntı

Acıma, merhamet, kişisel sıkıntı gibi duygular “Troya’da Ölüm Vardı”da anne-oğul ilişkilerinde yoğun bir biçimde gözlenmektedir. Oğullarına karşı karşılıksız bir sevgi besleyen anneler, oğullarına karşı şefkat ve merhamet duygusu içindedirler. Bu duygularını özellikle geriye dönüş tekniğiyle, evlatlarını büyütürken yaşadıkları zorlukların aktarılması üzerinden yansıtırlar. Kahraman anlatıcı konumundaki anneler, bu duygularını bilinç akışı tekniğiyle, bütün yönleriyle aktararak okur üzerinde de benzer bir yaşantı oluşmasını sağlarlar.

“Şarkısız Gecelerin İliki”nde bir çocuğun savaşa karşı tutumunu okuruz. Anlatıcı çocuk, savaş çıktığını duyunca bunu ailesiyle paylaşır. Kendisi için savaş sadece kitaplarda okuduklarından ibaret olsa da ailesi için dayısının ölümünü hatırlatan

dolaysıyla da istenmeyen bir durumdur. Anlatıcı, bu durumu çocuğun savaş haberinin ailesi üzerindeki etkisine dair yaptığı gözlemleri yoluyla aktarır. Çocuğun verdiği savaş haberinin ardından anneannesinin gözleri yaşarmıştır. Anlatıcı çocuk, ninesinin pencerede uzaklara bakışının ardından “*konuşmamı istemediğini, konuşmayışından anlıyorum*” (Karasu, 2019b:21) diyerek kendisine yönelik bir hareket olarak değerlendirirken “*eve girdiği ilk andan beri şarkı söylememiştii o gece, ilk olarak*” (Karasu, 2019b:22) ifadeleriyle açıkladığı babasının durumunun her zamanki gibi olmadığını fark eder. Evin içerisindeki bu kasvetli havadan çocuk da etkilenmiştir. Büyüklerinin bu gergin hali çocukta da bir duygusal bulaşma etkisi göstermiş ve çocuğun da sıkıntılı bir durum içerisine girmesine neden olmuştur. Anlatıcı çocuk, içinde bulunduğu sıkıntılı durumunun tasvirini yaparken nedenini anlamasa da sıkıntı içerisinde olduğunu bilişsel bir şekilde ortaya koyar:

Neden sıkıldığımı bilmiyordum. Bahçe kapısından nineme gözükmeden kaçtım bostanların içine doğru. Kimseleri görmek istemiyordum. Harpten korkmuyordum ama, kötü bir şeydi muhakkak. Sıkılıyordum (Karasu, 2019b:21).

“*Kavruk*” adlı öyküde mahallede çıkan yangında evini kaybeden aileye ve yangında hayatını kaybeden Meryem adlı kadının durumuna karşı mahallelinin tavrında acıma ve şefkat duyguları gözlenmektedir. Meryem, erkeklerle kurduğu ilişkiler dolayısıyla toplum tarafından düşmüş biri olarak görülür ve eleştirilir. Öyle ki Meryem’in yangında yanarak can vermesini bile bazıları ettiğini buldu şeklinde yorumlar ve üzülmez. Çocuklar da bu konuda büyüklerinin etkisinde kalmışlardır. Meryem’in yanarken canı yanmış mıdır diye düşündüklerinde “*canı yandıysa da oh olsun*” (Karasu, 2019b:52) diyen çocuk, büyüklerinden duyduklarını kendi içinde benimseyerek arkadaşlarına anlatmaktadır.

Yangında evlerini kaybettiği için mahalleyi terk etmek zorunda kalan ailelere karşı ise diğer mahalleliler acıma duygusu ile yaklaşır. Evi yanan aileye karşı gösterilen acıma duygusunu kahraman anlatıcı, mahalleliden duyduğu gibi aktarırken duygusal düzeyde hissedilir: “*Bir şey değil, çocukların korktuğuna acırım. Onlara çok yazık oldu. Sersem gibiydiler hala; o cin gibi çocuklar...*” (Karasu, 2019b:53).

Mahallenin evi yanan aileler için yoğun bir üzüntü hissetmeleri, karakterleri empatiden biraz daha farklı olan ve acıma duygusunun ağırlıklı olduğu sempati duygusuna götürür. Bu hikâyedeki durumda gözlemci çocukların geçmişteki durumlarını bilmekte ve yangın sonrası durumlarıyla karşılaştırma yapmaktadır. Çocuklarda gözlemediği olumsuz yöndeki değişiklik, onda çocuklara karşı sempati oluşturur. Karakterin hissettiği acıma karşısında okur da tepkisiz kalmaz ve evi yanan ailelere karşı benzer bir sempati duygusu içerisine girer.

Meryem'in yanarken canının yanıp yanmadığına dair yaptıkları konuşmada ise önce canının yandığını düşünürler ve bir çocuk kendi yaşantısından bir örnek vererek bir kere parmağı yandığında çok acıdığını söyler. Bir diğer çocuk ise yine kendi yaşantısından hareketle babasının sarhoşluğunu örnek vererek Meryem'in sarhoş olduğu için sızdığını ve sızınca hiçbir şey hissedilmediğini söyler. Anlatıcı çocuk, Meryem'in yanık bedenini gördükten sonra arkadaşlarıyla yaptığı konuşma sırasında Meryem'in yanık bedenini hatırlaması, onun kişisel sıkıntıya girmesine neden olur. Bu kişisel sıkıntı beraberinde fiziksel rahatsızlığı da getirir. Anlatıcıyı fiziksel boyutlara kadar ulaştıran bir sıkıntı içine sokan Meryem'in yanık bedeni karşısında okur da anlatıcıyla benzer bir duygusal düzlemi paylaşmaya başlar:

.midem bulanıyordu.
... Cehennemde yanacak dedi annem...
.öğürdüm (Karasu, 2019b:56).

"Çatal" adlı hikâyede, yoğun bir biçimde Suat'ın annesi Nimet Hanım'ın yalnızlık korkusunu ve umutsuzluğunu okuruz. Vedalaşmak üzere Suat'ı görmek için onun evine giden Müşfik, Suat'ı evde bulamaz. Suat'ın annesi Nimet Hanım'ı gören Müşfik onunla konuşmaya başlar. Nimet Hanım oğlunun kendisiyle ilgilenmemesinden şikâyetçidir. Oğlunun kendisi yerine arkadaşlarıyla buluşması onda kıskançlık duygusu yaratır. Müşfik eve geldiğinde hissettiği rahatsızlığı Müşfik "Yüzü, midesi bulanmışçasına ekşidi" (Karasu, 2019:66) ifadesiyle belirtir. Müşfik'e yalnızlığından yakınırken kendisini hiç anlamaya çalışmadıklarını dile getirirken onların empatik yoksunluklarına vurgu yapar: "Hastayım da hala bana acımiyorsunuz" (Karasu, 2019b:66) diyerek bir anlamda onları empati

yoksunluğuyla suçlar. Müşfik'in gidişine üzülen Nimet Hanım onu bırakma istemez. Sürekli olarak Müşfik'e yalnızlığını anlatır. Nimet Hanım'ın bu konuşması sırasında Müşfik onu sadece dinler. Nimet Hanım'ın duygularını anlıyor gibidir fakat bu duyguları anlamaktan öte duygusal bir karşılık vermez ve sadece bunları ben-anlatıcı olarak okura aktarır. Nimet Hanım ayrılık hakkında "*Anlayamazsın yalnızlığın ne olduğunu*" (Karasu, 2019b:70) gibi ifadeler kahraman anlatıcı üzerinde duygusal bir etki oluşturmaya da okurun empati kurabilmesi için bir ortam hazırlar. Nimet Hanım onu empatik yoksunlukla suçlamaya devam ederken kahraman anlatıcı Müşfik karşısındaki kişinin duygusal durumunu "*Oturmak istediğini, oturmasını istediğimi sandığını sezdim o zaman*" (Karasu, 2019b:67). "*Yüzünü sarsılarak, acı içinde gördüm*" (Karasu, 2019:68), "*Yüzü hala duvara çevriliydi. Sesi düzgündü ama. Büyük bir üzüncle ağır, nemli, düzgün bir ses*" (Karasu, 2019b:70), "*Acınma. Sesi dileniyordu şimdi*" (Karasu, 2019:70), "*Gözleri devriliyordu*" (Karasu, 2019b:71) ifadeleriyle bilişsel olarak algılar ve yansıtır.

"*Acı Kök Yağmurun Tadında*" adlı hikâyede, Müşfik'le başlayan ilk başlıkta Müşfik, önce bütün ailenin acıyıp zavallı gözüyle baktığı ve düğününden birkaç saat önce evlenmekten vazgeçip kendini odasına kapayan halasını anlatır. Müşfik ailesinin diğer bireyleri gibi halasından iğrense de ona acımaktadır. Halasının elinden düşürmediği mineli saati âdete onunla özdeşleşir ve geçmişi ile kurduğu bağı yansıtan Einfühlung öznesi haline gelir. Müşfik, bu durumu, halasının yüzünde baktığında gördüğü duyguları yansıtarak ifade ederken, mineli saat, okur nezdinde de halanın geçmişi ile ilişkili bir nesne haline gelir ve anlatıcı ile benzer duyguları paylaşır:

(...) bakar uzun uzun zamanı o anda dondurmak ölmezliğinde ezberlemek istercesine bakardı saatin durmuş olduğunu sanırdım çoğu zaman yüzünde okurdum o durmuşluğu ama gene yüzünde okurdum durmadığını yelkovanın sezdirmeden hep bir öteki çizgiye doğru süründüğünü yüzünde acılık görürdüm daha sonra zamanın durmadığına üzülür kendi çağının hala kapanmamış olduğuna yanar gibi bir hal olurdu yüzünde (Karasu, 2019b:97-98).

Karmaşık bir ilişkiler ağını anlatan “*Acı Kök Yağmurun Tadında*” adlı hikâyede Müşfik’in etrafındaki kişilerle ilişkisi anlatılırken yer yer kişilerin duygu ve düşünceleri hakkında bilişsel gözlemlere yer verilir. Müşfik’in annesi ile üvey babasının ilişkisi hakkında yaptığı yorumlar, kendisinin ağzından iç monolog yoluyla aktarırken annesinin duygularını anlamakta zorlanır. Empati yoksunluğu olarak adlandırılabilir bu durumu aktarırken “anlamıyorum” ifadesini bir leitmotiv olarak sık sık tekrar eder. Anlatıcının duygularını anlatırken yoğun bir söylem kullanması okurun da duygusal olarak tepki vermesine neden olur ve okur anlatıcı ile annenin durumu karşısında acıma hissetmeye başlar:

Anamın dışarıda içen babama bakarken neler düşündüğünü hala tasarlayamıyorum ama. Ölümü özlediği zamanlar olmuştur sanırım. Bana çocukluğunun ışıltılı öyküsünü anlatırken o adama, pencere parmaklığını örten tel kafesin ardında göksü gümüşü titrek baktığını sezdiğimi biliyorum. Bir o kadarını... Bugün bile anlayamıyorum o adama varışını (...) o adama varışını hala anlayamıyorum (...) babamın can verdiğini başucunda durup gören, yüreğinin durduğunu anladıktan sonra düşüp bayılan kadın o adama nasıl varırdı? (Karasu, 2019b:99-101).

Annesi gibi, öz babasına aşık ve cesur bir kadının şimdiki babasıyla nasıl evlendiğine anlam veremeyen Müşfik, babasının ölümünün ardından ona karşı hissettiklerini bilişsel düzlemde yansıtır. Babasına kızamayan Müşfik, ona karşı sadece acıma hissettiğini iç monolog şeklinde ifade ederken bu duygusunu ayrıntılandırmaması okuru izleyici noktasında bırakır:

Ne öfke kaldı ne kin. Belki biraz acılık. Ona hala kızdığım zamanlar oluyor, kendini aşan ölümünde öteye çağların sonuna değin uzanabilecek bir sorumluluğu bilmeden düşünmeden yüklenmiş olduğu için, ama bu kızma da kızma sayılmaz biliyorum, acılık demek daha doğru olacak (Karasu, 2019b:100).

2.1.5. Yabancılaşma-Yalnızlık

“*Troya’da Ölüm Vardı*”da yalnızlık, bütün kitap içerisinde erkeklerin yalnızlığı üzerinden yansıtılmıştır. Erkeklerin yaşadığı yalnızlık duygusu, kahraman ya da hâkim bakan anlatıcılar tarafından yoğun bir şekilde aktarılarak varoluşsal sorgulamaların zeminini oluşturur. Karakterlerin yalnızlığı, kimi zaman içinde buldukları mekâna ve çevrelerindeki nesnelere yansıtılırken bilinç akışı, iç

monolog, iç çözümlene gibi teknikler, yalnızlık hissini okura başarılı bir şekilde yansıtarak okur ile karakter arasında ortak bir duygu zemininin kurulmasını sağlar.

“*Sarıkum’a Giriş*”, adlı hikâyede Müşfik’in yıllar sonra çocukluğunun geçtiği mahalleye gitmesi üzerine mahallenin sakinleri ile kurduğu iletişim birbirlerini tanıyamamaları sonucu olumsuz sonuçlanır. Müşfik, sabahın erken saatlerinde yolda ilerlerken sesini duyan komşular perdelerini aralayıp ona bakarlar. Müşfik onların düşüncelerini bilişsel olarak gözlemler fakat bu gözlem Müşfik’te duygusal bir algı oluşturmaz:

Önlerinden geçerken içeri çekildiğini gördüğüm başların arkamdan birden uzandığını, bakışlarını, dudaklarının kıvrılışını duyuyordum. Bu kadınların hiçbiri beni tanıyamamıştı (Karasu, 2019b:12).

Aradan geçen yıllarda mahalle sakinleri değişmesi ve dışarıdan turistlerin gelmesi Müşfik’in mahalle ile duygusal bağ kurmasını engeller. Gezindiği bu mahalle artık çocukluk yıllarını geçirdiği mahalle olmaktan çıkmıştır. Mahallede yaşanan tüm bu değişimler Müşfik’in mahalleli ile kurmaya çalıştığı empatinin bilişsel boyuttan duygusal boyuta geçmesini engeller. Müşfik mahalle boyu yürür, eski ve yeni yapıları fark eder, kendisine bakan kişileri görür fakat bu durum yaşanan değişikliklerden ötürü gözlemin ötesine taşınamaz. Mahallenin bu değişimi anlaticıyı bir yalnızlık hissi yaşatır. Mahalle içerisinde yaptığı yürüyüş esnasında bu yalnızlık duygusunu etrafındaki nesnelere ve bitkilere yansıtır: “*Asmalar yalnızdı. Ölüm içindeydiler, kötüydüler*” (Karasu, 2019b:11) ifadesiyle sabah erken saatlerde gerçekleştirdiği yürüyüşte yol üzerindeki asmaları kendi duygusal yaşantısına ortak eder. Yine “*Evlerin sessizliği içerisinden geçtim*” (Karasu, 2019b:11) ifadesiyle aslında kendi içinde hissettiği yalnızlığı evlerin sessizliğiyle özdeşleştirir. Bu metaforik düzeydeki duygusal özdeşleştirme, yalnızlık duygusunun yoğunluğunu artırır ve okur üzerinde de benzer bir duygu paylaşımı yaşanmasına neden olur.

“*Odalardan Biri*”nde Müşfik, otel görevlisi ile yaptığı konuşmanın ardından birini tanımaya, birinin farkında olmaya dair içsel bir sorgulama yapar. Başka bir

şehirde, başka bir yerde yalnız olmanın farkındalığı içerisindeyken bu başkalığın yeni tanıştığı kişiler üzerinde de etkili olup olmadığı üzerine düşünür. Başkaları üzerinde nasıl bir etki yarattığına dair taşıdığı bu empatik kaygı, hikâyeye içerisinde dönüşerek yerini varoluşsal sorgulamalara bırakır.

Burası benim için yepyeni ama aşağıdaki kâtip için, bir başkalık olsun, olabildim mi? (Karasu, 2019b:32),

“Beni tanıyanlar arasında bu da olacak. Olmaz ama. Unutur o. Benim tanıdıklarım arasında bu da olacak. Gelmeseydim keşke, hiç gelmeseydim. Tanımayıverir, geçerdim (Karasu, 2019b:33).

“*Oda Oda Dünya*” adlı öykü, kahraman bakış açısı ile yazılmış olsa da Aleko’nun ilişkilerini sadece anlatıcı konumunda olan arkadaşı ile değil hem toplumla hem dinle hem de annesi ile sorgulama imkânı bulunmaktadır. Aleko’nun geçmişine dair çok fazla ayrıntı bulunmamaktadır fakat piç olduğunu öğrenmesi ile birlikte toplumla arasında kurduğu ilişkinin olumsuz yönde ilerlediği anlaşılmaktadır. Aleko, Zaten Rum ve Hıristiyan olduğu için ötekilik duygusuna içerisindeyken piç olduğunu öğrenmesiyle toplumun baskısına dayanamaz ve toplumdan dışlanarak annesi ile birlikte yaşadığı mahalleyi terk etmek zorunda kalır. Piç olmak Aleko açısından “yabancı” olmak, yani “öteki” olmakla eşdeğerdir: “*Piç olduğumu duyurmasalardı bana... Duyurmasalardı. Anlamasaydım yabancı olduğumu*” (Karasu, 2019:38) ifadesiyle anlatıcı tarafından aktarılan Aleko’nun duyguları okura hissettirilir. Anlatıcı, kilisenin dışında beklerlerken kiliseden çıkanları gördüğünde Aleko hakkında ne düşündüklerini gülüşmelerinden çıkarırsar. Burada kiliseden çıkan kişiler Aleko’yu dışlayan toplumun genelinin bir yansımasıdır. Aleko’yu işaret edip gülüşmeleri onu kınayan ve dışlayan toplumun bir temsilidir:

Ama hepsi tanıyordu bizi. Hepsi bizi gösterip gülüşüyordu. İçeridekilerin ikiyüz tanesi de temiz, biz günahkârdık. Aleko’ya belki kızıyorlardı ama, haddini bildi, o yabancıнын yanında kaldı, kiliseyi kirletmedi diyenler de çıkmıştır sanırım (Karasu, 2019b:39).

Yalnızlık, kıskançlık ve ölüm temaları iç içe geçtiği “*Dönenen Bir*” hikayesinde, kahraman anlatıcı, sevdiği kişi başka biriyle evleneceği için içerisinde bulunduğu ilişki durumundan uzaklaşarak kurtulmak istese de kıskançlık duygusunu içinden atamaz. Bu üçlü ilişki arasında karakterlerin yaşadığı yalnızlık okura soyut tasvirler

aracılığıyla hissettirilir; “*ayrılık asılı İspanyollar*” (Karasu, 2019:40), “*ağzının yalnız bir köşesi*” (Karasu, 2019b:41), “*adamlar gene üzünç çalıyordu*” (Karasu, 2019b:41). Hikâyede anlatıcı, kadınların yalnız olamayacağına vurgu yaparken “*yalnızlık vardı erkeklerin içinde*” (Karasu, 2019b:40) diyerek erkeklerin yalnızlığının sürekliliğini vurgular. Anlatıcı masada içen kişinin gözlerini tabaklara dikmesini yalnızlığının yansıması olarak değerlendirir. Masadaki tabak, karakterin yalnızlığının ifadesini ortaya çıkarmaya yarayan bir Einfühlung nesnesi haline gelir: “*Herkes ona bakıyordu. O tabaklarına dikmişti gözünü. Onlara karşı; yalnızlığın örten dalgası içinde*” (Karasu, 2019b:41).

“*Anahtar*” adlı öyküde, anlatıcı ben, İstanbul’a dönüşleri sonrası ailesinin duygu durumlarını gözlemler. Annesi sevinçli, kendisi yalnızken babası kaygısız gibidir. Kendisi ise Sarıkum’dan ayrılmalarının ardından Suat ile de ayrı kalınca yoğun bir yalnızlık hissi yaşamaktadır. Kahraman anlatıcı Müşfik, ailesinin duygu durumlarını vurgulayarak içinde buldukları duygusal durumu canlı bir şekilde tasvir ederken onlarla aynı duygular paylaşmayarak gözlemci konumda kalır. Kendi içinde bulunduğu yalnızlığı ise duygusal düzlemde hissettirir:

Annem yıllardan sonra gene İstanbul’da oturmanın belli etmek istemediği sevinci içinde dalgındı. (...) Dimdik, donuk, duruyordum pencereye karşı. İçen babama - Reşit Beye- bakıyordum. Kaygısız gibiydi o. Aradığını sonunda bulmuş gibi Suat gelirdi aklıma (...) Suat, yalnızlığım, açlığım gelirdi aklıma; yumruklarım sıkılır, kollarım gerilir, dişlerim kenetlenirdi. Yalnızlığıma benden başka kimsenin çare bulmayacağını anlardım ama elimden ne gelebilirdi? (Karasu, 2019b:85).

“*Acı Kök Yağmurun Tadında*” adlı karmaşık bir ilişki ağını aktaran hikâyede, Sadun artık yaşadığı bu karmaşık ilişkiler ağından kurtulmak istemektedir ve bu durum kendisinde bir kaçış duygusu olarak vücut bulur. Kaçma arzusunu, kaçma sebebiyle birlikte bilişsel düzlemde okura yansıtır:

Ben hala kaçıyorum. Bu kirli, bu çirkin hikâyeden kaçıyorum. İnsanların herhangi bir gizli duyguya bahane edilmelerinden kaçıyorum (Karasu, 2019b:133).

Rana ise Sadun’la olan ilişkisinde Sadun’un rahat tavrına ve istediği zaman yaşanılanları geride bırakabilmesine imrenmektedir. Sadun’un bu davranışları ona yabancılik hissettirir ve kendisinde bir kaçış duygusu uyandırır. Kendisi de

Sadun gibi istediği zaman kaçabilmek istemektedir. İçinde bulunduğu bu duygu durumunu iç monolog yöntemiyle aktarırken okuru da bu duyguya ortak eder:

(...) keşke ben de öyle olsam, onun gibi yapabilsen, sırtımı çevirdiğimde ardımda kalan bütün dünyayı bir çırpıda silebilsem ama onun gibi acısını duymaktan diri diri yüzülmek duygusundan bir an bile kurtulmadan onun gibi yapabilsen...) (...) arada bir de değil ya sık sık demeliyim bu kaçma duygusu kaçmak istiyorum kaçmak istiyorum istediğim anda istediğim yere kaçabileceğimi biliyorum da biliyorum nereye gitsem bir benim için ama birden uzaklarda ama çok uzaklarda olmak istediğini ne yapayım kaçmak istiyorum bambaşka insanların benim insanlarımdan bambaşka olan tanımadığım insanların yanına gitmek dillerini bilmediğim huylarını sularını törelerini bilmediğim insanların yanına gitmek onların yanında yabancı kalmak pahasına da olsa gitmek sanki ben burada her zaman yabancı değil miyim babam bile anam bile kocam bile herkes bana yabancı değil mi beni kim anlıyor kim biliyor kim bana hak veriyor kıvrandığım zaman gururumu kurtarmak için yaptıklarımı kim doğru buluyor kim bencil bir canavar olduğumu söylemekten geri kaldı şimdiye değin kim (Karasu, 2019b:123).

Sonuç olarak, *“Troya’da Ölüm Vardı”*da yalnızlık duygusunun, bireyin içinde bulunduğu topluma yabancılaşmasına neden olmaktadır. Bu durum, bireyin bu yabancılaşmasını varoluşsal kaygılar üzerinden temellendirilirken, bu durum karakterlerin birbirlerine karşı bir anlam sorunu yaşamalarına ve empatik olarak birbirlerinden uzaklaşmalarına neden olmaktadır.

2.1.6. Nesne-Mekân

“Troya’da Ölüm Vardı” içerisinde karakterler içinde buldukları mekân ile ilişki halindedirler. Mekânlar, karakterlerin ruh haline göre şekil alırken mekân tasvirleri de bu ruh haline göre yansıtılır. Kahraman ve hâkim anlatıcılar mekânın insan üzerindeki etkisini başarılı bir şekilde aktarır. Bu yansıtma düzeyi çoğu yerde bilişsel boyutlardan duygusal boyutlara taşınır ve eser ile okur arasında özdeşimin ortaya çıkması mümkün hale gelir. Ayrıca karakterler, içinde buldukları duygusal durumu kimi zaman çevrelerindeki nesnelere yansıtarak etraflarındaki nesneyi bir Einfühlung öznesi haline getirirler.

Sevgi, temelde okura bilişsel düzlemde nesnelere üzerinden ya da mekân üzerinden oluşturulur. *“Sarıkum’a Giriş”*te, anlatıcı, karşısındaki kişi veya yerler

hakkında bilişsel değerlendirme yapmadan önce geliştirdiği bakış açısıyla onunla duygusal bağ kurma eğiliminin sebebinin açıklar. Buna göre, anlatıcı mekânı ve kişileri fiziksel boyutundan önce üzerinde oluşturduğu duygularla kavrar. Bu karayışın ardından gerçekleşen bilişsel algılama karşısındaki mekânın ya da kişinin kendisinde oluşturduğu değerini yüceltir:

Eve bakmıyordum yürürken. Bütün sevdiklerime öyle yaklaşmışımdır hep. Önce yöreyi yoklar, sonra birden dikerim gözümü ona. Ürperirim o zaman. Sevdiğim, olduğundan da güzel, daha değerli, daha sarsıcı görünür (Karasu, 2019b:12).

“*Sarıkum’a Giriş*” adlı hikâyede ben anlatıcının hayvan sevgisi sokakta yürürken gördüğü kediler üzerinden yansıtılır. Çocukluğunun geçtiği sokakta yürürken karşısına çıkan kedilerin bazılarını tanınması ben-anlatıcı üzerinde soyun tükenmediği düşüncesini oluşturur. Bu durum karşısında hissettiklerini bilişsel boyutta yansıtır:

Kediler geziniyordu yalnız. Ağır, düşünceli. İki üç tanesini çağıracağım oldum. En gözüpek olanı, çağırışımı tartar gibi ancak durdu, kaçtı sonra. Ötekiler zaten çoktan kaçmıştı. Üzüldüm. Tanır gibi oldum kimini de. Soy ortadan kalkmamış demek (Karasu, 2019b:13)

Mekânın insan üzerindeki etkisi “*Odalardan Bir*” adlı hikâyede Müşfik’in denizden odasına dolan dalga seslerinde görülür. Çocukluğunun geçtiği kasabada, bir otel odasında yalnız olan Müşfik’e dalgaların sertliği kayıkhaneyi anımsatır. Kâtip, kendisi ve kâtibin yeşil gözleri anlatıcının odak noktasındadır. Dalgaların oluşturduğu sert su sesi anlatıcıyı, kâtibin ve kâtibin su yeşili gözlerini bir çatı altında birleştirirken mekânın anlatıcıya olan etkisi ortaya çıkar:

Denize bakan bir odada ilk yatışım bu. Sıra sıra gelen çarpma sesinde, alışmadığım bir sertlik var. Alışmadığım. İşini gücünü bitirmiş gibi, çarpıp duruyor çakıllara; kabarıyor, çekiliyor. Kayıkhanesi gibi, dam altına giren deniz sesi. Bu damın altında ben de varım. Kâtip de var. Su yeşili gözleri var kâtibin... (Karasu, 2019b:32-32).

“*Odalardan Bir*”nde, Müşfik’in gece dönüş saati için gecikip Sarıkum’da bir otelde kalmaya karar vermesi anlatılır. Kahraman anlatıcı, yani Müşfik tarafından anlatılan hikâyede Müşfik’in kâtiple kurduğu tek taraflı bir empatik süreci okuruz.

Müşfik otele girdikten sonra kâtip hakkında çıkarımlar yapar. Özellikle kendisi hakkında ne düşünebileceğini çıkarsamaya çalışır. Kâtibin dış görünüşünü inceledikten sonra kendi görünüşünü katip üzerinden değerlendirir. Aralarında bir otel görevlisi ile müşteri arasında gerçekleşebilecek olağan bir diyalog gerçekleşir. Kâtibin gözlerine özellikle dikkat eden Müşfik, gözleri hakkında uzun bir bilişsel değerlendirme yapar. Hikâyeye içerisinde bu uzun bilişsel değerlendirmenin duygusal etkisini görmesek de Çatal adlı hikâyede geçen *“Otelcinin gözlerinin Suat’ın gözlerine ne denli benzediğini birden anladım”* (Karasu, 2019:65) ifadesinden bunun sebebinin kâtibin gözlerinin renginin, arkadaşı Suat’ın göz rengiyle aynı olmasından kaynaklandığını anlaşılr:

Gözleri yüzümde; gözüme dikili. Gözleri gözlerim gibi yeşil. Yaşlı bir yeşil, ağlamış gibi, kızgın kuma, kızgın denize bakmış gibi yahut. Ne istiyorsunuz, deyiverdi gözler, gözlerimin içinde. Ne isteyeceğim, kızgın, baktım yeşile (Karasu, 2019b:31).

“Çatal” adlı hikâyede Müşfik’in, Suat’a taşınacaklarını haber verdiği eve hâkim olan ayrılık duygusunu yansıtabilmek için havanın karanlığından yararlanılmıştır. Mekânın bu tasviri karakterler arasında ayrılık haberinin hissettirdiği duyguyu somutlaştırır. Duyguların, mekanla iç içe bir şekilde aktarımı okurun duygusal süreçlere ortak olmasını sağlar: *“Bu odada havanın kararabileceği, gece olabileceği, penceresinden yeşil bir ay ışığının içeri dolabileceğini aklım almıyor...”* (Karasu, 2019b:62), *“odamın penceresi karanlık, bütün pencereler aydınlıkken”* (Karasu, 2019b:63).

“Anahtar” adlı hikâyeye bir kentleşme eleştirisi ile başlar. Müşfik Sarıkum’daki kedisini İstanbul’a taşınırlarken yanında götürür. Babası, Reşit Bey bu kedinin İstanbul’da yaşayamayacağını söylese de Müşfik ısrar eder. İstanbul’a geldiklerinde ise babası haklı çıkar. Sarıkum’un doğal hayatına alışan kedi İstanbul’a geldiğinde değişmeye başlar ve sonunda bir araba tarafından ezilir. Küçük bir kasabadan, büyük kente yerleşmenin kedi üzerinde yarattığı olumsuz etki duygusal düzlemde okura hissettirilir:

İstanbul’un sıkışık beton yalnızlığında büsbütün sustu. Birkaç ay içinde konuşmaktan vazgeçti. Bir kıvraklığı, yumuşak iriliği kalmıştı. Sonra sokağa

indiği bir gün arabanın altında kaldı. Kucağıma alıp bahçeye götürürken - bahçe, betonu kemirebilmiş otların ardından yıllardan beri betona da, ise de, kömür tozuna da direnebilmiş birkaç cılız ağaçla bunların dibindeki uyuz topraklardı- (Karasu, 2019b:84).

“*Troya’da Ölüm Vardı*”ya genel olarak bakıldığında tamamına yakının kahraman bakış açısı ile yazıldığı hikâyelerde, karakterler birbirleri ile karmaşık bir ilişkiler ağı içerisinde. Ölüm ve yalnızlık teması bütün hikâyelere etki etmiştir. Sevgi ise eserde, anne-oğul ve karı-koca ilişkileri içerisinde kıskançlık ve beraberinde öfke ile kendisini gösterir. Hikâyelerde yabancılaşma ise eşleri ve anneleriyle sorun yaşayan erkekler üzerinde kendisini hissettirmektedir. Hikâyelerde kahraman anlatıcılar hissettikleri sevgiyi ve yalnızlığı etraflarındaki ev ya da sokak gibi mekânlar ya da nesnelere üzerinden yansıtırlar. Anlatıcının tasvirleri karakterlerin duygularını kimi zaman bilişsel düzeyde bırakırken bilinç akışı ve iç monolog tekniklerinin yoğunlaştığı bölümlerde duyguların okura ulaşması, yansıtma düzeyinden hissettirmeye kadar ulaşır. Karakterlerin kendilerini dışavurumu arttıkça okur ile eser arasındaki empatik bağ güçlenir. Karakterin yalnızlığını ve kıskançlığını bilişsel tasvirler üzerinden okuyan okur karakterin duygularını anlar. Karakterin içinde bulunduğu durumun, karakterin kendi bakış açısıyla, monologlar halinde, leitmotiv şeklinde tekrar eden kelimelerle aktarılmasıyla da okur, karakterin duygularını paylaşır.

2.2. UZUN SÜRMÜŞ BİR GÜNÜN AKŞAMI

“*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*” ve “*Dutlar*” adlı iki hikâyeden oluşan kitapta, “*Uzun Sürmüş Bir Akşamı*” hikâyesi birbiriyle bağlantılı “*Ada*” ve “*Tepe*” adlı iki anlatıdan oluşur. Bu bölümde hikâyelere hâkim olduğu tespit edilen sevgi ve onunla ilişkili olarak doğa ve hayvan sevgisi, korku, heyecan, acıma ve kişisel sıkıntı, yabancılaşma ve bağlamında oluşan yalnızlık duyguları ile metin içerisinde nesneye ve doğaya yansıyan duygular Einfühlung ve Alımlama Kuramları bağlamında incelenecektir.

2.2.1. Sevgi

“*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*”nda sevgi, Andronikos ve İoakim ile İoakim ve Tilki arasındaki dostluk üzerinden aktarırken, korkuya eşlik eden bir alt tema olarak kullanılır ve genelde bilişsel düzlemde bırakılır.

“*Ada*” adlı hikâyede Andornikos’un adada ihtiyacı olan malzemeyi bulabilmek için aklına ilk gelen arkadaşı Nikolaos’tur. Onun kendisine karşılıksız para vereceğinden emin olmak, arkadaşına karşı duygularına pekiştirirken hakim anlatıcı, Andronikos’un arkadaşlık ilişkilerine dair yaptığı sorgulamayı Andronikos’un ağzından iç monolog yöntemi aracılığıyla aktarır. Bu iç monolog Andronikos’un arkadaşına karşı olan sevgisini bilişsel boyutta yansıtır:

Nikolaos’a duyduğu güven, Andronikos’un içini, birden, sevinçle doldurdu. Demek en çok sevdiğim arkadaş, oymuş da farkında bile değilmişim. Ama daha nelerin farkında değilmişim ya... dedi kendi kendisine (Karasu, 2016a:42).

Andronikos, şehirden kaçmak için kendine bir at ve sandal veren köylüye teşekkür edip keşiş kimliğini kullanarak onu kutsamıştır. Ancak, sonradan kendi inanmayı kaçtığı dini kimliğini, köylüyü aldatmakta kullandığı için pişman olur. Andronikos’un pişmanlığını hâkim anlatıcı, iç çözümleme tekniğiyle okura yansıtır:

Yolun ilk saatinde, bu adamcağızı kutsamakla ne kadar yanlış bir iş yaptığını düşünmüştü. Yanlış, yalan bir iş. Kendi inanmadığı için, dışarıdan gelen inancın baskısından kaçıyor, buna karşılık, gerçekte inanmadığını anladığı bir duyguyu, başkasını aldatmakta kullanıyordu (Karasu, 2016a:42).

Andronikos, inancına dair yaptığı sorgulamalar sonucunda artık inanmadığına kanaat getirse de ibadet etmeyi bırakamaz. Bunu artık bir keşiş olarak değil yeryüzündeki herhangi biri gibi yapmaya başlar. Bu durumda kendisini keşiş kimliğinden soyutlamaya çalışırken ibadet eden sıradan bir insan gibi davranmaya çalışır. Anlatıcı, Andronikos’un ibadet şeklindeki değişimi bilişsel düzeyde yansıtırken okur da bu süreç içerisinde Andronikos’un değişen inancına tanık olur:

Dua etmek, bu işlerden, bu küçük alışkanlıklardan biri olmağa devam etmeli. Bir keşiş gibi olmasa bile, herhangi bir insan dua etmeli, bu topraklarda yaşayan, binlerce, on, yüz, bin binlerce insandan herhangi biri gibi... (Karasu, 2016a:43).

“Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”nda Andronikos, tepeye ulaştıktan sonra şehirde yaşayanları ve kendi yapacaklarını düşündükten sonra artık şehirdeki kargaşadan uzaklaşmış olmanın verdiği rahatlık duygusuyla tekrar kıyıya iniyor ve Tanrının hala kendisine düşler gördürebileceğine inanmak isteyerek uykuya dalıyor. Uykuya dalarken hissettiği haz duygusu ise Andronikos’un bilişsel tasviri ile yansıtılır.

“Parmakları kasılıp kıvrılıyor. Avuçlarında tuttuğu çakılları canı yanasıya sıkıyor. Kalça kemiklerinin sızladığını duyuyor çakılların üzerinde, İoakim’i düşünüyor.” (Karasu, 2016a:57)

İoakim’in ilk yakınlaştığı kişi olan Andronikos, metin içerisindeki birlikteliklerinde aynı zamanda farklı karakterlerinin de bir yansıması olur. İoakim’in Andronikos’a olan sevgisini, ona ilişkin duygularını, anlatıcı, okura bilişsel düzlemde yansıtır.

Andronikos, belki de ilk yaklaştığı adamdı. Neden sonra. Belki de ilk konuşmak istediği, ilk konuştuğu, ilk sevmeye başladığı, ilk güvendiği, bel bağladığı, ilk (Karasu, 2016a:60).

Andronikos’un İoakim’e duyduğu ihtiyaç da anlatıcı tarafından bilişsel boyutta yansıtılır:

Andronikos’un İoakim’i gerekmesi, bir dinleyici gerekmesi, kendisini anlayacak birinin varlığını gerekmesi demektir (Karasu, 2016a:87).

“Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”nda sevgi, iki arkadaş olan Andronikos ve İoakim üzerinden aktarılırken bu sevginin boyutlarının anlatıcı tarafından bilişsel boyutta bırakıldığı görülmektedir.

2.2.1.1. Doğa ve Hayvan Sevgisi

“Tepe” adlı hikâyede İoakim’in beslediği tilkiye karşı kilisedeki diğer kişilerin ona olan sevgisinin giderek büyümesi bilişsel düzlemde yansıtılır. Önceleri kilisede bir

hayvan bulunmasının kiliseyi kirleteceğini düşünenler sonrada tilkiyi benimsemeye başlarlar. İoakim, kilisedekilerin tilkiye karşı değişen tutumlarını hayvan sevmenin ilahi bir sevgiden kaynaklandığını öğrenmeleriyle ilişkilendirir:

Bir hayvanın da sevilebileceğini öğrenmişlerdi diye düşünüyor şimdi İoakim. Sevilebileceğini; sevilebilecek başka şeyler de olduğunu bu dünyada... Tanrı sevgisinden sonra, Tanrının yarattıklarını da sevebileceklerini... Ama farkındalar mıydı? Hayvan sevmenin, hayvan beslemenin günah olduğunu söyleyenler, insanların, hayvanların, bitkilerin, taşların Tanrı yaratıkları olduğunu kabul etmiyorlar mıydı? Tanrıyı sevmek, yarattıklarını sevmemeğe mi bağlıydı? (Karasu, 2016a:77).

İoakim, tilkiyi öldürmesinin ardından suçluluk duygusu hisseder. Andronikos gibi kahraman olmak istese de bir canlıyı öldürmenin günahını nasıl saklayacağını bilemez:

Andronikos'un yaptıkları, ölümü, işkencesi karşısında duyduğu heyecan onu kahraman olmağa iteliyordu, iteleyecekti. Ama bu günahı içinde taşırsa, taşıyabilirse (Karasu, 2016a:103).

2.2.2. Korku

“*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*”nda korku, Andronikos'un yeni inancı kabullenmek istememesi üzerine başına gelebilecekleri düşünmesi üzerinden yansıtılır. Andronikos'un kendi içindeki çekişmelerinin iç monolog ve iç çözümleme gibi unsurlarla yansıtıldığı hikâyede karakterin yaşadığı korku hissi, bilişsel düzlemde aktarılmaya başlanıp duygusal düzleme kadar ilerler.

Bizans'taki yeni dini akımı kabullenmek istemeyen keşiş Andronikos'un bir adaya kaçışını anlatan *Ada* adlı hikâyede gözlemci bakış açısı, keşişin yaşadığı korku duygusunu bilişsel düzlemde yansıtır. Andronikos, adanın yukarisına çıktığında havuzlu bir mağarada kalmayı düşünse de mağaraya giriş çıkışın zor olmasıyla birlikte adada yalnız yaşadığı ve kimseden kaçmadığı aklına gelince orada kalmaktan vazgeçer. Anlatıcı Andronikos'un bu tepkisini “*Kimseden kaçmıyor, kimseden korkusu yok. Ne diye kalacak burada?*” (Karasu, 2016a:14) ifadesiye

aktarır. Mağaradan inmesi gerektiğinde yaşadığı zorluğuysa “*İnmek düşüncesi içini karartıyor şimdi*” (Karasu, 2016a:15) şeklinde ifade eder. Yeni dini inanca yönelik kilisede tartışmalar sürerken Andronikos’un tartışmalara katılmak istememesini ise “*Andronikos, önceleri korku duymuştu içinde*” (Karasu, 2016a:21) şeklinde bilişsel boyutta ifade eder.

Yeni dini inancın ortaya çıkmasındaki asıl sebep olarak Andronikos, İmparatorun Doğulu olması olduğunu düşünür: “*Andronikos yeni yeni farkına varıyor bu doğu korkusunun. Bizans halkı bir Doğu umacısının korkusu içinde ne düşüneceğini şaşırılmış, söylenip duruyordu. Bu düşünceler, bu korkular, onun da aklını çelmişti*” (Karasu, 2016a:29) şeklindeki ifadeler, Andronikos’un korkusunu bilişsel boyutta temellendirir niteliktedir.

“*Ada*” adlı hikâyede zindana atılma düşüncesi Andronikos’ta korku uyandırırken zindandan bu denli korkması, inancı hakkında sorgulamalar yapmasına neden olur. Bu sorgulamayı Ada’ya vardığında, bu kararı veriş sürecini hâkim anlatıcı, Andronikos’un kendi cümleleriyle iç çözümle tekniğiyle aktarır. Bu aktarım esnasında Andronikos’un, hissettiği korkunun, aslında inancının zayıflığından kaynaklandığı ve bunca zaman kendisine yalan söylediği ortaya çıkar. Kendi hakkında düşünmeye başladıkça zayıf yönlerini ve hatalarını fark eden Andronikos, kişisel sıkıntı içerisine girer ve bu sıkıntı kendisinde korkuya neden olur. Anlatıcı, Andronikos’un bu duygularını bilişsel düzlemde başlatır ve ardından hissettiği korku ve utancı duygusal boyutta okura hissettirir:

O gece korku baskındı, o gece daha çok, zindanı düşünüyordum (..)Yıllarca yalan söylemiş, yalan yaşamış olacağım, diye bağlıyor düşüncesini. Oysa bunu istemiyorum. Ama zindana atılmak da beni korkuttuğuna göre, inandığımı sandığım şeye beni bağlayan inanç bağlarının ne kadar ince, ne kadar dayanıksız olduğunu anlıyorum. Tabii, bunu anlamak o kadar kolay olmamıştı. Anlamaktan sonra gelen bir hal vardı: Kavramak. Anladığının bütün ağırlığını beyinde duymak, ellerinde, kollarında, damarlarında duymak. (..) Başkalarına bunu söylemek, başkalarına bunu öğretmek iyiydi. Şimdi kendim de bunu başarabilmeli, utancımı son damlasına değin

içebilmeliyim, demişti. O halde, geçen yıllar boyunca, istemeyerek, bilmeyerek de olsa, yalan söylemişim. (Karasu, 2016a:37)

Andronikos, kendi iç yolculuğunda duygu ve düşüncelerini gözden geçirdikte bu korkuyu üzerinden atması gerektiğinin farkına varır. Yolculuğunun devamında gerçekleştirdiği uzun sorgulamanın ardından üzerindeki bu korkuyu atar. Andronikos'un yolculuğuna eşlik eden hâkim anlatıcı, onun duygularındaki bu değişimi bilişsel boyutta okura yansıtır.

Tuhaf ama, utanmıyor artık. Korktuğu için utanmıyor. Utanmamak da gerek diyor. Her şeyden önce korkum yaptırmadı mı bütün bunları bana? Korkum benden yana, benim parçam, belki en önemli parçam. (..) işkenceden korku iyi, bunun ötesinde başka bir şey bulamıyor. Ama bu korkuyu benimsemekten, ondan gurur duymamak değilse bile utanç duymamaktan başka çıkar yol yok. Biliyor (Karasu, 2016a:41).

Anlatıcı, Andronikos'un yiğitlik, kahramanlık üzerine düşüncelerinde kendisini kaçışa sürükleyen etkinin serüven severliği değil korkaklığı olduğunu bilişsel boyutta yansıtır:

Onun yiğitliği, yürekliliği, ancak sıkıştığı anlarda kendini gösteriyor. Gerçekten sıkıştığı, tek çıkar yol bu baskıdan kurtulmak için kesin bir adım atmak olduğu zamanlar, kendini toparlıyor, biraz da körü körüne bir yiğitlik göstererek ileri atılıyor. Attığı bu adımdan pişman olmaz, sonradan korkmaz ama, her şey olup bittikten sonra, bu adımı nasıl atabildiğine şaşar. Öylesi yiğitlik bile sayılmaz ki... (Karasu, 2016a:44).

Andronikos, kahramanlık üzerine düşünürken kendisini kahraman olarak görmez. Kahramanlık kendisine uzak bir olgudur. Yiğit biri gibi gözükme çabasının kendisini aldatmak olacağını düşünen Andronikos'un düşüncelerini hâkim anlatıcı, bilişsel düzeyde okura yansıtır:

Andronikos, kendini büyütmek istediğini seziyor. İnsan yorulunca küçüklüğünü daha iyi, daha çok duyduğu için mi kendini büyütmeye,

büyüklik düşünceleriyle kendini bile aldatmağa kalkıyor? (Karasu, 2016a:55).

“*Tepe*” adlı hikâyede İokim geçmişine dair düşünceler içerisindeyken bu düşüncelerinde bir tilki bulunmaktadır. Hatırladığı tilkinin vücudunda bir ürpertiye sebep olduğunu duyuşal göstergeler aracılığıyla duyuşal düzlemde hissettirir:

Mide bulantısı gibi, korku bulantısı gibi geliyor, bir korkunun gönül bulantısı gibi geliyor ağzına doğru, midesinden ağzına doğru, o eski, sanki bütün ömrünce kendisini kovalamış olan o eski eksiklik, o suçluluk tadı (Karasu, 2016a:61).

Bu ürpertiye üzerine düşünmeye devam ettikçe aslında, bunun o anda ortaya çıkmadığını, bu ürperti duyuşunu uzun zamandır hissettiğini, hâkim anlatıcı duyuşal boyutta aktarır.

Havanın yumuşaklığından doğan, gelişen bir şey var. Yürümeğe başladığında hava güneşliydi ama yavaş yavaş bir serinlik yayılıyordu ortalığa (...) İçinden dışına doğru çirtirtili birtakım kıvılcımlar gibi sıçrayan ürperti de uzun zamandır bildiği bir duyuş (Karasu, 2016a:62).

Havanın bu durumu anlatıcıya göre “*dağılgan (...) tuğla rengi*”dir (Karasu, 2016a:63). Gördüğü boş ve bakımsız bir alan anlatıcıyı Bizans’ın geçmişi ve geleceği hakkında düşüncelere sevk eder:

Bizans’ın atmeydanı da bir gün böyle mi olacak? Yüzlerce, binlerce insan orayı doldurup taşıyor mu hala? Kanlı oyunlarını oynamağa, oynayanları seyretmeğe koşuyorlar mı hala Bizanslılar? Bu kocaman bataklık, bu at adımlarına uydurulmuş koca alan da bir zamanlar bizanstaki alan kadar canlıydı herhalde (...) Bizans da günün birinde göçecek mi? (Karasu, 2016a:63).

İokim, yaşadıkları üzerine kendisiyle bir iç çatışma haline girer. Bu iç çatışma kendisinde ölme arzusu uyandırır da ölüm, onun için dini sebeplerinden ötürü korkulan, kaçınılması gereken bir durum olarak kendisini gösterir. Hakim anlatıcı,

İoakim'in bu iç çatışması sonucunda ölümden vazgeçişini, kendi yorumunu katmadan, sadece İoakim'in düşüncelerini aktararak bilişsel düzlemde bırakır:

Tanrı korkusundan ötürü vazgeçmişti çoğu zaman, kendini öldürmekten korktuğu için vazgeçmişti bir iki kez; kendini öldürmeği alçaklık diye gördüğü de olmuştu, düzmece bir kahramanlık diye de. "Saçma" da demişti, "öldürsem neyi çözerim" diye de sormuştu kendi kendine. (Karasu, 2016a:96-97)

Sonuç olarak, korku, "*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*"nda, ölüm korkusu etrafında şekillenir. Anlatıcı, karakterlerin hissettiği korkuyu bilişsel düzlemde aktarır ve karakterlerin fizyolojik tasvirlerini kadar derinleştirerek duygusal boyutlara ulaştırır.

2.2.3. Heyecan

Heyecan ve şaşkınlık ifadeleri "*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*"nda, karakterlerin bilinçlerinin temsili esnasında, hakim anlatıcının, karakterlerin içsel durumlarına dair yaptığı değerlendirmelerde ortaya çıkar. İç çözümleme tekniğinin yoğun bir şekilde kullanıldığı bu anlatımda duygular bilişsel düzeyden duygusal düzeye ulaşır.

"Ada"da keşiş Andronikos dağın tepesine çıkmaya çalışırken orada ne yapacağını, ne yapabileceğini düşünür. Yüzlerce yıl burada yaşayıp şeytanla mücadele ettiği söylenen keşişlerin de aslında yalnızlıktan korkup etrafındakileri şeytan sandıklarını düşünür. Daha önce duyduğu o dağa çıkan, yüzlerce yıl çile hayatı yaşayan keşişler aklına gelir. Kendi sesine, denizin sesine şaşırır ve bu şaşkınlığını duygusal düzlemde yansıtır:

Korkanı olmasa, yalnızlıktan başı dönüp birtakım düşleri gerçek gibi görenleri olmasa, kendi sesini, gölgesini, başkasının maddesiz varlıkların belirtisi diye kabul etmeğe hazır bulunanı olmasa, bu keşişlerin dağ başında, çöl ortasında şeytanı bu kadar çok gördükleri, şeytanla bu kadar çetin didişmelere düştükleri üzerine bu kadar masal, bu kadar efsane niye anlatılındı? (Karasu, 2016a:16).

Andronikos'un kiliseden arkadaşı Andreas'la ilişkilerini anlatırken anlatıcı, Andreas'ın iç dünyası hakkında bilgi vermeye başlar *“Andronikos'a güvenmekte haklıydı Andreas (...) Andronikos'un kendisini hemen haklı göreceğini, sözlerine hak vereceğini düşünmekle yanılmıştı Andreas. Ayrıca Öyle düşünmüş müydü ki?”* (Karasu, 2016a:25).

Kişilerin düşüncelerindeki değişimin yüzlerine yansiyabileceğini düşünen Andronikos, Andreas'ın yüzünde de böyle bir değişim arasa da bulamaz:

(...) değişiklik insanın yüzünde belli olurdu. Andreas bunu yıllarca önce de düşünebilecek, düşünmüş olabilecek yaşıydı. Ansızın, damdan düşercesine böyle bir kanıya vardığı kabul edilse, bunun sonuçlarını sonuna dek düşünmek, ona göre davranmak gerekirdi. Oysa o günün akşam ayininde Andreas'ta en ufak bir değişiklik gözlemleyememişti. (Karasu, 2016a:26).

İnancını değiştirip değiştirmemek arasında yaşadığı ikilemin Andronikos'u bir çıkmaza soktuğunu anlatıcı aktarırken inancını değiştirmese bile günlük hayatında uygulamak zorunda kalacağı değişikliklerin kendisini yalancı konumuna getireceğini düşüneceğini ve bu durum karşısında yaşayacağı şaşkınlığı hissettirir:

Andronikos garip bir ikilik içinde duyuyor kendini. Hem bunları hatırlıyor, düşünüyor, hem de bunları hatırlayan, düşünen kişi olarak görüyor kendini. Uzaktan başkasına bakar gibi. Şaşırıyor. Düşünde gördüğü şeyleri bir gece önce mi, geçen hafta mı, yıllar önce mi gördüğünü bir türlü çıkaramaması, anımsayamaması gibi, bütün bu aklına gelen şeyleri o gece mi düşünmüştü, daha sonra mı, gece karşı kıyıda gelirken mi, yoksa şimdi mi, kestiremiyor (Karasu, 2016a:36-37).

İnancına dair sorgulamalar yapmaya başlayan Andronikos, yeni inanca karşı çıkıp eskisi gibi yaşamaya devam etmek ister fakat zindana atılmaktan korkar. En büyük korkusunun zindan olduğunu fark edince inancının aslında ne kadar güçsüz olduğunu ve kendisine yalan söylediğini anlar. Kaçışının tek sebebi yeni inanca bağlanmak istememesi değil eski inancına göre de yaşamak istemediği bir yer bulmaktır. Andronikos'u kaçışa sürükleyen bu “öyle bir yer” arayışını hakim anlatıcı, Andronikos'un düşünceleriyle birlikte bilişsel boyutta okura yansıtır:

Öyle bir yer ki kendisinden yalnız inancını değiştirmesi değil, eski inancına göre hareket etmesi, davranması da, istenmesin. Öyle bir yer ki, bugüne dek topluluk içinde Andronikos neyi simgelemişse, orada öyle bir şeye yer olmasın (Karasu, 2016a:38-39).

Andronikos, gökyüzünde leylekleri görür ve leyleklerin göçü ona kendi göçünü anımsatır. Leyleklerin bu göçü karşısında duyduğu hayranlığı anlatıcı bilişsel boyutta okura yansıtır:

Andronikos, şu anda, ne çocuk, ne yetişkin, ne de yaşlı.

Heyecan duymuyor, gülmüyor, sevinçle acıdan uzak, yorumlamıyor... Yalnız hayranlık duyuyor (Karasu, 2016a:51).

“Ada”nın devamı niteliğinde olan “Tepe” adlı öyküde ise Andronikos’un kaçıışının ardından kilisedeki yakın arkadaşı İoakim’in hissettiklerini ve Andronikos’un şehre dönüşünün ardından işkence ile öldürülüşünü hâkim bakış açısı ile daha çok İoakim’in duyguları üzerinden okuruz. Öykünün girişinde anlatıcı, İoakim’in her gün Aventinus’un eteklerine tırmanırken hissettiklerini onun tırmanma esnasındaki hareketlerine dayanarak gözlemler. İoakim’in bu tırmanışı gerçekleştirmedeki amacını ve üzerindeki etkisini önce bilişsel boyutta okura tasvir eder:

Yıllardan beri her akşam yaptığı, hiç yapmamış gibi, hiç yapmamış gibi, içi titreyerek, heyecanını ellerinin ürperişinde, avuçlarının soğuk soğuk terleyişinde duyarak yaptığı, her akşam, yağmur da yağsa, hava soğuk da olsa, yaptığı bir şey var: Değneğine abanarak, ağır, yorgun adımlarla, Aventinus’un eteğine tırmanmak. (Karasu, 2016a:58)

Tırmanış devam ettikçe, hâkim anlatıcı, İoakim’in hislerini bilişsel boyuttan duygusal boyuta taşır. Tasvirlerde artan duygu yoğunluğu, okurun da İoakim’in yolculuğuna eşlik etmesini ve onunla benzer duygular içerisine girerek heyecanlanmasını sağlar:

Oysa şimdi, değneğine tutula tutula her doğruluşunda, her içten gelen ürperişte, dışarıdan ensesine yapışan buzlu yelin her pençe atışında biraz daha ufalarak, boynunu biraz daha kısararak, bakıyor karşıya, her bakışıyla sevincini artırdığını bilerek. Her bakışın daha öncekilere katıldığını, daha sonrakilere bir açılış olduğunu duyarak, her bakışı biraz daha artırma

pintiliğinden haz alarak. Artırılan her şeyin eksilmesi korkusu ile her kezinde daha da büyük bir yığıya kapılarak (Karasu, 2016a:66).

Tepe adlı öyküde İoakim'in, manastıra ilk girdiği zamanlarda karşılaştığı yaşlı bir keşişin kendisinde uyandırdığı heyecanla karışık korku hissini gözlemci anlatıcı bilişsel düzlemde yansıtır:

Bir gün, avluda ürkek ürkek gezerken başını kaldırmış, ileriye doğru bakmıştı. Yaşlı keşiş kendisine doğru geliyordu. Onu görmüyor gibiydi. İoakim, yolundan çekilmiş, sırtını bir sütuna vermişti. Keşiş gelmiş, tam karşısında durmuştu. İoakim, sütunun serinliğini şimdi bile duyabiliyor kürek kemiklerinin arasında... Karşısında taş kesilmiş gibi duran, kendisine yarı korku yarı hayranlıkla bakan çocuğu, keşiş, neden sonra görebilmişti sanki. Ona dönmüş, yanına gelmiş, kupkuru elini uzatıp çenesini sıkmış, elinin sırtıyla yanağını sıvazlamış, okşamıştı. Önce sakalı titremişti galiba. İoakim bunun bir söz söyleme hazırlığı olduğunu hemen anlayamamıştı. Daha sonra "iyi çocuk, güzel çocuk," demişti, ince, nereden geldiği pek anlaşılmayan, ısıklı bir ses. Sonra sakalın titremesi durmuş, ağız biraz daha açılmış, çok daha kalın, çatlak ama kesin bir ses çıkarmıştı: "Keşke şimdiden benim gibi sağır olabilsen..." Yetmişlik keşiş bir daha konuşmamıştı kendisiyle. Onu unutmuş bile görünmüyordu. Onu görmüyor gibiydi çoğu zaman. Gene de, her karşılaşmalarında, İoakim başını göğsüne doğru ağır ağır indirerek onu esenlemek gerekseyişini duymuştu o günden sonra (Karasu, 2016a:60-61).

Tepe adlı öyküde İoakim, yağmur altında yolda yürürken karşılaştığı insanların ona bakışlarından kendisini tuhaf gördüklerini çıkarırsar. Başkalarının, kendisine yönelik düşüncelerini bilişsel boyutta yansıtır:

Arada bir, kendisine bakan biriyle göz göze geliyordu. Gözler hemen başka yana çevriliyordu. Biliyordu, biliyordu, anlıyordu bu yağmurun altında dolaşmanın onlara tuhaf görüldüğünü, hangi günahın kefareti ödemeğe kalkarak bu soğuk yağmurun altında dolaştığını merak ettiklerini... (Karasu, 2016a:79).

2.2.4. Acıma ve Kişisel Sıkıntı

"Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı"nda kişisel sıkıntı İoakim'in, Andronikos'un işkencesine seyirci kalması sonucu ortaya çıkar. Andronikos'a yapılan işkenceye tanık olması kişisel sıkıntı hissetmesine neden olur. Bunun sonucunda kendisinde ortaya çıkan baskı sonucu çok sevdiği tilkisinin durumuna acıyıp onu da öldürmek zorunda kalacaktır. Eser içerisindeki bu kişisel sıkıntı, acıma ve merhamet duyguları, hâkim anlatıcının karaktere yönelik yüz okuma ve aynalama

yapmasıyla, bilişsel düzeyde başlarken ben anlatıcı karakterlerin iç monologlarında ve hâkim anlatıcının iç çözümlmeleriyle duygusal boyuta taşınır.

“*Tepe*”de duygusal göstergeler karakterin duygu durumunun ifadesinde önemli bir yer tutar. Havadaki vızıltının İoakim’e acı çeken bir kadının sesini anımsatır:

İnce bir vızıltı var havada, çok uzakta. Ölen çocuğunun başında ağıtları art arda dizen, uzun bir ağıt zincirinin boğumlarını halkalayan, halkalarını boğumlayan bir kadının sesi gibi (Karasu, 2016a:65).

Hikâyede Andronikos’un manastıra geri dönüşünün ardından maruz kaldığı işkence ilerledikçe Andronikos artık konuşamaz. Konuşsa bile kendisi artık duyamaz. Nöbetçilerle konuştuğunun da farkında değildir. İşkence ile birlikte duygusal becerileri azaldıkça zaman içerisinde önce kendi çevresine ardından da kendi benliğine karşı farkındalığını kaybeder. Andronikos’un, işkenceden ötürü yaşadığı bu sıkıntılar okura bilişsel boyutta yansıtılır:

Andronikos onun gözlerine bakmaktan vazgeçmişti yavaş yavaş, sonra bakışlarını yüzüne doğru çevirmeği, ona doğru dönerek konuşmağı da bırakmıştı akıp giden saatlerle (Karasu, 2016a:89).

Uyumasına ve susmasına izin verilemeyen Andronikos’un karşısında İoakim’in işkencesi onun bu sözlerine ve açıklığına kendini kapatmasıdır. Andronikos’un işkencesi karşısında İoakim’in işkencesi olan susmanın İoakim üzerindeki etkisi bilişsel boyutta yansıtılır:

(...) o işkenceyle yavaş yavaş öldürülen adamın karşısında uyuklayabilmek, dalabilmek, susmaktı İoakim’in işkencesi. Ona öbür yüzü düşmüştü bu cezanın; uyutulmayanın karşısında uyumak, konuşturulmanın karşısında susmak (Karasu, 2016a:90).

İoakim, Andronikos’un ölümünün ardından sevdiklerine bir başka gözle bakar. Sevdiği bir insanın kaybı onda sevdiği herkesin, hatta kendisinin bile, ölmesi gerektiği düşüncesini uyandırır. Bu düşüncelerin onun acı çeken, hasta Tilki’sini öldürmeye kadar itmesi okura İoakim’in duyduğu acı üzerinden duygusal düzlemde aktarılır:

Andronikos'un ölümü karşısında duyduğu acıdan ötürü, başka bir sevdiğinin de yaşamaması gerektiğine mi karar vermişti?

Kendini de seviyordu... Kendini de öldürmesi gerekiyordu...

Önce tilkiyi, sonra kendini (...) Hala, bir yanı kesilmiş, bir yanını yırtmışlar, çekip koparıyorlarmış gibi bir acı duyuyor içinde bunu aklına getirdikçe. Hala” (Karasu, 2016a:100)

İoakim, Tilki ve Andronikos'la ilişkisi arasında bir benzerlik fark eder. Tilkiyi boğarak öldürdüğünde aslında onu yemek yiyememekten kurtarmıştır. Andronikos da sürekli konuşma işkencesinden sadece yemek yerken kurtulabilmektedir. Hâkim anlatıcı, bu işkence esnasında hem Andronikos'un hem de İoakim'in hissettiklerini bilişsel boyutta aktarmaya başlar. İşkenceden ötürü acı arttıkça, hâkim anlatıcının tasvirleri de yoğunlaşır ve bu acı, okura duygusal boyutta hissettirilir:

Açlıktan kurtarmak dediği, gerçekte yiyememekten, yiyememe durumunda kurtarmaktı onu. Burası onu Andronikos'a yaklaştırıyordu. Tilkiğin acıktığı zamanları, biraz huysuz, biraz haşarı sıçrayışlarından anlayıp önüne yemeğini koyduğunda heyecanla beklerdi: Beğenecek mi beğenmeyecek mi? yiyecek mi yemeyecek mi?... Sonra, yemeğe başladığını görünce duyduğu sevinç birkaç yönlü olurdu. Tilki, yediği için, verdiğini kabul ettiği için, önünde yemekten çekinmediği, korkmadığı için, ona güvendiği için, ormanında bulacağı yiyeceği bu zincirin ucunda aramadığı, yiyeceği veren eli sevebildiği için. Dostluğunu kabul ettiği için. İoakim ses çıkarmaz, dururdu başında. Andronikos'un da, konuşmak zorunda kalmamak için bir önceki lokmasını çiğneyip yutarken, belki daha yutmamışken, ağzına ikinci bir lokma tıkıştırışına, ağzının, yemek sonuna dek bir an bile boş kalmaması için uğraşmasına bakarken ses çıkarmamıştı. İoakim'in o sıralarda duyduğu çok yönlü bir acıydı. Ama üç gün sonra, belki de o anda aklından geçenle dünya arasında köprü kuran, kurabilen son sözlerini söylemişti. “yemek,” demişti, “yemek yemek, beni, canlandırdığı, ölçüde, bana, güç, verdiği, ölçüde, beni, ölümden, uzaklaştırıyor, oysa, bu, işkencenin, sonu, öyle, kolay, kolay, geleceğe, benzemediğine, göre, ya, ölmemi, ya, çıldırmamı, beklediklerine, göre, ölmeği, kabul, etmekliğim, daha, akıllıca, olur, oyunu, oynamağa, karar, verdik, ama, uzatmamız, için, sebep, yok, değil, mi, İoakim (Karasu, 2016a:101).

İoakim, Andronikos'a yapılan işkenceye susarak ortak olduğu için utanmaktadır. Hissettiği bu utancı, bir ömür yaşadığını duygusal boyutlarıyla aktarır.

Andronikos'la işkenceyi paylaşırken

İşkenceyi, olsa olsa, susarak paylaştığı için

İşkencenin susma yüzünün yükünü bütün ömrünce omuzlarında, sırtında duyduğu söylene şimdi, İoakim, buna, hayır, yanlış, yalan, der mi? (Karasu, 2016a:109).

İşkence karşısında ortaya çıkan bu acıma ve kişisel sıkıntı duygularının aktarımı bilişsel boyutta başlar. Karakterlerin hissettiği acı ve sıkıntının aşamaları arttıkça duygusal düzleme taşınır.

2.2.5. Yabancılaşma-Yalnızlık

“Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”nda yalnızlık duygusu ve beraberinde hissedilen yabancılaşma olgusu Andronikos’un inandığı değerler karşısında kendi iç sorgulamasını yapması ve bunun sonucunda bulunduğu yeri terk etmesi şeklinde ortaya çıkar. İoakim de Andronikos gibi yalnızlık ve yabancılık hisseder fakat o bu duygusunu kaçarak değil kahraman olmaya çalışarak yok etmeye çalışır.

Adaya kaçan Andronikos’un duygu durumu zamanla değişim göstermiştir. Adaya geldiği ilk anda kendisi de bu değişimin farkındadır. Kürek çekerken elleri tahriş olan Andronikos sürekli sargı bezini değiştirse de işe yaramaz. Zamanla ellerindeki sinirler hasar görür ve his kaybı başlar. Keşişin yaşadığı his kaybının kendisinde yarattığı yabancılaşma duygusunu anlatıcı “*Avuçları, sanki başkasının avuçları, kendinin değil; sızlıyor*” (Karasu, 2016:10) ifadeleriyle duygusal düzlemde hissettirir. Bu his kaybı adaya vardığında değişir ve kaçarak bir şeylere karşı durabilmiş olmak onda ilk önce bir özgürlük hissi yaşatır. Bu özgürlük hissi, ellerinin artık boş olması şeklinde varoluşsal boyutta yansıtılır:

Elleri özgür, ne zamandır elleri böylesine özgür değildi, olmamıştı...

Ya haç vardı, ya resimler; ya buhurluk ya da körlerin, topalların, çocukların elleri, ağızları, dudakları; mumlar ya da inciller, tespihler. Kürekler; uykusuz, duraksız kürekler (Karasu, 2016a:12).

“Tepe” adlı hikâyede öne çıkan izlek Andronikos’un yeni din karşısında kendi inançlarına dair gerçekleştirdiği sorgulamadır. Bu sorgulama keşişi dinden uzaklaştırır. Kilisenin tavrı karşısında kendisini zindan ve ölümle

cezalandıracağını bildiğinden bu durum onu kaçmaya sevk eder. Anlatıcı Andronikos'un ölüme dair düşüncelerini yansıtırken kaçışının arakasındaki varoluşsal sebepleri yansıtır:

Oysa ölüm yarasız bir şey, boş bir şey. Ağzındaki lokmayı unutuyor Andronikos. Ölüm kaçınılması gereken bir şey. Ölçü, herhangi bir nedenden ötürü, insanın içinde şaşıdığı zaman, yapılacak bir şey yoktur. Tanrı işlettiğini durdurmuş oluyor. Ama dışarıdan uzanan bir el, insanın içine girer, ölçüyü şaşırtmak isterse, insanın yapacağı tek bir şey vardır. O eli tutmak, o bileği bütün gücünü kullanarak bükmeğe çalışmak, gerekirse, kesmek (...) O bileği bükmeğe gücü yetmediği, yetmeyeceği için, bu gücü bulma gücünü verecek bir inancı olmadığı için, kaçmak... (Karasu, 2016a:17).

Hâkim anlatıcı, Andronikos'un yalnızlık ve başkalarına dair düşüncelerini aktarırken Andronikos'un içinde bulunduğu tezat durum ortaya çıkar. Başkasının varlığına ihtiyaç duyan Andronikos, aynı zamanda başkalarının varlığından rahatsız olur. Andronikos'un kaçışındaki temel sebeplerden biri de bu durumdur. Toplumla birlikte olmak istese de bu rahatsızlık hissi onu, kimsenin yaşamadığı bir Ada'da yaşamaya sevk eder. Bu kaçış, Andronikos'un yalnızlık arayışının duygusal bir yansımasıdır:

Kendini düşünüyor; yalnızlıktan, başkalarıyla ancak istediği zaman görüşmekten, istemediği zaman başkalarından kaçmaktan hoşlanıyor. Ama yalnızlıktan hoşlandığı, yalnızlığı aradığı halde, asıl sevdiği, asıl aradığı, kalabalık içinde bulunduğu, kalabalıktan uzak olmadığı bir sırada, bu kalabalıktan ayrılabilme, yalnız kalabilme, başkalarının yanından çekilme, istediği için tek başına durabilme... Farkında bunun yalnızlık zorunlu bir durum olmadığı zaman daha çok hoşlanıyor. Ama bir şey daha var bu duyguların içinde. Bir şey daha. Anlatılması güç... Sanki başkalarının varlığı, uzaktan da olsa kendini sezdirmediğçe, Andronikos, bir türlü rahat edemiyor. Kendilerinden uzaklaşmak için de olsa başkalarının varlığı kendisine gerekli. Öyle bir şeyler, öyle bir şeyler dönüyor kafasında... Hep başkalarının varlığı gerek bu yalnızlığına. Şimdi ise, gerçekten yalnız, şehirden uzak, gerçekten tek başına kaldığı şu anda, şehirdeki yaşayışı, şehir yaşayışının küçük alışkanlıklarını arıyor; aradığının farkında; aramaktan korkuyor. Çekidüzen vermek istiyor kendine. Barınağı düşünüyor. Suyu, yiyeceği düşünüyor (Karasu, 2016a:44-45).

"Tepe"de yeni inancı kabul etmeyen Andronikos'a işkence yapılırken İokim'in konuşmadan izlemesi şartı Andronikos ile İokakim arasında empatik bir boşluk oluşturur. Andronikos, İokim'e onu gereksediğini söylese de bunun karşılığını alamaz: "*Andronikos, gelip karşısında durduktan sonra bir boşluk vardı*" (Karasu,

2016:87). Andronikos, İoakim'e adada tek başına yaptığı duvarı anlatırken aslında o duvarın ötesine geçemediğini fark edince geri döndüğünü anlatır. Duvarın ötesine geçebilmek için çıktığı manastıra dönmesi ve herkese yaşanılanları net bir şekilde açıklaması gerekmektedir:

Yapacağı her şey bir ekleme, bir ekleyiş olacaktı. Bir şeylere bir şeyler katacaktı ama bir adım olsun ilerlemeyecekti. Bir duvara gelip dayanmış olduğunu anlamıştı. Alnı, burnu, dizleri, tırnakları, duvara dayanmıştı. Duvarın dibine geçemedikten sonra bir ömür boyu onu süslemişti, neye yarar? (Karasu, 2016a:88-89).

“*Tepe*” adlı hikâyeye iç vaka şeklinde yerleştirilen masalda bir yapılması mümkün olmayan bir sarayı yapmaya çalışan mimarın hikayesi anlatılır. Masala göre, mimar bu sarayı yaparken binlerce taş kullanır. Ancak bir kuralı vardır. Bu taşlar içerisinden aynı renk iki taş sadece iki kere yan yana gelebilir. Başka hiçbir şekilde yan yana, alt alta ya da üst üste gelemez. Aynı renk iki taşı yan yana koyma hakkını sürekli erteleyen mimar yıllarca uğraşır durur. Ancak bu hakkını kullanmaz ve en sonunda ortaya çıkan yapının sarayla alakası bile yoktur. İoakim bu mimarı anlamaya çalışsa da neden böyle bir işe kalkıştığını bir türlü anlayamaz. Masalın, hikayedeki amacı, İoakim'in hayatı hakkında yol göstermektir. İoakim, masalı dinlediğinde mimara bir anlam veremezken sonradan kendisinin de benzer bir durum içerisinde olduğunu fark eder. Mimar ile kurduğu empatik bağ sonucunda kendisinin de benzer bir hata içerisinde olduğu sonucuna varır. Masal, İoakim'in kendi duygularının ortaya çıkmasında aracı bir rol üstlenir. Hâkim anlatıcı, masalın İoakim üzerindeki etkisini duygusal boyutta hissettirir:

(...) bir insanın bu oyunu niye kabul edebileceğini, bu oyuna, bütün ömrünü harcatan böyle bir oyuna niye girebileceğini anlatamazdı o yaşta bir İoakim'e. Andronikos, hayatını o kadar dolduran bir anı, bir yaşayış biçimiydi ki bu mimarla kendi arasında herhangi bir bağ görememiş, ya da herhangi bir bağ olamayacağını kesinlikle düşünememişti (Karasu, 2016a:93).

O iki taşı yan yana koyabilseydi o mimar, ömrünü hiç değilse bir parçacık daha az harcamış olmayacak mıydı? (...) oysa yaptığı, o anda yapmakta olduğu, buydu, başka bir şey değil (Karasu, 2016a:111)

Metin içerisinde, duygusal durumlar bazen doğrudan değil, bir olay örgüsü etrafında ortaya çıkar. İokim üzerinden aktarılan bu masal da İokim'in duygularının doğrudan değil dolaylı olarak aktarılmasını sağlar. Bu durumda İokim'in duyguları, kendisini özdeşleştirdiği Mimar üzerinden okura hissettirilir.

2.2.6. Nesne-Mekân

*“Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”*nda olayların başlangıç noktasını oluşturan resimlere tapınmanın yasaklanması konusu, Andronikos'un, resimler karşısındaki tutumunu ortaya koyarken, onun bu resimlerle kurduğu ilişkileri sorgulamasına yol açar. Hikâyede Andronikos'un kutsal resimlere karşı değişen tavrı, hikâye içerisinde bir süreç içerisinde şekillenir. Bu süreçte Andronikos, önce resimlere karşı dini duruşunu korumak isteyerek kutsal resimleri kendisinde içselleştirerek bir Einfühlung öznesi haline getirir. Dini inancına dair sorgulamaları yoğunlaştırdıkça bu içselleştirmenin giderek azalması bilişsel düzlemde yansıtılır.

“Ada” adlı hikâyede Andronikos, yeni inanca geçmeye çalışırken aslında eski inancına bağlı olduğunu ve ondan vazgeçmesinin zor olduğunu fark eder. Yeni inanca alışmak için günlük yaşamda ibadetini yeni şekilde yapmaya çalışsa da zorlanır. Kutsal resimlere bakarken onları kutsallığından soyutlamaya çalışsa da bu çok zordur. Anlatıcı, Andronikos'un yeni inanç doğrultusunda resimlere bakarken nasıl hissettiğini yansıtır:

Kutsal resimlere bakarken, bunların kutsal sayılmadığını düşünmeğe çalışıyordu. Haç çıkarırken, resmin ötesinde bir varlığı, resimdeki biçimlerden ayrı, onlardan kurtulmuş olarak düşünmeğe çalışıyordu (Karasu, 2016a:33).

“Tepe” adlı hikâyede, Resme tapma yasağının kalkmasının ardından İokim arkadaşının ölümü üzerine içsel bir sorgulama yapar. Bu sorgulama esnasında arkadaşının ne diye öldüğünü düşünür. Tekrar resimlere dönmek onda hiçbir duygu uyandırmamıştır. Anlatıcı İokim'in bu hissizliğini aktarırken onu diğer kişilerle kıyaslar.

(...) resimsiz geçen onüç ondört yıldan sonra resimlere dönüldüğü için ne sevinç duyuyor, ne de öbürleri gibi kuşkulara kapılıyordu (Karasu, 2016a:117).

Genel olarak, “*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*”nda, hikâyelerin bütününde kaçış izleği korku duygusu üzerinden yansıtılır. Bu kaçış izleği beraberinde yabancılaşma ile birlikte, yalnızlık duygusunu ortaya koyar. Sevgi ise, karakterlerin birbirleri ile ilişkilerinde güven duygusu etrafında şekillenir. Hâkim anlatıcı üzerinden anlatılan “Ada” ve “Tepe” hikâyelerinde iç monolog, iç çözümleme, bilinç akışı gibi unsurların başarılı bir şekilde kullanımı karakterlerin içinde bulunduğu mekân ve nesnelere bir Einfühlung öznesi haline getirir. Okur ile eser arasındaki ilişki ise hâkim anlatıcının yönlendirmeleri ve karakterlerin duygu durumunun ayrıntılı tasviri ile bilişsel boyuttan duygusal boyuta ulaşır.

2.3. GÖÇMÜŞ KEDİLER BAHÇESİ

Göçmüş Kediler Bahçesi adlı eser, “*Göçmüş Kediler Bahçesi*”, “*Avından El Alan*”, “*Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam*”, “*Bir Ortaçağ Abdalı*”, “*Korkusuz Kirpiye Övgü*”, “*Yengece Övgü*”, “*Yağmurlu Kentin Güneşçisi*”, “*Dehlizde Giden Adam*”, “*Usta Beni Öldürsen E!*”, “*Bizim Denizimiz*”, “*İncitmebeni*”, “*Alsemender*”, “*Bir Başka Tepe*”, “*Masalın da Yırtılıverdiği Yer*” adlarında on dört hikayeden oluşmaktadır. Göçmüş Kediler Bahçesi hikâyesi, diğer masalların arasına yerleştirilen ana masal konumundadır. Bu hikayelere hakim olan sevgi ve bağlamında doğa ve hayvan sevgisi, korku, heyecan, acıma ve kişisel sıkıntı ile metinlerdeki nesne ve mekana yansıyan duygular Einfühlung ve Alımlama Kuramı çerçevesinde incelenecektir.

2.3.1. Sevgi

“*Göçmüş Kediler Bahçesi*”nde sevgi, ölüm duygusuyla iç içe geçmiş durumdadır. Bu sevgi ve ölüm ikilemi, anlatılar içerisinde usta-çırak ve av-avcı diyalektikleri üzerinden okura hissettirilir.

“*Avından El Alan*” Adlı öyküde Bilge Karasu, balıkçı aracılığıyla kendisini balıkla ve denizle özdeşleştirir. Balık, ölmeye cesaret edemeyen balıkçıyı yavaş yavaş ölüme götürür. Ölüm ise “*Önce deniz var çünkü*” (Karasu, 2020:17) dediği bütün bilgeliği içinde barındıran denize ulaştırır. Balıkçıdan balığa, balıktan da ölüme giden sıralamada deniz, ölçüsüz büyüklüğüyle hem sevgiyi hem ölümü içinde barındırır. Balıkçı suyun neresinde olduğunu bilemediği bir anda su aynalar gösterir kendisine. Çevreyi algılamanın en temel yöntemlerinden biri olan yansıtma bu aynalar sayesinde gerçekleşir. Su bütün hazzı, şehveti, gerçekleri, yalanları, bütün her şeyi kendisine bakana yansıtır.

Balıkçı ve Orfinoz arasındaki bağ “*Düşündüğüm bir şey daha var*” (Karasu, 2020:17) ifadesiyle bilişsel düzlemde empatik olarak başlatılır ve “*.....Sevmenin simgesel olarak da, gerçek olarak da yemekten başka bir anlama gelmediği...*” (Karasu, 2020:17) ifadesiyle sevginin bireyi nasıl tükettiği büyülü gerçekçi bir hikâyeye düzleminde yansıtılır ve hissettirilir. Orfinoz ile balıkçı arasındaki sevgi orfinozun onu giderek daha fazla yutmasıyla ilerler. Balıkçı ile balığın özdeşleşmesi zamanla ilerleyen bağ, Orfinoz, balıkçının vücudunda ilerleyip onu yok edecek denli yuttukça balıkçı da ona kendini duygusal olarak o kadar yakın hissetmesiyle duygusal düzlemde hissettirilir. Hikâyede balıkçının orfinozla kurduğu ilişkinin yadırganmaması balıkçının çocukluğunda yaşadığı bir olayla ilişkilendirilir. Bu durum sevgi bağının aşamalarını somutlandırır niteliktedir. Çocuk kumla oynarken bulduğu yılanı ensesinden tutar. Yılan ise gövdesini kamçı gibi kullanarak çocuğu yaralar. Çocuk yılanı abisine gösterdikten sonra bırakır fakat artık yılanla dost olduğu hissine kapılır. Balık da tıpkı bu yılan gibi balıkçı ile dost olmak istediği için onunla bütünleşmekte, kaptığı elinden bütün vücuduna doğru yayılmaktadır. Balıkçının “*Biz dost olduk şimdi. Balık, dosttan öte bir şey olmak istiyor, besbelli. Saatler geçtikçe, aralarındaki, bir sevi olacak, bir tutkuya dönüşecek; oluyor, dönüşüyor...*” (Karasu, 2020:22) şeklindeki iç monologda aralarındaki ilişkinin dönüşümü anlatıcı-karakter boyutunda hissettirilir. “*Yavaş yavaş balığın dilinden anlamaya başladığını sezdi. Kim bilir belki de balıktı balıkçının dilinden anlamağa başlayan*” (Karasu, 2020:25). Balıkçı ile bütünleşmesi sonucunda kendi benliğini yitirir. Balık da artık balık değildir. İkisi

tek bir canlı olmuştur. Balıkçı balığı, balık da balıkçıyı anlamaya başlar. Balıkçının kendi benliğini balık üzerinden kurgulamaya başlamasıyla empatik tavır başlar. Balıkçı artık *“her şeyi balık aracılığıyla düşünür”* (Karasu, 2020:27).

Akıp gitmenin çizgisi üzerinde, örneğin bir kolunuzu yutmuş bir balığı el içinde taşımakla bilgeliğinizi gösterdiğinizin kaç kişi farkındadır? Başta, kolu yutulmuş kişi, bunu bilgeliğine değil, sevdasının çaresizliğine verir; karşı konmaz bir yıkımın kurbanı olmağı seçmek türünden bir katlanış acılığından kendine bir büyüklenme payı çıkarmağa bakar” (Karasu, 2020:28).

Orfinozun kendisini ölüme götüreceğini bilen balıkçı ilk aşamada bu ölüme hazır değildir. Balıkçının ölüm karşısında yaşadığı korkuyu yazar anlatıcı ayrıntılı bir şekilde tasvir ederek korkuyu bilişsel düzlemden çıkarır. Balıkçı önce orfinozla bağını güçlü tutmak istemez. Orfinoz onun için taşınması gereken bir zorunluluktur. Orfinozun kendisini ölüme götüreceğinin farkındadır ancak buna hazır değildir. Balıkçının ölüme hazır hale gelmesinin aşamaları balıkçının iç monologlarında hissedilir.

“Yeter ki diyor, yeter ki diye düşünüyor orfinozun da bunu anlayacağını umarak, bilerek, yeter ki diye diyor-düşünüyor, ölümün sultanlarıyla yüz yüze gelmeyeyim, ona hazır değilim (Karasu, 2020:24)

Balıkçı, orfinozla özdeşleştikçe duyduğu haz da artar. Denizin yansıtma özelliği ile kendisini aynalar karşısında çoğalır gibi görürken orfinozla arasında iki yaratığın çiftleşmesine benzer bir haz duygusunun nasıl ortaya çıktığı bilişsel olarak yansıtılır.

Bir kolu balık bir adam, ağzından insan başı bitivermiş bir balık, bacakları arasından boğazına dek bir balığın uzandığı bir adam, bir insanla çiftleşmiş bir balık, bir balıkla tekleşmiş bir adam, kendi kendiyile çiftleşen bir balık, kendi kendiyile çiftleşen bir adam... Sonu yok bunun. Biri yüzü bini binlercesi, çevresinde çılginca hazlar içinde çırpınıp gerinen titreyip uzanan büzülüp genişleyen yaratıklar; bir yaratık, bir esriğin çoğaltıp durduğu tek bir haz yaratığı. Sonu yok (Karasu, 2020:26).

Balıkçının ölüme hazır hale gelmesi de balık ile tamamen özdeşleşmesinin ardından gerçekleşir. Bu özdeşleşmenin tamamlandığı hikâye düzleminde balıkçının iç konuşması ile yansıtılır ve sevginin tamamlanması ile ortaya çıkan ölüme hazır bulunuşluk, duygusal düzlemde hissettirilir.

“Belki de sensiz edemediğimi anlıyorum, biliyorum; ondan korktum belki, seni benden ayırırlar diye korktum... Durdu. İlk olarak böyle şeyler düşünebiliyor, söylüyordu. Sevi, ilk olarak, bu sözlerin kılığına giriyordu ağzından çıkarken. Seninle her yere giderim artık, oraya, denizin dibindeki ölüme bile... Hazırım, şimdi hazırım, ölümün bile yanına varabiliriz...” (Karasu, 2020:29).

Birey toplum ilişkisi içerisinde balıkçı yalnızlığını vurgular ve ilişkisinin anlaşılmağını ortaya koyar. Bu durum toplumla arasında bir empatik uzaklık yaratır ve balıkçı, orfinozla olan ilişkisini çevresindekilere açıklamak istese de onların kendisini anlamayacağından endişelenir. Balıkçı, içinde bulunduğu duygusal düzlemi okura, iç monolog yöntemiyle aracısız bir şekilde empatik düzlemde yansıtır ve nihayetinde hissettirme düzeyine kadar getirir:

“Seni görmediler, göremediler... Söylemek, anlatmak... Deli derlerdi, görmezlerdi. Dokundurmak... Görmedikleri bir kolun yerinde bir balığa mı dokunurlardı? Ya da... Ne bileyim göze alamadım işte. Belki sensiz edemediğimi anlıyorum, biliyorum, biliyorum; ondan korktum belki; seni benden ayırırlar diye korktum... Durdu. İlk olarak böyle şeyler düşünebiliyor, söylüyordu. Sevi, ilk olarak, bu sözlerin kılığına giriyordu ağzından çıkarken” (Karasu, 2020:29).

“*Göçmüş Kediler Bahçesi*” hikâyesinin onuncu bölümünde oyunun başlamasının ardından oyuncu hale gelen turist ile onu yönlendiren başkan arasında sözsüz bir iletişim söz konusudur. Bu iletişim anlatıcının turist olması nedeniyle sadece turistten başkana doğrudur. Turist oyunun kuralları gereği hareket edemeyip etrafına bakamadığı için sadece başkana yönelik çıkarımlarda bulunabilir. Başkan ile göz göze geldiği anda onun kafasından geçenleri tahmin eder. Başkanın da kendisini anladığını düşünür ve kendi içinde başkanla bir diyaloga girer:

Göz göze geldik gene. Usumdan geçenleri bilmiş gibi, biraz alaycı bir gülümsemeyle, başını evet dercesine sallıyordu. Başkan hala düşünüyordu. Kendi oyunumu oynamağa başladım / Sen beni yaşatabilirsin, diye geçirdim içimden. / Baş, gene, evet, dedi. / Ama yaşatmak istemiyorsun çünkü sen /Baş, evet, ben?.. dedi. /Sevildiğini bilmek istersin. / Evet. / Ama sevildiğinin söylenmesini istemezsin. Beni söylenmemiş bir sevgide boğabilirsin. /Evet./ Çünkü... / Çünkü?.. / Bilemiyorum. Galiba... Korkuyorsun. / Evet. / Oyunu kestim. Tatsızlaşıyordu. / Kesmedi o. / Bekliyorum, dedi, evet... /Vazgeç, dedim başımla. Başkan öksürdü kıpırdamıştım. Dondum (Karasu, 2020:159).

İlk başta Başkan'la dost olduğunu ve onun kendisini çok iyi anladığını düşünen turist, kendisi de başkanı anlamaya çalışır: “*Usumdan geçeni o nasıl anlıyorsa, ben de öyle anlamalıydım onun usundan geçenleri*” (Karasu, 2020:160). Fakat başkanın usundan geçenler turistin hoşuna gitmez ve hamle yapacağı sırada başkanın konuşmasını beklemeyip kendi istediği hamleyi yapar.

Sevgi ve ölüm ikilemi üzerine kurulu olan “*Usta Beni Öldürsen E*” adlı öyküde, usta-çırak arasındaki sevgi, çırağın geçmiş yaşantısı ile bağdaştırılarak ustasını annesi gibi görmesi üzerinden kurgulanır ve çırağın duygularını ustasına aktarma süreci anlatıcının iç çözümlemesi ile bilişsel düzlemde yansıtılır.

Genci, yaşlısının oğlu diye görürdü kendini; görürdü ya, ustasına babası diye değil, anası diye bakardı. Onu doğuran, emzirip büyüten, ona yaşamasını öğreten anasıyla bir tutardı ustasını. Önceleri, böyle bir şey duyduğunun farkına ilk vardığı sıralarda, bu duygunun ayrıksılığından ürkmüş, sıkılmış, öylesine olmayacak bir şeyi ustasına bile söyleyemeyeceğini, açamayacağını düşünmüştü. Sonra sonra, her düşüncesini bilen ustasına, ayrıksı da olsa bir duygusunu açmamasını daha da tuhaf bulmaya başlamış, bir gece, gösteriden sonra, karanlıkta yatarlarken, söyleyivermişti içindekini ona. (...) Bir daha sözü edilmemişti bu duygunun. Birlikteliklerinin bir ögesi olmuştu (Karasu, 2020:110).

2.3.1.1. Doğa ve Hayvan Sevgisi

“*Göçmüş Kediler Bahçesi*”nde doğa ve hayvan sevgisi özellikle deniz sevgisi üzerinden okura yansıtılır. Bu sevgi metin içerisinde genellikle bilişsel boyutta bırakılırken karakterlerin denizle kurdukları özdeşim genellikle hikayelerin çıkış noktasını oluşturur.

“*Dehlizde Giden Adam*” adlı hikâyede, genç delikanlının denize olan tutkusu onu en sonunda ölüne sürükler. Denize olan sevginin betimlemesiyle başlayan hikâyede bu tasvir deniz sevgisini okura bilişsel düzlemde yansıtır.

Deniz dendi mi, kimi oraya kimi buraya akan sular durmaz, tersine, hep bir olur, bir kıyıya yönelirdi, ister kumluk, ister çakıllık bir kıyıya... Durmaz olurdu delikanlı. Denizi öylesine severdi. Gider çakıllara uzanır, denizin yüzünde gerinir, sulara kulaç atar, kumlarda yatardı sere serpe. Yaşamak demek, yazsa denize gitmek, kışsa deniz aylarını beklemektir ona göre (Karasu, 2020:95).

“*Bizim Denizimiz*” adlı hikâyede, insan ve hayvan arasındaki ayrım deniz aracılığıyla anlatılır. Denizdeki erkekler, denizin kendilerine hissettirdiği özgürlük hissini vücutlarındaki kanla bağdaştırırlar. Vücutlarındaki kan ile denizin tuzu aslında birbirine benzerdir ve tuzlu suya girdiklerinde yaşadıkları özgürlük hissi bedenlerinin özüne kavuşmasından kaynaklanmaktadır.

Suyun içinde olmak, suyun içinde kollarının bacaklarının gövdelerinin yarı özgürlüğünü bir tamlığın mutluluğu diye yaşamak, suyun esnekliğinde devinmek, tuzun kanlarına karıştığını duyar gibi olmak için (Karasu, 2020:126).

“*Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam*” adlı hikâyede de sevgi bağı ile özdeşim kurulan temel unsur denizdir. Karakter denize öylesine tutkundur ki denize olan tutkusunun perçinlenmemesi adına denizden uzak bir yerde yaşamaya karar vermiştir. Karakterin denize olan sevgisi, denize kıyısı olmayan bir şehirde yaşadığı halde nasıl yediği her yemekte, duyduğu her seste, kokladığı her kokuda denize dair bir şeyler hissettiği üzerinden yansıtılırken bu tutkusu onu neresi olduğunu bile bilmediği Sazandere adlı yeri ararken bir garajda günlerce otobüs aramasına sürükler.

2.3.2. Korku

“*Göçmüş Kediler Bahçesi*”nde korku, var olan düzenin değişmesi ya da ölümden sakınma gibi durumlar karşısında tedirginlik ve rahatsızlık duygusuyla birlikte ortaya çıkar. Kahraman anlatıcılar, metin içerisinde kendi korkularını doğrudan dile getirmekten çekinmeyerek okurun, karakterin hissiyatını anlamasına olanak sağlarlar. Hâkim anlatıcı ise karakterlerin korkusunun boyutlarını, post-modern anlatı teknikleri aracılığıyla, büyüğü gerçekçi düzlemde duygusal olarak hissettirir.

“*Avından El Alan*” adlı hikâyede, Balıkçı yaşadığı yere geri döndüğünde kendisine yabancılaşmış bir durumdadır. Etrafında olup bitene gözlemci bir tavır ile yaklaşır. Önce kendisini kahvede arkadaşlarıyla görür.

Balıkçı şu anda arkadaşlarının arasında, kahvede oturur görüyor kendini. Çevresini almışlar, üzüntüleri yüzlerinden okunuyor, balığı görmedikleri besbelli, ama balığın içindeki kolunu da görmüyorlar (Karasu, 2020:28).

Bedenine yapışan balıkla kendisini sonra evinde ve son olarak sandalında. Arkadaşları ve ailesinin kendisine olan tavrını yadırgar ve balığı görememelerine üzülür. Balıkla yaşadıklarını çevresine anlatmak istese de kendisini onların yerine koyduğunda bu durumu anlamayacaklarını bilir: *“Seni görmediler, göremediler... Söylemek, anlatmak... Deli derlerdi, görmezlerdi”* (Karasu, 2020:29).

“Geceden Geceye Arabayı Kaçırın Adam” adlı hikâyede sevgi bağı ile özdeşim kurulan temel unsur denizdir. Denize gitmeyi planladığı her seferinde Sazandere’yi düşleyen fakat buna bir türlü fırsat bulamayan karakter bir gün kimseye haber vermeden Sazandere’ye gitmek üzere otobüs garajına gider. Tanrısal anlatımın hâkim olduğu hikâyede başkişi garaja vardktan sonra yaşadığı kişilik bölünmesi *“filim çeker gibi”* ifadesiyle karşılanır. Başkişi de *“Aynalarda çoğalır gibi çoğalıyorum”* (Karasu, 2020:39) şeklinde ifade eder. Kendisini aynalarda çoğalır gibi görerek etrafını dışardan gözlemlemesi zaman-mekân algısını değiştirir. Artık *“garajın içinde değil de çok uzağında gibi”*dir (Karasu, 2020:38). Bilincin çoklanması gibi görülebilecek bu durumda kişinin duyduğu sesler, gördüğü görüntüler onu hayallerini kurduğu Sazandere ile empatik bağını kuvvetlendirir. Önce arkadaşının söylediği bir türkü bilincinde ortaya çıkar: *“Yel vurdukça denizlerine, denizleri dalgalı..”* (Karasu, 2020:37). Garajda Sazandere otobüsünü arayan kimsenin olmaması ise imgelediği Sazandere görüntüsünü sarsar. Hiç görmediği halde kendinde özümlediği Sazandere’ye herkesin akın etmesi gerekirdi. Mekân ile kişi arasındaki negatif ilişki Sazandere otobüsünü bulup oraya vardktan sonra da devam eder. Başkişinin otobüsten indiği yer hayallerindeki Sazandere’ye hiç benzemiyordur. Denizi hissedemeyen adam artık Sazandere ile kurduğu bağı yitirir. Denizi olmayan bir şehirde bile denize ait kokular, sesler duyan adamın hayallerinde en güzel denizlerden birine sahip olan Sazandere’ye vardığında hissettiği yoksunluk ve tedirginlik yine bu duyular aracılığıyla hissettirilir.

Yapayalnızdı karanlığın içinde, besbelli. Adam bekledi. Toz genzini yakmaz oldu. Kulak verdi. Denizin sesi gelmiyor. Burnunu havaya dikti, tuz kokusu da yoktu. Kızmmasına şaştı, şaşmamasına şaştı. (..) Ama inceden bir tedirginlik de yayılıyordu yüreğinden karnına, kollarına doğru (Karasu, 2020:42-43).

“*Bir Ortaçağ Abdalı*” adlı öykü “*hayvanını kuşanık adamın imgesi*” (Karasu, 2020:48) ile başlar. Kuşağında bir kemirgenle yaşayan Orta çağ Abdalının gece bir hana giriş süreciyle başlayan hikâyede Abdal ile kemirgenin ilişkisi işlenir. Hâkim bakış açısıyla aktarılan hikâyede ölüm korkusu Abdal’ın abasına sarılı durun bir kemirgen hayvan aracılığıyla aktarılır. Hâkim anlatıcı Abdal’ın bozkırda kuşağında hayvanıyla ilerlemeye çalışırken hissettiği gerginliği canlı bir tasvirle anlatırken hayvanın varlığını açıklamayı en sona bırakır. Abdalın seyahati boyunca bu hayvanın üzerindeki korkusunu izleriz.

Bu yolda tek yolcu o, o. Yol, yalnız onun çevresinde tozuyor. Arada bir, irkilir gibi oluyor, ürperir gibi. Ama, hava karardıkça çıkan bozkır ayazından, sabahdan beri tozan ekmek girmemiş kursağının kasılmasından olmadığını bir o biliyor, bu irkilmelerin ürpermelerin (Karasu, 2020:48-49).

Abdal’ın ıssız yolda hissettiği ürperti duygusunu aktaran anlatıcı ardından bunun sebebi olan hayvanı uzun bir tasvirle aktarır. Aktarırken kullandığı ifadelerde daha önce duyulmamış, var olması pek mümkün olmayan, vahşi bir hayvan imajı ortaya çıkar. Bu imaj, eserin kurgusunda Abdalın ve handaki adamın hissettiği korkunun yoğunluğunu açık bir şekilde ortaya koyar.

Abayı delip derisini kazıyan, etine geçen cırnakları dişleri; bu yırtılma, delinme acısını abdalın başkası bilemez, çünkü yarı cırboğa, yarı firavun faresi tüyü pembeye çalar renkli, dişleriyle kemirgen pençeleriyle etobur hayvanı kuşağının katları içinde taşıdığını gören yoktur daha (Karasu, 2020:49).

“*Korkusuz Kirpiye Övgü*” adlı hikâyeye ek olarak yazılan “*Yengece Övgü*” adlı hikâyede, hikâyenin yazılışı ve hikâyenin asıl konusunun anlatılışı çok katmanlı bir şekilde ilerlemektedir. Anlatıcı et balık tezgâhı üzerinde duran yengeç ile Cüneyt arasındaki ilişki düzlemi aktarılır. Cüneyt tezgâhtaki yengeci eline aldıktan sonra yengecin bileğini çizip kanatmasıyla aralarında oluşan bağ şiddet ve ölüm temaları etrafında şekillenir. Yengeç, hikâyede metaforik düzlemden çıkarak

Cüneyt'in bilincinin açığa çıkmasına yardımcı olur. *"Her biri öbürünün fena halde farkında"* (Karasu, 2020:78) olan Cüneyt ve yengecin savaşları başladığı anda, zaman ve mekân algıları yok olur ve sadece ikisi arasında bilinç düzeyinde *"karşılıklı bir konuşma"* (Karasu, 2020:79) başlar. Birbirleri arasındaki bu çatışmada bilinç temsillerinin "ben" ve "öteki" şeklinde açığa çıktığını görürüz. Birbirlerine yaptıkları hamlelerde önce "ben" temsili ile varlık gösterirler. Yengeç, saldırıya geçmek üzere hazırlanırken öfkesini kontrol etmeye çalışır. Cüneyt yengecin hamlesine cevap verirken ona zarar vermemeye çalışarak etik kaygılar içerisine girer. Yengeçle savaşırken insan olarak değil *"hayvan çıplaklığının yalınlığı içinde"* (Karasu, 2020:79) olmalıdır. Her defasında yengeci incitmemeye çalışarak hareket eden Cüneyt, yengecin yaralanması sonucunda onun daha fazla acı çekmesini istemez. Onu kaptığı gibi parçalar. Yengeçten kalan bir alt kısıp da kendisine hatıra olarak saklar. Yengeçten bir hatıra saklamasını da yine Cüneyt'in yengeçle kurduğu bağdan kaynaklanmaktadır. Sürdürdükleri savaş boyu Cüneyt, yengeci anlamaya çalışarak hareket eder. Onun davranışlarından anlamlar çıkararak onu tanır.

*"Dehlizde Giden Adam"*da denize olan sevgisiyle bilmediği bir dehlizin içine giren delikanlı, girdiği dehlizde ilk önce kararlılıkla ve korkusuzca ilerlerken zaman içerisinde yolun bir türlü bitmemesi ve kimsenin olmadığı, boyutsuz bir düzlemde olduğunun farkına varması korku hissine kapılmasına neden olur. Karakterin yaşadığı çaresizlik hissi kendi iç diyalogu ile bilişsel düzemde yansıtılırken anlatıcının gözlemleri karakterin içinde bulunduğu durumun ifadesini güçlendirir:

Güldü bir yol. "korkuyorum" dedi ardından, "korkmasam gülmeğe kalkmazdım buna. Korkuyorum. Ama yürümekten başka bir şey yapamayacağıma göre..." Yürümekten başka bir şey yapabileceğini düşünemiyordu artık (Karasu, 2020:99).

"Usta Beni Öldürsen E" adlı hikâyede öne çıkan duygu ölüm kaynaklı korkudur. Karakter ilk önce geçmişte annesi ile amcasını birlikte gördükten sonra yaşadığı korkuyu anımsar.

Ansızın bir el bileklerinden, bir el entarisinden yakalayıp sessizce dışarı çıkarmıştı onu, anasının elleriyle bunlar (...) Korkmuştu, sesini çıkarmıyordu o,

sonra elini uzatmış, anasının dizine dokunmuştu. Anasının eli şakağından inip elini örtünce korkusu gitmişti (Karasu, 2020:112)

Çırağın insanların yüzlerinde çıkan benlerden onların ölümünün yaklaştığını anlaması anlatıcıda kişisel bir kaygıya neden olur. İnsanların yüzüne korkuyla bakmaya başlar (Karasu, 2020:113). Sevilen kişiyi kaybetme ihtimali korkusu her iki karakterde de bulunmaktadır. Hikâyede ustanın korkusu kimseyi yetiştirememiş olmaktan kaynaklanırken hâkim bakış açısıyla verilen çırağın duyguları, ustasının bu durumunu “*çocuğunu doğurup yitiren analara*” (Karasu, 2020:119) benzetmesi ile bilişsel düzlemden duygusal düzleme taşınır.

Çırağın korkusu ise, çok sevdiği, babası, hatta annesi yerine koyduğunu ustasını kaybetmekten kaynaklanmaktadır. İşini çok sevdiğini ifade eden çirak ustasını da çok sevdiğini belirtirken duygularını coşumcu bir şekilde aktarır. Duyguların yoğun bir şekilde aktarılması eserin duygusal yönünü güçlendirir.

“*İncitmebeni*” adlı hikâyedeki temel duygu deprem kaynaklı korkudur. Anlatıcı, Adalıların hissettiği korkuyu bilişsel boyutta aktarır:

Yüzyıllar önceki depremden sonra, adanın batabileceği korkusuyla evlerini tepeye taşımış olanların torunları, ardıllarıydı bu tepe mahalleliler (...) Depremden sonra evlerini tepeye kurmakla atalarının büyük bir bilgelik gösterdiğine inanırdı bu tepe mahalleliler. Oldukça eksiksiz bir düzen kurulmuştu adalarında. Deprem korkusunu içlerinde yaşatırlar, kuşaktan kuşağa bu korkuyu iletmeği ödev bilirdilerdi (Karasu, 2020:133-134).

“*İncitmebeni*”de adanın topraklarının giderek büyümesiyle çözüm bulmak üzere toplanan kurulda yapılacak bir şey olmayınca bir öğretmen büyümenin engellenmesi için büyüyen toprakların kazılması önerisinde bulunur. Önerisinin yarattığı etkiyi gözlemlenmesi eserde hâkim bakış açısıyla aktarılır:

Ansızın uyanmış, kendine gelmiş gibiydi. Korkudan, başka yana bakamadı, önüne dikti gözlerini. Ama sözlerinin ardından gelen sessizlik onu yüreklendirdi. Gülmüyorlardı ona. Söylediklerini düşünüyorlardı besbelli. Başını kaldırdı, arkadaşlarından biriyle göz göze geldi. Dalgın bakışının altında belli belirsiz gülümseyen ağız, bunca yıldır bildiği bu yüzü biraz yabancılaştırıyordu (Karasu, 2020:147-148).

Daha önce hiç karşılaşılmamış, bir türlü çözüm üretilemeyen bu durum karşısında öylesine ortaya attığı bu fikrin etrafındakiler tarafından nasıl yankı bulacağını bulunduğu ortamın havasının nasıl değiştiğine ve ortamdaki kişilerin mimiklerine bakarak anlamaya çalışarak çevresi ile doğrudan empatik bir ilişki içerisine girer.

Sürekli deprem korkusuyla yaşamaya alışık olan Adalılar, depremin tam tersi olan bu büyüme karşısında ne yapacaklarını bilemez hale gelirler. Bu bilinmezlik içlerinde bir kaygı durumu ortaya çıkarır.

Ansızın farkına vardı herkes: Kaygılarından olacak, fısıltıyla konuşuyordu hepsi. Çocuğun dediği çocukçaydı belki. “Adamız büyüyor,” demişti. Çocuğu susturdular. Ama içlerindeki kaygı da büyümüştü sanki, yataklarına yattıklarında. Uyuyamadılar doğru dürüst. (Karasu, 2020:142).

Büyüyen topraklar, komşuların aç gözlülüğünü kışkırtabilirdi; artanı yitirmek korkusu, korkuların en büyüğü olarak belirliyordu sözlerinde (...) Aç kalabilirlerdi, susuzluktan kırılabilirlerdi bu gidişle. Yaşayışlarında herhangi bir şeyin değişmesine alışmamışlardı. Ansızın gerçek çaplarını görüyorlardı böylece. Yoksullaşma korkusu giriyordu içlerine. Bu durumu düzeltmeği başaramazlarsa ataları kendilerini bağışlamazdı. Bunca yılın düzenli çalışması, bu atalar yurdunu çöle çevirmeğe mi varacaktı vara vara? (Karasu, 2020:145).

Adanın içinde bulunduğu durumu, adalıların yıllardır taşıdığı deprem korkusunun “*parçalanmanın, ufalmanın tam tersi*” (Karasu, 2020:148) olarak değerlendirir. Adadaki büyümenin sebebinin doğru anlaşılabilmesi için beklenilmesi gerektiğine yönelik kendi görüşünü ifade ettiğinde ise sert bir tepki ile karşılaşır. Öğrencileri dahil olmak üzere herkes kendisine karşı çıkar ve kazma işlemi başlar.

Kuruldun çıkan karar doğrultusunda başlayan kazma işlemi ilk önce belirli bir plan doğrultusunda nöbetleşe yapılır. Fakat büyüme hızının giderek artmasıyla nöbet sıklıkları artar ve sonunda neredeyse herkes tüm gün kazı yapar hale gelir. Öğretmen ve diğer herkes tüm dikkatini kazıya verir ve kazıdan başka bir şey yapmaz olurlar. Bu durum artık birbirleriyle iletişimlerinin kopmasına neden olur: “*Yığınlar büyüyordu. Arkadaşlarının çalıştığını gösteren tek im bu olabilirdi*” (Karasu, 2020:153). Öğretmen uzun bir süre çalışıp yorgunluktan uyuyakaldığında ise etrafında kimse bulunmamaktadır. Kazıda çalışan herkes toprak altında kalmıştır. Bir tek kendisinin sağ kaldığını ve etrafı su bastığını fark

ettiğinde ise anlatıcı onun duygu durumunu “*Kaygı, korku çeşidinden bir duyguya kapılıp kapılmayacağını düşünebilecek ölçüde yorgundu hala*” (Karasu, 2020:156) şeklinde bilişsel bir düzlemde yansıtır.

2.3.3. Heyecan

“*Göçmüş Kediler Bahçesi*” içerisinde heyecan, karakterlerin duygu durumlarının bilişsel boyuttaki tasvirlerinde ortaya çıkar. Karakterler, yaşadıkları heyecanı içlerinde bulunduğu mekâna ya da karşılarındaki nesneye yansıtarak o nesneyi kendi içlerinde bir Einfühlung öznesi haline getirirler.

“*Göçmüş Kediler Bahçesi*”nin ilk bölümünde mekânın insan üzerindeki etkisini kitabın anlatıcısı durumundaki gezginin Ortaçağdan kalmış bir şehre girdiğinde gördüğü kilisenin boyutunu tasvir etmeye çalışırken uzamsal olarak hangi kelimeyi kullanacağını şaşırmasından anlaşılmaktadır.

İlk bakışta bu yapı için yükseliyor mu demeli, “yayıyor” mu demeli, kestiremedim. Epey büyük olsa gerekti (Karasu, 2020:12)

Anlatıcının “*Yükseliyor*” ve “*yayıyor*” ifadelerinden hangisini kullanacağını bilememesi kilisenin heybeti karşısında yaşadığı şaşkınlığın bir ifadesidir. Anlatıcının yaşadığı bu ikircikli durum eser üzerinde mekânın dramatik kurguya katkısını artırırken okuru da bu gizemin içine çekmektedir.

Kitabın anlatıcısı ile hikâyede ona eşlik eden karakter olan otelin restoranında kendisine sırtı dönük oturan adamla ilk karşılaştığında başında uğultular yankılanır. Hikâyenin başında anlatıcının karşılaşmadan fiziksel belirtilere sahip olacak kadar etkilenmesi hikâyenin devamı için ipuçları oluşturacak niteliktedir.

“*Bir Ortaçağ Abdalı*” adlı hikâyede handa Abdal’a yardım eden adam, fareyi fark edince şaşkınlık duyar. Abdal’ın resmini çizerken Abdal bir anda öksürüp kan kusarak ölür. Abdal’ın bu ölümünün ardından adam farenin kendisini de öldürebileceğinden korkar. Korktuğu başına gelen adam hayvan aniden kendisine saldırınca bağırmaya başlar. Handaki diğer kişilerin de yardımıyla

hayvanı dışarı atsalar da adam korkusundan dışarı çıkamaz. Birkaç gün sonra dışarı çıktığında ise hayvan yine onu bulur. Onu öldürme planı yaparken Abdal ile hayvanın ilişkisini düşünür.

Bekliyordu. Ancak o günün akşamına doğru kafasına dank etti ki hayvanı atmak, boğmak, boğazlamak, kafasını parçalamak için canının yanmasını beklemek gereksizdi. Hayvanı, ömrü boyunca cebinde taşıyacağını düşünüyormuş gibi davranması çılgınlıktı. Abdalın bu hayvanı niye taşıdığını, ne zamandan beri taşıdığını bilmediği halde sanki ömrü boyunca taşımış olduğunu düşünmüştü. Öyle düşünmüş gibi davranıyordu (Karasu, 2020:54).

2.3.4. Acıma ve Kişisel Sıkıntı

“Korkusuz Kirpiye Övgü” adlı hikâyede, anlatıcı kirpi ile hikâye boyu sürekli bir empatik ilişki içerisindedir. Kendisini kirpinin yerine koymayı bıraktıktan sonra bile onu düşünmeye devam eder: *“Ertesi gün, kirpiyi anımsadım. Kim bilir nerede çiğnenmiş kalmıştır, dedim”* (Karasu, 2020:63). Anlatıcının kirpiye karşı hissettiği bu acıma duygusu empatinin bileşenlerinden olan kişisel sıkıntıyı ortaya çıkarır. Kirpinin yaptığı üç sokak ötesindeki annesine yaptığı gezi anlatıcıyı tedirgin eder. Bu tedirginlik hem kirpinin gezme hayalleriyle yaşayıp istediği gibi gezememesinden hem de yapacağı yolculuğun bir kirpi için riskli oluşundan kaynaklanmaktadır.

Anlatıcı kirpiyi bir daha görmeyeceğini düşünürken birkaç gün sonra yeniden karşılaşır. İtalyan komşularının bahçede kirpiyi öldürmeye çalıştıklarını görünce kirpiye karşı hissettiği acıma duygusu perçinlenir ve onu kurtarmak üzere harekete geçer. Burada acıma duygusu anlatıcı karakterin harekete geçmesini sağlayan tetikleyici bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Kirpi ile tekrar karşılaşması anlatıcıyı tekrardan onun hakkında düşünmeye sevk eder. Anlatıcı onun dünyayı gezme uğraşında başına türlü türlü işler gelen bir kirpi olduğunu düşünür ve hakkında bir kirpiname yazmaya değer bulur. Kirpi hakkında yazmaya karar verdikten sonra kirpinin dünyayı gezdikten sonra neler anlatabileceği hakkında çıkarımlar yapmaya çalışır. Ardından kirpinin neler

anlatmış olabileceğini tekrardan onun ağzından anlatır. Anlatıcı, Kirpinin hissettiği korkuyu canlı bir şekilde tasvir eder.

Onlarda kaldığım üç gün üç gece, korkudan uyuyamamıştım, çıkıp biraz olsun hava alamamıştım. Dışarıyı dünyanın en tehlikeli yeri olmuştu. Kedilerden, köpeklerden, belki de, belki değil, muhakkak, insanlardan biri, günün birinde onların farkına varacak, onları yakalayıp parçalayacak. Ya yiyecek ya da toprakların içine atıp evden aldırarak. Bunlar olmasa bile, bu korku içinde yaşaya yaşaya yorgun yürekleri duruvorecek. Onları sağ bulamazdım, bir daha gitmeğe kalksam da... (Karasu, 2020:66)

Anamla babamı bir daha göremeyeceğimi biliyordum artık. Onlarda kaldığım üç gün üç gece korkudan uyuyamamıştım, çıkıp biraz olsun hava alamamıştım. Dışarıyı dünyanın en tehlikeli yeri olmuştu. Kedilerden, köpeklerden, belki de, belki de değil, muhakkak, insanlardan biri, günün birinde onların farkına varacak, onları yakalayıp parçalayacak. Ya yiyecek, ya da toprakların içine atıp evden aldırarak. Bunlar olmasa bile, bu korku içinde yaşaya yaşaya, yorgun yürekleri duruvorecek. (Karasu, 2020:66)

Ay doğmadan anamın yuvasına varmam gerekirken, gün ışıırken varmıştım da gözlerimden doğru yüreğime ağırlar saplanmağa başlamıştı. Anamın yuvasının yakınlarında ne büyük tehlikeler atlattığımı farkında değildim ama onlar, yürekleri ağızlarına gelerek, sevdiler beni, ağlaştılar durdular. (...) aynı yoldan, hele aynı caddeden dönmek istemiyordum. Hem o büyük caddeden ürktüğüm için, hem de başka yerler görmek istediğim için (Karasu, 2020:66-67).

Korkunun ne olduğunu öğrenmiştim artık. Neden korkulacağını da az çok kestirebilecek duruma gelmiştim. Bundan ötürü, bir çeşit korkusuzluk duyuyordum artık içimde (Karasu, 2020:71)

Bu anlatımda da anlatıcının kirpiye karşı acıma duygusu ön plana çıkar. Sürekli kirpi için bu dünyada yaşamanın ne kadar zor olduğu vurgulanır. Cadde ve sokaklardaki tehlikelerden bahsedilir. Kirpi, bu zorlukları yaşarken anlatıcının karşına çıkıp kendisini ölümden kurtarmasını ise onun kirpi sevmemesine bağlar. Yaşadıklarını uzun uzun anlatır karşısındaki torunlarına. Kirpinin bu gevezeliğini anlatıcı *“hiç yaşamazken dolu dolu yaşar”* (Karasu, 2020:70) olmasına bağlar. Anlatıcı kirpinin bu heyecanı özümser. Dolu dolu yaşadıklarını dolu dolu anlatmasına izin verir. Hikâye boyu anlatıcının kendini kirpinin yerine koyarak onu anlama çabası hikâyenin sonuna kadar devam eder. Anlatıcının tavrı okur üzerinde duygusal boyutta etkili olur.

2.3.5. Nesne-Mekân

“Göçmüş Kediler Bahçesi” hikâyesinin üçüncü bölümünde eski sarayı gezdikten sonra bir müzeye giren anlatıcı uzun uzun bir resmi inceler. Resme baktıkça ayrıntılarını daha da fark eden anlatıcının gözünde resim “*Resim büyüyordu gözlerimin önünde, ayrıntılarını gitgide daha iyi seçebiliyordum*” (Karasu, 2020:46) ifadesiyle Eski sarayın önünde oynanan bir oyunu temsil eden bu resim anlatıcının usunda değişik şeyleri anımsatır. Resim karşısında yaşanan bu durum anlatıcının resim ile güçlü bir empatik ilişki içerisinde olduğuna işaret etmektedir. Anlatıcı, resimdeki alanı satranç tahtasına benzetir. Resimde temsil edilenin bir oyun olduğunu fark ettikten sonra ise geçmiş yaşantısından ve bilgi birikiminden yola çıkarak resimde gösterilenin orta çağın gizemci simgeciliğini yansıttığı çıkarımında bulunur.

Bütün hikâyede anlatıcının bir kendi olmasını, bir kirpi ile empati kurarak onun yerine geçmesini okuruz. Yazar sürekli kendi ile kirpi arasında gidip gelir. Kendini kirpinin yerine koymadığı zamanlarda dahi kirpiyi düşünür: “*Sonra gene kendi yerime koydum kendimi... (Karasu, 2020:65), Kendimi kirpinin yerine koymak istemedim o gece... (Karasu, 2020:63,), Gene kulak verdim kirpiliğime*” (Karasu, 2020:71).

Genel olarak bakıldığında, büyülü gerçekçi bir düzlemde kurgulanan “Göçmüş Kediler Bahçesi”nin içerisindeki anlatılarda sevgi, dostluk, ölüm, korku, acıma ve şefkat gibi duygular yoğun bir şekilde aktarılır. Bu duygular genellikle, ölüm-yaşam ve sevgi-korku gibi ikilemler üzerinden bilişsel ve duygusal boyutlarıyla canlı bir şekilde yansıtılmış ve okur üzerinde hissettirilmiştir.

2.4. KISMET BÜFESİ

Bilge Karasu, “Kismet Büfesi” adlı kitabında yer alan anlatılara “metin” adını verdiğini ve bunların herhangi bir türe girmediklerini ifade eder (Karasu, 2016b:7). Kitap içerisinde “*İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin*”, “*Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955*”, “*Ertuğrul Oğuz Fırat’ın Resimleri Üzerine*

Akdeniz'den Uzak Bir Metin”, “*Turan Erol’un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz’i A/n/ar Bir Metin*”, “*Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin*”, “*Boğaziçi Üzerine Bir Ön-Metin*”, “*Çapavulun Çattığı Çaparız – Erol Akyavaş’ın Bir Resmi Üzerine Metin*”, “*Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin)*”, “*Kısmet Büfesi, ya da, Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin*” ve “*Çeşitlemeli Korku’nun Seslendirilme Metni*” adlarında on anlatı bulunmaktadır. Bu bölümde bu anlatılar, anlatılara hakim olan korku, yabancılaşma ve yalnızlık, heyecan ve nesne-mekan ilişkisi içerisinde Einfühlung ve Alımlama Kuramı çerçevesinde incelenecektir.

2.4.1. Korku

“*Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955*” adlı öyküde, karanlıkta nerede yürüdüğünü göremeden yürüyen bir adamın korkusu tasvir edilmiştir.

Karanlıkta ayağım basacağı yeri güvenle bulmuyordu, korku yeniden doluyordu içime. Kötü bir utku sevincinden öç alıyordu ölümler; ölümlerin saati bir kez daha çalmıştı (Karasu, 2016b:20).

“*Boğaziçi Üzerine Bir Ön Metin*” adlı anlatıda ölümün acılığı ve ölümden kaçmanın gerekliliği balıklar üzerinden metaforik bir düzlemde okura hissettirilir:

Akdeniz sularının getirdiği tuzlu ölümün dayanılmaz -belki de, bilmem ya, geride iz bile bırakmayan kocama, tek bir köpüğe, bir parça pıhtıya dönüştürücü- acılarından kaçarken alt alta, üst üste, yuvarlanıp, kocaman bir top olup, sonradan adı Çukur’a çıkan yere -bugün bile hiçbir yaratığın yaşamadığı, bir tek canlılığın bile ölüme çarpılmadan sınırını aşamayacağı söylenen çukura- yığılıveren, bu güçle yamyassı olan o eski balıkları (Karasu, 2016b:52-53).

Çapavulun Çattığı Çaparız adlı metinde ise çapavula çıkan kişinin duyduğu korku bilişsel boyutta aktarılmıştır:

Korkunç bir sessizlik duymuştu kafasının içinde o zaman. Korkuyu kendi kendine yaratmış olduğunu anlamıştı. Korkuyu kendi kendine yaratabileceğini anlamıştı (Karasu, 2016b:67).

Kısmet Büfesi’nde yer alan “Çeşitlemeli Korku” isimli anlatıda korku, beş farklı ses üzerinden yansıtılır. Bu anlatıda korkunun bilişsel boyuttan duygusal boyuta

bu beş ses üzerinden aktarılır korku ve onunla birlikte hissedilen acıyı okur da bu anlatıcılar ile birlikte hisseder:

Bir tüy, bir telek bir yaprak gibi düşmüş yerleşmişti içime korku. Karıncalar gibiydim, engebesiz bir düzlükte yürümekten başka bir şey bilmeyen, çıdamı da, yürümeği de unutmuş bir böceğim şimdi. Görünmez engebeler örüldü çevremde korkudan. Zeytin gövdeleri gibiyim şimdi burulmuş erkeklikler gibiyim acı içinde kıvranan yarık kıvranan korkudan! Oysa korku kendi memesini emerek büyü; nasıl kurtulmalı korkunun sütü olmaktan? Uçurumun dibine varamadım daha. Bir tüy bir telek gibi, bir göz yaprağı gibi kopmalı bağırmadan korkudan. (Karasu, 2016b:75-83)

“*Kısmet Büfesi ya da çeken (K c len) Bir Kadın  zerine Metin*”de ölüm korkusu, şehir dışına seyahate gitmeden önce son kez doktor kontrolüne giden Ferdane Hanım üzerinden yansıtılır. Sadece kontrol amaçlı gittiği doktorun detaylı bir muayene istemesi üzerine seyahatini iptal eden Ferdane Hanım’ın korkusu duygusal düzlemde yansıtılır:

Ancak tam 37 dakika sonra hekimin yanından çıktığında sevinci silinmiş, utancı da unutulmuş, daha doğrusu yine bir öfkeye dönüşmüş olacaktır (...) Ferdane Hanım, birden içinde bir burkuntu duyacaktır. Hüsamettin Beyin bir kaygıyı  nleme adına kendisini de bıçak altına yatırmağa kalkması halinde (Karasu, 2016b:96-103).

Genel olarak korku, “*Kısmet Büfesi*”nde anlatıcının gözlemleri üzerinden bilişsel boyutta aktarılırken, anlatı tasvirlerinin yoğunlaşmasıyla duygusal boyutlara taşınır.

2.4.2. Heyecan

“*D ş Balıkçıları: Kubadabad 1955*” adlı öyküde doğada yürüyüş yapan bir grubun yaşadıkları, kimliği belli olmayan bir grup  yesi tarafından aktarılır. Bu anlatıcı, metnin daha en başında, yürüyüş yaptıkları yerde kendini konumlandırırken mekân karşısında hissettiği heyecanı kullandığı kelimeler üzerinden yansıtır:

Karanlığın içinden turuncu ateşler beliriveriyor; “yukarısı” olması gereken bir yerde, büyük yaylar çizerek sallanan ateşler (...) daha uzakta diye oranlayabildiğim bir yerde, üç top ateş daha vardı (Karasu, 2016b:19).

Büyülü gerçekçi biz düzlemde kurgulanan hikâyenin kahraman anlatıcısı, etrafında gördüğü kişi ve nesnelerin ve durumlarını ve kendi duygu durumunu bilişsel boyutta yüz okumaları aracılığıyla yansıtır: “*Yüzün şaşkınlığı geçti (...) Ürperdim birden*” (Karasu, 2016b:23). Bilişsel düzlemde aktarılan duygular, ardından duygusal düzleme taşınarak okur üzerinde hissettirilir: “*Ateşlerin altındaki yüzler gene hazırlığın gerginliği içindeydi. Kollar ağır ağır sallanıyordu. Karanlığın içindeki çırpıntı kesik kesik, aralıklı aralıklı, daha hafif, daha daha hafif geliyordu şimdi*” (Karasu, 2016b:24).

2.4.3. Yabancılaşma-Yalnızlık

Evlerinde kendi hallerinde oturan biri bekâr biri dul iki kız kardeşin temsili niteliğindeki bir resim üzerine yazılan *İki Kadının Işığı Gittide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin*” adlı anlatıda iki kız kardeşin beklentileri üzerinde durulur. Resme dışarıdan bakan anlatıcı, resmin kendisine düşündürdüklerini açıklarken okuyucu ile sürekli temas halinde kalır. Metin içerisinde resmin içinde değil, resme dışarıdan bakan biri olduğunu “*Seyirci olarak biliyoruz bunu, resme bakan kişi, resimleri istediği gibi yorumlama hakkını elinde tuttuğuna inanan resim meraklısı olarak*” (Karasu, 2016:17) gibi ifadelerle okuyucuya sürekli hatırlatır. Sorularla okuyucuyu resmin içine çeken anlatıcı, kendisinin resim üzerine hissettiklerini okura da yansıtmak ve hissettirmek için resmin ayrıntılı bir tasvirini yapar. Resimde gördüğü kadınların yüzlerini okuyarak onlara dair çıkarımlar yapar ve resimdeki kadınlara dair bir beklenti ufku oluşturur:

Bir şey düşünüyor olabilirler, bir şeylere dalmış olabilirler; niye öyle düşünmeyelim sanki? Ama öyle olmadığını, olamayacağını belli eden bir şey var sanki yüzlerinde, duruşlarında. Arada düşünüyor, dalıyor da olsalar, düşünür dalar gibi de olsalar, bir şey beklediklerine kalıbımı basarım (Karasu, 2016b:10).

Kadınların bu bekleyişi ve ne beklediklerine dair anlatıcının görüşleri metnin tümünün içerisine yayılmış haldedir. Anlatıcı, sürekli bu bekleyişi resim içerisinde tespit ettiği imlerle aktarırken okur da bu kadınların neyi beklediklerini merak ederek okumalarını sürdürür. Anlatıcı, kadınların bu bekleyişi esnasında

hissettiklerini gözlemleri aracılığıyla aktarırken onların asıl beklediklerinin ölüm olduğunu doğrudan ifade etmek yerine araya başka bir metin ekleyerek bu ölüm duygusunu okura hissettirir:

Kaza yerinde toplananlar arasında, hep, ölüye ya da ölülere, biraz gülümser, biraz sevinçli, biraz gururlu bir yüzle bakan bir kadın, yaşlıca, saçları ağarmış, güzelce, cana yakınca bir kadın görülüyormuş. Aynı kadın. Yıldan yıla, yerden yere, değişmeyen bir kadın. Her yere yetişen, her ölüye gücünün de etkusunun da bilinci içindeymişçesine bakan bir kadın... (Karasu, 2016b:16).

*“Düş Balıkçıları: Kubadabad 1955”*te, doğada yürüyüş yapan kahraman anlatıcı, yolda ilerledikçe kendi benliğine yabancılaşır. Bu yabancılaşma, kişinin kendi varlığına ilişkin sorgulamayı beraberinde getirir. Anlatıcı, bu yabancılaşmak duygusunu bilişsel düzlemde okura hissettirir: *“Yürüyordum; kaymaktan, düşmekten, yüksek yerden inmekten, yuvarlanmaktan korkan, bir başkasıymış gibi”* (Karasu, 2016:20).

2.4.4. Nesne-Mekân

*“Ertuğrul Oğuz Fırat’ın Resimleri Üzerine Akdeniz’den Uzak Bir Metin”*de kahraman anlatıcı ressamın resimlerinin kendisinde uyandırdığı duyguları aktarır. Bunu yaparken sanat ve estetiğe dair görüşlerini de bilişsel düzeyde yansıtır:

Yaptığı, bakılır, seyredilir resimler olmaktan çok, okunur, içinde gezilir resimlerdir. Bildiklerinizle, usunuzla yorumlanmaz bunlar; resimle sizin aranızda, olsa olsa, sezdiklerinizin, bilincin en alt katlarında gezinen imgelerin yardımıyla bir köprü kurulur (...) (Karasu, 2016b:26).

Doğa üzerine olan bir resimde, resme bakan yazar-anlatıcı, doğanın kendisine hissettirdiklerini duygusal düzlemde yansıtır. Bunu yaparken kullandığı soru ifadeleriyle okuru resmin içine davet eder:

Bir doğa var karşımızda. Baktıkça baktıkça bizi ürkütmeğe başlayan bir doğa; bütün karışıklığı, karanlığı, besleyiciliği, öldürücülüğü ile. İnsan içinde erir bu doğanın; tel tel, ip ip sarmaşıklar boğazına, çevresine dolanır, bir koza gibi kapatır onu. İnsan bu kozayı delip kelebek olur çıkar mı ortalığa, kökleirn boğuculuğundan kurtulur mu, bilinmez (Karasu, 2016b:30)

“*Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin*”de yalı, adından da anlaşılacağı üzere karanlık ve kasvetli haliyle, ölümü ve yalnızlığı ifade eder. Metin içerisinde bir nesne olan yalı, anlatıcının duygusal tasvirleri ile metnin ana öznesi haline gelir. Metindeki yalı, “ (...) *taşillaşmış, kapalı, kapalı olduğu için karanlık, karanlık olduğu için ölümün gözden saklayabilecek yarı-yaratık nesne*” (Karasu, 2016b:36) haliyle okurun özdeşim kurduğu bir Einfühlung öznesi haline gelir. Bu özne zaman içerisinde içinde bulunduğu kişiyi boğar ve içine çeker. Kahraman anlatıcı, yalının kendisi üzerindeki bu etkisini duygusal boyutta hissettirir:

Her gün biraz daha boğularak, her gün biraz daha ölerem. Kaçmıyorum. Bunu yaşamak istiyorum. Gözlerimden de aşağıya doğru dolunca sular, artık yavaş yavaş yüzmeğe başlıyorum (...) Bu sular, bu dalgır çılgınlığı sizi ne kadar yüzdürür, bilemez, kestiremezsiniz, kendinizi artık unutmuşsunuzdur (...) (Karasu, 2016b:43).

“*Kısmet Büfesi*”ne genel olarak bakıldığında, içerisinde yer alan anlatıların tamamı gerçek ya da kurmaca görsellere dayanmaktadır. Birinci tekil şahıs anlatımın öne çıktığı metinlerde, yazar-ben, görseller karşısında kendisini konumlamakta ve bulunduğu konumdan gördüklerini yansıtmaktadır. Anlatıcının bu konumu, metinlere yönelik bilişsel boyutta empatik okumaya olanak sağlamaktadır.

2.5. NARLA İNCİRE GAZEL’DE EMPATİ

“*Narla İncire Gazel*”; “*Giriş*”, “*Hayvanlar Kitapçığı*”, “*Üç Tanımlık Ara Söz*”, “*İnsanlar Kitabı*” ve “*Çıkış*” adlı beş bölümden oluşmaktadır. Bu bölümde bu kitapta öne çıkan sevgi, korku, acıma ve kişisel sıkıntı, yabancılaşma ve beraberinde ortaya çıkan yalnızlık duyguları ile metin içerisindeki nesne ve mekân ilişkileri, bilişsel ve duygusal boyutlarıyla Einfühlung ve Alımlama Kuramları çerçevesinde incelenecektir.

2.5.1. Sevgi

Sevgi, Narla İncire Gazel’de sevgi, anlatıcı-ben olan Kerim ile arkadaşı Eren arasında cinsel boyutlarıyla ortaya çıkar. Sevginin bilişsel ve duygusal boyutlarda

aktarımı ise bu karakterlerin doğaya ve hayvanlara karşı sergiledikleri tutumda ortaya çıkar. “*Narla İncire Gazel*”ın giriş bölümünde eserin bütünü içerisinde gözlemlenebilen cinsel ve ruhsal bir oluş Nar ve İncir imgeleri, duygusal ve bedensel hazzın birlikteliğinin yaşamın bir parçasına yönelik varlığını somutlaştırmada kullanılır. Bu haz duygusu metnin içerisinde tekrar ederek Eren ile anlatıcı-ben Kerim arasındaki sevginin duygusal ve cinsel boyutlarını açığa çıkarır:

Her serüven düşü, incirin altında başlar, incirin altında biter. Deniz, incir, güneş, kumsal, yaşamak istediğimiz, yaşayalım yaşamayalım gönlümüzden geçirdiğimiz her birolumun, her hazzın bir imi değil midir? En azından, “yaşamak sevişmektir” diyenler, diyebilenler için?.. (Karasu, 2019a:13)

2.5.1.1. Doğa ve Hayvan Sevgisi

“*Narla İncire Gazel*”ın “*Hayvanlar Kitapçığı*” bölümünde hayvanlara karşı sevgi çeşitli hayvanlar üzerinden aktarılmıştır. *Hayvanlar Kitapçığı* bölümünün başlarında aktarılan karakterlerle Güdük adını verdikleri bir kediyle tanışmaları ve onunla aralarındaki ilişkilerinin boyutları aktarılırken onu hayvanlar ile insanlar arasındaki dostluğun simgesi olarak tanımlamaları metnin tamamında aktarılacak olan hayvan sevgisine bilişsel bir zemin hazırlar.

İnsanlar ve hayvanlar arasındaki ilişki metin içerisinde hayvanların insanlarla kurdukları dostluk üzerinden aktarılır. Karakterlerin sokak hayvanlarıyla kurduğu ilişki bilişsel boyutta yansıtılır:

Başkalarının attığı peynire, zeytine ancak yüz verdiği halde bizim orada kahvaltı ettiğimiz sabahlar peynirimize, zeytinimize bayağı bayağı ortak kesildi. Ama alışverişimiz, çoğu zaman, sevgi, dostluk alışverişi oldu yalnız (Karasu, 2019a:24)

Odalarına giren sakangura korkudan dokunamadıkları için onu otelin dolabında yalnız bırakmak zorunda kalan Eren ile ben-anlatıcı bundan suçluluk duyarlar. Odaya döndüklerinde sesini duyduklarında ise rahatlarlar. Karakterlerin bu hayvanın varlığına karşı gösterdikleri hassasiyet bilişsel boyutta ortaya çıkarken onu yalnız bırakmak zorunda kalmaları ve ardından sesini duyduklarında

sevinmeleri sevgiyi duygusal boyutta hissettirir. Metin içerisinde okur da karakterler ile birlikte sakanguranın sesini duymak ister ve karakterler hayvanın sesini duyduğunda nasıl rahatlıyorsa okur da benzer bir duygu paylaşımı yaşayıp karakterlerle birlikte rahatlar:

Sesini işitmeyince merak içinde kalıyorduk. O çekintili ama dolgun ötüş başlayınca da yüreğimize su serpiliyordu.

Ötüşte bir suçlama, bir yanıkma arıyor, bulamıyorduk. Suçluluk duyguları içindeydik, belli. Biz yokken ne yapıyordu bilemezdik ama sakangur, geldiğimizde ya da yataktan kalktığımızda, bir dostluk imi gibi salıyordu ötüşünü bize doğru (Karasu, 2019a:29).

Bilge Karasu, her bölümün başında hayvanlarla ilgili kimi zaman alıntılara kimi zaman da kendi görüşlerine yer verir. Bu yazılar genellikle hayvan-insan ya da hayvan-toplum bazen de hayvan-toplum-sistem üzerinedir. Hayvan duyguları üzerinden hayvanlara karşı yapılan işkenceleri eleştirirken insan empatisi üzerine de yorumlar da bulunur:

Hayvanlara, yeniden, saygı duyulamaz mı? Hayvanların, bitkilerin, kendi dirim ortakları olduklarını anımsayamaz mı insanlar? İçten duygular, güzel düşüncelerle, kurbanların sayısını azaltmak yetmez (Karasu, 2019a:31)

Karakterlerin yolda duydukları bir keçi melemesi onları harekete geçirir. Yardım isteyen bir keçi melemesidir bu. Keçiyi görür görmez boynuna dolanmış ipi fark ederler. İpin onlar için anlamı görünenin de ötesindedir. Önce sadece ipin keçiyi fiziksel olarak ne duruma getirdiğini görseler de keçinin zihnindeki anlama dair yorumlarda bulunurlar. Karakterlerin hayvanlara karşı hissettiği sevgiyi yansıtan bu yorumlarda karakterler keçiye karşı empatik bir tavır sergilerler:

İpin anlattığı bu. Gördüğümüz, ipin dolandığı art ayağı bir taşın hemen ucunda, bir ön ayağını epey uzakta bir başka taşın kısıcılığına ancak dayanarak boynundaki ipi gevşek tutmağa çalışan bir keçi. Yaklaştığımızda derdini açıkça anlatıyor. Bir art bir ön ayağıyla bu gergin köprüyü ne kadar zamandır kurmakta?" (Karasu, 2019a:35).

Bir süre sonra tekrardan aynı yerden geçtiklerinde keçiyi yine aynı vaziyette görürler: *"İnsanların her zaman yardıma yetişeceğine fazla güvenen bir keçi*

karşısındayız” (Karasu, 2019a:36) diye düşünürerek keçiye karşı olan empatik tavırlarını devam ettirirler.

“*Hayvanlar Kitapçığı*”nın son bölümü olan Halaza’da ise yine keçilerin yardım melemelerinin sadece insanların bir benzetmesi olabileceğinden bahsedilir. Hayvan ve insan üzerinden bir dil ve konuşmaya dair yorum yapılır. Bu bağlamda yine keçinin sesinin neleri yansıtabileceği yorumlanır. Bu yorumlamada hayvanlarının dilsel yetenekleri üzerinden insanın çeşitli duygularına dair düşünceler bilişsel boyutta yansıtılır:

(...) yanık melemelerle gelip geçenden yardım istiyorlar. Kim bilir, seslerini çağrıya benzeten bizizdir. Keçilere karşılık veriyoruz bu çağrıyı yansıtılarak. Savımız, insan gırtlığının yaradılışın her seviyesini yansılayabileceği olsa gerek. Dillerimizle yetinmiyor muyuz ne? Keçilerse yabancı dil öğrenme kaygısına hiç kapılmıyor... Bir duvarın üzerinde boynuzlarından bağlı koca, görkemli kara teke böyle yorumlara ilgisiz (Karasu, 2019a:37-38).

Doğaya ve hayvanlara yapılan katliamların eleştirisiyle başlayan kitap yine doğa eleştirisiyle son bulur. Anlatıcı ve arkadaşı Narkenti diye adlandırdıkları tatil bölgesinden ayrılırken büyük bir yangın çıkar. Anlatıcı turist çekmek amacıyla bölgeye verilen zararı anlatırken “*Narkentliler ev sahibi değil artık; işgal altındalar*” (Karasu, 2019a:121) ifadesini kullanır. İnsanların artık konuk değil müşteri olmasına dair yorumlarla başlayan Çıkış adlı hikâyede doğanın talan edilmesine karşı karakterlerin tavrı duygusal boyutta aktarılırken çıkan yangın karşısında hissettiklerini endişeyi bilişsel düzlemde yansıtılır:

Açıkça, kaçıyoruz yangından. Geride bıraktığımız bizi hiç kaygılandırmayacak bir şeymiş gibi (Karasu, 2019a:137).

2.5.2. Korku

“*Narla İncire Gazel*”de korku, ölüm korkusu etrafında kişinin sevdiklerini kaybetme korkusu olarak ortaya çıkar. Anlatıcı bu korkuyu kişinin de bu ölümü yaşaması üzerinden duygusal boyutta hissettirilir:

Gide döne, çok girip çıktık bu ulu kapıdan... Öyle demiştik bir zamanlar. Ulu kapının taşları çözülmeye başlar gibiydi, bu kapıdan bir daha geçmemeği de geçirmişiz usumuzdan o sıra. Taşları başımıza düşer diye değil, uzun sürebilecek bir can çekişmenin acıdan kaçmak istediğimiz için... Ölümün yaklaştığını seziyorduk. Oysa sevdiklerimizin can çekişmesini sonuna dek yaşamamız, onlarla birlikte ölmeği yaşamamız gerektiğini sonraları öğrenecek, iyice anlayacaktık (Karasu, 2019a:65)

2.5.3. Acıma ve Kişisel Sıkıntı

“*İnsanlar Kitabı*” genel olarak Refik ile arkadaşının tatilde karşılaştığı manzaralar ve kişiler üzerine kuruludur. Karşılaştıkları kişiler ve durumlar üzerine tespitlerde bulunan çiftin aralarında yaptıkları değerlendirmeler empati yorumlamasına oldukça uygundur. Acıma ve kişisel sıkıntı kavramları metin içerisinde doğanın talanına karşı hissedilen acı ve bir karakterin, başkasının acısını paylaşmaya yönelik bir açıklamaları üzerinden bilişsel ve duygusal boyutlarda aktarılır.

Anlatıcı-ben ve arkadaşı gittikleri Narlar Kentinde daha çok turist çekmek uğruna yapılan doğa katliamı katliamını gördüklerinde hissettiklerini bir bulantı şeklinde tanımlarlar. Sürekli tatile gittikleri yerin bu durumu onları doğa ile empatik bir ilişki içerisine sokar. “*Bir zamanlar, sıklığı, gürlüğü içinde yitip, bir sevişmenin, başlangıcını yaşadığımız ağaççıkların, çalılıkların (...) toptan kesilip yok edildiğini görüyoruz ilkin*” (Karasu, 2019a:66).

Anlatıcı, yok edilen bölgedeki bitki ve hayvanların sesine kulak verirken, maddi karşılığı olmadığı için bunlara önem vermeyen halka veryansın eder. Doğanın talanı karşısında hissettiği acıma ve sıkıntıyı duygusal boyutta hissettir. Bunu yaparken doğaya bu zulmü yapanlara karşı kızgınlığını duygusal boyutta aktarır. Doğanın talanı karşısında anlatıcının bu yorumlarını okuyan okur da anlatıcı ile benzer duyguları paylaşmaya başlar ve sıkıntı içerisine girer:

Her küçük yangın otları çitirdatırken, onların altında gizlenen hayvan dirimlerinin çığılığını belki bastırır ama yanık kokusunda ot yanığını et yanığı her zaman bastırır. Böceklerin yanı sıra, birkaç kaplumbağa yüzlerce yıl yaşadktan sonra, ya da, henüz ilk yüz yılını yaşayacakken kül olacaktır, yılanlarla kurbağalar, kelerlerle birlikte; kaçamayacak kuşlar olacaktır. Ama onlar para getirmez. Kendini sattırmayacak, bana yaramayacak yaşamın ne değeri var? (Karasu, 2019a:67).

İnsanlar Kitabı'nda Ölüm duygusunu ve ölümden sonra yaşanan acının kişinin kendine has olduğunu Frau von Schimnhoff kocasının ölümü üzerine yaşadıklarını açıklar. Bunu yaparken de acının paylaşılmasının ancak acıyı yaşayan kişiyle çok yakın ilişkiler kurulması veya geçmişine tanıklık etmesi halinde ortaya çıkabileceğini duygusal boyutlarıyla aktarır:

İnsanların anlayışsız olduğunu söylemek yanlış. Ama kendileri dışına çıkamıyorlar, kendi duyduklarını başkasında düşünemiyor, kuramıyorlar. Helmut'la ilişkimiz kökü çok derinde bir saygıya dayalıydı; sevgimiz kendini düşünmeyen, dile getirilmeği gereksemeyen bir sevgiydi. Bu kadar açık, bu kadar özel bir şey, ancak çok duyarlı bir yakınımızın sezebileceği, sezme zahmetine katlanabileceği bir şeydir...' Elbette kadının geçmişini bilen kişinin, bu noktada düşüneneceği bir şey vardı: 'Hele oğullarının ölümünden sonra... Kendilerinininkinden başka bir geleceğin, hurdahaş olmuş bir arabanın yırtık sacıyla kesilip atıldığını gördükten sonra, kapanan dünyaların ancak kendileri kadar sürebileceğini anladıktan sonra...' (Karasu, 2019a:106).

Yine acının kişiselliği, başkasını acısının hissedilemeyeceği, yalnızca anlamaya çalışılacağı aktarılırken, karakterin bu yargısı okuru da etkiler. Okur da kişinin bu yargısını paylaşmaya başlar:

Acı, başkalarınınkini olunca, duyulmaz elbet. Sevenleri, olsa olsa, acıyı çeken anlamaya çalışır. Ne gereksediğini düşünürler. Acıyı çekenin gereksediğini verebileceklerse ne ala, yoksa çekilmeliler aradan. Avutmalar, acıyı 'paylaşma'lar, boş şeyler. Güçlük, hiçbir şey olmamış gibi, hiçbir şey yokmuş gibi davranmanın da olanaksız görünmesinde. Sakat olan kişi, başkadır. Onun karşısında ne yaparsak yapalım, nasıl bir tutuma karar verirsek verelim, yaptığımız yalan olacaktır, en azından, yanlış olacaktır. Çünkü biz, onun gibi değiliz (Karasu, 2019a:107).

2.5.4. Yabancılaşma-Yalnızlık

İnsanlar Kitabı'nda bölgedeki insanların yabancılık ve başkalarına karşı tutumları, aradıklarını bulanlar ve bulamayanlar da ifade edilirken kişinin başkasının varlığı karşısındaki tutumu ontolojik düzlemde duygusal boyutlarıyla okura hissettirilir:

Herkes herkese yabancı. ya da, hemen hemen öyle. Başka yerlerden tanışanlar da birbirini burada bambaşka bir kılıkta görebiliyor. Görmek istiyor, görmeğe çalışıyor; böyle de denebilir belki... Yabancılık katlanıp duruyor bakışlarda. Gelenler buralılara, buralılar gelenlere, gelenler gelenlere, durmadan tartarak bakıyor. Kimi kimini buluyor. Arada bir. Ötekiler ise... Değişik bir yaşama biçimi yarattık elbirliğiyle. Ama düşlediğimiz bir yaşama biçimini gerçekleştirdiğimi de söylenebilir, bu durumda. Söylenebileceğine göre de... (Karasu, 2019a:91).

"İnsanlar Kitabı"nda tatil bölgesine insanların yalnızlıklarını gidermek, kaybettiklerini bulmak ve belki de biraz mutlu olmak amacıyla geldiklerini düşünürken yalnızlık duygusunu insanın anlam arayışı üzerinden bilişsel düzlemde yansıtır. Bu anlam arayışının mutluluğa erişmek çabası olduğunu aktarırken insanın mutluluğunun önemini duygusal düzlemde okura yansıtır:

Denize, anasına döner gibi döner gelirken, bildiği bir kucakın sevecenliğini bir daha bulmağa hazırlanırken, öteden beri tanıdığı bir bağışlayıcılığa, arındırıcılığa doğru yola çıkarken, insan, yanına bir şey daha alıyor: Bilmediği ama hep aradığı, aramış durmuş olduğu bir şeyi (bir şeyleri) bulmanın umudunu... Anlamsız kılınacak, kılınmağa hazır bir mutluluğu belki... Hak etmek için kimsenin pek bir şey yapmayacağı, yapmamış olacağı, piyangodan çıkar gibi gelip onu (başkasını değil, onu) bulacak bir mutluluğu... Yarabbim, bu kadar mı yalnızız, bu kadar mı düşünüyoruz? (Karasu, 2019a:91)

Anlatıcı-ben ve arkadaşının uzaktan gözlemediği kadınlardan biri, Süheyla Hanım'ın evi hakkında yorum yaparlarken o evin kendilerinde uyandırdığı duyguyu yabancılık ile açıklarlar. O ev bir özentilik sonucu ortaya çıkmış, Çin mimarlığına dair hiçbir şey taşımamaktadır. Özentilikle yapılan evin onu gören kadınlarda oluşturduğu yabancılık hissi duygusal boyutta aktarılır:

(...) O eve girmek isteyen, zaten, üç yanını dolanmak zorunda; yaklaşırken, Doğuda gördüğünüz çeşitli yapılardan bir şeyler alınmış gibi geliyor size. Sonra sonra vazgeçiyorsunuz. Dürtücü, tedirgin edici bir başkalık var

demekle yetinmek zorunda kalıyorsunuz. Evet; o ev buradaki her şeye yabancı... (Karasu, 2019a:95).

İki karakterin gözlemlediği kadınlardan biri olan Süheyla Hanım düşünde kendisini yaşlı bir kadın gibi gördüğü gece, başkalarının kendisi üzerindeki etkisini, kendisine farklı bir açıdan bakanların düşüncelerini anlar. Gördüğü bu düş kendisi hakkında farklı bir bakış açısı geliştirmesini sağlar. Başkalarının kendisini nasıl gördüğüne dair düşüncelerini sezinler ve empati kurmasına aracı olur. Bu açıdan rüyaların empatiye katkısı önemlidir. Kişinin kendisinin ve başkalarının farklı durumlarda nasıl davranabileceğine ya da düşünebileceğine yönelik bir simülasyon aracı gibidir rüyalar. Süheyla Hanım, gördüğü düşün kendi üzerindeki etkisini anlatırken rüyaların kişi üzerindeki etkisini duygusal boyutta hissettirir. Süheyla Hanım'ın düşü, okuru da kendi düşlerindeki başkılığa dair ontolojik bir sorgulama içerisine girmesine neden olur:

İnsan yaşlandığını bilir elbet. Ama olağan durumunuz sürüp gittikçe değiştiğinizi siz fark etmemişsinizdir. Ellerinize, ayaklarınıza bakmışsınızdır, değiştiklerini görmüşsünüzdür elbet, aynadaki yüzünüz gibi. Ama süregiden daha mı baskın çıkmıştır, nedir? Birden, başkalarının bakışının önemini anlarsınız. Sizin gibi bakmayanların bakışını sezersiniz kendi bakışınızda... Dışarıdan içeriye bir şeyler sızıvermiştir... (Karasu, 2019a:108).

Kitabın sonunda ise, anlatıcı-ben ve arkadaşı Otobüsle kenti terk ederlerken geri bıraktıkları izler hakkında düşünürler. Yazacağı metin için gittiği yerde insanların yaşantılarına dair konular bulmayı amaçlayan anlatıcı-ben en son geldiği noktada, kişilerin başka insanların hayatında nasıl yer bulacaklarının bilinmediğini aktarırken bunu bilişsel düzlemde okura yansıtır. Eserin sonlarına doğru yer alan bu düşünce, okurun da kendi başkılığına dair ontolojik düzlemde sorgulamalar yapmasını sağlar:

'Kimin nasıl bir anısı haline geleceğimizi hiçbirimiz bilmeyiz...' Duruyorsun, ekliyorsun: 'Kimin hangi anısına nereden girip katılacağımızı da...' (Karasu, 2019a:138).

2.5.5. Nesne-Mekân

“Üç Tanımlık Ara Söz”de balerin ve koreograf Duygu Aykal’a yapılan bir atıfla anlatıcı dans figürlerinden hareketle özgürlük ve kuş ilişkisini açıklar. Bu eserdeki empatiyi kuvvetlendirir çünkü dansçılar empati yönü güçlü kişilerdir ve yaptıkları da taklit üzerinden gerçekleştirdikleri figürlerle empati kurmaktır. Anlatıcı, balerinin hareketlerini aktarırken onun her hareketini ayrıntılı bir şekilde tasvir eder. Bu tasvir okurun gözünün önüne bale yapan bir sanatçıyı getirmesini kolaylaştırır. Balerinin hareketlerini, kuş ve özgürlük üzerinden duygusal boyutta aktarmaya başladığında ise okur, balerinle kendini özdeşleştirir ve metni okurken kendi de balerin gibi dans ettiğini hisseder:

Eller önce kuştur. Henüz soğumamış bir dünyaya şöyle bir dokunup (kanadının ucu, kuyruk teleklerinin ucu ile dokunup) uzaklaşan, ağıp yeniden alçalarak süzülen, sıcağa alışırken bir yandan da onu azaltacak havayı taşıyan kuşlar. Kona kalka (...) Kona kalka, kuşlar yeniden el olur. Aynalar karşısında, kıyıda, ortada (uzun uzun aranıp bulunmuş, seçilmiş, ayıklanmış, denenmiş) birtakım adımları, devinimleri, devinim çizgileri parçacıklarını sınavıp sindirdikten sonra sahneye çıkacak gereç (esnek, bükülgen gövdeler), örüntü içindeki yerini bulması gereken taşlarıdır, katı kurallarıyla şuracıkta, su anda yaratılmakta olan bir oyunun. Yaratıcının eliyse, her yoğurduğunu bozup düzeltebilecek, elindeki gereci her an her yerinden tutup savurabilecek kararlılıkta. Ortaya, hiçlikten koparılmış bir düzen konacaksa, yolu bu! Gereç gövdeler, esleklikleriyle (her türlü benlik kuruntusunu içlerine gömmeleriyle) düzenin katı yasaının ta kendisine dönüşeceklerdir. Çalışanlarla çalıştıran (bu roller, gerçek bir çalışmada kim bilir kaç kez, iki yan arasında yer değiştirip duracaktır) bu saltıklığa erişilemeyeceğini bile bile, erişilse bile ossaat bozulması da gerekeceğini duya duya, yapılanın (yapılacak olanın) biricikliğini, bir kez (birkaç, birçok kez de olsa, her kezinde bir kez) doğup gelişip yok olacağını (olması gerektiğini), öyle düşünülüyorsa özgürlüğün de anlamı kalmayacağını baştan kabul ederek çalışıyorlar. Önce eller kuştur. Dans edenin ilk öğrendiği... Eller, gözlerin karşısında öğrenir süzülmeği, ayrı düşüp birleşmeği, inip kalkmağı. Sonra kollar, gövde, ayaklar... Kuş özgürlüklerine erişmeden önce uzun süre

kıvrınması gerekir onların. Acılı, bakması acıklı bir yolculuktur yeğnilüğün ülkesine ulaşmak, yerden bir-bin karış yükseklikte. Suyun yüzünden yürümek gibi (Karasu, 2019a:45-46).

Balerinin dansını duygusal boyutta aktardıktan sonra anlatıcı bu kez izleyici tarafına geçer. Dansın izleyicide oluşturduğu katarsisi duygusal boyutta hissettirir:

Dünyanın tümü gövdelerden kurulur, içinde kan dolaşan bu çizgiler, bizler için gerçekliğin tümünü simgelerken, her şeyin bittiğini, sona erdiğini, açık perdenin karşısında bıraktığımız yerden yaşamın eskisi gibi (mi?) sürmesi gerekeceğini anlayan, her şeyin, yeniden, baştan başlaması gerektiğini sezen, bu yenidenliğe gene de bir şeylerin, yeni, daha önce bilinmeyen bir şeylerin gelip katılacağını duyan bizler (ellerimizin birbirine çarpmasından doğan, süren giden gürleyiş içinde) küskünlüğü unutturacak tek yolun, sevi, sevgi, sevmek adlarıyla andığımız bir kırdan geçtiğini anımsarız. Bir daha. O kırdan yürüyüveririz bir an. Alkış kesilesiye belki, belki ondan sonra da. Bir an daha... Oyunun bitiminde kopan fırtınanın dinmesini beklemek gerek. Heyecan, gerginlik, coşku, türlü kılıklara girer. Sahnenin arkası bir uğultudur şimdi (Karasu, 2019a:47).

“*II. Tanım*” ise Ressam Erol Akyavaş’ın resimleri üzerinedir. Anlatıcı resmin kendisinde uyandırdığı duyguları aktarmıştır. Anlatıcı resme baktığında ilk resmin ortasında bir ur görmektedir. Anlatıcı bu uru ürkütücü veya çekingen bulmaktadır. Sonra bir sur dikkatini çeker. Bu sur özellikle anlatıcının kaçış arzusu üzerine farklı yorumlarda bulunmasını sağlar. Resmin kendisine hissettirdiklerini duygusal boyutta aktaran anlatıcı okurun da bu resmin içerisine girmesini sağlar. Anlatıcının gördüğü ve kendisinde kaçma istediği uyandıran surlar, okur üzerinde de benzer bir duygusal etkiye neden olur:

Bir sur karşısındayız. Göregeldiğimiz, göregideceğimiz tür tür, biçim biçim sayısız surlardan biri karşısında.

Sayıltı, dışarıdan içeriye girilemeyeceği, içeridense, istendiğinde, dışarı çıkılabileceğidir.

Ne ki istendiğinde diye düşünmek bile, bu çıkışı koşula bağlamaktadır. İstenmezse çıkılmaz, içeride kalınır; ama gönlümüze her estiğinde çıkmak isteyebilir miyiz?

Çıkma isteğimizi sınırlayamaz mı arada bir bu koca koca surlar?

Ya da, kimi zaman, çıkmama isteği yeşermez mi gönlümüzde, kafamızda, bu koca ölüyü ördükten sonra? (Karasu, 2019a:51).

Surların içine bakanın girmek istemeyeceğini, içeridekine acıyarak bakacağını aktarırken şiirsel bir dile yaklaşan anlatıcının tutumu okuru, anlatıcının tasvir ettiği resme iyice yakınlaştırır:

Tavanla duvar arasında bir yapım hatası, bir çatlağın ilk salığı vardır.
Vardır da, bu hata, bu salık göze çarpacak vakti daha bulamadan, aralanıyor duvarlar, boydan boya.
Biri içeri girebilecek kadar.
Ama giren, biri değildir;
biri denilebilecek biri girmez; acıyarak, şaşarak, küçükseyerek bakmakla yetinir içeridekine; belki biraz da tiksintiyle...
bir buluttur; bir buluttur sızan içeriye,
maviliktir, göktür, havadır;
ak bulutlu bir gökyüzü esintisidir. (Karasu, 2019a:54)

"II. Tanım"a ek olan bölümde anlatıcı, sanat yapmanın nedenini açıklar. Bunu da "*insan iz bırakmak ister*" (Karasu, 2019a:56) şeklinde yorumlar. İncelediği Akyavaş'ın resminde gördüğü kanı anımsatan yoğun kırmızılıkların içinde bilindik ama yabancı yazıların ortaya çıktığını fark eder ve sanat eseri karşısında hissettiklerini duygusal boyutta yansıtır:

Bildik yazılar okunamıyorsa, ayna oyunları içinde okunurluklarından sıyrılabildikleri içindir. Yüzeyler inceliyor sanki. İnceliyor da ardını değil, olmayacak bir şeyi, içini gösteriyor. Derinlik değil bu. İçin sezilir hale geldiği bir yer-zamana ulaşıyor gibiyiz. Işık karşıdan değil, yandan değil, içten vuruyor (Karasu, 2019:57).

Resmin anlatıcı üzerindeki etkisi devam eder. Anlatıcı resme baktıkça I. Tanımda karşısına çıkan surlar yok olmaya başlar. Tabloda bulunan unsurların ayrıntılı tasviri anlatıcının tablo karşı duygu durumunu hissettirir. Okur da anlatıcının bu duygu durumunu duygusal boyutta paylaşır:

Surlar vardı, yıkıldı. Yıkılmadı; devrildi, savruldu. Kopuk eller, parmaklar - özellikle, parmaklar- vardı, kesilmiş, atılmış... Kurt kelleleri vardı, ağızları aralık, boyunları hala zincirli. Bu kurt (köpek?) kellesinin dişli, gözlü bir eli de andırabilmesi bir şey daha demekte midir bize? Sallanan bir kılıcın

yalımında, bir gülün yere düşmüşlüğünde, bir çırpıda bir öyküye girer, bir öyküden çıkardınız (Karasu, 2019a:58).

Anlatıcı, baktığı resimde artık kaybolmaya başladığını, resim karşısında durdukça hissettiklerini duygusal boyutta okura hissettir:

Resmin karşısında durmak artık yadırgatıcı. Baktığımın içinde geziyorum. Ne resim bir şey anlatıyor, ne onu yapan el. Ara ara o ele uyar gibi olsam da onun aradan çekilmesini bekliyorum. Bir yaşantıdır, olsa olsa, benim için bu resim-içi gezi. Yazıyla yaptığım, olsa olsa, bu yaşantıyı dile getirmeğe çalışmak...

Uykuların bozulduğu, güven dengelerinin değiştiği bir yaşta (bir yaşam döneminde) bu resimler beni nerelere götürüyor? (Karasu, 2019a:58-59).

(...) İmlerin, simgelerin görsel niteliğinin aranıp bulunduğu bu dünyada insanların söz alanında, imge alanında en eski ürünlerinin yeniden anıldığını, konuşulur hale geldiğini görüyoruz. Yeniden canlanıyor, yeniden dolanıma giriyor en eski masallar, dirimle en eski ilişkilerimizi yeniden anımsatarak. Gücün, acının, kıyıcılığın, ermenin insanlara buldurduğu en eski sözlerin imleri çıkıyor karşımıza. Uygarlıkların en dayanaksız, gene de en uzun ömürlü olabilen ürünlerinin, bilginin, düşlemlerin, sözün, imgeye dönüşmesini görüyoruz. Acılara da, düşüncelere de, duygulara da, bir renk-im derişikliğinde, dönüyoruz bir daha.

Bir iç-serüven, resim aracılığıyla yeniden yaşanmakta, yaşatılmaktadır. Çeşitli düzeyler arasında gidip gelerek, değişik geçmişlerden, coğrafyalardan damıtılarak... (Karasu, 2019a:59-60).

*“İnsanlar Kitabı”*nın sonlarına doğru ise, yazacağını neredeyse tamamlayan anlatıcı-ben ile arkadaşı arasında, esere ne kadar kendinden bir şeyler kattığı konusunda da bir konuşma geçer. Bu bağlamda, anlatıcı ile metni arasındaki anlam ilişkisi duygusal boyutlarıyla ortaya çıkar:

Kendini anlatışının, sözün arasına birtakım anılarını sıkıştırıverişinin, karşındakini de konuşmağa çağırmak olduğunu kaç kişi çakmıştır bugüne dek? (Karasu, 2019a:127).

Anlatıcı, sabah kalktığında penceresinden gördükleri arasında bir ilişki kurmaya çalışır. Çamaşır asan kadınlar, astıkları örtüler ve çarşaf, pencerenin altındaki iki nar, asma ve bugenvilleanın onlara sürdürdükleri anın dışında ne düşündürebileceğini konuşurlarken etraflarındaki nesnelere ve bitkilerin kendilerine ne kattığını bilişsel boyutta sorgularlar:

Bunların arasında ne bağ kurulabilirdi ki, penceremizden bakıp hepsini bir çerçeve içerisine sokarak yaşamamızın bir anı, bir parçası haline getirmemizden başka? (Karasu, 2019a:128).

Genel olarak bakıldığında “*Narla İncire Gazel*”de insanın varoluşuna dair sorgulamalar ölüm korkusu etrafında şekillenir. Hayvanlar Kitapçığı adlı bölümde doğanın talanına karşı yazarın gösterdiği empatik tepki doğa ve hayvan sevgisi üzerinden aktarılır. “*İnsanlar Kitapçığı*”nda ise insanın kalabalıklar içinde hissettiği yalnızlık duygusu, yabancılaşma ekseninde ortaya çıkar. Eser içerisinde bu duyguların bilişsel boyutlarda başlar ve özellikle doğanın talanı ve insanın yalnızlığı konularında duygular yoğunlaşarak bilişsel boyutlara taşınır. Başkişisinin, bir yazar olması, metin içerisinde üstkurmaca bir hikâye aktarılmasını sağlar. Bu üstkurmaca tekniği ile okur, metnin yazım sürecine dahil olarak eser ile empatik bağını güçlendirir.

SONUÇ

Bu çalışma empatinin, edebiyat eserlerinin anlatı kurgusunu güçlendirdiği varsayımından hareketle ortaya konmuştur. Bu varsayımdan hareketle, bilişsel bilimlerin edebiyat alanına nasıl katkı sağladığı ve post-modern anlatı teknikleri aracılığı ile empatinin etkin bir şekilde kullanımının, anlatı kurgusuna nasıl etki ettiği ortaya çıkarılmıştır. Bu bağlamda Bilge Karasu'nun eserlerinde empatinin nasıl devreye girdiği, nasıl işlendiği ve esere ne kadar güç kattığı soruları cevaplanmıştır. Çalışmada Bilge Karasu'nun eserlerinde, metin içerisindeki anlatım biçimleri ve teknikleri üzerinden empatik unsurlar tespit edilmiş ve bu unsurların okur ile eser arasındaki ilişkisinin, anlatı kurgusuna etkisi incelenmiştir.

Bu çalışma iki bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde kavramsal çerçeveyi ortaya koymak amacıyla empatinin tanımı ve tarihçesine bir giriş yapılmış ve ardından empatinin nörobijolojik temellerine dair bilgi verilmiştir. Empatiye yönelik çağdaş psikolojik çalışmalar, empatinin bilişsel ve duygusal boyutlarını kapsayacak şekilde aktarılmıştır. Edebiyat eserlerinde empatinin yerini tespit edebilmek amacıyla, sanat eserlerinin alımlanmasında empatiye yönelik gerçekleştirilen çalışmalar ortaya konmuştur. Bu bağlamda, kavramsal boyutun ikinci kısmında empatiye dair çalışmalar romantik gelenekten itibaren incelenmiş ve edebiyat eserini inceleme konusunda empatinin yeri tespit edilmiştir. Edebiyat eserlerinde empatinin temel göstergesi dildir. Eserde kişinin bedenleşme süreci, dil aracılığıyla vuku bulur. Bu bedenleşmede anlatıcının konumu, anlatının teknik yönleri, karakterler arası iletişimde karakterlerin psiko-sosyal durumları gibi unsurlar anlatının empatik yönünü ortaya çıkarmaktadır. Okur Merkezli Kuramlar da, okur ile eser arasındaki ilişkide okurun eseri nasıl algıladığı sorusuna cevap verirken okur ile eser arasındaki empatik ilişkinin boyutlarını ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda, birinci bölümün ikinci kısmında, edebiyat eserlerinde empati kavramıyla ilişkili çalışmalar, empatiye yönelik ilk tartışmalardan biri olan kişinin nesnelere karşısında aldığı konum çerçevesinde ortaya konmuştur. Empatinin temellerini teşkil eden Einfühlung kuramı ile okur merkezli kuramlar hakkında genel bir değerlendirme yapılmıştır. 19. yüzyıl sanat

kuramlarının önemli bir çalışma alanı olan kişinin sanat eseri karşısında duyduğu estetik haz duygusunun günümüz edebiyat çalışmalarına katkısı aydınlatılmıştır. Haz duygusu etrafında diğer duyguların özne ile nesne arasındaki ilişkisi, edebiyat eseri bağlamında dil ve kullanılan teknikler üzerinden aktarılmıştır. Okur Merkezli Kuramlar çerçevesinde, okur ile eser arasında ortaya çıkan empatinin boyutları tespit edilmiştir. Empatinin felsefedeki karşılığı olarak görülebilecek başkasını anlamaya yönelik tartışmalar ilkçağ filozoflarından çağdaş zihin kuramcılarına kadar süren geniş dönem öne çıkan filozoflar üzerinden açıklanmış ve bu görüşlerin edebiyat eserine nasıl tesir edebileceği yorumlanmıştır.

İkinci bölümde Einfühlung Kuramı ile Alımlama Estetiği Kuramının birleştirildiği karma bir yöntem ortaya konulmuş ve Einfühlung ve Alımlama Estetiği Kuramlarının eser inceleme uygulamaları, empatinin bilişsel ve duygusal bileşenleri ile birlikte incelenmiştir. Tezin ana malzemesi olarak Bilge Karasu'nun *Troya'da Ölüm Vardı*, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, *Göçmüş Kediler Bahçesi* ve *Kismet Büfesi Narla İncire Gazel* adlı hikâye kitapları, inceleme kapsamı olarak seçilmiştir. Bu kitapların seçilmesindeki temel neden, empatinin temelini teşkil eden duygu ve düşüncelerin aktarımının Bilge Karasu'nun eserlerindeki başarısı olmuştur. Empatinin bilişsel ve duygusal yönlerine vurgu yapan tanımlardan hareketle, eserlerde duyguların yansıtılma boyutu Alımlama Estetiği çerçevesinde incelenmiş ve metin içerisinde özdeşim kurulan kişi ya da nesnelere Einfühlung Kuramı çerçevesinde ele alınmıştır. Her bir kitap ismi ayrı bir başlık olarak açılmış ve bu başlıklar altında o kitap içerisinde yoğun bir şekilde gözlemlenen duygular alt başlık yapılmıştır.

Yapılan çalışma sonucunda, kendini başkasının yerine koyma durumu olarak ifade edilen empatinin günümüzde pek çok bilim dalının inceleme alanı arasında olduğu ortaya konulmuştur. Bu bağlamda, bilimsel çalışmalar empatinin nörobiyolojik yönlerini ortaya koymuştur. Bir kişinin duygu durumu gözlemlendiğinde empati kuran kişinin kendisinde de benzer nörobiyolojik mekanizmaların harekete geçtiği aktarılmıştır. Bu durum edebiyat eserlerinde empatinin kişiler üzerindeki farklı yönlerini aydınlattığı görüşünü desteklemektedir. Psikolojik olarak incelendiğinde empatinin bilişsel ve duygusal

iki yönünün ön plana çıktığı tespit edilmiştir. Empatinin bilişsel yönünün zihin kuramlarını içerisinde barındırırken temelinde karşısındaki kişinin duygu ve düşüncelerini çeşitli gözlemler aracılığıyla bilme durumunu, duygusal yönünün ise kişinin duygu ve düşüncelerini anladıktan sonra empati kuran kişinin kendisinde ortaya çıkan duygusal tepkilerini içerdiği ortaya konulmuştur.

İlkçağ filozofları, empatiyi kişinin duygu durumunu ortaya çıkaran bir katarsis hali olarak görmüşlerdir. Aristoteles bu durumu eğitim açısından gerekli olduğu yönünde değerlendirirken Platon ise kişiyi güçsüz kılan zararlı bir durum olarak görmüştür. Çağdaş felsefede Descartes'la başlayan zihin-beden ayrımı tartışmaları günümüz zihin felsefesi çalışmalarına ışık tuttuğu görülmüştür. Husserl'den itibaren pek çok zihin felsefesi filozofu empatiyi ontolojik ve epistemolojik düzlemle ele alarak başkasının zihnine erişimin yollarını tartışmışlardır. Empatiyi bir bedenleşme sorunu olarak gören Husserl için başkasının zihnine ulaşmanın yolu kişinin kendi bedeninden geçmektedir. Kişi başkasının bedenini asla tam olarak kavrayamayacağı için başkasını anlamak için kendi bedeni ile başkasının bedeni arasında bir benzeşim kurarak bunu yapar. Merleau-Ponty için ise empatinin kişinin algısında olduğu görüşü aktarılmıştır.

Bilge Karasu'nun hikâyelerinde kimi zaman kahraman özne, kimi zaman hâkim anlatıcı kimi zamanda kimliği muğlak anlatıcı üzerinden karakterleri okunmaktadır. Birbirleri ile ilişkili hikâyelerin bulunduğu "*Troya'da Ölüm Vardı*" adlı hikâye kitabının genelinde gözlenen kahraman anlatıcının konumu hikâyelerin empatik yönünü güçlendirdiği sonucuna varılmıştır. Kahraman anlatıcı üzerinden gerçekleşen hikâye anlatımlarında iç monologlar karakterin duygu durumunu ortaya çıkarırken diyaloglar üzerinden ilerlediğinde ise karakterler arası empatik süreç aracılığıyla iletişimin ortaya çıktığı görülmüştür. Kahraman anlatıcının duygu durumunu açıklayan tasvirler ile ortaya canlı bir karakter çıkmaktadır. Anlatının çok sesli bir biçimde ortaya çıktığı hikâyelerde empatik süreç, iç monologlar aracılığıyla somutlaşmakta, aynı durumun ve olayın farklı bakış açıları üzerinden aktarılması bir duygu kaleydoskopu yaratarak duygu çeşitliliğini arttırdığı gözlemlenmektedir. Bu durum, empatik sürecin aşamalarını

bilişsel olarak gözlemlenen ve hissedilen duyguların farklı kişilerdeki yansımalarını ortaya konmaktadır.

“*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*” adlı kitapta, karakterlerin çevresindekilerle ilişkisi, bilişsel gözlemin ötesine çok gitmemiştir. Karakterlerin başkalarıyla ilişkilerindeki empatik süreç, başkalarının ne düşüneceklerine dayalı bir tahminden ibarettir. Empatinin bilişsel süreçlerden duygusal sürece geçişi ise karakterlerin kendi duygularının kahraman ve hâkim bakış açısı üzerinden aktarılmasında söz konusudur. Hâkim bakış açısı ile kahraman bakış açısı arasında değişen anlatıcının, karakterlerin iç çatışmasını ve iç sorgulamalarını iç monolog ve iç çözümler aracılığıyla aktardığı tespit edilmiştir. Eser içerisinde empatik süreçlerin bilişsel ve duygusalın da ötesine taşınarak kişisel sıkıntıya dönüştüğü gözlemlenmiştir.

Çok katmanlı bir anlatı yapısına sahip olan “*Göçmüş Kediler Bahçesi*”nde yazar anlatıcının hâkim olduğu hikayelerde anlatıcının, hikâyeyi yazma süreçlerini açıklarken okur ile hikâye arasında bir empatik açıklık yarattığı tespit edilmiştir. Anlatıcı-karakter ile başlayan hikâyede “Ben” diliyle kaleme alınan hikayelerde anlatıcının duygu ve düşünceleri doğrudan ifade bulma imkânı ortaya çıkmaktadır. Hâkim bakış açısı ile kaleme alınan eserlerde ise karakterler arası iletişimde bilişsel gözlemler, empatik süreci başlatırken karakterlerin karşılıklı diyalogları, anlatıcının araya girerek karakterlerin duygu durumları hakkında yorumda bulunması, kullanılan iç monolog ve iç çözümler gibi teknikler eserin duygu yoğunluğunu artırmaktadır. Bu durum eser içerisinde karakterlerin canlılığına katkı sağlarken okurun empatik tepkisini de artırmaktadır. *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nde önemli olan bir diğer unsur, empatik süreçlerin sadece kişilerarasında değil, mekanla ve diğer canlılarla birlikte ortaya çıkmasıdır. Eserde karakterlerin, çevrelerindeki nesnelere özdeşim kurarak duygularını sadece karşılarındaki kişiye değil buldukları mekâna ve diğer canlılara da yansıttıkları ve onları birer Einfühlung öznesine dönüştürdüğü sonucuna varılmıştır.

Anlatıcının gerçek ya da hayali tablolar üzerinden gözlemlerini aktarıp bu tabloları hikayeleştirdiği *Kısmet Büfesi*'nde tablolar karşısında konumlanıp bakış açısı geliştiren anlatıcının, tablolarla doğrudan bir empatik süreç içerisinde olduğu sonucuna varılmıştır. Kitap içerisinde aktarılan tablolardan sadece ikisinin görseline yer verilmiş olmasına rağmen anlatıcının tabloları canlı bir şekilde tasvir etmesinin okurun zihninde de bir tabloya dair bir görselin oluşmasına olanak sağlayarak okur ile eser arasında gerçekleşen alımlamanın empatik süreçleri tetiklediği sonucuna varılmıştır.

“Narla İncire Gazel” adlı post-modern anlatı tekniklerinin ön plana çıktığı eserde, üst kurmaca düzleminde okur, yazarın kitabını kurgulama sürecine dahil olur. Anlatıcı-yazarın, gittiği tatil bölgesinde insanları gözlemleyerek empatinin bilişsel süreçlerini başlattığı görülmüştür. Ardından bu gözlemini, kendi yazdığı kurguda kullanmak üzere, duygu ve düşüncelerini genişletir ve bunun empatinin duygusal aşamasını başlattığı görülmüştür. Bunu yaparken duyguları, özellikle karakterlerin çağrışım dünyası üzerinden hissettirdiği ve karakterlerin geçmişi, imgelerin göstergeleri veya sembollerine dönüştüğü sonucuna varılmıştır. Olay örgüsünün katartik bir süreç olarak kullanılmasında üst-kurmaca tekniğinin kullanılmasının önemli bir yer tuttuğu anlaşılmıştır. Bir diğer önemli nokta ise özellikle insan-hayvan etkileşiminde ön plana çıkar. Hayvanlarla insanlar arasındaki dostluğa dikkat çeken anlatıcı, etrafındaki hayvanları insanlarla arkadaşlığın bir simgesi olarak değerlendirirken doğanın talanı ve hayvanların şiddete maruz kalmasından ötürü kişisel sıkıntı içerisine girdiği sonucuna varılmıştır.

Dikkati öznenin kendisine veren ve insana nasıl yaklaşılması gerektiğini bilen Bilge Karasu'nun eserlerinde duygu ve düşüncelerin canlı bir şekilde tasvir edilmesi empatik süreçlere ilişkin bir inceleme yapılmasını olanak sağladığı gözlemlenmiştir. İnsana dair bir imgelem dünyası yaratan Bilge Karasu'da duyguların kimi zaman çeşitli imgelere dönüştüğü gözlemlenmektedir. Eserlerde duygu ve düşüncelerin kısa aktarımı bilişsel süreçlerin önüne geçişini engellerken canlı tasvirleri ve karakterlerin durumunu ortaya koyan iç monolog ve iç çözümleme gibi yöntemlerin duygusal süreçleri başlattığı sonucuna varılmıştır.

Duygusal durumların ayrıntılı tasvirinin metin içerisinde empatinin tematikleşmesini sağlarken okur için de katartik bir açıklık yarattığı anlaşılmaktadır. Eser içerisinde karakterler duygu ve düşüncelerini yalnızca karşılarındaki kişiye yansıtmakla kalmayıp, duygunun yoğunluğunun arttığı durumlarda bunun çevrelerindeki nesnelere yansıtarak onları Einfühlung öznesine dönüştürdüğü ortaya çıkmaktadır. Karakterin çağrışım dünyasının genişlediği durumlarda empatik süreçlerde hayal gücünün rolü artmaktadır. Eserlerde anlatıcının konumu, empatik süreçlerin aktarımında önemlidir. Hâkim bakan ve her şeyi bilen anlatıcının, karakterin duygu durumunu daha başarılı yansıtırken gözlemci anlatıcının duygusal süreci başlatabilmesinin daha zor olduğu sonucuna varılmıştır. Karakterler üzerinde bir bilinç düzlemi oluşturan empatik süreçlerin eser ile özdeşim kurulmasını sağladığı sonucuna varılmıştır. Genel olarak, Bilge Karasu'nun eserlerinde empatik süreçlerin kimi zaman bilişsel boyutta kaldığı görülse de özellikle post-modern anlatı tekniklerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı hikayelerde empatinin duygusal boyutlara taşındığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aaltola, E. (2014). Varieties of Empathy and Moral Agency. *Springer Science+Business Media Dordrecht, Topoi*, 33, 243-253.
- Agosta, L. (2010). *Empathy in the Context of Philosophy (Renewing Philosophy)*. London: Palgrave Macmillan.
- Alabulut, S. (2017). Alımlama Estetiği. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 122.
- Anar, T. (2014). Edebiyat Eserlerini Anlamak ve Yorumlamak İçin Farklı Bir Yöntem: Einfühlung Teorisi. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 48 (48), 23-46
- Aytaç, G. (2009). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınlar.
- Barnett, G., & Mann, R. E. (2013). Empathy Deficits and Sexual Offending: A model of Obstacles to Empathy. *Aggression and Violent Behavior*, 18, 228–239. doi: 10.1016/j.avb.2012.11.010
- Carruthers, P., & Smith, P. (1996). *Theories of Theories of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coplan, A. (2011). Will The Real Empathy Please Stand Up? A Case For A Narrow Conceptualization. *The Southern Journal of Philosophy*, 49, 40–65. doi:10.1111/j.2041–6962.2011.00056.x
- Coplan, A., & Goldie, P. (2011). *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford: Oxford University Press.
- Coşkun, B. (2011). Felsefi Antropoloji ve İnsan Hakları Kavramları Bağlamında Başka İnsan. Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Cirhinoğlu, F. G. (ed). (2018). *Duygu Psikolojisi*. Ankara. Nobel

- Curtis, R. & Elliott, R.G. (Translator) (2014) An Introduction to Einfühlung, *Art in Translation*, 6 (4), 353-376, DOI: 10.1080/17561310.2014.11425535
- Davies, M., & Stone, T., eds. (1995). *Folk Psychology: The Theory of Mind Debate*. New Jersey: Blackwell
- Davis, M. H. (1996). *Empathy: A social psychological approach*. Madison, WI: Brown & Benchmark. England: Routledge
- Di Pellegrino, G., Fadiga, L., Fogassi, L. (1992). Understanding motor events: A Neurophysiological Study. *Exp Brain Res* 91, 176–180. <https://doi.org/10.1007/BF00230027>
- Depew, D. (2005). Empathy, Psychology, and Aesthetics: Reflections on a Repair Concept. *Poroi* 4 (1), 99-107. DOI:[10.13008/2151-2957.1033](https://doi.org/10.13008/2151-2957.1033)
- Dilthey, W. (1999). Hermeneutik ve Tin Bilimleri, Türkçesi: D. Özlem, Paradigma, İstanbul.
- Doğan, Y. (2018). Antikçağdaki ruh anlayışlarının zihin felsefesi tarihindeki yansımaları üzerine (Master's thesis, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Dökmen, Ü. (2019). Empatinin Yeni Bir Modele Dayanılarak Ölçülmesi ve Psikodrama İle Geliştirilmesi. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 21 (1), 155-190. DOI: 10.1501/Egifak_0000000999
- Dökmen, Ü. (2021). *Sanatta ve Günlük Yaşamda İletişim Çatışmaları ve Empati*. Remzi Kitapevi. İstanbul
- Eagleton, T. (2017), *Edebiyat Kuramı Giriş*, Ayrıntı Yayınları, (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul

- Eisenberg, N., Fabes, R. A., & Spinrad, T. L. (2006). *Prosocial Development*. In N. Eisenberg, W. Damon, & R. M. Lerner (Eds.), *Handbook of child psychology: Social, emotional, and personality development* (pp. 646–718). John Wiley & Sons, Inc.
- Eisenberg, N., Cumberland, A., Spinrad, T., Fabes, R., Shepard, S., Reiser, M., Guthrie, I. (2001). The Relations of Regulation and Emotionality to Children's Externalizing and Internalizing Problem Behavior. *Society for Research in Child Development, Inc* 72 (4), 1112–1134
- Ercolino, S. (2018). Negative Empathy History, Theory, Criticism. *Orbis Litterarum*, 73, 243–262. DOI: 10.1111/oli.12175
- Esenyel, M. Z. (2016). Fenomenolojide Beden Problemi: Husserl, Sartre ve Merleau-Ponty. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Fauvel, L.F.A. (2009) The Archaeology of Empathy, Philosophy Department Unpublished *Doctoral Dissertation, Stony Brook University, USA*, <http://hdl.handle.net/1951/48215>
- Ferber, M. (2020). *Romantizm Kısa Bir Giriş*. İstanbul. Say Yayınları
- Gallese, V., Fadiga, L., Fogassi, L., & Rizzolatti, G. (1996). Action recognition in the premotor cortex. *Oxford University Press*, 119, 593-609.
- Goldman, A. I. (1993). Ethics and Cognitive Science. *Ethics*, 103 (2), 337– 360. doi:10.1086/293500
- Goldman, A. I. & Sripada, C. S. (2005). Simulationist Models of Face-Based Emotion Recognition. *Cognition.*, 94 (3): 193-213. DOI: 10.1016/j.cognition.2004.01.005

- Goldman, A. I. (2006). *Simulating minds: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*. New York: Oxford University Press.
- Göçmen, D. (2001-2006) Adam Smith'in "Tarafsız Gözlemci" Kavramı Ve Ruh-Beden Problemi, Doktora Çalışması, çev. Kenan Kalyon.
- Gözel, Ö. (2020). Varlık ve Zaman'da Kendi-Oлма ve Birlikte-Oлма, *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 13 (2), 76-103 ISSN 1309-1328
- Grondin, J. (2017). *Hermeneutik*. Ankara: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 89.
- Gülenç, K. (2018). Gadamer ve Felsefi Hermeneutik. *Felsefe Söyleşileri IX-X*. Maltepe Üniversitesi. s. 40-74.
- Hatfield, E., Cacioppo, J. T., & Rapson, R. L. (1993). Emotional contagion. *Current Directions in Psychological Science*, 2 (3), 96–99. <https://doi.org/10.1111/1467-8721.ep10770953>
- Heidegger, M. (2020) Varlık ve Zaman. İstanbul. Alfa.
- Hoffman, M. (2000). *Empathy and Moral Development: Implications for Caring and Justice*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Hoffman, M. (1982). Affect and moral development. *Emotional Development*, 16, 83-104.
- Hogan, R. (1969). Development of an Empathy Scale. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 33 (3), 307–316.
- Holub, R. C. (1984). *Reception theory: A critical introduction*. London: Methuen.
- Hume, D. (2009). *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*. BilgeSu Yayıncılık. Ankara. Çev: Ergun Baylan
- Kabapınar, Y. (ed.). (2015). *Empatiyle Gelişmek Empatiyi Geliştirmek: Çocuk Ve Empati*. Ankara: Pegem Akademi.

- Kant, I. (2002). *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*, çev. Ionna Kuçuradi, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Karakoç, N. (2020). Edebiyat Ve Zihin: Bilişsel Edebiyat Kuramına Doğru (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü)
- Karasu, B. (2020), *Göçmüş Kediler Bahçesi*, İstanbul: Metis
- Karasu, B. (2019a), *Narla İncire Gazel*, İstanbul: Metis,
- Karasu, B. (2019b), *Troya'da Ölüm Vardı*, İstanbul: Metis
- Karasu, B. (2016a), *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, İstanbul: Metis
- Karasu, B. (2016b), *Kısmet Büfesi*, İstanbul: Metis
- Keen, S. (2018). Empathy Studies. D. H. Richter içinde, *A Companion to Literary Theory* (s. 126-138). Oxford: John Wiley & Sons Ltd.
- Keen, S. (2011). Fast Tracks to Narrative Empathy: Anthropomorphism and Dehumanization in Graphic Narratives. *SubStance*, 40 (1), Issue 124, 135-155
- Keen, S. (2007). *Empathy and Novel*. Oxford: Oxford University Press
- Keysers, C. (2011). Empatik Beyin. İstanbul, Alfa Yayınları.
- Klimecki-Lenz, O. M., & Singer, T. (2013). *Empathy From The Perspective Of Social Neuroscience*. The Cambridge handbook of human affective neuroscience.
- Kolcu, A. İ. (2008). Edebiyat Kuramları, Erzurum: Salkım Söğüt Yayınları.
- Kösteloğlu, Z. (2020). Okul Öncesi Dünya Çocuk Edebiyatında Empati Olgusunun Karşılaştırılması.,Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Master Tezi.

- Lanzoni, S. (2018). *Empathy: A History*, Yale University Press, New Haven and London.
- Levinas, E. (2005). *Zaman ve Başka*. Z. Direk (Haz.). Özkan Gözel (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Losoya, S. H., & Eisenberg, N. (2001). Affective empathy. In *Interpersonal sensitivity*. (pp. 35-58). Psychology Press.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Algının fenomenolojisi*. İstanbul. İthaki.
- Moran, B. (2020). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Nichols, S., & Stich, S. (2003). *Mindreading: An Integrated Account of Pretence, Self-Awareness, and Understanding Other Minds*. Oxford: Oxford University Press.
- Nietzsche, F. (2014). *Tan kızılığı* (H. Salihoğlu & Ü. Özdağ, Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Novak, M. (2011). The Complicated History of Einfühlung, *Argument*, 1 (2), 301-326.
- Öktem, Ü. (2000)., Descartes, Kant, Bergson ve Husserl'de Sezgi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 40, 1-2
- Özçınar, Ş. (2007). *Kendinin-Bilinci ve Öteki Diyalektiği: Hegel Felsefesinde Bilincin Dolayımı ve Nesnelleşmesi*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe (Sistemik Felsefe ve Mantık) Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Özlem. D. (2004), *Hermeneutik ve Şiir Sanatı*, *Cogito*, Sayı: 37, İstanbul,
- Özen, O. V. (2021) Nietzsche's Theory of Empathy, *Philosophical Papers*, 50:1-2, 235-280, DOI: 10.1080/05568641.2021.1938649

- Özkan, C.İ. (2019), *Descartes'in Zihin Teorisi ve Sınırları. MetaZihin: Yapay Zeka ve Zihin Felsefesi Dergisi*, 2 (2), 243-254
- Rızvanoğlu, E. (2020), Locke ve Hume'un Kişisel Özdeşlik Anlayışları Bağlamında Benlik, Bellek ve Bilinç. *Beytulhikme Int J Phil*, 10 (3), 957-975. Doi: 10.18491/beytulhikme.1639 Research Article:
- Richards, I.A. (2004). *Principles of Literary Criticism*. London & New York: Routledge and Kegan Paul.
- Rizzolatti, G., Fadiga, L., Gallese, V., & Fogassi, L. (1996). Premotor cortex and the recognition of motor actions. *Cognitive Brain Research* 3, 131-141.
- Rogers, C. (1975). Empathic: An unappreciated way of being. *The Counseling Psychologist*, 5, 2–10. doi:10.1177/001100007500500202
- Sartre, J-P. (2009). Varlık ve Hiçlik. G. Çankaya Eksen & T. Ilgaz (Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları
- Shanton, K., & Goldman, A. (2010). Simulation theory. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science*, 1 (4), 527-538.
- Stich, S., & Nichols, S. (1997). Cognitive penetrability, rationality and restricted simulation. *Mind & Language*, 12 (3-4), 297–326. <https://doi.org/10.1111/1468-0017.00050>
- Titchener, E. B. (1909). Elementary Psychology of Thought Processes. *The Philosophical Review*, 18 (3), 338-343
- Tunalı, İ. (2012). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tolstoy, L.N. (2020). *Sanat Nedir?* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Uygur, N. (1998). *Edmund Husserl'de Başkasının Beni Sorunu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,

- Verducci, S. (1999). Empathy and morality. *Philosophy of Education Archive*, 253-260.
- Yıkımlı, S. (2019). Türkiye Türkçesinde empati dili (Söylem çözümlemesi). ESOGÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Master Tezi.
- Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleşim*. (çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Zahavi, D. (2008). Simulation, Projection and Empathy. *Consciousness and Cognition*, 17, 514-522. doi: 10.1016/j.concog.2008.03.010
- Zahavi, D. (2012). Comment: Basic Empathy and Complex Empathy. *Emotion Review* 4 (1), <https://doi.org/10.1177/1754073911421387>.
- Zahavi, D. (2014). Empathy and other-directed intentionality. *Topoi*, 33 (1), 129-142.



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih:25.03.2022

Tez Başlığı: Bilge Karasu'nun Hikayelerinde Empati

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 150 sayfalık kısmına ilişkin, 25/03/2022 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 4 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- Kaynakça hariç
- Alıntılar hariç
- Alıntılar dâhil
- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza
25.03.2022

Adı Soyadı: Esmâ Acımert

Öğrenci No: N18232723

Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Programı: Yeni Türk Edebiyatı

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Dr. Serdar Odacı



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT**

Date: 25.03.2022

Thesis Title : : Empathy in Bilge Karasu's Stories

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 25.03.2022 for the total of 150 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 4 %.

Filtering options applied:

- Approval and Declaration sections excluded
- Bibliography/Works Cited excluded
- Quotes excluded
- Quotes included
- Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Date and Signature
25.03.2022

Name Surname: Esma Acimert

Student No: N18232723

Department: Turkish Language and Literature

Program: Modern Turkish Literature

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

Assoc. Prof. Serdar Odacı



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 25/03/2022

Tez Başlığı: Bilge Karasu'nun Hikayelerinde Empati

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza
25.03.2022

Adı Soyadı: Esmâ Acımert

Öğrenci No: N18232723

Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Programı: Yeni Türk Edebiyatı

Statüsü: Yüksek Lisans Doktora Bütünleşik
Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Doç. Dr. Serdar Odacı

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Telefon: 0-312-2976860

Faks: 0-3122992147

E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT**

Date: 25/03/2022

Thesis Title: Empathy in Bilge Karasu's Stories

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

Date and Signature

25.03.2022

Name Surname: Esma Acimert

Student No: N18232723

Department: Turkish Language and Literature

Program: Modern Turkish Literature

Status: MA Ph.D. Combined MA/ Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

Assoc. Prof. Serdar Odacı