

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



CUMHURİYET DÖNEMİ FANTASTİK TÜRK HİKÂYESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

YASEMİN OLUR ÇEKER


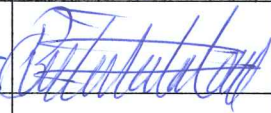

DANIŞMAN
YRD. DOÇ. DR. YÜKSEL TOPALOĞLU

EDİRNE

2011

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

YASEMİN OLUR ÇEKER tarafından hazırlanan **CUMHURİYET DÖNEMİ FANTASTİK TÜRK HİKÂYESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME** Konulu **YÜKSEK LİSANS** Tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 12.-13. maddeleri uyarınca **08.03.2011 Salı** günü saat **15.30**'da yapılmış olup, tezin * Kabul edilmesine.....
OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof. Dr. Recep DUYMAZ	<u>Kabul edilmesine</u>	
Yrd. Doç. Dr. Bülent ATALAY	<u>Kabul edilmesine</u>	
Yrd. Doç. Dr. Yüksel TOPALOĞLU (Danışman)	<u>Kabul edilmesine</u>	

* Jüri üyelerinin, teze ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	396601
Yazar Adı / Soyadı	YASEMİN OLUR ÇEKER
Uyruğu / T.C.Kimlik No	T.C. 53959347948
Telefon / Cep Telefonu	0212 6764669 05425438514
e-Posta	yaseminolur@yahoo.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Cumhuriyet Dönemi Fantastik Türk Hikayesi Üzerine Bir İnceleme
Tezin Tercümesi	A Study on the Fantastic Turkish Story of the Republic Era
Konu Başlıkları	Türk Dili ve Edebiyatı
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	Türk Edebiyatı Bölümü
Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2011
Sayfa	143
Tez Danışmanları	Yrd. Doç. Dr. Yüksel Topaloğlu
Dizin Terimleri	Türk dili ve edebiyatı=Turkish language and literature Hikaye=Story Fantastik=Fantastic Fantastik öğeler=Fantastic items Cumhuriyet Dönemi=Republican Period
Önerilen Dizin Terimleri	
Yayımlama İzni	<input type="checkbox"/> Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum <input checked="" type="checkbox"/> Ertelemesini istiyorum [3 Yıl]

b. Tezimin Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi tarafından çoğaltılması veya yayımının **17.03.2014** tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtım ve yayımı için, tezimle ilgili fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.
NOT: (Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.)

28.03.2011

İmza:.....

Yazdır

Tezin Adı: Cumhuriyet Dönemi Fantastik Türk Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme**Hazırlayan: Yasemin OLUR ÇEKER****ÖZET**

Bu çalışma Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatındaki fantastik hikâyeleri esas almıştır. Çalışma, *Giriş*, *Sonuç* ve *Kaynakça* dışında iki ana bölümden oluşmaktadır. *Birinci Bölüm*'de kavram olarak fantastik ele alınıp, dünya edebiyatında fantastik türler genel olarak değerlendirilmiştir. Türk edebiyatında Cumhuriyet öncesi ve sonrası fantastik edebiyatın bir panoraması çizilmiştir. *İkinci Bölüm*'de ise Cumhuriyet dönemi fantastik Türk hikâyeleri belirlenen izlekler doğrultusunda incelenmiş ve *Sonuç* bölümünde inceleme sonucu verilmiştir. Tezde kullanılan kaynaklar *Kaynakça*'da belirtilmiştir.

Anahtar kelimeler: Fantastik, Türk Edebiyatı, hikâye, Cumhuriyet dönemi

Name of Thesis: A Study on the Fantastic Turkish Story of the Republic Era

Prepared by: Yasemin OLUR ÇEKER

ABSTRACT

The focus of this work is fantastic stories in Turkish literature of the Republic era. It is composed of two parts except *Introduction*, *Conclusion* and *Bibliography*. In the *First Section* the term fantastic is discussed as a notion and the fantastic genres of the world literature are analyzed. History of fantastic in Turkish literature of both the Ottoman and the Republic era takes place in this text. In the *Second Section* fantastic Turkish stories of the Republic era are analyzed through the determined themes and in the *Conclusion* section the result is given. The written sources take place in the *Bibliography* section.

Key words: Fantastic, Turkish Literature, story, Republic era

ÖN SÖZ

Fantezi, bütün edebiyat eserlerinin başlangıç noktasıdır. Yazar önce hayal eder ve sonra bunu dile döker. Başlangıçta sözlü olan edebiyat büyük oranda fanteziye dayanırken, yazılı geleneğe geçildiğinde zamanla eserler gördüğünü birebir aktarma yoluna gitmiştir. Edebiyatın izlediği “soyuttan somuta” giden bu güzergâhta, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının “fantastik” edebiyatın neresinde durduğuna dair çalışmalara bir katkı sağlamak amacıyla hikâyeler üzerinden bir incelemeye gittik. Cumhuriyet döneminde fantastik olarak adlandırabileceğimiz eserlere rastlıyoruz olsak da bu türe dâhil olmuş eserler üzerinde yapılan çalışmaların az olması ve fantastik türün dünya edebiyatında en çok okunan edebî türler arasında yer alması bizi böyle bir çalışma yapmaya yöneltmiştir.

Çalışmamız iki ana bölümden oluşuyor. *Birinci Bölüm*'de fantastik kavramı üzerine çalışmış isimlerin bu kavramla ilgili görüşlerinden yola çıkarak “fantastik”e kavramsal bir çerçeve / sınır çizmeye çalıştık. Bunu yaparken tür olarak fantastiğin sınırlarını belirlemeye çalışmış Tzvetan Todorov'un ve çeşitli edebiyat eleştirmenlerinin görüşlerinden yola çıktık. Bu bölümü yazarken fantastiği kavram olarak sınırlandırmanın zorluğunu yaşadık ve Türk edebiyatında konuyla ilgili görüşlerden en önemlisi diyebileceğimiz Berna Moran'ın fantastik tanımını da değerlendirdikten sonra kendi tanımımızı yaptık.

Fantastik kavramını sınırladıktan sonra Cumhuriyet dönemi Türk hikâyesindeki izlekleri belirlemeye çalıştık. Çalışmamızın *İkinci Bölüm*'ünü de bu izlekler doğrultusunda incelediğimiz hikâyeler oluşturuyor. Bu bölümde Ahmet Hamdi Tanpınar, Nazlı Eray, Sait Faik Abasıyanık, Hasan Ali Toptaş, Sadık Yemni, Sulhi Dölek, Orhan Duru, İzzet Yasar, Onat Kutlar, Yavuz Ekinci, İhsan Oktay Anar, Barış Müstecaplıoğlu, Yusuf Atılgan, Evren İmre, Ümit Yaşar Özkan'ın hikâyelerinden fantastik türe dâhil edebildiğimiz örnekleri inceledik.

Birinci bölümdeki kavramsal yaklaşımlarla ikinci bölümdeki tematik çözümler sonucunda ulaştığımız netice ve bulguları *Sonuç* kısmında ifade ettik. Tezde yararlandığımız kaynakları ise *Kaynakça* da sunduk.

Çalışmanın her aşamasında benden desteğini esirgemeyen, motivasyonumu ayakta tutan değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Yüksel Topaloğlu'na, tezle alakalı kaynak bulma noktasında bana yol gösteren eşim Alper Çeker'e ve tezimize verdikleri destek için TÜBAP'a teşekkür ederim. Umarım bu çalışma Türk edebiyatındaki fantastik türlerin gelişmesine bir katkı sağlar.

Yasemin OLUR ÇEKER
Şubat, 2011

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT	ii
ÖN SÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ	1

I.BÖLÜM

A. KAVRAM OLARAK FANTASTİK.....	4
B. DÜNYA EDEBİYATINDA FANTASTİK HİKÂYE ve ROMANIN GELİŞİMİ.....	27
C. CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK EDEBİYATINDA FANTASTİK TÜRLERİN VARLIĞI ve GELİŞİMİ	33
D. CUMHURİYET DÖNEMİ FANTASTİK TÜRK HİKÂYESİ	37

II. BÖLÜM

A. HİKÂYELERİN İZLEKSEL AÇIDAN İNCELENMESİ.....	41
1. Fantastik İzlekler	41
a. Rüya.....	44
b. İkizleşme	56
c. Dönüşüm	72
d. Zaman Algısı	84
e. Bakış	98
f. Eksilme /Eksiltme	105

g. Çoğalma /Bölünme	110
h. Olağandışı Varlıklar	116
ı. Yer değiştirme	122
i. Kişileştirme	124
SONUÇ.....	127
KAYNAKÇA / BİBLİYOGRAFYA.....	130

KISALTMALAR LİSTESİ

Age	: Adı geçen eser
agm.	: Adı geçen makale
Ank.	: Ankara
Dr.	: Doktor
Gös. yer.	: Gösterilen yer
İst.	: İstanbul
MEB	: Millî Eğitim Bakanlığı
s.	: Sayfa
vs.	: Vesaire
YKY	: Yapı Kredi Yayınları
Yrd. Doç.	: Yardımcı Doçent

GİRİŞ

Fantastik, kökleri tarihin derinliklerine uzanan bir türdür. Hattâ o, neredeyse insanlıkla yaşıt bir türdür de denilebilir. Bu açıdan bakınca dünya edebiyatında fantastik türde hem teorik, hem de pratik düzlemde pek çok inceleme ve edebî ürünün üretildiğini görüyoruz. Batı etkisindeki Türk edebiyatına baktığımızda ise bunun tersi bir durumla karşılaşırız. Batı etkisindeki Türk edebiyatından önce fantastik türe dâhil edebileceğimiz eserlerin varlığına çokça rastlamamıza rağmen Batı merkezli modernleşme sürecinde durum değişmiştir.

Batı edebiyatında bu türde yoğun metin üretimi olduğunu yukarıda ifade etmiştik. Bununla birlikte tür üzerinde kayda değer birçok teorik çalışmanın da yapıldığını belirtmek gerekir. Gerçekten de bugün Batıda bu tür üzerine yapılmış hem nicelik hem de nitelik bakımından çok önemli incelemeler vardır. Kabul etmek gerekir ki burada bütün bu incelemelere temas etmek ve onları layıkıyla değerlendirebilmek mümkün değildir. Bu itibarla burada sadece çok önemli olduğunu düşündüğümüz birkaç teorik çalışmayı ismen anacak ve bunları kısaca tanıtmaya çalışacağız. Bu açıdan Batı literatürüne baktığımızda öncelikle Tzvetan Todorov'un *Fantastik* adlı incelemesi dikkatimizi çeker. Todorov bu incelemesinde fantastik türü yapısalcı bir yaklaşımla ele alır. On bölümden oluşan bu eser edebî türlere dair fikirler ve bunun peşi sıra bir tür olarak fantastiğin tanımının yapılmasıyla başlar. Bu bölümlerde Todorov, fantastik kavramının tanımını yapmanın, fantastiğe bir sınır çizmenin zorluğundan bahseder. İlerleyen bölümlerde fantastik izlekleri belirler ve bu izlekleri Batı edebiyatındaki örneklerle destekler.

Önemli olduğunu düşündüğümüz bir diğer yabancı kaynak ise Jean-Luc Steinmetz'in *Fantastik Edebiyat* adlı incelemesidir. İki ana bölümden oluşan bu esere yazar, fantastik kelimesinin etimolojik tanımını yaparak başlar. Bu kavrama dair çeşitli görüşleri verir ve belirlediği fantastik izleklerle bu bölümü bitirir. İkinci bölümde farklı kültürlerin fantastik edebiyat geçmişlerine dair başlıklar vardır.

Rosemary Jackson'ın *Fantasy: The Literature of Subversion* adlı eseri ise fantastik kavramına gerçekliğin ne olduğu üzerinden varmaya çalışır. İki ana bölümden oluşan eserin birinci bölümünde kavram olarak fantastik ele alındıktan sonra ikinci bölümde gotik hikâye ve romanlar işlenir. Fantastik gerçeklikten, Viktorya dönemi edebiyatından bahsederek günümüz fantastiğinin temellerine gelinerek eser tamamlanır.

Bunlarla birlikte Türk edebiyatında bu türde hem metin, hem de bu metinler üzerindeki kuramsal çalışmaların azlığı çalışmamızı genel olarak yabancı kaynaklar üzerinde yoğunlaştırmamıza sebep oldu. Türk edebiyatında bu tür Cumhuriyet dönemi olarak adlandırdığımız dönemin başlarında Tanpınar'ın öncü diyebileceğimiz hikâyeleri ile dikkat çeker. Tür üzerindeki kuramsal ilk düşüncüler ve ciddi incelemeler ise çok sonralarıdır. Bu bağlamda anılabilecek ilk önemli inceleme Berna Moran'ın *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3* adlı kitabında yer alan “Türk Romanında Fantastiğin Serüveni”dir. Moran'ın bu makalesi ilk ciddi çalışmalardan biri olmasının yanında özellikle fantastik kavramını Todorov'dan hareketle Türk edebiyatına uyarlaması bakımından dikkate değerdir. Bu makaleden sonra fantastik türler üzerine hem genel hem de şahsiyet merkezli çalışmaların daha çok akademik olarak ele alınmaya başladığını söyleyebiliriz. Bunun dışında Türk edebiyatında fantastiğin seyrini inceleyen Recep Duymaz'ın *Muhayyelât Üzerinde Bir İnceleme* adlı çalışması da Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatı ve öncesi arasında bir geçiş eseri olan *Muhayyelât*'ı inceleyerek fantastiğin öncesini ve sonrasını ele alması bakımından önemlidir. Duymaz bu incelemesinde bir yanda özgün metni sunar, diğer yanda ise onun eski ve yeni edebiyat anlayışları bakımından ne anlam ifade ettiğini belirler. Fantastik Türk edebiyatıyla ilgili olarak yapılan çalışmalar arasında Elif Türker'in “Hasan Ali Toptaş Romanlarında “Belirsizliğin Bilgeliği”: Bir Okuma Önerisi”, Başak Sipahioğlu'na ait “1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı”, Yeliz Özge Toyman'a ait “Nazlı Eray'ın Roman Dünyasında Düşü ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu ile Fantastik Unsurlar”, Seda Gül Kartal'ın “ Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Roman ve Hikâyelerinde Fantastik Öğeler(1923-1960)” isimli yüksek lisans çalışmaları ve Nuran Özlük'e ait Türk Edebiyatı'nda Fantastik Roman” ve Pelin Aslan'a ait “Osmanlı-Türk Modernleşmesinde Varla Yok Arası Bir Tür: Fantastik

Roman(1875-1960)” adlı doktora çalışmaları bu türe yönelik yapılan çalışmalar arasında bulunuyor. Aydın Ertekin’in, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi’nde yayımlanan “Fantastik Yazın Nedir?” isimli makalesi de fantastik kavramına yönelik kullandığımız makaleler arasında yer alıyor.

Tezimizin temelini oluşturan bu alanda öncelikli kaynağımız Bulgar asıllı Fransız yazar Tzvetan Todorov’a ait Fantastik adlı eser oldu. Bu kitap fantastik edebiyat üzerine dünya genelinde kabul görmüş bir metindir. İkincil kaynaklarımız da bu kitabı esas almışlardır. Çalışmamızda faydalandığımız diğer kaynaklar kaynakça bölümünde verilmiştir.

Belirlediğimiz fantastik tanımına uyan hikâyelerde beliren ortak noktaları “izlekler” olarak sınıflandırarak incelememizi bu izlekler üzerinden gerçekleştirdik. Sınıflandırdığımız izleklerle ilgili ön bilgileri verdikten sonra hikâyeleri buldukları izleklerin başlıkları altında tahlil ettik. Bunu yaparken karşılaştırma yönteminden de faydalandık.

Hikâye incelemeleri sonunda Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında fantastik hikâye ile ilgili bir kanıya ulaştık. Bunu da “Sonuç” bölümünde dile getirdik. Yaptığımız bu çalışma ile fantastik edebiyat incelemelerine bir katkı sağlamayı ve bu türe dikkat çekmeyi hedefledik. Umarız çalışmamız bu amaca ulaşır ve başka araştırmacıların eklemeleri ve destekleriyle de gelişir.

I.BÖLÜM

“Hayatın imkânlarını tükettiği her yerde harikuladenin altın kapıları açılır”

Ahmet Hamdi Tanpınar

A. KAVRAM OLARAK FANTASTİK

“Fantastik” sadece içinde hobbitler, elfler, büyücüler, cinler, periler gibi tiplerin yer aldığı olağanüstü bir tür müdür? Olağanüstülüğü içeren her edebî ürünü “fantastik tür” başlığı altında toplayabilir miyiz? Olağanüstü öğelerle örülü tüm eserleri “fantastik” olarak nitelersek, neden bu tür eserler farklı farklı sınıflandırmalara (bilim kurgu, gotik, büyü gerçekçi, masal, peri masalı, korku) sahipler? Ya da bir edebî eserin sadece hayale dayanması bile fantastik olması için yeterli midir?

Asıl konumuz olan Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatında fantastik hikâyeleri incelemeye başlamadan önce fantastik kavramını bilimsel bir yaklaşımla ele almayı uygun gördük. Dünyada konuyla ilgili olarak fikir beyan etmiş isimlerin “fantastik” tanımlarını değerlendirerek bu kavramın sınırlarını belirleyeceğiz.

Fantastik edebiyatın önde gelen isimlerinden Arjantinli yazar Julio Cortázar kendi hikâyeleriyle ilgili olarak şöyle der:

“Yazdığım hikâyelerin hemen hemen hepsi, daha iyi bir terim olmaması nedeniyle “fantastik” olarak bilinen türe aittir ve her şeyin on sekizinci yüzyılın bilimsel ve felsefi optimizmi tarafından kabul edildiği gibi, yani aşağı yukarı ahenkli bir biçimde bir kanunlar, prensipler, sebep-sonuç ilişkileri, tanımlanan psikolojiler ve haritası iyi çizilmiş coğrafyalar sistemi ile yönetilen bir dünyada, tanımlanabileceğine ve açıklanabileceğine inanmaktan ibaret olan sahte realizme karşı çıkarlar.”¹

¹ Julio Cortázar, “Kısa Hikâyenin Bazı Yönleri”, Türkçesi: Ü. Ümare Yazar, *Hece Öykü*, sayı 5, yıl 1, Ekim-Kasım 2004, s.51-59.

Cortázar, fantastik hikâyelerini böyle ifade ediyor. Ona göre fantastik olan, *sahte realizme* karşı çıkandır. Bu noktada realizmin ne olduğu sorusu ortaya çıkıyor. Yalnızca imgelemde var olmayan, nesnel gerçekliğin üzerinden yazılan eserleri “gerçekçi edebiyat” başlığı altında topluyoruz. Gerçekçiliği daha özel bir anlamda, toplumcu gerçekçilik olarak da adlandırabiliriz. Bu anlayış doğayı ya da nesnel gerçekliği kopya etmeyi değil, insani yaratmayla doğaya ve nesnel gerçekliğe katkıda bulunmayı gerektirir.² Cortázar bunu sahte realizm olarak görür ve karşı çıkar.

Fantastik olanın gerçeğe bir başkaldırı olduğunu iddia eden bu ifadelerden sonra, konuyu teorik olarak ele alan Tzvetan Todorov’un fantastiği nasıl tanımladığına bakalım.

“Fantastik” i bir tür olarak inceleyen Todorov’ a göre ona can veren, kararsızlık duygusudur. Bu duygunun söylediği “*Neredeyse inandım.*”³, fantastiğin temel duygusunu dile getiren cümledir. Todorov’a göre okuyucunun kararsızlığı, fantastiğin ilk koşuludur. Fantastik metinde bir kahramanın yaşadığı kararsızlık, okuyucuyunun hikâyedeki kişilerinin evrenine katılımını gerektirir. Bu durumda okuyucu anlatılan olayları kesinlikten uzak bir biçimde algılar.⁴

Todorov’a göre fantastiği diğer olağanüstü türlerden ayıran bir başka unsur da okuyucunun o eserlere, hayal ürünü olduğu bilinciyle yaklaşmasıdır. Todorov’un verdiği örneğe göre hayvanların konuştuğu bir fablı okuyan okuyucu bununla ilgili şüpheye düşmez. Bu metnin alegorik olduğunu bilir ve bu bilinçle metni okur. Ama Todorov’un yaptığı fantastik tanımında ise durum böyle değildir. O, olağanüstü öğelerle kurgulanmış tüm eserleri fantastik olarak nitelemez. Ona göre fantastik, olağanüstü ile tekinsizin arasında bir sınırdadır:

“Gördüğümüz gibi fantastik, bir kararsızlık süresi kadardır: algıladıkları şeyin, paylaşılan düşüncenin tanımladığı biçimiyle “gerçeklik” olup olmadığına karar vermek zorunda kalan okuyucunun ve öykü kişisinin ortak kararsızlığı. Öykünün sonunda öykü kişisi değil de okuyucu yine de bir seçim yapar, çözümlerden birini

² Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi*,(natüralizm ve gerçekçilik maddelerinden özetle).

³ Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Metis Eleştirisi, Ocak 2004, s.37.

⁴ Tzvetan Todorov, *Age.*, s.37.

benimser ve fantastiğın dışına çıkar. Gerçekliğin yasaları olduğu gibi duruyor ve anlatılan olayları açıklamaya yarıyorsa yapıt başka bir türe girer: tekinsiz türe. Ya da tersine okuyucu, olayı açıklamak için yeni doğa yasalarını kabul etmek durumundaysa olağanüstü türe girmiş oluruz.”⁵

Bu açıklamadan da hayale dayalı bir metne fantastik diyebilmek için eserin sonunu beklememiz gerektiğini anlıyoruz. İçinde cinler, hayaletler gibi olağanüstü unsurları barındıran bir eserin sonuna geldiğimizde, bunların aslında oynanan bir oyundan ibaret olduğunu görebiliriz. Bu durumda fantastik öğeler taşıyan bu eser “*olağanüstü*” ya da “*fantastik*” (Todorov’un tanımlamalarına göre) gibi gözükürken başka bir türe, Todorov’un tabiriyle “*tekinsiz tür*”e girer (Örneğin Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Gulyabani* adlı romanının sonunda, kurguda geçen cinlerin ve perilerin, köylüleri korkutmaya çalışan kılık değiştirmiş insanlar olduğu ortaya çıkar).

Todorov’un genel kabul gören bu tanımlamasını ön bilgi olarak verdikten sonra bu tanımı diğer verilerle bir arada değerlendirelim.

Öncelikle kelimenin etimolojik tanımına bakalım: Fantastik kelimesi köken olarak Yunanca olan ve “görünür kılmak” anlamına gelen bir fiile dayanır. Jean Luc Steinmetz *Fantastik Edebiyat* adlı eserinde kelimenin etimolojisini şu şekilde yapar:

“Sözcük Latince bir sıfat olan fantasticum yoluyla Yunanca bir fiile kadar uzanıyor; phantasein: “görünür kılmak”, “gibi görünmek”, aynı zamanda da olağanüstü olaylar söz konusu olduğunda “kendini göstermek”, “görünmek”. Phantasia bir hayaldir, tıpkı hortlak, hayalet anlamına gelen phantasma gibi (bu sonuncu kullanımı Aiskhylos ve Eurupides’te buluruz). Sıfat phantastikon (“imgelemi ilgilendiren”) yerini, ad olan ve “temelsiz şeyler hayal edebilme yeteneği” anlamına gelen phantastiké’ye (anıştırma:techné) bırakmıştır (Aristoteles). Sıfat “fantastique” Orta Çağ’da kullanılmıştır. Godefroy tarafından işaret edilen en eski kullanımlarından biri, “cin tutmuş” anlamını verir: “Onunla [bıçakla] büyük bir öfke ve gazap içinde, cin tutmuş gibi [fantastique], içine şeytan girmiş [demoniacle]

⁵ Tzvetan Todorov, *Age.*, s.47.

gibi bizzat kendi elleriyle öldürdü kendini.” Burada “demoniacle” sözcüğünün “fantastique” sözcüğüyle hısımlığı dikkate değerdir. Başka sıfat, fantasieus, “kaçık, aldatici” anlamlarına gelir. Fantasie, klasik Fransızca’da XIX. yüzyıla kadar imgelemi belirtmiştir; ayrıca Nerval’in ünlü bir şiirinin başlığını da böyle anlamak gerekir: “Bir hava ki onun için neler vermezdim.” 1831 tarihli Le Dictionnaire de l’Académie, fantastique sözcüğüne “boş düşlere ve kuruntulara dayanan” anlamını verir ve ilave eder: “Ayrıca cismani bir varlığı, bir gerçekliği olmayan görüntü anlamına da gelir.” Bizi ilgilendiren kabul Littré’de (1863) ortaya çıkar. Sözcük fantastique’i “1-yalnızca imgelemede var olan; 2- yalnızca cismani bir varlığın görüntüsüne sahip olan” şeklinde tanımlar ve bu ikinci ifadeyi açıklamak için şu örneği verir: “ Fantastik öyküler: Genel olarak söylendiği gibi peri masalları, hortlak öyküleri ve özellikle Alman Hoffmann’ın itibar kazandırdığı, doğaüstünün önemli rol oynadığı bir öykü türü.” Bu tanım 1878’de Dictionnaire de l’Académie’de ve daha sonra da Trésor de la langue française’de (c.VIII, 1980) yer alacaktır. Sözcüğün, bu dönemin (XIX. yüzyılın ilk yarısı) sonuna doğrudur ki belirli bir edebi ifade kategorisine, yani bir türe (her ne kadar henüz hiçbir tür kuramı fantastiği içermiyorsa da) ad olarak verilmiş olduğu söylenebilir.

Tüm bu sözlükbilimsel malzeme karmaşık bir olguyu dile getirmektedir. Bu, öyle görünüyor ki, her şeyden önce imgelemele ilgili, daha doğrusu bu yetinin fazlaca bulunmasıyla ilgili bir varoluş tarzını belirtiyor. Fantastik, mantığın karşıtıdır. Bu anlamda ve sağduyu göz önünde bulundurularak, hayal, yanılsama, hatta delilikten sayılabilir. Sözcüğün kökenbilimi dikkati görsel bir olguya, optik bir yanılsamaya çekiyor.”⁶

Jean Luc Steinmetz, konuyu şu cümlelerle bağlar:

⁶ Jean- Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, Türkçesi: Hasan Fehmi Nemli, Dost Yayınları, Ankara, Nisan 2006, s.7-8-9.

“Fantastikte bir şey ortaya çıkar. Hayal ve düş, bütün bunların ancak çığırından çıkmış bir hayal gücünden, altüst olmuş bir ruhtan doğabileceğinin aşikâr olduğu düşüncesiyle, gerçekliğin çiğnenmesi anlamına gelir.”⁷

Steinmetz’e göre gerçekliği çiğneyen tüm eserleri fantastik olarak adlandırabiliyoruz. Burada da, bahsedilen gerçekliğin ne olduğu sorusu tekrar karşımıza çıkıyor. Hangi gerçek? Bu noktada aklımız karışmaya başlıyor.

Nabokov’un *Edebiyat Dersleri*’nde romanları incelemeye başlamadan önceki sözleri ise aklımızı biraz daha karıştıracak gibi görünüyor:

“Romanlarda sözümona “gerçek yaşam”ı aramak gibi ölümcül bir yanıştan kaçınmak için elden geleni yapacağız. Gerçeklerin kurmacasıyla kurmacanın gerçeklerini uzlaştırmaya çalışmayalım. Bayanlar baylar, sözünü edeceğim beş yapıt birer peri masalıdır. Don Quijote da, Bleak House da, Ölü Canlar da peri masalıdır. Madame Bovary ile Anna Karenin ise su katılmamış peri masallarıdır. Ama bu peri masalları olmasa dünya gerçek olmazdı. Kurmaca bir başyapıt özgün bir dünyadır; bu yönüyle de okurun dünyasıyla bağdaşması beklenemez.”⁸

Edebî eserlerin kendi evrenlerinde yaşadıkları gerçeğini kabul ediyoruz. O evrenin bizim nesnel gerçekliğimizle örtüşmesini de beklemiyoruz. Hayale dayalı olup, başka bir evren yarattığı için bütün eserleri fantastik olarak mı niteleyeceğiz? Hayır. İnanılmaz bir güzellik karşısında büyülenip onun ne kadar fantastik olduğunu söyleyebiliriz ama bu, onu edebî bir tür olarak fantastik alana dâhil etmez.

Kafa karıştırıcı bu yaklaşımlardan sonra elimizdeki verilere, yani çeşitli yazarların fantastik tanımlarına bakarak kendi tanımımıza doğru yol almaya devam edelim.

⁷ Gös. yer, s.9.

⁸ Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, Türkçesi: Fatih Özgüven, Nihal Akbulut, Ada Yayınları, s.255.

Burada farklı görüşler devreye giriyor: Jean - Luc Steinmetz, yukarıdaki alıntıda “*Fantastik, mantığın karşıtıdır*”⁹ demişti. Pierre Jourde ve Paolo Tortoresse, ortak yazdıkları “Fantastik: Mantık İçin Bir Skandal” isimli makalede başka bir olağanüstü türle-bilimkurguyla- fantastiği karşılaştırarak buna paralel bir tanım yaparlar. Bu iki yazar bilim kurgunun tıpkı peri masallarında olduğu gibi akla aykırı gelebilecek hiçbir olay barındırmadığını söylerler. Bilim kurgu bir eseri okuyan okurun mantığa duyduğu güven sarsılmaz. Bilim kurgu da tıpkı peri masallarındaki gibi bir ön kabulde okunur. Peri masalı okuyan biri nasıl ki onu yaşamsal deneyimlerden ayrı tutarak başka bir şey olarak okursa, bilim kurgu eseri de aynı türden bir kabullenişle, bilimin güncel verilerinin olabilirliği içinde görür. Bilimin ufkunun açık olması okuyucunun mantığını sarsmaz. Buna karşılık fantastik olarak adlandırdıkları alanda, öznenin dünyayla kurduğu mantıksal ilişkiyi sarsan bir çatışma, yırtılma, rahatsızlık gözlemlenir. Bu durum okuyucuda korku duygusunu da öne çıkarır. Bu korku, tehlike beraberinde doğan bir heyecan değil, gözlerinin önünde olup bitene bir açıklama getiremeyen insanın yaşadığı kaygı ve rahatsızlıktır. İnsan yaşadığı durumu hiçbir düzenle bağdaştıramamasından dolayı bir korku duyar. Pierre Jourde ve Paolo Tortoresse örnek olarak da Parmak Çocuk’un Dev’in karşısında duyduğu korkuyu verirler. Parmak Çocuk’un Dev karşısında yaşadığı dehşet ile fantastik bir öykü kahramanının yaşadığı dehşet aynı değildir. Fantastik öykü kahramanının yaşadığı dehşet, kaynak olarak alt üst olmuş bir kesinlik duygusundan beslenir. Bu kesinlik ise insanın gerçeğe mantık çerçevesinde egemen olduğuna dair duyduğu güven duygusudur.¹⁰

Yukarıda adı geçen makalede fantastik tanımı yapılırken karşılaştırma yöntemi kullanılmış. Fantastiğin “ne olduğu?” sorusunun yanıtı “ne olmadığı?” söylenilerek belirlenmeye çalışılmış. Biz de bu noktadan sonra, bu alanda en kabul görmüş isim olan Todorov’un tanımından yola çıkıp; onun fantastik dediği şeyin ne olduğunu daha iyi anlamak için, diğer olağanüstü türlerin tanımlarına, yani fantastiğin ne olmadığına bakarak devam edeceğiz.

⁹ Jean- Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, Türkçesi: Hasan Fehmi Nemli, Dost Yayınları, Ankara, Nisan 2006, s.9.

¹⁰ Pierre Jourde, Paolo Tortoresse, “Fantastik: Mantık İçin Bir Skandal”, *Kitaplık*, sayı 66, Kasım 2003, yıl:11, s.79.

Yukarıdaki alıntıda “bilim kurgu” kavramı geçmişken, öncelikle bilim kurgunun “ne”liğini anlamaya çalışalım. Bilim kurgu, hayal ürünü bir edebî tür olmasına rağmen hayal ürünü tüm ürünleri bilim kurgu sınıfına dâhil edemeyiz. Başkahramanlarının bir uzay gemisiyle Dünya’dan Mars’taki kolonilere yol aldığı hikâyeler genellikle bilim kurgu başlığı altında incelenir. Çünkü ne böyle seyahatler günümüzde mevcuttur ne de böyle koloniler. Peri masalları, gerçeküstü kurgular ya da büyümlü gerçekçi eserleri bilim kurgudan ayıran nokta da burada başlar. Bu türler metnin dünyası ile okuyucunun dünyası arasında aslî farklar içerirler ve bunları bilim kurgunun dünyasına dâhil edemeyiz. Adam Roberts *Science Fiction* isimli kitabında bilim kurguyu diğer fantastik türlerden ayırmak için Ian Watson’ın *The Jonah Kit* (1975) kitabıyla Kafka’nın *Dönüşüm*(1915)’ünü karşılaştırır. *The Jonah Kit*’de bir balinanın zihninde insan beyin dalgalarını işleyen yeni bir teknoloji konu edilir. Daha sonra işlenen bu insan bilinci balinanınkine yerleşir. Burada bir dönüşüm vardır. Ama buradaki dönüşümün anlatılmasının izlediği yol birbirinden farklıdır.

Kafka’nın eserinde olayın kahramanı olan Gregor Samsa bir sabah uyandığında kendini bir böceğe dönüşmüş olarak bulur. Adam Roberts, Watson’ın eserini bilim kurgu olarak değerlendirirken Kafka’nınkini bunun dışında bırakır. İkisi de dönüşüm izleğine dayanmasına rağmen bunları birbirinden ayıranın ne olduğunu sorar. Vardığı sonuç, Watson’ın eserinde gerçekleşen dönüşümün nasıl olduğuna dair bir açıklama olmasıdır. Watson’daki adamın balınaya dönüşümü, diğer taraftan, bilimsel araştırma bağlamı içine yerleştirilmiştir ve belli gerçekçi öğelerle bunun nasıl gerçekleştiği açıklanır. Bu değişim “öylece gerçekleşmez”; beyin dalgalarını okuyan ve onu başka bir beyinde yeniden üreten bir makineyle yapılmıştır. Ama bu durumda da Watson’ın eserinin bilimsel, Kafka’nınkinin olağanüstü olduğu anlamı çıkmaması gerektiğini belirtir. İkisi de tabi ki olağanüstüdür. Aradaki farkı şöyle özetler:

“Katı bilimsel ifadelerle, Michael Crichton’un Jurassic Park (1993) adlı kitabında geçtiği biçimde DNA’yı dinazorlar yaratmak amacıyla değiştirmek ya da Uzay Yolu’ndaki gibi yıldızlar arası yolculuk yapabilecek uzay gemileri tasarlamak da keza imkânsızdır. Ama metnin yapısı içinde bu değişikliklerin inandırıcı bir hale getirilmesi, diğer kurgu biçimlerinin aksine bilim-kurgunun mantığının bir

parçasıdır. Bu da bilim-kurgu romanın öncülünün, doğüstü ya da tesadüfi olandan çok cismani, fiziki akla uygunluğu gerektirdiği anlamına gelir. Bilim-kurgunun bu doğüstünden çok cismani olan üzerinde temellendirilmesi, başlıca özelliklerinden biridir.”¹¹

Buradaki bilim kurgu tanımı yukarıya aldığımız fantastik tanımlarının dışında kalıyor. Çünkü bu türde yer alan “gerçekleşebilirlik” niteliği onu ayrı bir sınıfa dâhil ediyor. Todorov’un tanımına göre bilim kurguyu “*olağanüstü*”ne dâhil edebiliriz. Bilim kurgu eserler de bir ön kabul gerektiriyorlar. Ayrıca ön kabul ile okunan bu olağanüstü dünyanın günün birinde gerçekleşme ihtimali de yoktur diyemeyiz. Bilimin ucu açıktır ve birçok bilimsel buluş önce hayal edilmiş, daha sonra da icat edilmiştir. “Bilim kurgu” türüne ait eserlerdeki “günün birinde gerçekleşebilir” duygusunu John Clute, *Encyclopedia of Fantasy*’deki “*Fantasy*” maddesinde şöyle özetler:

“BİLİM KURGU muhtelif zeminlerde fanteziden ayrılabilir; ama bizim koşullarımızda en belirgin fark, bilimkurgu hikâyelerinin (belki günün birinde) gerçekleşebilme karinesi üzerinde yazılıyor ve okunuyor olmalarıdır.”¹²

Hayali gelecekte hayali geçmişe; edebî türlerin uç noktası olan bilim-kurgu’dan, başlangıca, yani masala gidelim. Şükrü Elçin masalı şöyle tanımlar:

“Bugüne kadar bibliyografyada adı geçen yazarların birer ikişer yönü ile yaklaşım hususiyetlerine ışık tuttıkları masalları hâkim vasıflarına göre ‘bilinmeyen bir yerde, bilinmeyen şahıslara ve varlıklara ait hadiselerin macerası, hikâyesi’ olarak tarif edebiliriz. Sözlü edebiyat ananesinin mahsulü bu hikâyelerin bilinmeyen zamanı ‘vaktiyle’ ye karşılık bir ‘evvel zaman’dır. Bu zaman, insanoğlunu hayatın hülyalı ve mesuliyetsiz bahçesine götüren bir zamandır.”¹³

¹¹ Adam Roberts, *Science Fiction*, Routledge, Newyork, 2006, s.4-5.

¹² David Sandner, *Fantastic Literature-A Critical Reader*, Praeger, London, 2004, s. 313.

¹³ Şükrü Elçin, *Halk Edebiyatına Giriş*, 6.baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s.368.

Şükrü Elçin'in tabiriyle "insanoğlunu hayatın hülyalı ve mesuliyetsiz bahçesine götüren bir zaman" da gerçekleşen masallar birçok toplumun ilk edebî ürünlerinin verildiği türdür aynı zamanda. Buradan yola çıkarak insanlığın verdiği ilk edebî eser türünün de fantastik olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum insanın öncelikle hayale duyduğu ihtiyacın da bir göstergesi gibidir. Masallar birçok ortak öğeyi barındırırlar. Bir milletin masalları incelendiğinde ortak işlevlere rastlanır. Olağanüstü Rus masallarını sınıflandıran ve onların işlevlerini belirleyen Vladimir Propp ise masalı şöyle tanımlar:

*"Bir kötülükle ya da bir eksiklikle başlayıp ara işlevlerden geçerek evlenmeye ya da düğümü çözüme olarak kullanılan başka işlevlere ulaşan her gelişmeyi biçimbilimsel açıdan olağanüstü masal diye adlandırabiliriz."*¹⁴ "...masal çağdaş tarihsel gerçekten, komşu toplumların destansı şiirinden, yazından ve ister Hristiyan doğmaları olsun, ister bölgesel halk inançları, dinden etkilenir. Masal en eski çok tanrıcılığın, Eskiçağ geleneklerinin ve törelerinin izlerini taşır. Yavaş yavaş dönüşüm geçirir ve bu değişikliklerin de belli yasaları vardır. Bütün bu süreçler öylesine bir biçim çeşitliliği yaratır ki, işin içinden çıkmak son derece güçtür."¹⁵

Bu tanımlardan anlıyoruz ki masallar sadece eğlence amaçlı fantastik edebiyat ürünleri değildirler. Sadece eğlencelik yazılmış olanlarının varlığı bilinmekle birlikte, töreler, din, gelenekler gibi sosyolojik unsurlardan beslenen ve ders vermeye yönelik, ibretlik konuları işleyen bir tarafları da vardır.

Vladimir Propp, olağanüstü Rus Masalları'nda kahramanın otuz bir adet işlevini keşfetmiştir. Kahramanın kimliği masaldan masala değişse de, işlevler tüm masalarda sabit kalmaktadır. Modern göstergebilim, masalın dışındaki türlere ait metinlerde de Propp'un keşfettiği işlevleri aramıştır.

¹⁴ Vladimir Propp *Masalın Biçimbilimi*, Türkçesi: Mehmet Rifat- Sema Rifat, BFS Yayınları, İst.,1985, s.96.

¹⁵ Vladimir Propp, *Age.*, s.91.

Şükrü Elçin'e göre masalın zamanı her an içinde yaşanılması mümkün olan hür bir zamandır:

“İşte böyle bir zaman içinde köklü geleneğe bağlı, kolektif karakter taşıyan “hayali-gerçek”, “mücerret-müşahhas”, “maddi-manevi” bir takım konu, macera, vaka, problem, motif ve unsurlar nesir dili ile vakit geçirmek, insanları eğlendirirken terbiye etmek düşüncesinden hareketle, hususi bir üslupla anlatılır veya yazılırlar.”¹⁶

Masallar da Todorov'un tanımındaki *“fantastik”* alana girmezler. Bilim kurguda olduğu gibi, masalları da okumaya belli ön kabullenişleri yaparak başlarız. Orada ayrı bir dünya vardır. O dünya bizim nesnel gerçek algımızın dışında, apayrı bir dünyadır. Masalları *“olağanüstü”* yapan da budur. Onları okuduğumuz ya da dinlediğimizde korkarız, güleriz, ibret alırız. Zaten onların amacı da halkın kendi örfünü bu yolla gelecek nesillere aktarmaktır.

Masallar kendi aralarında belli bölümlere ayrılır. Wundt, halkların ruhbilimi üstüne yazdığı eserinde şu bölümlenmeyi önerir:

- “1.Söylensel (mitolojik) fabl-masallar*
- 2.Katıksız olağanüstü masallar*
- 3.Biyolojik masallar ve fabllar*
- 4.Katıksız havyan masalları*
- 5.Soy sop masalları*
- 6.Gülmeceli masallar ve fabllar*
- 7.Ahlak fablları”¹⁷*

Bilim kurgu, masal... Bunlar fantezi öğeleri barındıran ama farklı temellere dayanan iki tür olarak karşımıza çıkarlar. Bilim kurgu, mantığa sırtını yaslar; masal ise halk geleneklerini olağanüstülikle yoğurup anlatır. İkisi çok ayrı iki türdür ve

¹⁶ Şükrü Elçin, *Halk Edebiyatına Giriş*, 6.baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s.369.

¹⁷ Şükrü Elçin, *Age.*, s.17.

ikisi de Todorov'un "*fantastik*" olarak adlandırdığı alana girmez. Bu iki tür de "*olağanüstü*"ye dâhildir.

Masallarda "korkutma" unsurundan bahsettik ama bir de "gotik" ve ondan türeyen "korku edebiyatı" türleri var. Peki, onları başlı başına bir tür haline getiren nedir? Onlar Todorov'un tanımına göre "*fantastik*" midir?

Fred Botting *Gothic* adlı eserinde gotiğin, aşırılığın yazılması anlamına geldiğini ve 18.yüzyıl akılcılığı ve ahlakının usandırdığı korkunç karanlığının içinde görüldüğünü söyler. Gotik ortamlar, geçmiş zamanların şimdiki zaman üzerine rahatsız edici dönüşünü tekrar tekrar işaret etmiş ve dehşet ve tebessüm duygularını uyarmıştır. Yirminci yüzyılda, çeşitli ve müphem yollarla, gotik figürler modernite sürecini, aydınlanmacılığın ve hümanist değerlerin aşağı tarafını gözler önüne seren aykırı anlatılar aracılığıyla gölgelemeye devam etmişlerdir. Gotik, bu değerlere yönelik olarak algılanmış birçok tehdidi bünyesinde toplar. Bu tehditler doğüstü ve doğal güçlerle, hayali aşırılıklar ve hezeyanlarla, dini ve insani iblisle, toplumsal tecavüz, zihinsel ayrışma ve tinsel yozlaşmayla birleşmiştir. Tamamen olumsuz bir terimin aksine; gotik edebiyat, olumsuz, akıl dışı, ahlak dışı ve fantastik olarak yapılandırılmış nesnelere ve uygulamalar tarafından büyülenmiş olarak kalır.¹⁸

Kimi kaynaklar ise gotik eserlerin *Mezarlık Şairleri* denen bir grup ozan tarafından ortaya çıkartıldığını söyler. Bu şairlerin en önemlileri olarak da Edward Young ve James Harvey gösterilir. *Mezarlık Şairleri* öbür dünyanın karanlık ve cezalandırıcı hayatını aklın sınırlarını zorlayarak insanlara iletmeye çalışan ve şeytani şeyleri hayal etmelerine karşın romantik olan şairlerdir.¹⁹

Gotikteki korku unsurlarının benzerleri "*fantastik*"te de vardır. Ancak "*fantastik*"teki korku, yukarıda bahsedilen korkudan farklıdır. Yukarıdaki korku, dışarıda var olan olağanüstü bir varlıktan (Drakula, vampir, cadı vs.) kaynaklanır.

¹⁸ Fred Botting, *Gothic*, 1.baskı, Routledge, New York, 1996, s.1-2.

¹⁹ İbrahim Yıldırım, "Korku Temrinleri", *Kitaplık*, sayı 66, Kasım 2003, yıl 11, s. 54.

“*Fantastik*”teki korku ise insanın nesnel gerçekliğinin sarsılmasından doğar. İkisinin korku temelleri farklıdır.

Bilim-kurgu, masal, gotik ve korku türlerinin ardından başka bir türe; “büyülü gerçekçilik” olarak adlandırılan türe bakabiliriz.

Büyü(lü) gerçekçiliğin tanımı ‘büyü’ ve ‘gerçekçilik’ ile söylenmek istenen konusundaki anlayışa dayanır. Bu türün de kendi türevleri vardır. Büyü(lü) gerçekçiliğin her bir türevinin ‘büyü’ terimine bağlı olarak farklı bir anlamı vardır. Büyü gerçekçiliğinde ‘büyü’, yaşamın gizemine atıfta bulunur. Olağanüstü ve büyü gerçeğinde ise herhangi bir sıra dışı zuhurata ve özellikle de tinsel ya da akılcı bilimin açıklayamadığı herhangi bir şeye atıfta bulunur. Bu türde ‘büyü’ yaşamın gizemine atıfta bulunur. Büyü(lü) gerçekçi edebiyattaki büyü zuhuratların türevleri, hayaletleri, ortadan kaybolmaları, mucizeleri, sıra dışı yetenekleri ve garip ortamları içerir, buna karşılık bir büyü gösterisinde bulabileceğiniz haliyle büyü içermez.”²⁰ Chanady büyü gerçeği şöyle özetler:

*“Fantastiğin aksine, büyü gerçeğindeki doğüstü, okuyucuyu şaşırtmaz ve bu, iki biçim arasındaki temel farktır. Fantastik anlatı yazarınca sorunsal olarak tasvir edilen aynı olgular, büyü gerçeği tarafından alelade bir davranış olarak sunulur.”*²¹

Ama fantastik türler konusundaki kavramsal problem burada da ortaya çıkar. Fantastiğin önemli isimlerinden Kafka’nın *Dönüşüm*’ü üzerine böyle bir karışıklık vardır. Chanady kendi büyü gerçeği tanımını bu hikâye üzerine şu şekilde uygular:

“ Georg Samsa uyanıp kendini bir böcek olarak bulduğunda ve kendisine olanlarla ilgili bir açıklama aramadığında, içinde bulunduğu durumu alelade büyü gerçeği bir davranış içinde ifade etmektedir. Bununla birlikte, daha yakından bakan biri,

²⁰ Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, , 3.baskı, Routledge, New York, 2004, s.20-21.

²¹ Maggie Ann Bowers, *Age*,, s.26.

Georg'un kendisine ne olduğunu ailesine anlatmaya korktuğunu ve ailesinin onun halini görünce sarsıldığını anlayacaktır. Aynı zamanda, bunun kendi kaderi olduğunu düşünür; durumunu, daha önceden gündelik hayatın gerçekliği olarak bildiği şeyin bir parçası olarak kabul etmez. Aslında, kendi ailesi tarafından öldürüldüğü sıradaki trajik son, daha çok onun ve ailesinin olağanüstülüğü reddinin teyididir. Bunun resmettiği şey, tutarlı bir biçimde büyülü gerçekçi bir yaklaşımda olmayan bir metnin, büyülü gerçekçi unsurlar içermesinin mümkün olmasıdır. Yine de, büyülü yönler, metnin genelinde gündelik hayatın gerçekliğinin bir parçası olarak kabul edilmedikçe, metin için büyülü gerçekçi denemez.”²²

Bu durumda büyülü gerçekçi tür Todorov'un sınıflandırmasında “*olağanüstü*” alana dâhil olduğuna göre bizce Kafka'nın *Dönüşüm*'ü Todorov'un tam da “*fantastik*” dediği alana dâhil olur.

Gördüğümüz gibi yukarıda tanımlamalarını aldığımız türler ile Todorov'un sınırlarını çizdiği “*fantastik*” alan arasında çok belirgin olan fark, gerçeklik algısını sarsış biçimlerindedir. Todorov'un “*fantastik*” diye adlandırdığı alan aslında başka bir alanın alt türüdür. Ama genel türün adı olması gerekenle bu kısmı adlandırması da tanımsal kargaşaya neden oluyor.

Todorov'un yukarıdaki görüşlerinden yola çıkan Berna Moran ise “Türk Romanında Fantastiğin Serüveni” isimli makalesinde, fantastik kavramını Todorov'dan daha geniş anlamda kullandığını söyler. Kendi fantastik tanımını gerçekliğin mekân, zaman, karakter kavramlarını, canlı cansız ayrımını tanımayan ve bildik dünyamızın ötesinde alternatif bir dünyayı işin içine katan anlatıların tümüne verilen ortak bir ad olarak yapar. Todorov'un “*fantastik*” dediğini ise “*belirsiz fantastik*” olarak adlandırır. Bu durumda “*olağandışı*”, “*belirsiz fantastik*” ve “*garip*” tanımlarını ise genel fantastik tanımının birer alt sınıfı olarak değerlendirir.

²² Maggie Ann Bowers, *Age.*, s.26-27.

Terminolojide yaptığı bu değişikliği ise Todorov'un "*fantastik*" dediği, yani sona kadar kararsızlık sergileyen türe Türk edebiyatında rastlanılmamasını sebep olarak gösterir. Ayrıca günümüz dünya ve Türk edebiyatında yazılan kimi fantastik romanlara Todorov'un sisteminde yer bulunmamasını da bu sebebe dâhil eder. Gösterdiği bu sebepler sonucunda fantastik terimini daha geniş anlamda kullanmanın uygun olacağını söyler.²³

Dünyada fantastik kavramı ve bu kavram çerçevesinde hazırlanan çalışmaları incelediğimizde ortak referans alınan isim olarak gördüğümüz Todorov'un tanımından yola çıkarak, onun "*fantastik*" dediği alanı daha iyi anlamak için, fantastiğin alt türleri olan bilim kurgu, masal, gotik ve büyülü gerçekçilik kavramlarını bu "*fantastik*" kavramıyla karşılaştırma yoluna gittik. Daha sonra Türk Edebiyatı alanında -nadir görülen- fantastik edebiyat incelemesi yapmış olan Berna Moran'ın, Todorov'dan yola çıkarak nasıl bir tanımlama yaptığına değindik. Geldiğimiz şu noktada incelememizde fantastik kavramını ve onun alt türlerini hangi anlamlarda kullanacağımızı belirterek kendi tanımımızı yapabiliriz.

Bizim tanımımız da Berna Moran gibi olağanüstü öge barındıran her edebî eseri fantastik türe dâhil etmek şeklindedir. Olağanüstü öğeler barındıran, bizim nesnel gerçeklik algımızın dışındaki bir dünyayı anlatan edebî eserlerin tümü fantastik türe girer diyebiliriz. Fakat bir tür olarak aldığımız fantastiğin de alt türleri vardır. Bu alt türler de okuyucuda uyandırdığı hisler doğrultusunda üç ana bölüme ayrılırlar.

Bir ön kabullenişle okunan, kendi dünyasını kurup orada olan her şeyi normalmiş gibi anlatan eserleri, **olağanüstü fantastik** türe dâhil ediyoruz. Bu alana masallar, büyülü gerçekçi ve bilim kurgu eserler girer. Örneğin Tolkien'in *Yüzüklerin Efendisi* adlı eseri olağanüstü fantastik türe girer. Çünkü olaylar bizim dünyamızın dışında bir hayalî âlemde geçer ve biz bu dünyanın hayal âlemine ait olduğuna dair bir ön kabulle okumamızı sürdürürüz. Burada anlatılan olayları bu bilinçle okuruz. *Binbir*

²³ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 3, 3.baskı, İletişim Yayınları, İst., 1997, s.60.

Gece Masalları ve Barış Müstecaplıoğlu'na ait *Perg Efsaneleri* bu kategoride değerlendirilebilir.

Bizim gerçek algımızı sarsıp, olabirirliği konusunda şüpheyeye düştüğümüz eserleri **tekinsiz fantastik** (Todorov'un "*fantastik*" dediği alan) türe alıyoruz. Bu türe dâhil ettiğimiz bir eserin kahramanının, bir sabah uyandığında güneşin doğmadığını ya da aynaya baktığında görüntüsünün yok olduğunu görmesi karşısında yaşadığı türden bir tedirginlik, korku bu türün ana özelliği olarak belirir.

Fantastiğin bu alt türü 20.yüzyılın başındaki varoluşçuluk felsefesinden beslenir. Bu felsefe insanın kendi kendisini var ettiğini ileri süren bir öğretisi olup, kapitalist üretim düzeninin dünya çapındaki büyük bunalım yıllarında (1930'lar) bu bunalımın yansımından doğmuştur. Bu felsefe *ben* ile *varoluş*'un ayrılmazlığı düşüncesinden yola çıkar. Bu düşünceyi de gizemci Hıristiyan düşünür Kierkegaard'dan alır. Kierkegaard'a göre insan, Tanrı ve her ne yaparsa yapsın önleyemeyeceği ölümsel hiçlik karşısında korkan bir canlıdır. Tanrıtanımaz varoluşçular bu varsayımdaki Tanrı korkusunu bir yana bırakarak ölüm korkusuna büyük önem verirler. Ölüm korkusuyla çarpınan insan da ne olduğunu bilmeyip sadece var olduğunu biliyordur. Bu felsefeye göre *ben* varoluşla özdeş olur. Ayrıca insandan başka her nesnede yapış varoluştan önce gelir. Önce var olup sonra kendini yapan sadece insandır. Örneğin bir masa, masa düşüncesine göre var edilir. Nasıl olup ne işe yarayacağı önceden tasarlanır. Daha sonra ise yapılır. Ama insan böyle değildir. İnsan var olmadan önce tanımlanamaz, çünkü var olmadan önce hiçbir şey değildir. Ancak varolduktan sonra bir şey olup, kendisini nasıl yaparsa öyle olacaktır. Bu yapış keyfe bağlı bir yapıştır. Bu keyifsel özgürlük de, ölümün ötesindeki hiçlik karşısında boşuna bir çabalamadan ibarettir.²⁴

²⁴ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar*, cilt 7, 1.baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980,s.143-147(Varoluşçuluk maddesi).

Ayrıca varoluşçuluk bir düşünce okulundan olmamayı, herhangi bir inançlar kümesini, özellikle sistemleri yetersiz görmeyi, sığılığını, bilgiçliğini, yaşamdan yoksunluğunu ileri sürerek gelenekçi felsefeyi açıkça küçümsemektir.²⁵

Bu felsefi düşünce doğrultusunda eser vermiş ve Türk yazarlarını da etkilemiş isimler arasında Sartre, Nietzsche ve Dostoyevski vardır. Türkiye’de bu felsefenin etkisinde eser veren edebiyatçılar 50 Kuşağı olarak adlandırılır. 50 Kuşağı yazarlarının varoluşçuluktan etkilenmeleriyle beraber gerçeküstücülüğün etkileri de eserlerine yansımıştır.

Şüpheli fantastik dediğimiz tür ise, eser boyunca görülen garip olayların eserin sonunda akla uygun bir gerçeğe bağlanması şeklinde kendini gösterir.

Bu noktada bir soru akılları karıştırabilir. Postmodern edebiyat ile fantastiğin farkı nerededir? Bunun için önce postmodernizmin ne olduğuna bakalım.

Yıldız Ecevit’e göre her sanat eğilimi kendi gerçeğini anlatır, bu nedenle de gerçekçidir. Gerçeklik de çoğu kez, içinde yaşanan dönemin kozmolojik görüşünün gerçeğe bakış açısına bağlı olarak biçime dökülür.²⁶ Sanat eserinin biçim ve içeriğine dönemin gerçeklik anlayışı şekil verir. Her dönemin sanat eseri gerçeği anlattığı iddiasındadır. Yukarıda da sorguladığımız gibi fantastiğe “gerçek değil” demek gerçek olarak neyi kabul ettiğimiz sorusunu akla getirir.

İnsanın zaman içindeki fikrî değişimleri sanatına da yansımıştır. Başlarda mitosların, felsefenin, inancın şekillendirdiği hayatlar süren insanların sanat eserleri de bu doğrultuda şekillenmiştir. Meydana getirdikleri mimari eserlerden şiirlere kadar sahip oldukları inanç, felsefe geleneklerinin izini sürmek hâlâ mümkün görünüyor. Daha sonra gelişen teknoloji ve bilimle beraber gerçek anlayışının değişmesi doğal olarak sanat eserlerine de yansır. Batıda Aydınlanma Çağı olarak

²⁵ Walter Kaufmann, *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk*, Türkçesi: Akşit Gökçürk, 1.baskı, YKY, İstanbul, Eylül, 1997, s.8.

²⁶ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 1.baskı, İletişim Yayınları, 2001, s.17.

adlandırılan dönemde artık hayat ve evren, bilimin ışığında yol alır ve eserler hep bu doğrultudadır... ta ki 19. yüzyılın sonuna kadar.

19. yüzyılın sonuna kadar metinlerde, kendinden emin insanın duruşu gözlemlenir. İnsanın dünyaya ayakları sağlam bir şekilde basmaktadır ve bu dönemin edebî eserleri başı sonu belli kapalı metinlerdir. Bu metinlerde olayın nerede, ne zaman, nasıl ve neden gerçekleştiği sorularına neredeyse kesin yanıtlar bulabiliriz. Özellikle modernist ve postmodernist eğilimden önce ‘dış dünya gerçekliği’nin dille ‘aynen aktarılabilirliği’ düşüncesi hâkimdir. Bunun en somut örneğini Stendhal’ın ‘Roman yol boyunca gezdirilen bir aynadır.’ metaforunda görebiliriz. Bununla yazar, romanın dış dünya gerçekliğini ayna metaforuyla ifade ettiği gibi bu gerçekliği aynen verebileceğini iddia eder. Roman zaten bir gerçeklik, yani dış dünya gerçekliğine dayanır. Kendini inşa ederken malzemesini oradan alır, ama bunu dile dönüştürürken kuşkusuz yeni bir gerçeklik üretir. Bu gerçekliği üretirken kullandığı tarz onu fantastik ya da gerçekçi olarak adlandırmamıza sebep olur.

Newton fiziğini temel alarak şekillenen toplumun zihin yapısı 20. yüzyıl başlarında bilimde ortaya çıkan yeni gelişmelerle bir kez daha sarsılır. Einstein ve Heisenberg gibi bilim adamları ortaya koydukları yeni fizik teorisiyle yapmışlardır bunu. Yeni fizik, içinde yaşanılan dünyayı kuşkulu kılmış, değişmez bir akışta görünen zamanı göreceleştirmiştir. Son birkaç yüzyıldır kesinlik ilkesi üzerine konuşlanan bilim artık belirsizlik/görecelik kavramlarına doğru yol almış görünür. Bilim, geleneksel edebiyatın fantastik diye adlandırdığı türden bir gerçeklik anlayışını genel kabul olarak almak üzeredir. Yıldız Ecevit’in dediği gibi:

“Kara delikleri, paralel evrenleri, görece zamanlarıyla bu fantastik kozmoloji ve saptanamayan parçacıklarıyla bu atom içi ilişkiler fiziği, tarihin başındaki mitosları çağrıştırmaktadır.”²⁷

²⁷ Yıldız Ecevit, *Age.*, s.27.

Bilimin sanata etkisi doğrudan gerçekleşen bir durum değildir. Bu durum zamanla şekillenir.

20.yüzyılın başında fizik biliminin yanı sıra Freud ve Jung gibi psikologların görüşleri de sanatı etkileyen faktörlerden olmuştur. İnsanın düşünce sınırları kırılmıştır. Bu durum da fantastik gerçekliğe, bilim kurgu türünden eserlere kapı açmıştır. Bu dönemin metinlerinde zaman kavramı düzensizdir, belli bir akış veya kronoloji içinde izlenemez. Yeni gerçeklik James Joyce, Kafka, Marcel Proust gibi öncülerle edebiyatın biçim/kurgu düzenine de yansır. Sanatçı tam olarak kavrayamadığı bu yeni gerçekliği arama yolları arar. Bunun için de sezgi gücünü dener. Soyut bir düzlemde bilinç yolculukları kurgular:

“Chagall’in bulutların üstünde yüzen insanları da, Giacometti’nin tüm ayrıntıdan arındırılmış çöp adamları da, Hasan Ali Toptaş’ın kalıptan kalıba giren düşsel roman kişisi Alâaddin de, özde gerçekleri anlatırlar. Ancak bu anlatımlar; doğayı, dış dünyayı, duyularla algılanan somut gerçeği olduğu gibi aktaran dar anlamda bir gerçekçilik anlayışından ayrılmıştır. Bu dar anlamdaki gerçekçilik anlayışı, sanat tarihinde realizm diye anılır, gerçekliği yansıtmaya biçimlerinden yalnızca bir tanesidir. Türk edebiyatını yıllarca tutsak kılmış olan ana yanlış da, Türk edebiyat dünyasının realizmi gerçekliğin tek anlatım yolu olarak görmesinden kaynaklanır.”²⁸

Bu yeni sanat, yaşamı nesnel gerçeklik ya da öznel gerçeklik olarak ele almaz. Onu soyut ve somut ayrımı yapmaksızın yaşanan gerçek olarak algılar. Yaşadığı bu gerçekliği de bir imgeler dünyasını devreye sokarak dile getirir. Kendisi ve içinde yaşadığı gerçeklik arasında bir evren kurar; bu, sanatın gerçekliğidir. İşte bu dönemde ortaya konan edebiyatı postmodern edebiyat olarak adlandırıyoruz. Postmodern edebiyat eklektik bir yapı sergiler diyebiliriz. Bu edebiyatın özelliği kolaj tekniğini metinlerarası bir yol izleyerek kullanmasıdır. Üstkurmaca da bu edebiyatta önemli rol oynar. Nilay Işıksalan Orhan Pamuk’un bir eseri üzerinden yaptığı postmodernizm değerlendirmesinde postmodernizmin belli özelliklerini

²⁸ Yıldız Ecevit, *Age.*, s.30.

tanımlar. Rus edebiyat eleştirmeni Mikhail Bakhtin'in **diyaloglaştırma ve karnavallaştırma** adıyla ortaya koyduğu anlayışın, postmodern yapının çoğulculuk anlamındaki çıkış noktasını oluşturduğunu söyler. Düşünce tarihinde binlerce yıldır var olan ve karşıt duruşları anlatan akımların, eğilimlerin, görüşlerin metin içinde birbirleriyle diyaloga girdiğini, olumlu ile olumsuzun, kutsal ile sıradanın, soylu ile avamın, masum ile acımasızın birbirine girip harmanladığı bu diyalogsallaşmış metinlerin, çoksesli müzik(polifonik) gibi çoksesliliği, bir anlamda çoğulculuğu oluşturduğunu, çoğulcu bir estetik ortam yarattığını belirtir. Metinsel çoksesliliğin, kapsamlı ve demokratik bir açılım getirdiği gibi postmodern romanın ana kurgu ilkesi olduğunu ve postmodern metinde her şeyin sanat düzleminde oynanan bir oyun olduğunu ifade eder. Tarihle, siyasetle, etikle ilgili malzeme, yazarı tarafından oyunlaştırılır. Tarih, kendi zamansal kesitinden çıkarak romancının oynadığı bir kurmaca dünya, bir oyun alanı olur.

Seçkin bir özellik taşımayan postmodern anlatıda, yazar, yaşamın karşıtılarıyla da alabildiğince oynayarak öykülemenin eğlencelik yönüne kayar. Polisiye kurgu bu amaca hizmet eden iyi bir örnek olarak gösterilir. Cinayet ve sırları üzerinde iz süren, ipucu yakalamaya çalışan dedektifin çabaları ve yaratılan gerilim, tıpkı bilmece veya bulmaca çözer gibi, okuyucuyu olaylar ardında sürükleyip eğlendirerek, ona hoşça vakit geçirtir ve onun metinden zevk almasını hedefler.

Postmodern romanın kurgusundaki temel öğelerin başında gelen oyunsuluk, üstkurmaca düzlemine taşınır. Temel felsefesinde çoğulculuğun yattığı postmodern metinler, somut-soyut, düş-gerçek, zaman-uzam farklılıkları, bireyin iç dünya yolculukları ile bulunulan hatta gezilen coğrafya, eş zamanlı olarak birlikte var olarak gerçek yaşam kişisi ile kurmaca roman kişisi bir arada olup çokseslilik yaratırlar. Karşıtıların bir arada yer alması kimi zaman metnin dokusunda grotesk bir yer hazırlar. Bu teknik, dış dünyaya yabancılaşan yazarın başvurduğu bir teknik olup gerçek ile kurmacanın soyut ile somut nesnenin birbirine karıştığı veya birinden ötekine dönüştüğü çok katmanlı bu metinlerde üstkurmaca, imge ortamının yapısına göre ya örtüktür ya da açık, anlaşırıdır.

Postmodern romanda, kurgusu gereği tek tip bir anlatı tekniğine rastlamak da mümkün değildir. Farklı amaçlarla kurgulanmış olan farklı metinlerden ortak bir anlatım dili çıkarmak olanak dışı görünür. Bu nedenle “metinler kolajı” biçiminde oluşturulan postmodern romanda, baştan sona anlatıya egemen olan tek bir anlatım tekniği kullanılamaz.²⁹

İçinde *real* (gerçek) kelimesi olduğundan ve gerçeküstü anlamına geldiğinden dolayı fantastik zaman zaman *sürrealizm* (gerçeküstü) tanımıyla da karıştırılır. Sürrealizm ise birinci ve ikinci dünya savaşları arasında ortaya çıkmış, akılcılığı yadsıyan ve kökenlerini dadaizmden alan bir edebî akımdır. 1924’te şair Andre Breton bu akımın manifestosunda şöyle demiştir:

“SÜRREALİZM, (isim).Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel olarak, yazılı bir sözcük aracılığıyla ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız halinde psişik kendiliğinden oluş(felsefe, özdevim). Estetik veya ahlaki kaygılardan muaf olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin dikte edildiği düzlem.

ANSİKLOPEDİ. Felsefe. Sürrealizm, daha önceleri ihmal edilmiş birtakım çağrışım biçimlerinin fevkalade gerçekliğine, rüyaların mutlak kudretine, tarafsız düşünce oyunlarına yönelik inancı esas alır. Diğer tüm psişik mekanizmaları ilk ve son olarak yıkma ve hayatın temel sorunlarını çözümlmek adına bunların yerine kendisini koyma eğilimindedir.”³⁰

Özetle, gerçeküstü edebiyat postmodern diye adlandırdığımız dönemde ortaya çıkmış ve temellerini başka bir sanat akımı olan Dada’dan almış başka bir sanat akımıdır. Bilincin serbest bırakılması sonucu ortaya çıkan, kimi zaman absürd diye adlandırabileceğimiz eserler bu başlık altında incelenebilir. Cumhuriyet sonrası Türk

²⁹ Nilay Işıksalan, “Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/ Orhan Pamuk, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, cilt7, sayı 2, 2007.

³⁰ André Breton, *Birinci Sürrealist Manifesto (1929)*, Türkçesi: Yeşim Seber Kafa, 1.baskı, Altıkırkbeş Yayınları, Eylül 2003, s.35.

edebiyatında 50 Kuşığı olarak adlandırılan yazarların arasında bu akımdan etkilenmiş kalemlere rastlanır.

Bu noktada Orhan Duru'ya ait olan **Bal On Yiyen Köp Ek**³¹ adlı hikâyeyi örnek olarak verebiliriz.

Hikâye gecekondusu yıkılan Ahmet'in durumunun tasviriyle başlar. Daha sonra aynı dönemde şehrin başka bir tarafından bir manzara çizilir. Padişah zamanından kalma bir köşkün sahibi yazlığa gitmiştir ve köşkün bekçisi köşkün odalarını kiraya vermeye başlar. Bu noktada yapılan tasvir fantastik bir öge olan bölünme/çoğalma örneğini barındırır:

*"...elektrikçiler, radyo tamircileri, mürettepler, sakatçılar[sakatatçılar olsa gerek.] taze taze kızarmış kelle satanlar vs. vs. vs. Bütün bunlar taşındı köşke. Fakat doymuyordu bekçinin gözü ve bitmiyordu aksi gibi boş odalar köşkte. Köşk şiştikçe şişiyor, yeni yeni odalar doğuruyordu kendi kendine. Bir odaya bitişik bir oda daha açılıyor, aradan deliniyordu duvar kendi kendine her gece yarısından sonra. Dev bir ahtapot gibi büyüyordu ev, hiçbir engel tanımadan kol atıyordu kentin içine. Ve bitmiyordu taşınanlar eve. Yan gel keyfine bak bekçi baba."*³²

Bir gün tesadüfen Ahmet'le Bekçi Hilton otelinde karşılaşırlar. Ahmet viski içerek kafayı bulmaya çalışmaktadır. O sırada Bekçi Baba Hilton'un hiç şişmanlamamasından yakınıır. Ahmet'e kızar. Karısı ve çocukları evde açlıktan kıvrılırken onun böyle eğlenmesini kınar. Onu köşke götürür ve aylığı üç yüz liradan bir oda verir ona ve ailesine. Köşkte onları istemeyenler çıkar. Ama bu konu da kapanır. Köşk o kadar büyüktür ki adeta bir kent gibidir. Ahmet orada çocuklarını kaybeder. Karısı da üst kata çıkıp kaybolur. Ahmet de zengin bir kadın bulup parasını yemeye karar verir. Bu arada köşke yeni gelenler olur ve köşk büyümeye devam eder:

³¹ Orhan Duru, *Bırakılmış Biri*, Sel Yayıncılık, 2006, s.23-27.

³² Orhan Duru, *Age.*, s.24.

“Bu arada yeni kiracılar taşındıkça ev şişmanlıyordu. Daha iyi besleniyordu çünkü. Buluyordu herkes orada başını sokacak bir delik. Olmazsa biraz genişliyor ve silkeleniyordu ev. Alıyordu yeni gelenleri de içeri.”³³

Daha sonra kocasını yitirmiş bir kadınla ilişki kurar ve çocuklarından ve karısından ne kadar da çok bunaldığını anlar. Bu sırada da evin bu kadar büyümesi başkenttekilerin dikkatini çeker ve şikâyetle bulunurlar. Bir gün devlet görevlileri evi basarlar. Görevliler evi boşaltırlarken Ahmet çıkmamak için direnir. Eve geldiğinden beri Bekçi Baba’yı ilk defa görmüştür ve kendi büyük sırrını açıklar. Polislere kendisini evden çıkaramayacaklarını çünkü evin kendisine ait olduğunu söyler. Bekçi Baba da bir gerçeği hatırlamış gibi “*Sahi be, ev sahibi bu.*”³⁴ der ve hikâye noktalanır.

Bu hikâyede dil üzerinden görülen oynamaların yanı sıra belli bir kurgunun olmadığını görürüz. Hikâyede anlatılan olayın başı sonu belli değildir. Adı geçen karakterler aniden başka rollere bürünürler. Bilinç akımı sonucu hikâye absürd bir hal alır. Ne olduğunu, neden olduğunu anlayamadığımız bir durum adeta şiirsel bir dille yazılarak son bulur. Bu hikâye tam anlamıyla gerçeküstüdür. Bu hikâye için olağanüstü birçok öge barındırmasına rağmen biz bu hikâyeyi ve benzerlerini fantastik kavramı içinde incelemiyoruz. Bu örnekten de anlaşılacağı gibi gerçeküstü eserler adeta bir rüya atmosferinde gerçekleşirler. Fantastik öğeler barındırmakla beraber kurguları itibariyle bizim tanımladığımız fantastik alana girmezler. Adeta kopuk metinler şeklinde karşımıza çıkarlar.

Postmodern edebiyat bünyesinde fantastik öğeler barındırabilir ve hatta tamamen fantastik de olabilir. Ama her fantastik edebî ürün postmodern alana dâhil değildir.

Kavramsal düzlemde yaptığımız bütün bu anlatımlar bize bir tür olarak fantastiğe kesin sınırlar çizmenin neredeyse imkânsız olduğunu gösteriyor. Bilimsel yaklaşım daha çok tümdengelim yöntemine başvurur. Bu itibarla biz de tümdengelim

³³ Orhan Duru, *Age.*, s.26.

³⁴ Orhan Duru, *Age.*, s.27.

mantığıyla bir yol izledik ve eldeki verilerden aşağıdaki tabloyu meydana getirdik. Bundan sonraki incelememiz aşağıdaki tablonun çizdiği sınırlar üzerinden olacaktır:



B. DÜNYA EDEBİYATINDA FANTASTİK HİKÂYE ve ROMANIN GELİŞİMİ

Fantastik edebiyatın tarihçesini yazmak, edebiyatın tarihçesini yazmakla eşdeğer görünüyor. Çünkü ilk edebî ürünlerin fantastik öğelerle örüldüğü gibi bir gerçeğin bilincindeyiz.

İnsanlık tarihinin bilinen en eski edebî türlerinden biri masaldır. Masal halkı eğlendirmek ve bilgilendirmek amacıyla yazılan eğlencelik ve yer yer didaktik bir edebî türdür. İnsanın olduğu her yerde gelişimin temellerinin ortak olduğunu görebiliyoruz. Dünya edebiyatında da anlatmaya dayalı edebî türlerin başlangıcını “*fantastik*” olarak adlandırabiliriz. Türklerin ilk yazılı hikâyeleri olan *Dede Korkut Hikâyeleri* de fantastik dediğimiz alana dâhil edebileceğimiz türdendir. Deli Dumrul’un hikâyesi, Basat’ın Tepegöz’ü Öldürmesi hikâyesi hep fantastiktir.

Edebiyat önce olağanüstüydü ama sonra ne oldu? Fantastik ansiklopedisinden buna cevap olabilecek şu bölümü alıntılıyoruz:

“16. yüzyılda Batı Avrupa’da bilimsel devrim başlamadan önce, Batı edebiyatının büyük bir bölümü 20. yüzyıl okuyucusuna fantastik gelecek büyük miktarda malzeme içeriyordu. Bu nedenle, bilimin yükselişinden önce, fantastik ve gerçekçi olarak tanımlayacaklarımız arasında, çeşitli erken dönem yazarların yaptığı ayrıştırmayı belirlemek hiç de kolay bir mesele değildir. Ne de çeşitli erken dönem yazarların gerçekleşmesi mümkün olaylara sadık olan hikâyeleri ya da farklı bir biçimde, olmayan hikâyeleri hangi miktarda algıladıklarını herhangi bir kesinlikle belirlemek mümkündür. 1600 ya da öncesindeki yazarlar içinde ne gerçeklik ve fantastik ayrımı yapmak ne de yazılı edebiyat türlerini ayrıştırmak kolay değildi; “gerçek” ile bilinçli bir biçimde yüzleşme ya da çelişme 19.yüzyılın başlarından önce tesis edilmiş gibi görünüyor. Fantezi kesinlikle yüzyıllar öncesinden beri var olduğu halde, yazarı (ve okuyucuları) tarafından imkânsız olarak anlaşılan hikâyelerin her anlatılışında, bu

hikâyelerin algılanmış imkânsızlığının onların vurgusu(yani baskın bir dünya görüşünün karşı ifadesi) olduğunu ileri sürmek oldukça başka bir şeydir.”³⁵

Peki, bu alıntıda bahsedilen “20. yüzyıl okuyucusuna fantastik gelecek büyük miktarda malzeme” neydi acaba? Sadece masallar ve destanlar mıydı? Batılı anlayış modern fantezinin temelini ortaçağa özgü bir tür olan “menippea yergisi”nde görür. Rosemary Jackson menippea yergisi hakkında şunları söyler:

“Menippea yergisi antik Hristiyan ve Bizans edebiyatı, ortaçağa özgü, Rönesans ve Reform eserlerinde ortaya konuldu. Onun en karakteristik eserleri Petronius’un Satyricon’u, Varro’nun Bimarcus’u(i.e. The Double Marcus), Apuleius’un Metamorphoses’ı (bilinen adıyla The Golden Ass), Lucian’ın Strange Story’si gibi kurgulardır. O, tarihi gerçekçiliğin ya da olabirliğin taleplerini yıkan bir türdü. Menippea, bu dünya, yer altı ve üst dünya arasındaki boşlukta kolayca hareket etti. O, geçmiş, şimdiki ve geleceği birleştirdi ve ölümlerle diyaloglara izin verdi. Halüsinasyon halleri, rüya, delilik, acayip davranış ve konuşma, kişisel dönüşüm, sıra dışı durumlar ölçüyüdü.”³⁶

Menippos yergisi dediğimiz türün karakteristik özelliklerinden birisi ise komiklik öğesinin Sokratik diyaloga³⁷ oranla fazla olmasıdır. Sokratik diyalogda fazlasıyla karakteristik olan tarih ve anı tarzının kısıtlamalarından özgürleşmiştir. Menippea yergisinde olay örgüsü ve felsefi yaratıcılıkta olağanüstü özgürlük vardır. Menippea’nın önde gelen kahramanlarının tarihsel ve efsanevi figürler oluşu hiçbir engel oluşturmaz. Bütün dünya edebiyatında yaratıcılık ve fantastik öğelerden yararlanma açısından Menippea’dan daha özgür başka bir tür bulamayız.

³⁵ David Sandner, *Age.*, s. 311-313.

³⁶ Rosemary Jackson, *Fantasy- The Literature of Subversion*, 8.baskı, Routledge, London-New York, 2003, s.14.

³⁷ “Sokratik diyalog iki ana temel üzerine kuruludur: sinkrisis ve anakrisis. Sinkrisis, belli bir konuyla ilgili çeşitli bakış açılarının yan yana getirilmesidir. Anakrisis ise sözü sözle kışkırtıp, muhatabının düşüncelerini uzun uzadıya ifade etmesinin bir aracıydı. Canlılar arasında geçen diyaloglar müstakbel “Ölümler Diyalogu” nun hazırlayıcısı oldu.” Mihail M. Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, 1.baskı, Metis Eleştiri, İst., 2004 , s.170.

Menippea'nın önemli karakteristiklerinden biri, fantastiği, serüveni gözü pek ve sınırsız bir biçimde kullanımının motivasyonunun içsel olması, tamamen fikrî ve felsefî bir amaç tarafından haklı çıkarılıp bu amaca adanmış olmasıdır. Amaç ise, felsefî bir fikrin, bir söylemin, hakikat peşindeki bilge insan imgesinde cisimleşmiş bir hakikatin yolunun açılması ve sınanması için olağandışı durumlar yaratmaktır.

Menippea'nın çok önemli bir karakteristiği de, özgür fantastik, simgesel, hatta zaman zaman mistik-dinsel öğenin onda aşırı ve (bizim bakış açımızdan) kaba bir kenar mahalle doğalcılığıyla organik olarak birleşmesidir. Cüretkâr buluşlar ve fantastik öğe Menippea'da olağanüstü bir felsefî evrencilikle ve dünyayı mümkün olan en geniş ölçekte düşünme kapasitesi ile birleştirilir. Antik, epik ve trajediye büsbütün yabancı olan özel tipte bir deneysel fantastiklik ortaya çıkar. Ahlakî-psikolojik deney olarak adlandırılabilen bir şeye ilk kez Menippea'da rastlanır. Skandal sahneleri, tuhaf davranışlar, görgü kurallarının ihlali gibi durumlar mevcuttur. Keskin tezatlar ve zıt kavramlar bir aradadır. Düşler ve meçhul diyarlara yapılan geziler biçimine bürünmüş toplumsal ütopya öğelerine sıkça rastlanır. Menippea'da ek türlerin kullanımı yaygındır: uzun öyküler, mektuplar vs. Menippea güncele ve gündemdeki konulara da ilgi duyar.³⁸

Apuleius'un (bir diğer adı *Başkalaşımalar*) *L'Âne d'or*(Altın Eşek) (İ.S.2.yy) adlı eserini Batılı fantastik eserler için bir başlangıç noktası olarak alabiliriz. Bu eser olağandışına elverişli etkileyici fabllar içerir. Apuleius, Küçük Asya söylencelerini anımsatan ve Miletos Öyküleri olarak bilinen bir türü temel alan bu eseri, gerçeklik temeli üzerine olağanüstü öğeleri oturtarak gerçekleştirdi. *Başkalaşımalar* geleceğin fantastik edebiyatı için de çok sık kullanılan izlekleri içerir ve bunlardan en önemlisi "dönüşüm"dür. Apuleius bu eseriyle Avrupa'da fantastik edebiyatın önemli isimleri olan Nerval, Nodier ve Cazotte üzerinde büyük etki yapmıştır.

Orta Çağ'ın sonunda bilgi yeni bir boyut kazanır. Bilimin gelişmesiyle açıklanamayan birçok gizem çözülür. Bu dönemde birçok meraklı kişiler örnekler ve

³⁸ Mihail M. Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, 1.baskı, Metis Eleştiri, İst., 2004, s.174-179.

anekdotlar biriktirir ve 16. yüzyılda “İşitilmemiş Öyküler” derlemeleri ortaya çıkar. Bu türün ustalarından olan Boaistuau bu hikâyeleri okuyucularının “ağzlarını açık bırakmak” için yazdığını söyler.

Fantastik türün yaratıcısı sayılan kişi ise Cazotte(1720-1792)’dur. Onun kısa romanı *Le Diable Amoureux*(Âşık Şeytan) (1772) öncü bir metindir. Kitabın kahramanı olan Alvaro 25 yaşında meraklı bir gençtir. Arkadaşları onu Bâtını bir ilim olan Kabala hakkında bilgilendirirler fakat Alvaro onlara inanmaz. Bunun üzerine Portici harabelerinde şeytan çağırırlar. Gelen şeytan deve başlıdır ve daha sonra onu çağıran Alvaro’nun peşinden önce bir köpeğe, sonra bir spaniele ve daha sonra da Alvaro’nun Biondetta adını verdiği bir kadına dönüşür. Hikâye kadına dönüşen şeytan ve Alvaro’nun karşılıklı hisleri üzerinden ürperti veren bir şekilde ilerler ve Alvaro’nun bu ürperti veren rüya atmosferinden çıkmasıyla son bulur.

Polonyalı yazar Kont Jean Potocki(1716-1815)’ye ait olan *Zaragoza’da Bulunan Elyazması* isimli eseri de bir hayalet seçkisi tarzında olmakla beraber kendinden sonra gelecek yazarlar üzerinde de etkili olmuştur. Batı fantastik edebiyatının öncü eserlerinden Beckford’a ait *Vasık*(1786) ve *Otranto Şatosu*(1764) ise şark hikâyesi kullanımına dayanırlar.

Almanya’da romantik edebiyat ortamında fantastik kendine yer edinecek, büyük bir atılım yapacaktır. Avrupa romantizmlerinin çoğunda olduğu gibi Alman romantizmi de kısmen kendi ulusal kaynaklarının keşfi üzerine kurulmuştur. Bu anlamda kısmen folklara, eskilerin sözlü anlatımlarına, Cermenik ögelere bağlıdır. Buna doğrultuda 18. yüzyılda Musaeus peri masallarını derlemiştir. Bu derlemelere Goethe ve Novalis de ilgi göstermişlerdir. Ama Alman fantastiği zirveyi Hoffmann(1776-1822) ile yapmıştır. Diğer önemli isimler ise Chamisso(1781-1838), Ludwig Tieck(1773-1853)’dir.

Hoffmann Fransız romantiklerini de etkilemiştir. 1860’lı yıllarda Edgar Allan Poe’ya kadar da bu etki sürmüştür. Fransız yazarlar 1830’lu yıllarda olağandışı, dehşet veren anlatılar kaleme almışlardır. Bu isimlerden en önemlileri ise Nodier(1780-1844), Théophile Gautier(1811-1872), Balzac(1799-1850) ve

Mérimée(1803-1870)'dir. Bu yazarların eserlerinin karakteriyle ilgili olarak Jean Luc Steinmetz şöyle der:

*“Nodier anlattıklarına bizzat inanmakla açıkça övünür; Gautier öyküyü estetik açıdan kurar; Balzac, insanın olağanüstüne olası eğilimlerini düşünür. Mérimée kuşku duyar.”*³⁹

Amerika’da ise Edgar Allan Poe(1809-1849) önemli bir fantastik yazar olarak öne çıkar ve eserleriyle tüm dünyayı etkiler. Onun eserlerindeki gizemleri çözmeye dayalı hususlar polisiye romanı da başlatır. Poe’nun fantastik kısa hikâyelerinden bazıları bizim şüpheli fantastik dediğimiz alana dâhil edebileceğimiz türdendir. Hikâyeleri olağanüstü görünen olayların aydınlatılması şeklinde geliştiği için iz sürme izleğine de sıkça rastlanır. Polisiyeyi doğuran da bu unsurdur.

Jules Verne(1828-1905) ise fantastiğe başka bir boyut kazandırır. Fransız edebiyatının önemli isimlerinden olan Jules Verne ve Villiers de I’sle-Adam(1838-1889) bu türe bilimsel bir yön katarlar ve bilim kurguyu başlatırlar diyebiliriz. Maupassant(1850-1883) ise fantastiği gündelik hayatın içine sokmuştur.

Bu yazarları İskoçyalı R.L.Stevenson(1850-1896) [*Jekyll ve Mr. Hyde*(1886)] İrlandalı Bram Stoker(1847-1912) [*Drakula*]takip etmişlerdir.

20.yüzyılın başları ise bizim tekinsiz fantastik olarak adlandırdığımız alandaki en önemli isim olan Kafka(1883-1924)'dır. Fakat Kafka'nın En bilinen eseri olan *Dönüşüm*'deki dönüşüm izleğindeki kullanım biçimine daha öncesinde Rus yazar Gogol(1809-1852)'ün *Burun* adlı eserinde rastlarız. Rus yazarlar arasında Puşkin(1799-1837)'in *Maça Kızı* adlı eserini de fantastik eserler arasında anmalıyız.

20.yüzyılda dünya fantastik edebiyatını etkilemiş bir diğer isim ise Arjantinli yazar Borges(1899-1986)'tir. Borges'in eserleri büyülü gerçekçi diye

³⁹ Jean Luc Steinmtz, Age., s.88.

adlandırabileceğimiz alana aittir. Bu eserleri olağanüstü fantastik türünde değerlendirebiliriz. Yine olağanüstü fantastik türde eser vermiş fakat farklı bir dünya yaratarak masalsi bir atmosfer sunan bir önemli isim de J.R.R. Tolkien(1892-1973) dir. Tolkien'in eserleri sinemaya da uyarlanmıştır. Günümüzde ise çok okunan bir isim olarak İngiliz kadın yazar J.K.Rowling(1965)'e ait *Harry Potter* serisini söylemeliyiz.

Fantastik edebiyat 20.yüzyılda gelişen teknolojiyle sinemaya sektörüne de önemli bir hikâye malzemesi sağlamıştır. Fantastik sinema yukarıda adı geçen eserlerden doğmuştur. Fantastik eserler arasında çokça okunan kitaplar sinemada da beklenen ilgiyi görmüşlerdir. Batı'da gelişen fantastik edebiyat sinemalarında da aynı şekilde başarılıdır. Bu ise ayrı bir çalışma konusudur.

C. CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK EDEBİYATINDA FANTASTİK TÜRLERİN VARLIĞI ve GELİŞİMİ

İslamiyet sonrası Türk edebiyatındaki sözlü ve yazılı fantastik edebî eserler, büyük çoğunlukla İran ve Arap kültüründen etkilenmiştir. İran ve Arap kültürünün efsanelerindeki ve masallarındaki fantastik öğeler, İslamiyet öncesi Şaman inançlarıyla harmanlanıp Türk fantastiğini oluşturmuştur.

Halk arasındaki menkıbeler, masallar, kocakarı masalları dışında yazılı edebiyatımızda da mesnevî türünde fantastik içerikli eserler yazılmıştır. Fakat fantastik öğelerle örülen anlatıma dayalı edebî eserlerimiz, 19. yüzyılın sonlarına doğru bir dışlanmayla karşılaşır. Batıyla gelişen ilişkiler, batının ilmi dışında fikrî akımlarını da beraberinde getirir. Pozitivist anlayış batıda nasıl ki gerçekçi bir edebiyatı doğurduysa, Batı etkisinde kalan Osmanlı yazarları da aynı şekilde (biraz geç de olsa) pozitivist anlayışın beraberinde gelen bir gerçekçilik tutkusuna kapılıp kendi edebiyatlarındaki olağanüstülükleri reddederek Batılı türleri kendilerine uyarlarlar. Handan İnci bununla ilgili olarak şöyle der:

“Batının gerçekçi edebiyat örneklerini tanıdıktan sonra böyle bir edebiyatı Türkçede de geliştirmek için yola çıkanların ilk adımı, doğu masalındaki bu fantastik içeriğe saldırmak olur. Bu içeriğin pek çok unsurunu kendilerine en yakın duran eserde, Muhayyelât’ta buldular. Binbir Gece Masalları’nın motifleriyle kurulmuş, olağandışının en doğal haliyle yaşadığı, cinlerin, perilerin cirit attığı Muhayyelât, bütün ilk romancılarımızın hedef tahtasıdır.”⁴⁰

Berna Moran da “Türk Romanında Fantastiğin Serüveni” isimli makalesinde *Muhayyelât* üzerinden, anlatmaya dayalı Türk sanatının izlediği güzergâhı çizer. Berna Moran’a göre; Tanzimat döneminden önce sözlü geleneğimizde var olan masallarda, halk hikâyelerinde, âşık hikâyelerinde, velayetnâmelerde ya da yazılı

⁴⁰ Handan İnci, “Aziz Efendi’nin Reddedilen Mirası Türk Romancısının “Gerçeklik”le Savaşı...”, *Kitap-lık*, sayı 80, s.73.

edebiyat geleneğimizin önemli bir türü olan mesnevilerde olağanüstü öğelere rastlamak şaşırtıcı bir durum değildir. Çünkü toplumun genelinin hayata bakışını şekillendiren din faktörünce büyü, keramet, cinler vs. olağan şeylerdir. Tanzimat dönemi roman ve hikâyesinin gerçekçi öğelerle yazılmaya başlandığı dönemde de bu öğeleri bünyesinde çokça barındıran bir eser olan *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* çokça eleştirilmiştir. Ayrıca Tanzimat dönemi romancılarımızdan Namık Kemal, Şemseddin Sami gibi yazarlar olgun bir insana ve uygar bir millete yakışır yapıtlar vermeyi görev bilmişler ve bunu yaparken de olağanüstü konuları içeren fantastik eserleri de utanılacak türden görmüşlerdir. Namık Kemal, Celal Mukaddimesi(*Mukaddime-i Celâl*)’nde konuyla ilgili olarak şöyle der:

“Halbuki bizim hikâyeler tılsım ile defîne bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, ah ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzua müstenid ve sureti tasviri ahlâk ve tafsili âdât ve teşrihi hissiyat gibi âdabın kâffesinden mahrum olduğu için roman değil kocakarı masalı nevindedir.”⁴¹

Şemseddin Sami Batı edebiyatı yanında Türk edebiyatını ‘çocukça’ bulur ve yeni edebiyatımız için şöyle der: *“Aziz Efendi’nin Muhayyelât’ı ile mukayese edersek ‘eyne’s-serâ ve’s Süreyya’ (yer nerde, Süreyya yıldızı nerde) demeyecek miyiz?” diye sorar.*⁴²

Batılı edebiyata geçiş dönemimizde yeni alınan türlerin isimlerinde de bir kargaşa görülür. Ama anlatıma dayalı türlere bakışla alakalı olarak Ahmet Mithat Efendi, *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar* adlı eserinde Yunanlılar göre var olandan önce hayal edilenin yani tarihten önce masalın olduğunu söyler. Bir anlatı türü olarak ele aldığı romandan yola çıkarak insanın olağanüstü şeyleri dinlemeye yaratılıştan gelen bir isteğinin olduğunu belirtir. Başta hayalî olan edebiyatın zaman içerisinde gerçekçiliğe doğru bir yol izlediğini söyledikten sonra var olan şeyi anlatmaya tarih,

⁴¹ Namık Kemal, *Namık Kemal Antolojisi*, Toplayan: Ahmet Hamdi Tanpınar, Muallim Ahmet Halit Kitabevi, İst., 1942, s.73.

⁴² Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 3, 3.baskı, İletişim Yayınları, İst., 1997, s. 63.

hayalî olan şeyi anlatmaya masal denir esasını ortaya koyar. Bizde roman dendiği zaman Emile Zola'dan başkasını düşünmediğimizi ve roman sözünden de realizmden başka bir şey anlamamakta direttiğimizi ifade eden Ahmet Mithat Efendi, romanın en başta “harika hikâye” olduğunu inkâr ettiğimiz takdirde Binbir Gece'yi de romandan saymayarak şaşılacak bir duruma düşeceğimizi söyler.

“İsmi roman mıdır? Mutlaka hayali olacak! Artık bunu tekrar “hayali” diye tavsif lazım gelir mi? İsmi “şeker” midir? Mutlaka tatlı olacak! Onu tekrar “tatlı” diye tavsife ihtiyaç kalır mı? Hakikiye gelince iş daha ziyade garabet peyda eder. Zira “hakiki” midir? O halde roman olmayıp “tarih” olması lazım gelecek.”⁴³

Tanzimat'la başlayan bu “gerçeklik” tartışması günümüzde de devam ediyor. Ama genel olarak verilen edebî eserlere baktığımızda Mehmet Kaplan'ın da dediği gibi edebiyatımızın “soyuttan somuta doğru” bir yol izlediğini görebiliyoruz.

Bu yol üzerinde çokça eleştirilen *Muhayyelât*'ta hayalden gerçekliğe geçişleri de izlemek mümkündür. *Muhayyelât*'ta bulunan hikâyeler bir yönüyle eskiye dönüktür, bir yönüyle de yeniye.⁴⁴ Tanpınar'a göre *Muhayyelât*, *Binbir Gece Masalları*'da tipik örneklerini gördüğümüz doğu hikâye anlayışının bir taklididir. Ama *Binbir Gece Masalları*'nda bulunan hafiflik, eğlenmek için yazılmış ya da söylenmiş hikâye şekli, yani halktan toplanmış hikâyelerde bulunan özellikler burada mevcut değildir.

Muhayyelât'da Doğu hikâyesinin-özellikle Hint hikâyesinin- önemli bir özelliği olan hayvan hikâyeleri ve Arap hikâyeciliğinin bir özelliği olan ve Bağdat hayatını eğlenceli bir dille tasvir eden hilekâr ve hırsız hikâyeleri de yoktur. *Muhayyelât* daha çok tılsım, büyü ve tabiatüstü mahlûklar etrafında dolaşır. Fakat onu diğer örneklerinden ayıran özellikler de vardır. Bunlardan ilki bu eserde hikâyelerin hayallere ayrılmasıdır. İkincisi Bektâşîliğin adının sıkça anılmasıdır. Üçüncü ve en önemli husus ise az çok yerli olmasıdır. Bu hikâyelerde olay nerede geçerse geçsin

⁴³ Ahmet Mithat, *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*, 1.baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.72-73.

⁴⁴ Recep Duymaz, *Muhayyelât Üzerinde Bir İnceleme*, 1.baskı, ArmaYayınları, İstanbul, Eylül, 1999, s. VIII.

sokak ve mahalle ismi, örf ve adet, giyim ve kuşam daima 18.asır İstanbul'udur. Hatta konuşma dili ise modern hikâye ismi verecek kadar gerçeğe yakındır.⁴⁵ Daha sonra ise *Müsâmeretnâme*, *Letâif- i Rivâyât* gibi çalışmalarla gerçekçi manada edebiyat başlamıştır. Fakat Cumhuriyet sonrası döneme geçildiğinde değişen konjonktür fantastiği tekrar diriltecektir.

⁴⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, MEB. Devlet Kitapları, İstanbul, 1969, s.184-185.

D. CUMHURİYET DÖNEMİ FANTASTİK TÜRK HİKÂYESİ

Dünyada ve ülkemizde gerçekçi edebiyat, baskı ortamlarının verdiği bunalımla hayaller âlemine sığınıp kurtuluşu nesnel gerçekten kaçmakta bulmuştur. Açık açık söylenemeyecek olanlar belirli alegorilerle, hayal âlemlerine, rüyalara, sembollere, cinlere, perilere, vampirlere, uyuşturucunun verdiği etkilere yüklenmiştir.

Cumhuriyetten önceki anlatı geleneğine baktığımız zaman çokça karşımıza çıkan fantastik öğelerin, Cumhuriyet dönemi olarak adlandırdığımız dönemin başlarında yerini nesnel gerçekçiliği temel alan eserlere bıraktığını görürüz. Cumhuriyetin kurulmasıyla yeni bir başlangıç yapan Türk milleti birçok devrimi de çok kısa süre içerisinde sindirmeye çalışmıştır. Kısa zamanda büyük bir devrimi toplum geneline yaymak için kullanılan en önemli araçlardan birisi de edebiyat olmuştur. Cumhuriyet sonrası ilk edebî eserlerde zaman zaman didaktik unsurların çok önemli yer işgal ettiğini görürüz. Fakat bu didaktik görüntü Cumhuriyetten önceki geçiş döneminde de mevcuttur.

Yukarıdaki bölümde de dile getirdiğimiz gibi Türk edebiyatındaki köklü değişimler Cumhuriyetten önceki döneme aittir. Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi gibi yazarlar Batılı manada bir edebiyatı merkeze almaya çalışmış ve bu doğrultuda eserler vermişlerdir. Bunu yaparken de Türk anlatı geleneğinin önemli bir unsuru olan fantastik kurguyu hor görmüşlerdir. Bundan yukarıdaki bölümde bahsettik.

Tanzimat'la beraber model alınan alanlardan birisi de edebiyat oldu. Çeşitli devrimleri yaşamış bir toplumla paralel olarak yüzyıllar içinde olgunlaşmış ve son tahlilde bireyi ön plana alan bir şekle dönüşmüş olarak gözüken bu edebiyat geçirdiği devirler sonunda bireyin iç dünyasındaki çalkantıları tahlil eder durumdadır. Osmanlı yazar ve şairleri örnek aldıkları bu modeli üzerlerine uydurmakta zorlanırlar ve edebiyat sosyal hayattaki değişimleri halka benimsetmek, fikrî hayatlarına yön vermek konusunda bir amaç uğruna kullanılır.

Cumhuriyet sonrası dönemin başlarında da edebiyatın bu genel tutumu değişmez. Anlatmaya dayalı edebî türlerden roman, yeni Türk edebiyatının yazarları tarafından çokça denenmiştir ve dönemin edebiyata bakış açısını roman türü üzerinden yorumlayabiliriz.

Tanpınar'ın da dediği gibi batı romanı başlangıcından itibaren büyük bir inkişaf devresi geçirmiştir. Türk yazarlar yıllar süren bu inkişaf devresini bir an önce geçmeye çalışmış, doğal olarak da başarılı olamamışlardır:

“Ferdî inkâr eden ve hayata göz yuman telakki elbette ki, insanın etrafında dönen bir sanat geleneğini tek başına kuramazdı. Türk hikâyesinin değişebilmesi için ferdin kıymetleşmesi lazımdı. Modern roman ferdin üzerinde döner. Eski ise hayat ve kader karşısında ferdin hürriyetini değil, mevcudiyetini bile kabul etmez.”⁴⁶

Tanpınar'ın sözünü ettiği bu bireylik sorunu ile ilgili olarak Ahmet Oktay şöyle der:

“Romanın gecikmesinin olduğu kadar bir anlamda modern şiirin belirememesinin nedenini de oluşturmaktadır birey olmayış. 20 yıl önce, başka yazarları izleyerek Osmanlı insanının “maddî ve gerçek hayatla diyalektik ilgisini, birliğini yitirdiğini, üretim süreci içinde edilgin bir varlık durumuna geldiğini” yazmış, birey olmayışın nedenini Sencer Divitçioğlu'nun şu yorumuyla gerekçelendirmiştim: “Bir iktisadî fonksiyon üzerine kurulan reayanın ve devletin anonim varlığı, toplum içinde birey-insanın yetişmesini engellemiştir. Osmanlı toplumunun devlet ve reaya arasında birlik yaratan iktisadî rasyonel'i, bireyin toplum içinde özel ve bağımsız olarak ortaya çıkmasını önlemiştir.”

İmparatorluğun ekonomik/politik/ideolojik yapısı ve bu düzeylerle biçimlenen kurumsal yapısı iç ve dış dinamiklerin zorlamasıyla sarsıldıkça, dönüşüme uğradıkça birey- devlet bütünlüğü ve çelişmezlik anlayışı da yıkılmış, sanatçının toplumsal

⁴⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Millî Eğitim Basımevi, İst. 1969, s.50.

antagonizmaları, bireyler arası tinsel, cinsel ve törel çatışmaları, anlaşmazlıkları kavrama ve dillendirmesi olanağı doğmuştur."⁴⁷

1940'a kadar yazılan eserlere bakıldığında toplumsal, bireysel, tarihsel sorunların çözümüne yönelik tarzda yazılmış eserler göze çarpıyor: "Kalp Ağrısı(H. Edip-1924), Vurun Kahpeye(H. Edip-1926), Hüküm Gecesi(Y. Kadri-1927), Kokotlar Mektebi(H.Rahmi-1928), Yeşil Gece(R.Nuri-1928),Dokuzuncu Hariciye Koğuşu(P.Safa-1930), Yaprak Dökümü(R.Nuri-1930), Fatih-Harbiye(P.Safa-1931), Çıkrıklar Durunca(S.Ertem-1931),Yaban(Y.Kadri-1932), Utanmaz Adam(H.Rahmi-1934), Sinekli Bakkal(H.Edip-1936), Kuyucaklı Yusuf(S. Ali-1937), Üç İstanbul(M.Cemal Kuntay-1938), İçimizdeki Şeytan(S.Ali-1940)."⁴⁸

1940'a kadar yazılmış bu tezli romanlardan sonraki dönemde (1950'den sonra) değişen toplumla beraber anlatı türlerinin önemli bir izleği olarak karşımıza kentleşme sorunu çıkar.1940-50 arası dönemle ilgili olarak Rauf Mutluay şu değerlendirmeyi yapar:

"İçerde Millî Şef"li tek parti yönetimi, dışarıda umut vermez aşamalarıyla İkinci Dünya Savaşı vardır. Şiirdeki dedikodulu tartışmalar ortamı, hikâyenin etkisini azaltmıştır. Gazeteler sansürde, dergiler sıkıntılıdır. Karartma gecelerinde taksiler bir gün tek bir gün çift plakalı olarak işler; ekmek vesikaya bağlanmış, şeker alabildiğine pahalılaşmıştır.1885 kuşağı yazarları umursamaz mevkilerinde rahatlığında hikâye gibi bir türe önem vermez gözükmektedirler. 1900 kuşağı ise hazırdır ama çeşitli sakıncalarla çevrilmiş dar olanaklar içinde kitap yayınına fırsat bulamazlar. 1915 kuşağı ise işe yeni başlamaktadır, ellerinden tutan olmaz. Böylece sonraki yıllarda hikâyelerimize konu olacak bu savaş yıllarının izlenimleri, anıları biriktirilir, beklenir."⁴⁹

⁴⁷ Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı,1923-1950*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ank.,1993, s.115.

⁴⁸ Ahmet Oktay, *Age.*, s.117.

⁴⁹ Rauf Mutluay, *50 Yılın Türk Edebiyatı*, İş Bankası Yayınları, 1973, s. 433-434.

50'li yıllar Türkiye'de bir değişimin başladığı yıllardır. Ülkede yaşanan siyasi ve toplumsal değişimler edebiyata da yansır. Hikâye bir tür olarak bu dönemde önem kazanır ve bu alanda önemli isimler ortaya çıkar. Sait Faik, Orhan Kemal, Sabahattin Ali dönemin önemli yazarlarındandır. Daha sonradan 50 Kuşağı olarak adlandırılacak olan yenilikçi bir grup yazar için bu isimler yol gösterici olurlar. Özellikle Sait Faik ve onun 1952'de yayınlanan *Alemdağ'da Var Bir Yılan* isimli hikâye kitabı bu doğrultuda önem teşkil eder. Bu kitapta bulunan fantastik öğeler Türk hikâyeciliği için de bir dönemin başlangıcıdır. Sait Faik'ten sonra gelen ve varoluşçuluk etkisiyle hikâyeler yazan yazarlarla Türk fantastik hikâyesi üzerindeki toplumcu gerçekçi etkisinden sıyrılıp bireyselleşmeye başlayacaktır. Bu dönemde hikâyecileri Leyla Erbil, Orhan Duru, Ferit Edgü, Bilge Karasu, Feyyaz Kayacan, Onat Kutlar hikâyelerinde kimi zaman fantastik öğelere ve fantastik kurguya yer verirler. Eserlerindeki fantastik kurgu ise bizim tekinsiz fantastik olarak adlandırdığımız alana girer. Zaten bu kuşaktaki yazarları etkileyen en önemli isimlerin arasında Kafka da vardır. Kafka da tekinsiz fantastik olarak adlandırdığımız alana dâhil edebileceğimiz eserler vermiştir.

50 Kuşağının edebiyata getirdiği bireyci anlayış gelişerek devam eder. Toplumcu gerçekçi çizginin dışında edebiyata bireyi dâhil ederek büyük bir merhaleyi aşan yazarların ardından 70'li yıllarda toplumcu gerçekçi edebiyat tekrar popüler hale gelir. Toplumdaki olayların edebiyata yansıdığını biliyoruz. 70'li yılların sonunda gerçekleşen 12 Eylül 1980 darbesi edebiyattaki toplumcu tutumun tekrar askıya alınmasına sebep olur. Bu darbenin ardından politik içerikli, toplumcu eserlerin yerini tekrar bireyi ön plana alan eserler takip eder. Popüler edebiyat bu dönemde yaygınlaşır. Ayrıca fantastik bir tür olarak çeşitli alt türleriyle gündeme gelir. Dönemin en önemli fantastik yazarı ise Nazlı Eray'dır. Nazlı Eray büyülü gerçekçi çizgide yazdığı eserleriyle günümüze dek fantastik edebiyatta önemli bir isim olur. Günümüzde Türk fantastik edebiyatı hâlâ hak ettiği noktaya ulaşmamış olmakla beraber bir kesim tarafında tutkuyla takip ediliyor. Takip edilen popüler isimler arasında Barış Müstecaplıoğlu *Perg Efsaneleri* ile büyük bir okuyucu kesimine ulaşmıştır. İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş, Sadık Yemni gibi isimler ise fantastiğin farklı alt türlerindeki eserleriyle beğeni topluyorlar.

II. BÖLÜM

A. HİKÂYELERİN İZLEKSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

Cumhuriyet dönemi Türk hikâyesine genel olarak baktığımız zaman bu türe ait çok fazla eserin verilmediğini görürüz. Cumhuriyet döneminden itibaren 1940'lı yıllarda Tanpınar'ın birkaç hikâyesi ve ardından 50'lerde Sait Faik ve 50 Kuşağı yazarlarının eserleri dışında 80'lere gelene kadar çok fazla fantastik kurguyla yazılmış ya da fantastik öge içeren esere rastlamıyoruz. 80'lerde Nazlı Eray'ın fantastik hikâye ve romanları dikkatimizi çeker. Onu izleyen genç bir kuşak ise fantastiğin çeşitli alt türlerinde eser verirler. Şimdi bu yazarların hikâyelerini aşağıda belirleyeceğimiz izlekler doğrultusunda inceleyeceğiz.

Çalışmamızın alanı olan Cumhuriyet sonrası edebiyatımızda “*fantastik*” türe yaklaşımı değerlendirdikten sonra şimdi de hikâyeleri nasıl bir yol üzerinden ele alacağımıza bakalım. Çok çeşitli inceleme metotları arasından biz, hikâyeleri izlekler üzerinden ele almayı tercih ettik. Bunun için dünya edebiyatında fantastik izleklerin nasıl bir sınıflandırmaya tabi tutulduğunu inceledik ve kendi izlek tablomuzu oluşturduk. Daha sonra oluşturduğumuz tablo üzerine hikâyeleri yerleştirdik. Şimdi bu izleklere bakalım.

1. Fantastik İzlekler

Fantastiğin alt türlerini olağanüstü fantastik, tekinsiz fantastik, şüpheli fantastik olarak üç ana başlığa ayırmıştık. Şimdi de bu alt türlere dâhil olan hikâyeleri yine diğer bir alt başlık olan izleklerin altında inceleyeceğiz. Peki, fantastik izlekler nelerdir? Burada öncelikle Steinmetz'in sınıflandırdığı fantastik izlekleri ele aldık.

Steinmetz fantastik eserleri üç ana izleğe ayırarak incelemiştir:

1. Varlıklar ve Biçimler

2. Edimler

3.Neden bildiren ilkeler

Varlıklar ve Biçimleri

*Hayalet

*Vampir

*İkiz

*Olağandışı varlıkları(hayaletler, vampirler, ikizler) tamamlayan öğeler. Büyücü gibi.

*Canavar

Edimler

*Ortaya çıkma

*Ele Geçirme / Geçirilme

*Yok etme / Edilme

*Başkalaşım

Neden Bildiren İlkeler

Fantastiğin kuralsız dünyası hemen hemen her zaman açıklama olanağı veren örtük bir yapı üzerine kuruludur.

*düş

*büyü, tarikat

*uyuşturucu ile kurulan evren

*düşünce aktarımı, hipnoz vs

Kendi izlek şablonumuzu oluştururken Steinmetz'in belirlediği bu izlekler bize bir fikir vermekle beraber başka teorisyenlerin fikirlerinden de yararlandık. Faydalandığımız diğer teorilerden incelememiz içinde yeri geldikçe bahsedilecektir.

Ayrıca ele aldığımız hikâyeleri incelerken Propp'un *Masalın Biçimbilimi* adlı eserinde olağanüstü Rus masallarını incelerken otuz bir işlevi belirlemesine benzer bir yöntem izledik. Sonuç olarak da Cumhuriyet sonrası fantastik Türk hikâyelerini

incelemek için on tane ana izlek belirledik. Bu izlekleri Propp'un olağanüstü Rus Masalları'na uyguladığı bir biçimde değerlendirmedik. Sadece yola çıkış yöntemi olarak kendisini örnek aldık. Propp, belirlediği işlevleri her masala uygulayabilmiştir. Biz ise her hikâye için bir ana izlek belirleme yoluna gittik. Ayrıca Todorov'un da dediği gibi *“fantastik öykü belli bir yapılanış, belli bir biçimle(üslupla) ortaya çıkar ancak “tuhaf olaylar” olmaksızın fantastikten söz edilemez bile. Fantastik kuşkusuz bu olaylarla aynı şey değildir, ancak bunlar fantastiğin gerekli koşullarıdır.”*⁵⁰ Biz de bu tuhaf olayların hangi semboller üzerinden gerçekleştiğini belirlersek fantastik türe dair genel bir çerçeve çizebileceğimizi düşündük. Bu düşünce ışığında belirlediğimiz izlekler ise şöyledir:

a.Rüya

b.İkizleşme

c.Dönüşüm

d.Zaman Algısı

e.Bakış

f.Eksilme/Eksiltme

g.Çoğalma/Bölünme

h.Olağandışı varlıklar (hayalet, vampir, canavar...) / yetenekler (büyü, düşünce aktarımı, uyuşturucu ile kurulan evren...)

ı.Yer değiştirme

i.Kişileştirme

İncelediğimiz tüm fantastik hikâyelerde bu izleklerden en az birisi bulunmaktadır. Hikâyeler bu izlekler üzerinden kurgulanmıştır. Tezimizde izlekleri başlık olarak vereceğiz. İnceleyeceğimiz hikâyeler de kurgusunu oluşturan ana izleğin başlığı altında incelenecektir.

⁵⁰ Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Türkçesi: Nedret Öztokat, Metis Eleştiri, Ocak 2004, s. 94.

a. Rüya

“Bütün ‘mit’ler, rüyaların çocuğudur.”⁵¹

Rüya, insanlık tarihinin en karışık ve gizemli deneyimlerinden biridir. Rüyaların gelecekte olacak olan olayların habercisi olarak yorumlanması ve bir ilham kaynağı olarak sanat eserlerine temel teşkil etmesinin mazisi ise insanlık tarihi kadar eskiye dayanır. Her kültürde farklı farklı algılansa da bir noktada kültürler birleşiyor gibi görünüyor. O da rüyaların başka âlemlerle bağ kurmaya yarayan bir araç olduğu düşüncesidir. 19. ve 20. yüzyıllarda yapılan çalışmalar ise bu türden gizemci yorumları bilim dışında bırakmıştır.

Rüyanın felsefeye girişi ise Herakleitos’la olur. Buna karşın Ksenophanes rüyalar da dâhil biliciliğin tümünden inkârıyla uzun bir akılcı gelenek başlatır. Demokritos ise düşleri, çeşitli tasvir ve görüntülerin duyu organlarına girişiyle açıklayan bir teori öne sürer. Ona göre bu görüntülerden bazıları geleceği önceden bildirmekteydi ve insanlar bu yolla tanrıların ve tanrısal varlıkların farkına varmaktaydılar. Epikuros’a göre de bu durum tanrıların varlığının bir kanıtıydı. Platon ise rüyaların kehanet bildirici olduğuna inandı. Bununla beraber düşlerin nasıl işlediklerine dair de fizyolojik açıklamalar yaptı. Rüyaların kaynağını karaciğer olarak gösterdi. Ona göre düşleri doğuran ve aynı zamanda hayvanların karaciğerlerine bakılarak yapılan bilicilik (mantikitê) pratiğini açıklayan, karaciğerdeki bu görüntülerin varlığıydı. Aristoteles de ruhun bedenden ayrılabilirdiği düşüncesini kabul etti ve bunun da rüyalarda deneyimlenebilecek bir olgu olduğunu belirtti. Bu deneyimin de insanın, tanrıların varoluşuna dair inancını arttıracaklarını düşündü. Daha sonra yaptığı çalışmalarda ise rüyaların kehanet bildiren doğasını kabul etmekle birlikte onların ilahi kaynaklı olduklarını inkâr etmiştir.⁵²

Birçok İslam filozofuna göre de rüya metafizik bir problem olarak görülmüş ve ruh ile beraber ele alınmıştır:

⁵¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, MEB Devlet Kitapları, İstanbul, 1969, s.18.

⁵² Francis E. Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, Çeviren ve Hazırlayan: Hakkı Hünler, 1.baskı, Paradigma Yayınları, İstanbul, Aralık, 2004, s.262.

“İslâm filozoflarına göre, ruh, bedenden ayrı bir cevher olup beden ile birlikte insanı meydana getirmektedir. Görevi ise, bedeni idare etmesidir. Ruhun, dış (haricî) ve gizli(batinî) kuvvetleri olmak üzere iki kuvveti bulunmaktadır. Dış kuvvetler, beş duyu dediğimiz dokunma, tatma, koklama, işitme ve görme gibi duyulurları algılayıcı kuvvetlerdir. Bu kuvvetlerin rüya ile doğrudan bir bağlantısı bulunmamaktadır. Ruhun iç kuvvetleri ise, ortak duyum(hiss-i müşterek), hayal, mutasarrıfa, vehim ve hâfıza olup rüya ile doğrudan alâkası olan kuvvetlerdir.”⁵³

İslam düşüncesindeki rüya anlayışı genel olarak doğru ve aldatıcı olarak ikiye ayrılır. İslam filozoflarının kabul ettikleri asıl rüya ise doğru rüya olarak adlandırılan gruba giren rüyalardır. İbn Haldun’a göre:

“uyanık iken bedenle sürekli ilgilenmekte olan ruh, uyku esnasında bu bağlardan kurtulduğu an diğer ruhanî varlıklar gibi mücerret âlemlere yönelir ve oradaki ruhanî ve nuranî varlıklarla birleşerek onlarda bulunan sûret ve hâlleri müşâhede ederek bilgi edinir.”⁵⁴

Kindî’ye göre ise uyku *“Sağlığı normal olan canlının tabii olan duyuları kullanmama hâlidir.”⁵⁵* İslam filozoflarının bu görüşleri aslında İslam’ın kutsal kitabı Kurân-ı Kerim’e dayanmaktadır. Kurân-ı Kerim’de bu görüşleri doğrulayabilecek ayetler bulunmaktadır. Zümer Sûresinde;

“Allah, ölenin ölüm zamanı gelince, ölmeyenin de uykusunda iken canlarını alır da ölümüne hükmettiği canı alır, ötekini muayyen bir vakte kadar bırakır.”⁵⁶

Bunların dışında İslam filozofları uyanırken de rüya görülebileceği üzerine fikirler öne sürmüşlerdir. Uyku bedenle ilgili bir durumdur ve onlar ruhun

⁵³ İsmail Erdoğan, “İslam Filozoflarının Rüya İle İlgili Görüşleri”, *Keşkül*, sayı 11,2007, s.17.

⁵⁴ İsmail Erdoğan, *agm.*, s.19 (yazar da kaynak olarak İbn Haldun’un Mukaddimesi’ni gösterir.I.cilt, s.251).

⁵⁵ İsmail Erdoğan, *agm.*, s.19.

⁵⁶ *Kuran-ı Kerîm*, Zümer Sûresi, 42.ayet, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 2009,s.462.

uyumadığına inanırlar. Bu görüşten hareketle Kindî, beden uyanırken de bazı akledilirliklerin görülebileceğini, ancak bunun etkisinin sadece uykuda hissedileceğini ileri sürer. İbn Sinâ'ya göre de kâmil insanların ruhlarını hiçbir bedensel iş gayb âlemine ulaştırmaktan alıkoyamaz.⁵⁷

Önemli bir İslam mutasavvıfı olan İbnü'l Arabî'ye göre ise “*Âlem hayal içinde hayaldir.*” İbnü'l Arabî *Fusûsu'l-Hikem* adlı eserinde şöyle der:

*“Hz. Peygamber, ‘insanlar uykudadır, öldüklerinde uyanırlar’ buyurdu. Bundan dolayı, insanın dünya hayatında görmüş olduğu her şey, uyuyan insanın gördüğü rüya gibidir ki, o da hayaldir.”*⁵⁸ *“Ona göre Allah, insanlar hayal âlemine tanık olabilsinler ve duyuşal dünyaya benzer başka bir dünyanın bulunduğunu bilebilsinler diye rüyayı vermiştir. Bu bakımdan ‘rüya’ ile ‘gerçek’ arasında esaslı bir fark bulunmadığını düşünür. Çünkü Allah’tan başka her şey hayaldir; fakat, bir dereceye kadar da bu şeylerin Allah’tan aldıkları bir gerçeklikleri vardır. Varoluşun sırrı da burada yatmaktadır; âlem hem gerçek hem de gerçekdışıdır: Şu halde bütün varlık âlemi de hayal içinde hayaldir.”*⁵⁹

Diğer dinlerde durum çok farklı değildir. Rüya yoluyla haber alma, rüyaları yorumlayarak hayatına o doğrultuda yön verme gibi davranışlara tek tanrılı ya da çok tanrılı dinlerde rastlıyoruz. Toplumları şekillendiren önemli bir unsur olan din, içinde yaşadığı toplumların sanatına da yansımış olarak görünüyor. Konuyla ilgili bilimsel gelişmelerin tarihi ise çok yenidir. Rüyaların bilimsel anlamda incelenmesinde ana kaynak olarak da 1905 yılında Freud’un yazdığı “*Rüyaların Yorumu*” adlı eser görülür. Kemal Sayar bu eserin özetle şunları söylediğini belirtir:

“Rüya, bireyin gündelik hayatta farkına varamayacağı bilinç dışı bir fantezi veya arzusunun dışavurumudur. Rüya imgeleri simgeleştirme, yer değiştirme ve bastırma

⁵⁷ İsmail Erdoğan, *agm.*, s.19

⁵⁸ İbnü'l Arabî, *Fusûsu'l-Hikem*, Çeviri ve şerh: Ekrem Demirli, 1.baskı, Kabalcı Yayınları, İstanbul, Temmuz, 2006, s. 172.

⁵⁹ Cemal Şakar, “Sembollerin Tevili Olarak Öykü”, *Hece Öykü*, sayı 11, yıl 2, Ekim-Kasım 2005, s.68.

*gibi mekanizmalarla kılık değiştirmiş bir halde bilinç dışı imge ve düşünceleri anlatır. Yani rüyaların bir mânâsı vardır ve bu da hastanın serbest çağrışımlarıyla anlaşılabilir. Bastırılmış hatıralar veya farkına varamadığımız fikirlerimiz rüyalar yoluyla açığa çıkar. O yüzden rüyaların araştırılması Freud'a göre bizi 'bilinç dışına götüren kral yolu'dur.'*⁶⁰

Tezimizin konusu olarak incelediğimiz tür olan öyküde durumun nasıl olduğuna baktığımızda, farklı çağlardaki farklı toplumların edebiyatlarında rüya unsuruna çok sık rastlayabiliyoruz. Anlatma esasına dayalı bir edebî tür olan hikâye, çeşitli yüzyıllar içinde "rüya" izleğinden çok fazla yararlanmış. Halk edebiyatımızda arif menkıbeleri, masal, destan gibi türlerde çokça kullanılan 'rüya' izlek klasik edebiyatımızda da kullanılmıştır. Rüyaları temel alan bir tür bile vardı: Hâbnâme. "Hâbnâme", rüyada görmüş gibi, bir olay ve kişi hakkındaki fikirleri söyleme tarzında yazılmış eserlere denir. Hâbnâmeler manzum veya mensur olabilir. Veysi'nin Hâbnâmesi bu türün en önemli örneği kabul edilir. Ziya Paşa ile Namık Kemal'in "Rüya" adlı eserleri de bu türde kaleme alınmış edebiyatımızda bilinen eserlerdir. Hâbnâmelerde asıl olan; olaylar ve kişiler hakkında düşünce ve görüşleri, rüyada görülmüş gibi, bir anlatım biçiminde sunmaktır;

*"Hz. Âdem zamanından itibaren dünyada olagelen büyük kötülüklerin ve bunlardan alınması gereken derslerin bir rüya dolayısıyla anlatıldığı düzyazı eseri"dir. Hâbnâmelerimizde temel olarak dikkate alınan olay ve kişilerle ilgili söyleneceklerin bir rüyada görülmüş gibi olması, olaylarda ve kişilerde -toplumda- görülen kötülüklerin tenkit edilmesi ve gereken derslerin alınmasıdır. Yani rüyada görme; rüya düzleminde olayları ve toplumsal durumları tenkit etme; yansıtılacaklarda bir genişlik/serbestlik sağlar. Hâbnâmeler dış dünyaya, insan ve topluma ait gerçekleri bir rüyada görmüş gibi düzenler. Bu yönüyle hâbnâmeler bazı fantastik öğeler de taşıdığı için fantastik edebiyat ürünlerini hatırlatır.'*⁶¹

⁶⁰ Kemal Sayar, "Rüya: Bilinç Dışının Anahtarı mı?", *Keşkül*, sayı 11, yıl 2007, s.63.

⁶¹ Mustafa Kırıcı, "Fantastik, Postmodern Bir Hâbnâme Yahut Nazlı Eray'ın "Yoldan Geçen Öykü"sü", Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Öğretmenliği Bölümü Başkanı, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal Of International Social Research, Volume 1/1 Fall 2007*,s.150.

Bu mistik konu, içerdiği merak unsurlarıyla *Binbir Gece Masalları* gibi yüzyıllar öncesinden gelen masallardan, Budist keşişlerin öykülerine, destanlardan mesnevilere, Gérard De Nerval'den Tanpınar'a birçok yazar ve anlatıcıya ilham olmuştur. Mistik olayların işlenmesine çok elverişli olan bu izlek, fantastik öğelerle edebî metinler oluşturan yazarların en sık kullandıkları izleklerden biri olagelmıştır. Fantastik metinler yazan bir yazar illa ki kıyısından kenarından bu izleğe değinir. Çünkü rüya, üç ana kola ayırdığımız fantastik edebiyatın her dalı için bir düğüm, bir serim unsuru olmayı kolayca becerebilir. Çünkü rüya her insanın yaşadığı bir deneyimdir ve ister tekinsiz fantastik, ister olağanüstü fantastik ya da şüpheli fantastik olsun, her öyküye bir başlangıcı çok kolay yaratabilir. Bunu yaptığı gibi karmaşıklaşan olayları çok kolay çözebilir de. Günümüzde 'rüya' motifli romanlar, hikâyeler, tiyatrolar görmekteyiz ve insanlık rüya denilen gizemi çözene kadar da fantastik türünün vazgeçilmez unsuru olarak yerini hep koruyacak gibi görünüyor. Aydın Ertekin bunu şöyle özetler:

*"Psişik olaylara eğilmeyen ve deliliği korkuyu, düşü anlatı içerisinde bulundurmeyen fantastik metin fantastik olmaktan uzaktır. Bir düşün fantastik olabilmesi için deliliğe götürmesi ya da yakın olması, gerçeklikten taşması ve iç içe olması gerekir. İççelik; gerçek ile gerçek dışılığın birbirine karışması düzeyindedir. Düş normalde uykunun ve gecenin uzamındadır. Fantastik olabilmesi için ya uyurgezer etkinliği olan gecede gündüze özgü davranışlarla olması ya da çıldırmaya, sanrıya kadar gidebilen uyanıklıkta düş diye adlandırabileceğimiz gündüzde gece olmalıdır. Düş ve gerçeklik arasındaki kararsızlık ise fantastiğin ta kendisidir. Anlatı kişileri artık hangi düzlemde olduklarının ayırımında değildir. Bir tür delilik söz konusudur artık."*⁶²

⁶² Aydın Ertekin, "Fantastik Yazın Nedir?", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 9(1), 2007, s.42.

Bu izlekle alakalı olarak inceleyeceğimiz ilk hikâye Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1955 yılında basılan öykü kitabı *Yaz Yağmuru*⁶³'nda okuduğumuz '**Rüyalar**' isimli hikâyedir.

Hikâye, hâkim anlatıcı bakış açısıyla anlatılmıştır. Hikâyenin kahramanı Cemil bir yazardır. Başlarda kendisindeki değişikliğin farkında değildir ve çalışmak istemez; cansız ve neşesiz görünür. Sonradan bu durumun gece gördüğü rüyaların etkisiyle yorgun uyanmasına bağlı olduğunu anlar. Hatta bu durum onda sabahları uyanmama isteği yaratır. Burada Cemil'in nesnel gerçekten kopmak istediğine dair bir izlenim elde ederiz. Yaşadığımız dünyanın aksine bir hayal âlemini tercih etmesi, gerçek dünya ile ilgili birtakım sorunlarının varlığına işaret eder. Bu durum o kadar sıklaşır ki rüyalarını özler ve rüya âlemini gerçek âleme tercih edecek bir duruma gelir. Bu durumda asıl ilginç olan ise uyandığı zaman gördüğü rüyaları hatırlamamasıdır. Burada ne gördüğünü bilmediği halde, bilinmeze duyulan özlem dikkat çekicidir. Peki, Cemil'in hayatında ne gibi durumlar vardır da olanlardan sığınacak bir liman olarak rüyayı görür?

Hikâyeye baktığımızda Cemil'in hayatında gözle görülen bir problem olmadığını görürüz. Onu rüya âlemine çeken daha başka bir şey vardır ve Cemil'in tek bildiği kendi zamanından çıktığı ve bir başkasının zamanına girdiğidir. Bazen gündelik hayatındaki kimi öğeler de rüyalarına karışır. Gündelik hayatındaki objeleri görür rüyasında ve bir süre sonra da hatırlamadığı bu rüyalarla ilişkisi değişir. Uykudan uyanınca bağlantı kuramadığı kopuk kopuk bazı sahneler hatırlamaya başlar. Yaşadığı durumun vahim bir hal alması sonucu belki de olanlardan sıyrılabileceği düşüncesiyle karısının yattığı odaya geçer ve bir hafta kadar orada uyur. Bu durumda da hiç rüya görmemeye başlar. Önceden kaçtığı hali özleyen Cemil'i bir sıkıntı kaplar. Rüya göremediği bu süreçte bir şeyi fark eder: Bu rüyalar onda hiç tatmadığı bir şekilde manalı yaşama hissini bir anlık bile olsa tattırıyorlardır. Bu aslında Cemil'in neden nesnel gerçeklikten kaçtığının da cevabı gibidir. Bu noktada insanlık için hâlâ bir gizem olan rüyanın vazgeçilmez cazibesinin aşikâr olduğu yerdeyizdir.

⁶³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaz Yağmuru*, Varlık Yayınları, 1955.

Fantastik öykülerin vazgeçilmezi olan rüyanın ve tabi ki bir tür olarak fantastiğin, neden bu kadar cazip olduğunun cevabını da alırız sanki.

Daha sonra Cemil'in rüyaları Haziran ayının sonuna doğru tekrar başlar. Bu arada da rüyalar üstüne çok fazla eser okumuş ve bilgilenmiştir. Ama içinde bulunduğu durum hoşuna gitmediği için bir doktora görünür. Doktor, Cemil'in durumunun vesvese ve vehimden ibaret olduğunu söyler, ona nasihatlerde bulunur ve reçete verir. Bununla birlikte Cemil'e bazı tavsiyeleri olur. Ona bedenini yoracak işlerde bulunmasını tembih eder. Cemil, o günden sonra bedenen onu yoracak işlere eğilir. Doktor burada bilimin, pozitivist aklın temsilcisidir. Hikâyenin yazıldığı dönem büyük ses getiren rüya tabirleri çalışmasına imza atmış Freud'un etkisi tüm bilim dünyasını etkilemiştir. Freud rüyaları insanın bilinçaltına giden bir yol olarak görür. Bilinçaltı denilen alan da yaşadığımız iyi veya kötü olayların bizde bıraktığı izlerden ibarettir. Bilime göre rüyalar insan bedeninin geçtiği evrelerin bir ürünüdür. Hikâyemizdeki doktor da bilimsel aklın tavsiyesini hastasına önerir. Bedenini yorarsa rüyalarından kurtulacağını söyler. Bedensel yorgunluk bilinçaltını baskılayacak ve kahramanımız sıkıntılarından kurtulacaktır. Cemil de bu tavsiyeye uyar ve denize girer, kürek çeker vs. Fakat rüyalar onun peşini bırakmaz.

Bu arada yazar olan Cemil çalışamaz durumdadır. Gördüğü rüyalar artık uyanırken de peşini bırakmamaktadır. Burada pozitivist aklın bittiği bir noktaya geliriz. Rüyalar bedeni bir tembellik sonucu bilinçaltının açığa çıkmasıyla açıklanmayacak kadar ciddi devam etmektedir. Hatta Cemil bir gün karısıyla denizde yüzerken uyanık halde rüya görür ve gördüklerinin gerçek mi rüya mı olduğunun ayırımına varamaz:

“Sahile çıktıkları zaman karısına sordu:

-Suda beyaz entarili biri var mıydı?

Bütün çocukluğu boyunca kendisini şaşırtan, sonra alay eden Cemil'e karısı dilini çıkardı. Cemil biraz evvel, denize girmeden evvelki ruh haleti içinde karısının beline sarıldı.

-Kendimize gelelim! Birbirini ne kadar iyi tanıyorlardı. Ne kadar mesuttular. Yazık ki...

Yazık ki... Beyaz entarili hayali hakikaten görmüştü. 'Yahut da, hareket içinde uyudum... Ya hep böyle olacaksa...' »⁶⁴

Bu noktada rüyanın bedensel bir hal mi yoksa metafizik bir durum mu olduğu sorunu ortaya çıkar. Hikâyedeki rüya izleğini fantastik hale dâhil eden durum da budur aslında. Bedensel bir arızadan kaynaklanıyor gibi görünen rüyaların, hayallerin bedenle alakalı olmadığı görünmektedir. Rüya bedensel bir hal mi yoksa metafizik öğelerden mi ibaret? Cemil bedenen yorulduğu halde rüyalar devam ediyor. Metafizik bir hal olan rüya, beden ile determine edilemiyor; modern bilim devre dışı kalıyor ve fantastik devreye girer.

Rüyalarını gündelik hayatındaki bazı olaylara yormaya çalışan Cemil'in anlayamadığı bir nokta vardır. Bir azap çekiyordur. Çektiği azap, birinin günahının azabıdır ve Cemil, buna bir anlam verememektedir. O günün akşamı yine bir rüya görür. Rüyasında, tanımadığı mekândaki bahçelerden birinde bir genç kız vardır. Genç kız beyaz bir elbise giymiştir ve yüzünü elleriyle kapatmıştır. Burada rüyada görülen kızın beyaz elbise giymesi manidardır. Çünkü beyaz, saflığın, temizliğin sembolüdür. Rüyadaki kızın genç olması ve beyaz giymesi bu noktadan ele alındığında masumiyeti sembolize eder.

Cemil, bu kızın kim olduğunu bilmiyordur ama ağladığını tahmin eder. Niçin bu kadar üzgün olduğunu öğrenmek ister. Bunu bilme arzusu Cemil'de bir azap olur ve o azapla uyanır. Daha sonraki günlerde yatmaktan korkar bir hale gelir. Hangi vehmin kurbanı olduğunu düşünüp durur. Rüyalarında yine aynı kıızı görmeye devam eder. Evlerinde misafirlerinin olduğu bir akşam masada oyun oynarlarken Cemil birdenbire kendinden geçer:

⁶⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Age.*, s.92.

“Genç kadın önünde, ellerini bir masaya dayamış duruyordu. Yüzünde acayip bir korku vardı. Dudakları bir şey söylemek istiyor gibi kımlıdantıyordu. Uyandığı zaman kendisini yerde ve etrafındakileri başucunda buldu.”⁶⁵

Bu rüyayla beraber, rüyasındaki objeleri, gördüğü kadınla bağdaştırmaya başlar. Rüyalar artık zincir şeklinde birbirini tamamlarcasına devam etmektedir. Hatta bir noktada, rüyasındaki kadın Cemil’den yardım ister. Kendisine eziyet edildiğini söyler ve kurtarılmak için adeta yalvarır. Başka bir rüyasında ise kadın, kendisini çağırdıklarını söyler. Gitmek zorunda olduğunu, asla cevaplamayacağı sorular soran kişilerle başa çıkmaya çalıştığını ifade eden cümleler kurar.

Bu rüyalar böyle devam ederken Cemil, gezmek üzere dışarı çıkar. İstanbul’un farklı semtlerine uğrar. Eve dönerken vapurda eski bir arkadaşına rastlar. Cemil’in konuşmayı seven bu arkadaşı birçok farklı konudan bahseder. Daha sonra kendi müdür muavinin evinin, Cemil’in evinin bulunduğu tarafta olduğunu ve haftada bir orada bir medyum eşliğinde toplandıklarını söyler. Toplanan kişiler yeni intihar etmiş bir kız olan Selma’nın ruhunu bulmuşlardır. Bu ruh, intiharının sebebi hariç ne bulsalar söylüyordur. Arkadaşı bunları anlatırken Cemil dalgalı denize bakar ve orada korku dolu gözlerle bir hayalet görür. Hayalet, Cemil’e adeta gidelim der gibi bakar ve öykü burada noktalanır.

Gördüğümüz gibi, bu hikâye yüzyıllardır insanlığın büyük gizemi olan rüya çerçevesinde örülmüş olup, yazıldığı dönemin modası olan spiritualizme bağlanmıştır. Psikolojik türe aitmiş gibi başlamışken son sahneyle beraber tekinsiz fantastiğe döner ve orada noktalanır.

Tanpınar estetiğinin temeli olarak “rüya” yı görür.⁶⁶Onun için rüyanın kendisinden ziyade, bazı rüyalarda içimizde o rüyaya eşlik eden duygu önem taşır. Asıl olanın bu duygu olduğunu düşünür. Bu noktada da müziğin önemini vurgular Tanpınar. Çünkü bu duyguyu musikişinas olmamasına rağmen müziği seven

⁶⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Age.*, s.96.

⁶⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, MEB Devlet Kitapları, İstanbul, 1969, s.569.

insanlarda uyanan duyguya benzetir.⁶⁷ Bu hikâyesinde de rüyaya müzik eşlik eder. Hikâyenin kahramanı Cemil bir gece sıkıntılı bir anında gramafona yönelir ve bir plak çalar:

*“Debussy’nin bir parçasıydı bu... Denizin dalga gürültüleri arasında kadın sesleri, beyaz, sadece dua ve ağlayış, büyük yelkenler gibi yırtıldı. ...”*⁶⁸

Başka bir gece çocukları uyuduktan sonra karısıyla beraber gramafon çalarlar. Bu esnada çay isteyen Cemil Ravel’in Daphnis’le Chloé’sini dinlemektedir. Parçanın birinci kısmındaki insana dalgalı bir deniz hissini veren emsalsiz armoniler arasında rüyasında gördüğü kadını görür.⁶⁹ Tanpınar’ın rüya izleğini ana merkeze aldığı bu tekinsiz fantastik hikâyesini dönemin düşünce yapısındaki yeniliklerden ruhçuluk ve pozitivizm üzerinden ele almıştır. Hikâyede biçimsel açıdan dönemine göre büyük değişiklikler olmamakla beraber içerik açısından dikkat çekicidir. O dönemde herkesin rejimi tanıtıcı edebî eserlere imza attığını düşünürsek Tanpınar’ın çağının ötesinde bir iş yaptığını söyleyebiliriz.

Bu izlek çerçevesinde incelenebilecek ikinci hikâye ise Nazlı Eray’ın **Düşçü İsmet**⁷⁰ adlı hikâyesidir.

Kahraman anlatıcı bakış açısıyla takdim edilen bu hikâye bir mevsim tasviriyiyle başlar. Mevsim ilkbahar, aylardan mayıstır. Etrafin yeşile gark olduğu bu zaman düzlemi yağmurlu bir ana odaklanmıştır. Hikâyenin zamanı Mayıs ayıdır, yağmur yağmıştır ve etraf yemyeşildir. Kahraman anlatıcı, arkadaşı Düşçü İsmet ile yürümektedir. Düşçü İsmet böbreklerindeki bir sorundan bahseder. Konuşurlarken Düşçü İsmet yol üzerindeki bir gazete bayiiinden gazete alır. Bir haber gözüne takılır. Garson Fehmi adlı bir şahıs sevgilisi Cemile’yi kıskançlık yüzünden öldürmüştür. Düşçü İsmet katilin, sevgilisinin bir başka sevgilisi olabileceğini düşündüğü için

⁶⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, MEB Devlet Kitapları., İstanbul, 1969, s.571.

⁶⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaz Yağmuru*, Varlık Yayınları, 1955,s.93.

⁶⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaz Yağmuru*, Varlık Yayınları, 1955, s.95.

⁷⁰ Nazlı Eray, *Ah Bayım Ah*, 3.basım, Can Yayınları, 1994, s.75.

cinayeti işlemiş olabileceğini söyler. Bu ikilinin ilişkileri üzerinde de yorumda bulunur. Başta birbirlerini ne çok seviyorlardı kim bilir, diye düşündüğü sırada güneş bir bulutun arkasına saklanır ve etrafın bir an için rengi kaçar. Bu sahne hikâyede kullanılan fantastik izlek olan “rüya” kısmının başladığı noktadır.

Düşçü İsmet olanların üzerine, karşıdan gelen iki kişiyi işaret eder. Gelenler Garson Fehmi ve sevgilisi Cemile’dir. Bu olaydan sonra Düşçü İsmet’i işlenen cinayete bağlantılı olarak öldürülen Cemile’nin diğer sevgilisi olarak görürüz. Hikâyenin teknik olarak bir özelliği de bu noktadan sonra devreye girer. Başta kahraman anlatıcı ağzından anlatılan hikâye, rüya unsuru devreye girdikten sonra başka bir anlatıcı daha kazanır: Cemile. İşlenen cinayetteki aşk unsurunun nasıllığına dair hikâyeyi ara ara Cemile’nin kendi ağzından anlatımlarıyla adeta bir belgeseli izler gibi takip ederiz. Olay bir yandan akmaktadır. Düşçü İsmet’in Cemile’yle ilişkisi devam ederken, aralara konuşmacı gibi giren Cemile’nin açıklamaları olayı bütünler. Hikâye gerçekten de Düşçü İsmet’in bu cinayetteki ikinci adam olduğu üzerine devam eder. Hikâyenin son bölümünde Cemile son konuşması yapar. Hatta Cemile ölü olduğu halde ölüm anını da anlatmıştır:

“Odaya girip ışığı açtığımda, onu karşımda görünce öyle bir korktum ki. Yerde yatıyorum. Karyolanın demir ayağı yanağımın yanında. Sağ gözüm patlamış.”⁷¹

Cemile’nin bu anlatımından sonra hikâyenin başladığı yere döndüğünü görürüz. Biz bu noktada gazete haberi okunduktan sonra anlatılanların bir düştten ibaret olduğunu anlarız. Bu hikâyeyi de fantastiğin alt türü olan şüpheli fantastiğe dâhil edebiliriz. Çünkü hikâyede geçen olağanüstü öğelerin hepsi hikâyenin sonunda bir düşe bağlanır.

1973’te yazılan bu öykü fantastik edebiyatın Türkiye’de popüler hale gelmeye başladığı döneme aittir. 80’li yıllarda ülkede yaşanan siyasi olayların sonucu olarak

⁷¹ Nazlı Eray, *Ah Bayım Ah*, 3.basım, Can Yayınları, 1994, s.84.

gerçekçi edebiyatın yerini nesnel gerçeğin acıtan halinden kaçan fantastik edebiyat alacaktır.

Nazlı Eray'ın başka hikâyelerinde de rüya izleğine rastlarız: **Acımın Öyküsü**, **Mutluluk** örnek olarak sayılabilecek hikâyelerindendir.

b. İkizleşme

Fantastik kurguda karşımıza ikiz izleği sıkça çıkar. Farklı biçimlerde rastladığımız bu izlek diğer izleklerle ilişki içinde kullanılır. Todorov'un da dediği gibi bu izlek farklı izleklerle ilişki içinde olmakla beraber anlam açısından benzerleriyle çelişebilir bile. Buna örnek olarak şöyle der:

“ Eşin ortaya çıkışı Hoffmann'da neşe kaynağıdır, ruhun maddeyi yenmesidir. Oysa Maupassant'da tersine, eş tehdit demektir; tehlikenin ve korkunun ön göstergesidir. Başka karşıt anlamlar da vardır: Aurélia'da ve Elyazması'nda olduğu gibi. Nerval'de(Aurélia)benzer eşin ortaya çıkması yalnızlaşmanın bir başlangıcını, dünyadan kopmayı gösterir; Potocki'de kitap boyunca sıklıkla karşımıza çıkan ikileşme, başkalarıyla daha sıkı bir ilişkinin, daha tam bir bütünleşmenin aracına dönüşür.”⁷²

Psikanalitik edebiyat kuramı edebî metinlerin üzerinden o metni ortaya çıkaran kişinin psikolojisine dair geliştirilmiş bir yorumlama yöntemidir. Bu yorum biçimi her ne kadar tartışılabilir de fantastik edebiyat söz konusu olduğunda buna sıkça başvurulur. Çünkü fantastik metinler gerek içinde barındırdığı yoğun hayal gücünden ve gerekse de bu hayal gücünü kurgulamasını sağlayan çeşitli izleklerden dolayı bu duruma çokça müsaittir.

Sanatçı kavramı üzerine çalışan ilk kuşak psikanalistlerinden en önemlisi olan Otto Rank, kahraman mitleri ve sanatçı figürü üzerinde yaptığı çalışmalarla günümüz sanat/edebiyat eleştirisine yön verici önemli açılımlar sağlamıştır. Rank'ın, kahramanların oluşumlarında aile dinamiğinin etkilerini incelerken karşılaştığı olgulardan biri de “ikiz” kavramıdır. Otto Rank şöyle der:

“Kahraman mitleri söz konusu kahramanın yaşamına ve özellikle de yaşamının ilk döneminde başına gelen olaylara ilişkin olmakla birlikte, bu tür hikâyeler, gençler ya

⁷² Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Çeviren: Nedret Öztokat, Metis Eleştiri, Ocak 2004, s.140.

da çocuklar tarafından değil, yetişkin insanlar tarafından oluşturulmaktadır. Mit-kurucu olarak ortaya çıkan bu yetişkinler, aslında kendi çocukluk dönemlerini ele almakta ve kendi yaşam deneyimlerini mit öyküsüne yansıtmaktadırlar. Bu durumda, mit kurucu kendi kişisel tarihini ve özellikle babasıyla arasında geçen çatışmaları, başka bir kişinin yaşamı üzerinden yeniden yaşamakta ve yazmaktadır. Mit-kurucu ya da şair, romans türünde ürünler verirken, anne babasına karşı hissettiği ikili duyguları, yani minnettarlık ve düşmanlık duygularını bir arada ortaya koymaktadır. Rank'ın gösterdiği bir diğer husus, baba kimliğinin bölünmesi yoluyla farklı figürler oluşması ilkesinin kahramanın kendisi için de geçerli olduğudur. Özellikle ikiz temasının ortaya çıkması bununla ilgilidir. Öte yandan, baba figürünün parçalanarak çoğalması bir sonraki kuşağa da atlayabilir. Bu durumda kardeş figürlerinin rolü ele alınmalıdır. Kardeş rekabeti içinde olan kişilerin ve sanatçıların aslında baba figürüyle rekabet içinde oldukları da bu çerçevede söylenebilir. İşin özüne bakılacak olursa, sorun kahraman/sanatçı figürünün bir aileye sahip olmak istememesidir.⁷³ “İkiz, insanların psişik hayatlarındaki tuhaflıkları anlama çabalarının bir parçası olarak ortaya çıkar. Gördükleri düşlerden şaşkınlığa düşen ilkeller bunu hayatta kalmalarını garanti eden bir ‘alter ego’ nun- diye açıklar Freud- faaliyetine verdiler. Komedinin yararlandığı birinin tıpatıp benzerinden farklı olarak, ikiz, günümüzde oldukça kaygı verici bir niteliğe bürünmüştür. Daha önceki koruyucu kimliğinden yüzyıllar boyunca dönüştürerek kötücül ve sapkın bir nitelik kazanmıştır. Yol açtığı entrikalar kişiyi bir sınamadan geçirir. Bazen terk edilmişlik durumunda ortaya çıkar, çünkü bölünmüş benliğin bir kısmı, kaybedilen bir gölge veya yansıma olarak görülür. Bazen de cani veya adalet dağıtıcısı bir üst-benlik kimliğine bürünür; yabancılaşıma derecesine egemenlik sağlayıp kişiyi ölüme atar. Aslına uygun ikiz algısı, çoğu kez fantastik yazarının anlatıcı bir kişiliğe yetkili kıldığı ama sonunda kendisine anlatılmasının uygun bulunduğu özel bir deneyimi aktarır.”⁷⁴ Korkutmaya yönelik olarak çok sık kullanılan ikiz izleği günümüz yazarlarınca “ontolojik(Dostoyevski), ezoterik(Meyrink) veya psikolojik(James) amaçlı”⁷⁵ yapıtlarla kişiliğin karanlık yanlarını dile getirirler.

⁷³ Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, 2.baskı, İthaki Yayınları, İstanbul, Mart 2009, s.133.

⁷⁴ Jean- Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, Dost Yayınları, Ankara, 2006,s.35-36.

⁷⁵ Jean-Luc Steinmetz, *Age.*, s.36.

Aydın Ertekin'e göre ikiz izleği fantastik edebiyatta önemli bir konuma sahiptir. Varlığın kendisinden doğan iyi ya da kötü insanın öteki benini özdekleştirir ve kökenini de her varlığın bir eş varlığa yani koruyucu bir alter egoya sahip olduğuna inanılan Ka inancından alır.⁷⁶ Fantastik edebiyatın doğasının çok anlamlılığı özendirildiğini ve kuşkuyu ektiğini ve bu doğrultuda da ikili bakışı öngörerek ayna etkisi yapmaya çalıştığını belirtir.

Gördüğümüz gibi “ikiz” izleği genellikle psikolojik temelli ortaya çıkmış bir izlektir. İnsanın alt benliğinin bir yansıması gibi algılanır ve her hikâye için farklı yorumlanabilir bir tarafı vardır.

Bu başlık altında inceleyeceğimiz ilk hikâye Tanpınar'ın “*Abdullah Efendi'nin Rüyaları*”⁷⁷ dir. Hâkim anlatıcının ağzından anlatılan hikâye, bir eğlence yerinin tasviri ile başlar. Hikâyenin başkahramanı Abdullah Efendi dört arkadaşıyla beraber yiyip, içip eğlenmektedir. Abdullah Efendi, gecenin gidişinden pek memnundur. Kendi “dar havalı şahsiyetinden” kurtulmuştur. Bu ruh hali içindeyken ortamdaki diğer masalara bakar. Bir kadın dikkatini çeker. Kadın büyük bir iştiaqla sevgilisini dinler gözükmektedir. Abdullah Efendi, bütün vücuduyla sevgilisine teslim olmuş görünen kadının ayaklarına baktığında bütün düşünceleri değişir ve kadının dudaklarının ayrı bacaklarının ayrı konuştuğunu görüp büyük bir korkuya kapılır:

*“Hiçbir ifrit, hiçbir karışık mahlûk, Abdullah Efendi'yi bu bacakları ve dudakları ayrı ayrı şeyler konuşan kadın kadar korkutamazdı.”*⁷⁸

Bu durum karşısında Abdullah Efendi, kendisi için artık hayatın sırrı kalmadığını görerek korkar. O, hayatı boyunca “*kâinatı saran ve ona güzelliğini veren büyük sırrın, ortasından kesilmiş bir meyva gibi birdenbire bütün çıplaklığı ile apaçık*

⁷⁶ Aydın Ertekin, “Fantastik Yazın Nedir?”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 9(1), 2007, s.42.

⁷⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*, Ahmet Halit Kitabevi, İstanbul, 1943.

⁷⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Abdullah Efendi'nin Rüyaları...*, s.8.

görünmesinden, korkunç manzarası ile onda her nevi yaşama zevkini bir anda, tıpkı bir nefeste söndürülen bir mum gibi söndürmesinden korkmuştu.”⁷⁹

O an gelip çatar. Hikâyede bu noktadan sonra olağanüstü öğeler devreye girer. Abdullah Efendi bir gece odasında neler oluyor diye başını kaldırdığı zaman tavanın tepesinden uçmuş olduğunu, yıldızların elle tutulacak gibi yakından odasına sarktıklarını görür. Sonra sevdiği kadın bu yıldızlara basarak, onlara tutunarak Abdullah Efendi'nin odasına girer. Ama o, bu duruma hayret etmez. Hayalindeki kadının kendisi ile aynı hamurdan olması ihtimalini düşünmemiştir bile. Bu düşünceler ile o kadına hiç yaklaşmamıştır. Bu olağanüstü olay bir geri dönüş olarak Abdullah Efendi'nin meyhanede yaşadıklarının onda yarattığı korkunun aslında üç sene önce başladığına örnek olarak anlatılmıştır. Bu olaydan sonra Abdullah Efendi, dünyamıza yarı yabancı, bu dünyanın kanunlarına uzak bir hale gelmiştir. O geceden sonra kâinat karşısında aynı adam olmayacaktır.

Her şey onda daha derine iniyor gibi bir hal alır. Bu sebepten günlük manzara ve çehreler ona zaman zaman farklı görünür. Bu durum kendisine ağır gelir ve başka insanlar gibi yaşamak ister. O geceki meyhane eğlencesine de herkes gibi olmak için gitmiştir fakat Abdullah Efendi yine kendi dünyasından sıyrılamamıştır. Meyhanedeki masalarda oturanlarla ilgili olağanüstü durumlarla karşılaşır. Sonra bunların gerçekliği ile ilgili olarak kendine telkinde bulunur. Bunların can sıkıntısı sonucu kendi icat ettiği durumlar olduğunu düşünür. Sonra bu ortamdan kaçıp gitmek fikri gelir aklına. Ama nereye giderse gitsin yaşadıklarının da onunla beraber geleceğini düşünür. Sonra bir kadının yanına gitmek ister. Yalnızca bir kadının bu olanları unutturabileceğini inancına sahiptir. Birden kendini yapayalnız hisseder. Ama bu yalnızlık hissine rağmen mutsuz değildir. İçinde nadiren duyduğu bir dalgalanma, tarifi güç bir sevinç vardır. Bir anda her şeyi yapabileceğine dair bir güç duyar. Bütün çevresiyle arasındaki perde kalkmıştır adeta:

⁷⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Abdullah Efendi'nin Rüyaları...*, s.9.

“Sanki ara yerden bir yığın perde, mânia kalkmıştı. Fakat bununla da kalmıyordu; bakışlarında mesafe hakkındaki fikir ve itiyatlarını, mesafe ve ayniyet mantığını değiştiren istisnai bir derinlik peydahlanmıştı. Ve bu derinlik sanki karşı karşıya konmuş iki ayna gibi bakışlarının takıldığı her şeyi bir sonsuzluk içinde çoğaltıyordu. Şüphesiz bu hususiyet yüzünden olacak, şimdi bizzat kendisini üç adım önünde görüyor ve her an tekrarladığı mütereddit hareketlerle ikizleşen hüviyetlerinden hangisinin asıl hakikisi olduğunu anlamaya çalışıyordu.”⁸⁰

Daha sonra aklına yeni bir tecrübe fikri gelir ve *“Henüz yeni görmeğe başladığı ikinci varlığı ile bu üç adım ileride dikilen ve her hareketini taklit eden gölge ile, ve onun içinde düşünmek istedi.”* *“Ve Abdullah Efendi yavaş fakat emin ve sabırlı bir çalışma ile kendini, daima üç adım ötesinde görmekte devam ettiği hayaline, kendi tabirile, tıpkı bir evden başka bir eve eşya ve itiyatlarımızı nakleder gibi, nakletmeğe başladı.”⁸¹* İkiz izleği burada başlar. Abdullah Efendi kendinden bir tane daha oluşturur.

Arkadaşları çıkıp hayat kadınlarına gitmeyi önerir ve meyhaneden kalkarlar. Abdullah Efendi kapıdan çıkmadan evvel oturduğu sandalyeye bakar. Kendisine çok benzeyen gölgesinin orada uyuduğunu görür. Abdullah Efendi bu duruma şaşırarak garsona *“Aman uyandırmayın, sonra gelir alırım”* der. İkiz ögesine, içinden çıkılmaz bir yalnızlık duygusunun imgesi gibi de bakabiliriz. Abdullah Efendi derin bir yalnızlık içindedir. Nereye ait olduğunu bilemez bir halde, kimi zaman -ait olmadığını bile bile- meyhanede, kimi zaman genelevde, onu peşinden sürükleyen insanların peşinden sürünmektedir. Yalnızlığını giderecek bir varlık vardır, O varlık da bir gece düşsel bir ortamda gördüğü kadındır. Ama o kadın hayatında yoktur. Hayatın hoyratlığında sürüklenen Abdullah Efendi, kendi kopyası olan gölgesini meyhanede bırakır, aslı bedenini de arkadaşlarının peşinden sürükleyerek geneleve götürür. Çünkü hep bir umudun peşindedir, bir rüyanın izini sürer. Rüyası ya meyhaneye gelirse, ya da genelevdeyse... Bu iki ihtimali de kaçırmak istemez.

⁸⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Abdullah Efendi'nin Rüyalari...*, s.17.

⁸¹ *Gös.yer.*, s.17.

Gittikleri evde hiçbir kadını beğenmez. Odada başka bir kadının gelmesi için bekler. Beklerken de tuhafıklar peşini bırakmaz. Yaşlı bir adam Rum şivesiyle onunla konuşmaktadır. Ama görünürde kimse yoktur. Sonra ihtiyar Rum, tavana bakmasını söyler. Tavandaki ihtiyar, Abdullah Efendi'nin oturduğu yatakta ne aşk maceraları yaşadığını anlatır. Duruma dayanamayan Abdullah Efendi ortamdan kaçır. Kapının önüne çıkar. Orada arkadaşlarıyla karşılaşır. Arkadaşlarına gitmek istediğini, hiçbir kadını beğenmediğini söyler. Aklında ise yaşadığı bu geceyi unutmak vardır sadece. Arkadaşları başka bir eve gitmek konusunda ısrar ederler. O da kabul eder, çünkü unutmanın sadece aşkla mümkün olduğuna inanır. Ama gittiği bu ikinci evde de gördüğü olağandışlıklar peşini bırakmaz. Bir hayat kadını beğenir ve kadının odasına çıkarlar. Odada bir de çocuk uyumaktadır. Duvarda asılı resimler vardır. Kadın birlikte olacakları sırada göğüs protezini takmayı unuttuğunu fark edip odayı koşarak terk eder. Odayı terk etmesiyle, duvardaki resimlerdeki kadın ve adam figürleri canlanır ve şehvetli bir biçimde dans ederler. Bu sırada çocuk da uykusundan uyanmış onlara tempo tutmaktadır.

Bu gece için her türlü olağandışlığı normal gören Abdullah Efendi daha fazla dayanamaz ve mekânı terk edip dışarı çıkar. Koşarak uzaklaşır. Arkadaşlarını da kaybetmiştir. Ama buna pek önem vermez, çünkü yollarının çoktan ayrıldığını düşünür. Sonra eve gitmeye karar verir. Fakat önce çıktıkları meyhaneye gidip orada masa başında bıraktığı “*hakiki varlığını*” bulmaya karar verir. Burada da ikiz izleği üzerinden yine bir bölünmüşlüğü izleriz. Buradaki ikiz izleği çokluğu değil, bölünmeyi, parçalanmayı resmeder. Meyhanede bırakılan Abdullah Efendi, geneleve giden Abdullah Efendi'nin hakiki varlığıdır. Hakiki varlık bedenın ötesinde, ruhsal bir değeri olan maddenin özüdür. Abdullah Efendi'yi Abdullah Efendi yapan yanındır. Ve ne yazık ki, meyhaneye emanet edilen hakiki varlığı trajik bir son bekler. Onu bulup onunla beraber eve dönmeyi bekleyen “giden” Abdullah Efendi'yi acı bir sürpriz bekler. Meyhaneye yaklaştığında itfaiye araçlarıyla karşılaşır. Meyhane yanmaktadır ve Abdullah Efendi kendisini ne yapıp da o yangından kurtarabileceğini düşünür. Fakat meyhanede bıraktığı gölgesi ölür. Bu andan sonra o, özünü yitirmiş, bomboş bir Abdullah Efendi'dir. Son bir çırpınış olarak ölen gölgesini taşıyan

ambulansın ardından koşar, yetişemez ve ne yapacağım derken bir cenaze konuşması hazırlamayı düşünür. Daha sonra bir an önce evine yetişmek için koşmaya başlar.

Yolda rüya sahnelerini andıran tuhafliklar yaşar. Çok yorulur, susar ve kendi evine gitmeye gücü kalmadığı için bulduğu ilk eve girer. O evde kimse yoktur. Odalardan birinde masa üstünde bir sürahi görür. Tam bardak aramak için etrafına bakındığı sırada bir çocukla karşılaşır. Çocuk, suyu içmemesini söyler. Çünkü çocuk sürahiyi oyuncak yapmıştır. Çocuğun sayıklamaları devam eder. Su içmekten vazgeçen Abdullah Efendi'yi rahat bırakmayan çocuk, sürahiyi alıp camdan aşağı atar. Çocuğun hareketine şaşırarak Abdullah Efendi camdan aşağı bakar. Sabahın ışıklarının aydınlattığı yolda ne sürahi ne de sürahiden dökülen sular vardır. Sadece muzdarip ve üzgün bir adam ağır ağır yürüyüp köşeyi dönmektedir. Bu adam, Abdullah Efendi'nin ta kendisidir.

Bu şekilde özetlediğimiz “*Abdullah Efendi'nin Rüyalari*” bizim tekinsiz fantastik olarak tanımladığımız alana girer. Hikâye boyunca fantastik izleklerin birçoğuna tesadüf ederiz. Fakat iki ana izlek, kurgunun omurgasını teşkil eder. Bunlar ikiz ve rüya izlekleridir.

Hâkim bakış açısıyla anlatılan hikâyenin hangi zamanda geçtiğini bilmiyoruz. Ama bir gece meyhane ortamında başlar ve günün ağarmasına kadar devam eder. Abdullah Efendi'nin yalnızlığının ve kendi içine dönüklüğünün sonucu olarak adlandırabileceğimiz bir durum olan hayal âleminde yaşaması ve bunun peşi sıra kendinden bir tane doğurarak -yani ikizleşerek- kurtulmaya çalışması onun çaresiz ruhunun en iyi yansımalarıdır. “*Abdullahı dünyada Abdullahtan başka kim anlayabilirdi?*”⁸²cümlesi de bu ikizleşmenin sebebine örnek olarak gösterilebilir. Ama tüm bunlara rağmen Abdullah Efendi kendini çok seven bir adam da değildir. Hatta kendi gölgesinin(ikizinin)meyhanede yanarak ölmesi sonucunda kendi kendine bir cenaze konuşması hazırladığı sırada bunu da itiraf eder:

⁸² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Abdullah Efendi'nin Rüyalari...*, s.30.

“ *En sevdiğimiz mahlûkları bile kaybetmeye alışmıyor muyuz? Günlerce, aylarca, senelerce görmemeğe, mutlak, kat’i bir gurbet içinde yaşamağa alışmıyor muyuz? Bana gelince, kaybettiğim şeyi, yani kendimi hiçbir zaman sevmedim...*”⁸³

Bu noktada Otto Rank’ın ikiz izleği üzerine düşüncelerine benzer bir örnekle de karşılaşırız. Otto Rank ikiz izleğini anne babaya duyulan ikili duyguların bir yansıması olarak görür. Rank’e göre mit kurucu, anne babasına karşı duyduğu nefret ve minnettarlık duygularını bir arada barındırmanın yanı sıra bunları bölerek de benliğindeki zıtlıkları ikiz izleği ile yansıtır. Tanpınar, Abdullah Efendi’nin kendinden oluşturduğu ikizi izleği üzerinden varoluşsal bir problemi, anne babaya nefret ve minnettarlık duygularını da adeta resmeder. Kendi hakiki varlığı olarak adlandırdığı meyhanedeki gölgesinin(ikizinin)yanıp yok olması Abdullah Efendi’yi ne kadar üzse de aslında kendisini (her iki halini) hiç de sevmemektedir.

Ateş, tüm kutsal inançlarda cehennem tasvirinde kullanılır ve günahlardan arındırıcı bir özelliği de barındırdığı anlatılır. Abdullah Efendi de hakiki varlığını, belki de çok sevmediği tarafını kendinden bölerek, yanışına seyirci olmuştur. Tanpınar, kahramanımızın o yanını alevler arasında bırakarak sevilmeyen, istenmeyen, belki de pis olarak addedilen kısmını yakıp temizlemiştir ve geri kalan Abdullah Efendi, yanmış bir hakiki varlıktan sıyrılmış olarak caddelerde koşmaya devam edecektir. Ta ki son girdiği sığınak olan bir evin penceresinden baktığında gördüğü “*muzdarip ve üzgün*” başka bir Abdullah Efendi’yi görene kadar.

Ayrıca hikâyenin kahramanı Abdullah’ın sayı takıntısı vardır. Sayılara göre günün iyi ya da kötü geçeceğine karar verir. Bindiği arabanın plakasındaki rakamları toplar, tek ya da çift çıkmasına göre bir karar verir. Tam rakamların uğuruna inanır ama kendi ikizini yangında yitirdikten sonra yaşadığı buhranlı anlar sırasında tüm düşünceleri gibi bu fikri de değişir:

⁸³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Abdullah Efendi’nin Rüyaları...*, s.33.

“ *Tam bir rakam olmak, tam bir rakam... Ah, ne saadet yarabbi!*’ diyordu. O bütün ömrünce bunun için çalışmış, hüviyeti üstünde hiçbir matematik ameliyesinin yapılmasına razı olmamıştı. Bununla beraber şimdi tam bir rakamın mevcudiyetinden de şüpheleniyordu. ‘Her rakam taksim edilebilir!’ diyordu ve mademki kendisi ‘iki’ idi. O halde onun da taksime razı olması lâzım gelirdi.”⁸⁴

Hikâye de bu bölüştürmeyi, bu bölüştürme sonucu yitirilen hakiki bir varlığın eksikliğini ve akabinde sanki sonsuza dek sürecekmış hissi veren sürekli bölünmeleri çağrıştırıyor. Hikâye tıpkı *Abdullah Efendi’nin Rüyalari*’nin sonunda olduğu gibi, adeta her yanı aynayla dolu bir odadaki görüntünün sonsuza dek çoğalması gibi, bir belirsizliğe doğru çoğalıp gidecekmiş hissi verir.

Bu hikâyeyi 1943 yılında Tanpınar’ın yine aynı başlıkla yayınladığı kitabından alarak inceledik. Dönemin modası olan, çok okunan edebî türlerin gerçekçi olarak adlandırılan türe ait olduğunu biliyoruz. Tanpınar bu ve benzer hikâyeleriyle kendi zamanının önünde görünmektedir. Fantastik kurgulu bu hikâyelerini yazdığı dönemde benzer çalışmalara rastlayamadık. Çünkü dönemin edebiyat anlayışı gerçekçiliği destekler nitelikte görünmektedir. Fakat onun fantastik hikâyeler yazdığı dönemden onlarca yıl sonra işler değişecektir ve fantastik çok okunur bir hale gelecektir. Şimdi de fantastiğin popüler hale gelmesinde önemli bir isim olan Nazlı Eray’a ait bir hikâyeyi inceleyelim. İnceleyeceğimiz hikâyenin adı **Sabah**.⁸⁵

Bu hikâye, kahraman anlatıcının ağzından anlatılmıştır. Kahraman anlatıcı sabaha karşı kapısının çalınmasıyla uyanır. Gelen polistir. Adam öldürme suçundan dolayı tutuklanır. Polis aracına binerler ve Ankara’nın sokaklarında yol alırlar. Apartmanların olduğu alanı geçip gecekonduların başladığı bir vadide bir arsanın önünde durup, aşağıya inerler. Arsanın kenarına yakın bir yerde üzeri örtülü bir şey vardır. Bir polis gider örtüyü kaldırır ve altındaki ölü görünür. Kahraman anlatıcımız ölüye yaklaşır, yüzüne bakar. Gördüğü ölü kendisidir. Anlatıcımız dehşete düşer. Polislerden biri kahramanımıza yerde yatan ölüyü onun öldürdüğünü söyler ve

⁸⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Abdullah Efendi’nin Rüyalari*..., s.40.

⁸⁵ *Yazko Edebiyat*, sayı 10, Ağustos 1981,s. 17-21.

suçunu kabul edip etmediğini sorar. Anlatıcımız yerde yatan ölünün kendisi olduğunu söyler. Polis de bunu bildiğini belirtir. Kafası karışan anlatıcımız, ölen kendisi olduğuna göre bunun bir intihar olup olmadığını sorgular. Ama polis anlatıcı kahramana yaşıyor olduğunu hatırlatır. Yerde yatan halini öldürdüğünü belirtir. Şöyle bir diyalog yaşanır:

“Eğer dediğiniz gibi kendimi öldürmüşsem bu benim bileceğim bir iş... Böyle bir şeyden ötürü nasıl suçlanabilirim ki? diye sordum.

Gençten olan polis: “Bir kısmını öldürmüşsün. Öldüren kısmın yaşıyor. Ölü kısmın yerde. Bu, suç kapsamına giriyor.” dedi.”⁸⁶

Hikâyenin bu noktasında yine Otto Rank’in anne babaya duyulan ikili duyguların bir örneği diyebileceğimiz bir noktayı gözlemliyoruz. Kahramanımız yerde kendi ölüsüyle karşılaşır. Yerde yatan kısmı hayalleri elinden alındığı için ölen tarafıdır. Ayakta durup yerdeki ölü haline bakan yanı ise katil olmakla suçlanır. Ayrıca bu cinayeti gören olup olmadığını da merak eder. Polislerin yanıtı ilginçtir:

“Evet var. Onu dün gece bu arsaya getirdiğini, onunla uzun uzun konuştuğunu ve yıldızlar batarken onu öldürdüğünü gören olmuş.”⁸⁷

Kahramanımız iyice hayretler içinde kalır. Sonra nasıl öldürüldüğünü sorar. Polisler de ölünün ölümünün çok basit olduğunu, ölünün düşlerinin öldürüldüğünü, çocukluğunun elinden alındığını söylerler. Kahraman anlatıcı bu durumda tek suçlunun kendisi olamayacağını, suçsuz olduğunu belirtir. Polisler de ona hak vererek serbest bırakırlar. Bu noktada ölen ve öldüren olarak izlediğimiz kahramanımız tek suçlunun kendisi olmadığına polisleri de ikna eder ve adeta yüzüne yediği tokatla kendine gelen baygın bir insanın uyanması gibi uyanarak olanlardan sonra umutla dolar. Katil yanını aklayan ise onu bu cinayete, yani kendi umutlarını öldürmeye iten dış etmenlerdir. Bu nokta kapalı olarak yoruma açık bırakılmıştır. Belki anne babası, belki toplum onu bu umutsuz hale itmiştir.

⁸⁶ Yazko Edebiyat, sayı 10, Ağustos 1981,s.19.

⁸⁷ Gös. yer.,s.19.

Hikâyedeki polisler bir çöplükçü, teneke toplayıcısı ve çelimsiz bir adam olarak, kahraman anlatıcının kendi insanlarına dönüşürler. Kahraman anlatıcının umudunun yeşerdiğine dair ifadelerle hikâye sonlanır.

Hikâyedeki zaman unsuru da umuda yönelik görüntüler taşır. Olay sabaha doğru polislerin kapıyı çalmasıyla başlar. Gün doğmak üzeredir ama henüz doğmamıştır. Olayın açıklığa kavuşmasına güneşin ışıkları da eşlik eder. Hikâye boyunca ışık bir simge olarak umudu temsilen çok sık kullanılır. Olayın açıklığa kavuştuğu noktada ise kahramanımızın ağzından şu sözler dökülür:

*“İçime garip bir coşku doldu. Günün renkleri belirginleşiyordu çevrede. Anladım ki yeni güne doğuyorum.”*⁸⁸

Bu hikâye, daha çok mesaj içerikli bir yapıya sahiptir. Az önce *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'nda izlediğimiz ikiz izleğinde psikolojik ve ontolojik bir yapı göze çarpıyordu. Tanpınar'ın, ikiz izleğini, ruhun yaşadığı acılar ve yalnızlıklar sonucu bölünerek ikizleşmesi gibi sorunları adeta bir rüya kaygısı içinde eriterek kullandığını gördük. Sanki sonsuza dek sürecek bir bölünmenin anlatıldığı bir sahneyle noktalanmıştı öykü. Fakat burada daha yalın bir anlatımın içinde gördüğümüz ikiz izleği, insanların hayalleri, umutları çalındığı zaman adeta bir ölüye döndükleri gibi bir mesajı fazla açık bir şekilde vererek okuyucuya yazarla ve hikâyeye ilgili olarak işini bir an önce yapıp bitirmek istemiş hissini veriyor.

Eserlerini mutlu etmek ve mutlu olmak için yazdığını söyleyen Nazlı Eray, bu hikâyesinde anlatmak istediğini bir iki benzetmeyle söyleyip, sahneden ayrılmış bir anlatıcı olarak görünür ve didaktik bir çerçevede meramını dile getirir.⁸⁹

Burada temelde ikiz izleği psikolojik bir temel üzerinden gitmesine rağmen, anlatım şekli olayı bu durumdan sıyrılıyor gibi görünmekte. Fantastiğin gerçek

⁸⁸ *Yazko Edebiyat*, sayı 10, Ağustos 1981,s.20.

⁸⁹ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 3, 3.baskı, İletişim Yayınları,1997, İstanbul, s.74.

algısını sarsan yönüne, kahramanımızın kendisinin ölüsüne baktığı anda rastlıyoruz. Fakat daha sonra hikâye mesajını vermeye yönelik çok açık bir anlatıma dönüşüyor.

Tekinsiz fantastik bir halde başlayıp aynı şekilde son bulan bu hikâye başlangıç itibariyle Kafka'nın *Dava* adlı eserini bizlere hatırlatıyor. Kafka'nın bu romanında kahraman Joseph K. bir gece ansızın tutuklanır. Ama neyle suçlandığını bilmemektedir.

İnceleyeceğimiz üçüncü hikâye ise Hasan Ali Toptaş'ın **Zaman Kimi Zaman**⁹⁰ isimli hikâyesi. Burada olay birinci şahsın ağzından anlatılır. Kahraman anlatıcı, “*zaman hep geleceğe mi akar?*” diye sorduğu günlerde arkadaşlarıyla beraber birahanelerle dolu bir sokakta yürümektedir. Hava serincedir. Arkadaşları Nurhan, Füsün ve Fuat'la Dostlar adlı bir mekâna girerler. İçkilerini içerlerken Fuat, insanî kelimesi üzerine görüşlerini anlatır. Sonra o gürültülü ortamın içinde derin bir sessizlik yaşarlar. Kahramanımız bunu daha sonra Nurhan'ın anlatımlarından öğrendiğini söyler. Ama kahramanımız bundan şüphelidir. Çünkü bahsedilen o suskunluk anında kahramanımız Fuat ve Füsün'un konuşmalarını hâlâ işittiğini söyler.

Kahramanımız bahsedilen o sessizlik olurken karşıdaki boş masaya baktığını belirtir. Boş masaya bakarken de “*zaman hep geleceğe mi akar?*” diye düşünür. Bu düşünceler içindeyken zamanın “*tıpkı bir yol, ya da gökyüzüne tırmanan masmavi, kocaman bir ağaç gibi kollara ve dallara ayrıldığını*” düşünür. Bu düşünceler içindeki kahramanımız, bakmakta olduğu boş masaya sürüklendiğini hissetmektedir. Sonra kendini o karşı masada oturmuş bir halde bulur. Bu durumu *düşsel* bir andır.

Masadan sürüklenirken masadaki sesler gerisinde kalmıştır. Kahramanımız soluk soluğadır ve şöyle der:

⁹⁰ Hasan Ali Toptaş, *Ölü Zaman Gezginleri*, Adam Yayınları, 2001.

“...ve yüzümü kaldırıp baktığımda, az önce bırakıp geldiğim masada, Fuat’la Füsün’un arasında oturan kendimi görebiliyordum. Üstelik bir tuhafılık vardı oradaki bende, bunu seziyor, belki de hissediyor, ama anlayamıyordum.”⁹¹

Hikâyenin bu noktasında tekinsizlik duygusuna eşlik eden ikiz izleğinin çıkış anını görüyoruz. Kahramanımız kendinden çıkmış, dışarıdan bir gözle, az önce bıraktığı masadaki kendine bakmaktadır. Sonra ellerini fark eder. Elleri buruşuktur. Eskisine göre sararmıştırlar da. Kahramanımız masadan masaya geçerken bir değişim geçirip yaşlanmıştır. Bunu fark ettiğinde, az önce terk ettiği masaya bakar ve oradaki kendinin hâlâ yeni geçtiği masaya baktığını fark eder. Kahramanımız “Masanın birinde genç, birindeyse yaşlı ve yorgundum. Ben bana, ben bana bakıyordum”⁹² der. Hikâyenin bu kısmı bize ünlü yazar Jorge Luis Borges’in ‘Öteki’ isimli hikâyesini hatırlatır. Borges bu hikâyesinde Cambridge’de kendi gençliğiyle karşılaşmasını anlatır.⁹³

Toptaş’ın hikâyesi şöyle devam eder: Kahraman birden kendiyile göz göze gelir. Rakı bardağını kaldırıp gülümser, karşıdaki kendi de gülümseyerek cevap verir. Derken, kahramanımızın içinden bir şeyler yazmak gelir. Buruşuk elleriyle peçetenin üstüne bir şeyler yazar. Sonra peçeteyi katlayıp gömlek cebine koyar. Karşı masadaki kendine bir kez daha bakar. Onların hâlâ tartıştığını görür. Füsün hevesle yazacağı romandan bahsetmektedir. Roman, geçmişin ve geleceğin şimdide buluşacağı ve kahramanlardan birinin geleceğinin öteki kahramanın geçmişine dönüşeceği şeklinde bir tasarıya sahiptir.

Kahramanımız tekrar Nurhan’ın anlattıklarıyla o ana dair bir şeyler hatırlamaya başlar. Sonra kahramanımızla Nurhan arasındaki şu diyalogları okuruz:

“ ‘Hani az önce belirttiğim o sessizlikten sonra ne oldu biliyor musun?’ ‘Ne oldu?’ diyorum korkuyla. “Gerçekten bilmiyor musun, fark etmedin mi?’ ‘Hayır.’

⁹¹ Hasan Ali Toptaş, *Age*, s.15.

⁹² Hasan Ali Toptaş, *Age*, s.15.

⁹³ Jorge Luis Borges, *Kum Kitabı*, Çeviren: Yıldız Ersoy Canpolat, 6. baskı, İletişim Yayınları.

‘ Karşımızdaki boş masaya bakıyordum. Derken, masaya yaşlı bir adam geldi. Rakı içiyordu bu adam ve ikide bir gözlerini bizim masaya çevirip bana bakıyordu. Hatta bir ara, önündeki peçeteye bir şeyler yazdı. Garsonun eline verip bana gönderecek diye korktum ama, bunu yapmadı.’ ‘Ne yaptı peki?’ ‘Peçeteyi katlayıp gömlek cebine koydu’ ’’⁹⁴

Tekinsiz fantastik gibi başlayan hikâye sonunda Nurhan adlı kahramanın anlattıklarıyla beraber şüpheli fantastik türe geçer. Kahramanımızın kendi yaşlılığıyla karşılaşması düşsel bir andır ve kahramanımızın hayal gücüne dayanır. Bu hikâyede de Tanpınar’ın *Abdullah Efendi’nin Rüyalari* hikâyesinde gördüğümüz kalabalıklar içindeki yalnız adam imajına rastlarız. Kalabalıkta ve arkadaşlarıyla beraber olmalarına rağmen, ikisinde de kahramanlarımız bir benlik bölünmesi yaşarlar. Ortamdan sıyrılıp düşsel ortamlarda kendi ikizlerini yaratırlar. Fark şu ki Tanpınar’ın hikâyesi bilinmez bir sürekliliğe akar ve öyle noktalanır. Bu haliyle de tekinsiz fantastik bir hikâyedir. Fakat Toptaş’ın hikâyesi şüpheli fantastiğe bağlanır.

Genç yazarlarımızdan Yavuz Ekinci’nin **Yazgının Kitabı**⁹⁵ adlı hikâyesinde de ikiz izleğine rastlarız. Bakış açısı olarak hâkim bakış açısı diliyle başlayan hikâye kahraman bakış açısının ağızından devam eder. Dilinde görülen bu çift anlatımlılık hikâyenin kurgusunu oluşturan ikiz izleğini de destekler niteliktedir. Hikâyedeki olay hâkim anlatıcının kahramanımızın tasvirini yapmasıyla başlar.

Kahramanımız meditasyon için hazırladığı bir ortamda görünür. Ellerinde tütsüler vardır. Bir süre sonra kahramanımızın başı göğsüne, sonra elindeki tütsüler de halıya düşer. Kahramanımızın dilinden anlatılan kısım bu noktada başlar.

Kendisini bir çölde bulur. Perişan ve çıplak bir halde çöldedir. Önüne bir ayak izi çıkar ve onu takibe başlar. Bir suyun yanına gelir. Suyun yanında bayılır. Ayıldığında bir göletin kıyısında olduğunu fark eder. Göletteki insan gözü büyüklüğünde gözleri olan balıklardan korkarak kaçır. Kaçarken kendini dev

⁹⁴ Hasan Ali Toptaş, *Ölü Zaman Gezginleri*, 1.baskı, Adam Yayınları, Ekim 2001, s.16.

⁹⁵ Yavuz Ekinci, *Sırtımdaki Ölüler*, 1.baskı, Doğan Kitap, İst., Eylül 2007.

ağaçlardan oluşan bir ormanda bulur. Ayak izleri burada da devam etmektedir. Bu sırada insan ve ayı karışımı bir yaratık onu kovalamaya başlar. Kaçarken bir uçurumdan aşağı düşer ama yaralanmaz. Kendini şose yolun üstünde bulur. Orada bir ev görür. Gider evin kapısını çalar. Kapıyı açan kendisidir. Eve girer. Yorgunluktan evdeki bir divana yığılır ve uyuya kalır. Rüya gördüğü esnada kapı gıcirtısıyla uyanır. Ona kapıyı açan kendisi gitmiştir. Sonra salonda kapağı açık bir kitap fark eder. Bu kitap Yazgının Kitabı'dır. Kitapta rastgele sayfalara baktığında okuduğu bölümlerde, o eve gelene kadar başından geçenlerin yazdığını görür. Daha sonra pencereye geçip geldiği yola bakar. Az önce eve gelen kendisinin gelişini bu sefer pencereden izlemektedir. Hikâye, kahramanımızın Yazgının Kitabı'nın son sayfasını okumasıyla nihayetlenir. Kitabın son sayfası, hikâyenin başında hâkim anlatıcının yaptığı tasvirin birinci şahsın yani kahraman anlatıcının dilinden anlatıldığı bölümden başka bir şey değildir.

Hikâye boyunca bir yere varmak isteyip de asla gidemediğimiz kâbusların bir tablosunu izler gibi oluruz. Bu yönüyle Yazgının Kitabı bize 17.yüzyılda yaşamış Çinli bir hikâyeci olan P'u Sung-Ling'in Pao-Yu'nun Rüyası adlı hikâyesini hatırlatır: Pao-Yu rüya görüyordur. Kendi bahçesinin aynısı bir bahçededir. Nasıl olup da kendisinininkiyle aynı bir bahçe olduğuna şaşırır. Bahçedeki cariyeler onu tanıdılar zanneder. Ama cariyeler onu pek önemsemez. Daha sonra yine ona tanıdık gelen bir avluva varır, merdivenleri çıkar. Odasına girer. Yatakta yatmakta olan bir genç adam ve cariyelerini görür. Cariyeler yatakta yatmakta olan adama "Pao-Yu" diye seslenip neyin rüyasını gördüklerini sorarlar. Pao-Yu da rüyasında cariyelerinin kendisini tanımayıp uzaklaştığını ve yatağında yatmakta olan başka bir Pao-Yu'yu gördüğünü söyler. Dışarıdan gelen Pao-Yu dayanamayıp konuşur ve iki Pao-Yu birbiriyle konuştukları sırada bahçeden bir ses duyulur, birisi Pao-Yu diye seslenir. Odaya yeni gelmiş olan kaybolur ve öbürü ardından bağırır. Cariyelerden birisi ona neyin rüyasını gördüğünü sorar ve aldığı cevap az öncekiyle aynıdır: *"Çok tuhaf bir rüya gördüm. Bir bahçedeydim, siz beni tanı mıyordunuz..."*⁹⁶

⁹⁶ P'u Sung-Ling, *Konuk Kaplan*, 2.baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999, s.89.

Bu dört hikâyede de modern insanın ruhsal bunalımlarını anlatmak, yalnızlaşan insanın portresini çizmek için ikiz izleğinden yararlanıldığını görüyoruz. İncelediğimiz alan olan Cumhuriyet sonrası edebiyatımız da dünya edebiyatındaki durumdan etkilenmiş görünüyor. İlk başlarda eğlenceye, korkutmaya yönelik, yer yer de didaktik özellikler taşıyan fantastik tür, bu kısımda da incelediğimiz gibi bireyin kendine döndüğü bir zamanın izlerini çokça taşıyor. Modern çağda yalnızlaşan insan, fantastiği kendi içsel yalnızlığının, ontolojik problemlerinin bir ifadesi olarak kullanıyor. Ruhsal hastalıkların kronik ve yaygın hale geldiği bir çağda nesnel gerçek algısından kaçan insanın imdadına yetişebilecek ve en verimli şekilde kullanılabilir olanın fantastik kurgu olduğu da bir gerçek. Belki de bu yüzden Kafkavari eserlerin günümüz insanında yarattığı *katharsis* etkisi bu türü gün geçtikçe daha da okunur hâle getiriyor. Çünkü sadece fantastik kurguda, nefret ettiğiniz yanlarınızı ikiziniz olarak görür ve onu öldürebilirsiniz. Gerçekçi edebiyat buna izin vermez. Fantastik dünya ise ruhun derinliğindeki tüm çılgınlıkları sakinleştirebilecek her öğeyi istediğiniz düzeyde kullanmanıza izin verir. Çağın hastalıkları iyileşmediği sürece de bireysel duygu durumlarına tercüman olan fantastik tür daha çok yazılıp okunacak gibi görünüyor.

c. Dönüşüm

Dönüşüm izleğini, fantastik kurgunun en eski örneklerine kadar dayandırabiliyoruz. Yanlış bir büyü sonucu eşeğe dönüşmüş bir insanın gözünden, insanoğlunun tabiatının anlatıldığı bir eser olan Lucius Apuleius'un *Metamorphoses* adlı eseri dönüşüm izleğinin kullanıldığı en eski örneklerdendir. *Binbir Gece Masalları*'nda da çokça kullanılan bir izlektir dönüşüm. Modern dönem öncesi çağlarda bu kadar sık karşımıza çıkan bu izlek, modern çağda fantastiğe bir alt tür daha dâhil etmemize sebep olacak şekilde de kullanılmıştır. Bu izlek ilk çağlarda kullanılan şekilde, olağanüstü öğelerle beraber malzeme edilir. Bu metinleri okuduğumuzda, metin içerisinde takip ettiğimiz dönüşüm yaşayan canlı cansız varlıkların durumu bizi fazla sarsmaz. Çünkü bu tür metinleri belli bir ön kabullenişle okuruz ve kabul ettiğimiz o dünyada bize her şey normal görünür.

Todorov'a göre, *“metamorfozlar bir kuralın kapsamında yer alır ve bu kuralın özel bir vakası olarak belirirler. Bir insanın maymun gibi taklit yaptığını, aslan ya da kartal gibi mücadele ettiğini rahatlıkla söyleyebiliriz; sözcüklerden, bu sözcüklerin anlatması gereken kavrama doğru bir kayma olduğunda doğaüstü başlar. Metamorfozlar da madde ve ruh ayrılığının bozulmasıyla oluşur. Tekrar belirtelim, Binbir Gece Masallarının görünürde kalıplaşmış imgeleriyle, on dokuzuncu yüzyıl yazarlarının daha “kişisel” imgeleri arasında bir kopukluk yoktur.”*⁹⁷

Todorov'un da dediği gibi klasik anlamdaki dönüşümle modern anlamdaki dönüşüm arasında temel mantıkta bir kopukluk yoktur. Fakat kullanılış biçimleri arasında bir fark doğar. *Binbir Gece Masalları*'ndaki dönüşümler olağanüstü fantastik olarak adlandırdığımız alana girer. Çünkü hikâyelerin gelişi bu şekildedir.

Peki, hangi dönüşüm bizi sarstı ve fantastiğin tanımını yaparken bile sırf o sarsıştan dolayı ayrı bir alt tür belirledik? Bizi sarsan unsur, Kafka'nın *Dönüşüm*'üne başladığı şu ilk cümlede yatıyor:

⁹⁷ Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Türkçesi: Nedret Öztokat, 1.baskı, Metis Eleştiri, Ocak 2004,s.114.

“Bir sabah tedirgin düşlerden uyanan Gregor Samsa, devcileyin bir böceğe dönüşmüş buldu kendini.”⁹⁸

Evet, bu cümleden sonra fantastik artık tekinsiz bir alt tür kazanıyor ve edebî metinleri incelemede yeni bir yol önümüze seriliyor.

Kafka'nın '*Dönüşüm*'üyle beraber eski metinlerdeki eğlencelik büyülü, sihirli, cinli, perili dönüşümlere, ikizleşmelere, çoğalmalara, bölünmelere yeni yepyeni bir bakış geldi diyebiliriz. Varoluşsal problemlerle çırpınan insan sebepsiz dönüşümler, açıklanamayan ikizleşmeler, hiçbir nedene bağlanamayan fiziksel eksilmeler yaşayacaktır artık metinlerde.

Tüm dünyada büyük etki gösteren Gregor Samsa'nın hiçbir sebep olmadan, bizim gerçek dünyamızın gerçek şartları altında “devcileyin bir böceğe” dönüşmesi, Türk Edebiyatı'nda da etkisini gösterdi. Kafka'nın öncüsü olduğu yoldan birçok yazar geçti ve bu bakış açısıyla hikâyeler, romanlar, tiyatrolar kaleme alındı. Şimdi Cumhuriyet sonrası edebiyatımızda karşımıza çıkan dönüşüm izleğinin kullanıldığı hikâyeleri inceleyelim.

İncelememize Sait Faik'in **Öyle Bir Hikâye**⁹⁹ adlı hikâyesiyle başlayalım. Kahraman anlatıcı tekniği kullanılarak anlatılan hikâye, kahramanımızın sinemadan çıkması ve daha sonra, Atikali'ye gitmek üzere bir araca binmesiyle başlar.

Atikali'ye geldiğinde Şişli'deki evini, dostu Panço'yu düşünür:

“Panço, çilek isimli bir sokakta oturur. Futbol oyunları görür rüyasında. Yahut da yine rüyasında pişpirik oynar.”¹⁰⁰

⁹⁸ F. Kafka, *Değişim*, Türkçesi: Kamuran Şipal, 2. basım, Cem Yayınevi, s.5.

⁹⁹ Sait Faik Abasıyanık, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*, Yapı Kredi Yayınları, 2002.

¹⁰⁰ Sait Faik Abasıyanık, *Age.*, s.9.

Hava yağmurludur. İstanbul adalarının birinde hasta yatan annesini, annesinin yanındaki köpekleri Arab'ı, Panço'yu çok özlemiştir. Bu düşünceler içinde yürürken kulağına bekçi düdükları gelir. Bir evden deli gibi bir adam fırlar. Üstüne çullanıp dostunu öldürdüğünü söyleyip, onu saklamasını ister. Kahramanımız paltosunun cebini gösterir. Evden fırlayan adam cebe girip kaybolur. Burada dönüşüm izleğinin ilk örneğini görürüz. Hikâyedeki dönüşüm izleğinin gerçekleşiş biçimi de bizim bu hikâyeyi fantastiğın alt türü olarak belirlediğimiz “olağanüstü fantastik” içine dâhil etmemize yeterlidir. Çünkü kahramanımızın cebine bir adamın saklanması çok sıradan bir olaymış gibi algılanır ve bu yönüyle de olağanüstü fantastik içine dâhil ettiğimiz büyülü gerçekçi diye adlandırabileceğimiz alana girer.

Kahramanımız adamla konuşmaya başlar. Ona neden cinayet işlediğini sorar. Adam da çok sevdiği için cinayet işlediğini söyler. Adamın adı Hidayet'tir. Sevdiği kadın ise Pakize. Hidayet Pakize'ye olan aşkını örneklerle anlatır. Anlattığı sırada bir yabancının yaklaşması üzerine kahramanımız Hidayet'in lafını keser. Yabancının uzaklaşmasıyla Hidayet anlatmaya devam etmek ister. Kahramanımız bunu istemez. Bu reddediliş üzerine Hidayet, kahramanımızdan kendisinin hikâyesini Panço'ya anlatmasını ister.

Bu diyalogdan sonra yağın yağmurla ıslanan paltosunun ağırlığından şikâyet eden kahraman, Hidayet'e cebinden çıkmasını söyler. Bunun üzerine “*bir susam tanesi gibi*” olan Hidayet bir pire olur ve Fatih Cami avlusunun çitlembik ağacının dibine doğru fırlar gider. Burada dönüşüm izleği devam eder. Gerçekleşen bu dönüşüm izleğinden sonra kahramanımız, Panço'ya anlatacağı hikâyeyi düşünerek yoluna devam eder.

Yoluna devam ederken birileri ona gece yarısı oralarda ne aradığını sorar. Onlarla girdiği diyalogun sonunda Kocaeli İkmal Ambarı'nda kâtip olduğunu söyleyip yoluna devam eder.

Fatih Parkı'nın kenarında yürürken ıslak yerde oturmuş bir adama rastlar. Adamla sohbet eder. Adam kendi hikâyesini anlatır ve kahramanımıza anlattığı hikâyeyi Panco'ya anlatmasını tembihler ve ayrılırlar.

Daha sonra kahramanımızı Zeyrek'te görürüz. Setlerin üzerine oturur. Önünde Vefa vardır. Atatürk Bulvarı'nda cinler top oynar. Rüzgâr bir kaleden bir kaleye bulut atar. Kahramanımız seddin hangi tarafından ineceğini düşünür. Düşünürken seddin Zeyrek yokuşunun Seddi dibinde bir köpek görür. Köpeğe bir “konferans” çeker.

Bundan sonra Atatürk Köprüsü'nde bir adama rastlar. Adam çok içmiştir ve Haliç'e öğürüyordur. Kahramanımız adama yardım eder. Sonra içki üzerine muhabbet ederler. Kahramanımız da zamanında çok içtiğini anlatır ve adama nerede içtiğini sorar. Adam sohbeti uzatmak istemez, arabacı olduğunu ve erken kalkması gerektiğini, içkiyi de kocası Ankara'ya gitmiş bir Yahudi kadının evinde içtiğini söyler. Onlar içki içerken adam da çıkagelmiştir ve üçü beraber içmişlerdir.

Sohbetleri bittiğinde ikisi de Atatürk Köprüsü'nün ters tarafından yürüyerek Haliç'in öteki yakalarına varırlar. Kahramanımız Azapkapı'ya vardığında az önce ayrıldığı adamın narasını duyar. Birinci şahsın ağzından anlatılan hikâye şu şekilde biter:

“İşte bu minval üzere Panco geldim sizin mahalleye, yağmur yine başladı. Tam sizin evin önünde bir küp kırılmış, yarısı paramparça, yarısı sapasağlam. Küpün içine oturdum. Başladım anlatmaya Atikalipaşa'ya bir gece yarısı nasıl gittiğimi, Hidayet'in cebime nasıl girdiğini, Fatih Parkı'nda yatan adamı, sokak köpeğini ve Yahudi karısının arabacı zamparasını. Sen uyuyordun. –Hey Panço, Panço seslendim. Sesim bir pencereyi deldi. Gitti senin kulağını buldu. Uyandın. Ama artık benim sana kadar yetiştirecek ne sesim, ne halim kalmıştı. Sen de tekrar uykuya

daldın. Bir otomobil geçiyordu. – Bomonti'ye gidiyor musun ağabey, dedim. –Atla, dedi. Atladım.”¹⁰¹

Sait Faik'in bu hikâyesi ölümünden iki ay önce yayımlanan son kitabı olan *Alemdağ'da Var Bir* ¹⁰²*Yılan*'da mevcuttur. Bu kitapta 1953-54 yılları arasında yazdığı hikâyeler bulunur. Eser, düşsellikle gerçekliği harmanladığı, fantastik öğeleri ön plana çıkardığı ve önceki hikâyelerde görülen gerçekçilik anlayışından farklı bir gerçekçilik anlayışını öne çıkardığı için de bir dönüm noktasıdır. 1950 dönemi kuşağının yenilikçi yöneliminin yol açıcısı konumundadır. 50 kuşağının önemli öykücülerinden Ferit Edgü daha sonra bu durumu şöyle açıklayacaktır:

*“Dostoyevski'nin, ‘Hepimiz Gogol'ün Palto'sundan geliyoruz’ dediği gibi, ben de, benim kuşağımın öykü yazarlarının çoğunluğu da, Sait Faik'ten geliyoruz.” (“Ferit Edgü ile Düünden Bugüne)”*¹⁰³

Sait Faik, bu kitabında eski konularını sürdürmekle beraber Panço'dan söz eden hikâyelerin toplandığını görürüz. Bu hikâye de Panço üzerinden gitmektedir. Tahir Alangu bu kitabın geneli ve incelediğimiz bu hikâyedeki Panço karakteriyle ilgili olarak şunları söyler:

“Bu hikâyelerinde, o, “pasajdaki bir birahane otursa, insanlar gelse otursa, çift çift, kadınlı erkekli, o tek başına, milyonlar içinde tek başına”dır. Bu yalnızlığın onu nerelere, hangi çevrelere, hangi insanlara götürdüğü (şimdiye kadar bulduklarından gayri)bu kitabında ve “Havada Bulut” (ocak 1951) roman denemesinde görülüyor. “Acı git gide acıyor. Kavun acısı gibi, zehir gibi bir acı”dır, onu aşırılıklara iteleyen. Pardösüsünün yakasında koyun kürkü olan, yanağında bir çıban yeri, esmer, karakaşlı, Ağaççileği sokağında oturan yirmi yaşında bir delikanlı: Panço. Bu Sait Faik'in yalnızlığının “kavun acısı” yalnızlığının düşlerinde yarattığı “gerçeküstü bir varlık” mıdır, içe itilmiş bir kompleksin yücelmesinin hikâyeye

¹⁰¹ Sait Faik Abasıyanık, *Age.*, s.16.

¹⁰² Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye- Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, 1.baskı, Metis Eleştiri, Haziran 2010, s.14.

¹⁰³ Gös. yer., *Age.*, s.14.

yansımış bir sembolü müdür, yoksa bu insan onun hayatına gerçekten karışmış mıdır? Ama balıkçıların ve denizin büsbütün azdırdığı yalnızlığını dolduran “birkaç gölge”yi, Kurtuluş’un, Feriköy’ün Yenişehir’in karışık ve bulaşık sokaklarından bulup çıkardığı, şüpheli kahvelere uğrayıp soruşturduğu, gittikçe soğuyan dünyasını ısıtan birkaç kişinin, 1954 yılında hikâyelerine yerleştiği, onun hayatını iyice bulandırdığı, ölümün umutsuzluğundan başka soydan bir karanlığa götürdüğü görülür.”¹⁰⁴

Sait Faik’in bu hikâyesindeki fantastik öğeler sadece anlatımdaki sınırları kırmak için, anlatımı daha renkli hale getirmek için kullanılmıştır. Bazı eserlerde fantastik unsurları bir nevi ruhi duyguların yansıması olarak görüyoruz, bazı noktalarda ise açık açık söylenemeyecek olanın fantastik öğelerle dışa vurularak anlatıldığına şahit oluyoruz. Ama bu hikâyede fantastik unsurlar sadece edebî metne zenginlik katmak için kullanılmış görünüyor. Metindeki fantastik öğeler anlatımı zenginleştirerek metne şiirsel bir ahenk kazandırmış. Bu hikâyeyi fantastik kurgu olarak değil de fantastik öğelerle zenginleştirilmiş olarak adlandırmak daha uygundur.

İkinci olarak Nazlı Eray’a ait olan “**Mösyö Hristo**”¹⁰⁵ adlı hikâyeyi inceleyelim. Hikâye şu cümleyle başlar:

“Şişhane’deki Saadet Apartmanının kapıcısı Mösyö Hristo bir yaz günü kuş olup Kuledibi’ne uçtu.”¹⁰⁶

Hâkim bakış açısıyla anlatılan hikâye daha ilk cümleden dönüşüm izleğinin öncülüğüyle başlar. Mösyö Hristo’nun karısı Madam Marina o sabah pazara gitmiştir. Öğlene doğru eve döndüğünde eşini bulamamıştır. Öğle yemeğine geç kalan kocasının onu terk ettiğini düşünür. Kahveye bakar, Mösyö Hristo’yu orada da bulamaz. Daha sonra dostları olan Madam Berta ve Mösyö David’in dükkânına gider. Onlara terk edildiğini anlatır. Bunları anlatırken de hali hiç iyi görünmez.

¹⁰⁴ Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, 1930-1950 Antoloji, cilt 2, İst, 1965, s.128.

¹⁰⁵ Nazlı Eray, *Ah Bayım Ah*, 3.basım, Can Yayınları.

¹⁰⁶ Nazlı Eray, *Ah Bayım Ah...*, s.109.

Daha sonra evine gitmek ister. Eve gidip eski günlerin resimlerini yatağa serip seyreder. Bu sırada İstanbul semalarında seyahat etmiş olan Mösyö Hristo yorgun argın eve gelir. Yatağa uzanıp uyur.

Bu hikâye taşıdığı büyülü gerçekçi özellikler sebebiyle bizim olağanüstü fantastik olarak tanımladığımız alana girer. Hikâye İstanbul'daki gayrimüslim bir ailenin reisi olan Mösyö Hristo'nun bir yaz günü kuş olmasını anlatır. Kuş olup uçmak halk arasında ölen kişinin ardından yapılan bir benzetmedir. Hikâyenin sonundaki şu nottan anlaşılıyor ki Nazlı Eray bu benzetmenin hikâyesini yazmış:

*“ Not: Ben bu hikâyeyi, eski evdeki iyi arkadaşım Kapıcı Mösyö Hristo için yazdım. Mösyö Hristo iki yıl önce öldü. Belki şimdi Tarlabası'nda bir güvercindir, belki de değildir. ”*¹⁰⁷

Bir röportajında ilk öykü kahramanının Mösyö Hristo olduğunu söyleyen Nazlı Eray, bu karakteri şöyle anlatır:

*“Evet Mösyö Hristo, ilk öykü kahramanı. Güvercin olup, bütün bir gün boyunca Pera'nın üstünde uçan ve yaşamının muhasebesini yapan bir kapıcı. En unutulmayan kahramanlarımdan birisi o. Gerçekti Mösyö Hristo. Aşağıda, kapıcı dairesinde yaşayan bir adamdı. İleride, benim yazın hayatımda bu kadar önemli bir yerde olacağını düşünebilir miydi acaba? Sanmıyorum. 16 yaşında bir çocuktum, etkilemişti bu yaşlı kapıcının hayattan fırlayıp, özgürlüğüne kavuşmak isteği. Hissetmiştim bunu. Onun bunalımını, o kapıcı dairesine sıkışmışlığını, kaldırırma bakan basık penceredeki pembe çiçekli, saksıdaki begonyayı. Onu her sabah sulardı Mösyö Hristo. İşte böyle çıkıyor roman veya öykü kahramanlarım. İlk öykü, ilk kahraman... Onun için Mösyö Hristo çok önemli benim için. “Büyülü Gerçekçi” çizgimin başlangıcıdır o. ”*¹⁰⁸

¹⁰⁷ Nazlı Eray, *Ah Bayım Ah*, s.113.

¹⁰⁸“Roman Kahramanı Yaratmak-Fantastik Kahramanlarımlarımın Hemen Hemen Hepsi Gerçek”, Nazlı Eray'la Söyleşi, Söyleşiyi Gerçekleştiren: Elif Şahin Hamidi, *Roman Kahramanları*, sayı 3, Temmuz/Eylül 2010, s.105.

Gerçek bir olaydan esinlenerek yazılan bu hikâyenin Mösyö Hristo haricindeki kahramanlarında olağanüstü bir özellik görülmez. Mösyö Hristo'nun karısı Madam Marina, kahvedekiler, Madam Berta, Mösyö David, kızları Fortuna sıradan insanlardır. Nazlı Eray birkaç saatlik zaman dilimini anlattığı hikâyesini Mösyö Hristo'nun ölümünü kuş olup uçma deyiminden yola çıkarak dönüşüm teması çerçevesinde örmüştür.

Yavuz Ekinci'ye ait **Aynalar**¹⁰⁹ isimli hikâyede de dönüşüm izleğini görüyoruz. Bu hikâyeyi sadece dönüşüm izleği üzerinden fantastik olarak adlandırmıyoruz. Asıl fantastik unsur anlatıcının, harflerden ibaretliğinin farkında bir hikâye kahramanı olmasıdır. Hikâyedeki ilk fantastik unsuru da burada görürüz:

“Bir ay önce çekmecenin anahtar deliğinden dışarıya baktım.”¹¹⁰ “Anahtar deliğinden harf harf çıkıp etrafa baktım.”¹¹¹

Birinci şahsın dilinden yani harflerden ibaretliğinin farkında olan bir hikâye kahramanının dilinden anlatılan olaylar, kahramanımızın yarım bırakılmış halinin sonunu merakından dolayı çekmecenin deliğinden çıkmasıyla başlar.

Abdüssettar adlı yazarın hikâye kahramanı olan anlatıcı Nurten adında bir kadınla evlidir. Karısı çocuğunu da alıp kahramanımızı terk etmiştir. Bu terk edilişin sebebi ise kahramanımızın işten kovulmasıdır. Ama o, bu seferki kovulmada suçun kendisinde olmadığını söylemektedir.

İş yerinde arzuladığı bir kadın vardır. Başta bahsi geçen kadınla birlikte olduğu tasvir edilir ama sonradan bunun sadece hayal olduğunu anlarız. Kahramanımız bu kadınla birlikte olmayı hayal ettiği bir gün erkenden eve gelir. Karısına yanaşır. Yatak odalarına geçerler ve karısı adamı reddeder. Adam ısrarla sebebini sorar. Karısı Nurten hiçbir şey demeden odadan dışarı çıkar. Adam karşısındaki aynaya

¹⁰⁹ Yavuz Ekinci, *Sırtındaki Ölümler*, 1.baskı, Doğan Kitap, İstanbul, Eylül 2007.

¹¹⁰ Yavuz Ekinci, *Age.*, s.13.

¹¹¹ Yavuz Ekinci, *Age.*, s.13.

bakar ve aynada eski çağlardan bir böcek görür. Böcek, yüzüstü yatakta uzanmaktadır ve başını yastığın altına sokar. Kahramanımız durumunu şöyle anlatır:

*“Kelimelerle doğup, büyüüp, öldüğüm dünyada her şey çok çabuk geliyordu. Kadınlar, kızlar, fahişeler, mankenler, film aktristleri... Dondurulmuş hayatlarından, gazete kâğıtlarından, dergilerin sayfalarından canlanıp odaya doluştular. Göğsüm hızlı hızlı inip kalkıyordu. Nurten valizini alıp çıktı. Kadınlar, kızlar, fahişeler, kızlar yerlerine gitti. Aynadan kendime baktım.”*¹¹²

Burada kahramanımızın bir böceğe dönüştüğünü görüyoruz. Dönüşüm izleği söz konusu olduğunda modern edebiyattaki en önemli örneğinin Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eseri olduğunu belirtmiştik ve orada da kahramanımız Gregor Samsa bir sabah uyandığında kendini bir böcek olarak buluyordu. Burada da Kafka'nın eserindeki benzer şekilde kahraman bir böceğe dönüşüyor. Ama yazarın ifadeleri buradaki durumu şüpheli bırakıyor. Aynaya baktığında bir böcek görüyor fakat bu yaşadığı hissiyattan dolayı sadece bir benzetme mi yoksa gördüğü şey gerçek manada bir böcek mi bilemiyoruz. Yazar bu durumu açık bırakmış. Kafka'daki gibi bu dönüşüm izleğini destekleyen ve bu durum üzerine kurgulanmış bir olay yok. Buradaki dönüşüm izleği fantastik öge olarak ele alınmış olarak görünüyor. Kafka'nınki ise dönüşüm izleği üzerine kurgulanmış bir hikâyedir. Burada da Sait Faik'in *Öyle Bir Hikâye*'sindeki benzer şekilde, dönüşüm izleğinin sadece fantastik öge olarak kullanıldığını görüyoruz. Bu hikâyenin kurgusunu fantastik kılan asıl izlek ise anlatıcının kelimelerden ibaret bir hayal olması ve yazarın mı yoksa yazarın hayal ettiği kahramanın mı gerçek olup olmadığının şüpheli bırakılmasıdır. Bu yönüyle rüya izleğine de yakın görünen hikâye şu şekilde sonlanır:

“Olanları bir kez daha düşündüm. Nurten oğlumun da yanına alarak beni terk etti. Yasemin[anlatıcının birlikte olmayı düşlediği kadın]...Masadaki kahve fincanından gelen kahve kokusu burnuma çarpınca sinirlendim. Daha sonra odada gezişini, sıkıntıyla telefona uzanışını, çok satanlara kıskançlıkla bakışını düşündüm.[kendisini

¹¹² Yavuz Ekinci, *Age*, s.20.

düşleyip yazardan bahsediyor.] “*Ben mi Abdüsettar’ı düşledim, yoksa o mu beni düşledi?*” sorusunu sormaktan, kendimi alamadım.”¹¹³

İzzet Yasar’a ait **Doktor Mengele’nin Asistanı**¹¹⁴ isimli hikâyede ise dönüşüm izleğinin daha farklı bir biçimde kullanıldığını görüyoruz. İzzet Yasar’ın bu hikâyesinde dönüşüm izleği bilim-kurgu olarak adlandırabileceğimiz bir durumda görünüyor. Hikâye uyarı şeklinde yazılmış bir mektup şeklinde okuyucuya sunulmuş. Bunu, anlatımı ara ara bölen “*bu bölüm okunamıyor*” benzeri ibarelerden ve hikâyenin ilk paragraflarında geçen şu satırlardan anlıyoruz:

*“Hapis tutulduğum bu pansiyondan kurtulabileceğimi hiç sanmıyorum. Kalemimde kalan son mürekkep zerreleriyle yazmaya çalıştığım bu satırları benden başka okuyan olacak mı? İnsanlığı bekleyen büyük tehlikeyi dış dünyaya haber vermeyi başarabilecek miyim? Bilmiyorum. Yine de umutsuzca yazmaya devam ediyorum.”*¹¹⁵

Hikâyedeki kahraman anlatıcı bir söylentiden bahsederek başlar olayları anlatmaya. Bu söylenti Doktor Mengele isimli bir şahsın Türk bir asistanı olduğuna dairdir. Kahramanımız bu söylentiye duyduğunda buna gülüp geçer fakat daha sonra yaşayacağı olaylar bu söylentiye doğru çıkaracaktır.

Hikâye mektup biçiminde şekillendiği için anlatıcı da kahraman anlatıcı olarak karşımıza çıkıyor. Kahramanımız yoğun bir iş temposunun ardından bir kıyı pansiyonuna tatile gider. Pansiyonun sahibi Yakup adında bir adamdır. Bu adam cümlelerinin arasına sürekli Almanca kelimeler katarak konuşur ve yaşına rağmen oldukça dinç görünmektedir. Pansiyonda Yakup’un çalışanı olarak sürekli ağlayarak yemek pişiren bir aşçı kadın ve onun küçük kızı, iki kız iki oğlan dört şımarık genç ve pembe tenli çok şişman Alman bir kadın turist bulunmaktadır.

¹¹³ Yavuz Ekinci, *Age.*, s.20.

¹¹⁴ İzzet Yasar, *Özel Sektör İmami*, 1.baskı, Adam Yayınları, Kasım 2003.

¹¹⁵ İzzet Yasar, *Age.*, s.17.

Pansiyon sahibi Yakup'un dikkat çeken bir özelliği olarak havuzuna olan düşkünlüğü belirtilir. Pansiyonda kalan dört genç çok sarhoş oldukları bir akşam kasabadan çaldıkları bir vitrin mankenini suya bırakıp, mankenin üzerine ve suya kırmızı yağlıboya dökerler. Kahramanımız ertesi sabah manzarayı gören Yakup'un çılgınlıklarıyla uyanır. Fakat durumu anlayan Yakup gençlere ters davranmaz ve bunun sorun olmadığı söyler. Daha sonra havuzu temizler ve akşam yemeğinde geçen sene yaşadıkları bir olayı anlatır. Pansiyonda kalan birkaç genç havuza işemişler ve bir kısmı denizden çekilen suyla dolan havuza yanlışlıkla gelmiş olan sünnetçibalığı gençlerin cinsel organlarını kısmen yer. Gençler bu hikâyeye çok gülerler. Yakup'un korkunç bir olay olarak anlattığı bu hikâyenin gecesinde kahramanımız odasına çekilir. Yatmadan önce sigara içmek için balkona çıktığında Yakup'un havuza kocaman bir şırıngayla sarımtırak bir sıvı zerk ettiğini görür. Bir yandan da eliyle suyu okşayarak Almanca bir takım cümleler fısıldar.

Gece yarısı pansiyona dönen gençler yine sarhoşturlar ve sırayla havuza işerler. Kızlar ise dengelerini kaybedip havuza düşerler. Onların peşlerinden oğlanlar da havuza girer ve bu hikâyeyi fantastik yapan ilk izleğe burada rastlarız. Su hızla sülfirik aside dönüşür ve gençler çılgınlıklar içinde yok olup giderler. Birkaç saniye içinde gençler yok olur ve su eski haline geri döner.

Daha sonra pansiyondaki Alman kadın havuzun dalgaları arasında boğulur. Bu olayı hiçbir şey yapamadan izleyen kahramanımız bu durumla beraber Doktor Mengele'nin efsanevi Türk asistanının pansiyonun sahibi Yakup olduğunu öğrenir. Yakup denizci olan babası ile beraber Almanya'ya gittiğinde Doktor Mengele'nin dikkatini çeker ve onun asistanı olur. Burada ikinci dönüşüm izleği dikkat çeker. Ruhu, insan varlığının bir parçası kabul edersek, burada ruhun dönüşümüne rastlarız. Yakup, Doktor Mengele ölmeden önce onun ruhunu sıvılaştırmayı başarır ve termos içinde Türkiye'ye getirir. Bu sıvıyı pansiyon süsü verdiği kötülük laboratuvarındaki havuza zerk ederek yavaş yavaş büyütür. Mengele'nin geliştirilmiş ruhuyla dolu havuz kahramanımızın pansiyondan çıkmasını engeller. Ne zaman pansiyondan çıkmaya kalksa yüzüne ıslak bir şamar gibi bir dalga çarpar ve onu yere serer.

Hikâye havuzdaki sıvıyı şişeleleyen Yakup'un şişeler yazdığı etiketin verilmesiyle son bulur.

Hikâyede Doktor Mengele'nin kim olduğundan bahsedilmiyor. Ama biliyoruz ki Doktor Mengele Nazi toplama kamplarında Yahudiler üzerinde korkunç deneyler yapan Doktor Josef Mengele'den başkası değildir. Yaptığı deneylerin korkunçluğundan dolayı ona Ölüm Meleği lakabı takılmıştır ve iki milyon kişinin ölümünden sorumlu tutulmaktadır.

İzzet Yasar bilim kurgu olarak adlandırabileceğimiz ve tekinsiz fantastiğe yakın bulduğumuz bu hikâyesiyle caniliğe bir eleştiri yapmıştır. Ayrıca, modern anlamda fantastik kurgunun tarihteki örneklerinden farklı olarak sadece eğlence amaçlı değil, dönemi ve şahısları eleştiren bir yöne de evrildiğini göstermesi açısından da dikkate değerdir.

d. Zaman Algısı

“Ayrı gözlemciler için aynı zaman diye bir şey yoktur.”

B. Russell

Bir kişileştirme olarak Zaman, felsefî kosmologyalarda bir yer edinmezden önce yarı mitik kosmogonilerde ortaya çıkar. *Khrónos*, oldukça yaygın bir şekilde, Zeus’un babası *Krónos* ile bir tutulur. Kökeninde kim bulunursa bulunsun güçlü bir Zaman ozanlarda ve özellikle de tragedya yazarlarında esas unsurdur; öyle ki tragedya yazarları için Zaman, sadece soykütük sürecinin başlangıcında veya başlangıcına yakın bir yerde durmakla kalmayan, fakat *kósmos*’u hükmü altında tutup yöneten kudretli bir figürdür.¹¹⁶

“Özdeğin başlıca varolma biçimleri zaman, uzay ve devimdir. Fizikçi Albert Einstein’ın genel ve özel bağıntılılık kuramlarında tanıtladığı gibi, bunlardan biri olmasaydı öbürleri de olmazdı. Bu dört kavramın birbirleriyle sıkıca bağımlı oldukları söylenirken anlatılmak istenen budur. Gerçekte, zaman-uzay-devim; özdeğin varlık biçimlerini kavram olarak dile getiren felsefesal ulamlardır. Aristoteles, özdeğin bulunmadığı yerde(Aristoteles özdeğe cisim diyordu) zaman ve uzayın da bulunmadığını söylemekle, bu bilimsel gerçeği yüzyıllarca önce sezmişti. İdealistler, özellikle de Leibniz ve Kant, zamanın gerçekte var bulunmadığını, sadece insan bilincinin bir tasarımı olduğunu ileri sürerler. Çağdaş idealistler de, örneğin Bergson, “insan zamanda değil, zaman insanın içinde yaşar” diyerek bu bilim dışı varsayımları yinelerler.”¹¹⁷

Bergson’un varsayımı edebî hayal gücüne destek verir nitelikte görünür. Zamanın insanın içinde yaşaması düşüncesi bilinç akımı, geri dönüş, zaman kayması gibi tekniklere de zemin hazırlar görünmektedir.

¹¹⁶ Francis E. Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, Çeviren ve Hazırlayan: Hakkı Hünler, Paradigma Yayınları, s.188.

¹¹⁷ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi*, cilt 7, Remzi Kitabevi, 1980,s.356.

Bergson bir şeyi bilmenin iki yolu olduğunu söyler. Bu yollardan birincisi bizi bilinecek nesnenin çevresinde hareket ettirir, oysa ikincisi nesnenin içine nüfuz etmemizi sağlar. Birincisinden elde edilen bilgi nesnenin gözlemlendiği bakış açısına bağlı olduğu için göreceli bir bilgidir. Fakat ikincisinde nesneyle doğrudan bir temas olduğu için herhangi bir bakış açısının sınırlaması da olmaz. Burada nesne gerçekte olduğu şekliyle kavranır. Bu bilme yöntemlerinden birincisine analiz ikincisi ise sezgidir. Bergson'a göre, kendi içimize dönüp baktığımızda gördüğümüz şey, değişen hâller veya özellikleri değişen şeyler değil de, değişmenin bizzat kendisi, süre ve yaşamdır. Sezgi yoluyla bilinen *benden* hareket eden Bergson, burada kalmayıp daha sonra dünyanın aynı süreden meydana geldiğini iddia etmiştir. Başka bir deyişle, gerçekliğin bilimin varsaydığı gibi, madden ibaret olmadığını, doğanın, bilimin söylediği gibi, yalnızca mekân içinde maddî cisimlerden oluşmadığını savunur. İnsanların mekânla düşünmeye çalıştıkları için, maddeciliğe eğilimli olduklarını iddia eder. Ona göre zaman mekândan daha temel olup, bütün gerçekliğin özü zamandır, süredir.¹¹⁸

Bergson, zamanın sadece akıp giden bir şey olarak kalmadığını, yaratıcı bir yanının olduğunu da savunur. Ona göre gerçeklik süredir ve bunu yalnızca sezgi kavrayabilir:

*“İnsan işte bu yaşamda maddeyi yener, mekânın sınırlarının üstüne çıkar ve içinde salt süreyi yaşar. İnsan kendisini bütün benliğiyle bir işe verdiği zaman da aynı şeyi duyar. Geçmiş, sürekli olarak bugüne ve geleceğe doğru akar. İşte bu biricik gerçeklik olarak süredir. Bergson'a göre, süreyi yaşayabilmemizin koşulu bellektir. Bellek zaman aralıklarını yener, geçmiş, şimdi olarak yaşanır. Süreyi bütünlüğü içinde yakalayıtveren ise sezgidir.”*¹¹⁹

“Katolik felsefesinin kurucularından ermiş Augustinus'a göre zaman, dünyayla birlikte Tanrı tarafından yaratılmıştır. Tanrı zamandışı olmak bakımından ilksiz ve sonsuzdur. Tanrı için önce ve sonra yoktur. Onun için bütün zamanlar aynı anda

¹¹⁸ Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, s.116.

¹¹⁹ Ahmet Cevizci, *Age.*, s.116.

*vardır. Bundan ötürü Tanrının bizzat kendisi de, zamanı yaratışından önce değildir. Çünkü böyle olsaydı Tanrı, zamandışı değil, zamanın içinde olurdu. Kaldı ki Augustinus “zaman nedir?” sorusuna da şu karşılığı verir: “Zamanın ne olduğunu bilirim ama açıklayamam”. Augustinus’a göre varolan zaman, sadece şimdiki zamandır. Geçmiş ve gelecek diye bir şey yoktur. Geçmiş belleksel, geleceğe bekleyişeldir. Gerçekte bunlar da hep şimdi olup bitmektedir. Augustinus’a göre zaman öznel ve insan zihnindedir, insan zihninin dışında bir zaman yoktur.”*¹²⁰

Bu felsefi düşünceler dışında zaman kavramına bilimsel olarak baktığımızda ise kanıtlanan bir şeyle karşılaşırız: Işığın uzayda yayılabilmesi için bir zaman geçmesi gerektiği. Bu durum, 1675 yılında astronom Olaf Römer tarafından bulunmuştu. Daha sonra da Isaac Newton doğada insan bilincinden bağımsız bir zaman ve uzay bulunduğunu tanıtladı.

*“Marksçılığın geliştirici izleyicisi Lenin ise bu konuda şöyle der: “ Zaman ve uzayın insan bilincinin ürünü olduğu yolundaki idealist sav doğru olsaydı, bilimin kesinlikle tanıtladığı şu olay nasıl açıklanabilirdi: Dünya, insandan önce, zaman ve uzay içinde varolmuştur ve milyarlarca yıldan beri de vardır. İnsansa sadece onbinlerce yıldan beri ortada görülmektedir. Öyleyse zaman ve uzayın, insan bilincinin ürünü olduğu nasıl söylenebilir?”*¹²¹

Ne var ki Newton, zamanın insandan bağımsız olduğu kadar özdekten de bağımsız olduğunu söylüyordu. Bu anlamda da iki kavramı ileri sürmüştür mutlak zaman ve mutlak uzay.

Daha sonra ise Albert Einstein zamanın, Newton’un varsaydığı gibi mutlak olmadığını aksine göreliliğe göre bir özellik taşıdığını ileri sürmüştür. Einstein kuramlarına göre bir cismin hızı arttıkça boyu kısalır ve zamanı yavaşlar. Bu bir duyu yanılsaması değil matematiksel olarak ispatlanabilen nesnel bir gerçektir. Bu görelilik zamanın nesnel varlığını ispatlar. Mesela zaman boyutu da bilinmedikçe bir uçağın x

¹²⁰ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi*, cilt 7, Remzi Kitabevi, 1980, s.359.

¹²¹ Orhan Hançerlioğlu, *Age.*, s.356.

enleminde, y boylamında ve z yüksekliğinde oluşu hava trafikçisi için hiçbir anlam taşımaz. Zaman-uzay sürekliliği gözle görülüp elle tutulamaz ama matematiksel hesapların sonucu olan bilimsel bulgularda çok net bir biçimde yansır.¹²²

Zaman kavramının edebiyatta kullanımı ise anlatılan olayın gerçekliğini destekleyici nitelikte görülür. Genellik ay, gün, yıl cinsinden ifadelerle beraber akşam, sabah, öğle gibi kavramlarla da desteklenir. Zamana yönelik bu kavramlar, bize anlatılan olayın gerçekliğine dair bir çerçeve çizmemizde yardımcı olur. Fakat gerçek algısını kıran fantastik türe ait eserlerde bu kavram çok daha farklı kullanılır. Mesela olağanüstü fantastik içinde değerlendirebileceğimiz bilim kurgu eserlerde zamanda yolculuklar yapılır, zamanda gerçekleştirilen yer değiştirmelerle olayların akışıyla oynanır. Tekinsiz fantastik dediğimiz alanda zamanda kaymalar yer alır ve nesnel gerçek algısı tamamen bozulur, dağılır.

Zaman kavramı edebî metnin algılanışında büyük rol oynar. Tek bir kelimeyle olayların akışına bakış tarzı değişebilir. Onun dışında anlatılmak istenen duygu da zaman kavramları üzerinden verilebilir. Mesela ortam tasvirlerinde sürekli gece olduğundan bahsedilmesi metne daha kasvetli, karanlık bir hava katarken, sürekli gündüz vakti geçen bir olay da daha umuda yönelik bir bakış getirebilir. Fantastik türde ise genel gidiş gerçek algısını yıkararak anlatılmak istenenin anlatılması şeklinde geliştiği için zaman kavramı da gerçekçi edebî eserlerin dışında daha açık olarak kullanılabilir. Hatta eserdeki kahramanlar adeta bir rüyadaymış gibi zamanın bir civa gibi dağılıp toplandığına şahit olurlar, zamanda yolculuk ederler, ya da hep aynı zaman içinde sıkışıp kalırlar.

Ayrıca fantastik kurgudaki zamanda:

“ insanın içinde bulunduğu zaman bilinen seyrine uymayarak, farklı ritimlerde gözüktür. Zamandizin bozulup alt üst olur; uyuşmaz zamanların eşzamanlılığı söz konusudur. Sunumu ise zamanımızın düzenliliğini takip etmez. Kişi şimdiki zamanda

¹²² Gös. yer.,s.356.

yaşarken, zaman durur, geriye gider ya da hızlanır. Zamansal bir çevrim içinde ise kişinin içsel evreni fantastik bir boyutta yer alır. Artık zaman, içsel fantastikliğin kendi sunumu anlamına gelir. Geçmiş zaman içerisinde kaybolmuş zaman parçacıkları şimdiki zaman düzleminde yeniden ortaya çıkar ve bu durum süredizinsel zaman akışıyla zıt bir durumda oluşturabilir. Geçmişte şimdiki zaman yaşanabileceği gibi gelecekte de şimdiki zamanda yaşanabilir. Farklı iki zamansallıkta birlikte bulunma gerçekte olan kopukluğu gösterir. Bu zamanın gizemini içerir. Güncel zamana yerleştirilmiş zaman, gerçeğin ötesinde bir evren oluşturur. Gerçek dünya kaybolur ve kişinin kendisince yine kendisi için üretilmiş fantastik evren oluşur.”¹²³

Şimdi inceleyeceğimiz ilk hikâyede de olay zaman kayması olarak adlandırdığımız bu izlek üzerinden işlenmiştir. İnceleyeceğimiz hikâye olan Hasan Ali Toptaş’a ait **Şarap Lekesi**¹²⁴ şu cümleyle başlar:

“Beni sen, seni ben kadar çoğaltacak olan bu satırları şarap şişesinin yanında bulup okumaya başladığında, Alyoşa’nın anısını hafifletmek için yazdığımı anlayacaksın belki, bilmiyorum.”¹²⁵

Bu cümleden sonra kahraman anlatıcı diğer kendisine hitap ederek olayı anlatmaya başlar. Karısını kısa bir süre için İzmir’deki kardeşinin yanına yolcu edişinin üçüncü gününde yatağında köpeği Alyoşa ile uzanmıştır. Bu sırada karısını, biraz olsun kafa dinleyebilmek, dırdırlarından kısa bir süre de olsa kurtulmak için kardeşinin yanına gönderdiğini düşünür. Karısının dırdırlarından öğrendiğini belli eden ifadelerle ondan bahseder. Onun çekilmezliğini köpeğiyle kıyas yoluna giderek anlatır. Köpeği bir heykel gibi sessiz ve huzur vericidir. Karısının gereksiz konuşmalarıyla bozduğu huzurun avuntusu Alyoşa’dır.

¹²³ Aydın Ertekin, “Fantastik Yazın Nedir?”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 9(1), 2007, s.44.

¹²⁴ Hasan Ali Toptaş, *Ölü Zaman Gezginleri*, Adam Yayınları, 1.baskı, Ekim 2001, s.17.

¹²⁵ Gös.yer.Age., s.17.

Kahraman anlatıcı çeşitli düşünceler içerisindeyken kendisini birdenbire salonda bulur. O sırada söylediği şu cümle Todorov'un fantastik tanımına uygun bir ifadedir:

*“Alyoşa'nın kuyruk sallayışıyla bana neler dediğini düşünürken, işte, o gün kendimi birdenbire salonda buldum. Bu öyle hızlı gerçekleşti ki, salonda oluşum salonu hatırlayışından kaynaklanan tatlı bir yanılısama mıydı, yoksa yataktan kalkıp gerçekten oraya mı geçmiştim, hiç bilmiyorum.”*¹²⁶

Bu tekinsiz durum hikâyenin çerçevesinin tamamlanmasında anahtar roledir. Kendisini salonda bulan kahraman anlatıcı karşısında karısını görür. Karısı her zaman ki gibi durup dinlenmeden konuşuyordur. Konuşması sanki hiç bitmeyecekmiş gibidir. Bahsettiği konular ise gündelik hayatın sıradan halleridir: yağın bitişi, ampulün patlayışı, komşuların halleri vs. Kahraman anlatıcı da artık konuşması gerektiğini, anlamlı sözler söyleyip karısını şaşırtmayı düşünür. Ama sonuç hüsrandır. Ağzından çıkan önemli laflar, çıktıkları andan itibaren *“fıstık kabuğu kadar”* anlamsızlaşır. Karısı duydukları karşısında yüzünü kapatıp kıs kıs güler. O sırada Alyoşa ortalıkta görünmez ve derken karısı da kaybolur.

Kahraman anlatıcı köpeğini aramaya başlar. Bu sırada onu aldığı günü hatırlar ve *“her şey bulanık ve uzak bir aynaya dönüşürken”* yatak odasının önüne gelir. Kendisinin aslında yataktan hiç kalkmadığını düşünür. Bunun olacak şey olmadığını söyler ama Alyoşa'nın nemli burnunu avuçlarında hissediyor ve onu yavaş yavaş okşamaya devam ediyordur.

O sırada yatak odasının kapısı açılır. Kapıda bir gölge belirir ve içeriye baktıktan sonra bir anda kaybolur. Kahraman anlatıcı ve köpeği kalkarlar ve salona bakarlar. Kimsecikler yoktur. Kimsenin olmadığından emin olup salonda oturmaya başlarlar. Ama tedirgindirler. Alyoşa daha da tedirgindir. Sürekli hareketlerle adeta bir şey anlatmaya çalışmaktadır. Kahraman anlatıcı köpeğin bu halini sürekli dırdır yapan karısına benzetir. Köpeğin de aslında ondan pek bir farkı olmadığı söyler. Bu duruma

¹²⁶ Hasan Ali Toptaş, *Ölü Zaman Gezginleri...*, s.18.

sinirlenen kahraman anlatıcı hızla yatak odasına gidip giyinir, atkısını ve şemsiyesini alarak dışarı çıkar. Köpeğini cezalandırıcısına ona evde oturmasını söyler. Köpek mızıklanır ve kahraman anlatıcı köpeğin, karısına çok benzediğine emindir artık. Üstelik karısından farklı olarak başta sessiz ve sakin görünerek onu aldatmıştır da adeta.

Bu düşünceler içinde kar altında yürüten kahraman anlatıcı ne yapacağını bilmez bir halde markete girer. Sonra bir şişe şarapla yarım kilo beyaz peynir alır. Adeta uyurgezer bir halde eve gelir. Kapıyı açtığına köpeği Alyoşa'nın üzerine atlayacağını düşünür. Ama beklediği gibi olmaz. Kapıyı açtığına evde bir sessizlik onu karşılar. O sırada kahramanımızın şu cümlelerle anlattığı ilginç bir durum gerçekleşir:

“ Derken, gözlerim koridorun sonunda vestiyerdeki şemsiyeye takıldı. O anda biraz şaşırarak birlikte, dışarıya şemsiyesiz çıktığımı anladım. Gene de pek emin değildim bundan. Sessizce vestiyere doğru yaklaştım. Ona dokunup şemsiyeyi elimde alırsam uyurgezerliğimden kurtulacaktım gibi bir duyguya kapılmıştım. Bir büyü ansızın bozulacaktı sanki, bir diriliş yaşanacak, bir canlılık doğacaktı. Dakikalar sonra, şemsiyeyi indirip yavaş yavaş açtığımda bir kez daha şaşırdım. Bir elimde hâlâ karları erimemiş şemsiye, bir elimde poşet oraya çakılıp kalmıştım.”¹²⁷

Bu ilginç durumdan sonra evde köpeğini aramaya başlar kahraman anlatıcı. Sessizlik Alyoşa'nın boğuk boğuk havlamasıyla bozulur. Sesin geldiği odanın kapısını açmak üzereyken içeriden insan homurtuları duyar. Kapıyı sessizce, dikkat çekmeden açar, içeriye bakar. Köpek yerde ağzında köpükler, kıvranıyordur. Sonra bir ayak onun ölüp ölmediğini anlamak için tekmeler. Kahraman anlatıcı gözlerini tekmeyi atan ayağın sahibine çevirdiğinde onu elindeki şişeyi bir köşeye fırlatıp masaya oturmuş bir yandan şarabını yudumlar bir yandan da ağzındaki peynir dilimlerini geveleye geveleye bir şeyler yazarken görür. Kahraman anlatıcı her şeye geç kaldığını düşünüp yere çöker. Hıçkırır hıçkırır ağlar.

¹²⁷ Hasan Ali Toptaş, *Ölü Zaman Gezginleri...*, s.24.

Kahraman anlatıcı olayları bir mektup şeklinde birine anlatmaktadır. O birisi kimdir bilmiyoruz. Belki de biz okuyuculara hitaben bir mektup bu. Anlatılan olaylar kahramanımızın karısının İzmir'e gidişinden sonra olanlardan ibaret. Sıradan bir adamın sıradan bir gününü izliyoruz. Fakat hikâye, karısını dırdırcı ve can sıkıcı bulan kahramanın tek sığınağı olan köpeğinin de karısının yokluğuyla beraber aynı dırdırcı ve can sıkıcı özelliğe bürünmesinden sonra olanlarla ilginç bir hal alıyor. Zamanın boyutları arasında gezintiye çıkıyoruz adeta. Kahramanımız aynı anda birkaç yerde birden oluyor. Bir bakıyoruz dışarıdan yeni girmiş, fakat aynı zamanda da içeride öldürdüğü köpeğini tekmeliyor. Olaylar dairesel bir kurgu şeklinde başladığı yere dönüyor. Elif Türker'in Hasan Ali Toptaş ile ilgili olarak hazırladığı tezinde şu saptama yer alır:

“Hasan Ali Toptaş'ın romanları, olasılıklarla örüldüğü için belirsiz, belirsiz olduğu için olasılıkların yoğun olduğu metinlerdir. Bunu bir simge ile anlatmak gerekirse, mitolojik bir sembol olan “Uroboros” (kendi kuyruğunu yutan yılan) simgesi bize yardımcı olacaktır. Bu simge, “[k]uyruğu ağzının içinde, sürekli kendisini yutup gene kendisinden doğan bir yılan biçiminde betimlenir. Gnostiklerin ve simyacıların bir simge olarak benimsediği Uroboros, hiç kaybolmayan ama yok oluşun ve yeniden yaratılışın sonsuz döngüsü içinde sürekli biçim değiştiren maddesel ve tinsel her şeyin birliğini belirtir” (Ana Britannica, 428).¹²⁸

Elif Türker Uroboros'un simgelediği olguların Toptaş'ın yazdığı romanlar için de geçerli olduğunu söyler. Bizim burada incelediğimiz Şarap Lekesi öyküsü için de durum aynı gözükmemekte. Türker, Toptaş'ın romanları üzerine hazırladığı tezinde bu döngüsel ve belirsiz durumun yok oluşun ve yeniden doğuşun sonsuz döngüsünü ve bu döngüdeki tekliği imgelediğini söyler. Bu düşünce tasavvufi öğretilerdeki devir nazariyesini akla getirir: Her şey Haktan gelmiştir ve bir gün O'na dönecektir:

¹²⁸ Elif Türker, *Hasan Ali Toptaş Romanlarında “Belirsizliğin Bilgeliği”*: Bir Okuma Önerisi, (Yüksek Lisans Tezi), Türk Edebiyatı Bölümü, Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2009, s.15-16.

“Varlığı ve nesnelere, zuhur ve tecelli esasına göre açıklayan mutasavvıflara göre mutlak varlıktan tecelli suretiyle zuhur eden bir nesne, çeşitli değişim safhalarından geçtikten sonra varlıkların en süflisi olan madde mertebesine kadar iner (nüüzül). Akabinde yükselmeye (uruc) başlayarak yine çeşitli merhalelerden geçerek, geldiği noktaya ulaşır.”¹²⁹

İslam tasavvufuna dayandırarak yorumlayabildiğimiz bu hikâye bize postmodernizmin en önemli öğelerinden olan metinlerarasılığa da iyi bir örnektir. Diyebiliriz ki bu hikâye teknik bakımdan Kafkaesk bir dokuya sahipken, temel çıkış noktasında doğunun mistisizmine ait izler sürebiliriz.

Toptaş’ın hikâyelerinin odağındaki belirsizliği yaratan “kayıp”lar, “arayışlar” ve “olanaksızlık”lar da söz konusu eserleri, Umberto Eco’nun belirttiği simge temeli ile “açık yapıt” düzlemine yerleştirmektedir:

“Bu bağlamda, Eco’nun Açık Yapıt’ta Kafka için söylediği sözler Toptaş için de geçerlidir. Eco diyor ki:

“[...] Kafka’nın yapıtı “açık” yapıta tam bir örnek olarak gösterilebilir: Duruşma, Şato, Beklenti, Hüküm Giyme, Başkalaşım, İşkence, onun sanatında gerçek anlamlarıyla alınmamalıdır. Öte yandan, Kafka’da, Ortaçağın yerineli kurgularında geçenlerin tersine olarak, gizli anlamlar da her zaman çok değerlidir. Hiçbir ansiklopediye güvenilemez bu konuda ve hiçbir dünya düzenine de dayalı değildir bunlar. Nitekim, Kafka’daki simgelerin varoluşçu, tanrıbilimsel, klinik, psikanalitik yorumları yapıtın yalnız bir kesimini kendi başına tüketebilir. Ama yapıt yine tükenmez, ikircikli olduğundan hep “açık” olarak kalır.”¹³⁰

Bu noktada Todorov’un tanımladığı şekilde tekinsiz fantastiğin ana özelliği karşımıza çıkıyor. İkircikli yapı metni bir noktada açık metin haline getirerek tükenmeden okunmasını sağlıyor. Tekinsiz fantastik metne bağlı kalarak çeşitli

¹²⁹ Rıza Tefvik, Tasavvuf Edebiyatında Devriye Geleneği, <http://www.osmanli.org.tr/osmanlitasavvufu-8-193.html>.

¹³⁰ Elif Türker, *Hasan Ali Toptaş Romanlarında “Belirsizliğin Bilgeliği”*: Bir Okuma Önerisi, (Yüksek Lisans Tezi), Türk Edebiyatı Bölümü, Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2009, s.8.

yorumlarda bulunarak aynı metni çeşitli şekillerde okumaya uygun olarak inceleyebiliyoruz. Bu da tekinsiz fantastik metnin açık yapısının çok yönlülüğüyle taşıdığı zenginliği gösteriyor.

Şarap Lekesi hikâyesinde gördüğümüz özelliklere yine Toptaş'a ait olan **Gökyüzü Gri**¹³¹ hikâyesinde de rastlıyoruz. Bu hikâye, kocası denizaltı gemisinde görevli bir astsubay olan ev hanımı ve bir çocuk sahibi Nurdan adlı kadının fahişelik yapmasını ve fahişelik yaptığı eve müşteri olarak gelen kocasını boğarak öldürmesini anlatır.

Hikâyenin başkahramanı Nurdan'ın ağzından anlatılan hikâyenin, Nurdan'ın fahişeliğinin, fahişelik yaptığı evin ve o evdeki diğer kişilerin gerçek mi hayal mi olduğu hikâyenin sonuna kadar şüpheli bırakılmış. Bu hikâyede de zaman kavramı üzerinden kaymalar gerçekleştirilerek bir anlatım gerçekleştirilmiş.

Toptaş, zaman kavramı ile ilgili düşüncelerini bir röportajında şu şekilde anlatır:

“Gürsel Korat: ...Bazı yazarlar “farkında oldukları bir şey doğrultusunda” hareket ederler. Örneğin, L. Durrell açıkça zamanla uğraştığını söyler ve Bergson'a karşı çıktığını, Proust ve Musil'in zaman anlayışından farklı durduğunu belirtir, yazı tekniğini buna göre kurduğunu açıklar. Ben “zaman” kavramıyla uğraşıyorum, sen de öyle. Bu kavramın metafizik yükü bile, ne yaptığımızla ilgili bir soruyu aklımıza getirebilir de, bunun için soruyorum.

Hasan Ali Toptaş: On altı, on yedi yıl önce yazdığım bir öyküyü hatırladım şimdi; adı “Zaman Kimi Zaman”dı. Salt zaman kavramıyla uğraştığımı düşünmüyorum tabii. Zaman zaman, zaman kavramını didikliyorsam, bunu hem keyif aldığım, hem de o sırada çalıştığım metin için bir tür gereklilik olarak gördüğüm için yapıyorum. Sözgelimi, Uykuların Doğusu'nu yazarken, günlük güneşlik bir günün ceberrut bir bölüm şefi, koskoca bir ayın gülüşe gülüşe geçip giden bir grup çocuk, başka bir

¹³¹ Hasan Ali Toptaş, *Ölü Zaman Gezginleri...*, s.27.

günün çınarın dalında haftalarca duran bir kuş şeklinde görüldüğü bölümde keyiften uçmuştum. Tabii, sırf keyif alıyorum diye yazmadım o paragrafı; aynı zamanda bu zaman çeşitlemelerinin roman kahramanının ruh haliyle de ilgisi var.”¹³²

Ümit Yaşar Özkan’ın **Meto’nun Tatili**¹³³ adlı hikâyesinde de zaman kavramı üzerinden yapılan değişikliklerle fantastik unsur elde edilir. Meto’dan Sami’ye diye gönderilmiş bir ileti ve bu iletinin tarihi üzerinden olayları takip ederiz.

Hikâye karşılıklı iletilerden örülmüştür. Mektuplaşma biçiminde yazılan hikâye, modern bir yazıyla haberleşme sistemi olan elektronik postalar şeklinde karşımıza çıkar. İlk ileti 07/06/3008 tarihlidir. Yani olay uzak bir gelecekte geçer. Kubbe şehirden dışarı çıkmayı başaran Meto, arkadaşı Sami’ye bu durumu nasıl gerçekleştirdiğini anlatır.

Sami’nin Meto’ya cevaben gönderdiği iletinin tarihi ise 07.06.3028’dir. Sami, cevabında arkadaşı Meto’ya yıllar sonra aldığı bu iletinin tuhaflığından yakınır. Meto’dan sonra çok şeyin değiştiğini söyler. Meto, kubbe şehirde inanılmaz bir değişimi başlatmıştır ve Sami’nin oğlunun da aralarında bulunduğu birçok genç Meto’nun mesajında bir takım şifreler olduğunu düşünüp onu çözmeye çalışırlar.

Daha sonra Meto’nun gönderdiği iletinin tarihi ise 09.06.3008’dir ve buradan anlarız ki kubbe şehirde ve kubbenin dışında zaman farklı ilerlemektedir. Daha sonraki iletilerde de iki iletinin arasındaki zaman kubbe içinde ve dışında farklı olarak algılanmaya devam eder ve olaylar bu doğrultuda ilerler.

Bu hikâyede zaman izleği bilim kurgu olarak adlandırabileceğimiz bir türde olağanüstü fantastik olarak görünür. Bilim kurgu olarak kullanıldığında zaman izleğinin tekinsiz türlere göre içerik açısından bir fark gösterdiği bu noktada daha iyi örnekleniyor. Tekinsiz fantastik hikâyelerdeki zaman izleği bir takım ruhsal

¹³² <http://gurselkorat.blogspot.com/2007/07/hasan-ali-toptala-sylei.html> , Radikal, 21 Haziran, 2007.

¹³³ *Hayal Gücünün Merkezine Seyahat*, Jules Verne Öykü Ödülleri Seçkisi, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005, s.147-153.

çalkalanmaların izdüşümü olarak kullanılırken, bilim kurgu ya da peri masalı türü olağanüstü fantastik türlerde sadece eğlence amaçlı kullanılıyor gibi görünmekte. Bu durum da bize fantastiğin eğlencelik olarak okunduğu türlerinin daha çok olağanüstü ve şüpheli fantastik olarak adlandırdığımız alana ait olduğunu gösteriyor. Tekinsiz fantastik alan ise daha çok kişisel varoluşsal problemlerin dile getirildiği bir alan gibi görünüyor.

İzzet Yasar' ait **Temiz Tarih**¹³⁴ isimli hikâyede ise farklı bir durum vardır. Burada zaman izleği bilim kurgu tekniği içinde ele alınmış olup sosyal içerikli bir biçimde karşımıza çıkar.

Farklı kişilerin günlüklerinden anlatılan, dolayısıyla çok anlatıcılı olarak okunan hikâyedeki olay Osman'ın günlüğünden yapılan alıntıyla başlar. Küçük bir çocuk olduğunu anladığımız Osman bir gün Tavşan Adası olarak adlandırdığı bir mekânda tavşanları beslerken yeşilliklerin arasından kaygan voleybol topu benzeri bir maddeye basar. Topu kurcalarken topta bir kapı açılır ve kendini topun içinde bulur. Topun içi çok geniştir. Pilot kabini gibi bir mekândır. Oradaki sistemde yer alan düğmelerden birine basınca aynı anda iki yerde birden olduğunu fark eder. Hem bir pilot koltuğundadır hem de bir ormanın içinde yürüyordur. Ormandaki hali ormanda bir dinozora rastlar ve pilot kabinindeki hali ise onu oradan uzaklaştırmak için düğmelere basar. Sonunda başarır. Sonra topa ne taraftan girdiğini hatırlamaya çalışır, dışarı çıkar. Topu tekrar toprağa gömer ve bir kısmını dışarıda bırakır. Buna kimsenin inanmayacağını düşünerek olanları kendine saklar.

Daha sonra Talat Paşa'nın günlüğünden bir bölüm okuruz. Bu bölümde Talat Paşa bir hırsızlık olayından bahseder. Odası soyulmuştur ama sadece kırtasiye malzemeleri çalınmıştır. Daha sonra diğer illerden de bu tür hırsızlık vakalarının haberini alır.

¹³⁴ İzzet Yasar, *Özel Sektör İmami*, 1.baskı, Adam Yayınları, Kasım, 2003.

Nükhet'in günlüğü başlıklı bölümde ise Nükhet'in Macit Bey isimli babasının arkadaşı olan bir kişi tarafından Teşkilat'a alınmış teorik fizik alanında başarılı bir kız olduğunu anlarız. Nükhet'in Teşkilat'taki ilk vazifesi ise Osman'ı kendisine âşık etmektir.

Macit Bey'in günlüğünde anlatılanlar ile ise olaylar bağlantıya kavuşur. Günümüzde ortaya çıkan fakat geçmişe yapılan bir müdahale ile açıklanabilecek paradoksların fark edildiği anlamışlardır. Gizlice yürütülen bu çalışma onları Tavşan Adası'na ve Osman'a götürmüştür. Nükhet'e de, Osman'ı kendine âşık ettikten sonra adanın sırrını çözüp Osman'ı ortadan kaldırma görevi bu bağlamda verilmiştir. Ortaya çıkan sır her neyse onun ardındaki olağanüstü gücü millî çıkarlar doğrultusunda kullanmak istemektedirler. Osman'ın bulduğu şeyin Einstein-Rosen Köprüsü olabileceğini düşünürler. Osman'a göre de böyle bir şey varsa bu dünya dışı bir medeniyetin eseri olmalıdır. Dünyada henüz böyle bir teknoloji yoktur.

Daha sonra başka bir ismin günlüğünden bir alıntı vardır. Bu Albay Forsyth'in günlüğüdür. Bu şahıs Kızılderili soykırımını gerçekleştiren isimlerden biridir. Karargâhlarına gelen ve Türk olduklarını söyleyen iki gazeteci onlara ait kırtasiye malzemelerini çalmışlardır.

Hikâyenin sonuna doğru Macit Bey'in günlüğünden anlarız ki tüm bu çalışmalar uluslararası bir tarih kongresine hazırlık içinmiş. Soykırım iddialarıyla boğuşan bir ülkede yaşayan Macit Bey araştırmacıların incelemesine açılan arşivlere eski dönemlerden zamanda yolculuk yöntemiyle çaldıkları kırtasiye malzemeleriyle orijinal olduğu düşünülecek belgeler hazırlamışlardır. Bu kongrede de bütün saygın tarihçiler belgelerin orijinalliğini onaylayacak ve soykırım yaptığı söylenen bu ülkenin tarihini temizleyeceklerdir. Ayrıca bu sistemle başka ülkelere de hizmet vererek ülke ekonomisine katkı sağlayabileceklerdir. Hikâyenin mesaj içerikli sonunu da buna bir örnek olabilecek Nükhet'in günlüğünden bir alıntıyla bitirir. Bu son kısımda Nükhet, Nazi Almanyası Propaganda Bakanı ve eşi olduğunu anladığımız Joseph ve Magda çiftinden bahseder. Onlarla yemek yemektedir. Oradan

da başka birçok yere gidecektir. İnsanlık tarihinin sürekli bir temizliğe ihtiyacı olduğu mesajını veren hikâye burada sonlanır.

e. Bakış

Rosemary Jackson *“Fantasy- Literature Of Subversion”* adlı eserinde, fantastik sözcüğünün etimolojisinin bir bilinmezliği işaret ettiğini söyler. Bu bilinmezlik dediğimiz alan gerçek olmayandır. Tıpkı ne ölü ne de canlı olan bir hayalet gibi fantastik de hayali bir varlıktır. Fantastik, ‘varlık’ ve ‘hiçlik’ arasında askıdadır. Fantastik olan, gerçeği alır ve onu kırar. Bunu yapmanın en kolay yollarından biri de “bakış” olarak adlandırabileceğimiz bir izlek başlığı altında inceleyebileceğimiz, nesnelerin görüntüsünü bir aracı ile bozmak olarak görünüyor. Peki, bu nasıl olur? Yine Rosemary Jackson’dan alıntılalım:

“Dünyevi bir kültürde, ötekine duyulan tutku, cennet ya da cehennemin alternatif bölgeleriyle yer değiştirmemiştir; onu aşına, rahat olandan “başka” bir şeye dönüştürerek, bu dünyanın kenara itilmiş bölgelerine doğru yönlendirilmiştir. Yer değiştirmiş ve alt üst olmuş bu dünya, farklı bir düzen yerine “farklılık” yaratır. Bu dönüştürme ve şeklini bozma sürecini anlamak ve ifade etmek konusunda “paraxis” yararlı bir terimdir... Paraxial bölge, teknik bir optik terimi olarak kırılmadan sonraki bir noktada ışınların birleşmiş görüldüğü alandır. Bu alanda nesne ve imgesi ters düşmüş görünürler ama gerçekte ne nesne ne de yeniden oluşturulmuş imge gerçekten oradadır: orada hiç bir şey yoktur.

Bu paraxial alan, muhayyel dünyası ne tamamen ‘gerçek’ (nesne) ne de tamamen ‘gerçekdışı’ (imge) olan, ama ikisinin arasında belirsiz bir yerde bulunan fantastiğin hayali bölgesini temsil edebilir.”¹³⁵

Rosemary Jackson’ın bakış izleğini neredeyse fantastiğin temel mantığı haline getirmesi dikkat çekici görünüyor. Gerçeği görülür olanla özdeşleştiren bir kültürden bahseden Jackson, gözü diğer duyu organlarına baskın bir hâle getirir. Gerçek dışı olanı ise görülmeyen olarak adlandırır. Paraxial bölge dediği aynadaki yansımanın oluşurken izlediği yolu gösteren bölge, nesnel gerçekten meydana gelmesine rağmen

¹³⁵ Rosemary Jackson, *Fantasy, Literature of Subversion*, Routledge 2003, s.19.

aslında yoktur. Fantastik olan da, nesnel gerçek algısını kaynak olarak kullanmakla birlikte aslında olmayandır. Yani; paraxial alan=fantastik tür diye bir çıkarsamaya varabiliyoruz. Jackson ayrıca şöyle der:

“Modern fantastiğin topografyası hayali imgelem çevresinde yapılandığı için görünüş ve görülebilirlik sorunlarıyla meşgul olmayı teklif eder: Bu kadar çok fantezinin bilineni bilinmeyene dönüştürmeyi tetiklemek için –şeyleri miyop ya da bozuk ya da odaksız gören- aynalar, camlar, yansımalar, portreler, gözler öne sürmesi dikkat çekicidir.”¹³⁶

“Bu epistemoloji “görüyorum”u “anlıyorum”la eş anlamlı yapar. Nesnenin fenomenal dünya ile ilişkisi sorunsallaştırılır ve metin kesin yorumun ya da görüntünün imkânsızlığını göz önüne serer: her şey muğlak, silik, ‘ikiz’, odak dışı bir hâle gelir.”¹³⁷

Todorov da fantastiği incelerken izlekleri ikiye ayırmış ve bunları “Ben” İzlekleri ve “Sen” İzlekleri adlı iki başlık altında toplamıştır. Bunları ayırırken de şöyle demiştir:

“Ben insanın kurduğu dünyada görelî olarak yalnızlaşmasını gösterir, herhangi bir aracı gerekmeksizin bu karşılaşma vurgulanır. Buna karşılık sen işte bu aracıya gönderir, üçüncü kişiyle olan ilişki bu alanın temelini oluşturur. Bu karşıtlık asimetrikdir: Ben sen’in içinde vardır, ama sen ben’i içermez.”

Todorov “ben” ve “sen” olarak ayırdığı izleklere şunları dâhil eder. Ben izlekleri dönüşüm(*metamorfoz*, dönüşümle olağanüstü bir varlığa dönüşme), pandeterminizm, çift kişilik(ikiz), zaman ve uzamın dönüşümleri ve bakış(gözlükler ve ayna). Todorov bu izlekleri insan ile dünya arasındaki ilişkinin oluşturulmasında temel izlekler olarak belirtilebileceğini söyler. Bunu Freudcu deyişle algılama-bilinç sistemi içine dâhil eder. Bunun özel eylemlerden çok bir duruş bir konum belirtmesinden dolayı görelî olarak durağan bir ilişki olduğunu belirtir. Çünkü

¹³⁶ Rosemary Jackson, *Age.*, s.43.

¹³⁷ Rosemary Jackson, *Age.*,s.49.

eylemlerden ziyade dünyanın algılanışı burada mühim rol oynar. Bu izlek alanına dâhil olan eserlerin bir sorunsalı ortaya çıkardığı ve bu sorunsalın da görme duyusuyla ilgili olduğunu söyler. Böylece bu izleklere “*bakışın izlekleri*” de der.

Bu noktada Rosemary Jackson’la birleşen bir yanları vardır.

İkinci alana dâhil ettiği sen izleklerinde ise saf ve yoğun cinsel istek, şeytan ve libido, din, bekâret ve anne, ensest, eşcinsellik, çoklu aşk, zevki kamçılaman ya da kamçılamanmayan zalimlik, ölüm: istekle yakınlığı ve eşdeğerliği, ölüseverlik ve vampirler, doğaüstü ve ideal aşk, öteki ve bilinçaltını ele alır. Todorov bu noktada izlediği yolu ise şöyle özetler:

“Bu ikinci izlek ekseninin çıkış noktası hep aynı, cinsel istektir. Fantastik edebiyat, aşırılıkları, aşırılıkların farklı biçimlerini- cinsel sapmalar da diyebiliriz- anlatmaya önem verir. Zulüm ve şiddete ayrı bir yer ayırmak gerekir, her ne kadar bu ikisinin ilişkileri kuşku götürmese de. Aynı şekilde, ölüm, ölümden sonra yaşam, cesetler ve vampirlikle ilgili yaşananlar aşk izleğine bağlıdır. Doğaüstülük bu durumların her birinde farklı biçimde ortaya çıkar: Özellikle güçlü cinsel isteklerin ölçüsü hakkında fikir vermek ve ölümden sonraki yaşamla bizi tanıştırmak için sahnededir. Buna karşılık zulüm ya da insanların sapkınlıkları olabilirlik sınırlarını aşmaz; karşımıza çıkan ancak sosyal bakımdan tuhaf ve olanaksız olandır.”

Biz bakış izleğinin fantastiğe temel oluşturabilecek bir yanı olması konusunda yukarıdaki alıntıları destekler fikre sahip olmakla beraber, izlekleri ayırırken elimizdeki hikâye materyallerinden yola çıktığımız için bakış izleğinin aşikâr bir biçimde kullanıldığı öyküleri bu alanda inceleyeceğiz. Genel anlamda bakış ile ilgili problemlerden yola çıkan öykülere incelendikleri izlek başlığı altında değinmekle birlikte bu başlık içine dâhil etmeyeceğiz. Bu izlek altında inceleyeceğimiz ikinci hikâye Sulhi Dölek’ in *Aynalar*¹³⁸ isimli hikâyedir.

¹³⁸ Sulhi Dölek, *Aynalar*, 2.baskı, Dünya Yayınları, Haziran 2004, s.89.

Hikâye birinci şahsın ağzından anlatılır. Kahraman anlatıcı hikâyeye şu cümleyle başlar: “*Aynalardaki görüntüm birdenbire yok olmadı.*” Kahraman anlatıcı bir davete gitmek için tıraş olurken, aynadaki görüntüsünde yavaş yavaş bir silinme olduğunu fark eder. İlk başta, babasının yaşlanmaya direndiğini hatırlayıp, yaş aldıkça gençleştiğini düşünür. Ama durumun böyle olmadığını anlaması uzun sürmez. Daha sonra aynalarla olan serüvenini anlatmaya başlar. Aynalarla ilişkisi takıntılı bir boyuttadır. “*Akla gelebilecek hemen hemen her uğraş sırasında kendime aynadan bakmışımdır.*”¹³⁹

Bu takıntısı, aynadaki görüntüsü ile ilgili problem yaşamaya başlamasından hemen sonra ise aynaların tehlikeli olduğunu düşünmeye başlar. Aynayla olan ilk ilişkisini de çocukluk günlerine götürür:

“Nasıl bir aynaydı, nerde duruyordu, çıkartamıyorum. O sıralar en çok bir buçuk ya da iki yaşında olmalıyım. Annemin kucağında olduğumu, kolumu kaldırıp parmağımı annesinin kucağındaki öbür bebeğe doğru uzattığımı, aynı anda onun da kolunu kaldırıp parmağını bana doğru uzattığını gördüğümü, her nasılsa onun bir başka bebek değil de ben olduğunu anlayıp büyülediğimi çok açık anımsıyorum.”¹⁴⁰

Burada Lacan’ın ayna evresi olarak adlandırdığı ve benliğin oluşmaya başladığı an olarak gördüğü, insanın aynadaki yansımasını ilk gördüğü anı anlatan bir durum söz konusudur. Konuyla ilgili Oğuz Cebeci şöyle der:

*“Lacan, 8. ve 18. aylar arasında, bebeğin kendi görüntüsünü aynada tanıyabileceğini, bu tanınmanın ve tanınan imgeyle kurulan özdeşleşim ilişkisinin, ego adını verdiği formel bir yapının oluşmasına yol açacağını öne sürmüştür.”*¹⁴¹ *“Lacan, bebeğin, aynadaki görüntüsü tarafından ele geçirildiğini, narsistik anlamda kendi kendisinden etkilendiğini söyler. Öte yandan, imgenin bir başkasından gelmesi, bir başkası olarak ve “orada” olarak algılanması kimlik konusunda bazı karmaşaların devam*

¹³⁹ Sulhi Dölek, *Aynalar..., Age.*, s.90.

¹⁴⁰ Sulhi Dölek, *Aynalar...*, s.92.

¹⁴¹ Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, 2.baskı, İthaki Yayınları, İstanbul, Mart 2009, s.279.

ettiğini gösterir. İki buçuk yaşına ulaşana dek, çocukların kendilerini başka çocuklarla karıştırmaları, örneğin bir başka çocuk düştüğü zaman ağlamaları bundandır."¹⁴²

Daha sonra kahraman anlatıcı, ailesinde aynaya bakanlarla ilgili hurafelerin olduğunu anlatır. Kahramanımızın aynalarla ilişkisi o boyuta varmıştır ki gerçek dünya ile aynalara yansıyan dünyanın gerçekliklerinin yerini değiştirir.

"...zaman zaman aynalardaki görüntülerin gerçek olduğu, içinde yaşadığımız sanal evreninse yalnızca bu gerçeğin çarpılmış, sağı soluna dönmüş yansımalarından oluştuğu izlenimine kapıldığımı söylediğimde; karşımdaki aval aval bakmıştı yüzüme. Ben daha ötesini anlatmaktan vazgeçmiştim. Sözelimi iki dünya arasında incecik, gizemli bir sınır bulunduğunu, benim de, en azından düşlerimde, bu gizemli sınırı geçmeyi başaran biri olduğumu söylememiştim."¹⁴³

Kahramanımız bu durumunu da *"...ben düşsel olandan gerçek olana geçerek, aynaların ardına sayısız geziler yaptım.*"¹⁴⁴ olarak ifade eder.

Hikâye yer yer kahramanımızın aynalarla olan ilişkisini anlatsa da asıl olan mesele, kahramanımızın aynalardaki görüntüsünün yavaş yavaş silinmesidir. Bu durumdan rahatsız olur ve onu asıl rahatsız eden ise çevresindekilerin ona ruh hastası muamelesi yapmasıdır. Onunla alay ettiklerini düşünür. Bir ara aynaların kirli olduğu için görüntüsünü sildiğine inanmak ister ama bu gerçek değildir.

Çevresinin ona olan davranışlarından rahatsız olduğu için bir süre sonra olayın üstüne gitmemeye başlar. Fakat bir gün aynalardaki görüntüsü tamamen yok olur. Bu durum onu çok üzer, çünkü en sevdiği şeyi artık göremiyordur. Artık kendini göremiyordur ve kendini yitik hisseder. Asıl gerçeklik olarak gördüğü ayna ötesine geçememek onu temelleri olan bir hayal âleminde yalnız bırakmış gibidir. Narsist

¹⁴² Oğuz Cebeci, *Age.*, s.280.

¹⁴³ Sulhi Dölek, *Aynalar*, 2.baskı, Dünya Yayınları, Haziran 2004, s.94.

¹⁴⁴ Sulhi Dölek, *Age.*, s.95.

özellikleri olan kahramanımız hem kendinden mahrumdur hem de varlığın özü olarak gördüğü âleme geçemiyordur artık. Durumun kendisine verilmiş bir ceza olduğuna kanaat getirdiği bir zamanda görüntüsü nasıl kaybolduysa öylece yavaş yavaş geri gelir. Cezasının affedildiğini düşünen kahramanımız affedildiğine inanır ve kahraman anlatıcı yaşadıklarının kendisine bile bir yanıyla saçma ve emin olamadığı gülünç bir öykü olduğunu belirtir ve sadece bu durumu yazmak istediğini söyleyerek hikâyeye son verir.

Bu noktada da okuduğumuz hikâyede postmodern edebiyatın en önemli özelliği diyebileceğimiz üstkurmaca ile karşılaşırız. Yıldız Ecevit Hilmi Yavuz'un *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri* eserinden yola çıkarak bu durumu şöyle anlatır:

“ Türk edebiyatında üstkurmaccanın en çarpıcı örneklerinden biri olan Hilmi Yavuz'un “Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri”nde yazar/anlatıcı, metninin kurgusunu nasıl yönlendireceğini meta düzlemden okuruna anlatır: “Ben bu anlatının yazarı olarak, Fehmi Kavki'nin yalnızlığına izin vermeyeceğimi sizlere, siz okurlara açık açık söylemekten gurur duyuyorum.” Kurmaccanın kurmacası demektir bu; edebiyatın kendini anlatması anlamına gelir. Kendisinin bilincinde olan, kendisine yönelik kurmaca (self-conscious/self-reflexive/self-referential) sözcükleriyle tanımlanmaya çalışılan bu yeni kurgu eğilimi, daha sonra edebiyat terimleri dizgesinde üstkurmaca(metafiction/surfiction) sözcüğüyle yerini alır.”¹⁴⁵

Postmodern başlık altında incelediğimiz üstkurmaca edebiyatı bir oyun olarak görür. Anlattığı konudan ziyade okuyucuya, onu nasıl kurduğunun hikâyesini verir. Sulhi Dölek de bu hikâyesinde üstkurmaca tekniğinden faydalanmış görünüyor.

Sadık Yemni'nin **Bakış Ressamı**¹⁴⁶ adlı hikâyesinde ise bakışın temel alındığını ve bu izleğin bir nesne üzerinden(ayna, gözlük vs.) şekillenen diğer hikâyelerden farklı olarak kullanıldığını görüyoruz. Bu hikâyede doğrudan bakış temel alınmıştır.

¹⁴⁵ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 1.baskı, İletişim Yayınları, 2001, İstanbul, s.98-99.

¹⁴⁶ Sadık Yemni, *Hayal Tozu Gölgecisi*, Everest Yayınları, 2009, s.10-16.

Kahraman anlatıcı ağzından anlatılan hikâyenin daha ilk paragrafında kahraman kendini şu cümlelerle tasvir eder:

*“Alelade, her yerde rastlayabileceğiniz suratımı da es geçin ve gözlerime yaklaşın. En ilkel korkularınızı dehleyecek olan bakışlarım gerçektir. Tuvalden fişkırان o bakışların ressamıyım ben.”*¹⁴⁷

Çocukluğundan itibaren tanıdığı, tanımadığı insanların kılığında fakat hep aynı bakışlara sahip birisi tarafından izlenir. Bu kişinin bakışları hep aynıdır. Kahramanımız çocukluktan çıkıp resim eğitimi alarak bir ressam olur ve çizdiği resimlerin en önemli özelliği ise çizdiği bakışlardaki olağanüstülüktür. Bu yetenek de onu yıllarca takip etmiş olan “velinimetim” olarak adlandırdığı “bakışları sağarak var kalan” birinden gelir. Hikâyedeki olağanüstü taraf da buradadır. Bakışlarla beslenen bir nesil vardır ve bunlar aşılamaıyla çoğalırlar.

Sadık Yemni Bakış Ressamı hikâyesinde bakış izleğini doğrudan kullanmıştır fakat “**K2RİK ve Gece**”¹⁴⁸ isimli hikâyesinde ise daha sık karşılaştığımız bir biçimini denemiştir. Günümüz insanının önemli iletişim araçlarından olan internet temalı bu hikâyede, hikâye kahraman anlatıcımız tarafından anlatılır. Takma adı K2RİK olan kahraman internet sohbeti yaptığı sırada *hacklendiğini* fark eder. Buna şaşırır, çünkü bilgisayarı yüksek koruma altındadır. Kahramanımızın bilgisayarına giren kişi mahremiyetin ilgası için kurulan Tarkus Alanı projesinden haberdardır. Bu proje dürüst toplum üretme amacıyla yapılmıştır. Kahramanımız ise bir kopyadır ve aynada görüntüsü yoktur:

*“Gözüm soldaki aynanın puslu yüzeyine takılınca sustum. Yüzey güç fark edilmekle birlikte odayı yansıtmaktaydı. Önüne geçip durdum. Eğilip dikkatlice baktım. Yüreğim soğumuştur birden. Ben yoktum sadece.”*¹⁴⁹

¹⁴⁷ Sadık Yemni, *Age.*, s.10.

¹⁴⁸ Sadık Yemni, *Age.*, s.83-90.

¹⁴⁹ Sadık Yemni, *Age.*,s.87.

f. Eksilme /Eksiltme

Fantastik hikâyelerde eksilme/ eksiltme dediğimiz izleksel durum bedendeki bir uzvun yok olması gibi karşımıza çıkabilirken, dışarıdaki herhangi bir nesnenin üzerinden de görülebilir. Fantastiğin temelini oluşturan şaşkırtma, yıkım duygularını bu izlek rahatça karşılar görünüyor. Bir evin kaybolması, vücuttaki uzuvların yavaş yavaş yok olmasını bu alana dâhil edebiliriz. Varlığın maddi mevcudiyetle açıklandığı bir dünyada maddi olarak eksilmek, eksilen noktaların artık yokluğunun imgesel şekli olarak algılanabilir. Bu izlek üzerinden ilk olarak Sulhi Dölek'e ait **Sardunyalı**¹⁵⁰ adlı hikâyeyi inceleyeceğiz.

Sardunyalı, yazar anlatıcı tarafından anlatılan ve bizim tanımlamamıza göre tekinsiz fantastik türe dâhil edebileceğimiz bir hikâyedir. Hikâye “Evin yok olduğunu ilkin Nuriye fark etti cümlesiyle başlar.” ve ilk cümle ile beraber biz, kendimizde bir şaşkınlık ifadesi hissederek hikâyeye devam ederiz. Bu hikâye ilk cümleden itibaren bizi fantastiğin şaşkırtıcı alanına davet eder.

Olay bir gecekondunun aniden ortadan kaybolmasıdır. Fakir bir ailenin tek mal varlıkları olan, tapusunu aldıkları gecekondunu birden hiçbir iz bırakmamış bir halde yok olur. Durumu ilk olarak, komşu kadına kahve içmeye gitmiş, falında ayrılık çıkmış olan Nuriye fark eder. İçini bir eziklik ve boşluk duygusu kaplar. Ne yapacağını bilemez bir halde etraftaki çocuklara komşulara durumu sorar fakat kimse bir şey görmemiştir. Ev adeta buhar olup uçmuştur. Daha sonra sırayla evin diğer fertleri de eve gelirler ve evin yerinde olmadığını görüp şaşkınlıkla beraber üzüntüyü de yaşarlar. Hikâyede ev halkından her bir kimsenin evleriyle olan bağları, hayata dair olan düşüncelerini anlatmak için bir araç olarak kullanılmıştır. Mesela eve gelen evin gelini Gülşen bir gündelikçidir. Evin kaybolmasıyla ilgili ilk düşüncesi evlerinin arsasındaki insanların verdiği rahatsızlıktır. İkincisi ise kızının çeyizinin de evle beraber yok olup gitmiş olmasıdır. Bu şekilde evde yaşayan babaanne Nuriye, gelin Gülşen, evin babası Hamdi, kızları Canan ve oğulları Hasan'ın hayata dair

¹⁵⁰ *Hece Öykü*, sayı 10, yıl 2, Ağustos-Eylül 2005, s.10-19.

düşünceleri verilir. Bir mahalle resmini çok rahatça izleyebildiğimiz hikâyeye, ailenin komşuları Ayten ve kocası Musa tarafından misafir olarak kabul edilmeleriyle sonlanır. Burada fantastik öge olan evin kaybolması, bir sosyal yapıyı anlatmak için araç olarak kullanılmıştır. Hikâyeye, onu okuyan insanda “toplumcu fantastik” duygular uyandırıyor. Fantastiğin genel kullanımı olarak bilinen eğlence ya da kişisel buhranların sembollerle dışavurumunun dışında, fantastiğe değişik bir boyut geçirmesi açısından değerlendirilebilecek bir öykü olarak okuduğumuz Sardunyalar bir tartışmanın örneği gibi de okunabilir. 50’li yıllarda ortaya çıkan yazarlar arasında gerçekçilik tartışmaları büyük boyutlara ulaşmıştır. O dönemin önemli yayınlarında Mavi çevresinde toplanan yazarların toplumcu gerçekçilikle ilgili şöyle bir görüşleri vardır. Mavicilere göre toplumcu sanat:

*“o zamana kadar belirli yazarlarca sınırları çizildiği şekliyle anlaşılması gerekmez. Bilinç akışı, gerçeküstü öğeler, iç konuşmalar gibi modernist tekniklerden güç alan öyküler, gerçeğin çok yönlülüğünü temsil edebildikleri ve belirli bir “öz”e hizmet ettikleri sürece daha gerçekçidirler.”*¹⁵¹ Sardunyalar hikâyesi de fantastik tür altında sosyal bir panoramayı göstererek yukarıdaki tanımı doğrulamış görünüyor.

Yine Sulhi Dölek’e ait bir hikâyeyi ele alalım. Hikâyenin adı **“Görünmeyen Adam Hastalığı”**. Bu hikâyeye yazar anlatıcı bakış açısıyla anlatılmıştır. Olay bir hasta tasviriyle başlar. Mekân ise bir muayenehanedir. Tasviri yapılan hasta sağlıklı görünümlü, orta yaşlı bir erkektir. Sorunu ise ayaklarından başlayan ve yavaş yavaş bütün vücuduna sirayet eden bir görünmezlik durumudur. Önce ayak parmakları yavaş yavaş silinmiştir ve başlarda bu durumu pek de önemsemez. Karısının ısrarı ile doktora gitmeye karar verir. Doktor ise pek çok ilginç olayla karşılaşmış ve serinkanlılığıyla gurur duyan bir kadındır. Fakat bu durum karşısında şaşırır:

“Onun ayaklarını göremedi doktor. Çünkü yoktu ayakları. Daha doğrusu var olmalıydı. Pabuç giyebildiğine, ayakta durabildiğine göre. Adam, olmayan ayaklarından birini kaldırıp iskemleye koydu. İskemleye basar görünmesine karşın,

¹⁵¹ Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâyeye- Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, 1.baskı, Metis Yayınları, Haziran 2010, s.178.

pantolonunun paçasından bir ayak bileği çıkmıyordu. Doktor, sinirlerinin sağlamlığından ötürü kendini kutladı. Ama kendine itiraf etmekten kaçınsa bile, sarsılmıştı biraz."¹⁵²

İşte bu sarsılma anı tekinsiz fantastik olarak adlandırabileceğimiz alanın başladığı yerdir. Doktorun nesnel gerçek algısı sarsılmış fakat yine de bu durum karşısında güçlü ve sağlam durmayı başarabilip muayenesine devam etmişti.

Muayene sırasında hastadaki görünmezlik hızla ilerlemeye devam eder. Artık bacakları da silinmiştir. Doktor hastadan iç çamaşırlarını çıkarmasını ister. Ve bunu istediği sırada hasta utandığını söyler ama artık utanmasını gerektiren yerleri de silinmiştir. Daha sonra çabucak tümüyle soyunmasını ister. Hasta kasıklarından aşağısı olmadığı halde ayakta durabilen bir halde tasvir edilir. Adam bedeninin görünmeyen yerlerine dair duyarlılıklarını hâlâ korumaktadır. Doktor sinirleri bozulduğu için gülmeye başlar. Daha sonra yatışınca hastasına Jules Verne'nin yazdığı görünmeyen adamın öyküsünü okuyup okumadığını sorar. Adam okumadığını, yeni yazarları pek fazla tanımadığını söyler. Doktor hastasına kendinden bahsetmesini söyler. Adam sıradan bir hayatı olduğu özel bir şirkette çalıştığını, evli ve iki çocuk sahibi olduğunu, rakı içip, televizyon izlediğini, vakit bulursa da maça gittiğini söyler ve doktor bu noktada teşhisi koyar:

"Varlığınızla yokluğunuz bir. Çevrenizle, başka insanların sorunlarıyla ilgilenmez olmuşsunuz. Üstelik öylesine herkes gibisiniz ki, hiçbir özelliğiniz kalmamış. Böylelikle, varoluş nedeniniz de ortadan kalkmış. Doğa eline kocaman bir silgi almış, sizi siliyor, anlıyor musunuz? Yüzlerce kuşak boyunca kullanılmayan bir organın körelmesi gibi, yok oluyorsunuz."¹⁵³

Doktor bu teşhisi koyduktan sonra hasta tamamen görünmez olur. Hastanın iyileşmesinin tamamen hastaya bağlı olduğunu söyler ve onu gönderir. Daha sonra masasına geçer, yazı yazar, daha sonra umursamaz bir tavırla not tuttuğu kâğıdı çöpe

¹⁵² Sulhi Dölek, *Vidalar*, Varlık Yayınları, 1992, s.55.

¹⁵³ Sulhi Dölek, *Vidalar...*, s.59.

atar. İçinde güçlenen bir kuşku vardır. Çorabının üstünden ayaklarına bakar. Ayaklarındaki dört parmağı görür. Öylece oturup bir sigara yakar.

Buradaki eksilme ögesi doktorun yüzüne tutulan bir ayna gibi karşımıza çıkar. Doktor karşısında gördüğü hastaya koyduğu teşhisi aslında kendine de koymuştur. Hayatta varoluşun bir sembolü olarak beden silinip gitme eğilimi göstermektedir ve bu durum hasta üzerinden doktorun kendini izlediği bir aynadır. Hikâyede kullanılan tekinsiz fantastik durum bireysel bir varoluş probleminin dışavurumu olarak karşımıza çıkar.

Evren İmre'ye ait **Sfenksin Doğuşu**¹⁵⁴ isimli hikâyede de değişik boyutta bir eksilme hikâyesinin ana çerçevesini oluşturur. Hâkim anlatıcı bakış açısıyla anlatılan hikâyede kahramanımız bir sabah uyanır ve banyoda kendine günaydın der. Fakat eksilen bir şey vardır: N harfi. Bunu henüz uykusunun açılmamış olmasına bağlar. Fakat kahvaltıda fark eder ki içinde “n” olan hiçbir kelimeyi telaffuz edememektedir. Hikâyede ilginç olan bir diğer unsur ise kahramanımızın kendi kendine konuşmasıdır. Sabah uyandığında kendine günaydın der, kahvaltıda tostuna “seni yiyeceğim” demeye çalışır. Buradan da anlıyoruz ki yalnız bir birey var elimizde.

Daha sonra işe gitmek üzere yola çıkar. Aklında söyleyemediği “n” harfi vardır. Ses tellerinde bir problem olduğunu düşünür. Doktora gidene kadar gün içinde “n” harfi içermeyen sözcüklerle günü geçirmeyi dener. Fakat başka harfler de eksilmeye başlar. Doktora gittiğinde bir harf daha kaybetmiş olmasından dolayı söyledikleri tam anlaşılabilir. Bir gün içinde “n”, “k” ve “r” harflerini kaybetmiştir. Gittiği nörologlar tarafından ciddiye alınmayınca bir psikiyatriste gider. Bilimsel verilerle ispatlanabilecek hiçbir probleme rastlanmaz. Kahramanımız konuşmak için çırpınır. Muayenehanede bekleyen bir kadına selam vermeye bile çalışır. Ama kadın ona deli muamelesi yapar. Tıbben görünen bir problem yoktur ve kahramanımız elindeki tüm sessiz harfleri kaybetmiştir. Derin bir yalnızlığa gömülür. Yalnızlığı ile ilgili planlar yaptığı bir vapur yolculuğu sırasında muayenehanede korkutup kaçırdığı kadına

¹⁵⁴ Yiğit Değer Bengi, *1002.Gece Masalları*, Metis Edebiyat, 2005, s.148-160.

rastlar ve ona merhaba demek ister. Ağzından sadece merhabanın sesli harfleri çıkar ve kadın da karşılık verir: “Mrhb”. Hikâyede yalnızlık duygusunun yarattığı eksiklik harf yitimi olarak karşımıza çıkar. Bu durum ise bir başkasın eksikliğini tamamlama mesajıyla sonlandırılır.

g. Çoğalma /Bölünme

Fantastik kurgulardaki çoğalma/bölünme izleği eksilme/eksiltme izleğine benzer bir özellik göstermekle birlikte daha çok bireysel olarak ruhsal bir bunalımın artmasının sembolü gibi görünüyor. İncelediğimiz hikâyelerle bu durum daha da açıklık kazanacak. İlk olarak Orhan Duru'nun **Karabasan**¹⁵⁵ hikâyesine bakalım. Bu hikâyede bölünme örneği bir sıkıntının, bunaltının dışavurumu olarak ortaya çıkar.

Hikâye kahraman anlatıcı tarafından anlatılmaktadır. Kahramanımız bir sabah kalktığında yüzünü yıkamak için banyoya gider. Lavabonun içinde bir böcek görür. Böceği öldürmeye hazırlandığı sırada böcek lavabodan içeri kaçar. Böcekler daha sonra çoğalmaya başlarlar. Evin her yerini sararlar. Daha sonra evden dışarıya yayılırlar. Dışarıda ilk olarak patronunda böcek görür. Bazı evrakları imzalaması için patronuna götürdüğünde patronu kalem yerine cebinden bir böcek çıkarır. Patronun eline vurarak böceği yere düşürüp ezer. Patronu bu duruma tepki gösterip onu kovar. Çünkü onun gördüğü böcek değil bir kalemdir. Daha sonra her yerde görmeye başlar bu böcekleri. Ama tüm çevresi onun aklını oynattığını düşünür. Kahramanımız ise arkadaşlarını onlardan kurtarmak ister. Bir gece eve döndüğünde tamamen umutsuzluğa kapılır. Evde bir uğultu vardır. Kapıyı açtığında evinin tamamen böcekler tarafından istila edildiğini görür ve evini yakıp bu pislikten kurtulmak ister. Evini yakmayı düşündükten sonra şunu düşünür: “*Ya başkalarının böcekleri?*” ve hikâye bu cümleyle sonlanır.

Orhan Duru 50 Kuşağı olarak adlandırdığımız bir yazar grubunun içindedir. Bu yazarlar batıda ortaya çıkmış varoluşçuluk ve gerçeküstücülük felsefelerinden beslenmişlerdir. Bu hikâyede varoluşçu felsefenin temelinde olan huzursuzluk duygusu böcekler üzerinden verilmiştir. Böceklerin çoğalması ruhsal bir huzursuzluğun artmasının sembolü olarak fantastik bir düzlemde ele alınmıştır. Hikâyedeki kahramanımızın huzursuzluğu o boyuta varmıştır ki ev gibi huzurun sembolü olan bir alan bile böceklerle dolmuştur. Bu noktada evin böceklerle dolması

¹⁵⁵ Orhan Duru, *Bırakılmış Biri*, Sel Yayıncılık, Ekim 2009, s.15-19.

gerçekten de olabilir gibi görünse de hikâyedeki anlatımda yer alan abartılı, olağanüstü durum bize bu hikâyenin fantastik olduğunu söylettiriyor. Fantastik alan içinde de bu hikâyeyi tekinsiz fantastik alana dâhil edebiliriz.

Kahraman anlatıcı hikâyenin sonunda evini yani huzursuzlukla dolan huzur sembolünü yakıp kendince bir huzura ermeyi düşündükten sonra sorduğu soruyla hâlâ tatmin olmadığını gösterir. “Ya başkalarının böcekleri?” sorusu bu noktada dikkate değerdir. Bu kuşağın yazarları bireysel bunalımları dert etmeleriyle suçlanmışlardır ve bu hikâye son cümlesi itibariyle bu iddiayı yıkmak ister görünüyor.

Onat Kutlar’ın **Kediler**¹⁵⁶ isimli hikâyesinde de bir bölünme olayı vardır. Bu hikâyeyi fantastik alana dâhil etmemizin sebebi bir bölünme izleğidir. Buna rağmen, hikâyenin iskeleti bu bölünme üzerine inşa edilmemiştir. Kahraman anlatıcı ağzından anlatılan hikâye, kahramanımızın birinden kaçtığını ifade ettiği cümlelerle başlar. Kahramanımızın içi rahattır, çünkü adresini kimse bilmiyordur. Fakat evden çıktığında posta kutusunda kaçtığı arkadaşının şimdiki adresini bildiğine dair haberler içeren bir mektup alır. Mektubu yollayan başka bir arkadaşındır. Kahramanımızı bir tedirginlik kaplar. Kimseye söylemediği adresi, nasıl olmuştu da kaçtığı kişinin eline geçmişti. Sonra olayları en baştan düşünmeye başlar. Burada bir geri dönüşle asıl olaya gideriz.

İşe gitmeye isteksiz olduğu bir gün, şu an kaçmakta olduğu arkadaşının evine gider. Arkadaşı birçok kediyi beraber yaşamaktadır. Bu arkadaş kedilerine takıntı derecesinde düşkündür. Onlar öldüğünde cesetlerinden bile ayrılmak istemez. Ölen kedilerini udlara gömüp, duvara asar. Arkadaşı dış dünyadan soyutladığı evinde kedileriyle mutludur. Dış dünyadan kaçan kahramanımız da bu eve sığınmıştır. Bu evdeki kedileri şöyle tasvir eder:

¹⁵⁶ Onat Kutlar, *İshak*, Karacan Yayınları, Ocak 1977, s.51-64.

“Tuhaflı kedilerdi bunlar. Hatta kediye pek o kadar benzemedikleri bile söylenebilirdi. Dokununca dağılan, uçan, kaybolan şeylerdi. Bunca yıldır yaşıyorlardı.”¹⁵⁷

Hatta kahramanımızın kedi besleyen bu arkadaşı eskiden kedilerini bakışlardan dağıldıkları için hiç kimseye de göstermezmiş. Bir zaman sonra bu kedilerden rahatsız olan kahramanımız kedilerden kurtulmaya karar verir ama bu çok zordur. Çünkü bu kediler dokununca dağılıyorlar, sonra yeniden eski biçimlerini alıyorlardı. Bu hikâyedeki fantastik unsur olan kedilerden onları birbirlerine kırdırma yolu ile kurtulan kahramanımızın arkadaşı bu üzüntüye dayanamaz ve ölür. Biz hikâyenin gidişinden bunu anlar gibi olduğumuz noktada bir kararsızlık belirir. Kedileri ölen kahramanımızın dostu aslında ölmemiş midir? Olayların tekinsiz bir kararsızlığa sürüklendiği hikâyenin sonunda, biz diyebiliriz ki bu hikâye tekinsiz fantastiktir. Hikâye kediler üzerinden anlatılan bir yalnızlığın tedirginliğini barındırıyor. Kahramanımız şehrin temposundan kaçıp adeta hayali gibi olan bir eve sığıyor. Burada kedilerle yaşayan dostunda yaşamaya başlıyor. Fakat bu durumdan memnun da olmuyor. Çünkü kediler onu rahatsız ediyor. Üstelik arkadaşı ölü kedileri de udlara gömüp onlardan ayrılmıyor. Hatta bu durumun arkadaşını rahatsız ettiğini düşünüyor kahramanımız. Sonra kedilerden kurtulma kararı alıyor. Bunu başarıyor da, fakat bu durumdan sonra arkadaşını da kaybediyor, ya da kaybetmiyor mu? Burada kararsızlık dediğimiz durum ortaya çıkıyor. Kahramanımız kedilerden kurtulsa bile ölüp ölmediğini bilmediği arkadaşının onu takip eden adımlarından kurtulamıyor. Hikâye şu yoruma açık görünüyor: Kahramanımızın iki kişiliği var diyebiliriz. Dostum dediği kişi diğer benliği, yalnız ve bu yalnızlığını hayali kedilerle destekliyor. Peki, bu bakışlardan dağılan kediler ne? Belki onlar kahramanımızın tempolu hayatının dışındaki ikinci benliğine eşlik eden hatıralardır. Belki de yaşadığı büyük sarsıntılar. Bunlar onu gün geçtikçe hasta ettiği için onlardan kurtulmaya çalışır. Tam kurtuldum dediği noktada ikinci benliği, yalnızlığı ölür, belki de ölmez. Çünkü yazar hikâyedeki kararsızlığı o noktada odaklamış. Sonra kaçır bu halinden ama yalnızlığı, öldürdüğü ikinci benliği peşini bırakmaz.

¹⁵⁷ Onat Kutlar, *Age.*, s.56.

Sulhi Dölek'in **Vidalar**¹⁵⁸ adlı hikâyesinde ise çoğalan unsur vidadır. Kahraman anlatıcı ağzından anlatılan hikâye kahramanın halının saçakları altında ince dişli ufacık bir vida bulunduğunu söylemesiyle başlar. Vida çok küçük olmasına rağmen üzerine yansıyan gün ışığından dolayı kahramanımızın dikkatini çeker. Fakat kahramanımız bulduğu bu vidayı çok önemsemez. Ama yine de gazetesinden bir parça yırtarak vidayı buna sarar ve hırkasının cebine kaldırır. O gün güneşli ve soğuk bir gündür. Anlatıcımız üzerinde hırka olmasından dolayı olayların başlama zamanının da kış olduğunu çıkarır.

Daha sonra başka bir vida bulur. Bu ilkinde göre daha büyük ve anlatıcımız için aynı ölçüde önemsizdir. Fakat üçüncü vidayı da bulduğunda bu durum üzerine düşünmeye başlar. Üçüncü bulduğu vida mercimek başlı çelik bir saç vidası olur. Bu tanımlamaları daha sonra öğrendiğini belirtir. Vidaları bulduğu dönemde bu tanımlamalardan haberi yoktur. Başlarda bu vidaların bir yerlerden çıkmış olması ihtimalini düşünür. Daha sonra bu vidaların nereden düşmüş olabileceğini bulmaya girişir. Fakat vidaların nereden düşmüş olduklarını bulmak yerine başıboş başka vidalar bulur. Tekniğin alabildiğince ilerlediği bir zamanda üretimde kullanılan en küçük bir nesnenin bile bir işlev yerine getirmek zorunda olduğunu düşünür ve kimin yaptığı buzdolabına fazladan bir vida takabileceği sorusu aklını kurcalar. Bulduğu vidaların sayısı bir düzineyi aşmıştır ve bu durumda bunların düştükleri aygıtlarda işlevsel bozuklukların olması gerektiği aklını kurcalar. Yakın zamanda bozulan aygıtları tamire götüreceği ya da tümünden onları atacağı endişesine kapılır. Bu durum onda kaygı yaratır.

Geçen zaman içinde elinde biriken vidaların sayısı artar. Onları artık bir poşette tutmaktadır. Bu kadar çok vidanın ortalığa dökülmesine rağmen henüz hiçbir aygıtın bozulmamış olması da anlatıcımızın dikkatini çeker. Çevresindeki insanların ev aygıtlarının çürüklüğünden bahsederlerken konuyla ilgili espriler yaparlar ve o henüz bu şakalara gülebilecek durumdadır.

¹⁵⁸ Sulhi Dölek, *Vidalar*, Varlık Yayınları, 1992, s.7-10.

Kış boyunca büyük boy bir çamaşır tozu kutusunu ağzına kadar dolduracak vida toplamıştır. Her gün bir önceki günden daha çok vida bulmaktadır. Vidalar her yerden çıkar: Yastığının altından, çorba tabağından, gazetesinin arkasından, ceplerinden. Bir ara elindeki vidaları sınıflandırmaya kalkar. Birbirinin aynı iki vida bulamayınca vazgeçer. Tüm bu olanlara rağmen tek bir vidanın bile yerini bulamaz. Bunun getirdiği kızgınlıkla otomatik yumurta çırpıcısının tüm vidalarını söker. Fakat alettaki tüm vidalar yerli yerinde çıkar. Daha sonra bu aleti toparlayamaz ve zaten gereksiz bir alet olduğunu, bir dönem herkes aldığı için bunu aldıklarını söyler. Zaten bir iki kez anca kullanmışlardır. Bu noktada teknoloji aygıtların gerekli gereksiz bir israfa sebep oluşu inceden bir mesaj olarak verilmiştir. İnsan artık yapabileceği en basit işler için bile olur olmadık aygıtlar üretmekte, bunları pazarlamakta, hayatını bu eşyaları satın alabilmek için harcamak durumundadır. Bu ince mesajı almamızın ardından hikâye devam eder.

İlkyaz geldiğinde temizlik yapan karısı elektrik süpürgesinden ürkünç tıkrıtlar geldiğini söyler. Kahramanımız bu duruma adeta sevinir ve olayı eksik vidalardan kaynaklanan bir arıza olarak algılar. Aylardır tedirgin bir bekleyiş içinde olduğunu ve bu durumda elden çıkacak ilk aygıtın süpürge olduğunu düşünür. Bunu diğer aygıtların bozulması izleyecek diye düşünür. Daha sonra tornavidasıyla süpürgenin motor bölümünü açar ve bir eksiklik olmadığını görür. Seslerin süpürgenin torbasındaki vidalardan geldiğini anlar. O an sarsılır. İşte bu noktaya kadar gerçekçi özellikler gösteren bu hikâye, bu sarsılma anından sonra tekinsiz fantastik bir alana kayar. Eğer süpürge kahraman anlatıcının da ümit ettiği gibi bozulsaydı hikâyede yine “garip” diye adlandırılabilir ve belki sonunda şüpheli fantastik dediğimiz alana dâhil edebilirdik. Şimdi hikâyenin devamına bakalım.

Zaman ilerledikçe vidalar artmaya devam eder. Toplanan vidalar koca bir sandığı doldurmaktadır ve bir tekinin bile yerini bulabilmiş değildir. Kahramanımızın korkuları doruğa ulaşmıştır. Bütün aygıtların kendilerini bırakıvereceği çöküş anının yaklaştığını düşünür. Karısı ise durumdan endişelenmez. Bütün ev aletleri tıkr tıkr çalıştığına göre bir sorun da görmemektedir. Kocasına da kaygılanmamasını öğütler. Hatta topladığı vidaları satmasını bile önerir. Ama kahramanımız her geçen gün daha

çok korkmaktadır. Her geçen gün o kesin ve son çöküşü bekler durur. Çöküşünü beklediği aygıtların yerine sonunda çöken kendisi olur. Kahraman anlatıcımız şöyle der:

*“Vidaların hepsi benim benliğimden sökülmüştü sanki. Her şey bir daha düzelemeyecek biçimde karışmıştı. Kırmızı ışıklar yanıp sönüyor, kulak paralayıcı ziller çalıyordu kafamın içinde bir yerlerde.”*¹⁵⁹

Bu durumdan sonra kendini bir daha dönmek üzere evden dışarı atar. Son gücünü kullanarak merdivenleri apar topar iner. Ayaklarına giydiği ayakkabılarının içi de vida doludur “*adeta vidalardan oluşmuş bir kumsalda günler ve geceler boyu koşup durmuş*” gibi. Gördüğümüz gibi kahraman anlatıcımızın ağzından anlatılan bu hikâye sonu itibariyle tekinsiz fantastik dediğimiz alanın içine dâhil olmuş ve orada son bulmuştur. Adeta teknolojik aygıtlar zaferini ilan etmiş ve insanı insanlığından çıkarıp ayarlarını bozmuştur.

¹⁵⁹ Sulhi Dölek, *Vidalar*, Varlık Yayınları, 1992,s.10.

h. Olağandışı Varlıklar

Fantastiğin vazgeçilmez unsurlarından biri de olağandışı varlıklardır. Bu varlıklar genellikle insandan daha güçlü özelliklere sahip olurlar. Ama kimi zaman bu olağandışı varlıklar insandan daha zayıf özelliklerle karşımıza da çıkabilirler. Todorov, bu tür varlıkların bir güç hayalini simgelediği söyler ama bir yandan da olağanüstü varlıkların eksikliği duyulan bir nedenselliğin yerine geçebileceğini de belirtir:¹⁶⁰

“Fantastik içsellik vampir, korku, canavar, delilik, eş insan vs. görünümleri aldığı bir dışavurumdur. Çünkü insan kendi gerçekliğinin ardındadır ve bunu ortaya koymak için psişe’nin üretebileceği her şeyin peşindedir. Sartre’a göre “tek bir fantastik nesne vardır; o da insandır.”¹ (Maupassant 2003: 234) İnsanın insanlık durumuna göndermede bulunur.”¹⁶¹*

Bastırılan bazı duyguların bir sembol üzerinden dışavurumu olarak karşımıza çıkan olağanüstü varlıklar ve öğeleri inceleyeceğimiz hikâyeler üzerinden anlamaya çalışacağız.

Orhan Duru’nun **Madam Frankenstein** adlı hikâyesi daha isminden itibaren Mary Shelley’e ait ünlü eser *Frankenstein*’a gönderme olan bir isim ile dikkat çeker. Bu hikâyede fakir bir gencin kaldığı evin sahibi Madam Frankenstein tarafından evlenme vadiyle kandırılması anlatılır. Hikâyenin kahramanı olan genç, babasının yolladığı harçlıkla geçinmektedir. Babası ölünce bu harçlık da kesilmiştir. Para bulmak için dilenmeye çıkar ama bunu beceremez. Daha sonra kaldığı evdeki diğer kiracılarla bir eğlence sırasında Madam Frankenstein ile evleneceğini sürpriz bir biçimde öğrenir. Fakat kadın daha sonra onun arkadaşı Edmond ile evlenir.

¹⁶⁰ Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Türkçesi: Nedret Öztokat, 1.baskı, Metis Eleştiri, Ocak 2004, s.110.

¹⁶¹ Aydın Ertekin, “Fantastik Yazın Nedir?”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 9(1), 2007, s.43.

Hikâyeyi fantastik kategorisine sokan Madam Frankenstein'in gerçek mi hayal mi olduğunu anlayamıyor olmamızdır. Ayrıca hikâyenin sonunda kadın hikâyemizin kahramanı uyurken onu öper ve vedalaşır. Kahramanımız bir çığlık atarak yataktan kalkar ve aynaya koşar. Yanağına canlı bir et parçası yapışmıştır. Bu durum hikâyedeki tekinsiz durumu destekler.

Sulhi Dölek'in **İyilik Perisi**¹⁶² isimli hikâyesinde ise eski çağlardan beri sık kullanılan bir öğeye, peri ögesine rastlarız. Hikâye diyalog şeklinde başlar. Aralarda yazar anlatıcı da anlatıma katılır. Hikâyede fakir bir çocuk vardır ve olay bu çocuğun iyilik perisinin merhabasıyla başlar. İyilik perisi selam verir ve kendini tanıtır. Çocuk da şaşırmamış bir halde perinin aklına yeni mi geldiğini sorar. Çocuk açtır ve üşüyordur. O sırada hazır giysiler satan bir dükkânın önünden geçmektedirler. Dükkânın önünde bekleyen iki adam çocuğu işaret edip konuşuyorlardır ve hemen akabinde çocuğu yanlarına çağırırlar. Onu dükkâna davet ederler. Dükkân sıcaktır. Çocuk sıcak dükkâna girer. İyilik perisi kulağına yeni giysilerine kavuşacak olduğunu fısıldar. Dükkân sahibi ve müşterisi olan göbekli adam çocuğa yeni kıyafetler denetirler. Bu sırada çocuğun karnı guruldar. Herkes bu gurultuyu duyar. Bu esnada boş bardakları almak üzere çaycının çırağı dükkâna girer. Dükkâncı hemen bir sandviç ile bir çay getirmesini söyler. Çocuğun iyilik perisi duruma çok sevinir. Çocuğa sevincini belli eden cümleler söyler. Daha sonra kıyafetleri denemeye devam ederler. Çocuk sevincinden havalara uçacaktır ama şişman adam bir türlü kıyafetleri beğenmemektedir. Çocuk utanmasa razıyım ben diyerek konuya girecektir. Ama yapmaz. Şişman adam bir de palto gerekli diyerek beğendiği takıma bir de palto ekler. Palto da seçildikten sonra sıra pazarlığa gelir. Bu sırada işlerin yoluna girdiğini düşünen iyilik perisi çocuğa daha fazla zaman ayıramayacağını söyleyerek ortadan kaybolur. Peri kaybolduktan sonra satıcı çocuğa üstündekileri paket yapmak için çıkarmasını söyler. Çocuk yeni elbiseleri giymeden önce yıkanmak gerek diye düşünüp satıcıya hak verir. Çocuğun düşüncelerini bir iç monolog şeklinde okuruz. Çocuğun kıyafetlerini çıkardığı esnada kahveci çırağı elinde çay ve sandviçle dükkâna girer. Dükkâncının cümlelerinden sandviç ve çayı

¹⁶² Sulhi Dölek, *Vidalar*, Varlık Yayınları, 1992, s.34-38.

kendine istediğini anlarız. Hatta şişman adama da isteyip istemediğini sorar. Daha sonra alınan malları paket yapıp şişman adama verir ve iyi günlerde giymesini temenni edip, uymazsa değişim yapabileceğini söyler. Bu andan sonraki konuşmalardan, alınan elbiselerin şişman adamın yakını olan bir çocuğa olduğunu, fakir çocuğun ise manken olarak kullanıldığını anlarız. Daha sonra çocuğa gitmesini söyler ve şaşkın çocuk ne yapacağını bilemez bir şekilde dükkândan ayrılır.

Peri gibi olağanüstü bir varlığın modern bir anlatıdaki örneğini gördükten sonra hayalet unsuru barındıran bir hikâye olan Hasan Ali Toptaş'ın **Org**¹⁶³ isimli hikâyesine bakalım. Hikâye, iki kardeşin ölen babalarının orgunu satmaya karar vermeleri olayı üzerinden kurgulanmıştır. Hikâye anlatıcısı hikâyedeki olayların dolaylı olarak içinde olan bir kişidir. Olayları kendi bakış açısından birinci ağızdan anlatır.

İki asi kardeş yıllar önce annelerini kaybetmişler ve daha sonra babalarından ayrı yaşamaya karar vermişlerdir. Babaları da ölünce ona ait olan orgu satmak isterler. Ama hikâyedeki “tuhaf” durum hikâyeyi anlatan kişinin kimliğinin hikâye boyunca netleşmiyor olmasıyla başlar. Anlatıcı önce çocukların annelerini nasıl öldürdüğünü anlatır. Rolünü iyi yaptığını söyleyip hâlâ hapisten çıkmak için gün saydığını ifade eder. Tüm bu olanları anlatmadan önce de iki kardeşin oturdukları kafede garson olarak görürüz onu. Kardeşlerin konuşmalarını dinler. Duyduklarından yola çıkarak orgu satmak için sözleşen iki kardeşin babalarının evinde buluşacakları gün kamyonuyla oraya gider.

Babalarının evindeki orgu taşıtmak isteyen iki kardeş hikâyenin anlatıcısı olan ve bu kez de kamyoncu olarak gördüğümüz şahsa iş verirler. Orgu almak için eve girdiklerinde anlatıcı ve kardeşlerden biri ölü olan babayı görür. Burada olağanüstü olan öge, hayalet ögesini izleriz. Ölü olan baba onlar orgu götürürlerken arkalarından bakabilir. Daha sonra kamyonu binerler ve anlatıcı belli bir hıza ulaşması gerektiğini belirterek olayı noktalar.

¹⁶³ Hasan Ali Toptaş, *Ölü Zaman Gezginleri*, Adam Yayınları, Ekim 2001, s.39-43.

Hikâyenin genelinde anlatıcı gizemli tutulmuş ama biz bir yorumla onun Azrail olduğunu söyleyebiliriz. Bu hikâye için, Azrail'in ağzından anlatılmış bir hikâyedir yorumunu yapabiliriz. Hikâye anlatıcısı ve hayalet ögesiyle olağanüstülüğü barındıran fantastik, tekinsiz fantastik bir hikâyedir. Hikâye kurgusunda önemli bir unsur olan anlatıcı kavramını da şüpheli ve “açık” bırakması da fantastik türe uygun bir biçimde gelişmiştir. Hasan Ali Toptaş'ın **Korkuyla Yaralı Dört Keklik**¹⁶⁴ isimli hikâyesinde de olağanüstü öğelere dâhil ettiğimiz hayalet unsuruna rastlıyoruz. Buradaki olay ise kısaca karlı bir gün şehirde elektriklerin kesilmesi üzerine şefleriyle beraber trafoya gitmek üzere yola çıkan ve karda mahsur kalan dört kişinin başından geçenleri anlatır. Anlatıcı ise bu dört kişiden birisidir.

Hikâye, anlatıcının buldukları merkezden trafoya gitmek üzere yola çıkarlarken kapıdaki bekçinin bakışlarından ürpermesini anlatmasıyla başlar. Karda mahsur kalan bu dört kişiden Şef ölür. Anlatıcımız dışındaki iki kişi şefin donarak ölmesi üzerine ağlarlar, onun öldüğünü kabullenirler. Ama anlatıcı diğer iki kişinin şefin öldüğünü söylemesine rağmen yaşıyor olduğunu iddia eder. Hatta şefin onlara da pelerinden gelmelerini emrettiğini bile söyler. Diğer iki kişi anlatıcımızı önemsemez ve şeflerinin ölüsüyle karlar içinde beklerler. Anlatıcı ise şefle beraber çalıştıkları binaya geri döner. Dönerlerken de karların içinde bekçinin mavi gözlerini görür. Döndüklerinde Şef anlatıcıya basamakları önden çıkmasını emreder, anlatıcı çıkıp arkasına baktığında şefin olmadığını görür ve hikâye biter.

İhsan Oktay Anar'ın **İnşaat İşçisi Rıfkı'nın Dehşet Verici Akıbeti**¹⁶⁵ adlı hikâyesi ise vampir ögesi üzerinden kurulmuştur. Ama vampir ögesi genel anlayışta korku unsuru barındırmasına rağmen bu hikâyede mizahi olarak ele alınmıştır. Yazar anlatıcı tarafından anlatılan hikâye, sevgilisi Durkız'la evlenmek için gerekli başlık parasını biriktirmek üzere İstanbul'a gelen Rıfkı'nın bir şato inşaatında ameleliğe başlaması ile başlar.

¹⁶⁴ Hasan Ali Toptaş, *Age.*, s.44-49.

¹⁶⁵ İhsan Oktay Anar, *1002. Gece Masalları*, Hazırlayan: Yiğit Değer Bengi, Metis Edebiyat, Şubat 2005, s.226-229.

Rıfki ve diğer inşaat işçileri bir kamyonun kasasına doldurulup eksik duvarları olan bir şato inşaatına götürüldüklerinde ortamdaki tekinsiz hava hepsini ürpertir. Hatta duruma söylenenle olur ama Rıfki ne kadar korksa da sevgiliyle evlenmek için çıktığı bu yolda gayet cesur davranmaya çalışır. Şantiyedeki arkadaşları ortama alışırken Rıfki şato inşaatını incelemeye koyulduğu bir sırada şatodan yükselen esrarengiz bir sesin İskoç kahramanlık şarkıları okuduğunu duyar. Rıfki meraklanır ve şatoya yürür. İşte burada olağanüstü olan öğemiz mizahi bir şekilde ortaya çıkar:

“İçeri girdiğinde merdivenleri tırmandı. Kahramanlık şarkılarını terennüm eden kişiye iyice yaklaştı. Derken ses kesiliverdi. Biri onun varlığını anlamış olmalıydı. Bu kişi, ay ışığında görüldüğü kadarıyla saç sakal tıraşını epeydir ihmal etmiş, ayrıca tokyo terlikler giymişti. Ancak, uzun ve simsiyah bir pelerini vardı. Bir yandan elinde marpuç, şişedeki suyu fokurdata fokurdata nargile tütürüyordu. Hemen yanındaki sehpanın üstünde, Kızılay’dan alınmış iki ünite kan ve Bloody Mary yapmak için yarım şişe votka bulunuyordu.”¹⁶⁶

Rıfki’nin karşılaştığı bu kişi bir vampirdir ve Rıfki vampire nargileyi bırakması gerektiğini söyler. Rıfki’nin bu sözleri üzerine köpek dişleri biraz uzunca olan adam Rıfki’ya dönüp ölümsüz olduğu söyleyip onun kim olduğunu sorar. Ölmeyecek kadar bir maaşlar çalışan Rıfki ise tek derdinin para biriktirmek ve ölmek olduğunu söyler. Vampir adam Rıfki’ya isterse onu da ölümsüz yapabileceğini müjdeler. Ama Rıfki hata yapmıştır ve vampir onun kanını emince Rıfki da vampir olur. Artık ikisi de kana ihtiyaç duyar. Bu yüzden diğer işçilerin kaldığı şantiyeye doğru yol alırlar. Tilki uykusunda olan birisi yüzünden diğer işçiler de uyanır ve ortamdan kaçarlar. Ertesi gün ellerinde kürek, kazma gibi aletlerle kaçtıkları ortama geri dönerler. Rıfki ile diğer vampiri bir tabutta yatar halde bulurlar. Bu iki ölümsüz varlığın göğsüne kazık çakarlar. Fakat vampirlerden kurtulmak onlara pahalıya mal olur ve artık vampir kalmadığı için tehlike tazminatı alamayacakları ertesi gün onlara bildirilir. Merzifonlu bir işçi bu duruma üzüldüğünü dile getirir ve gözlerini yumar. Gözlerini

¹⁶⁶ İhsan Oktay Anar, *Age.*, s.227.

açtığına ise gözbebekleri kırmızıdır ve artık tehlike tazminatı almaya tekrar hak kazanmışlardır.

Barış Müstecaplıoğlu'nun **İksir Ustaları**¹⁶⁷ isimli hikâyesini ise büyücü ögesini içeren bir örnek olarak ele alabiliriz. Bu hikâye iki büyücünün bir iksir üzerinden yaşadıklarını anlatır. Arulet adlı büyücü tüm hastalıkları iyileştirdiğini iddia ettiği bir iksir bulur. Ama yardıma ihtiyacı vardır. Bir katil olan arkadaşı Maren'den yardım ister. Maren, aklınca uyanık davranır ve Arulet'i öldürür. Arulet'in evraklarının olduğu kutuyu alır ve kaçır. Fakat Arulet daha uyanık çıkmıştır. Maren'i davet ettiği anda ona sunduğu biranın olduğu bardak zehirlidir. Maren'e çok da güvenmediği için böyle bir şey yapmıştır. Eğer Maren dürüst davranırsa kendisine panzehiri verip onu kurtarabilecektir. Fakat Maren kalleslik yapar hem kendi hem de Arulet ölür. Maren elindeki kutuyla bir bataklıkta can verir. Bataklığa gömülür gider. Uzun zaman sonra bu kutuyu iki genç bulur. Bu hikâye olağanüstü fantastik dediğimiz alana dâhil edebileceğimiz türden bir çalışmadır. Günümüz yazarlarından Barış Müstecaplıoğlu'nun yazdığı bu hikâye, günümüzde popüler olan olağanüstü fantastik türe dâhil edebileceğimiz *Harry Potter* ve *Yüzüklerin Efendisi* gibi çok isim yapmış romanlara öykünüyor gözükmektedir. Yine aynı büyü unsurunu Giovanni Scagnomillo'nun **Kâbuslar Mağarası**¹⁶⁸ adlı öyküsünde de görebiliriz. Bu öyküde de anlatıcı olmayan bir dünyadan ve bir dilden bahseder.

¹⁶⁷ Barış Müstecaplıoğlu, 1002. *Gece Masalları*, Hazırlayan: Yiğit Değer Bengi, Metis Edebiyat, Şubat 2005, s.21-36.

¹⁶⁸ Giovanni Scagnomillo 1002. *Gece Masalları*..., s.37-41.

1. Yer değiştirme

Bu başlık altında inceleyeceğimiz hikâyelerde hikâyenin kahramanının bir şekilde başka bir kahramanla yer değiştirmesi durumuna rastlıyoruz. Hasan Ali Toptaş'ın **Çift Çizgi**¹⁶⁹ hikâyesinde böyle bir durum vardır. Kahraman anlatıcının ağzından anlatılan hikâye, kahramanımızın İzmir'e gitmek üzere trene binmesiyle başlar.

Vagonda karşısına şişman bir adam oturur. Korkunç yüzlü şişman adam kahramanımıza bir sigara verir ve gitmek fiilinin altını çift çizgiyle en güzel trenlerin çizdiğini, tren yolculuklarının her zaman bir sır taşıma olasılığı barındırdığını söyler ve bir ay önce İzmir'den Ankara'ya geldiğinde başına gelen bir olayı anlatır. Şişman, kahraman anlatıcıyla anlatacağı olayın bitişiklerindeki kompartımda geçtiğini söyler. O seyahatte genç bir kız yanında yaşlı bir kadınla yolculuk etmiştir. Kızın annesi babası tarafından baltayla öldürülmüştür. Kimsesiz kalan kız teyzesi tarafından erkeklere satılıyordur. Teyze, kızın üzerinden para kazanıp, tek kuruşunu bile kıza vermeden geçiniyordur. Kazandığı paraları bir bankada biriktiriyordur.

Vagonda şişman adam, kız ve ihtiyar teyze yolculuk etmektedir. Tren bir istasyonda durduğunda kız trenden inmeye davranır. Bunu bir davet gibi algılayan şişman adam da aşağıya iner ama kızı gözden kaybeder. Daha sonra bir simit alır, iplik gibi yağmur yağmaktadır ve o sırada iki el silah sesi duyar. Trene binip kompartımana gittiğinde yaşlı kadını yerde kanlar içinde yatar bir halde görür. Kompartımana gittiğinde vişne rengi perdelerin hâlâ oynadığını, kadının göğsündeki paraların kanlara bulandığını görür. Kızı ise bir daha gören olmaz. Bu olayı şişman adamdan dinleyen kahraman anlatıcının tren yolculuğu biter. Şişman adam iyi geceler dileyip kahramanımızın yanından ayrılır. Kahraman anlatıcımız trenden iner. Sanki şişman adamın hikâyesindeki kızını bekliyormuş gibi bir kanepeye oturur. Trenden inen yolcuların dağılmasını bekler. Sonra trene yürümeye başlar. Bir görevli "Heey şişman, nereye?" diye bağırır. Kahraman anlatıcı görevliye ceketini unuttuğunu söyler. Kahraman anlatıcı trene biner. Koridor bomboştur. Bitişiğindeki

¹⁶⁹ Hasan Ali Toptaş, *Ölü Zaman Gezginleri*, Adam Yayınları, Ekim 2001, s.72-77.

kompartımanın önünde durur. Dikkatlice bakar ve vişne rengi perdelerin titreştiğini görür. Sonra kapıyı açar. Teyze kanlar içinde yerde yatıyordur. Hikâyenin sonunda kahraman anlatıcının şişman olarak bahsi geçen kişiyle yer değıştirdiğini görürüz. Bunu nasıl gerçekleştirdiği ise bir muammadır ve bu hikâye bu haliyle tekinsiz fantastik olarak adlandırdığımız başlık altında yerini alır.

i. Kişileştirme

Fantastik edebiyatın malzeme olarak kullandığı bir diğer izlek de hayvanların veya cansız varlıkların kişilik özelliği kazanarak olaylara dâhil olmasıdır. Aydın Ertekin bu konuyla ilgili olarak şöyle der:

“Fantastik yazın insanla birlikte hayvanlar gibi insan dışı öğeler de konu edinilir. Bunlar arasında kedi, at, kurt, örümcek ayrıcalıklı bir konuma sahiptirler. Buna karşın bu hayvanların sözcüğün tam anlamıyla fantastik olduklarını savlamak yersizdir. Bu anlatı türünde ne başsız ne çok başlı insanlar ne de hayvan-insan karışımı melez yaratıklar söz konusudur. Ancak eğretilmeli bir sunumla bunlara ait bir takım belirgin özelliklerin insan psişesinde kendilerine yer bulmaları söz konusudur. Kedinin simgesel zenginliği birçok insanda yansımaları farklı şekillerde bulabilir. Le Diable Amoureux adlı öyküde gerçek dünya ile cehennemsel güçlerin dünyası arasında geçişi sağlayan bir devedir. Gergedan’da kent sakinleri gergedanlara dönüşür.”¹⁷⁰

Bu izleğin başlığı altında inceleyeceğimiz ilk hikâye Nazlı Eray’a ait olan **Bir Sinek Masalı**¹⁷¹ olacak. Bu hikâyede Evliya Çelebi İlkokulunun 4 B sınıfında sinekçe konuşabilen tek öğrenci olan Şükriyanım Teyzenin torununun hikâyesi anlatılıyor.

Bu çocuk sinekçeyi anadili gibi konuşur. Sene başında pencerenin yanında oturan bu çocuk olur olmaz zamanlarda camdaki sineklerle konuştuğu için öğretmeni yerini değiştirir. Ventura adlı öğrencinin yanına oturtur. Şükriyanım Teyzenin torunu olan bu çocuk günden güne derslere olan ilgisini kaybeder. Bir gün öğretmeni Aile Bilgisi dersine kaldırır onu ve çocuk, bütün sorulara sinekçe yanıtlar verir ve zayıf not alır.

¹⁷⁰ Aydın Ertekin, “Fantastik Yazın Nedir?”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 9(1), 2007, s. 43.

¹⁷¹ Nazlı Eray, *Ah Bayım Ah*, Can Yayınları, 1994, s.70-74.

Her Pazar gecesi Şükriyanım Teyze torununun bacaklarını sabunlu suyla siler ama çocuğun bacakları kapkaradır. Rengi hiç açılmaz. Bu çocuk bir gün okula giderken Nuriye adlı bir kızın babasını görür. Adam ağzını açar ve ona sivri dişlerini gösterir. Şükriyanım Teyzenin torunu bu durumdan korkar ve koşarak okulun bahçesine girer ve diğer çocukların arasına karışır. Ama Nuriye'nin babası öğle tatiline dek okulun kapısında bekler. Şükriyanım Teyzenin torunu öğle tatilinde camdan bakar ve adamı görür. Ama çocuk dışarı çıkmaz. Adam da beklemekten vazgeçer ve bir muhallebiciye gider.

Şükriyanım Teyzenin torunu öğleden sonra defterinin arkasına sinekçe bir şeyler yazar. Sonra sıra arkadaşı Ventura'ya dönüp sinekçe onu sevdiğini söyler. Ama Ventura sinekçe bilmediği için çocuğu anlamaz, onu sineklerle konuşuyor sanır.

Okul bittiğinde Şükriyanım Teyzenin torunu koşarak arka yoldan eve gider. Ertesi gün öğlen Nuriye'nin babası tekrar okula gelir. Adam helvacıdan bir koz helvası alıp çocuğa gösterir Çocuğun korkudan ağzı kurur.

Başka bir gün Nuriye'nin babası öğle tatilinde sınıftan herkes çıktıktan sonra bir filit pompası ile sınıfa girer. Şükriyanım Teyzenin torunu ise kapının arkasına saklanmıştır. Adam çocuğun üstüne filit sıkarak. Çocuk elleriyle ağzını burnunu kapatır. Adam pompadaki filit bitene kadar sıkmaya devam eder. Sonra gider ellerini yıkar. O gün öğleden sonra ders yapılmaz. Herkes evine gider. Odacı sınıfın tüm pencerelerini açar. On yedi sinek ölmüştür. Onları süpürüp çöp tenekesine atar.

Şükriyanım Teyze bir at sineğine torununun defterinin arkasındaki yazıları okusun diye para verir. At sineği gözlüklerini takar. Bütün yazılanları okur. Ama kimse bir şey anlamaz. At sineği parasını alır. Gözlüklerini çıkartıp cebine koyar. Uçup gider. Nazlı Eray'ın başka hikâyelerinde de kişileştirme örneğine rastlarız. Yine *Ah Bayım Ah* kitabında yer alan **Çevre Sokağı** ve **Bu Kentin Sokakları** adlı hikâyelerinde bir horoz ve tavuğa insan özellikleri yüklenir. **Yalnızlık Hikâyesi**'nde ise insan özellikleri taşıyan bir hindiyle karşılaşırız.

Leyla Erbil'in **Bilinçli Eğitim** isimli hikâyesinde karşılıklı diyaloga girilen bir böcek vardır. Bu böcekte "insanböcek" olarak bahsedilir. **Yatak** isimli hikâyesinde bir kuşa insan vasfı yüklenmiştir. **Baltık** adlı hikâyesinde ise masalsi bir alegori ile bir hapisanedeki köpekler kişileştirilmiştir. Bu hikâyede diğerlerinden farklı olarak, köpeklere yüklenen insan vasfıyla bir takım eleştirileri yapmak için kullanılmıştır. Bu noktada da fantastiğin önemli amaçlarından birisi olan otosansür olduğu dönemlerde kullanılması özelliği ile karşılarız.

Yusuf Atılgan'ın **Kümesin Ötesi**¹⁷² isimli hikâyesinde de yine insan özellikleri taşıyan ve kümesin ötesindeki dünyanın merakı içinde olan bir tavukla karşılarız.

¹⁷² Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, 6.baskı, YKY, 2009, s.33-36.

SONUÇ

Cumhuriyet dönemi fantastik Türk hikâyelerini inceleyen bu çalışmada ulaşılan bulgu ve sonuçları birkaç ana başlık etrafında değerlendirmek mümkün. Bunlardan birincisi tezin ilk bölümünde de tanımlanmaya çalışılan fantastik kavramının sınırlarının çok belirsiz olduğudur. Bu durum fantastik türe dâhil edilebilecek edebiyat ürünlerini seçmekte ve bilimin önemli bir yöntemi olan sınıflandırmayı gerçekleştirme sürecinde büyük zorluk yaratmıştır. Bu konuda fikir beyan etmiş ve dünyada kabul görmüş isimlerin konuyla ilgili fikirlerinden de yola çıkarak şunu net olarak ileri sürebiliriz ki bu kavram çok kolay tanımlanır bir kavram değildir. Todorov'un da dediği gibi “her yeni örnek türü değiştirir.”

Batı'da bu türün gelişimine genel olarak bakıldığında modern anlamda fantastik edebiyatın geldiği noktaya kadar geçirdiği merhaleler ele alındığında bunun birdenbire olmadığı görülür. Başlarda Türk edebiyatındaki gibi destanlarında ve masallarında fantastik izleklere rastlanan Batı edebiyatında fantastiğin modern anlamdaki şeklinin, toplumlarında yaşanan fikri gelişimler sonucu oluştuğu kesindir.

Tanzimat döneminden itibaren Batı edebiyatını model alan Türk yazarları gerçekçilik denen edebiyat ve fikir akımını gerçeği olduğu gibi görünen şekliyle aktarmak olarak algıladıkları için fantastik kurguyu çocukça ve saçma bulmuşlardır. Cumhuriyet dönemi olarak adlandırdığımız 1923 sonrasında da durum farklı değildir. Bu dönemde de edebiyat gerçekçi bir dille ideolojik olarak kullanılmaya devam etmiştir. Bu ideolojik eserlerin arasında fantastik türde eserlere rastlamak bir hayli zordur. Fakat Ahmet Hamdi Tanpınar “Abdullah Efendi'nin Rüyaları” adlı hikâye kitabıyla öncü bir tavır sergiler ve ne eğlencelik ne de sosyal içerikli alegorik tarzda bir fantastik diyebileceğimiz başka bir eser ortaya çıkarır. Batıdaki modern fantastiğin bir benzerini Türkçede verir. Bireysel problemlerin, varoluşsal sıkıntıların dile getirildiği Kafkavari bir eser olan “*Abdullah Efendi'nin Rüyaları*” bu noktada bir ilk olur. Tanpınar'ın bu eseri 1943 senesinde basılır. Bu eserden sonra 1950 Kuşağı olarak adlandırılan bir grup yazarın eserlerinde de modern anlamda fantastiğe

rastlanır. Türk modern fantastiğine dair orijinal örnekler bu dönemde çoğalmaya başlar. 50 Kuşağı içinde Onat Kutlar ismi dikkat çekicidir. Onun ilk baskısı 1977 yılında yapılan İshak adlı hikâye kitabı içinde barındırdığı fantastik öğeler ve yerel değerleri barındırması yönüyle olduğu kadar yakaladığı edebî dille de çok başarılıdır. 50 Kuşağı'nın ardından tekrar toplumcu gerçekçi edebiyat dirilir.

Bu dönemi, 80 darbesinden sonra eğlencelik olarak adlandırabileceğimiz, varoluşsal problemlerin dert edildiği fantastik eserler yerine bilim kurgu, olağanüstü fantastik eserlerin ortaya çıkışı izler. Fantastik edebiyatın 80 darbesi sonrası artış göstermesi apolitikleştirme politikasının bir sonucu olarak doğmuştur diyebiliriz. Bu dönemde Nazlı Eray önemli bir isim olarak ortaya çıkar. Günümüzde ise fantastiğe olan ilginin çok yoğun olmadığını söylemekle birlikte İhsan Oktay Anar, Barış Müstecaplıoğlu, Sadık Yemni, Hasan Ali Toptaş, Yavuz Ekinci gibi fantastiğin farklı alt türlerinde eser veren yazarların çabalarıyla bir Türk fantastik edebiyatı oluşturulmaya çalışıldığı görülüyor. Fakat fantastik eserlerin satışlarına bakıldığında yabancı kaynaklı kitapların daha fazla talep edildiği gerçeği dikkat çekiyor. Bundan dolayı genç yazarlar arasında belki de bu satış endişesinden kaynaklanan, yabancı fantastiklere öyküner eserler verilmesine sıkça rastlıyoruz. Belki bu satış kaygısının belki de bilinçsiz bir biçimde yabancı eserlerin etkisinde kalma durumunun, orijinal modern Türk fantastiğinin gelişimini engellediği kanaatindeyiz. Kültürel altyapısı olmayan heveskâr gençlerin kaleme aldıkları fantastik eserlerin büyük çoğunluğunun da *Harry Potter* taklidi olmaktan öteye gidemediğini söylemeliyiz.

İncelememiz sonucunda gördük ki modern anlamda bir Türk fantastiği vardır demek de yoktur demek de şu an için zor görünüyor. Türkçede fantastik eser veren yazarlar vardır. Başarılı eserler de vermişlerdir ama genel manada Türk fantastiğine ait özellikler olarak adlandırabileceğimiz, üslubuyla, diliyle tamamen Türklere özgü, orijinal bir modern Türk fantastiği ve dünyada bilinen bir Türk fantastik yazarı vardır diyemiyoruz. Buna neden olarak da Türk modernleşme sürecinde edebiyatın önemli bir türü olan fantastiğin çocuk oyuncağı olarak zihinlerde yer almasının büyük etkisi vardır. Batı'nın yüzlerce yıla yaydığı edebî devrimlerin çok kısa süreye sıkıştırılmasının getirdiği şaşkınlık hali yerini sükûnete bırakırsa ve Türk

edebiyatçıları kendi kültürlerinden beslenmeye başarlarsa modern Türk fantastiğinin oluşacağına şüphe yoktur. Türk kültüründen beslenen fantastik yazarlarının halk arasında okunurluklarının da yüksek olması bu iddiamızı destekliyor. Türk kültüründen beslenerek fantastik eserler veren İhsan Oktay Anar'ın eserlerinin çok okunanlar arasında yer alması burada örnek olarak gösterilebilir.

Bu çalışma sonunda fantastik türle ilgili teorik ürünlerin sayısının azlığı, bu türde yazılan pratik eserlerin niteliğiyle doğru orantılıdır diyebiliriz. Fantastik türde başarılı eserlerin sayısı arttıkça bu eserler üzerine yapılan incelemelerin de çoğalacağı kanaatindeyiz.

KAYNAKÇA / BİBLİYOGRAFYA

Abasıyanık, Sait Faik, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*, YKY, İstanbul, Kasım, 2002.

Ahmet Mithat, *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*, İletişim Yayınları, 1.baskı, İstanbul, 2003.

Alangu, Tahir, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, 1930-1950Antoloji*, İstanbul, 1965.

Atılğan, Yusuf, *Bütün Öyküleri*, YKY, 6.baskı, İstanbul, Mayıs, 2009.

Bahtin, Mihail M., *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Metis Eleştiri, Eylül, 2004.

Bengi, Yiğit Değer(Hazırlayan), *1002. Gece Masalları*, Metis Edebiyat, Şubat, 2005.

Borges, Jorge Luis, *Kum Kitabı*, Çeviren: Yıldız Ersoy Canpolat, İletişim Yayınları, 6.baskı.

Botting, Fred, *Gothic*, Routledge, Newyork, 1996.

Bowers, Maggie Ann, *Magic(al) Realism*, Routledge, Newyork, 2004.

Breton, André, *Birinci Sürrealist Manifesto(1929)*, Türkçesi: Yeşim Seber Kafa, Altıkırkbeş Yayınları, 1.baskı, Eylül, 2003.

Cebeci, Oğuz, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yayınları, 2. baskı, İstanbul Mart, 2009.

Cortázar, Julio, “Kısa Hikâyenin Bazı Yönleri” (çeviren: Ü.Ümare Yazar), *Hece Öykü*, yıl 1, Sayı 5, Ekim-Kasım, 2004,s.51.

Dölek, Sulhi, *Aynalar*, Dünya Kitapları, 2. Basım, Haziran, 2004.

-----Sardunyalılar, *Hece Öykü*, yıl 2, Sayı 10, Ağustos- Eylül, 2005,s.10.

-----*Vidalar*, Varlık Yayınları, 1992.

Duru, Orhan, *Bırakılmış Biri*, Sel Yayıncılık, Ekim 2009.

Duymaz, Recep, *Muhayyelât Üzerinde Bir İnceleme*, Arma Yayınları, 1.baskı, İstanbul, Eylül, 1999.

Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 1.baskı, İletişim Yayınları, 2001.

Ekinci, Yavuz, *Sırtındaki Ölüler*, Doğan Kitap, 1.baskı, İstanbul, Eylül, 2007.

Elçin, Şükrü, *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ Yayınları, 6.baskı, Ankara, 2000.

Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları,4.basılış, Ekim, 2003.

Eray, Nazlı, *Ah Bayım Ah*, Can Yayınları, 3.basım, 1994.

----- “Roman Kahramanı Yaratmak-Fantastik Kahramanlarımın Hemen Hemen Hepsi Gerçek”, Nazlı Eray’la Söyleşi, Söyleşiyi Gerçekleştiren: Elif Şahin Hamidi, *Roman Kahramanları*, sayı 3, Temmuz/Eylül 2010.

----- *Yazko Edebiyat*, sayı 10, Ağustos 1981,s.17.

Erdoğan, İsmail, “İslam Filozoflarının Rüya İle İlgili Görüşleri”, *Keşkül*, sayı 11, 2007, s.17.

Ertekin, Aydın, “Fantastik Yazın Nedir?”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 9(1), 2007.

Hançerlioğlu, Orhan, *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

Hayal Gücünün Merkezine Seyahat, Jules Verne Öykü Ödülleri Seçkisi, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005.

Işıksalan, Nilay, “Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/Orhan Pamuk”, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, cilt 7, sayı 2, 2007.

İbnü'l Arabî, *Fusûsu'l Hikem*, Çev: Ekrem Demirli, Kabalcı Yayınları, Temmuz 2006.

İnci, Handan, “Aziz Efendi'nin Reddedilen Mirası Türk Romancısının Gerçeklikle Savaşı...”, *Kitaplık*, sayı 80, Şubat, 2005, s.73.

Jackson, Rosemary, *Fantasy The Literature of Subversion*, Routledge, 2003.

Jourde, Pierre-Tortorese, Paolo, “Fantastik: Mantık İçin Bir Skandal”(çeviren: Esra Özdoğan), *Kitaplık*, Sayı 66, yıl 11, Kasım, 2003, s.79.

Kafka, F., *Değişim*, Türkçesi: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, 2. baskı.

Kaufmann, Walter, *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk*, Türkçesi Akşit Göktürk, YKY, Eylül, 1997.

Kırcı, Mustafa, “Fantastik, Postmodern Bir Hâbnâme Yahut Nazlı Eray’ın“Yoldan Geçen Öykü”sü”, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Öğretmenliği Bölümü Başkanı, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal Of International Social Research, Volume 1/1 Fall 2007*,s.150.

Kutlar, Onat, *İshak*, Karacan Yayınları, Ocak, 1977.

Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul, 3. Baskı, 1997.

Mutluay, Rauf, *50 Yılım Türk Edebiyatı*, İş Bankası Yayınları, 1973.

Nabokov, Vladimir, *Edebiyat Dersleri*, Çevirenler: Fatih Özgüven, Nihal Akbulut, Ada Yayınları.

Okay, M.Orhan, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Şûle Yayınları,2000.

Oktay, Ahmet, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, 1923-1950*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.

Özata Dirlikyapan, Jale, *Kabuğunu Kıran Hikâye-Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, Metis Eleştiri, 1.baskı, Hziran, 2010.

Peters, Francis E., *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü* (Çeviren ve Hazırlayan Hakkı Hünler), Paradigma Yayıncılık, 1. Baskı,İstanbul, Aralık, 2004.

Propp, Vladimir, *Masalın Biçimbilimi*, Türkçesi: Mehmet Rifat-Sema Rifat, BFS Yayınları, İst., 1985.

P’u Sung-Ling, *Konuk Kaplan*, Dost Kitabevi, 2.baskı, Ankara, 1999.

Rabkin, Eric S.(Edited by), *Fantastic Worlds, Myths, Tales, And Stories*, Oxford University Press, New York, 1979.

Roberts, Adam, *Science Fiction*, Routledge, Newyork, 2006.

Sandner, David, *Fantastic Literature- A Critical Reader*, Praeger Publishers, USA, 2004.

Sayar, Kemal, “Rüya: Bilinç Dışının Anahtarı mı?”, *Keşkül*, sayı 11, yıl 2007, s.63.

Steinmetz, Jean-Luc, *Fantastik Edebiyat*, Çeviren: Hasan Fehmi Nemli, Dost Kitabevi, Ankara, Nisan, 2006.

Suad El-Hakîm, *İbnü'l Arabî Sözlüğü*, Çev: Ekrem Demirli, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2005.

Şakar, Cemal ,“Sembollerin Tevili Olarak Öykü”, *Hece Öykü*, sayı 11, yıl 2, Ekim-Kasım 2005, s.68.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*, Ahmet Halit Kitabevi, İstanbul, 1943.

-----, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, MEB Devlet Kitapları, İstanbul ,1969.

------(Toplayan), *Namık Kemal Antolojisi*, Muallim Ahmet Halit Kitap Evi, İstanbul, 1942.

-----*Yaz Yağmuru*, Varlık Yayınları, 1955.

Todorov, Tzvetan, *Fantastik*, Çeviren: Nedret Öztokat, Metis Eleştiri, Ocak,2004.

Toptaş, Hasan Ali, *Ölü Zaman Gezginleri*, Adam Yayınları, Ekim, 2001.

Türker, Elif, “Hasan Ali Toptaş Romanlarında “Belirsizliğin Bilgeliği”: Bir Okuma Önerisi” , (Yüksek Lisans Tezi), Türk Edebiyatı Bölümü, Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2009.

Yasar, İzzet, *Özel Sektör İmanı*, Adam Yayınları, 1.baskı, Kasım, 2003.

Yemni, Sadık, *Hayal Tozu Gölgecisi*, Everest Yayınları, Şubat, 2009.

Yıldırım, İbrahim, “Korku Temrinleri”, *Kitap-lık*, Sayı 66, yıl 11, Kasım, 2003, s.54.

İnternet Kaynakları:

Rıza Tefvik, Tasavvuf Edebiyatında Devriyye Geleneği, <http://www.osmanli.org.tr/osmanlitasavvufu-8-193.html>.

<http://gurselkorat.blogspot.com/2007/07/hasan-ali-toptala-sylei.html> , Radikal, 21 Haziran, 2007.