



T.C.
GİRESUN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA BİR TÜR OLARAK
FANTASTİĞİN İZLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Ülkü Kübra CİHANKER

TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi Fikret USLUCAN

GİRESUN-2019

T.C.
GİRESUN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA BİR TÜR OLARAK
FANTASTİĞİN İZLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
Ülkü Kübra CİHANKER


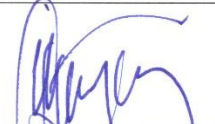
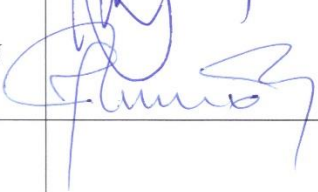
DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Fikret USLUCAN

GİRESUN

2019

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Ülkü Kübra CİHANKER'in **İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Bir Tür Olarak Fantastiğin İzleri** adlı tezini incelemiş olup aday 26.04.2019 tarihinde, saat 13.30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Sınav Jürisi	Unvanı, Adı, Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)	Prof. Dr. Şaban SAĞLIK	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Hayrettin ORHANOĞLU	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Fikret USLUCAN	
Üye		
Üye		

ONAY

...../...../2019

Prof. Dr. Güven ÖZDEM

Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında Bir Tür Olarak Fantastiğin İzleri” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

26/04/19

Ülkü Kübra CİHANKER

ÖN SÖZ

Bu tezin amacı; fantastiğin bir edebî tür olup olmadığına karar vermek ve bu bilgiler ışığında eserleri, bazen fantastik bazense büyümlü gerçekçilik akımıyla anılan İhsan Oktay Anar'ın romanlarında bir tür olarak fantastiğin izlerini sunmak ve eğer bu izler yoğunlukta ise söz konusu romanların, fantastiğin hangi alt türüne dâhil olduğunu tespit etmektir.

İncelemede, fantastik konusu hakkında ulaşılabilen bütün kaynaklar değerlendirilmeye çalışılmıştır. Sadece edebiyatın değil, sanatın diğer alanlarında da söz sahibi olan fantastikle ilgili resim, müzik, sinema gibi alanlara dair çalışmalara da göz atılmış, bunların bir edebî tür olan fantastikle olan ilgisinin oldukça benzer olduğu fark edilmiştir. Ayrıca Türk edebiyatında ilgili çalışmalarda konular muğlak olduğundan konu hakkındaki bazı yabancı doktora tezlerine ve kitaplara başvurulmuştur. Bu kaynaklardaki İngilizce bilgiler, incelemeye tarafımca tercüme edilerek aktarılmıştır.

Çalışma yürütülürken Türk edebiyatında fantastik ile büyümlü gerçekçilik arasındaki bulanıklık, iki kavramın sınırları çizilerek giderilmeye çalışılmıştır. Bu bulanıklığa iki kavramın da benzer ya da aynı edebî terimler kullanması sebep olmaktadır. Bunun için fantastiğin edebî bir tür, büyümlü gerçekçiliğin ise edebî bir akım olduğu ispatlanmaya çalışılmıştır. Ancak bu ispat süresince tür, akım gibi kavramlar için bir edebî terim uzlaşmasının olmadığı görülmüş, bu durumun da iki konu arasında belirsizliğe yol açtığı sonucuna varılmıştır.

İhsan Oktay Anar'ın romanları incelenirken yazarın seçtiği üslûba bağlı olarak kullandığı eski kelimeler ve teknik terimler; İsmail Parlatır'ın Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat'ı, Şükrü Halûk Akalın'ın Türkçe Sözlük'ü kullanılarak açıklanmıştır. Yine bu sözlükler aracılığıyla yazarın seçtiği kişi isimlerinin anlamları verilmiş; ayrıca tarihî bir altyapıya sahip isimler hakkında Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi'nden faydalanılarak bilgi sunulmuştur. Bununla birlikte, okurun yabancı olabileceği mekânlar ve tarihî olaylar hakkında da bilgi verilmeye çalışılmıştır.

Bütün bunlardan hareketle Puslu Kıtalar Atlası, Amat, ve Suskunlar romanlarının kesin olarak fantastik olduğu tespit edilmiş, Kitab-ül Hiyel ve Yedinci Gün romanlarında bilim kurguya yaklaşan; fakat yine de fantastikten vazgeçemeyen bir üslûp görülmüş, Galîz Kahraman romanında ise yazarın, fantastikten büyüli gerçekçiliğe yumuşak bir geçiş yaptığına tanık olunmuştur.

Çalışmam boyunca yardımlarını esirgemeyen, yeise düştüğüm anlarda beni umutlandıran ve her daim yolumu aydınlatan başta çok değerli Danışman Hocam Doktor Öğretim Üyesi Fikret USLUCAN olmak üzere, bana hem maddî hem de manevî yardımlarını eksik etmeyen biricik annem Aysel KOLOĞLU'na ve sevgili kardeşim Başkan Dağhan KOLOĞLU'na, bu iki buçuk senelik zaman diliminde her hâlîme katlanan canım eşim Türkay CİHANKER'e, çalışmama manevî destek veren ve bıkmadan yardımcı olan sevgili Hemşirem Esra KALKAN'a, rahatsızlığım süresince bana 45 gün adeta annelik eden ve tezimin büyük bir kısmını varlığında tamamlayabildiğim sevgili görümcem Emine ALACA'ya, alıntılarını daha hızlı yazabilmem için kitapları bana okuyan yeğenim sevgili Samed ALACA'ya, beni bugünlere getiren ve beni ben yapan, gelmiş geçmiş bütün hocalarıma ve bilhassa rahmetli babam Muzaffer KOLOĞLU'na teşekkür eder, saygılarımı ve sevgilerimi sunarım.

Ülkü Kübra CİHANKER

GİRESUN, 2019

ÖZET

İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA BİR TÜR OLARAK FANTASTİĞİN İZLERİ

Bu çalışmada İhsan Oktay Anar'ın yedi romanı; Puslu Kıtalar Atlası, Kitab-ül Hiyel, Amat, Suskunlar, Yedinci Gün ve Galiz Kahraman incelenmiş ve bu romanların edebî bir tür olan fantastiğe dâhil olup olmadığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

İlk bölümde, edebî türün sınırları çizilmiştir. İkinci bölümde fantastik kelimesinin kökeni, tür olarak nasıl, ne zaman ve hangi şartlarda ortaya çıktığı, kaynakları; şiir, masal, çocuk edebiyatı, din ile olan ilişkisi, dönemleri, teknikleri, özellikleri, alt türleri hakkında bilgi verilmiştir. Ardından fantastikle sıkça karıştırılan başta büyü gerçeğe olmak üzere, gotik edebiyat, bilimkurgu ve ütopya arasındaki farklar ortaya konulmuştur. Sonrasında Dünya ve Türk edebiyatında fantastiğin tarihçesi belirlenmiştir. Üçüncü bölümde yazarın hayatı ve sanatı hakkında bilgi verilmiştir. Dördüncü bölümde yazarın her romanında fantastik izler belirlenmeye çalışılmış ve elde edilen verilere göre romanların fantastik mi, fantastik ise hangi alt türüne dâhil olduğu belirlenmiştir.

Sonuç kısmında İhsan Oktay Anar'ın fantastik bir üslûba sahip ve Puslu Kıtalar Atlası, Amat ve Suskunlar romanlarının kesin olarak fantastik türde olduğuna kanaat getirilmiştir. Diğer romanları olan Kitab-ül Hiyel ile Yedinci Gün'de fantastik üslûbun korunduğu; fakat bu eserlerde sıkça kullanılan bilimsel terimler nedeniyle fantastiğin zedelendiği görülmüştür. Galiz Kahraman romanında yazar, fantastik unsurlar kullanmakla birlikte; eleştiri yapmak amacıyla parodiye başvurmuş; bu durum romanı postmodern hieve dönüştürmüştür.

Anahtar Kelimeler: Tür, Akım, Fantastik, Büyü Gerçekçilik, İhsan Oktay Anar.

ABSTRACT**SIGNS OF FANTASTIC AS A LITERARY GENRE IN İHSAN OKTAY
ANAR'S NOVELS**

In this study, İhsan Oktay Anar's seven novels; *Puslu Kitalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Amat*, *Suskunlar*, *Yedinci Gün* and *Galîz Kahraman* were analyzed and whether these novels were included into fantastic was aimed to be detected.

In the first chapter, limits of genre were described. In the second chapter, information was given about root of fantastic word, how, when and in which circumstances it was appeared as a genre, its sources, relationship with poetry, tales, children's literature and religion, periods, techniques, features, subgenres. Then, the differences between gothic, science fiction, utopia and magical realism initially confused with the fantastic frequently were revealed. After, history of the fantastic in the World and Turkish literature was determined. In the third chapter, information about the author's life and art was given. In the fourth chapter, signs of the fantastic are tried to be determined in each novel and according to the data, whether the novels are fantastic and if they are, in which subgenres they are, was revealed.

In the conclusion, that İhsan Oktay Anar had a fantastic style and *Puslu Kitalar Atlası*, *Amat* and *Suskunlar* were purely fantastic, were determined. In *Kitab-ül Hiyel* and *Yedinci Gün*, the fantastic style was preserved but the fantastic was damaged because of scientific terms. In *Galîz Kahraman*, the author uses fantastic elements; applied parody for criticism, which transformed the novel into postmodern satire.

Key Words: Genre, Movement, Fantastic, Magical Realism, İhsan Oktay Anar

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	I
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	XI
1. GİRİŞ	1
1.1. Tür ve Edebiyattaki Yeri	1
2. FANTASTİK	12
2.1. Fantastik Kelimesinin Kökeni	12
2.2. Fantastik Nasıl Ortaya Çıkar	16
2.2.1. Fantastiğin Aydınlanma Çağı'na İsyanı	17
2.3. Fantastiğin Kaynakları	22
2.3.1. Menippea ve Fantastik	24
2.4. Fantastik ve Şiir	25
2.5. Fantastiğin Masal ile Benzerlikleri ve Farklılıkları	27
2.6. Çocuk Edebiyatı ve Fantastik	30
2.6.1. Batı'da Fantastik Çocuk Edebiyatının Tarihçesi	31
2.6.2. Türk Edebiyatında Çocuk Edebiyatının Tarihçesi	32
2.7. Fantastiğin Dönemleri	34
2.7.1. Romantik Fantastik Dönem	34
2.7.2. Klasik Fantastik Dönem	35
2.7.3. Modern Fantastik Dönem	36
2.7.4. Postmodern Fantastik Dönem	37
2.8. Din ile Fantastiğin İlişkisi	38
2.9. Fantastik Türün Teknikleri	42
2.9.1. Fantastik Etki	44

2.9.2.	Fantastik Anlatıcı	45
2.9.3.	Fantastik Eşyalar	47
2.9.4.	Fantastik Eylemler	49
2.9.5.	Fantastik İzlekler	53
2.9.6.	Fantastik Varlıklar	55
2.9.7.	Fantastik'te Başkişi ve Özellikleri	58
2.9.8.	Fantastikte Mekân	65
2.9.9.	Fantastikte Zaman	68
2.9.10.	Fantastiğin Dili	70
2.10.	Fantastiğin Özellikleri	72
2.10.1.	Kararsızlık	72
2.10.2.	Zıtlıkların Dünyası	74
2.10.3.	Eleştiri ve Düzen Karşıtlığı	75
2.10.4.	Fantastik Olaylar	76
2.10.5.	Evrensellik	76
2.10.6.	Kendini Gerçekleştirme.....	77
2.11.	Fantastiğin Koşulları	79
2.12.	Fantastiğin İlişkileri.....	81
2.12.1.	Fantastiğin Korkuyla İlişkisi.....	81
2.12.2.	Fantastiğin Nostaljiyle İlişkisi.....	83
2.12.3.	Fantastik ve Doğaüstü	83
2.12.4.	Fantastik ve Gerçeklik.....	83
2.12.5.	Fantastik ve Romantizm İlişkisi	86
2.12.6.	Fantastikte Düş.....	87
2.12.7.	Fantastik ve Psikoloji.....	90
2.12.8.	Fantastik ve Mistisizm	93

2.13.	Görüntü Sorunsalı Olarak Fantastik.....	95
2.14.	Fantastiğin Sorduğu Sorular	98
2.15.	Fantastik Tür, Bir Kaçış Edebiyatı Mıdır?	99
2.15.1.	Fantastik ve Popüler Edebiyat.....	103
2.16.	Fantastik Tür Alıcıya Göre Değişir.....	103
2.17.	Fantastiği Bir Terim Olarak Tanımlama Çabası	105
2.17.1.	Fantazi ya da Fantezi ve yahut Fantazya.....	108
2.18.	Fantastik Alt Türler.....	110
2.18.1.	Kahramanlıkla İlgili Fantastik	112
2.18.2.	Macerayla İlgili Fantastik	113
2.18.3.	Çocuksu Fantastik.....	114
2.18.4.	Uygar Fantastik.....	115
2.18.5.	Din ve Maneviyatla İlgili Fantastik	116
2.18.6.	Zamanla İlgili Fantastik	117
2.18.7.	Tarihle İlgili Fantastik.....	118
2.18.8.	Fantastik Kurgu	119
2.18.9.	Tekinsiz Fantastik	122
2.18.10.	Bilimle İlgili Fantastik	123
2.18.11.	Duygu Durumuyla İlgili Fantastik	123
2.19.	Fantastiğe Yakın Sanatlar.....	125
2.19.1.	Gotik	125
2.19.2.	Büyülü Gerçekçilik	127
2.19.3.	Bilimkurgu.....	157
2.19.4.	Ütopya	167
2.19.5.	Fantastik Realizm	168
2.20.	Dünya Edebiyatında Fantastik.....	171

2.21.	Doğu Fantastiği	175
2.22.	Türk Edebiyatında Fantastiğin Tarihçesi	176
2.23.	Edebî Eserlerde Fantastiği Saptamanın Yolları	181
3.	İHSAN OKTAY ANAR.....	186
3.1.	İhsan Oktay Anar'ın Hayatı.....	186
3.2.	İhsan Oktay Anar'ın Sanatı	191
4.	ROMANLARDA FANTASTİĞİN BİR TÜR OLARAK İZLERİ	198
4.1.	Puslu Kıtalar Atlası'nda Fantastiğin Bir Tür Olarak İzleri	198
4.1.1.	Puslu Kıtalar Atlası'nın İçeriği	198
4.1.1.	Şahıs Kadrosu	213
4.1.2.	Romanda Zaman.....	214
4.1.3.	Romanda Mekân.....	215
4.1.4.	Bünyamin'in Fantastik Açından Değerlendirilmesi	217
4.1.5.	Romandaki Diğer Fantastik Özellikler	220
4.2.	Kitab-ül Hiyel'de Fantastiğin Bir Tür Olarak İzleri	223
4.2.1.	Kitab-ül Hiyel'in İçeriği	224
4.2.2.	Şahıs Kadrosu	238
4.2.3.	Romanda Zaman.....	238
4.2.4.	Romanda Mekân.....	240
4.2.5.	Üzeyir'in Fantastik Açından Değerlendirilmesi.....	241
4.2.6.	Romandaki Diğer Fantastik Özellikler	244
4.3.	Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde Fantastiğin Bir Tür Olarak İzleri	249
4.3.1.	Efrâsiyâb'ın Hikâyelerinin İçeriği	250
4.3.2.	Şahıs Kadrosu	268
4.3.3.	Romanda Zaman.....	269
4.3.4.	Romanda Mekân.....	271

4.3.5. Ölüm'ün Fantastik Açıdan Değerlendirilmesi.....	272
4.3.6. Romadaki Diğer Fantastik Özellikler.....	275
4.4. Amat'ta Fantastiğin Bir Tür Olarak İzleri.....	277
4.4.1. Amat'ın İçeriği.....	277
4.4.2. Şahıs Kadrosu.....	295
4.4.3. Romanda Zaman.....	295
4.4.4. Romanda Mekân.....	297
4.4.5. Süleyman Reis'in Fantastik Açıdan Değerlendirilmesi.....	300
4.4.6. Romadaki Diğer Fantastik Özellikler.....	303
4.5. Suskunlar'da Fantastiğin Bir Tür Olarak İzleri.....	310
4.5.1. Suskunlar'ın İçeriği.....	311
4.5.2. Şahıs Kadrosu.....	327
4.5.3. Romanda Zaman.....	328
2.5.4. Romanda Mekân.....	333
2.5.5. Dâvut ile Eflâtun'un Fantastik Açıdan Değerlendirilmesi.....	339
2.5.6. Romadaki Diğer Fantastik Özellikler.....	341
4.6. Yedinci Gün'de Fantastiğin Bir Tür Olarak İzleri.....	352
4.6.1. Yedinci Gün'ün İçeriği.....	352
2.6.2. Şahıs Kadrosu.....	369
2.6.3. Romanda Zaman.....	369
2.6.4. Romanda Mekân.....	375
2.6.5. İhsan Sait'in Fantastik Açıdan Değerlendirilmesi.....	380
2.6.6. Romanda Diğer Fantastik Özellikler.....	384
4.7. Galîz Kahraman'da Fantastiğin Bir Tür Olarak İzleri.....	391
4.7.1. Galîz Kahraman'ın İçeriği.....	391
4.7.2. Şahıs Kadrosu.....	405

4.7.3. Romanda Zaman.....	405
4.7.4. Romanda Mekân.....	409
4.7.5. Romandaki Fantastik	411
SONUÇ.....	418
KAYNAKÇA	426
ÖZGEÇMİŞ.....	451



SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

A.:	Arapça
a.:	Ad
A.B.D:	Amerika Birleşik Devletleri
ABD:	Amerika Birleşik Devletleri
a.g.e.:	Adı Geçen Eser
a.g.m.:	Adı Geçen Makale
a.g.y.:	Adı Geçen Yazı
akt.:	Aktaran
Ar.:	Arapça
a.s.:	Aleyhisselâm
ask.:	Askerlik
astr.:	Astronomi
BD:	Bandes Dessinéés çizgi roman
bk.:	Bakınız
bkz.:	Bakınız
Bsk.:	Baskı
C.:	Cilt
ç. a.:	Çokluk Ad
ç. b.:	Çokluk Biçimi
Çev.:	Çeviren
den.:	Denizcilik
D:	Doğum
[DS]:	Derleme Sözlüğü
E.:	Erkek
ed.:	Edebiyat
Erm.:	Ermenice
E.T.:	Erişim Tarihi
Fr.:	Fransızca
F.:	Farsça
fiz.:	Fizik

g.s.:	Güzel Sanatlar
hık.:	Halk Ağzında
Hız.:	Hazret-i
hkr.:	Hakaret Yollu
Hızr.:	Hazırlayan
hek.:	Hekimlik
huk.:	Hukuk
Inc.:	Incorporation Anonim Şirket
İb.:	İbranice
is.:	İsim
İ.S.:	İsa'dan Sonra
İt.:	İtalyanca
kim.:	Kimya
mat.:	Matematik
mec.:	Mecaz
M.Ö.:	Milâttan Önce
Müz.:	Müzik
müz.:	Müzik
No.:	Numara
Nr.:	Numara
Op.:	Opus (Latince) Yapıt
Ö:	Ölüm
öz.:	Özel
Öz.a.:	Özel Ad
Rum.:	Rumca
S.:	Sayı
s.:	Sıfat
s.:	Sayfa
sf.:	Sıfat
ss.:	Sıra Sayfa
Sl.:	Slavca
tam.:	Tamlama

tas.:	Tasavvuf
T.İ.K.T.:	Târîh-i İbn-i Kesîr Tercümesi
Tiy.:	Tiyatro
T.:	Türkçe
Ü.K.C.:	Ülkü Kübra CİHANKER
Ünl.:	Ünlem
V.:	Volume
Vol.	Volume
Vb.:	Ve benzeri
Vs.:	Ve saire
Yun.:	Yunanca
y.y.:	Yüzyıl
zf.:	Zarf
zool.:	Zooloji

1. GİRİŞ

1.1. Tür ve Edebiyattaki Yeri

Dünya üzerindeki nesnelere, varlıklar, düşünceler vb. her şey; daha kolay anlaşılabilmesi ve algılanabilmesi için bir sınıflandırmaya tabi tutulur. Söz konusu sınıflandırmayla her şey tasnif edildiğinden; bunlara erişim zahmetsiz hâle gelerek insanların belirli konular üzerinden yeni şeyler üretebilmesi daha hızlı bir hâl alır.

Teknolojinin her gün değiştiği dünyada hızlı olabilmek, özellikle sosyal bilimlere için büyük önem arz etmektedir. Zira sosyal bilimlere, teknolojinin üzerinde ilerlediği gibi sistematik bir denkleme bağlı kalmayıp insanı bütün yönleriyle ele aldığından yapılan araştırmalarda hızlı olabilmek, önem kazanmaktadır. Teknoloji de insan için vardır ve belki de en çok bu yüzden sosyal bilimlere, teknolojinin sahip olduğu hızı elde etmek zorunda kalmaktadır. Aksi takdirde insanı, çağı yansıtamaz ve sorunlara çözüm getirmekte çok geri planda kalır. Bunun için sosyal bilimlere de tıpkı fen bilimlere gibi bir sınıflandırma düsturu içerisinde çalışmalarını yürüterek teknolojinin sahip olduğu hıza ayak uydurabilir.

Denilebilir ki; bilim dalları bir sınıflandırma ihtiyacı ile doğmuş ve çeşitli kollara ayrılarak kendi gelişim sahalarını oluşturmuştur. Üstelik bilimin ve bilim dallarının bu sınıflandırma üzerine yenilik ve ilerleme sağladığı şeklinde bir iddia ortaya atmak da yadsınmayacaktır; çünkü dünya, bilimde “kodlama” yolunda gelişmektedir. Bu kodlama da şüphesiz bütün bilim dallarında yerini bulacaktır. Her bilim dalının içinde cinslerine göre ayrılıp gruplar ya da sınıflar dâhilinde incelenen nice konular kodlama yöntemiyle incelenmektedir. Sosyal bilim dallarından edebiyat araştırmaları da kendi içinde sınıflandırmalara sahiptir. Öyle ki; bu sınıflar alt dallarında başka sınıflara ayrılmaktadır.

Edebiyatın özünün kelimeye ve bununla birlikte kelimelerin birleşerek oluşturduğu metne dayandığı düşünülduğünde bu metnin nasıl, ne için, neye, hangi şekillerle, nerede söylendiği; bahsi geçen metne farklı anlamlar kazandırmakta ve bu durum, edebiyatın içindeki sınıflandırma ihtiyacını doğurmaktadır. İşte metinlerin bu

farklı anlamları, edebiyatta genel olarak “edebî türler” çatısı altında değerlendirilmektedir.

Batı edebiyatlarında tür için “janr” kelimesi tercih edilmektedir. Köken itibariyle Latince olan bu kelime Fransızcada tür veya sınıf anlamlarına gelmekte ve “... retorik, edebî kuram, medya kuramı ve yakın zamanlarda dilbilimde ‘metin’in ayırt edici türüne göndermede bulunmak için fazlaca kullanıl”maktadır.¹ Burada önemli olan metnin hangi amaçlarla söylendiği ya da yazıldığına dair farklılığı kavrayabilmektir.

Tür, bir metnin “söylem özelliklerinin kodlanması”dır². Yani tür, aslında metnin nasıl, neye, niçin söylendiğinin bir haritasını ortaya koyar. Edebiyatın dayandığı söylem kategorilerinin bir türe dönüşebilmesi için dört aşamadan geçmesi gerekmektedir. Bunlar; “anlatisallaştırma, aşamalanma, bir izleksel çoğalış, bir dil tasarımı”dır³. Buna göre, söylem kategorileri diğer söylem kategorilerinde ele alınan durumu ya da olayı farklı anlatmalı, kendi içerisinde bir düzene ve kendisine has izleklere sahip olmalı, kendisine has olmasa bile başka türlerden ödünç aldığı izlekleri özgün bir şekilde ele almalı ve özel bir üslubun peşinde olmalıdır. Bu aşamalar, edebiyatta çoktan tür olduğuna karar verilen türlerin, aslında birer tür olup olmadığı araştırılırken de kullanılabilir; çünkü türler yoktan var olmamış, başlangıçta birer söylem, söylemden sonra söylem kategorisi vs. şeklinde gelişmişlerdir. John Swales ise bir türün ortaya çıkmasındaki basamakları şu şekilde sıralamıştır:

“1) Türler herkes tarafından paylaşılan ortak bir amacı olan ve geleneksel olarak kabul görmüş iletişimsel olaylardır. 2) Bir tür belirli sınırlar içerisinde yapılaşarak standartlaşır; amaç ve yapı olarak sınırlamaları vardır. 3) Bir türün uzman üyelerinin o türle ilgili geleneksel bilgisi diğer üyelere göre daha fazladır. 4) Toplumlar sürekli tekrarladığını düşündükleri iletişimsel olaylara tür adını verirler. 5) Alt türlerin ortaya çıkması da aynı şekilde tekrarlayan ortak özellikler üzerine kurulmuştur.”⁴

¹ Daniel Chandler, An Introduction to Genre Theory, s. 1,

http://visualemory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf (E.T: 17.7.18).

² Tzvetan Todorov, Edebiyat Kavramı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2015, 2. Bsk., s. 30.

³ Tzvetan Todorov, a.g.e., s. 40.

⁴ Işıl İnce Özyıldırım, Tür Çözümlemesi: Türkçe Metin İncelemeleri ve Karşılaştırmalar, BilgeSu Yayıncılık, Ankara 2010, s. 20.

Çoğu milletin, toplumun edebiyat tarihine bakıldığında başlangıçta şiir türünün olduğuna kanaat getirilir. Buna rağmen Julius Caesar Scaliger, türlerin kökeninde destanın olduğunu iddia eder.⁵ Aslında Scaliger'in burada gözden kaçırdığı husus destanların da manzum olmasıdır. Ayrıca, ilk insanların ve toplulukların avcı-toplayıcı özellikleri de göz önünde bulundurulduğunda destanın şiire yön vermiş olabileceği de akıllara gelebilir. Bugün ise türler bahsi açıldığında Kemal Demiray'a göre şiir ve düzyazı olmak üzere iki temel tür var olmakla birlikte⁶ edebiyatta ana tür olarak nitelendirilebileceğimiz dört tür bulunmaktadır. Bunlar; “*roman, şiir, tiyatro, kısa hikâye*”dir⁷. Zamanla bu ana türlere alt türler eklenmiştir.

Türler, ayrıştırılırken genellikle ya biçim ya da muhteva özelliklerine dikkât edilir. Kemal Demiray'ın ana tür olarak bahsettiği şiir ve düzyazı aslında metnin sadece biçimsel kısmını karşılamaktadır. Ana türler açısından Kemal Demiray'ın fikri kabul edilebilir görülse de genel olarak türler düşünüldüğünde bu, çok sığ kalmaktadır. Diğer taraftan türlere muhteva açısından bakıldığında onları “* *Düşünceye dayalı türler, * Duyguya dayalı türler, * Olaya dayalı türler*”⁸ olarak üç başlık altında incelemek mümkündür. Vijay K. Bhatia bu duruma daha bilimsel yaklaşarak sırasıyla şu önermede bulunur; “1) *dilbilimsel yönelim, 2) toplumbilimsel yönelim ve 3) ruhbilimsel yönelim.*”⁹.

Pospelov, daha çok Aristoteles'in Poetika adlı eserinden yola çıkarak bir tür ayrımına giderken o da diğer teorisyenler gibi edebiyatta ana türlerin olduğunu, diğer türlerin zamanla bu ana türlerden doğduğunu ifade eder. Ancak ayrımları ve örnekleri daha çok Rus ve Fransız edebiyatından vererek yaptığından onun bu yaklaşımına şüpheli yaklaşmak gerekir. Bununla birlikte türlerin belirlenmesindeki gelenekçi yöntemden de kopamaz; tema ve biçim odaklı tür incelemelerinin olmasını önerir;

⁵ René Wellek, Austin Warren, Edebiyat Teorisi, Dergâh Yayınları, 4. Bsk., İstanbul 2016, s. 269.

⁶ Kemal Demiray, Edebiyat Türleri, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1971, s. 9.

⁷ Merve Bıyık, Metaphors of Literary Genres: A Study on Perceptions of Learners, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013, ss. 9-10.

⁸ Şükrü Ünal, Türkçe Öğretimi, Nobel Yayınları, Ankara 2001, s. 157, Mustafa Cemiloğlu, İlköğretim Okullarında Türkçe Öğretimi, Bursa 1995, Uludağ Üniversitesi Basımevi, s. 16'dan akt.: İffet Aksoy Tokgöz, İlköğretim 4. ve 5. Sınıf Türkçe Programlarında Edebî Türlerden Öykünün Öğretiminde Yaratıcı Drama Yönteminin Etkililiği, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale 2004, s. 14.

⁹ Işıl İnce Özyıldırım, Tür Çözümlemesi: Türkçe Metin İncelemeleri ve Karşılaştırmalar, BilgeSu Yayıncılık, Ankara 2010, s. 29.

“ a) Eserin bir **ana tür** içinde bulunması (ana türler, epik, dramatik, lirik ve lirik-epik, olarak ayrılıyor); b) Eserin, **dizeli** (nazım) ya da **düzyazı** (nesir) biçiminde olması (örneğin halk edebiyatının sözlü aktarılan epik’i içinde iki biçim vardır: Bir yanda dizeli biçim, yani şarkı ve türkü; öbür yanda nesir biçimi, yani masallar gibi. Yazılı aktarılan epik’te ise, destan, öykü ve povest bulunuyor): c) Eser oylumlarındaki farklar (örneğin türkü, küçük bir dizeli türdür; öykü küçük bir düzyazı metnidir). Dramatik’te olsun, birçok epik türlerde olsun, geleneksel gruplama, eserin heyecansal bağlanımına göre yapılmaktadır. Örneğin tragedyada trajik heyecansal bağlanım, komedyada yergici-taşlamacı ve od’da ise kahramanlıkçı heyecansal bağlanım esas oluyor.”¹⁰

Bütün bu bilgilere göre; dilbilimsel yönelim düşünceye dayalı türleri, toplumbilimsel yönelim olaya dayalı türleri, ruhbilimsel yönelimin duyguya dayalı türleri kapsadığı söylenebilir. Düşünceye dayalı türler; “deneme, fıkra, makale”, olaya dayalı türler; “masal, anı, gezi yazıları, öykü”¹¹ olmakla birlikte duyguya dayalı tür olarak “şiir”¹² şeklinde belirtilmektedir. Bütün bunlara rağmen metnin sadece muhtevasına ve biçimine bakılarak türler hakkında hüküm vermek yeterli değildir.

Şiir belki de tarihî olarak en köklü tür olduğundan bütün türlerin üstünde olduğu düşünülebilir. Zira oldukça sanatsal olmakla birlikte engin imge âlemiyle hem akla hem de duygulara hitap ettiğinden onu ayrı bir disiplin olarak bile saymak gerekebilir. Ayrıca başvurduğu “Asonans, aliterasyon, yansıma kelimeler ve kafiye, (...), İltibas, sembolizm, ironi, (...), metafor, teşbih, kinaye”¹³ vs. gibi edebî sanatlar onun zengin anlamlara sahip olmasını sağlar. Böylelikle her okumada farklı manalara zemin hazırlar, bundan dolayı düzyazı türleri mana olarak şiir kadar fazla yorumla açık değildir.

Şiir türleri hakkında sadece kalıbına ya da veznine bakılarak bir şey söylemek mümkün değildir, ayrıca şiirin muhtevasına da bakmak gerekmektedir.¹⁴ Todorov’a göre şiirde, temalarına göre bir tür ayrımı yapmak mümkün değildir. O, didaktik, epik,

¹⁰ Gennadiy N. Pospelov, Edebiyat Bilimi II, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1985, ss. 329-330.

¹¹ İffet Aksoy Tokgöz, İlköğretim 4. ve 5. Sınıf Türkçe Programlarında Edebî Türlerden Öykünün Öğretiminde Yaratıcı Drama Yönteminin Etkililiği, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale 2004, s. v.

¹² Recep Nas, Ömeklerle Çocuk Edebiyatı, Bursa 2002, Ezgi Kitapevi Yayınları, s. 302’den akt.: Aksoy Tokgöz, a.g.e., s. 16.

¹³ Merve Bıyık, Metaphors of Literary Genres: A Study on Perceptions of Learners, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013, s. 10.

¹⁴ René Wellek, Austin Warren, Edebiyat Teorisi, Dergâh Yayınları, 4. Bsk., İstanbul 2016, s. 272.

lirik vs. olmak üzere şiir temalarını “*söylem kategorileri*”¹⁵ olarak değerlendirir. Bu tarz bir değerlendirme aslında doğrudur; çünkü türkü türü düşünüldüğünde akıllara hem lirik türküler hem de epik türküler gelmektedir. Öyleyse şiir türünden yola çıkılarak diğer edebî türlerin kendi içlerinde sadece temalarına göre bir alt-türler şeması oluşturmak tür kavramını çok sınırlayacak ve türün kavram olarak anlamını karşılamayacaktır.

Ana türlerden olan hikâye düzyazı altında incelenmektedir. Kısa olması, karmaşık bir kurguya sahip olmaması ve çoğu zaman bir mesaj vermesi yönüyle dikkat çekmektedir. Nancie Atwell hikâye türünün özelliklerini şu şekilde saymaktadır:

“ Başkişiyi hareket, konuşma ya da tepki hâlinde gösteren bir anlatı öncülüğü yaratır. * Kişinin kişiliğini takdim eder. * Kurguyu: zaman, mekân ve başkişinin hayatındaki ilişkileri takdim eder. * Başkişinin yüzleştiği sorunu takdim edip geliştirir. * Sorunu yüksekliğinde gösteren bir karar, eylem, konuşma ya da çatışma ile birlikte bir zirveye doğru olay örgüsünü ve sorunu geliştirir. Olay örgüsünü ve sorunu doruk noktasına doğru geliştirir. * Bir şeyin, bir kararın, bir eylemin, bir pişmanlığın anlaşıldığının bir göstergesi olarak başkişide bir değişim geliştirir. * Başkişinin sorunuyla nasıl uzlaşmaya vardığı ya da varmadığı şeklinde bir çözüm geliştirir.”*¹⁶

Atwell’in saydığı ölçütlerden görüleceği üzere hikâye türü, okurun zihnini yormayan birçok ize sahiptir. Belki de taşımış olduğu mesaj kaygısından dolayı böyle bir endişe içerisindedir. Zira kısa bir anlatı türü olduğundan yazar, hikâyede anlatmak istediklerini oldukça etkili bir şekilde ve uzatmadan okurun anlamasını sağlamalıdır. Hatta bu yüzden anlatı türlerinden okuru en fazla önemseyen türün, hikâye olduğu bile söylenebilir.

İtalyanca bir kelime olan novella’dan ismini alan “novel” yani roman, Batı’da İngiltere ve Amerika’da gelişmiştir. Kökeninde “*mektuplar, biyografiler ve tarihî kurgular*”¹⁷ gibi bir sürü türün özelliğini barındırmakla birlikte gittikçe kendine özel bir anlam kazanarak bir tür olarak edebiyatta yer edinmiştir. Genel itibarıyla hikâye türüne benzetilse de bu türe nazaran daha uzun ve karışık bir kurguya sahiptir.

¹⁵ Tzvetan Todorov, Edebiyat Kavramı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2015, 2. Bsk., s. 31.

¹⁶ Nancie Atwell, Lessons that Change Writers, Heinemann, vol. 2, 2002’den akt.: Merve Bıyık, Metaphors of Literary Genres: A Study on Perceptions of Learners, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013, ss. 11-12.

¹⁷ Merve Bıyık, a.g.e., s. 10.

Şiir, tiyatro, komedi, trajedi vs. şeklinde gittikçe gelişen türler bir “janr sistemi”nin kurulması gerektiğinin işaretini vermiş ve bunun üzerinde çalışılmıştır. Ancak henüz, tür hakkında bile belli bir tanıma sadık kalınamazken bir türler sistemini oluşturabilmek ve edebiyat âleminin bu konuda desteğini kazanmak oldukça güç görünmektedir. Ralph Cohen 1986’daki yazısında türü ve türler sistemini bir rahatlığa kavuşturabilmek amacıyla konuya şöyle bir açıklama getirir:

*“Sınıflandırmalar ampiriktir, mantuksal değil. Onlar, iletişimsel ve estetik amaçlara hizmet etmek için yazarlar, izleyiciler ve eleştirmenler tarafından yapılan tarihsel varsayımlardır. Bu tür gruplaşmalar her zaman ayrımlar ve karşılıklı ilişkiler açısından ve bir sistemi ya da janrlar topluluğunu oluştururlar. Hizmet ettikleri amaçlar sosyal ve estetikdir. Gruplandırmalar, belirli tarihsel anlarda ortaya çıkar ve daha fazla üye içerdikçe, tekrar tekrar tanımlamalara veya terklere tabi olurlar.”*¹⁸

Bu açıklamaya göre aslında türler, başlangıçta belirli kurallara göre var olmayıp sonradan kuralları çizilmiştir. Burada yukarıda bahsi geçen bilimin kodlama ve sınıflama ihtiyacı akıllara gelmelidir. Zira türler, bu ihtiyacın ürünü olup mevcut metinlerin kodlanması, onlara şekillerine, anlamlarına göre isim verilmesiyle meydana gelmiştir.

Başlangıçta biçimsel özelliklerine göre adlandırıldıklarından türler, genel olarak “metinsel şemalar”¹⁹ şeklinde düşünülmüş ve yazarlar eserlerini belirli taslaklara uygun olarak vermeyi ilke edinmişlerdir. Todorov, belki de bu yüzden türleri bir “kurum” olarak düşünülmüş ve türlerin “okur için “beklenti ufku”, yazar için “yazı örnekleri” gibi işle”diğini²⁰ öne sürmüştür. Bu iddia, okur açısından geçerli gibi görünse de günümüz yazarı için kabul edilebilecek bir durum değildir. Her ne kadar geçmişte, türlerin kurallarına uymadığı gerekçesiyle yazarlar ya da şairler edebiyat âleminde dışlanmış olsalar da günümüzde, özellikle de türlerin iç içe geçtiği postmodern çağda metnin yazar ya da şair için bir örnek teşkil etmesinden söz edilemez. Ancak okurun eseri, daha iyi kavrayabilmesi adına türlerin “beklenti ufku”

¹⁸ Ralph Cohen, *History and Genre*, New Literary History, Vol. 17, No. 2, The Johns Hopkins University Press, 1986, s. 210.

¹⁹ Daniel Chandler, *An Introduction to Genre Theory*, s. 7.

²⁰ Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2015, 2. Bsk., s. 31.

özelliği her zaman okur için geçerli olacaktır; çünkü eseri kendi beğenisine göre almakta ve eserden bu beğenisini karşılamasını beklemektedir.

Türler, çağın ve toplumun ihtiyacına göre şekillenir. Bugün, bir destan türünden bahsedilemez; çünkü çağ, destan çağı değildir. Öyleyse türlerin değişken bir yapısının olduğu söylenebilir. Bununla birlikte günümüzde ortaya çıkan türlerin de yoktan var olduğu iddia edilemez. Zira bu türler, geçmişteki türlerden etkilenmiş ve yeni bir tür meydana getirmiştir. “*Tzvetan Todorov, ‘yeni bir janrın her zaman bir ya da birkaç eski janrın dönüşümü olduğunu’ öne sürer.*”²¹ Bu, şu şekilde de izah edilebilir; “*Olgunluğuna ulaşırken, janr belirli kurallar sağlar, ancak aynı zamanda onları aşma ihtiyacı da duyar.*”²² Yani, bir tür, sürekli aynı hâlde kalmaz, özünü oluşturduğunda belirli kurallar altında hareket eder; fakat çağın değişmesiyle oluşturduğu kuralları çığneyerek ya da geliştirerek yeni bir türe dönüşür. Eğer, yeni tür biçim ve üslup olarak fazla değişmediyse ve bir önceki türün özelliklerini hâlâ içinde barındırıyorsa bir alt tür olarak değerlendirilmesi gerekir.

Türlerin meydana gelirken toplumdan ve çağın şartlarından etkilendiği kadar toplum da aslında oluşturduğu türlerden etkilenmektedir. “*Carolyn Miller, ‘herhangi bir toplumdaki janrların sayısının’ toplumun karmaşıklığına ve çeşitliliğine bağlı olduğunu öne sürer*”²³ türlerin, bir millet, bir toplum ya da bir ülkedeki durumuna göre o milletin, toplumun ya da ülkenin sosyolojik yapısı hakkında da bilgi sunabileceğini imâ etmektedir.

Türün, toplumla ilgili bir diğer yönü hakkında Gunther Kress, onun “*(sıklıkla tekrarlanan) bir toplumsal olayın*”²⁴ sonucu olduğunu söylemektedir. Buna göre; türler toplumda sürekli meydana gelen vakaların etkisiyle oluşmuştur. Bu iddianın üzerinde düşünüldüğünde, ifadenin doğruluğu ispatlanabilir. Kahramanlıkların olduğu bir çağda destanın, köyden kente göç sonucunda halkı eğitebilmek adına da romanın çıkışı Gunther Kress’in ifadesini destekleyen örneklerdendir.

²¹ Daniel Chandler, *An Introduction to Genre Theory*, s. 3.

²² Mehmet Korman, *Roots & Branches of Crime: A Genre Study of Detective Fiction*, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2017, s. 14.

²³ Daniel Chandler, a.g.e., s. 1.

²⁴ Daniel Chandler, a.g.e., s. 5.

“Her “kültür”ün, kendi türleri vardır.”²⁵ diyen Wellek ve Warren türlerin, medeniyetlere ve milletlere göre değişiklik gösterebildiğini ima eder. Todorov, bu durumu türün “ideolojisi”ne bağlamaktadır. Ona göre; “Destanın bir dönem, romanın bir başka dönem geçerli olması bir rastlantı değildir; çünkü birinin bireysel kahramanı, ötekinin ortak kahramanıyla karşılaşır: Bu seçimlerin her biri, içinde geçerlilik taşıdığı ideolojik çerçeveye bağlıdır.”²⁶ Diğer bir ifadeyle, türler içlerinde buldukları toplumun medeniyetine göre şekillenmekte ve gelişim göstermektedir. Bu iddiaya Batı’da ortaya çıkan roman türünün Türk edebiyatına çok daha sonra girmesi örnek gösterilebilir. Zira ilk roman yazılana kadar Türk edebiyatı böyle bir türün ihtiyacını edebiyatta hissetmemiştir. Ayrıca roman türünün çeviri ve taklitlerle Türk edebiyatına girmesi de biraz zorlama olmuş, Türk edebiyatının bu türü hazmedip türün, kendi ideolojisine göre eser vermesi uzun yıllar almıştır.

Yeni türler, meydana gelirken eski türlerden etkilenirler. Yani tedavülde olmayan bir türe başvurularak yeni bir tür, oluşabilir. “Bu, “edebiyatın sürekli olarak ‘ilkel kaynaklara başvurarak’ (re-barbarization) kendini yenilemeye gerek duyması” görüşü olarak ifade edilebilir.”²⁷ Todorov, yeni türlerde “ilkel kaynaklara başvurma” durumunu “tersine döndürme, yer değiştirme, birleştirme”²⁸ şeklinde tespit etmiştir. Yeni tür, eski türün tam tersi yönde hareket edebilir, onunla bir anlam değişikliğine gidebilir. Hatta türler iç içe geçerek “traji-komedi gibi” daha önce hiç görülmeyen bir tür ortaya çıkabilir.²⁹

Ana türleri ayırt etmek kolay iken ana türlerin altındaki alt türlerin ayrımını yapmak oldukça zordur. Bu konuyu aydınlatabilmek için, sinemaya ve sinemadaki türlerin nasıl ayrıldığına bakılabilir. Robert Stam, jenerikle ilgili dört ölçüt sıralar. Bunlar; “... uzantı (etiketlerin genişliği veya darlığı); normativizm (janr üyeliği için önyargılı fikirlere sahip olma); monolitik tanımlar (bir öge sadece bir janra aitmiş gibi); biyoloji (türlerin standartlaştırılmış yaşam döngüsü ile evrim geçirdiği bir tür özçülük)”³⁰ Bu ölçütleri türlere göre yorumlayan kişi, türün içindeki temanın muhtevasının neleri kapsadığını belirlemeli, bir türün varlığı hakkında iddiada

²⁵ René Wellek, Austin Warren, Edebiyat Teorisi, Dergâh Yayınları, 4. Bsk., İstanbul 2016, s. 277.

²⁶ Tzvetan Todorov, Edebiyat Kavramı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2015, 2. Bsk., s. 32.

²⁷ René Wellek, Austin Warren, a.g.e., s. 278.

²⁸ Tzvetan Todorov, a.g.e., s. 28.

²⁹ René Wellek, Austin Warren, a.g.e., s. 277.

³⁰ Daniel Chandler, An Introduction to Genre Theory, s. 2.

bulunurken aslında yok olabileceğini de düşünmelidir. Dahası türün kendine özgü değil de bir başka türün alt türü olma ihtimalini ve türlerin meydana gelirken geçirdiği basamakları göz önünde bulundurmalıdır.

Sinemanın türleri hakkında düşünen Thomas ve Vivian Carol Sobchack, sinemaya göre bir tür sistemi sunmaktadır. Sobchackler, ana tür olarak komedi ve melodram altında bazı alt-türlerden bahseder. Komedinin alt-türü olarak “*kaba komedi, screwball komedi’sini*³¹ ve *müzikal komediyi içeren romantik komedi, müzikal biyografi ve peri masalı*”nı belirtirken melodramada;

“*‘kabadayı’yi ve ‘hayatta kalma filmleri’ (savaş filmi, safari filmi ve felaket filmleri)ni içeren macera filmleri, kovboy filmi, fantezi, korku ve bilim kurguyu içine alan ‘fantastik janrlar’ ve suç filmini (gangster filmi, G-man filmi, Private Eye ya da detektif filmi, kara film, kapak filmi) ve ‘ağlamaklı’ (ya da kadınların filmleri) diye adlandırılan filmini içeren ‘antisosyal janrlar’*”³² anmaktadırlar.

Terimlerde yer alan “filmi” ifadesi kaldırılarak, bu sınıflandırma edebiyatta türler için de uygulanabilir. Bu türlerin beyaz perdeye özgü olduğu düşünülse de edebiyatta da bu türlere benzer türler bulunmaktadır. Zira sinema her ne kadar görsel bir sanat olmasına rağmen bir metne dayanmaktadır. Sadece sinemanın tarihi çok yeni olduğundan edebiyattaki metin türlerini sinemada olduğu gibi iki ana türe bağlamak güçtür. Buna ek olarak sinemadaki türlerin isimlerine bakılacak olursa film türlerinin ya mekânı ya da konuyu temel alarak ayırt edildiği görülmektedir. Yalnız bu iki ölçüt, edebî metinlerin türlerini belirlemede sağlıklı bir yöntem değildir; çünkü edebî metinlerde mekân ve konu haricinde dikkate alınacak birçok edebî öge söz konusudur. Türler ayırt edilirken metnin sadece muhtevasına değil, aynı zamanda “*hacmi veya uzunluğu*”³³ da göz önünde bulundurulur.

Edebiyatta türler söz konusu olmaya başladığı andan itibaren kullanıldıkları amaçlara göre kurallara sahip olmuşlar ve bu kuralların dışında eser verenler edebiyat âleminde dışlanmışlardır. Türler, belki de ilk defa tarihte Aristoteles’in Poetika’sında tartışılmıştır. Eserinde şiirin alt türü olan komedi ve trajedi türünün nasıl ayrılması gerektiğine dair görüşlerini belirten Aristoteles, bu konu için ilk teorisyenlerden

³¹ Screwball: Acayip tip. Ü.K.C.

³² Daniel Chandler, An Introduction to Genre Theory, s. 12.

³³ René Wellek, Austin Warren, Edebiyat Teorisi, Dergâh Yayınları, 4. Bsk., İstanbul 2016, s. 271.

sayılabilir. Katı bir biçimde komedi ve trajedi arasında ayırım oluşturan Aristoteles'e nazaran Romalı Horace türler konusuna ılımlı yaklaşan ikinci isimlerden olabilir.³⁴ Buna rağmen, edebiyat âleminde eserler, uzun zaman türler ölçütüncü değerlendirilmiş ve yazarlar bu yüzden katı eleştirilere maruz kalmıştır.

Türlere dair en net fikirlere neo-klasikler sahiptir. Her türü birbirinden ayırarak türlerin kökeni ve gelişimine dair çalışmalar yapmışlardır.³⁵ Hatta yazarlara yönelik en sert eleştirilerin neo-klasikler tarafından yapıldığı söylenebilir. Bu durum 19. yüzyıla kadar devam etmiştir. Ancak 19. yüzyılda matbaanın yaygınlaşmasıyla birlikte verilen eserlerin ve buna müteakip türlerin de çoğalmasıyla artık türlere eskisi kadar özen gösterilmemiştir. Zira sürekli olarak türler doğmakta, diğer türler ortadan kalkmaktadır.³⁶ Bununla birlikte, romantiklerle türlere dair yaklaşımlar daha esnek hâle gelmiş ve türlerin çığnenemez olarak düşünülen kuralları yavaş yavaş türler arasında erimeye başlamıştır.³⁷ Günümüzde ise, özellikle postmodernizmin çoğulculuk ilkesinden dolayı türlerde de buna bağlı olarak bir çoğulculuk anlayışı benimsenmiş ve türler iç içe geçmiştir. Derrida'ya bu durumu şöyle açıklamaktadır; “*Bugün bir roman şiirler, mektuplar ve atasözleri barındırabilir ve böylece janrlar birbirine karışıp birbirini tanımlayabilir.*”³⁸

Türk edebiyatında genel olarak temel tür, şiiirdir. Şiiir, belirli dönem ve zümrelere göre alt türlere ayrılır. İslâmiyet'ten önceki Türk edebiyatında şiiir türleri genellikle farklı nazım şekillerine bağlı olarak anılır. Bunlar; sagu, koşuk, destan vs.'dir. İslâmiyet'ten sonraki Türk edebiyatındaki şiiir türleri ise zümrelere göre değişmektedir. Bu zümreler halk ve divan edebiyatı altında; âşık edebiyatı, dinî-tasavvûfî edebiyat ve dîvân edebiyatı başlıklarıyla incelenir. Âşık edebiyatının nazım türleri; güzelleme, taşlama, koçaklama, ağıt vs.'dir. Dinî-tasavvûfî edebiyatın nazım türleri; devriye, ilâhî, nefes, nutuk, şathiye vs.'dir. Dîvân edebiyatının nazım türleri ise; tevhid, münacat, naat, hilye, methiye, fahriye, hicviye, mersiye, şehrengiz, pendname, gazavatname, lügaz, muamma vs.'dir. Batı etkisinde gelişen Türk

³⁴ Merve Bıyık, *Metaphors of Literary Genres: A Study on Perceptions of Learners*, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013, s. 11.

³⁵ René Wellek, Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, Dergâh Yayınları, 4. Bsk., İstanbul 2016, s. 270.

³⁶ René Wellek, Austin Warren, a.g.e., s. 273.

³⁷ Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, Oxford University Press, 1977, s. 42.

³⁸ Mehmet Korman, *Roots & Branches of Crime: A Genre Study of Detective Fiction*, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2017, s. 8.

şiiirindeki nazım türleri daha çok Batı'dan alınan nazım şekilleri üzerine kurulmuştur. Bunlar; sone, balad, terza-rima, triyoledir. Bunun haricinde serbest müstezat, mensur şiir ve serbest nazım bu döneme has ürünler olarak kabul edilir.

“düzyazı” anlamına gelen “nesir” kelimesi edebî anlamda, Tanzimat Dönemi'nden sonra dilimize girmiştir. Tanzimat'tan önce nesir yerine “inşa” kelimesi kullanılmıştır. Bu türde Veysî, Nergisî vs. gibi isimler eser vermiştir. İnşanın da alt türleri bulunmaktadır. Süslü nesir diye anılan, cümleleri kafiyeli bir şekilde yazılan nesir, bu alt türlerdendir. 15. yüzyılda Sinan Paşa'nın yazdığı Tazarruat, bu türe dâhil edilmektedir. Servet-i Fünûn dönemi ve sonrasında; yazarlar, süslü nesre benzer bir teşebbüste bulunmuşlar ve bunun adına mensur şiir denilmiştir. Mehmet Rauf, Ruşen Eşref Ünaydın, Yakup Kadri Karaosmanoğlu bu türden eserler vermiştir. Günümüzde Türk edebiyatında nesir türüne karar verilirken “*dilbilgisi ve kompozisyon kurallarına uygunluk ve zengin bir muhteva*”ya dikkât edilmektedir.³⁹

Bu türlerin haricinde Türk edebiyatında tiyatro kabilinden ele alınabilecek türler de mevcuttur. Bu türlerde biçim olarak hem şiire hem de düzyazıya rastlanmaktadır. Bunlar; “*Karagöz – Meddah – Ortaoyunu*.”dur⁴⁰. Bu türler, sözlü kültüre dayandığından, yazılı bir metne sahip olmamakla birlikte usta-çırak ilişkisi içerisinde kulaktan kulağa aktarılarak icra edilmiştir. Özellikle meddahlık tamamen doğaçlamaya dayalı olması yönünden diğer iki türden ayrılmaktadır.

³⁹ Kemal Demiray, Edebiyatın Türleri, İnkılâp ve Aka Kitapevleri, İstanbul 1971, s. 10.

⁴⁰ Ahmet Kabaklı, Türk Edebiyatı, C. 1, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 14. Bsk., İstanbul 2008, s. 54.

2. FANTASTİK

2.1. Fantastik Kelimesinin Kökeni

Fantastik, aslında Batı kökenli olmasına rağmen günümüz Türkçe'sinde ve neredeyse bütün dillerde kullanılan; ilginç bir nesne, durum ya da olayla karşılaşıldığında o şeyin sıra dışılığını ifade etmek için başvurulan bir kelimedir. Bu kelime günlük kullanımına yakın bir anlamda sanat alanında da önemli bir işleve sahiptir. Onun sanatta ve özellikle de edebiyattaki işlevini tam olarak algılayabilmek için kelimenin kökenine inmek ve günümüze gelene kadar geçirdiği safhaları gözler önüne sunmak gerekmektedir.

Kelimenin kökenleri Antik Yunanca ve Latince'ye kadar uzanmaktadır. Fantastik kelimesinin "*Grekçede hayalet anlamına gelen 'phantaikos' ve düşgücü anlamına gelen 'phantasia'dan türetil'*"diği⁴¹ düşünülmektedir. Bununla birlikte kelime, "*Latince bir sıfat olan fantasticum yoluyla*" "*“görünür kılmak”, “gibi görünmek”, aynı zamanda da olağanüstü olaylar söz konusu olduğunda “kendini göstermek”, “görünmek”*" gibi anlamlara gelen "*Yunanca bir fiil*" olan "*phantasein*"e kadar gitmektedir.⁴² Yine Helenistik çağlarda kullanılan "*bir imgeyi kasıtlı bir biçimde sunma ediniminden ziyade, esas olarak, uyku veya uyanıklık halinde bizleri ziyaret eden görünümleri ifade ede*"n phantazesthai fiilinin de kelimeyle ilişkisi bulunmaktadır.⁴³

Fantastik kelimesinin kökenindeki bir diğer kelime olan fantezi de Antik Yunan ve Latince'den Batı dillerine geçmiştir. "*Latince'de 'hayalgücü'(imagination) anlamına gelen 'phantasia'*" kelimesi "*Antik Yunan dilindeki 'görüntü, görünüm' anlamına gelen 'phantasia' kelimesinden*" gelmektedir. Bu kelimenin Eski Grekçe'de kökeni ise "*'zihinde veya gözde belirlemek, şekillenmek veya oluşmak' gibi anlamlara sahip*" olan "*phantazo*"dur ve hatta bu kelimenin kökenleri de "*'gün ışığına çıkmak'*

⁴¹ Emel Yurtkulu Yılmaz, 20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, s. 1.

⁴² Pelin Aslan, Ömer Seyfettin'in Efruz Bey'i "Fantezi Roman" Mıdır?, 1. Düünden Bugüne Ömer Seyfettin Sempozyumu, Gönen Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2007, ss. 170-171.

⁴³ Maurizio Ferraris, İmgelem, Çev. Fırat Genç, 7-8'den akt.: Ömer Yiğit Aral, Fantastik Resimde Mekân Kurgusuna Analitik Bakış, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik, İstanbul 2009, ss. 9-10.

anlamına gelen phanio kelimesi” ile “‘ışık’ anlamına gelen ‘fos’ kelimesine kadar” indirgenmektedir.⁴⁴

Gerek kökenbilimsel gerekse anlambilimsel olarak fantastikle alâkası gösterilen diğer kelimeler capriccio, fantaseus, imaginatio, phantasma, phantasmagorie’dir.

İtalyanca bir kelime olan capriccio, “*Geçici heves*” ve “*Fantezi*” gibi anlamlara gelmektedir ve bu terim, sanatta 16. yüzyılda Rönesans ile birlikte Klasisizme tepki mahiyetinde gerçekdışını yansıtmak için kullanılmıştır. “*“korku” anlamına gelen “coporicio” kelimesinden*” türeyen capriccio, “*terimi ilk kez 16. Yy in ikinci yarısında kullanılmıştır ve “grotesk” (grotesque=garip, acayip ve çirkin) “kimera” terimleri ile bağdaştırılmıştır.*”⁴⁵ Aslında capriccio, sözcük anlamı olarak fantastiğin özü itibariyle eş değer bir niteliğe sahiptir. Ancak kelimenin; “*korku, garip, acayip ve çirkin*” anlamlarıyla fantastik sözcüğüyle kökenbilimsel açıdan bir ilişkisinin bulunmadığı anlaşılmaktadır. Zira iki kelimeye de bakıldığında morfolojik olarak da bir ilgi görülememektedir. İllâki aralarında bir bağ kurulmak istenirse 16. yüzyıldaki capriccio’nun fantastiğe bir katkısı olduğu ya da onu beslediği söylenebilir.

Bir diğer kelime olan fantaseus Fransızca’da “*kaçık, aldatıcı*” manasına gelen bir sıfattır ve ayrıca kelimeye “*Fransızca 1831 tarihli Le Dictionnaire de l’Academie*” adlı sözlükte rastlanılmaktadır. Karşılığında “*boş düşlere ve kuruntulara dayanan*” ve “*cismani bir varlık, bir gerçeklik, olmayan bir görüntü*” anlamlarını vermektedir.⁴⁶ Ancak kelimeye 1831 tarihli sözlükte rastlanıldığından bu kelimeye kökenbilimsel açıdan değil de gerek türün çıkış tarihiyle eş zaman göstermesi gerekse fantastik kelimesine morfolojik yönden yakınlığıyla bir bağlantı kurulabilir. Çünkü anlamı Antik Yunan dili ve türün özellikleriyle benzerlik taşımaktadır.

Türün uzun zaman hayal gücü kelimesi ile karşılanması gerektiği yönünde tartışmalar da düşünüldüğünde Grekçe’de phantasia kelimesinin Latince karşılığının

⁴⁴ Liza Büyükaşçıyan, *Fantastik ve Sürrealizmin Görsel İletişimle İllüstrasyona Yansımaları*, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2016, s. 3.

⁴⁵ Ayşe Selcen Yücelen, *Fantastik Realizmde Kurgu ve Kompozisyon*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011, s. 3.

⁴⁶ Pelin Aslan, Ömer Seyfettin’in Efruz Bey’i “Fantezi Roman” Mıdır?, 1. Düünden Bugüne Ömer Seyfettin Sempozyumu, Gönen Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2007, ss. 170-171.

“*imaginatio*”⁴⁷ olması aslında eleştirmenlerin haklı olduğunu göstermektedir. Nitekim “18. yüzyıl Alman okul felsefesi >fantezi< kelimesinin yerine yaratıcı güç anlamındaki >hayal gücü< kelimesini koymuştur”.⁴⁸ Ancak *imaginatio* kelimesi imge ile ilgili olduğundan fantezi kelimesi ile karşılaştırıldığında aralarında farklılıklar ortaya çıkmaktadır. “Anlam olarak imgelem namevcut olanın akılda tutulmasıdır, Fantezi ise onun yeniden işlenmesidir. Yeniden işleme edimi akılda tutma edimine göre hataya daha açık olduğundan, fantezide gerçekdışı olana imgelemden daha yatkındır.”⁴⁹ Yani imge soyut bir şeyin akılda belirli bir nesne ya da görüntü ile zihinde anlamını bulması iken fantezi bu görüntünün daha detaylı ve girift bir şekilde işlenerek anlatılmasıdır. Tolkien de, bir filolog olarak bu durumu bildiğinden türün terim karmaşasını fantezi kelimesiyle çözmek istemiştir.⁵⁰

Phantasma ise hayalet anlamına gelen isim işlevinde bir kelimedir⁵¹ ve anlamıyla fantastik kelimesi ile doğrudan bir bağı bulunmaktadır. Diğer bir kelime olan fantosmagori köken olarak phantasma yani hayalet anlamını içinde barındırmakla birlikte “Yunanca, konuşmak anlamına gelen *agoreuein*”i içermekte ve böylelikle “hayaletlerle konuşma” gibi bir anlama gelmektedir.⁵² Fakat anlamının genişleyebileceği de düşünülerek kelime ayrıca “1797’de ortaya çıkan ve karanlıkta özel bir tür fener yardımıyla yaratılan ışıklı figürler”⁵³ anlamına da gelmektedir.

Dilimizdeki Öztürkçe hareketi doğrultusunda fantezi kelimesinin karşılığı olarak “*düşlem*”⁵⁴ tercih edilmiştir. Bu kelimenin seçilmesinin nedeni biraz da fantezi kelimesinin dilimizde “*cinsel fanteziler, fantezi giyim, fantezi müzik*” gibi çağrışımları⁵⁵ yapmasıdır. Fakat bu kelimenin günümüzde özellikle psikoloji alanında kullanılması türün zaten muallakta olan yapısını daha fazla çelişkili hâle

⁴⁷ Nevin Hur, Fantastik Bir Roman Olarak “Havada Yürüyen”, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya 2011, ss. 5-6.

⁴⁸ Nevin Hur, a.g.e., ss. 5-6.

⁴⁹ Ömer Yiğit Aral, Fantastik Resimde Mekân Kurgusuna Analitik Bakış, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik, İstanbul 2009, s. 9.

⁵⁰ J.R.R.Tolkien, Peri Masalları Üzerine, AltıKırkBeş Yayın, İstanbul 1999, ss. 68-69.

⁵¹ Pelin Aslan, Ömer Seyfettin’in Efruz Bey’i “Fantezi Roman” Mıdır?, 1. Düünden Bugüne Ömer Seyfettin Sempozyumu, Gönen Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2007, ss. 170-171.

⁵² Michael Hauskeller, Mögliche Welten; Neue Phantastische Reisen Durch die Philosophie, veröffentlicht von C. H. Beck, München 2006. s. 7’den akt.: Şenay Kırgız, E.T.A Hoffmann’ın Eserlerinde Fantastik Öğeler, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010, ss. 9-10.

⁵³ Duygu Karabayraktar, Fantastik Sinema ve Görsel Efekt “Bir Tahta Parçası”, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010, ss. 4-5.

⁵⁴ Mehmet Güler, Öyküde Fantezi/Düşlem, Adam Öykü, Mart-Nisan 2004, S. 51, s. 118.

⁵⁵ J. Laplanche / J.B. Pontalis, Temel Düşlem / Kökenlerin Düşlemleri / Düşlemin Kökenleri, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 11.

getirmektedir. Ruhbilim Terimleri Sözlüğü'nde kelimenin anlamı “*Gerçeklerden koparak içte kalan dilekleri, imgelem etkinlikleri ile doyurmakta kullanılan tasarımların tümü*”⁵⁶ şeklinde gösterilir. Aslında psikolojideki bu çelişkili durumun sorumlusu Freud'dur. Hem gündüz düşleri hem de bilinçdışı düşlere “*phantasie*” kelimesini kasıtlı olarak kullanmıştır. Bunun için gündüz ve bilinçli düşleri içeren “*fantasme*”, bilinçsiz ve diğer düşleri içeren “*phantasme*” kelimesi önerilse de o “*phantasie*” kelimesini tercih etmiştir. Kelimedeki ısrarı nevrotik hastaların hem bilinçli hem de bilinçsiz düşler görebileceği düşüncesinden kaynaklanmaktadır.⁵⁷ Ancak bu ısrar; psikoloji açısından olumlu, edebiyat açısından olumsuz sonuçlar doğurmaktadır. Bu yüzden Donald W. Winnicott, “*phantasying*” ve “*düşlemler*” fiillerinin farklı olduğunu öne sürer. “*Bu faaliyetlerin ilki olan düşlemler bir kapasitedir, ikincisi ise eylemi felç eden bir savunmadır. “Phantasying”in simgesel bir anlam ve şiirsellik taşıdığını da ekler.*”⁵⁸ Yani *phantasying* sanatsal bir durumken, düşlemler, nevrotik hastalarda kişinin eylemlerini sınırlayıp kişiyi hasta eden hâllerdendir.

Günümüz manasına yakın olarak fantastik kelimesi Orta Çağ'da “*akılsız, çılgın*” gibi karşılıklarla 1380'in Fransa'sında kullanılmaya başlanır.⁵⁹ Ancak kelimenin “*yalnızca hayal dünyasında var olan*” manasıyla 14. yüzyılda İngilizce'de var olduğu da bilinmektedir.⁶⁰ Ayrıca Hollandalı ressam Hieronymus Bosch hakkındaki şu söz tarih olarak da kafa karıştırmaktadır; “*Bosch (1450-1516), muhtemelen fantastik yaratıcılığın en büyük ustasıdır.*”⁶¹ Aynı sorun, türün kendisi için de geçerlidir. Buradan çıkartılacak yorum sadece kelimenin bugünkü anlamına yakın olarak Orta Çağ Avrupası'nda kullanılmaya başlandığıdır.

⁵⁶ Ayşe Selcen Yücelen, *Fantastik Realizmde Kurgu ve Kompozisyon*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011, s. 3.

⁵⁷ J. Laplanche / J.B. Pontalis, *Temel Düşlem / Kökenlerin Düşlemleri / Düşlemin Kökenleri*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002, ss. 65-67.

⁵⁸ Betty Denzler, *Ünlü Olmayı Hayal Eden, Ancak Sesini Gizleyen Kadın Opera Sanatçısı, Düşler, Düşlemler ve Masallar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012, s. 36.

⁵⁹ Duygu Karabayraktar, *Fantastik Sinema ve Görsel Efekt “Bir Tahta Parçası”*, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010, ss. 4-5.

⁶⁰ Duygu Özakın, Bulgakov ve Márquez'de Realizmin Öteki Yüzü: Toplumsal Başkaldırı Aracı Olarak Fantastik ve Büyümlü Gerçekçi Edebiyat, IV. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi, Kırıkkale 2013, s. 144.

⁶¹ Ayşe Selcen Yücelen, a.g.e., s. 1.

2.2. Fantastik Nasıl Ortaya Çıkar

Fantastiğin edebiyatta bir tür olarak belirmesi aslında “*toplumun bitmişliğine ve artık söyleyecek sözünün kalmamasına*”⁶² delâlettir; çünkü böyle bir toplumda bütün gerçeklikler konuşulmuş ve bu yüzden tüketilmiştir. Geriye sadece dinî olarak hurafe denilen, psikolojik bağlamda “akıl oyunları” diye nitelendirilebilecek şizofreni ve halüsinasyonlar, bununla birlikte hiçbir şekilde açıklanamayan doğaüstü olaylar kalmıştır.

Toplum sadece içten içe kendisini bitirmez; irade dışında gerçekleşen savaş, hastalık, kıtlık, deprem vs. gibi olaylar da “*kriz*”e⁶³ sebep olur ve bu felâketler karşısında da toplumun nutku tutulabilir. Bunların haricinde fantastik “*kanıt ve inancın ortak standardının evrensel olarak kabul edilmediği bir ortamda*”⁶⁴ ortaya çıkma eğilimindedir; yani bilimsel gerçeklikler ile din birbirini dengeleyemiyor; biri diğerinden ağır basıyorsa ve yahut dindeki olağanüstülüklerle bilimsel bir açıklama getirilemiyorsa fantastik meydana gelmektedir.

2013’ün verilerine göre 2003’ten bu yana her yıl “*en çok izlenen ve gişe hasılatı yapan filmlerinden yedisi fantastik filmlerdir*”⁶⁵. Edebiyatta da durum, farksızdır. Amerikan Edebiyatı’nda “*Best-Seller*”; yani en çok satan kitaplar genellikle fantastik türündendir. Bu, sadece Amerika ya da Batı ülkeleri için geçerli değildir, Türkiye’de de aynı şey söz konusudur. O hâlde dünyayı sarıp sarmalayan fantastiğin bu kadar tutulmasının sebeplerinin incelenmesi gerekmektedir.

Günümüz dünyasında fantastiğe ilgi duyan kesim, bilim ve teknolojinin imkânlarıyla boğulmuş bir nesildir. Bu imkânlara karşın, bu neslin de kendine has sorunları vardır. Yani bilim ve teknoloji bütün sorunlara çözüm değildir. Bu sorunlar arasında; “*yalnızlık, yarışma zorunluluğu*”⁶⁶ önde gelmektedir. Bu kesim, sınavlarla sürekli bir rekabetin içinde kalmakta, birinci olma arzusuyla gerçek dostluklar

⁶² Pierre-Georges Castex, *Le Conte Fantastique en France*, José-Corti, 1951, Paris, s. 143’ten akt.: Aydın Ertekin, *Fantastik Yazın, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013*, s. 13.

⁶³ Aydın Ertekin, a.g.e., s. 79.

⁶⁴ Margaret Louise Carter, *Specter or Delusion? The Supernatural in Gothic Fiction*, UMI Research Press, 1987, s. 9.

⁶⁵ Haşim Demirtaş, *Türk Sinemasında 1960-1980 Yılları Arasında Çizgi Roman Uyarlaması Fantastik Filmlerde Erkek Kahraman Temsili*, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 2014, s. 14.

⁶⁶ Necdet Neydim, *Popüler Çocuk Kitapları ve Medyasının Çocuk Kültürüne Etkilerine Sosyolojik Gerçeklikler Açısından Bakış*, <http://www.ogretmen.info/makale/17.pdf> (E.T: 16.5.19).

kuramamakta ve yalnız kalmaktadır. Bu yüzden gerçek diye nitelendirilen dünya, omuzlarına ağır geldiğinde; Gönül Yonar'a göre "*hayali, sorumluluk hissettirmeyecek, algılarını zorlamayacak, onları birtakım şeyleri sorgulamaya itmeyecek*"⁶⁷ şeyleri tercih etmektedir. Bunlardan biri de fantastik türdür. Okuduğu kitaptaki kahramanla yalnızlığı, dışlanmışlığı ile benzeşen okur, kahramanın gerçekleştirdiği doğüstü eylemlerle, gerçek hayatta yapmaya çalıştığı; fakat muvaffak olamadığı eylemleri bir tutarak bir tatmin duygusu yaşamaktadır; çünkü bu türdeki "*ikilikler de özellikle gençlerin hayattaki mücadeleleri ile ilgilidir*"⁶⁸. Fantastik bu özelliklere sahip olsa da Türk eğitim müfredatında yeri yoktur.⁶⁹ Hâlbuki fantastiğin müfredatta yer alması, dikkat dağınıklığı olan, derslerden sıkılan öğrencilerin okulu sevmesini sağlayacaktır.

Aslında sadece genç kesim için değil, Gönül Yonar Utku'ya göre "*insanın 'var olmayı sürdürmek için'*"⁷⁰ fantastiğe başvurması gerekir; çünkü karamsarlığa ve melankoliye inat; fantastik her zaman insana bir umut verir ve Dumbledore'un dediği gibi; "*Mutluluk her zaman vardır. Yeter ki en karanlık anlarınızda ışığı açmayı unutmayın.*"⁷¹

2.2.1. Fantastiğin Aydınlanma Çağı'na İsyanı

İstanbul'un fethi ile başlayan, 19. ve hatta 20. yüzyılı kapsayan Avrupa'daki yenilikler; Avrupa'nın, kiliseyle olan bağlarını koparmış, skolastik düşünce sona ermiş ve tamamen sekülerize olmuş bir çağa adım atılmıştır. Bu dönem boyunca meydana gelen Rönesans ve Reform hareketleri, coğrafi keşifler sonucu sömürgecilik ve Amerika'nın kuruluşu, Fransız İhtilâli ve Sanayi Devrimi gibi vakalar; toplumların bütün dikkatlerini sürekli değişim ve gelişim olgusuna çekmiş ve bilim baş tacı edilmiştir. Bütün bunların sonucu olan, insanın beş duyusu haricinde bir gerçeklik tanımayan pozitivist anlayış sadece fen bilimlerinde değil, sosyal bilimlerde ve ayrıca sanatta etkisini göstermiştir.

⁶⁷ Hülya Sadiye Gökçek, Gülten Dayıoğlu'nun Gençlik Romanlarında Fantastik Unsurlar, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun 2013, s. 20.

⁶⁸ William Indick, Ancient Symbology in Fantasy Literature, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina 2012, s. 5.

⁶⁹ Tuğba Kahraman, Türk Edebiyatının Hayalperest Çocuğu Fantastik Edebiyatın İlköğretim (5.6.7.8) Kitaplarına Yansıması, Başkent Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2015, s. 129.

⁷⁰ Hülya Sadiye Gökçek, a.g.e., s. 20.

⁷¹ Alfonso Cuaron, Harry Potter ve Azkaban Tutsağı, (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban), Warner Bros, ABD, İngiltere, 4 Haziran 2004.

Çağlar boyunca maddî ve manevî olarak adeta iki kefeye ayrılan, elinden geldiğince de bu iki kefeye özen gösteren insanoğlu, meydana gelen yeniliklerle maddî kefeyi doldururken diğer kefeyi boş bırakmış ve dengesini alt-üst etmiştir. Artık seküler bir hayat sürdüğünden manevi kefeye din ya da dine benzer, metafizik yahut hayal gücü gibi soyut kavramları da koyamamakta, yine de bunlara benzer bir şeye ihtiyaç duymaktadır. Böyle bir ortamda akım olarak Romantizmin doğaya ve maneviyata yaptığı çıkartma, bir nebze olsun dengeyi sağlayabilmiş olsa da yenilikler ağır bastığından hükmü en fazla yarım asır sürebilmiştir. Realizm ve Natürizm gibi akımların bilime dayanarak gelmesi daha güçlü bir etki oluşturmuştur.

Aydınlanma Çağı'na karşı ilk hareketlerden olan Romantizmin amacı; *“efsanevi ve tuhaf konulara ilgi göstermiş; köleleştirilen halkları özgürleştirmek ve uluslarının tarihini yeniden canlandırmaya çalış”*maktır.⁷² Çünkü bu halklar olağanüstüne gösterdikleri ilgiden dolayı tıpkı Avrupa'nın, dini; hayatlarından çıkarması gibi dışlanmıştı. Diğer özgürleştirme ve milletlerin tarihini canlandırma hedefleri Fransız ve Sanayi Devrimi'nin etkisiyledir.

Sanayileşmenin sonuçlarından olan köyden kente göç, Romantizmle tam tersi bir hâl alır. Eserlerde mekân olarak genellikle el değmemiş tabiat tercih edilir. Böylelikle reddedilmeye çalışılan “doğüstü” eskisi kadar olmasa da eserlerde mekân olarak seçilen tabiatla karşımıza çıkar. Bir yanda el değmemiş bir doğa, diğer tarafta dumanlı bacaların olması; insanların hayatlarında bir dengesizliğin olduğunu fark etmesini sağlar ve çağa karşı isyanlar başlar. Bu durum, *“akılcılık”*ın sözünün geçmediği *“ruhsal gerçeklik”*i ön plâna çıkarır.⁷³ Her şeyin akıl olmadığı, aklın yanısıra duygulara ve sezgilere de inanılması gerektiği vurgusu yapılır. Romantizm, çağın akılcı tarafını eleştirse de *“irrasyonel”* değildir. O, aklın sistematikleştirilmesine karşı durur.⁷⁴ Çünkü aklın bir sisteme indirgenemeyecek kadar uçsuz bucaksız olduğu kanaatindedir.

⁷² İsmail Hakkı Burdurlu, Hector Berlioz Fantastik Senfoni'nin (Op.14) Bölümlerinden Seçilen Belirli Sahnelerin Orkestral Yorumlama Açısından Müzikal Karakter Analizi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Çalışması Raporu, Ankara 2016, s. 10.

⁷³ Ada Myriam Scanu, Art Nouveau Art fantastique, Bolonya Üniversitesi, 2004, s. 11.

⁷⁴ Sema Maşıklı, Avrupa Sanatı'nda Romantizm'den Günümüze Fantastik Eğilimler, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006, s. 4.

Romantizmin 18. ve 19. yüzyılların bir akımı olduğu bilinmesine rağmen, temelindeki başkaldırıdan kapitalizm de nasibini almıştır. Bununla birlikte kapitalizmin hâlâ yaşamakta olduğu düşünüldüğünde “*dışavurumculuk ve gerçeküstücülük*” gibi akımların barındırdıkları romantik öz itibarıyla Romantizmin devamı olduğu söylenebilir. Hatta bu yüzden “*Romantik bakış açısı*”nın hiç bitmediği dahi iddia edilebilir.⁷⁵ Bir akım olmasa da aslında bir tür olarak fantastik, bu bakış açısını başından beri korumaktadır ve bu yönüyle ona romantik akımın ürünü gözüyle bakılabilir.

Edebî tür olarak kabul edilen fantastiğin ortaya çıkış sebebi Romantizm gibi çağa başkaldırı amaçlıdır. Gerek teknolojinin gerekse bilimin aşırı şekilde hızlı ilerlediği 19. yüzyılda bilimin açıklayamadığı “*din, metafizik ve hayalgücü*” ötekileştirilmiş; ilerlemeler, insanın çok az bir çabayla olağanüstü mesafeler kat etmesi için olmuştur. Ancak çağ bu kadar iyimser gösterilmesine rağmen yeniliklerin mimarları olan alt kademedeki insanlar, işçiler zor şartlar altında hayatlarını sürdürmeye mahkûm edilmiş ve Avrupa’da yeni bir “*sosyal gerçeklik*” kendisini göstermiştir.⁷⁶ Bu, üst kademedeki insanlar tarafından örtbas edilmeye çalışılan “*görünmeyen gerçekler*”dir⁷⁷. Fantastik, bu tabloyu gözler önüne sermenin çabasıdır. Nitekim seçilen mekân, zaman, eşya gibi unsurlarda çağın bu “*görünmeyen sosyal gerçeklik*” boyutunu fark etmek mümkündür. İlkel mekânlar, karanlık objeler hep işçilerin hayatlarını yansıtmaktadır.

İnsan, o çağa kadar bir özne iken, yenilikler tarafından kontrol edilen bir nesne durumuna düşmüştür. Bu durum da insanı yalnızlaştırmıştır. Yalnızlaşan insan; dinin, metafiziğin ve hayal gücünün de ötekileştirilmesiyle nesne olmaktan da çıkarak bir hiç konumuna düşmüştür. Sanayi Devrimi’nin dayattığı “*daha ileriye, en ileriye ulaşmak*” hedefi insanın özgürlüğünü elinden almıştır. İnsanın artık sadece belirli eylemleri vardır; çalışmak, uyumak ve yemek. Bu durumdaki insan da kendi kişiliğini bulabilmek için “*fantastiğe sığınmıştır*”⁷⁸. Böylelikle insan gündelik telaşların

⁷⁵ Emrah Uysal, Komet ve Mehmet Gülyüz’ün Resimlerinde Fantastik Figürasyon ve Mekan Yorumları, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik, İzmir 2009, s. 20.

⁷⁶ Jany Boulanger, Le Fantastique, 2004, <http://www.cvm.qc.ca/encephi/syllabus/litterature/19/fantastique.htm> (E.T: 13.5.19).

⁷⁷ Seda Gül Kartal, Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Roman ve Hikâyelerinde Fantastik Ögeler (1923-1960), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, s. 13.

⁷⁸ İnci Taş, 1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, ss. 18-19.

cenderesinden uzaklaşabilme imkânıyla özgürlüğü tadabilmiştir. Hiçleştirilen, makinalaştırılan, amaçsız bırakılan kişi, bu türle tanıştığı kişilerin eylemlerini türün içindeki heyecanla tecrübe ederek kaybettiğini bulabilmiş ve “*var olduğunun bilincine var*”mıştır⁷⁹.

Din ve manevi unsurlar insanın hayatından çıkmadan önce insanlar olağanüstüyü de hayatlarının bir parçası olarak kabul etmekte ve bu durumu sanat eserlerine taşımaktaydılar. Bu yüzden Aydınlanma Çağı’na kadar; “*gerçekçi ve fantastik edebiyat unsurları arasında belirgin bir ayırım ya da ayırım olmadığı iddia edil*”mektedir⁸⁰. Maneviyatın insanın hayatından çıkmasından sonra buna dair olguları bilim açıklayamadığından manevi şeyler “fantastik” addedilmiştir. “*Bunun altında yatan asıl neden “fantastiğin dile getirdiği kuşuklara varmak için aklın sınırsız güçlerine inanmış olmak” gerekliliğidir.*”⁸¹ Aklın sınırsız güçlerinin olduğuna inanmak demek, insanın akıl haricinde bir şeye sahip olmadığını iddia etmektir. Oysaki bir tür olarak fantastik, bu iddianın tam zıddını göstererek insanlar üzerinde bir şok etkisi oluşturmuş, o zamana kadar bilimin yöneltmeye cesaret edemediği soruları insanlara yönelterek insanlığı cevapsız bırakmıştır. Yani sanılanın aksine bir tür olan fantastik, insanlık tarihiyle değil, seküler bilimin doğuşuyla yaşattır.

Aydınlanma ile bir türlü sistematikleştirilemeyen, bir mantığa dökülemeyen “sıradışı” unsurlar, akli kısıtladığına inanılarak bir kenara itildiğinden fantastik “*akıl dışı olanın yeniden doğuşunu temsil eder*”⁸². Çünkü insanların o zamana kadar dinleyip inandığı masallar, efsaneler, halk hikâyeleri, dinî menkıbeler vb. gibi metinlerin yokluğunu yeni türün aratmaması gerekmektedir. Tzvetan Todorov, belki de tür için çağın içindeki bu sosyal gerçekliği yansıttığından, “*pozitivist XIX. Yüzyılın vicdan rahatsızlığı*” demiştir.⁸³ Zira insanlık bu metinlerin yokluğunu çekmeseydi, böyle bir türün ihtiyacını hissetmeyecekti. Bu vicdan rahatsızlığı aslında sadece kutsal ve epik addedilen metinlerin değil biraz da dinin varlığının eksikliğinden de

⁷⁹ Deniz Tarba Ceylan, “Fantastik Romanda Sözü Gücü: Ursula Le Guin’in Yerdeniz Âleminde Dil ve İsimler”, Akşit Göktürk’ü Anma Toplantısı, s. 52’den akt.: Seda Gül Kartal, Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Roman ve Hikâyelerinde Fantastik Ögeler (1923-1960), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, s. 19.

⁸⁰ John Clute-John Grant, The Encyclopedia of Fantasy, Orbit, 1996, ss. vii-x.

⁸¹ Jourde- Tortorese, “Fantastik: Mantık İçin Bir Skandal”, s.78’den akt.: Kartal, a.g.e., s. 15.

⁸² Pierre Jourde-Paolo Tortorese, “Fantastik: Mantık İçin Bir Skandal”, Kitaplık Dergisi, Kasım 2003, Sayı: 66, s. 79’dan akt.: Veli Uğur, Türk Edebiyatında Fantastik Roman, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, S. 42, 2011, s. 142.

⁸³ Tzvetan Todorov, Fantastik Edebi Türü Yapısal Bir Yaklaşım, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, s. 162.

kaynaklanmaktadır; çünkü yukarıda da belirtildiği üzere belirli eylemlerle sınırlanan insanoğlu; Tanrı'ya, duaya vs. gereksinim duymamakta, duygusal tarafı kilitlenmekte, “*manevi yanı*”⁸⁴ kaybolmaktadır. Alışmış olduğu bir şeyin hiçliğini algılayan kolektif bilinçdışının acı çekmesi insanlığın bilincinde “pozitivist XIX. yüzyılın vicdan rahatsızlığı” olarak kendisini fantastik şeklinde göstermiştir.

“*Aydınlanma Çağı'nın iyimserliği (...) geleceğe olan güvenin*”den⁸⁵ kaynaklanır. Oysa çağın aksine fantastiğin bu geleceğe güveni yoktur; çünkü bu çağ geçmişini reddederek ve yıkarak ilerlemektedir. Bu yüzden fantastik “Geçmişini bilmeyen geleceğine yön veremez.” mantığıyla hareket eder ve güvenilir bir gelecek kurabilmek adına okura hep geçmişin izlerini hatırlatır. Geçmişe olan bu bağlılığı onu biraz da nostaljik bir tür yapmaktadır.

Fantastiğin teorisyenlerinden Eric S. Rabkin, Aydınlanma Çağı'ndan itibaren insanın maruz kaldığı dünyayı “... *kir tutan ve insanların sebepsiz yere öldüğü ve suçun itibar gördüğü ve gerçek aşkın hükmünün olmadığı dağınık bir yerdir.*”⁸⁶ olarak değerlendirirken fantastiğin bahsedilen dünyanın tam zıddı olduğunu belirtir gibidir. Öyleyse fantastik tür; “temizliğin, adaletin, barışın hüküm sürdüğü, büyük aşkların yaşandığı, basit, sakin ve baskının olmadığı bir dünya” vaat eder. Bu açıdan bakıldığında da tür, ütopyaya yaklaşır gibidir. Fakat zaman ve mekân açısından gerçek dünyada geçmesi onu ütopyadan ayırmaktadır.

Fantastiğin isyanı hicivdeki gibi keskin ya da doğrudan olmadığından türe “*modern/kapitalist uygarlığın romantik eleştirisi*”⁸⁷ olarak bakılmaktadır. Bu, fantastiğin üslubundan kaynaklanmaktadır. Eleştiriyi kurgunun içine fantastik olaylar, nesnelere, kişiler vs. ile gömmekte, bu eleştirinin nitelikli okur tarafından çıkarılması beklenmektedir. Aksi takdirde okunan sadece sihirli birtakım olaylardan ibaret kalacaktır. Bunun sebebi de çağın insanının sıradışı şeylere duyduğu özlemdir. Böyle şeylerle karşılaştığında akıl devreden çıkarak bir şok yaşanır ve bu şokun verdiği

⁸⁴ Veli Uğur, Türk Edebiyatında Fantastik Roman, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, S. 42, 2011, s. 141.

⁸⁵ Emel Yurtkulu Yılmaz, 20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, s. 17.

⁸⁶ Eric S. Rabkin, *Fantastic Worlds Myths, Tales, and Stories*, Oxford University Press, New York 1979, s. 3.

⁸⁷ U. Uraz Aydın, *Sihir ve Ütopya*, Versus Kitap, İstanbul 2008, s. 2.

heyecanın sürmesi için eleştiri yapmak okur tarafından göz ardı edilir; çünkü şokun sürekli olması arzulanmaktadır.

1850’lerden sonra pozitivism, edebiyatı Realizmle etkisi altına alır. Anlatılar, Realizme göre şekillenir ve beş duyu organının gözlemleyip algılamadığı şeylere eserlerde değinilmez. Yine de “*Honoro de Balzac, Nikolay Vasilyeviç Gogol, Fiodor Mihayloviç Dostoyevski, Guy De Maupassant*”⁸⁸ ve “*Théophile Gauthier, Edgar Allan Poe ve E.T.A Hoffman*”⁸⁹ gibi eserlerinde türe önderlik edecek fantastik unsurlara başvurmuş istisnalar mevcuttur.

Bugüne kadar büsbütün bir isyanın sancaktarlığını yapan belki de tek bir eserden bahsedilebilir. O da; Tolkien’in *Yüzüklerin Efendisi*’dir.⁹⁰ Eserde, Aydınlanma Çağı’nın Avrupa’yı ve hatta dünyayı nasıl böldüğü, sanayileşmenin doğayı nasıl kirlettiği ve insanların bir madde uğruna nasıl değişebildiği anlatılır. Ayrıca eserin sonunda bütün bu kötülüklerden insanın nasıl sıyrılabileceği gösterilir. Bu yönleriyle eser, isyanın sancaktarlığını hak etmektedir.

2.3. Fantastiğin Kaynakları

Fantastikte hayal gücü daima ön plânda tutulduğundan fantastik, bütün edebî türlerle bir temas hâlinindedir; çünkü hangi türün, yazarda ne çeşit bir hayal gücünü tetikleyeceği bilinemez. Buna karşın fantastiğe benzer, yani içerisinde doğaüstü unsurların bulunduğu edebî türler, fantastiğin sıradışı unsurlarının kullanılmasında sadece yazara değil, ayrıca türe de kaynaklık eder. Bu metinler genellikle gerçeklikleri dışlanarak bir kenara itilmiş ve sadece edebî araştırmalara konu olan türlerdir.

Öncelikle gerek semavî olması gerekse halkın gözünde belirli bir yere sahip olması dolayısıyla fantastiğin en çok yararlandığı metinler “*kutsal kitaplar*”dır⁹¹. Fantastik anlatıların çoğu dinî mercekli olmasa bile insanlara modernizmle yitirdiği ahlâkî değerleri hatırlatmanın peşindedir ve bu değerler için başvurulacak ilk kitaplar

⁸⁸ Seda Gül Kartal, Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Roman ve Hikâyelerinde Fantastik Ögeler (1923-1960), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, ss. 17-18.

⁸⁹ Boulanger, Le Fantastique,

<http://www.cvm.qc.ca/encephi/syllabus/litterature/19e/fantastique.htm> (E.T: 13.5.19).

⁹⁰ Selvi Şenel, Fantastik Sinema ve Günlük Düşünce: Yüzüklerin Efendisi Üzerine Bir Alımlama Çalışması, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2009, s. 16.

⁹¹ Pelin Aslan Ayar, Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960), İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 27.

kutsal kitaplardır. Fantastik yazar, eserlerinde bazen doğrudan ayete yer vererek bazen kutsal kitabın içindeki bir hikâyeyi değiştirerek sunma yoluna gider. Ayrıca iyi ve kötünün savaşının anlatıldığı fantastik metinlerde de bu kitaplardaki özellikle cennet ve cehennem tasvirlerinden ilham alınarak mekân tasvirlerinin kasvetinin ve ferahlığının sağlandığı söylenebilir.

Fantastikte izlerine rastlanacak eski edebî metinlerden bir diğeri çoğunlukla bir din dervişinin hayatını anlatan “*yarı mukaddes*”⁹² sayılan menkıbelerdir. Fantastik, bu metinlerin içindeki dervişi alır ve yaşlı, bilge adam arketipini oluşturur. Aksakallı, elinde asası, kırışık bir yüz; fakat aydınlık gözlerle betimlenir. Bu kişi hemen hemen her fantastik metinde mevcuttur; her şeyi bilme, en karanlık zamanlarda bile yol gösterip yardım edebilme özelliğine sahiptir. Bu özellikleriyle olayların düğümlendiği, bir çıkmaza girdiği anda kahramanlara katkıda bulunur.

Fantastiğin kahraman, olay örgüsü ve sıradışı varlıklar seçiminde müracaat ettiği; geleneksel halk anlatıları başlığı altında değerlendirilebilecek türler; “*epik ve lirik şiir, edebi peri masalı, romans, sözlü halk hikayeleri, mit ve efsane*”dir⁹³. Bu türlerden epik ve lirik şiir, romans, mit ve efsaneden fantastikteki başkişinin hem fizikî hem de ruhî betimlemeleri, sıradışı varlıklar alınır. Peri masalı ve sözlü halk hikâyelerinden ise Propp’un, Campbell’ın listelediği olay örgüsünün basamakları çoğu zaman aynı sırayla kullanılmak suretiyle faydalanılır.

Mitler de fantastik tür gibi “*toplumsal kriz dönemlerinde*”⁹⁴ ortaya çıkmıştır. İki tür de insanın kendi toplumuna inancını yitirmeye başladığı zamanlarda birlik ve beraberliği sağlama gibi bir işlevi taşımasından ve ayrıca köken itibarıyla fantastiğin modern miti içermesi bakımından önemlidir. Zaten Aydınlanma Çağı ile “*Mythoclasm*” denilen mitin ölümü, fantastik tür ile “*Mythopoeia*”ya yani mitin yaratılışına dönüşmüş, böylelikle mitin kültürel hayattaki eksikliği giderilmiştir.⁹⁵

⁹² Gönül Yonar, Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2011, s. 207.

⁹³ Jacqueline Furby, Claire Hines, Fantastik, Kolektif Kitap, İstanbul 2014, s. 17.

⁹⁴ Ünsal Oskay, Çağdaş Fantazy, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2014, s. 62.

⁹⁵ William Indick, Ancient Symbology in Fantasy Literature, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina 2012, s. 175.

Bu türlerin yanısıra fantastiğin kaynak olarak doğrudan başvurduğu metinler arasında “*Binbir Gece Masalları ya da Kral Arthur’e ait çok sayıda söylence*”⁹⁶ vb. gibi eserler de mevcuttur. Bu metinlerde fantastiğin kullandığı olay örgüsü, kahraman özellikleri, sıradışı varlıklar vb. gibi özelliklere rastlanılır. Batı’da özellikle Kral Arthur’a dair söylenceler güncellenerek fantastik adıyla yeniden yayımlanmaktadır.

Ortaçağda aristokratların okuduğu hacim olarak fazla uzun olmayan, içindeki kahramanların genellikle lord, şövalye gibi asil insanlardan seçildiği bir tür daha vardır. Bu türde kahramanlar genellikle kötülüğe karşı kahramanca bir savaş verir ve sonunda ödüllendirilerek bir prenses ile evlendirilir. Bu destansı türe romans denilmektedir. Fantastik türün özelliklerine bakıldığında onun için, “*ortaçağ romansının yeniden doğuşudur*”⁹⁷ da denilebilir; çünkü iki tür hemen hemen aynı özelliklere sahiptir. İki türde de kahraman bir yolculuğa çıkar ve kötülükle çatışır. Ayrıca kötülüğü alt ettikten sonra başladığı yere geri döner; ancak artık okurun karşısında köyünü terk eden saf çocuk değil, bir kahraman bulunmaktadır. İki tür de dine uzak mesafede olduklarından “*laik*”⁹⁸ türlerdendir. Hem romans hem fantastikte; eser “*mutlu son*”⁹⁹ ile biter ve iki tür de hayalî olana karşı tutumlarından dolayı “‘*çocuksu*’ ve ‘*gayri-ciddi*’”¹⁰⁰ olarak değerlendirilmiştir.

2.3.1. Menippea ve Fantastik

Mihail Bahtin, antik dönemdeki “*Menippos yergisi*” adlı türün günümüze kadar gelen diğer edebî türleri etkilediğini belirtmektedir. “*menippea*” olarak kısalttığı türün güldürü özelliğinin çokça olduğuna dikkat çeker. Bu türde yer alan kişilerin özellikle tarihten bilindik kişiler olduğunu söylediği türde *olay örgüsü ve felsefi yaratımın olağandışı özgürlüğü*” aracılığıyla şekillenmesini “*fantastik olanı icat etmesi*”ne bağlar. Türün olay örgüsünde eser kişinin bir fikir peşinde yola çıkması ve bu yolda geçirdiği maceralar ve bu maceraların birer sınav niteliğinde olması menippea’nın fantastiğin kökeni olduğunu düşündürmektedir. Bu türün, fantastikle ilişkilendiren diğer benzer noktası, antik dönemde oluşmasına rağmen bu türde mekân ayırımına

⁹⁶ Emel Yurtkulu Yılmaz, 20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, s. 27.

⁹⁷ Tuğçe Çankaya, Constructing and Deconstructing Chivalric Romance and Modern Fantasy Literature, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2015, s. v.

⁹⁸ Tuğçe Çankaya, a.g.e., s. 46.

⁹⁹ Tuğçe Çankaya, a.g.e., ss. 49-50.

¹⁰⁰ Tuğçe Çankaya, a.g.e., ss. 249-250.

gidilmemesidir. Yani mekânlar özel olarak seçilmiş elit mekânlar değildir. Fantastikte olduğu gibi en iğrenç mekânlardan en yüce mekânlara kadar uzam unsuru türde çeşitlilik göstermektedir. Bahtin, bunu “*sefalet doğalcılığı*” olarak adlandırır. İki tür de “*evrensel*” sorunlara değinir ve bu yüzden insanı bir bütün şeklinde ele alır, sadece onun yüceltilen taraflarına eğilmez. Bundan dolayı sadece yaşayanlara değil, “*ölüler diyarına*” da önem verilir. İki türde de kişiden değil, tamamen kaderden kaynaklanan bir olaylar silsilesi ve bunun neticesinde olimpik bir bakış açısı hâkimdir. Fantastiğe benzer şekilde menippea’da insanın “*anormal ahlaki ve psikik hallerinin bir temsili*” bulunur; bunlar, rüya, hayâller, halüsinasyonlar, delilik hâlleri vs. şeklinde sıralanabilir. Hem menippea hem de fantastik, dinamiğini “*Skandallar ve olağandışı sahneler*”den alır. İki türde de “*keskin tezatlar ve zıt kavramlardan oluşan kombinasyonlar*” öne çıkarılır. Menippea’da “*düşler veya bilinmedik topraklara yapılan geziler*” fantastikte mekân unsurunu oluşturur. “*İç içe geçmiş türler*” menippeanın genel yapısında olmakla birlikte aynı durum fantastik için de söz konusudur. Şiir ile düzyazı birlikte kullanılabilir. Menippea’da “*Güncel ve revaçta olan konular*” görülür; aynı şekilde bu durum fantastikte de mevcuttur. Ancak Menippea’da olduğu gibi açık bir şekilde değildir. Fantastikte yazar genellikle kendini gizlemeyi uygun görür. Menippea türü de fantastik gibi her şeyin birbirine girdiği kaotik bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bütün bunlardan dolayı özellikle “*karnaval*” etkisi gösteren türlerde menippea’nın etkisi oldukça fazladır. Bunlardan biri de fantastiktir.¹⁰¹

Bütün bunlar ışığında fantastiğin kaynakları kronolojik olarak mit > efsane > menippea > kutsal kitaplar > menkıbeler > romans > sözlü halk hikâyeleri > peri masalları şeklinde sıralanabilir.

2.4. Fantastik ve Şiir

Louis Vax, sanat dünyasında tanım sıkıntısı çeken iki şeyin “*Fantastik ve şiir*”¹⁰² olduğunu söylerken aslında bu iki türün birbiriyle olan alâkasını gözler önüne sermektedir. Fantastiğe bir bakıma şiirin nesir hâli denilebilir; ama o, mensur bir şiir değildir. Sadece okurun zihninde bıraktığı izlenim açısından aynı etkiye sahiptir.

¹⁰¹ Mihail Bahtin, Karnavaldan Romana, Ayrıntı Yayınları, 3. Bsk., İstanbul 2017, ss. 212-220.

¹⁰² Louis Vax, Arte y Literatura Fantásticos, Editorial Universitaria De Buenos Aires, 1965, s. 9.

Fantastiğin “*Şiire yakınlığı, yoğunluk gerektirmesi, şiir denli olmasa da imgeyi taşıyabilmesi, deneyselliğe açık olması, ayrıntılardan oluşması, metaforlarla, ayırtı ve çağrışımlarla örülmesi*”¹⁰³ onun aslında neden şiirle aralarında bir ilişki olduğunu gösterir niteliktedir. Düz ya da temel anlamla yazılsa bile yazar, bütün o hayal gücünü cümlelere sığdırmaya çalıştığından fantastik derinleşir ve bazen kelimelerle ifade edemediği şeyleri şiirde olduğu gibi imgelerle gerekirse metafor ve alegorilerle izah etmeye çalışır. Bu kadar alt türünün olması onun şiir gibi deneyselliğe açık olduğunun kanıtıdır. Okurun fantastiğe olan tutumunu sürdürebilmesi için en ince ayrıntıya kadar dikkat edilmeli, böylelikle onun inançsızlığını eser sonuna kadar ertelemesi sağlanmalıdır. Bütün bunlar, sadece fantastik için değil, şiir için de geçerli özelliklerdir. Bu yüzden birbirlerine çok yakındırlar.

Buna karşın Todorov, türün “*alegorik ve şiirsel*”¹⁰⁴ okunmayacağını belirterek fantastiği şiirden ayırıyor gibidir. Ancak kökenlerinde mit, destan, epik gibi şiirleri barındırırken bir türün şiirsel özelliklere sahip olmaması beklenemez. Zira eğer sahip değilse türün kaynaklarında sıkıntı var, demektir.

Şairin, şiir yazma işi özellikle Şark dünyasında vahyin basamaklarından biri olarak görülür. Bu, şiir daha kelâma dökülmeden evvel şiir yazma sürecinin bile fantastik olduğunu kanıtlar gibidir. Zira; “*Şair, şiiri yazarken fanteziyi aramaz, fantezi gelip onu bulur.*”¹⁰⁵ Bir kişinin ne yaptığını bilmeden satırların aklına gelmesi ve onu kaleme alması, sıradan bir muhayyilenin yapabileceği bir iş değildir. Bu noktada fantastiğin şiire özendiği söylenebilir; ancak asla bir şiir olamaz; çünkü “*Fantastik kurmacayı gerektirir, dolayısıyla şiirde fantastik var olamaz.*”¹⁰⁶ Yazar, oturur ve eserinin nasıl olması gerektiğini düşünür, araştırma yapar, planlar; fakat gerçek şiirde bu duruma rastlanmaz. Yalnız yazar, fantastik türde eser verirken şiiri taklit eder, çünkü ancak o şekilde okurun kalbinde yer edinebilir.

Murathan Mungan’ın “*Şairin Romanı*”¹⁰⁷ adlı fantastik de kabul edilen polisiye eseri bir şairin hayatını anlatması açısından fantastik için önemlidir; çünkü şiir ile

¹⁰³ Muzaffer Buyrukçu, Hayatın Bu Yakası, Cumhuriyet Kitap, S. 488, 24.06.1999.

¹⁰⁴ Tzvetan Todorov, Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, s. 8.

¹⁰⁵ Mehmet Güler, Öyküde Fantezi/Düşlem, Adam Öykü, Mart-Nisan 2004, S. 51, s. 120.

¹⁰⁶ İnci Taş, 1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, s. 4.

¹⁰⁷ Nilüfer İlhan, Murathan Mungan’ın Fantastik Bir Polisiye Romanı: Şairin Romanı, International Journal of Social Science, C. 6 S. 7, Temmuz 2013, s. 565.

anlam bakımından fantastik yakın ilişki içerisinde. İkisi de anlam dünyasından çok sezgi ve duygu dünyasına hitap eder. Bu noktadan bakıldığında bir şairin kendisi zaten şiir olduğundan fantastik türle birlikte verilmesi dikkat çekicidir. Zira Mungan, fantastikle şiirin bu ilişkisini kavramış olacak ki bu iki yakın unsuru tek eserde okurun karşısına sunmuştur.

2.5. Fantastiğin Masal ile Benzerlikleri ve Farklılıkları

*“Peri masalları, çocuklara ejderhaların var olduğunu öğretmez.
Çocuklar ejderhaların var olduğunu zaten bilirler.
Peri masalları ejderhaların öldürülebildiğini öğretir.
Gilbert Keith Chesterton”¹⁰⁸*

Masallar genellikle çocuk kitleye hitap ederken fantastik hem çocuk hem de yetişkin kitleye hitap eder; ancak fantastiğin daha çok yetişkinler için olduğu söylenebilir. Hatta fantastik tür için yetişkinlerin çocuksu yanına söylenmiş bir masal da denilebilir; çünkü yetişkinler ne zaman çocuksu yanlarını kaybetseler yaşama sevinçlerini de beraberinde yitirmektedirler. Bir zorlukla karşılaştıklarında tekrar çocuk olmak istediklerini dile getirirler. Fantastik, yetişkinler için kaybolan duyguyu ya da yitirilen çocukluğu geri çağırmak ve bütün olumsuzluklara rağmen yeniden güneş gibi, çocuk gibi doğmak şeklinde bir işlev görmektedir...

Fantastiğin köken itibariyle en yakın temasta bulunduğu türlerden birisi de masaldır. Bu yüzden sıklıkla masal biçimiyle karıştırılır ve karşılaştırılır. Elbette, beslendiği bir kaynak olduğundan aralarında benzerlikler, bununla birlikte her edebî tür kendi çağının yansıması olduğundan farklılıklar da bulunmaktadır.

Masal, gerçek dünyayla ilgisi olmayan, her şeyin hayâlden müteşekkil olduğu edebî bir tür olarak tanımlanmaktadır. Pertev Naili Boratav’ın “1. Hayvan masalları 2. Olağanüstü masallar 3. Gerçekçi masallar 4. Güldürücü masallar 5. Zincirlemeli masallar” şeklinde beşe ayırdığı masallardan en çok fantastiğe uyanı olağanüstü

¹⁰⁸ Michael Wayne, The Highbrow Intertextuality and Middlebrow Reception of Criminal Minds, Valentina Marinescu, Silvia Branea, Bianca Mitu, Critical Reflections on Audience and Narrativity, Ibidem Press, Stuttgart 2014, s. 56.

masallardır.¹⁰⁹ Bu tür de sadece fantastiğin her şeyin hayal gücüne dayandığı fantastik kurgu alt türüne uymaktadır.

Masalda da fantastikte de gerek bakış açısı gerekse okura iletilmek istenen mesaj yönünden her iki edebî tür de “*ideolojik bir söylem taşımaktadır*”.¹¹⁰ Buna karşın bu ideolojik söylemin Batı’da daha az olduğu söylenebilir. Masal, Batı’da Doğu’daki gibi algılanmaz. Doğu’da her zaman masalda okurun alacağı mesaja odaklanılırken Batı’da metne özen gösterilmektedir.¹¹¹

Bütün ilginin “*ana fikir üzerine*” olduğu masalın özellikleri şöyle sıralanabilir;

*“Anlatım hiçbir engele uğramadan akıp gider. Gereksiz söz tekrarları yapılmaz. Ses akışını bozan, söylenmesi güç seslere ve kelimelere yer verilmez. Gereksiz ifadeler olmaz. Anlaşılması güç cümleler kurulmaz. Anlatım sade ve süssüz olur. Duygu ve düşünceler kısa ve kesin ifadelerle dile getirilir. “miş, miş” diye anılan rivayet zaman kipi kullanılır. Yer ve zaman unsuru bulunmaz, belirsizdir.”*¹¹²

Bu özelliklerden hareketle fantastiğin özellikleri de belirlenebilir. Fantastikte ilgi, ana fikir üzerine olduğu kadar olaylarla da ilişkilidir. Dolayısıyla tek bir olay yerine kişi sayısı kadar olaya rastlanır ve ana olaya genellikle yan olaylarla sekteye uğramış hissi verilir; fakat ana olay bir taraftan da devam etmektedir. Şiirsel bir dile sahip olması açısından eserde ses tekrarlarına yer verilir. Ayrıca modern çağın ürünü olduğundan materyalizm, kapitalizm ve pozitivizm gibi çoğu felsefeyi alt üst edebilecek karmaşık fikirlere ve dolayısıyla cümlelere rastlanır. Anlatımın sade olduğu durumlarda fantastikte zamanın çabuk geçtiği, süslü anlatılan yerlerde ise yavaş geçtiği görülür. Kısa ve kesin ifadeler vardır; ancak bu eser geneline yayılmaz. Duyulan geçmiş zaman kipi “-miş/-miş” kullanılabileceği gibi inandırıcılığı arttırmak için çoğunlukla görülen geçmiş zaman kipi olan “-dı/di, -tı/-ti”dir ve ayrıca bu kipteki ifadeler ya birinci tekil şahıs ben aracılığıyla ya da olimpik bir anlatıcı tarafından aktarılır. Alt türlerine göre

¹⁰⁹ Dilek İnneci Bozkaplan, 1990–2008 Arası Çocuk Edebiyatımızda Fantastik ve Bilim-Kurgu Romanlar Üzerinde Bir İnceleme, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir 2010, ss. 37-38.

¹¹⁰ Selvi Şenel, Fantastik Sinema ve Günlük Düşünce: Yüzüklerin Efendisi Üzerine Bir Alımlama Çalışması, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2009, s. 16.

¹¹¹ Şenay Kırız, E.T.A Hoffmann’ın Eserlerinde Fantastik Öğeler, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010, s. 24.

¹¹² Hikmet Asutay, Çocuk Yazınının Fantastik Dünyası: Masallar, Turkish Studies, V. 8, 2013, s. 274.

yer ve zamanın olmadığı metinleri olabileceği gibi diğer taraftan genellikle olaylar gerçek dünyada geçer ya da başlar. Zaman ise sezdirilir.

Hem masal hem de fantastik “*tıpkı rüya, hayaller ya da kâbus gibi arzu gerçekleşmesinin değişik biçimleridir.*”¹¹³ Bu yüzden ikisinin de olay örgüsünde “(1) zorlu sınav, (2) yolculuk ve (3) evlilik”¹¹⁴ olmak üzere belirli geçiş formelleri mevcuttur.

Masallar okurdan eserdeki sıradışı olaylara varlıklara dair koşulsuz-şartsız bir inanç bekler.¹¹⁵ Fantastiğin bu beklentisi fantastik bir şey gerçekleştikten sonra başlar. Okur, inanmak yerine tereddütte kalmayı da tercih edebilir. “*Bu ruh haline “inançsızlığın istekli olarak ertelenmesi” deniliyor.*”¹¹⁶ Fakat doğrudan inanmamayı seçerse fantastik de masal gibi zarar görür.

Masalarda “*İyilerin ve kötülerin bariz bir şekilde konumlandığı*”¹¹⁷ anlaşılabilirken fantastik türde kişiler iyi ya da kötü olmalarına rağmen karakterlerine ters davranışlar sergileyebilirler. Bu yüzden fantastikte kişilerin ayrımı, masaldaki kadar net değildir.

Masal, çocuğa; fantastik de gence dolaylı yollardan hayatı öğretmek amacı güderken fantastiğin yetişkinler için ayrıca Tolkien’in dediği üzere “*Fantazi, İyileşme, Kaçış, Teselli*”¹¹⁸ gibi terapi yönleri vardır. Ancak bu durum masal için de geçerlidir; çünkü Hindistan’da hasta olan yetişkin bir kimseye masal anlatılmasıyla iyileşeceğine inanılan bir düşünce vardır.¹¹⁹

¹¹³ Marie France Dispaux, İlk Sahne, Düşlem Mi, Yoksa İnşa Mı?, Düşler, Düşlemler ve Masallar, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012, s. 17.

¹¹⁴ Mircea Eliade, Myth and Reality, Harper and Row, New York 1963, s. 201’den akt.: Jacqueline Furby, Claire Hines, Fantastik, Kolektif Kitap, İstanbul 2014, s. 22.

¹¹⁵ J.R.R. Tolkien, Peri Masalları Üzerine, AltıKırkBeş Yayın, İstanbul 1999, s. 11.

¹¹⁶ J.R.R. Tolkien, a.g.e., s. 55.

¹¹⁷ Ebru Burcu Yılmaz, Geceye Söylenen Masallar: Fantastik Anlatılarda Gerçeküstünün İşlevi, Turkish Studies, S. 6/3, 2011, s. 1318.

¹¹⁸ J.R.R. Tolkien, a.g.e., s. 66.

¹¹⁹ William Indick, Ancient Symbology in Fantasy Literature, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina 2012, s. 2.

Masallar “anonim”¹²⁰ iken, fantastik bilinen bir kişi tarafından yazılır. Dolayısıyla masallar çağlar boyunca halkın söylenceleriyle şekillenmiş ve en son halini almıştır.

2.6. Çocuk Edebiyatı ve Fantastik

Çocuk edebiyatı denilince akla ilk olarak çocuklarla ilgili olan, onları eğlendirirken eğitmeyi amaçlayan yazıları içeren romanlar, hikâyeler, masallar vs. gelmektedir. Ancak akademik tanımı şu şekildedir; “... çocukların büyüme ve gelişmelerine; hayallerine, duygularına, düşüncelerine, yeteneklerine ve zevklerine hitap eden, eğitirken eğlenmelerine katkıda bulunan sözlü ve yazılı verimlerin tamamıdır.”¹²¹ Yani çocukları dikkate alan edebiyat dalı olarak görülebilir.

Bu edebiyatı yetişkin edebiyatından ayıran özellikler; kısa, karmaşık olmayan, basit bir kurgu, göze hitap eden görsellik, dilin temel anlamının kullanılması, yoğun bir şekilde hayal dünyasına seslenmesi vs. şeklinde sayılabilir. Hatta sırf bu özelliklerinden dolayı fantastik edebiyat “20. yüzyıla kadar”¹²² yetişkin edebiyatı içinde görülmemiş, çocuk edebiyatından sayılmıştır. Buna özellikle fantastik eserlerde yer alan “hayali haritalar ve konturlar”¹²³ sebep olmuştur. Hâlbuki fantastik edebiyat, çocuklara olduğu kadar gençlere ve yetişkinlere de hitap etmektedir.

Tıpkı çocuklar gibi fantastik çocuk edebiyatı da hassas ögelerden oluşmaktadır. Yazar eserini vücuda getirirken seslendiği kitle olan çocukların kolaylıkla aldatılabileceklerini düşünmeden, sıradışı varlık ve olayları sebep-sonuç neticesinde vermeli, bundan dolayı oluşturduğu dünyanın “belli kurallar”¹²⁴ olmalıdır. Diğer türlü fantastiğin başat ilkesi olan “inançsızlığın geçici olarak ertelenmesi” fikri zedeleneyeğinden fantastik yok olacaktır.

Yetişkinler için fantastik alt türlere ayrıldığı gibi çocuklar için olan fantastik de çeşitlenmektedir. Bunlar; “geleneksel ve modern fantezi”dir. Geleneksel olan

¹²⁰ Hikmet Asutay, Çocuk Yazınının Fantastik Dünyası: Masallar, Turkish Studies, V. 8, 2013, s. 271.

¹²¹ Alemdar Yalçın, Gıyasettin Aytaş, Çocuk Edebiyatı, Akçağ Yayınları, 2. Bsk., Ankara 2003, s. 17.

¹²² Elçin Kandilci, Text As A Fantastic Fiction, Film As A Gothic Fantasy: A Critical Study Of Charlie And The Chocolate Factory, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2013, s. 4.

¹²³ Richard Mathews, Fantasy The Liberation of Imagination, Routledge, New York 2011, s. 1.

¹²⁴ Naile Kaçar, A Descriptive Study On The Translation Of Children’s Fantasy Literature: The Chronicles of Narnia, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, s. 19.

çoğunlukla masal biçimleri şeklinde, modern ise çocuklar için olan diğer edebî türlerde; romanlar, hikâyeler vs. olarak görülür.¹²⁵

Bireyin ruhsal gelişimi açısından fantastik, çocuk edebiyatında büyük bir rol oynamaktadır. “Çocuk psikoloğu Bruno Bettelheim (1991[1976]), çocukların duygusal anlamda sağlıklı yetişkinlere dönüşmesinde peri masalları gibi fantastik hikâyelerin ne kadar önemli olduğunu açıkça dile getirir.”¹²⁶ Çünkü fantastik, çocuğun gündelik hayatta başa çıkamadığı problemleriyle hayâl âleminde tekrar karşılaşarak o problemlerin üstesinden gelmesinde yardımcı olmaktadır.¹²⁷ Bu durumda kendisiyle aynı yaşta olmasına rağmen fantastikteki kişilerin “insanlara iyilik yapan, dönüşüm (metamorfoz) geçiren, olağanüstü özelliklere sahip, büyü aracılığıyla istediğini yapabilen, doğa unsurları ile ilgili güçleri olan kahramanlar”¹²⁸ olarak gösterilmesi etkilidir. Zira çocuk, eseri okurken kahramanla kendisini bir tutmakta ve kahramanın güçleri sayesinde sorunlarından bir sağaltım yaşamaktadır. Yani bir anlamda fantastik, çocuk edebiyatında çocuğun “toyluğundan ve bilgi eksikliğinden kaynaklanan büyük bir boşluğu doldur”maktadır¹²⁹. Bunların dışında çocuğun kimliğinin oturmasını sağlamakta ve ona okuma alışkanlığı da kazandırmaktadır. Ayrıca “hayal etme, kendini yerine koyma, eleştirel düşünebilme (...) gibi”¹³⁰ düşünsel faaliyetlerini tetikleyerek çocuğun kendisini daha iyi tanımasını ve karşılıklı ilişkilerde daha iyi anlatmasını sağlayarak iletişim becerilerini de geliştirmektedir.

2.6.1. Batı’da Fantastik Çocuk Edebiyatının Tarihçesi

Çocuklar, Batı’da edebî anlamda eserlerde Sanayi Devrimi’nden sonra dikkate alınmıştır. Bu duruma biraz da uygunsuz şartlar altında çalışan çocuk işçiler sebep olmuştur, denilebilir. Bundan öncesinde Batı edebiyatında çocuklara yönelik kayda değer bir eğitim hareketinin olup olmadığı belirsizdir.

¹²⁵ Seda Gül Kartal, Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Roman ve Hikâyelerinde Fantastik Ögeler (1923-1960), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, s. 34.

¹²⁶ B. Bettelheim, The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales, Londra, Penguin Books, 1991’den akt.: Jacqueline Furby, Claire Hines, Fantastik, Kolektif Kitap, İstanbul 2014, s. 33.

¹²⁷ Necdet Neydim, Fantastik Çocuk Edebiyatı Yazınsallığa Açılan Bir Kapı Mı, Yoksa Bir Tehlike Mi?, Akşit Göktürk’ü Anma Toplantısı Yazında ve Çeviride Fantastik, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü, 2006, s. 105.

¹²⁸ Gökmen Boztılkı, Eğitim Boyutuyla Türk Edebiyatında Fantastik ve Masalsı Ögeler, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2012, s. 286.

¹²⁹ Bruno Bettelheim, The Uses of Enchantment, Vintage Books, New York 2010, s. 61.

¹³⁰ Tuğba Kahraman, Türk Edebiyatının Hayalperest Çocuğu Fantastik Edebiyatın İlköğretim (5.6.7.8) Kitaplarına Yansıması, Başkent Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2015, ss. 129-130.

Batı’da fantastik çocuk edebiyatı 1865 yılında Lewis Carroll’un yazdığı “*Alice Harikalar Diyarında ve Aynanın İçinden*” adlı kitaplarıyla başlatılır.¹³¹ Lewis Carroll’un bu kitaplarının öncesinde fantastik çocuk edebiyatı, Charles Kingsley’nin 1863’te yayınladığı *Su Bebekleri* ve John Bunyan’ın 1678’te basılan *Çarmih Yolcusu* adlı eserlerine kadar götürülebilir. Ancak fantastik çocuk edebiyatı “*Altın Çağı*”mı, “2. Dünya Savaşı ve savaş sonrası” yıllarında yaşamıştır.¹³² “1902’de *Beatrix Potter’ın Tavşan Peter’i ile 1908’de yayınlanan, Kenneth Grahame’in Söğütlerdeki Rüzgâr*” hayvanlarla ilgili çocuk edebiyatının değerli eserleri sayılmıştır. Batı, çocuk edebiyatının önemini 2. Dünya Savaşı’ndan sonra anlamasına rağmen Amerika Birleşik Devletleri’nde “*Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra*” sadece çocuk edebiyatı değil, çocuklarla ilgili hemen hemen her şey çok ilgi görmeye başlamıştır. Bu devrenin en gözde ürünleri; “*Hugh Lofting’in Doktor Dolittle serisi A. A. Milne’nin Winnie-the-Pooh ve The House at Pooh Corner ve Pamela L. Travers tarafından yazılan Mary Poppins hikâyeleri*” olmuştur. Ayrıca 1950 ve 1960 arasında eğitime ve dolayısıyla öğretmene verilen değer arttığından “*Antoine de Saint-Exupéry tarafından yazılan Küçük Prenses, E. B. White’in Minik Örümcek Şarlot’u ve Lewis’in Narnia*” serisi bu döneme damga vurmuştur.¹³³

2.6.2. Türk Edebiyatında Çocuk Edebiyatının Tarihçesi

Türk edebiyatında çocuk edebiyatı kavramı sanılanın aksine yeni değildir; hatta Batı’dan önce edebiyatımızda çocuklara yönelik eserler verilmiştir. Ünlü dîvân edebiyatı şairi Nabi oğlu için nasihat niteliğinde “*Hayriye*”yi, Sümbülzade Vehbi ise “*Lütfiye (1809)*”yi kaleme almıştır. 1859 senesinde Kayserili Doktor Rüştü’nün yazdığı “*Nuhbetü’l Etfal*” yine içinde hayvan hikâyeleri olmasından dolayı bu edebiyat çatısı altında anılması gereken eserlerdendir.¹³⁴

1800’lerin sonu ile 1900’lü yılların başında çocuk edebiyatında eserler veren isimlerin başlıcaları; “*Ahmet Rasim, Ahmet Mithat, Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin, Tevfik Fikret, Ali Ekrem Bolayır, İbrahim Alaattin Gövsa, Ali Ulvi Elöve ve Aka*

¹³¹ Naile Kaçar, A Descriptive Study On The Translation Of Children’s Fantasy Literature: The Chronicles of Narnia, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, s. 10.

¹³² Naile Kaçar, a.g.e., s. 2.

¹³³ Naile Kaçar, a.g.e., s. 11.

¹³⁴ Naile Kaçar, a.g.e., s. 13.

Gündüz”dür. Bilhassa “*Millî Edebiyat Döneminde*” Ziya Gökalp ve Ömer Seyfettin’in millî bilinç çerçevesinde yazdığı ürünler çocukları ananeye göre yetiştirme gayretindedir.¹³⁵

Çocuk edebiyatına dair cumhuriyet döneminde ilk eserlerin yayınlanması 1930’lu yıllara tekabül eder. “*Mahmut Yesari’nin Bağı Yanık Ömer*(1930), *Nimet Çalapala’nın 87 Oğuz*(1933), *Muallim Cemal’in Küçük Durmuş*(1933), *Huriye Baha Öniz’in Köprüaltı Çocukları*(1936)”, Peyami Safa’nın, “*Amerika’da Bir Türk Çocuğu*” ile “*Küçüklere Hikâyeler* (1934)”, İskender Fahreddin Sertelli’nin “*Çanakkale’de Küçük Ahmet’in Kahramanlığı*(1938), *Avcı Mehmet*(1938), *Tarihin Çocukları*(1939)”, “*Kutuplarda Bir Türk Kızı* (1939)”, “*Sokak Çocukları*(1939)”, Cahit Uçuk’un “*Türk İkizleri* (1937)” çocuk edebiyatı içerisine dâhil edilen eserlerdendir.¹³⁶ Bu yapıtların haricinde “*Cemil Cahit Cem’in Bir Kedinin Devriâlemi* (1931)”, “*İskender Fahreddin Sertelli’nin Tahtları Deviren Çocuk* (1936), *Tanrı’nın Oğlu* (1938), *Karakurum’dan Tuna’ya Türk Akını* (1939), *Kubilay Han’ın Akınları* (1939) *adlı tarihî çocuk romanları*” içinde “*fantastik öğeler*” bulundurması yönünden önemlidir. 1940’lara gelindiğinde çeviri ve uyarlama yoluyla yayınlanan eserlerde fantastik unsurlara daha çok rastlanır. Ancak hikâye ve roman türünden ziyade bu dönemde masal türü rağbet görür. Bunun en önemli sebebi; “*Eflatun Cem Güney ve Naki Tezel’in masallarının çocuklar tarafından çok sevilmesi*”dir.¹³⁷

Masala rağbet 1950’lerde de sürer. Özellikle fantastik unsurlar dolayısıyla masallara karşı olan bu tutum yazarları diğer türlerin içinde de fantastik unsurlara başvurmaya iter ve bu yönelim çocuk edebiyatında ilk fantastik türlerin ortaya çıkmasını sağlar. 1960 ve sonrasında “*toplumcu-gerçekçi akım*” çocuk edebiyatına da sirayet eder ve çocukları hayal âlemine sürüklediği iddiasıyla edebiyattan fantastik çıkartılır. Ayrıca fantastik türde eser veren yazarlar dönemin siyasetinin azizliğine uğrar ve 80’lere kadar fantastik edebiyat değer görmez. 1980’lerden itibaren ise fantastik hem çocuk edebiyatında hem de gençlik ve yetişkin edebiyatında fazlasıyla yer alır. Gülten Dayıoğlu, yazdığı “*Akıllı Pireler* (1982), *Uçan Motor* (1988), *Parbat*

¹³⁵ Hikmet Asutay, *Çocuk Yazınının Fantastik Dünyası: Masallar*, Turkish Studies, V. 8, 2013, s. 269.

¹³⁶ Seda Gül Kartal, *Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Roman ve Hikâyelerinde Fantastik Öğeler* (1923-1960), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, ss. 44-45.

¹³⁷ Gökmen Boztilki, *Eğitim Boyutuyla Türk Edebiyatında Fantastik ve Masalsı Öğeler*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2012, s. 54.

Dağı'nın Esrarı (1989), Gökyüzündeki Mor Bulutlar (1993), Ganga (1999), Alacakaranlık Kuşları (2003), Yada'nın Gizil Gücü (2005)" adlı eserleriyle bu edebiyatın önde gelen isimlerindedir. Fantastik çocuk edebiyatı 1980'lerden sonra da devam etmiştir. 1990'lardan günümüze kadar bu alanda ürün veren yazarlar ve eserlerinden bazıları şunlardır;

*"Esra Avgören Tarihte Olmayan Uygarlık (2005), Özlem Mumcuoğlu Güneş Öpücükleri (2005), Aslı Der Küçük Cadı Şeroks (2001), Tehlikeye Üç Yolculuk (2003), Büyük Tuzak (2007), Melek Güngör Uzaylı Rola (2005), Pürnur Soğangöz Mavi Top (2005), Safter Korkmaz Cankurtaran Şövalyeleri İstanbul Dehlizlerinde (2003), Şafak Efendioğlu Yıldız (2004), Hanzade Servi Umacı (2012), Miyase Sertbarut Yılankale (2012)"*¹³⁸, *"İsmet Bertan, (...), Yalvaç Ural, Pakize Özcan, Seza Kutlar Aksoy ve Ayfer Gürdal Ünal"*¹³⁹.

2.7. Fantastiğin Dönemleri

Bir tür olması sebebiyle fantastiğin dönemlere göre yeni anlayışlar içerdiğine şahit olunmaktadır. Bu yüzden türü kendi içinde de dönemlere ayırma ihtiyacı hissedilmektedir. Buna göre; fantastiğin dört döneminin olduğu söylenebilir. Bunlar; fantastiğin ilk çıktığı dönem olan 18. yüzyılın romantik fantastiği, 19. yüzyılı kapsayan klasik fantastik dönem, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın ilk yarısını içine alan modern fantastik dönem, 20. yüzyılın sonlarında başlayan ve hâlâ devam eden postmodern fantastik dönemdir.

2.7.1. Romantik Fantastik Dönem

Fantastiğin ilk dönemi romanstan gelen etkilerle doludur. Çünkü yeni dönem, romansın aksine bireysel hırsların olduğu bir çağdır ve bu yüzden birey bir önceki döneme geri dönüş arzusu hissetmektedir. Bu nostalji duygusuyla birey nerede hata yaptığını görmek için en başa, mitlere giderek bir arayış içine girer. Eskiden sahip olup kaybettiğinin ne olduğunu da tam olarak bilincinde olmadığından bilmediği bir eksikliği doldurmanın peşindedir. Romanstaki heyecan sanki neyi kaybettiğini gösterir gibidir.

¹³⁸ Gökmen Boztilki, Eğitim Boyutuyla Türk Edebiyatında Fantastik ve Masalsı Ögeler, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2012, ss. 54-55.

¹³⁹ Naile Kaçar, A Descriptive Study On The Translation Of Children's Fantasy Literature: The Chronicles of Narnia, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, ss. 15-16.

Romantik fantastik dönemdeki eserin özellikleri arasında mitin yeniden işlev kazanarak metne girmesi, korku unsurlarının yanı sıra “*derin bir keder ve hüznün, baskın bir yitiriş, bir çeşit geriye yolculuk önerisi duygusu*”¹⁴⁰ hep aşk temasında birleşir. Bu aşk, cinsel yönden vampir motifi ile karşımıza çıkarken¹⁴¹, ayrıca manevî olarak “*Ailenin herhangi bir bireyini ya da vatani kurtarma arzusu*”¹⁴² şeklinde de görülebilmektedir.

2.7.2. Klasik Fantastik Dönem

Bu döneme “*geleneksel fantastik*”¹⁴³ de denilmektedir. 19. yüzyılla başlayıp Todorov’un fantastik türünü Kafka’nın Dönüşüm romanı ile bitirdiği süreç içerisinde verilen fantastik türdeki eserlerin olduğu dönemdir. Bundan dolayı Todorov’un fantastik türe dair olan görüşleri, klasik fantastik dönemin özellikleri olarak anılmalıdır.

Kararsızlığın başta geldiği dönemin türle ilgili genel nitelikleri; insanı endişeye düşüren bir atmosfere sahip olması, bunun için hassasiyetle seçilen şatolar, zindanlar, mezarlıklar vb. gibi karanlık ve tekin olmayan mekânlar, yenilik hareketleriyle reddedilen din ve geleneğin ayınlar gibi en ilkel hâlleri ile gösterilmesi, “*yakın akrabalık ve aile ilişkileri içerisinde bireyin yabancılaşarak canavarlaşması*”¹⁴⁴ şeklinde sıralanabilir. Böyle bir ortamda bireyin umutla bağlanacağı bir şey yok gibidir. Hayalleri, duyguları ve düşünceleri sömürülerek canavarlaşan bireyin karamsar noktalarını besleyen mekânlar, dinin ve geleneğin intikam isteyen yüzü kişiyi bir çıkmaza sürükler ve tam da bu noktada fantastik oluşur; çünkü kişi iki farklı dünyanın tam ortasında kalmıştır; yenilik ve gelenek. Yenilik, bireyin akılcı davranmasını, gelenek ise geçmiş inançlara güvenmesini söyleyerek “*akılın karışmasına*”¹⁴⁵ sebep olur. Todorov’un sadece fantastikteki kararsızlık için söylediği “neredeyse inandım” sözü, aslında burada iki dünya için geçerlidir. Kişi, yeniliğin de

¹⁴⁰ Emel Yurtkulu Yılmaz, Modern Mitoloji Üretiminde Fantastik Franco-Belge BD (Çizgi Roman), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir 2011, s. 109.

¹⁴¹ Emel Yurtkulu Yılmaz, a.g.e., s. 149.

¹⁴² Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray’ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 75.

¹⁴³ Liza Büyüktaşçıyan, Fantastik ve Sürrealizmin Görsel İletişimle İllüstrasyona Yansımaları, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2016, s. 16.

¹⁴⁴ Emel Yurtkulu Yılmaz, a.g.e., ss. 110-111.

¹⁴⁵ Roger Bozzetto, Une approche des textes produisant des effets de fantastique moderne, 1980, <https://www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=401> (E.T: 15.5.19).

geleneğin de kendisini ikna etme çabalarına neredeyse inanmış olduğundan bir çıkmaza düşmüştür. Aksi takdirde biri diğerine ağır basmış olsa idi; böyle bir durumdan da bahsedilemezdi.

2.7.3. Modern Fantastik Dönem

19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın ilk yarısı boyunca verilen fantastik eserler için modern fantastik dönemde verilmiştir, denilebilir. Fantastik türün hemen hemen her döneminde olduğu gibi bu dönemdeki eserler de “*antik mit, mistisizm, folklor, peri masalı ve romans*”¹⁴⁶ kökenlidir.

Modern dönem fantastik eserlerde klasik dönemin aksine fantastik artık günlük gerçekliğin içindedir. Sadece karanlık ya da tekinsiz mekânları kendisine mesken edinmez. Bundan dolayı da insan sürekli olarak “*düş ile gerçek arasında*”¹⁴⁷ gelgitler yaşar. Aslında bu modern bireye pek de yabancı bir durum değildir. Fantastik olmasa da modern birey duygusal olarak bu durumdadır. Bunun sebebi yaşanan savaşlar sonucu bireyin artık hiçbir şeye güvencinin kalmaması ve ruhsal sağlığının bozulmasıdır. Bu yüzden bu dönemdeki fantastik eserler, klasik fantastikte olduğu gibi bireyin dünyadaki fizikî varlığını sorgulamak yerine ruhsal varlığını sorgular. Örneğin; C.S. Lewis ve T.H. White gibi yazarların eserlerinde fantastik, “*doğüstü ve sihirden dine ve bilime*”¹⁴⁸ dönmüştür.

Bu dönemin eserlerinde kökenlerini mitten, destandan, masaldan alan fantastik tür, klasik fantastik dönemde olduğu gibi bunları doğrudan eserlerine konu etmez, onları günün şartlarına göre yorumlayıp verir. Zira bilim ve teknolojinin yenilikler sonucunda savaşı getirdiği görülmüştür. Üstelik Avrupa'nın kiliseyle pek güven verici bir ilişkisi olmadığından dini ve dinle birlikte geleneği de reddetmiştir. Bunun verdiği gururla ikisine de dönememektedir. Yani bireyde ne geçmişe ne de geleceğe karşı bir

¹⁴⁶ Şamil Yeşilyurt, Elif Esra Önen, Fantastik Bir Anlatı: Zaragoza'da Bulunmuş El Yazması, Hikmet, S. 26, Kasım 2015, s. 117.

¹⁴⁷ Ertem, “Fantastik Edebiyat ve Askı Giyinen Adam”, s.192'den akt.: Seda Gül Kartal, Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Roman ve Hikâyelerinde Fantastik Ögeler (1923-1960), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, ss. 20-21.

¹⁴⁸ Rosemary Jackson, Fantasy: The Literature of Subversion, London, Routledge, 1981, s. 158.

inanç kalmamıştır. “20. yüzyılın boş atmosferini ve insanların sebepsiz yaşama fikrini göster”mek¹⁴⁹ için metamorfozlar hep canavarlaşma şeklinde meydana gelmektedir.

Klasik dönemde kişinin ve okurun kararsızlığıyla ölçülen fantastiğin karşısında şimdi şüphenin ta kendisi olan bir insan durmaktadır. Öyleyse fantastik bu şüphenin içine nüfuz edebilmek için eskinin yüzünü değiştirerek verecektir. Amaç bu şüpheyi tedirgin ederek doğruyu bulmasını sağlamaktır. Bu yüzden de en ilkel mitlerdeki görüntüye bağlı olan şeyler, yeni bir görüntüye bürünecektir. Bu görüntüler genellikle eserdeki kişinin “çoğunlukla uyuşturucu bağımlılığı, alkolizm, hastalık, uyuma sorunları”¹⁵⁰ sonucuna bağlı olarak verilir.

2.7.4. Postmodern Fantastik Dönem

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra 1960’larda oluşan postmodernizm; düşünce açısı, teknikleri, üslûbu yönünden fantastik türünü etkisi altına almıştır. Bundan dolayı dördüncü bir dönem olarak fantastiğin postmodern çağdaki özelliklerini diğer dönemlerden ne gibi farklılıklarla ayrıldığını ortaya koymak gerekir.

Postmodernizmde “akıl, aşkınsallaştırılmış olarak yıkılmıştır”¹⁵¹, aklın yüceliğinin yanısıra doğaüstünü denkleştirmeye çalışan yönüyle fantastik, aslında başlangıcından itibaren postmodernizmin çizgisinde görünmektedir. Yalnız bir yönüyle ayrılır; fantastik aklın hiçleştirilmesini istemez, sadece ona tapılmanın önüne geçmek ister. Ancak postmodernizm bir önceki dönemde ne yüceltiliyse hepsini yıkar ve yerine de bir şey koymaz. Fantastik bu yönüyle postmodernitenin “anarşik” doğasıyla benzerlik arz etmez. Diğer taraftan türleri birleştiren yapısıyla postmodernizm, fantastiği diğer türlerin içine sokmakta tereddüt etmez.

Postmodern fantastiğin, postmodernizmden aldığı edebî tekniklerden biri pastiştir.¹⁵² Zaten özünde eskinin güncellenerek verilmesini ve böylelikle

¹⁴⁹ Elçin Kandilci, Text As A Fantastic Fiction, Film As A Gothic Fantasy: A Critical Study Of Charlie And The Chocolate Factory, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2013, s. 22.

¹⁵⁰ Aydın Ertekin, Fantastik Yazın, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013, s. 105.

¹⁵¹ Lance Olsen, Prelude: Nameless Things and Thingless Names (1987), David Sandner, Fantastic Literature, A Critical Reader, Praeger, Amerika 2004, s. 284.

¹⁵² Edward James, Farah Mendlesohn, The Cambridge Companion to Fantasy Literature, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 121.

yüceltilmesini amaçlayan fantastik bu tekniğe yabancı değildir. Bu teknikle yazarlar, daha orijinal eserler vermeye başlar. Kökeninde taklit gibi algılansa da pastiş yazarın da hayal gücüne bağlıdır. Sadece pastişte yazar, ilham aldığı şeyi okura da gösterir. Böylelikle eski metni de bilen okur, yazarın yaptığı sentezden bir yorum çıkarır.

Postmodernizmde üstkurmaca tekniğiyle yazar, eserin içine ya eser kişisi olarak ya da olay örgüsüne verdiği aralarda kendisini okura göstererek girer. Yeni dönem fantastik eserlerde de bu teknik kullanılmıştır. Yazar, eseri nasıl yazdığını ya da eser kişilerinden birinin karşısına çıkan seçeneklerin her birinin akıbetini tahmin ederek eseri ilginç kılar. Örneğin; Daniel Handler'ın Talihsiz Serüvenler Dizisi adlı on üç kitaptan oluşan yapıtında bu teknik açıkça görülmektedir. Yine Türk edebiyatından İhsan Oktay Anar da kitaplarında bu üslûba başvurur.

Postmodernizm, dünyanın akışı karşısında kişinin “*edilgenliği*”ni¹⁵³ ele alır. Aynı şey fantastiğin başkişisi için de söz konusudur. Başkişi aniden kendini, kontrol edemediği ve iradesi dışında gerçekleşen eylemlerin içinde bulur ve olaydan olaya sürüklenir. Bu sürükleniş başkişinin kendi kimliğini bulacağı ana kadar devam eder. Bu yönden postmodern fantastiklerin bildungsroman¹⁵⁴ özelliği gösterdiği söylenebilir.

Bunların dışında diğer dönemlerde fantastik din ve gelenekle iç içe bir duruş sergilerken bu dönemde “*ortaklığa dayalı bağları kopmuş*”tur¹⁵⁵. Yani türün eserlerinde bir çıkış kapısı olarak artık gelenek ya da din bulunmamaktadır. Yine eserlerde gelenek ve din anılır; ancak bunlar daha çok dekor niyetlidir, yoksa içinde belirli bir amaç yoktur.

2.8. Din ile Fantastiğin İlişkisi

Fantastiğin Aydınlanma Çağı sonrası dinin reddi ile insanlıkta oluşan manevî boşluğu doldurmak amacıyla çıktığı kanaati oldukça yaygındır. Bu fikre, dini

¹⁵³ Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray'ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 67.

¹⁵⁴ “*Kökeni Alman edebiyatına dayanan bir yazınsal tür olan Bildungsroman sözcük anlamıyla genç bir erkeğin, bazen de genç bir kızın, çocukluktan yetişkinlik dönemine kadar geçirdiği gelişim evrelerini inceleyen bir tür gelişim romanıdır.*” Bülent Cercis Tanrıtanır-Akın Eleman, Bildungsroman Olarak F. S. Fitzgerald'ın This Side Of Paradise Adlı Romani, ss. 65-79. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/32031> (E.T: 19.2.19).

¹⁵⁵ Emel Yurtkulu Yılmaz, Modern Mitoloji Üretiminde Fantastik Franco-Belge BD (Çizgi Roman), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir 2011, s. 185.

metinlerdeki mucizevî olayların fantastik metinde de yer alması sebep olur. Üstelik söylem olarak da birbirlerine benzemektedirler. Kullandıkları imgeler ve alegoriler aynı eksende değerlendirilebilmektedir. Bununla birlikte, fantastik insanlığın kucaklayacağı yeni bir dinin yerine geçmemekte ve böyle bir iddiası da bulunmamaktadır. Zira dinî metinlere benzer yanlarının olduğu gibi dinî metinler ve inanışlarla dalga geçtiği de görülmektedir. Bütün bunlardan dolayı dinin fantastikteki yeri ve böylelikle fantastiğin de dine karşı olan tutumu değişkendir.

Fantastiğin din ile olan ilişkisinde en çok öne sürülen iddia onun gotik tür ile birlikte “*dinin biçimlendirdiği yerel eksenli geleneksel rejimi ayakta tutmaya çalışarak, demokratik, akılcı ve kent eksenli toplumun karşısında yer al*”masıdır. Bundaki amaç; toplumun özellikle de kentleşen toplumun modernite ile yıkmakta olduğu ananevî değerleri korumaya çalışmaktır. Hatta iki türde de sıklıkla karşılaşılan “*hayalet figürü*” yok edilen geleneklerin bir yansıması olarak algılanır.¹⁵⁶ Burada verilmek istenen mesaj insanoğlu gelenekleri yok etmeye çalışsa da geleneklerin bir şekilde varlığını korumaya devam edecek olmasıdır. Diğer taraftan bahsi geçen kentleşen toplum yaşadığı değişiklikler sonucunda kendisine yabancılaşmış ve dolayısıyla kendisini sürekli bir değişime tabi tutan gündelik hayattan ayrılmak istemiştir. Bu istek eskiden din tarafından tatmin edilirken artık fantastikle doyurulmaya çalışılmaktadır.

Batı’daki, insanların bir kısmının din taraflı bir kısmının da yenilik taraflı ayrılmasının sebebi yeniliklerin ardı sıra gelen suç oranındaki artıştır. “*dizginlerinden boşalmış ahlakın*”¹⁵⁷ bir sonucu olarak insanlar din yerine geçmese de dermanı, ahlakı koruyacak bir şeyin peşinde gitmekte bulmuştur. Bununla birlikte de hem gotik, hem de fantastik edebiyat doğmuştur.

Yenilik taraftarlı insanların çoğu, yeniliklerin arkasında gerçekleşen kötülöklere maruz kalmadığı ve eski hayatları ile yeni hayatları arasında bir değişiklik olmadığı için sosyal sıkıntıların farkında değildir. Hâlbuki diğer taraftaki insanlar hem dini ellerinden kaybettikleri hem de maddî imkânsızlıklar sebebiyle yenilikleri takip

¹⁵⁶ Emel Yurtkulu Yılmaz, 20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, s. 21.

¹⁵⁷ Jean-Luc Steinmetz, Fantastik, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s. 52.

edemediklerinden “*Ne geçmişe ne de geleceğe bağlı olmadan havada asılı*”¹⁵⁸ kalmışlardır. Bu durumu bir nebze olsun dindirebilecek şey ise fantastik olmuştur. Belki de fantastik türün doğuşuna bağlı olarak;

*“Hastalıkların düşünsel güçle çözülebileceği vurgulanmış, astrolojik çalışmalar hız kazanmış, insanların dileklerinin evrende saklandığını ve insanların dileklerine ancak onlar üzerine yoğunlaşır, saklandıkları yerden çağırarak ulaşabilecekleri ortaya atılmış, geleceğin insan-üstü varlıklar tarafından kurtarılacağına inanan azımsanmayacak sayıda tarikatlar ortaya çıkmıştır.”*¹⁵⁹

Zira fantastik, “havada asılı” kalan bir çağa çıkış kapısı göstermiştir. Bu durumda da insanlık fantastiğe benzeyen her şeyde bir yaşama sevinci bulmuştur.

Fantastik edebiyatın din eksenli olarak görülmesindeki diğer sebep insanların maddiyat ile maneviyatını eşitleme arzusu ve neredeyse ilk çağlardan beri bütün insanlığın inandığı kötü bir olayla karşılaşıldığında tanrının cezalandıracağı olgusudur. Nitekim Todorov, bu durumu “*pozitivist on dokuzuncu yüzyılın vicdan rahatsızlığı*”¹⁶⁰ diyerek özetlemiştir. Çünkü bu iki inanç insanlığın damarlarına öylesine işlemiştir ki modern çağda insan, dinin yerini tutacak bir şeyin arayışına düşmüştür. Fantastik böyle bir ortamda “*kişinin maneviyatına inerek*”¹⁶¹ onu rahatlatmıştır.

Din reddedilse bile insanların bir anda dinden vazgeçmeleri beklenemez; çünkü din hayata işlenmiş bir hâldedir. Bundan dolayı 19. yüzyıldaki “*George MacDonald, Charles Williams, CS Lewis, Madeline L’Engle*” gibi bazı yazarların fantastik eserlerinde Hıristiyanlık da görülmektedir.¹⁶² Hatta “*Bazı sanatçılar da fantastik sanatı, dinsel öğretileri güçlendirmek amacıyla kullanmış*”, eserlerinde İncil’den bölümlere yer vermişlerdir.¹⁶³

Fantastik metinlerdeki iki zıt kutbun mücadelesi, bunun sonucunda iyi olanın ödüllendirilip kötünün cezalandırılması, “*cennet-cehennem tasvirleri*”nin olması

¹⁵⁸ William Indick, *Ancient Symbology in Fantasy Literature*, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina 2012, s. 175.

¹⁵⁹ Şenay Kırgız, E.T.A Hoffmann’ın Eserlerinde Fantastik Öğeler, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010, s. vii.

¹⁶⁰ Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, s. 162.

¹⁶¹ Şenay Kırgız, a.g.e., s. 33.

¹⁶² Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray’ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 74.

¹⁶³ Gülnur Koç, *Türk Resminde Fantastik Eğilimler*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006, s. 14.

fantastiği dinî anlatı ve metinlere yakınlaştıran unsurlardandır.¹⁶⁴ Edebiyattaki türlerin hepsine bakıldığında en çok “*din yanlısı ve geleneksel değerler ile uyumlu olan*” türün fantastik olduğu görülür.¹⁶⁵ Bu önermenin doğruluğunu tespit etmek için tersten okumak gerekir. O vakit dinî ve geleneksel metinlerin fantastik olduğu sonucu ortaya çıkar; fakat bu, doğru değildir. Sobchack, dinî anlatıların ve metinlerin fantastik altında değerlendirilemeyeceğini şu şekilde açıklar;

*“Kutsal kitap anlatıları mucizelerinin ampirik temelleri konusunda belirsiz olma eğilimindedir, özel olaylar ve özel efektler tam olarak algılanmazlar. Onlar doğası itibarıyla neredeyse hayal ürünü olan fantastik şekilde değil, tarihsel olgu ve saf alegori olarak temsil edilip ele alınırlar”.*¹⁶⁶

Yani mucizevî olaylar dinî anlatıların ve metinlerin doğası itibarıyla okurda şaşırtıcı etki yaratmamaktadır. Belki Tolkien, bu düşünceyle İncil’in “*peri masallarının tamamının özünü içer*”diğini¹⁶⁷ iddia etmektedir. Zira gerek dinî anlatılar ve metinler gerekse masallar okunurken anlamın alt düzleminde saklı ahlâkî normların olduğu anlaşılmaktadır. Öyleyse bu anlatı ve metinleri anlambilimsel bağlamda birer öğretiyi imlediklerinden “hikmetli anlatı ya da metin” kategorisinde incelemek gerekmektedir. Ayrıca söz konusu anlatı ve metinler uzun zamandır var olduğundan artık okurda bir izlenim de bırakmamaktadır.

Din eksenli fantastik 20. yüzyılda geleneksel ve dinî atmosferden ayrılarak dini artık, eserlerinde yansıtmaz. Hatta dinle sınırlı kalmayıp “*her türlü batıl inanışla dalga geçer*”; fakat hâlâ dünyada bilimle açıklanamayacak şeylerin olduğunu iddia eder, yalnız bunları din ya da inanış olarak algılamaz.¹⁶⁸ Belki de bu yüzden Tolkien’in hiçbir kitabında “*Tanrı*” kelimesi geçmemektedir.¹⁶⁹ Bununla birlikte günümüz de dâhil olmak üzere fantastik eserlerde kahraman olarak “*Tanrılar, İnsan*

¹⁶⁴ Şenay Kırgız, E.T.A Hoffmann’ın Eserlerinde Fantastik Ögeler, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010, s. 21.

¹⁶⁵ Michael D. C. Drout, Rings, Swords, and Monsters: Exploring Fantasy Literature, Recorded Books, 2006, s. 7.

¹⁶⁶ V. Sobchack, Fantastik filmler, Dünya Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2008, s. 363’ten akt.: Haşim Demirtaş, Türk Sinemasında 1960-1980 Yılları Arasında Çizgi Roman Uyarlaması Fantastik Filmlerde Erkek Kahraman Temsili, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 2014, s. 12.

¹⁶⁷ J.R.R. Tolkien, Peri Masalları Üzerine, AltıKırkBeş Yayın, İstanbul 1999, s. 98.

¹⁶⁸ Gökçe Aktuğ, Italo Calvino’nun I Nostri Antenati Üçlemesinde Fantastik Özellikler, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010, ss. 6-7.

¹⁶⁹ Michael White, Yüzüklerin Efendisi’nin Yaratıcısı Tolkien, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2003, s. 189.

*Görünümündeki Tanrılar, Maddesel Tanrılar*¹⁷⁰ kullanılmaktadır. Nitekim Tolkien’de tanrı kelimesinin geçmemesine rağmen “*Hıristiyanlık ruhu*” eser boyunca hissedilir.¹⁷¹ Öyleyse 20. yüzyıldan sonra fantastik eserlerin iki farklı alandan devam ettiği söylenebilir; birincisi dinî sempaticizminin sürdüğü, ikincisi ise dini reddedip diğer taraftan dünyada doğüstü şeylerin var olduğuna inanan fantastiktir.

2.9. Fantastik Türün Teknikleri

Fantastik türün edebî anlamda başvurduğu bazı sanatlar bulunmaktadır. Her ne kadar yazarlar, eserini verirken düz anlamdan ayrılmadığından bu türden edebî sanatların çok az olacağını söylese de okur, yorumlarını yaparken türe belli başlı edebî sanatlar yüklemektedir. Bunlar; abartı, metafor, alegori, kişileştirme, birden fazla anlatıcı, tecrid ve oyundur. Abartı, metafor, alegori ve kişileştirmenin birlikte anılması türün ayrıca sembolik bir anlatıma sahip olduğunu da gösterir.

Abartı, doğası itibariyle fantastikte olması gereken sanatlardan biridir. Yazar istemsiz bir şekilde gerçekdışını, doğüstünü sıradan olandan ayırmak için tasvir ettiği varlığa normalin dışında sıfatlar yükleyecek, böylelikle o varlığın fantastik olduğu anlaşılacaktır. Buna karşın Todorov, abartının olağanüstüne yol açacağını¹⁷² söyleyerek türde bu şekilde bir sanatın varlığını anlamsız görür. Todorov’un bu savı ancak baştan aşağı abartılarla kaplı bir anlatı için söz konusu olabilir. Zira türdeki devler, cüceler, vampirler, canavarlar vs. gibi varlıklar abartı kullanılmadan fantastik görünüm arz etmez. Abartı kullanılmadan bu varlıklar sadece isimleriyle anılarak anlatıya dâhil olursa fantastiğin sınırından çıkılarak büyülü gerçekçiliğe girmiş olunur; çünkü büyülü gerçekçilikte olağanüstü olan sıradanlaştırılır.

Fantastik, tür olarak bir mesaj verme eğilimindedir ve bir mesaj verme eğiliminde olan bütün türler gibi bu türde de “*belirgin metaforlar*”¹⁷³ bulunmaktadır. Örneğin; şeytan “*kötücül arzuların metaforudur*”¹⁷⁴. Todorov, fantastikte metafor kullanımının uzun sürmesinin alegoriye sebep olacağını belirterek bu sanatı da türün

¹⁷⁰ Başak Sipahioğlu, 1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, ss. 108-110.

¹⁷¹ Michael White, *Yüzüklerin Efendisi*’nin Yaratıcısı Tolkien, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2003, s. 192.

¹⁷² Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, s. 80.

¹⁷³ Edward James, Farah Mendlesohn, *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 126.

¹⁷⁴ Pelin Aslan Ayar, *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960)*, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 250.

dışına itmeye çalışır. Hâlbuki klasik fantastikte kullanılan canavar metaforlarının bugün aslında “*Müslüman*”ları¹⁷⁵ temsil ettiği anlaşılmıştır. Öyleyse tür aslında başlangıcından beri metaforu kullanmaktadır.

Fantastikte yazarın, okuru gerçek dünyadan çekerek yabancılaştırması için anlatıcı ile okur arasındaki “*Epik mesafe*”ye¹⁷⁶ ihtiyacı vardır. Bunun için de yazar farklı yollara başvurur, bunlardan bir tanesi de yazarın birden çok ben anlatıcı tercih etmesidir. Yalnız yazar yine epik mesafeyi arttırabilmek amacıyla “*tecrid*”e¹⁷⁷ de başvurur. Böylelikle okuru gerçek dünyaya bağlayan yazar da aradan çekilerek okuru fantastikle baş başa bırakır.

Yazarın başvurduğu tecrid sanatının postmodernizmin getirdiği üst-kurmaca tekniğiyle değiştiği söylenebilir; çünkü yazar da eseri yazmakta olduğunu gösteren ipuçları vermekle birlikte bir eser kişisi olarak esere de girebilmektedir.

Bir diğer sanat olan kişileştirme fantastikte geniş yer kaplar. Yazar gerçekte hayal arasındaki sınırları kaldırmak için nesnelere insansı özellikler vererek onları da eserin kişisi hâline getirebilir. Bu, fantastiğin oyunlaştırma özelliği olarak değerlendirilebilir. Böylelikle genel geçer olan bütün kurallar yıkılmakta ve fantastik bulanık anlam amacına ulaşarak bir taraftan da okurla oyun oynamaktadır.

Fantastiğin belki de Tolkien ve Todorov kaynaklı olarak en sorunlu sanatı alegoridir. Biri modern fantastiğin en önemli yazarı, diğeri de türün teorisyenlerinden olarak alegoriyi reddetmesi araştırmacıların fantastikte bu sanatın varlığını iki kez sorgulamasına yol açmaktadır. Ancak türün başlangıcında Aydınlanma Çağı’na karşı bir isyan olması ve bu yüzden de okurlara bir mesaj iletme arzusu gayri ihtiyarî alegoriyi akıllara getirmektedir. Zira alegori, bir “*mesajı etkili ve çarpıcı bir biçimde*”¹⁷⁸ iletmenin yollarındandır.

¹⁷⁵ Tuğçe Çankaya, *Constructing and Deconstructing Chivalric Romance and Modern Fantasy Literature*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2015, s. 256.

¹⁷⁶ Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana*, Ayrıntı Yayınları, 3. Bsk., İstanbul 2017, s. 26.

¹⁷⁷ Yeliz Özge Toyman, *Nazlı Eray'ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 61.

¹⁷⁸ Pelin Aslan Ayar, *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960)*, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 59.

Todorov'un, eserini yazarken Doğu'nun eserlerini üstünkörü geçmesi, alegoriyi atlamasına sebep olmuş olabilir. Zira Binbir Gece Masalları'nı şaşkıncı bulmasına rağmen esere dair yorum yapmaz.¹⁷⁹ Hâlbuki “*Doğu fantastiğinde alegori önemli bir yer tutmaktadır.*”¹⁸⁰ Böyle bir durumu Todorov'un fark etmemiş olması imkânsız görünmektedir. Ancak Tolkien gibi o, da alegoriyi baştan reddettiğinden incelemelerinde Doğu'nun ürünlerini ele almamıştır. Şarkiyatçı Helmut Ritter ise bu tartışmayı

“... *tevile muhtaç hikâyeler allégorique'tir; mythos değildir. Mythos kozmik şahsiyetlerden bahseder. Halbuki alegorik izahlarda alelade insandan bahs olunur. Fakat bu insanlar gerçek değildir. Tevile uğramışlardır. Mythos ise olağanüstü kuvvetlerden bahseder.*”¹⁸¹

diyerek adeta noktalamaktadır. Yani açıklama gerektiren hikâyelerde alegori bulunduğunu, mitlerin düz anlamıyla anlaşılması gerektiğini söylemektedir. Zamanının bilimsel açıklamaları mahiyetinde olan mitler, çağı itibariyle alegorik olmasa da psikanalistler tarafından alegorik açıklamalara tabi tutulmuş hatta psikanaliz, mitler ve masallar aracılığıyla kurulmuştur. Beslendiği kaynaklar yönünden fantastiğin kökeninde mitin bulunması Ritter'in sözüne göre bu türün de düz anlam kategorisine girdiğini belirtir gibidir; çünkü fantastikte de alelade insanın yanında kozmik güçler söz konusudur. Öyleyse fantastikteki alegorinin niyete, okura ve toplumlara göre değiştiği sonucuna varılabilir.

2.9.1. Fantastik Etki

Fantastik, türde fantastik etki yaratabilmek için, çeşitli yollara başvurur. Bunlardan bir tanesi olağandışı yaratıkların “*ötelere*”¹⁸² gelerek günlük hayatın içine girmesidir. Normal ile anormalin karşılaşmasıyla meydana gelen hayret, türün çokça ve kolaylıkla uyguladığı durumlardandır. Bir diğeri ise; mantığa sığmayan unsurların kullanılmasıyla okurda “*bunaltı, korku ya da iç sıkıntısı*”¹⁸³ oluşmasıdır. Görüleceği üzere fantastik, okurun üzerinde etkiye sahip olmada insanî hislerden, özellikle negatif

¹⁷⁹ Gönül Yonar, Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2011, s. 33.

¹⁸⁰ Şamil Yeşilyurt, Elif Esra Önen, Fantastik Bir Anlatı: Zaragoza'da Bulunmuş El Yazması, Hikmet, S. 26, Kasım 2015, s. 123.

¹⁸¹ Helmut Ritter, Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 34.

¹⁸² Nedret Öztokat, Fantastiği Tanımlamak: Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı Yazında ve Çeviride Fantastik, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü, 2006, s. 42.

¹⁸³ Ayşe Selcen Yücelen, Fantastik Realizmde Kurgu ve Kompozisyon, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011, s. 7.

hislerden faydalanmaktadır. İnsanın doğasında olan negatif şeylerden kaçma ya da onlarla yüzleşerek alt etmeyle birlikte gelen tepki arasında kalan atmosferin fantastik etkiyi oluşturduğu ileri sürülebilir.

Bir başka görüş ise; yazarın varlığından kaynaklanır. Claude Roy'a göre fantastik etki; “*sanatçının kendisine ödünç verileni iade etmeyi reddettiğinde ortaya çıkan karmaşa*”dan¹⁸⁴ doğmaktadır. Sanatçı gerçek dünyada olan bir nesneyi alır ve kendi hayâl gücüne göre yeniden yaratır. Ancak gerçek dünyadaki nesne ile kendi dünyasındaki nesne arasında sanatçının yaptığı işlemde sonra fark vardır. Yalnız bu, bir karışıklık oluşturur, Claude Roy tam da bu noktada fantastik etkinin çıktığını düşünür. Roy'un yorumu, yukarıdaki etkilere göre daha sanatsal bir itkiye bağlıdır ve sanatın yaratım süreciyle alâkalıdır. Aslında ilk sayılan etkiye giden bir basamak olarak da kabul edilebilir. Yani, fantastik etkiyi iki unsur oluşturmaktadır.

2.9.2. Fantastik Anlatıcı

Fantastik türde konumundan dolayı anlatıcı ve anlatıcının özellikleri, türün işleyişini sağlayabilmesi açısından önem arz etmektedir. Amacı bilimsel gerçeklik dışında bilimin ölçemeyeceği gerçekliklerin de bulunduğunu göstermek olan fantastikte, anlatıcı bu bilim dışı gerçeklikleri aktaran bir rol üstlenir. Bu yüzden diğer türdeki anlatıcılardan bir farkı olması beklenmektedir.

Fantastik, özellikle Todorov'un deyişiyle bir tereddüt ve kararsızlık hâline bağlı olması sebebiyle; araştırmalar, bu tereddüt ve kararsızlık durumunun okura geçebilmesi için anlatıcının “ben” yani “1. tekil şahıs anlatıcı” olması gerektiğini söylemektedir. Üstelik bu durumun hem anlatıcıyı hem de okuru bir çeşit “*günlük ve günah çıkarma formlarından yararlanarak alıcıyı bir çeşit hesaplaşmaya sürükleyeceği*”¹⁸⁵ de iddia edilmektedir. Zira sekülerleşen Batı, gelenek hâline gelen günah çıkarmayı bir şekilde devam ettirme ihtiyacı duymakta, dinin reddini, fantastik denilen türle telafi etmeye çalışmaktadır. Fantastik anlatıcının özellikleri de bu doğrultuda belirmektedir. Bütün bunlardan dolayı anlatıcının; “*Fantastik ben ve dünya*

¹⁸⁴ Emel Yurtkulu Yılmaz, 20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, ss. 23, 24.

¹⁸⁵ Emel Yurtkulu Yılmaz, a.g.e., s. 21.

arasında romantik uyumsuzluğun doruk noktasının ifadesi”¹⁸⁶ olduğu düşünülmektedir.

Fantastik etkiyi sağlayabilmek için anlatıcının kimlikleri önemli noktalardandır. “*Falci*”, “*serüvenci*”, “*yazarın zihninde yaşayan ancak kendini bilme yeteneğine sahip varlıklar*”¹⁸⁷ gibi kimliklerle fantastik anlatıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlatıcıların seçilmesindeki sebep fantastik etkiyi en üst raddeye ulaştırabilmektir. Çünkü falcı büyülerıyla, serüvenci maceralarıyla, yazarın zihnindeki varlıklar kendisini hem yazara hem de okura ispat etmeye çalışmasıyla ve sokak da görsel olarak fantastik özelliklerini ön plana çıkararak fantastiğin hareketli ve heyecan verici özellikleriyle uyum sağlar.

Bunların haricinde fantastikte anlatıcı olarak belki de en etkili olanı “*yalnız bir adam*”dır¹⁸⁸. Yalnız adam anlatıcı, fantastiğin arzuladığı bu etkiyi, “*“ben” zamirlerini kullan*”arak arttırabilir; çünkü “*“ben” zamiri herkese aittir*”¹⁸⁹. Böylelikle tıpkı kendisi gibi olan çağdaş yalnız okurla daha yakından ilişki kurabilmekte ve bununla birlikte “epik mesafe” ortadan kalktığından fantastik, kurmaca özelliğinden sıyrılarak okura varlığını kanıtlayabilmektedir.

Türe dair neredeyse bütün incelemelerde “*ben dili*”yle anlatıcının “*yalan söyleyemez veya yanılamaz*” olduğu ve “*anlatıcının dediklerine güvenmek*” gerektiği üzerinde durulmakta ve hatta bu yüzden okurun anlatıcının gerçekliğini eser boyunca sorgulayarak fantastik etkiye dâhil olacağı vurgulanmaktadır.¹⁹⁰ Ancak burada çelişkili bir durum söz konusudur. “Ben dili”ni kullanan anlatıcının yalan söyleyemeyeceği ya da yanılamayacağı kesin olmamakla birlikte yine ben dilini kullandığından o anlatıcıya güven de tam anlamıyla duyulamayacaktır. Zira ortada tek bir bakış açısı vardır ve o da hastalıklı bir zihnin sanrıları olabilir. Bu durumda anlatıcının psikolojik sorunlarının olup olmadığı konusundaki bir emin olamama hâlinin fantastik etkiye yol açtığı söylenebilir. Çünkü okur, okumakta olduklarının psikolojik bir halüsinasyon mu, yoksa gerçek mi olduğuna dair olan sorguyu eserin sonuna kadar devam ettirecek; bu da kararsızlığa yol açacaktır.

¹⁸⁶ Aydın Ertekin, *Fantastik Yazın, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013, s. 11.*

¹⁸⁷ İnci Taş, 1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, s. 37.

¹⁸⁸ Aydın Ertekin, a.g.e., s. 103.

¹⁸⁹ Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, s. 86.*

¹⁹⁰ Gökçe Aktuğ, *Italo Calvino'nun I Nostri Antenati Üçlemesinde Fantastik Özellikler, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010, s. 30.*

Çağın bilim haricindeki şeylere davranışı kesin ve net olduğundan fantastik türünün “ben dili”ni kullanmasındaki amaç bir taraftan çağın nesnellğine karşılık bir öznelğin de olduğunu göstermek olsa da “ben dili”, çağın ruhuna aykırı gelmektedir. Çünkü fantastik tür, ancak çağın dilini kullanarak kendini ispat edebilir. Bu yüzden ondan da çağ gibi nesnel olması beklenir. Elbette, ben dili okurda yukarıda açıklandığı üzere bir şüphe uyandırır; ancak bu şüpheler, çağın bilimi olan psikanaliz aracılığıyla metnin tahlili yapılmak suretiyle ya yazarın ya da anlatıcının sendromları olarak gösterilir. Böylelikle fantastik etki sifra indirilir ve okura hastalıklı bir zihnin hezeyanlarını okuduğu mesajı verilir. Hâlbuki fantastiğin amacı, dünyada bilimsel gerçeklikler olduğu kadar bilimin açıklayamayacağı şeylerin de olduğunu göstermektir. Bu yüzden tür, amacına ulaşmak ve psikanalizin tahlil yöntemini bir nebze olsun azaltmak için nesnel anlatıcıları tercih etmelidir. Bu durum anlaşılmalı olacak ki; günümüzde fantastik anlatıcı ilk çıktığı dönemlerdeki gibi ben anlatıcı ile sınırlı kalmamakta, türde 3. tekil anlatıcının gözlemci ve ilâhî özellikleri birlikte kullanılmaktadır. Hatta postmodern çoğul bakış açısı da türde tercih edilen anlatıcı özelliklerinin başında gelmektedir. Bu anlatıcılarla fantastiğin amacına hizmet edilmektedir.

2.9.3. Fantastik Eşyalar

Fantastik türdeki eserlerde eşyalar da fantastiğin karakteristiğini üzerinde taşır. Beklenilmedik bir şekilde insanlar gibi “*kişilik özelliği kazanarak*”¹⁹¹ insansı davranışlar sergileyebilirler. Bilhassa fantastik türde eşyaların insansı özellik olarak konuşabildiğine, yürüyebildiğine, görebildiğine, hissedebildiğine vs. şahit olunur. Bu gibi özellikleriyle eşyalar da eserin şahıs kadrosuna dâhil olur ve eserin kişileri gibi olay örgüsünde vakaların düğümlemesine yardımcı bulunurlar.

Jean-Paul Sartre eşyaların fantastikte insansı özelliklere bürünmesini “*araçların amaçlara karşı ayaklanması*”¹⁹² şeklinde açıklar. Fantastiğin tarihî altyapısı düşünüldüğünde bu tespit çok yerindedir; çünkü Aydınlanma Çağı ile gelen sürekli gelişme ve yenileşme hareketlerinde zengin tabaka işin arka tarafını görmüyor, sürekli

¹⁹¹ Yasemin Olur Çeker, Cumhuriyet Dönemi Fantastik Türk Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2011, s. 124.

¹⁹² Sıla Akdeniz, Asaf Hâlet Çelebi Şiirlerinde Ara Konumda Fantastik, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2010, s. 28.

yeniliklerle zevk ve sefa içinde yaşıyorlardı. Burada sömürülen işçi sınıfı bir araç olarak görülüyor ve ezilmelerine rağmen gelişim ve yenilik amacına hizmet ediyorlardı. Onlardan insansı özellikler sergilemeleri beklenmiyor, neredeyse günün yirmi dört saati durmaksızın çalışmaları isteniyordu tıpkı pili takılmış bir saat, bir oyuncak, yani bir eşya gibi. Bu raddede fantastik tür, eşyalara kişilik kazandırarak sürekli gelişmek adına eşya gibi görülen işçi sınıfının başkaldırısı olarak da değerlendirilebilir. Zira artık sadece ondan beklenileni değil, kendisine unutturulan insansı tabiatının özelliklerini de yaşayacaktır.

İnsansı özelliklerinin haricinde içinde sihir ya da doğüstü bir şey bulundurduğu için önemli olan eşyalar da vardır. Bu gibi eşyalardan fantastik türde en çok kullanılanlar; ayna ve fotoğraftır.

Fantastikte ayna “*zamanda yolculuk yapmayı sağlayan, geçmişten ve gelecekte haber veren*”¹⁹³, başka diyarlara açılan bir giriş gibi nitelikler gerçekleştirilmektedir. Görülen işlevlerin dışında fantastikte bir araç olarak amacının dışında kullanılan ayna alt anlamında “*kaybolan benliğin aynadaki imge aracılığıyla geri alınabileceğine ilişkin bir yaklaşım*”¹⁹⁴ şeklinde bir manayı yüklenir. Burada akıllara Yunan mitolojisinden Narkissos’un hikâyesi gelmelidir. Kendi dış görünüşünün farkında olmayan Narkissos, dereye yansıyan silüetine âşık olur, suya düşer ve boğulur; fakat boğulduğu yerde nergis çiçekleri açar. İnsan da tıpkı Narkissos gibi modern çağda kendi güzelliklerinden bihaber yaşamakta; ancak öldükten sonra kıymeti anlaşılabilir. Bu yüzden kendi kıymetinin farkına varabilmesi ve benliğini oluşturan tarihini geçmişi ve geleceğiyle birlikte görebilmesi için aynanın fantastikte kullanıldığı sonucuna varılabilir.

Fantastikte en çok tercih edilen eşyalardan bir diğeri fotoğraftır. Fotoğraf, fantastikte içindeki görüntünün “*canlandırılması*”¹⁹⁵ şeklinde belirir. Anlık bir görüntü olan fotoğrafın fantastikte canlandırılması aynanın görevinden farklı değildir. Modernizm tıpkı fotoğraflar gibi sadece an’da var olmaktadır; hâlbuki insan bir an’dan ibaret değildir. An’lık görüntüler sadece birer biçimden ibarettir; fakat insan biçimden

¹⁹³ Başak Sipahioğlu, 1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, s. 269.

¹⁹⁴ Oğuz Cebeci, Psikanalitik Edebiyat Kuramı, İthaki Yayınları, İstanbul 2004, s. 99.

¹⁹⁵ İnci Taş, 1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, s. 110.

fazlasıdır. Fotoğrafa bakan göz, sadece fotoğrafı değil; fotoğrafın çekilmeden öncesini ve sonrasını anımsar. Bu yüzden ayna gibi fotoğraftan da insana bir tarih bilinci aşılama için yararlanıldığı söylenebilir.

Bunların dışında her fantastik türde eserin mahiyetine göre bir fantastik nesne, eşya ya da makine¹⁹⁶ bulunabilir; fakat bu eşyalar eserle birlikte anlam kazanırlar, eserden çıkarıldıklarında tek başlarına bir anlamları yoktur.

2.9.4. Fantastik Eylemler

Fantastik türde en önemli unsur, olay örgüsünde fantastik olayların ya da eylemlerin bulunmasıdır. “*Fantastik bir anlatıda başta dört çeşit edim vardır: ortaya çıkma, ele geçme/geçirilme, yok etme/edilme, başkalaşım.*”¹⁹⁷ Bu eylemlerin sıradışı bir şekilde açıklaması yapılmadan gerçekleşmesi onları fantastik yapmaktadır. Bu edimler; bir şeyin yoktan var olması, herhangi bir nesnenin sihir yoluyla kazanılması ve aynı yolla yok edilmesi, başka bir varlığa dönüşme gibi eylemlerle açıklanabilir.

İncelemeler kapsamında bulunan fantastik eylemler; büyü, fal, yıldız falı, çift kişilik, başkasının bedenine girme, mekân değiştirme, sihirle güç kazanma ya da sihir yapma, biçim değiştirme, rol değiştirme, hayvanın ya da bir tabiat varlığının kılığına girme, başka biriyle yer değiştirme, iksir yapımı, metamorfoz, hayalet görmek ve diğer eylemler’dir. Bunların her biri ortaya çıkış amaçlarına göre farklı edim altlarında var olabilir.

2.9.4.1. Büyü, Sihir, Fal ve Yıldız Falı

İnsanın sınırlandırıldığı eylemlerin dışına çıkmak için genellikle ilk başvurduğu yollar; büyü, fal, “*yıldız falı*”¹⁹⁸ ya da sihirdir. Büyü ve sihir hemen hemen aynı olmakla birlikte aralarındaki fark büyüün özel bir lisanı, sihrin ise belirli jest ve mimiklerinin olmasıdır. Fal, daha çok kadim kitaplara başvurularak yapılır ve temelinde bir şeyi değiştirmek vardır. Yıldız falı ise yine arkaik bir kitaba bakılarak bir kişinin geleceğinden haber alma, akıbetini öğrenme esasına dayanır.

¹⁹⁶ Başak Sipahioğlu, 1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, s. 265.

¹⁹⁷ Pelin Aslan Ayar, Türkçe Edebiyatı Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960), İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 44.

¹⁹⁸ Cengiz Ertem, Fantastik Edebiyat ve Tekinsizlik Kavramı: Edebiyatımızdan Bir Örneklemeye Denemesi, Akşit Göktürk’ü Anma Toplantısı Yazında ve Çeviride Fantastik, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü, 2006, s. 21.

Fantastik eserdeki kişi büyüye ya da sihre başvurarak belirli bir beceri elde edebilir veya ona doğuştan sahip olabilir. Ayrıca bir büyünün ya da sihrin etkisi altında kalınabilir yahut büyülü bir eşya yardımı ile sihir yapma yetisi de elde edilebilir.¹⁹⁹ Bütün bunlar büyü ve sihir kapsamında değerlendirilebilecek eylemlerdir.

Fal, “*geleneksel halk inanışının*” etkisinde “*bilinmeyenden haber alma*”k için başvurulan bir eylemdir.²⁰⁰ Fal bakmak için, belirli nesnelere ihtiyaç duyulur. Bunlar, kahve, çay gibi içecek olabilirken kıymetli taşlar, yıldızlar vs. gibi tabiata ait nesnelere de olabilir. Falın varlığı bir metni fantastik yapmaz; çünkü fantastik olmayan metinlerde de bir halk inanışı ya da batıl inanç olarak falla karşılaşılabilir. Ancak bu gibi eserlerde fal genellikle “*insanların hayal güçlerinin ürünü*”²⁰¹ olarak gösterilerek gerçekdışı sayılır.

2.9.4.2. Çift Kişilik

Bu kavramın psikolojide karşılığı bipolar bozukluktur ve bu yüzden edebî psikolojik metinlerde de kullanımı oldukça fazladır. Çift kişilik; “*Toplum içinde çeşitli normlara uygun yaşamak zorunda kalan bireyin, bu değer yargularına karşı çıkma isteğinin çatışması sonucu*”²⁰² benliğinde iki zıt kimliğin meydana gelmesidir. Bu durum, modernizm ile tabiat arasında kalan bireyin doğasında vardır ve fantastik de bunu belirli imgeler ve motifler ardına gizleyerek verir. Örneğin; vampirin güneşten korkup geceleri ortaya çıkması, kurt adamın dolunay çıkınca kurda dönüşmesi buna örnek verilebilir.

2.9.4.3. Başkasının Bedenine Girme

Bu eylem belirli şartlar altında gerçekleşir. Bu şartlar; sihir olabilir, beden değiştirecek kişilerin özel bir mekânda olması gerekebilir ya da bir iksir sonucu değişim yaşanabilir. Bunlar sağlandığında metindeki kişi, “*özendiği, yerinde olmak istediği kişiyle beden değiştirebilir.*”²⁰³ Çoğu zaman özendiği kişi olmakla birlikte yanlış şartlar sonucunda hiç istemediği bir kişinin de bedenine girilebilir. Bu iki yolla

¹⁹⁹ J.R.R. Tolkien, Peri Masalları Üzerine, Altıkırkbeş Yayın, 2. Bsk., İstanbul 1999, ss. 74-75.

²⁰⁰ İnci Taş, 1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, s. 143.

²⁰¹ Başak Sipahioğlu, 1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, s. 277.

²⁰² Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray'ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 64.

²⁰³ Yeliz Özge Toyman, a.g.e., s. 64.

da kiři, dūřlerinin ya da deęiřimin gerçekleřmesi sonucunda bir sarhořluk yařasa da alıřılmıřın dıřına çıktıęından bir sūre sonra durumdan rahatsız olur. Burada kiřinin kendi bedenine yabancılařarak asıl kimlięini bulması sūz konusudur. Bu eylemin altında modernizmin kiřiyi sūrekli bir ۆrnek kiřiyeye dōnūřtirme hedefi vardır ve fantastik bu hedefin akıbetini bu eylemle gōstererek adeta okura; “*Bařkası olma, kendin ol; bōyle çok daha gūzelsin!*”²⁰⁴ demektedir. Rol deęiřirme²⁰⁵ eylemi de bu tūre girer; ancak orada birbirine tıpatıp benzeyen iki kiřinin yer deęiřirmesi sonucu meydana gelen eylemler durumu fantastikleřtirir.

2.9.4.4. Mekān Değişirme

Mekān deęiřirme; būyū, sihir ya da sebebi açıklanamayan bir Őey aracılıęıyla mekānlar arası “*anī sıçramalar*”dır²⁰⁶. Kiřiler, bu eylem yoluyla istedikleri mekāna kısa bir sūre içerisinde gidebilir ve geri dōnebilir. Bunun haricinde zamanda yolculuk yapmak da bu eylemin içerisine girebilir. Kiři geçmiřte ya da gelecekte herhangi bir mekāna seyahat edebilir. Bu eylemin, insanın hızlı olma ya da aynı anda iki mekānda da bulunma arzusundan kaynaklandıęı dūřūnūlebilir.

2.9.4.5. Biçim Değişirme

Bu eylem, Tūrk halk hikāyelerinde de geçmekte ve don deęiřirme motifi olarak bilinmektedir. Fantastik metinlerde ise genellikle kiřinin “*bir ūstūn gū tarafından cezalandırılması veya bir felāketten kurtarılması için*”²⁰⁷ gerçekleřtirdięi bir eylemdir. Yazarın biçim deęiřirmeyi cezalandırma amacıyla kullanması bařka bedene girme eylemindeki ile aynıdır; kiřiyeye eski hālinin yeni hālinden daha iyi olduęunu gōstermek ve kiřinin kendisini sevmesini saęlamak. Ancak bunu yapan eser kiřisi için bu eylem, bir intikam aracına dōnūřür.

Biçim deęiřirmedeki ikinci amaç ise bir yıkım ya da belādan kurtulmak için kiřinin kendi isteęiyle biçim deęiřirmesi ya da bařka kiřinin yine aynı amaçla sūz konusu kiřinin biçimini deęiřirmesidir. Biçimine girilen Őey bir hayvan olabileceęi

²⁰⁴ Sezen Aksu, Tarkan, Aacayıpsin, Őıkıdım, 1994. <https://www.youtube.com/watch?v=AsL8sVivGgo> (E.T: 18.5.19).

²⁰⁵ İnci Tař, 1980 - 2000 Arası Tūrk Hikāye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Ūniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitūsi, Yayınlanmamıř Yūksel Lisans Tezi, Denizli 2009, s. 123.

²⁰⁶ Seda Gūl Kartal, Cumhuriyet Dōnemi Tūrk ocuk Roman ve Hikāyelerinde Fantastik Őgeler (1923-1960), İstanbūl Ūniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitūsi, Yayınlanmamıř Yūksel Lisans Tezi, İstanbūl 2007, s. 51.

²⁰⁷ Saim Sakaoęlu, Anadolu-Tūrk Efsanelerinde Tař Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Kataloęu, Ankara Ūniversitesi Basımevi, Ankara 1980, s. 29.

gibi herhangi bir nesne de olabilir. Türk halk hikâyelerinde genellikle bu durum “kuş olup uçtu” şeklinde görülür.

2.9.4.6. İksir Yapımı

İksir yapımı, sihir ya da büyüün belirli nesnelere birleştirilmesiyle oluşumuna bağlı olduğu eylemdir. Genellikle “*cadılar*”²⁰⁸ tarafından kötü niyetlerle yapılmakla birlikte iyi insanlar tarafından kötü bir durumu düzeltmek için de iksir yapılabilir. İksir yapımı denilince kaynayan bir kazan ve bir ateş görüntüsü akıllara gelmektedir. İksir yapımında bu eşyaların kullanımı fantastiğin, ilkelliği ön plâna çıkararak laboratuvar ortamlarını küçümsemesi olarak yorumlanabilir. Ayrıca bu iksirlerin çoğunlukla cadılar tarafından yapılması da bilim adamlarına yapılan bir gönderme de olabilir. Onların bilim ve gelişim uğruna laboratuvar ortamlarında çeşitli canlıları gerektiğinde kobay ve kurban olarak kullanması, cadıların iksirlerini yaparken çeşitli canlıların uzuvlarını kullanmasıyla eş değer gibidir. İyi insanların yaptığı iksirlerde ise canlı uzuvları değil, bitkiler tercih edilmektedir.

2.9.4.7. Metamorfoz

Kişinin dışarıdan hiçbir sihir ya da cezalandırma olmadan kendi isteği dışında ya da nadir olarak kendi isteğiyle biçim değiştirmesidir. “*Genellikle dehşet-korku unsurlarını kurguda canlandırmak için kullanılan bedensel metamorfoz okuyucuyu sarsmak, şaşırtmak için kullanılmaktadır.*”²⁰⁹ Orijinal adıyla eylemin ismini paylaşan Kafka’nın *Dönüşüm* (The Metamorphosis) romanındaki başkişinin bir sabah böcek olarak uyanması bu eyleme yaygın olarak örnek verilir.

2.9.4.8. Hayalet Görmek

Hayalet; ölü olduğu bilinen bir kişinin gerçek dünyada insansı yetilerden sadece duymaya ve konuşmaya sahip, yarı saydam bir görüntü içinde varlığını sürdüren, havada süzülen, duvarların içinden geçen ruh gibi bir varlıktır. Hayalet görmek, diğer fantastik eylemlerle karşılaştırıldığında eylemin kendisinin değil de bakılan nesnenin fantastik bir özellik taşıması yönüyle farklılık gösterir. Ancak yine

²⁰⁸ İnci Taş, 1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, s. 143.

²⁰⁹ İnci Taş, a.g.e., s. 113.

de bu görme neticesinde fantastik olayların kapısı aralandığından hayalet görmenin bu eylemler içerisinde anılması icap etmektedir.

2.9.4.9. Diğer Eylemler

Düşünüldüğünde fantastik bir eylem olmasa da gerçekleşmesi için hiçbir engel olmamasına rağmen mantıkla ilişkilendirilemeyen bazı eylemler de fantastik eylem olarak değerlendirilebilir. Örneğin; “*bol para harcamayı öğreten ya da şiir yazmayı bıraktıran kurslar açmak, ömür uzatmak*”.²¹⁰ Bu eylemler aslında eser kurgusunda ince nüktelere sahiptir ve yukarıdaki eylemlerle aynı kategoride değildir. Bu eylemler, ancak büyüğü gerçekçi metinler için söz konusu olabilir.

Türk fantastiğinde yukarıda bahsi geçen eylemler dışında İslâmiyet ile ilintili olarak olağanüstü ve keramet kavramları, –dinî eserler hariç– bağlam dışında kullanımlarıyla fantastiğe dâhil edilebilir.

2.9.5. Fantastik İzlekler

Fantastik konusu araştırılırken hemen her kitapta “fantastik izlekler” adlı bir başlık, başlık olmasa da konuyla ilgili bir paragraf bulunur. Bununla birlikte metinlerde izlek hakkında; fantastiğin ilgilendiği şeyler gibi bir anlam verilir. Ancak bu yeterli gelmez; çünkü başka başlıklar altında fantastiğin bir edebî metin olarak unsurları zaten incelenir.

Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde bu kelime; “*izlek, -ği a. hlk. 1. Keçi yolu, patika. 2. ed. Bir edebî eserde işlenen konunun anlamca ortaya koyduğu ana yönelim.*”²¹¹ gibi anlamlara gelir. Birinci anlamı halk dilinde olduğundan fantastiği ilgilendirmez. İkinci anlamından ise eserin bir konuya odaklanması ve o konu üzerinden hareket etmesi gibi bir anlam çıkar. Buna genel olarak edebiyatta tema denilmesine rağmen, sözlükte bu anlamı zikredilmemiştir.

Bir başka sözlükte ise tema sözcüğü izleğin anlamı karşılığında verilir; “*izlek, -ği [iz-le-k] is. 1. {ağz} Keçi yolu, patika. [DS] 2. {ağz} İzlenilebilecek belirlilikteki izler. [DS] 3. Bir edebî eserde okuyucuya verilmek istenen mesaj; asıl konu; tema.*”²¹²

²¹⁰ İnci Taş, 1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, s. 41.

²¹¹ Akalın, 2010.

²¹² Yaşar Çağbayır, Ötüken Türkçe Sözlük, c. 2, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2007, s. 2283.

Bu verilen anlamda izleğin işlevi farklı bir boyutta sunulmakta, okuyucuya yazarın vermek istediği mesaj, ileti, eserin ana fikri gibi anlamlara gelmektedir. Hâlbuki izlekler konusu fantastiğin incelendiği her eserde değişik şekilde sunulur. Örneğin; Balzac'ın, eserlerinde “*gönül gözü, ruh gücü gibi izlekler*”²¹³ kullandığı söylenir. Gönül gözü ya da ruh gücü nasıl bir mesaj ya da tema olabilir?

Jean-Luc Steinmetz'e göre fantastiğin izlekleri;

*“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 kurlsız dünyası hemen hemen her zaman açıklama olanağı veren örtük bir yapı üzerine kuruludur. *düş *büyü, tarikat *uyuşturucu ile kurulan evren *düşünce aktarımı, hipnoz vs.”*²¹⁴

Steinmetz'in fantastik izleklerinde fantastik eserde yer alan eylemler, fantastik varlıklar vs. hepsi birbirine girmiş ve izlek başlığıyla anılması uygun bulunmuştur. Aynı durum başka araştırmalarda da mevcuttur;

*“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...) i. Yer değiştirme i. Kişileştirme”*²¹⁵

Bu izlek sıralaması da Steinmetz'in listesinin bir başka versiyonudur; fakat temelde aynı hususlara değinilmiştir. Bir başka araştırma ise doğrudan sıradışı varlıklar üzerine odaklanarak fantastik izlekleri sıralar; “*Hayaletler, vampirler, ikizler, canlanan figürler, otomatlar, androidler, mankenler, canavarlar vb.*”²¹⁶

Rosemary Jackson, buna benzer bir sıralamayı fantastik temalar altında şöyle yapar;

“... görünmezlik, dönüşüm, dualizm ve kötülüğe karşı iyilikle ilgili temalardır. Bu temalar, hayaletler, gölgeler, vampirler, kurtadamlar, çiftler, kısmi benlikler, yansımalar (aynalar), muhafazalar, canavarlar,

²¹³ Şenay Kırgız, E.T.A Hoffmann'ın Eserlerinde Fantastik Öğeler, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010, s. 65.

²¹⁴ Jean-Luc Steinmetz, Fantastik, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, ss. 33-45.

²¹⁵ Yasemin Olur Çeker, Cumhuriyet Dönemi Fantastik Türk Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2011, s. 43.

²¹⁶ Sıla Akdeniz, Asaf Hâlet Çelebi Şiirlerinde Ara Konumda Fantastik, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2010, s. 55.

*yaratıklar ve yamyamlar gibi çeşitli tekrarlayan motifleri üretir ve kullanır. Bütün bu temalar ensest, nekrofil, androjenlik, yamyamlık, suç işleme eğilimi, narsisizme ve halüsinasyon, rüya, delilik ya da paranoya gibi “anormal” psikolojik durumlara karşı transgresif dürtülerin ortaya çıkmasına yol açar.”*²¹⁷

Aslında Steinmetz’in izlekler olarak andığı şeyler fantastiğin belirli temaları için kullanılan birer motiften ibarettir. İzlekler konusuyla ilgili en doğru bilgiyi belki de bu konuyu ortaya atan kişi olduğundan Tzvetan Todorov verir. Todorov, fantastikte “ben izlekleri” ve “sen izlekleri” olmak üzere iki izleğin olduğundan bahseder ve yukarıda sıralanan konuları bu izlekler içine eserdeki kullanımına göre yerleştirir. Yani yukarıda ismi geçenler birer izlek değil, fantastiğin izleği olmasına yardımcı olan unsurlardır. Ben izleklerini, “*insanın dünyayla, algılama ve bilinç sistemiyle ilişkisinin çeşitli tanımları*” olarak yorumlarken fantastiğin verdiği ahlâkî değer yargılarına ve mesajlara gönderme yapar. Ancak her fantastikte bu durum söz konusu değildir. Bunun dışında olan “sen izlekleri”ni; “*insanın istekle, dolayısıyla kendi bilinçaltıyla ilişkisi*”²¹⁸ şeklinde açıklar. Todorov’un burada bahsetmek istediği insanın birincil güdüleridir; yemek yeme, uyumak, cinsellik vb. gibi.

Sonuç olarak fantastik izlekler eylemlere bağlıdır; ancak bu eylemlerin eserde ne boyutta kullanıldığı da önem arz etmektedir. Bir hayalet, bilinçaltındaki bir sapkınlığın yeniden ortaya çıkışını temsil edeceği gibi, eserdeki kişiler ile dünya arasında bir bağlantı kurarak genellikle yalnız olan başkişiyi dünyaya alıştırma ve arkadaşlık ilişkilerini başlatma gibi bir işlevi de üstlenebilir. O hâlde birinci hayaleti, sen izlekleri; ikinci hayaleti ise ben izlekleri arasında anmak gerekecektir.

2.9.6. Fantastik Varlıklar

2.9.6.1. Canavarlar

Canavar kelimesi Farsça kökenli bir isimdir. “*canlı hayvan*” anlamına gelen kelime Larousse’ta masal türünde “*vahşi, azgın, yırtıcı hayvan*” şeklinde tanımlanmaktadır.²¹⁹ Ortaçağ’da canavar cinsinden yaratıklar her sınıftan insanın

²¹⁷ Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Routledge, 1981, s. 49.

²¹⁸ Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, ss. 135-136.

²¹⁹ Başak Sipahioğlu, 1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, s. 91.

hoşça vakit geçirmesini sağlarken diğer taraftan onları “*tefekküre davet ediyordu.*”²²⁰ Böylelikle insanlar, canavarlarla kendilerini mukayese ederek ne denli şanslı olduklarının farkına varıyor, ayrıca tanrı tarafından canavar haline getirilerek cezalandırılmaktan da korkuyordu. Bu yüzden canavar motifi, Batılı anlatılarda oldukça kullanılmaktadır; çünkü canavar onlara göre dışlanan, ne yapacağı belli olmayan “*öteki*”yi temsil etmektedir. Batılı için ise çoğu zaman canavar, “*Doğulu Öteki*”dir. Kendilerine zıt ne kadar nitelik varsa bu motife yükleyerek keskin bir “*batı kimliği*” oluştururlar.²²¹ Yani Batılı metinlerdeki canavar aslında Doğu insanı için kullanılmaktadır ve sıradışı yönüyle canavar, fantastik metinlerde oldukça fazla yer almaktadır. Bu yüzden fantastiğin alegorik anlamına bakılırken incelenmesi gereken unsurlar arasındadır.

Fantastikte canavar, genellikle kötü tarafın bir güç simgesi olarak karşımıza çıkar. Ayrıca iyi tarafın da kötü tarafinki kadar güçlü, çirkin ve şiddet yanlısı olmasa da insancıl canavarları vardır. Ancak iyi tarafın canavarları için yaratık kelimesi daha fazla tercih edilmektedir.

Fantastikteki canavarlar özelliklerine göre çeşitlendirilebilir; Bunlar; “*Değişim geçirmiş canavar*”, “*Farklı hayvan türlerinin birleşiminden oluşmuş canavar*”, “*Deniz canavarları*”, “*Uçan Canavarlar*”²²² vb. gibidir. Bu sınıflandırmanın deniz canavarları kısmında sirenler, uçan canavarlar kısmında ise ejderhalar anılabilir.

2.9.6.2. Ölüler ve Hayaletler

Fantastikte yer alan sıradışı varlıklardan bir diğeri hayaletler ya da geri dönen ölülerdir. Hayaletler genellikle saydam, buhar gibi dumansı bir vücuda sahipken geri dönen ölüler, hâlâ bir insan vücudunun içindedir. Ancak bu vücut, toprağa gömüldüğünden diri ve canlı değildir. Bu sebeple yer yer bozulan ve çürümüş uzuvları vücuttan kopabilir ve ölü bunları yerine tekrar takarak hiçbir şey olmamış gibi devam edebilir.

²²⁰ Sibel Yardımcı, *Canavar: Kültürizm Ne Zamandı?*, Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 78.

²²¹ Tuğçe Çankaya, *Constructing and Deconstructing Chivalric Romance and Modern Fantasy Literature*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2015, ss. 255-256.

²²² Başak Sipahioğlu, *1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, s. 94.

Fantastikte ölümler ve hayaletler, yaygın olarak; “*hayatın gerçekliğini sorgulamak, çoğu zaman da bilinçaltında yatan ölüm korkusunun yüzeye çıkması*”²²³ için kullanılır. Yani bu varlıklara, gotikte ya da korku türünde olduğu gibi insanı kaygılandırmak için başvurulmaz. Bazen de sonsuz yaşam ve ölümsüzlük gibi kavramların temsili olarak rastlanabilir. Fakat fantastiğin sıradışı bir unsur olarak hayaletleri ve ölümleri kullanmasının altında daha çok dikkat çekme çabası vardır.

2.9.6.3. Madde Dışı Varlıklar

Madde dışı varlıklar kategorisinde genellikle cismi olmayan; fakat yine de olay örgüsünde belirli bir etkiye sahip varlıklardan bahsolunur. Bunların en bilinenleri; tanrılar ve meleklerdir.

Fantastik eserlerde tanrılar, aslında su, ateş, toprak, hava vs. gibi elementsel bir özellikte yani “*maddesel*”²²⁴ olabileceği gibi, genellikle Yunan mitlerinden ilhamla “*İnsan Görünümünde*”²²⁵ de olabilir. Ancak çoğu zaman bir cismi yoktur. Bu cisimlere insanlarla iletişime girebilmek için bürünürler.

Melekler, “*Fantastik yapıtlı Türk romanlarında*”²²⁶ olduğu kadar, Batı metinlerinde de mevcuttur. Dinî inanışlarda rastlanılan Tanrının aracı olma vazifesini sürdürebildikleri gibi kendi başlarına da hareket eden, irade sahibi varlıklar olarak da karşılaşılabılır. Melekler de tanrılar gibi bir maddeye dönüşebilir ya da insan görünümünde olabilir. Bu dönüşüm genellikle tanrılarinki gibi insanlarla iletişim kurmak amaçlıdır. Onun dışında çoğunlukla kanatlı bir şekilde düşünülürler.

2.9.6.4. Fantastik Hayvanlar

Fantastikteki hayvanlara, çoğu zaman kişileştirme yoluyla insanî özellikler verilir. İnsanî özellikleri olmadan da fantastik hayvanlar, eserde sıradışı yetenekleriyle ortaya çıkabilir. Özellikle burada mitlerdeki hayvanların güncellenerek kullanımından ya da “*Yazarın yarattığı fantastik hayvanlar*”²²⁷dan da söz edilebilir. Bu hayvanlar, fantastikte iyi ve kötü taraflarda yer alabilir. Yahut yaradılıştan iyi ya da kötü olmasa

²²³ İnci Taş, 1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, s. 54.

²²⁴ Başak Sipahioğlu, 1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, s. 110.

²²⁵ Başak Sipahioğlu, a.g.e., s. 109.

²²⁶ Başak Sipahioğlu, a.g.e., s. 81.

²²⁷ Başak Sipahioğlu, a.g.e., s. 100.

da bu taraflar aracılığıyla onlardan yararlanılabilir. En çok rastlanılan hayvanlar; ejderha, zümrüdüanka, yılan, kartal, pegasus, tek boynuzlu at vs.dir.

2.9.6.5. Fantastik Bitkiler ve Nesnelere

Fantastikte hayvanlara yapıldığı gibi bitki ve nesnelere de kişileştirilme yoluyla sıradışı hâle getirilir. Bitkiler insanî bütün özellikleri sergileyebilecekleri gibi yalnızca bu özelliklerin bazılarında da sahip olabilirler. Bunun dışında dikkate değer yetenekleri de olabilir. Bitkilerden bir hastalığı iyileştirmek ya da sihirli bir iksir yapımı vs. için yararlanılabilir. Bu bitkiler, saksı bitkileri, yabanî bitkiler ya da ağaç türleri olabilir.

Fantastik nesnelere ise çevredeki herhangi bir şey olabilir; çünkü eserlerdeki kişiler tarafından da sihir aracılığıyla canlandırılabilirler.

2.9.6.6. Diğer Fantastik Varlıklar

Bu varlıklar genellikle mitoloji kökenli, hayalî varlıklardır. En bilindik olanları vampir, kurt adam, demon (şeytan), deniz kızı, peri, cin, dev vs.dir. Vampir, insan kanı içerek ölümsüz olması, kurt adam her dolunayda kurda dönüşmesi, demon şeytanî özellikleri, deniz kızı insan bedeninde bir balık gibi yaşaması, peri ve cinler sihirli yetenekleri ve büyülerıyla, devler insanüstü boyutları ve gücü elinde bulundurmasıyla tanınır. Bu varlıklar da fantastik metinlerde sıradışı özelliklerinden dolayı yer alan varlıklardandır.

2.9.7. Fantastik'te Başkişi ve Özellikleri

Sadece fantastikte değil, hemen hemen bütün edebi türlerde başkişi kelimesi yerine kahraman kelimesi kullanılır. Ancak kahraman kelimesi diğer türlere nazaran doğası itibariyle fantastiğe daha çok uymakta ve kadından ziyade sanki erkeği nitelendirmektedir. Macera, hareketlilik, felâketler vs. gibi aşırı derecede kuvvet isteyen işlerin kadından değil de erkekten yapılması beklenir. Bu durum aslında geleneksel anlatılardan kaynaklanmaktadır; çünkü o anlatılardaki başkişilerin çoğu erkek olduğundan olağanüstü işlerin altından kalkar. Günümüze kadarki tüm fantastik metinler incelendiğinde geleneksel anlatıların özelliğinin devam ettiği söylenebilir. Zira başkişilerin cinsiyetlerinin yoğunlukla erkek olduğu görülmektedir. Buna karşın kadın başkişiler de mevcuttur; fakat erkekler kadar yoğunlukta değildir.

Fantastiğin geleneksel anlatılarla yakın bir ilişkisi olduğu bilinmektedir. Kökenlerinde mit, destan, masal ve halk hikâyeleri gibi anlatılar ve söylenceler olan fantastik, bu ürünlerin özelliklerini de içerir. Dolayısıyla bu metinler için kullanılan “kahraman” terimi fantastik için de geçerli olacaktır.

Fantastik kahraman genellikle yalnız ve asosyaldır.²²⁸ Bu hâlleriyle fantastik olaylar için biçilmiş kaftan olurlar; çünkü maceraya atılmamak için hiçbir engelleri yoktur. Ayrıca fantastiğin deli edebiyatı olma noktasında kahramanın bu özelliklerinden hareket etmek de elverişli olmaktadır. Zira kahraman fantastikte ya dünyayı kurtarıyordur ya da “yalnız ve asosyal” olduğundan zihni ona bazı oyunlar oynuyordur.

Fantastikte “*insandan doğaüstü varlıklara, kurgusal kahramanlardan hayvanlara hatta eşyaya dek her türlü varlık*”²²⁹ kahraman olarak seçilebilir. Yani sadece erkek ya da kadın değil, melekler, kurt adamlar, vampirler, devler, periler vs. gibi akla gelebilecek her varlık fantastiğin başkişisi olarak işlev görebilir. Sadece bununla kalınmaz, ayrıca herhangi bir “*Sinema ve çizgi film dünyasında mühim yeri olan bazı karakterler*”²³⁰ de fantastik türde var olma imkânına sahiptir.

Diğer taraftan, fantastikte kahramanın genellikle ezilenin yanında olması ve güçlüye karşı savaşması onun “*iktidar sahiplerine karşı bir tür başkaldırıcı*”²³¹ sembolize ettiğini göstermektedir.

Fantastik kahramanı doğuştan gelen bazı yeteneklere sahiptir ve eser boyunca bu yetenekleri teker teker ortaya çıkar. Bazı yeteneklerini bilmekle beraber bazılarıyla bir tehlike anında tanışır. Bunun haricinde sadece fizikî olarak değil, zihinsel olarak da yetkindir. Bu yüzden kahramanın sadece hareket içeren eylemleri değil, zihinsel faaliyetleri de incelenmiş ve bunların dört basamakta gerçekleştiği ortaya konulmuştur. Bunlar; “*alımlama, bilişsel boyuttaki algılama ve düşünme biçimini yansıtan içsel gösterim, saklama ve son olarak gelen bilginin işlevsel anlamda*

²²⁸ Aydın Ertekin, *Fantastik Yazın, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013, s. 103.*

²²⁹ İnci Taş, 1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, s. 53.

²³⁰ Seda Gül Kartal, *Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Roman ve Hikâyelerinde Fantastik Ögeler (1923-1960)*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, s. 157.

²³¹ Gökçe Aktuğ, *Italo Calvino'nun I Nostri Antenati Üçlemesinde Fantastik Özellikler*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010, s. 23.

*kullanılmasına yönelik dönüşümler”*dir²³². Buna göre; kahraman ilk önce neyin içinde olduğunu kavrar, durumu zihninde değerlendirerek bir çözüm bulmaya çalışır ve bulduğu çözümü uygulayabileceği imkânları arar.

Geleneksel anlatılarla fantastik türünün çoğu özelliği benzeştiğinden kahraman açısından da aynı özellikleri fantastik sergilemektedir. Uluslararası kahramanları inceleyerek vardığı sonuçta Lord Raglan kahramanların ortak yirmi iki özelliğinin olduğunu belirtmektedir;

*“1) Kahramanın annesi asillerden bir bakiredir. 2) Babası kraldır ve 3) genellikle kahramanın annesinin akrabasıdır, fakat 4) Kahramanın annesinin hamilelik koşulları alışılanın dışındadır. 5) Kahraman, aynı zamanda, bir tanrının oğlu olmasıyla ünlüdür. 6) Kahraman doğarken genellikle de babası tarafından öldürülmek istenir, fakat 7) Kahraman gizlice ortadan kaldırılır. 8) Uzak bir ülkede koruyucu bir aile tarafından bakımı sağlanır. 9) Kahramanın çocukluğu hakkında bize hiçbir şey anlatılmaz, fakat 10) Kahraman yetişkinliğe erişince geri döner ya da müstakbel kralı olacağı ülkeye gider. 11) Krala, bir deve, bir ejderhaya ya da vahşi bir yaratığa karşı zafer kazandıktan sonra 12) Genellikle önceki kralın kızı olan prensesle evlenir ve 13) Kral olur. 14) Bir süreliğine sakın bir şekilde saltanat sürer ve 15) Kanunlar tayin eder ancak 16) Tanrılara veya tebaasına karşı itibarını kaybeder ve 17) Tahttan ve şehirden sürgün edilmesinin ardına 18) Gizemli bir şekilde ölümle karşılaşır 19) Genellikle bir tepenin zirvesinde. 20) Eğer çocukları varsa da kral olamazlar. 21) Kahramanın bedeni gömülmez; fakat yine de 22) Bir ya da birden fazla adına mezarlar bulunur.”*²³³

Lord Raglan’ın kahramana dair belirlediği özelliklerin başında kahramanın ailesinin üst sınıftan olduğu vurgulanmakla birlikte kendisinin de “Tanrı’nın oğlu” gibi bir vasfa sahip olduğu söylenmektedir. Lord Raglan burada şüphesiz Hıristiyanlık inancındaki Hz. İsa’nın halkın gözündeki yerinden etkilenmiştir. Diğer türlü kahraman için Türk inancına göre “kut sahibi” de denilebilir. Yani kahraman, sıradan biri değildir. Bu yüzden annesi sıradan bir hamilelik geçirmez. Kahramanın babası tarafından öldürülmek istenmesi ve bu yüzden uzak diyarlara götürülmesi Kral Oedipus’u hatırlatmaktadır. Kahraman büyür, olağanüstü bir varlıkla savaşarak rüştünü ispatlar ve gönderildiği yere geri dönerek kral olur; fakat talihsizlikler peşini bırakmaz. Lanetli olduğu düşünülerek ailesi tarafından terk edildiği yetmiyormuş gibi

²³² Özlem İlker Etuş, Yazınsal Söylemde Fantastik Doku: Bilişçiçembilimsel Bir Yaklaşım, Akşit Göktürk’ü Anma Toplantısı Yazında ve Çeviride Fantastik, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü, 2006, s. 86.

²³³ Lord Raglan, The Hero A Study in Tradition, Myth, And Drama, Watts&Co, Londra 1949, ss. 178-179.

kral olarak halk tarafından hor görülür ve çocukluğundaki gibi bir dağ başına gider ve tek başına ölür. Bu kahramanın akıbeti çoğu kahramana nazaran kötü sonla bittiğinden incelenen kahramanların daha çok trajedi kaynaklı olduğu düşünülebilir. Hâlbuki fantastiğin; okuru eğlendirmek, insanların haksızlıklara karşı durabilmelerini sağlamak gibi amaçları vardır. Bu yüzden buradaki kahraman özelliklerinden sadece ailenin önemli kişiler olması kısmı fantastik kahramanlar için geçerli olabilir. Ayrıca kahraman kötü sonla karşılaştığından okur, kahramanla özdeşleşmeyecek, kahramanın hâline acıyacak, sadece kendi hâline şükretmekle yetinecektir. Oysa fantastik, okuru pasif tutmayı değil, aktifleştirmeyi arzular. Bütün bunlardan dolayı Lord Raglan'ın kahraman özellikleri fantastik kahramanla örtüşmemektedir.

Joseph Campbell ise kahramanın içinde bulunduğu durumun mitolojik bir serüven olduğunu ve “*Ayrılma-Erginlenme-Dönüş*”²³⁴ olarak üç aşamada incelenebileceğini ileri sürer. Bu üç aşamayı monomit evresi olarak adlandırır ve aşamalar kendi içerisinde de basamaklara ayrılır. Bunlar ise;

*“I: Yola Çıkış; 1. Maceraya Çağrı, 2. Çağrının Reddedilişi, 3. Doğüstü Yardım, 4. İlk Eşiğin Aşılması, 5. Balinanın Karnı, II: Erginlenme; 1. Sınavlar Yolu, 2. Tanrıçayla Karşılaşma, 3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın, 4. Babanın Gönlünü Alma, 5. Tanrılaştırma, 6. Nihai Ödül, III: Dönüş: 1. Dönüşün Reddedilişi, 2. Büyülü Kaçış, 3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş, 4. Dönüş Eşiğinin Aşılması, 5. İki Dünyanın Ustası, 6. Yaşama Özgürlüğü”dür*²³⁵.

Joseph Campbell, kahramanı çıktığı serüven boyunca yaptığı eylemlerin sırasına göre değerlendirmiştir. Bu bir bakıma fantastik gibi içinde kahramana yer veren anlatıların olay örgüsü sıralaması gibidir. Bu sıralamaya bakılarak türün bu kategoride nasıl ele alınması gerektiği de saptanabilir. Campbell'ın bu şekilde karakteri değil de onun eylemlerini sıralaması, kahramanın karakterini yaptığı eylemlerin yansıttığı görüşünden kaynaklanabilir. Zira monomit evreleri olarak geçen bu sıralama ilkel zamanlarda kişinin çocukluktan erginliğe geçiş ritüellerine göre yapılmıştır. Buna göre bu eylemleri tamamlayan kişi artık yetişkin bir birey kabul edilmekte, toplulukta söz hakkına sahip olmaktadır. Fantastik de modernlikten çok ilkel olanı ön plana çıkardığı için fantastikteki kişinin eylem sıralamasında monomit

²³⁴ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, İthaki Yayınları, İstanbul 2017, s. 35.

²³⁵ Joseph Campbell, a.g.e., s. 5.

evrelerine göre hareket ettiği söylenebilir. Buradaki amaç, modern bireyin aslında bu eylemleri tamamlamadığından yetişkin sıfatına erişemediği bu yüzden toplumda sadece belli başlı kimselerin söz hakkına sahip olduğu görüşü olabilir. Hâlbuki ilkel zamanlardaki topluluklarda herkes rüştünü ispat ederek söz hakkına sahip olduğundan herkes kahramandır.

Campbell'ın "Ayrılma-Erginlenme-Dönüş" başlıkları altında incelediği bu eylemler kahramanın bir maceraya çağrılması; fakat kişisel ya da toplumsal sebeplerden dolayı bu çağrıyı reddetmesiyle başlamaktadır. Ancak kahraman, sıradışı bir yardım olarak kendisini engelleyen bu sebebin üstesinden gelir ve maceraya atılır. Bilmediği diyarlarda hiçbir şey yapmadan ilerlerken karşısına onu teste tabi tutacak şeyler çıkar. Burada da kahraman muhakkak birinden yardım olarak, testi geçer ve yoluna devam eder. Yalnız kahraman sadece fizikî yönden değil, nefsi yönden de test edilir. Karşısına çıkan bir femme fatale; yani öldürücü cazibeye sahip bir kadının hevesine kapılarak çıktığı maceradan şaşar. Çok sonradan yaptığının yanlış olduğunun farkına varan kahraman, bu yaptıklarından dolayı babasının gönlünü almaya çalışır. Burada atalar kültürünün devreye girdiği söylenebilir; çünkü yaptığı yanlışla kahraman sadece kendini küçük duruma düşürmemiş, atalarını da utandırmıştır. Maceraya seçilen kişinin soylarından çıkmış olmanın verdiği haklı gururunu yaşayan atalar, kahramanın yaptığı bu eylemle inançları sarsılsa da kahraman olağanüstü bir şey gerçekleştirerek atalarının güvenini tekrardan kazanır. Kahraman yaptığı olağanüstü şey karşılığında artık sıradan biri değildir, adeta tanrılaşmıştır. Bunun için de ödüllendirilir. Bütün bu olanlara rağmen kahramanın bir evi vardır ve geri dönmesi gerekir. Diğer taraftan gördüğü ilgiyi ve sevgiyi terk etmek istemese de halkın kaderine bir kahramanın değil kendilerinin karar vereceğini söyleyerek sıradışı bir yolla aralarından ayrılır. Kahramanın bu sıradışı ayrılığında onu seven biri yardımcı olur. Bütün bu eylemler neticesinde kahraman, artık evden gönderilen o çocuk değildir. Kahraman, yuvasına aynı kimlikle; fakat olgunlaşmış biri olarak girmek için bir teste tabi tutulur. Kahraman bu testi de geçmesiyle iki diyarın da ustası konumuna gelir; çünkü o, ölümün üstüne yürümüş ve onu yenmiştir. Bundan dolayı yapacağı eylemlerden bir tek kendisi sorumlu olarak özgür bir şekilde yeni hayatına adım atar. Bütün bu aşamalar kişinin, kahraman olma yolunda geçirdiği fiziksel ve ruhsal sınavlarıdır. Yani kişi, bu aşamaları geçerek sıradanlıktan sıradışılığa yükselmektedir.

Joseph Campbell'ın monomit evrelerini inceleyen R.L. Cameron, kahramanın serüveninden hareketle kahramanın ne gibi özelliklere sahip olduğunu ortaya koyar.

Buna göre;

“1) Kahraman kendi hayatını daha yüksek bir amaç için feda edebilir. 2) Fiziksel veya manevi açıdan cesaret gerektiren işler yapar. 3) Kahraman genellikle kendisinden bir şey alınan veya kendi toplumunda müsait görülen normal deneyimlerde eksiklik hisseder. 4) Kayıp olanı yerine koymak veya önemli sorulara cevap verebilmek için kahraman birçok maceraya atılır. 5) Kahraman genellikle doğal ve güvenli ortamını bırakarak maceraya çıkmayı göze alır. 6) Kahraman yeterince cesur, bilgili ve yaşama tutunma kapasitesine sahipse birçok test veya sınavla karşılaşacaktır. 7) Kahraman, bir şeyleri sonuçlandırmak veya başarmak zorundadır.”²³⁶

Cameron'ın kahraman tipinin özellikleri daha çok onun karakteriyle ve donanımlarıyla ilgilidir. Kahraman; cesurdur, zekidir; fakat bu özelliklerine rağmen sıradan insanların faaliyetleriyle arası pek iyi değildir ve bu yüzden çoğu zaman yalnız başına hareket eder. Cameron'ın sıraladığı kahramana dair özelliklerin hemen hepsi fantastik kahramanda mevcuttur. Fantastik türdeki başkişinin ne derece kahraman olduğunu değerlendirmek için Cameron'ın ölçütlerine bakılabilir.

Bütün bunlara benzer bir aşamalandırmayı Rus masallarını inceleyerek Vladimir Propp da yapmıştır. Ancak onun belirttiği kahramanın özellikleri daha ayrıntılıdır;

“I. Aile Fertlerinden Birinin Evden Uzaklaşması, II. Yasağın Kahramana Zorla Kabul Ettirilmesi, III. Yasağın Çiğnenmesi, IV. Hasmin Bilgi Elde Etme Yolları, V. Hasma Kurbanı Hakkında Bilgilerin Verilmesi, VI. Hasmin Kurbanını Aldatma Yolları: Kurbanın Kendisini Veya Servetini Ele Geçirme, VII. Kurbanın Oyuna Gelmesi ve Böylece İstemededen Düşmana Yardım Etmesi, VIII. Hasmin – Ailenin Bir Üyesine Zarar Veya Haksızlık Vermesi, VIIa. Aile Fertlerinden Birinin Bir Şeyden Mahrum Kalması ve Bunu Elde Etmek İstemesi, IX. Kötülük veya Eksiklik Haberinin Yayılması; Kahramana Rica veya Emredilmesi – Kahramanın Sefere Gönderilmesi veya Kendi İsteğiyle Gitmesi, X. Arayıcı Kahramanın Harekete Geçmeye Razi Olması veya Karar Vermesi, XI. Kahramanın Evden Ayrılması, XII. Büyülü Vasıtayı veya Büyülü Yardımcının Yardımını Alabilmesi Bakımından Kahramanın Sınama, Sorgulama ve Saldırıya Maruz Kalması, XIII. Müstakbel Bağışçının

²³⁶ R.L. Cameron, Writing to Internalize Themes in Literature, The English Journal, S. 83, s. 92'den akt.: .Haşim Demirtaş, Türk Sinemasında 1960-1980 Yılları Arasında Çizgi Roman Uyarlaması Fantastik Filmlerde Erkek Kahraman Temsili, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 2014, s. 30.

Davranışlarına Kahramanın Tepki Göstermesi, XIV. Kahramanın Büyülü Vasıtayı Elde Etmesi, XV. Kahramanın Aranılan Objenin Bulunduğu Yere Götürülmesi, Ulaştırılması, Yol Gösterilmesi, XVI. Kahraman ve Hasmin Doğrudan Mücadeleye Girmeleri, XVII. Kahramanda Özel Bir Tanıma İzi Olması, XVIII. Hasmin Yenilmesi, XIX. Masal Başlangıçlarındaki Kötülük veya Eksikliğin Giderilmesi, XX. Kahramanın Geri Dönüşü, XXI. Kahramanın Takip Edilmesi, Yakalanması, XXII. Kahramanın Takipten Kurtulması, XXIII. Kahramanın Kimliğini Gizleyerek Kendi Ülkesine veya Başka Bir Ülkeye Gelmesi, XXIV. Sahte Kahramanın Asılsız İddialarda Bulunması, XXV. Kahramana Zor Bir Görevin Teklif Edilmesi, XXVI. Görevi Gerçekleştirme, XXVII. Kahramanın Tanınması, XXVIII. Sahte Kahraman veya Hasmin Maskesini Düşürme, XXIX. Kahramanın Yeni Bir Fiziki Görünüm Alması, XXX. Hasmin Cezalandırılması, XXXI. Kahramanın Evlenmesi ve Tahta Çıkması”²³⁷

Propp’un çıkarmış olduğu bu liste çok uzun olduğundan Graeme Turner, bunu tıpkı Joseph Campbell’in üç monomit evresinde toplaması gibi 6 başlık altında bir araya getirir; “1-7’inci işlevler “Hazırlık”; 8-10’uncu, işlevler “Karmaşa”; 11-15’inci işlevler “Nakil”; 16-19’uncu işlevler “Mücadele”; 20-26’ıncı işlevler “Geri dönüş” ve 27-31’inci işlevler “Tanınma”²³⁸ şeklinde sınıflandırılır.

Propp’un yapmış olduğu sıralama Campbell’inki ile hemen hemen aynı olmakla birlikte sadece engelleyicilerin eylemlerinde detaya girildiği görülür. Çünkü Propp’un listesi kahramana yönelik değil, tüm Rus masallarının ortak yapısıdır. Masallarda da sadece kahramana değil, düşmana da odaklanılır. Bu yüzden olay örgüsü bağlamında fantastiğin tür değerlendirilmesi yapılırken Campbell’in listesinden daha çok Propp’unki yardımcı olacaktır.

Propp’un düşman olarak ele aldığı engelleyiciler, aslında kişinin kahraman olma yolunda girdiği sınavlardan ibarettir. Düşman, kahramana dair özel bir bilgiyi elde edebilir ve bu bilgi aracılığıyla kahramanı aldatabilir. Kahramanın bilinçsizce düştüğü bu oyun sebebiyle ya kendisi ya da sevdiklerinden biri zarar görür. İlk düşman denilebilecek bu engelleyici aslında kahramanın ne derece maceraya hazır olduğunu göstermesi açısından bir deneme gibidir. Asıl düşman, kahramana doğuştan kin duymaktadır; çünkü birinin varlığı diğerinin yokluğu anlamına gelmektedir. Bu

²³⁷ V. Ja. Propp, Masalların Yapısı ve İncelenmesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, ss. III-V.

²³⁸ O’Shaughnessy-Stadler, Media and Society: An Introduction, 2. Bsk., Oxford University Press, Oxford 2002, s. 171’den ve G. Turner, Film as Social Practice, 4. Bsk., Routledge, Londra 2006, ss. 100-1’den akt.: Jacqueline Furby, Claire Hines, Fantastik, Kolektif Kitap, İstanbul 2014, s. 67.

yüzden düşman, kahramanın özel bir ize bağlı olan kimliğini açığa çıkararak onu türlü yollarla öldürmeye çalışır. Ancak düşman tüm bu çabalarına rağmen yenilir ve kahraman tarafından cezalandırılır. Bunun sonucu olarak kahraman ya tahta çıkar ya da evlenir.

2.9.8. Fantastikte Mekân

Fantastik türde yazarın mekân seçimi tür açısından önemlidir; çünkü illâki bir insanın, nesnenin, hayvanın vs. öyküsünü anlatacağından ve bunlar da hacmi itibarıyla bir yer kapladığından yazar, kişileri tanıttığı ölçüde mekânı da anlatmak durumunda kalacaktır. Bu neredeyse tüm edebî türler için kaçınılmazdır.

Fantastikte okur, sıradan gerçekliğe alıştığından ve onu bu gerçeklikten çıkararak fantastiğe dâhil edebilmek için yazarın kolaylıkla değiştirebileceği, hayal gücüne göre kurgulayabileceği unsurlardan biri mekândır. Hatta fantastik eserler kaleme alan H.P. Lovecraft, fantastikte Todorov'un öne çıkardığı kararsızlıktan çok "*atmosfer*"in önemini vurgulayarak mekân unsurunun kararsızlık hissinden çok türü karşıladığını ileri sürer.²³⁹ Bu durum, klasik fantastikten ziyade modern fantastik için kabul edilebilir. Zira klasik fantastiğin olduğu zamanlarda her ne kadar sanayileşme dünyanın yüzünü değiştirmeye başlamış olsa bile fantastik türün seçtiği tabiata dair yerler ve mekânlar çoğunluktadır. Günümüzün insanı doğrudan betonarme yapıların ortasındaki bir dünyaya geldiği için tabiat, kararsızlık hissinden daha çok eseri fantastik yapmaktadır. İnsanın yaşadığı dünya kendisinin kullanım kılavuzunu hazırlamakta ve onu belirli kalıpların içine koyarak dimağını karartmaktadır. Hâlbuki bu "*mekanın sınırları aşıldığı anda bilinç canlanmaktadır.*"²⁴⁰ Bu yüzden her zamankinden çok insanlık fantastiğe ihtiyaç duymaktadır.

Fantastik türdeki eserlerde gerçek mekânlar olduğu kadar gerçek mekânlardan esinlenerek yazarın inşa ettiği hayalî mekânlar da olabilmektedir. Yazar eğer gerçek dünyayı zemin alıyor ve "*gerçek mekân adları, şehir, cadde, sokak adları*"nı tercih ediyorsa yazarın amacı fantastiğin de yaşanılan dünya kadar gerçek olduğunun önemini belirtmek içindir. Böylelikle okur Todorov'un kararsızlığının pençesinde

²³⁹ H.P.Lovecraft, Notes on Writing Weird Fiction, <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwvf.aspx> (E.T: 15.5.19).

²⁴⁰ İnci Taş, 1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, s. 93.

okuduklarının “gerçek mi düş mü olduğu”nun farkına varmaya çalışır.²⁴¹ Bu kararsızlık biraz da eserdeki kişinin “çoğunlukla kendi uzam ve zamanında kal”²⁴²masından kaynaklanır; çünkü fantastik olan hiçbir yöne sapmaksızın ayağına gelmektedir ve genellikle “kahramanın düşgücüsüyle varlığını algılayabildiği”²⁴³ mekânlardır.

Çoğunlukla okurla fantastik kurgu alt türünde buluşan fantastik diyarlar “hayal gücü”²⁴⁴ ile oluşturulmuş, gerçek dünyayı yazar “süsleyerek”²⁴⁵ değiştirmiştir. Bu tür mekânlar fantastik kurguda olduğu gibi diğer türlerde de mevcuttur. Örneğin; Narnia Günlükleri’nde çocuklar çağdaş dünyadan bir kapı aracılığıyla Narnia denilen bir dünyaya gidebilir ya da doğrudan bu dünyada yer almayan Yüzüklerin Efendisi’nde olduğu gibi Orta Dünya’da olaylar geçebilir. Bu iki türlü yer, hayalî mekânlar başlığı altında incelenebilir.

Fantastik kurgu dışında diğer fantastik alt türlerde de yukarıda görüleceği üzere “Mekân değiştirme ögesi”²⁴⁶ karşımıza çıkmaktadır. Hem okur hem de fantastik kahraman gerçek ile hayalî dünya arasında yaşadığı gelgitlerle “düşlerin gerçekleştiği, benliğin keşfedildiği yerler”^{e247} seyahat imkânı bulur. Bundan dolayı fantastik türde “mekân unsuru değişkendir.”²⁴⁸ Hiçbir zaman sabit kalmaz. Bu durum insanın da sürekli değiştiği, asla aynı kalmadığı olgusuna yapılan bir gönderme olabilir; çünkü insan, mekânı yansıttığı kadar mekân da insanı yansıtmaktadır.

Mekân unsurunun değişkenliğinden yola çıkılarak mekânın fantastikteki kişiler için “simgesel anlamı”nın²⁴⁹ olduğu söylenebilir. Yazar, kişiye göre mekân seçerek aslında biraz da onun karakterini anlatmak istemektedir. Örneğin; Harry Potter’da büyücüler kişilikleri ve yeteneklerine göre Hogwarts’taki dört eve ayrılırlar. Bunlar;

²⁴¹ Hülya Sadiye Gökçek, Gülten Dayıoğlu’nun Gençlik Romanlarında Fantastik Unsurlar, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun 2013, s. 37.

²⁴² Aydın Ertekin, Fantastik Yazın, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013, s. 100.

²⁴³ İnci Taş, 1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, s. 93.

²⁴⁴ İnci Taş, a.g.e., s. 94.

²⁴⁵ Başak Sipahioğlu, 1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, ss. 141-142.

²⁴⁶ Seda Gül Kartal, Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Roman ve Hikâyelerinde Fantastik Ögeler (1923-1960), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, s. 51.

²⁴⁷ İnci Taş, a.g.e., s. 93.

²⁴⁸ Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray’ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 62.

²⁴⁹ Ebru Burcu Yılmaz, Geceye Söylenen Masallar: Fantastik Anlatılarda Gerçeküstünün İşlevi, Turkish Studies, V. 6/3, Yaz 2011, s. 1325.

Gryffindor, Hufflepuff, Ravenclaw ve Slytherin evleridir. Gryffindor cesareti, Hufflepuff adaleti, Ravenclaw mantığı ve Slytherin ise hırsı temsil eder. Öğrencilerin iyi huylarından ötürü diğer evlerin binaları Hogwarts'ın havadar kısımlarında yer alırken Slytherin'in evi içindeki öğrencilerin hırslı ve her şeyi feda edebilecek yapısı yüzünden zindandır. Örnekte olduğu gibi fantastik türdeki “*dar ve geniş mekânlar*”dan²⁵⁰ yola çıkılarak da kişilerin karakter tahlili yapılabilir.

İnsanlığın en çok merak ettiği sorulardan biri de öldükten sonra nereye gidecek olduğudur. Cansız bedeni mezara konulduğundan bu mezarı mekân olarak genişletme ihtiyacı hissederek dünyada huzur verici yerlerin tasvirleriyle dar olan mekânı rahatça yaşayabileceği bir yer hâline getirmeye çalışır. Bu yüzden ölümler diyarı ya da öbür dünya “... *sarı, pembe, yeşil ve daha nice adı bile olmayan renklerdeki küçük yeşil çalıcıklarla birbirinden ayrılmış tarlalarla kaplı uçsuz bucaksız ovaları olan bir yer olarak tarif edilir.*”²⁵¹ Biraz da insanın ölüm ve mezar korkusundan dolayı fantastiğin seçtiği mekânlar “*Terkedilmiş şatolar, kilerler, yeraltı mezarları, mezarlıklar, büyüli ormanlar*”²⁵² gibi yerlerdir.

Diğer edebî türlerdeki gibi dar ve geniş mekânlar diye fantastiğin mekân unsuru incelenebileceği gibi ayrıca niteliklerine göre de mekânlar sınıflandırılabilir. Bu yerler; “*Adalardan Oluşan Hayalî Mekânlar, Masalsı Mekân, Dinsel Mekânlar, Düşsel Mekânlar, Gelecek Zamanların Mekânları, Gerçek Mekânların Fantastik Hâle Bürünenleri*”²⁵³ gibi başlıklar altında toplanabilir. Buna göre fantastikte ütöpic eserlerdeki adalara ve masallarda karşılaşılabilecek çiçeklerin konuştuğu, ağaçların hareket ettiği yerlere mekân unsuru olarak rastlanır. Ayrıca fantastikte herhangi bir din açıkça belirtilmese de insanüstü bir güce karşı duyulan saygı ve tapınma ihtiyacıyla inşa edilmiş yapılar da mevcuttur. Bunların dışında geleceğin mimarîsi ya da yazarın muhayyilesinde gerçek mekânların değişmiş şekilleri görülür.

²⁵⁰ İnci Taş, 1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, ss. 94-100.

²⁵¹ İnci Taş, a.g.e., s. 93-94.

²⁵² Emel Yurtkulu Yılmaz, 20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, s. 19.

²⁵³ Başak Sipahioğlu, 1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, ss. 142-154.

2.9.8.1. Mekân ve Ortaçağ İlişkisi

Teknolojiyi kötülemez ve teknoloji olmadan insanların arasındaki ilişkinin daha iyi olduğunu vurgulamak amacıyla fantastik türdeki eserlerde teknolojiye pek sık rastlanmaz. Onun yerine “*Ortaçağ dünyası*”²⁵⁴ tasviri yapılır. Umberto Eco bu durumu “*fantastik yeni-ortaçağcılık*”²⁵⁵ olarak adlandırır. Aslında bu dalga, Ortaçağ’ı yeniden diriltmek amacı gütmeyiz; zira insanî değerler ne kadar iyi olsa da insanlık adına şartlar pek elverişli değildir. Bu terim daha çok “*Sihirli yüzükler, sihirli kılıçlar, ejderhalar ve periler*”²⁵⁶ gibi fantastik varlıkların yanısıra “*Orta Çağların çelişen imgeleri arasındaki gerilim, toplumdaki Akıl ve Mantıksızlık söylemleri arasındaki sürekli mücadelenin bir parçası (...) ve bilginin kontrolü için farklı gruplar arasındaki rekabet*”²⁵⁷ in yansıması olarak algılanmalıdır. Çünkü fantastiğin aradığı zaman ve mekân tam olarak böylesine zıtlıkların olduğu zaman ve mekândır.

2.9.9. Fantastikte Zaman

Fantastikte sıradışılık, olağanüstülük ve bilinmezlik egemen olduğundan olayların geçtiği zaman genellikle gecedir. Çünkü “*Gece tıpkı sisli günler gibi gebe bir zaman dilimi, bir platformdur.*”²⁵⁸ Neyin, ne zaman ve nasıl gerçekleşeceğine karanlık karar vermektedir. Fantastiğin yazarları da bu yüzden zaman dilimi olarak geceyi tercih etmektedir. Zira gece, “*metne daha kasvetli, karanlık bir hava katarken, sürekli gündüz vakti geçen bir olay da daha umuda yönelik bir bakış getirebilir.*”²⁵⁹ Bundan yola çıkılarak metnin nasıl biteceğine dair bir ipucu da alınabilir. Eğer zaman dilimi olarak gündüz fazla ise metnin mutlu son ile bitme olasılığı yüksektir, denilebilir.

²⁵⁴ Tuğçe Çankaya, Constructing and Deconstructing Chivalric Romance and Modern Fantasy Literature, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2015, ss. 248-249.

²⁵⁵ Züleyha Çetiner Öktem, Re/Structuring the Past/Present: The Usage of Medieval Imagery within Contemporary Postmodern British Fantasy, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2004, s. 1.

²⁵⁶ Züleyha Çetiner Öktem, s. 3.

²⁵⁷ John O. Ward, “Magic and Rhetoric From Antiquity to the Renaissance: Some Ruminations.” Rhetorica, 6.1. (Winter:1988): 57-118’den akt.: Züleyha Çetiner Öktem, a.g.e., s. 8.

²⁵⁸ Emel Yurtkulu Yılmaz, 20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, s. 20.

²⁵⁹ Yasemin Olur Çeker, Cumhuriyet Dönemi Fantastik Türk Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2011, s. 87.

Zaman dilimi olarak fantastikte olayların hangi tarihte geçtiği söylenmez; çünkü Barış Müstecaplıoğlu ve Orkun Uçar'ın dediği üzere “*belirsizdir*”²⁶⁰. Ayrıca “*sezdirme esasına bağlıdır*”²⁶¹ Yazar, zaman hakkında da bilgi vermeyerek okurun yaşadığı olayların gerçekliğini sorgulamasını sağlar. Okur, ancak yazarın mekânı betimlemede kullandığı eşyalar, tarihte bilindik bir olayın adının anılması ya da o olaya dair özel bir şeyin veya kişinin adının geçmesi gibi vasıtalar aracılığıyla kesin bir tarih olmasa da tahminî bir tarih tayin edebilir.

Ayrıca zaman, yazara bağlı olarak “*hayalî*”²⁶² olabilir. Yani yazarın kendi zaman algısı esere yansır. Bununla birlikte fantastik kurgu türünde zamanın “*reel dünyadan tecrid*”²⁶³ edilerek hayalî hâle getirilmesiyle de farklı bir zaman algısı oluşturulabilir. Bu dünyadaki zaman gerçek dünyadakinden çok farklı olabilir. Hatta zaman eserde hiç yer almayabilir; “*zamansızlık*”²⁶⁴ yaratılabilir. Böylece hem yazar, hem de eserdeki kişiler oluşturulan dünyaya sonsuz derecede egemen olurlar. Zira ne an, ne geçmiş ne de gelecek vardır. İhsan Oktay Anar, Puslu Kıtalar Atlası’nda adeta bu duruma örnek vermektedir;

“... saatin akrebinin sonsuz hıza eriştiğini düşünelim. Aristotalis’in dediği gibi, bu hızla giden bir cisim herhangi bir mesafeyi sıfıra eşit bir zamanda alır. Öyleyse akrebin A’dan B’ye, B’den C’ye gitmesi ve tekrar A’ya dönmesi sıfıra eşit bir zamanda olur. İşte bundan dehşet verici bir sonuç çıkar: Akrep, eğer sonsuz hıza ulaşırsa, aynı anda hem A’da, hem B’de, hem de C’de olur.”²⁶⁵

Anar, burada tam olarak da bahsedilen zamansız zaman algısını açıklamaktadır. Fantastik kurgunun zamansızlığı da bu fikirden esinlenir.

Fantastikte genellikle eser kişinin olduğu “*uzam ve zaman*”²⁶⁶ aynı kalabilmekle birlikte farklı da olabilmektedir. Özellikle bu tür eserlerde kronolojik zaman algısı da yoktur; onun yerine eser kişileri aracılığıyla zamanda geri dönüşler,

²⁶⁰ Başak Sipahioğlu, 1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, s. 15.

²⁶¹ Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray’ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 61.

²⁶² Başak Sipahioğlu, a.g.e., s. 135.

²⁶³ İnci Taş, 1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, s. 90.

²⁶⁴ İnci Taş, a.g.e., s. 90.

²⁶⁵ İhsan Oktay Anar, Puslu Kıtalar Atlası, İletişim Yayınları, 56. Bsk., İstanbul 2016, s. 182.

²⁶⁶ Aydın Ertekin, Fantastik Yazın, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013, s. 100.

zamanla ileri gidişler ya da döngüsel olarak aynı zamanı yaşama gibi zamanla ilgili teknikler kullanılabilir. Bu zamanla ilgili teknikler eserde bir nesne ya da sihir tarafından gerçekleştiriliyorsa bu kez de “*Zamanda Yolculuk*”²⁶⁷ temiyile karşılaşılır. Bu temin içinde “*geçmiş keşfetme ve iyileştirme dürtüsü*”²⁶⁸ vardır. Geleceğe yönelik olan yolculuklar ise geleceği görerek an’ı ona göre yaşama düşüncesi barındırır.

Kökenlerinde masal ve destan gibi geleneksel anlatıları bulunduran fantastiğin zamanı bu anlatılardan farklılık arz eder. Masalda “*zaman, uzam, şahıs kadrosu*”²⁶⁹ hakkında pek bilgi verilmezken fantastikte bunlara dair ayrıntılar mevcuttur. Destanda ise uzun bir sürecin adeta tarihini verirken fantastikte zaman “*kısa zamanın, günlük tekrarların tarihidir*”²⁷⁰.

2.9.10. Fantastiğin Dili

Edebiyattaki tüm ürünler, dil sayesinde var olurlar. Kelimeler, cümleler vs. olmadan edebiyattan bahsedilemez; çünkü kurmaca bir âlem olduğundan varlığının özünde kelimelere, cümlelere ihtiyaç duyulur ve bunların her yazar tarafından farklı kullanımı edebiyata yön vermektedir.

Asıl sebep olmamakla birlikte kelime ve cümlelerin farklı kullanımları edebî türler arasındaki farkı doğurmaktadır. Şiir ile roman türlerine bakıldığında bu fark hemen anlaşılmaktadır. Birinde imgelerle zengin bir dünya oluşturulmaya çalışılırken diğesinde neredeyse değişik yorumlara mahal vermemek amacıyla sade, herkes tarafından anlaşılır, evrensel bir dil seçiminde bulunulur.

Fantastik türü de genellikle düzyazı biçiminde verilen türlerde görüldüğünden ondan bu biçimlerde verilen türlerin dil özelliklerini sergilemesi beklenir. Ancak yapısı itibariyle fantastik “*dil dışında hiçbir gerçekleşimi*”²⁷¹ olmayan, gerçeğin içinde hayalî olanı verdiği için şiirin imgesel zenginliğinden yararlanması gerektiği düşünülür. Zira her yazarın hayal dünyası bir diğeriyle aynı değildir ve yazar, bilinçli ya da bilinçsiz olarak fantastikte kendi şiirini oluşturacaktır.

²⁶⁷ Başak Sipahioğlu, 1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, s. 125.

²⁶⁸ Richard Matthews, *Fantasy The Liberation of Imagination*, Routledge, Amerika 2011, s. 26.

²⁶⁹ Hülya Sadiye Gökçek, Gülten Dayıoğlu’nun Gençlik Romanlarında Fantastik Unsurlar, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun 2013, s. 37.

²⁷⁰ Hülya Sadiye Gökçek, a.g.e., s. 39.

²⁷¹ Gönül Yonar, *Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2011, s. 51.

Fantastiğin “*asıl ifade dilini, romanesk dönemin sonunda, gotikle bul*”²⁷²duğu söylenmektedir. Bu iddia doğru olmakla birlikte ortaya çıkış şartları düşünüldüğünde tür, dil seçimini yaparken romanesk ve gotik gibi şiirsel olana ağırlık vermiş olsaydı, günümüze kadar varlığını koruyamazdı. O hâlde, fantastik kendi şiirini başka yollara başvurarak yazmıştır; o da kelimelerin “*düzanlamı*”²⁷³ ile olmuştur. Düz anlam bir bakıma bilimin dili demektir, bilim; kelimelerin ilk akla gelen anlamını tercih ederek bütün insanlığa bilimsel gerçekleri aktarmayı kendisine hedef edinir. Hayalî bir evren yaratımında olan fantastiğin bilim gibi düz anlamı yeğlemesi ilginçtir. Ancak fantastiğin bilimsel gelişmelerin ardından belirmesi aslında bu konuya ışık tutar. Bilimin kendisini mutlak hakikatten sayması ve açıklayamadığı konuları gerçeklikten saymaması, fantastiğin bilimin kullandığı düz anlamı seçmesine sebep olmuştur, denilebilir. Böylelikle fantastik ya kendisini bilim gibi insanlığa gerçeklikten kabul ettirecek ya da bilimin dilini kullanarak onun bu mutlak hakikat kanaatini yıkmaya çalışacaktır.

Fantastik, dilini oluştururken düz anlamla bilime yaklaşırken geçmişle bağıni koparmamak ve günümüz insanında fantastik etki uyandırabilmek amacıyla arkaik kelimeler kullanır. Örneğin Güngör Dilmen’in, fantastik kabul edilen tiyatro oyunlarında kullandığı kelimeler günlük dilde tercih edilmemektedir;

*“Yalvaç (peygamber), inanca (teminat), us (akıl), tin (ruh), yunak (hamam), otağ (çadır), yaban (kırlık yer), bunluk (hastalık nöbeti), bilici (tanrı), ansımak (hatırlamak), muştı (müjde), çaşıit (casus), yengi (zafer), üleştirme (bölüştürmek), dinelmek (ayakta durmak), kemlik (kötülük), kösnülü (şehvetli), tavsamak (eski hızını kaybetmek), sayrılık (hastalık), erk (güç), ilenç (beddua), devinim (hareket), acun (dünya), yahşi (iyi, güzel), tansık (mucize)”*²⁷⁴

Türk edebiyatında tarihî romanlarda görülebilecek olan bu öz Türkçe ya da Eski Türkçe kullanımı, İhsan Oktay Anar’ın romanlarında görülmekle birlikte yabancı çoğu yazarın fantastik eserlerinde de mevcuttur. Tolkien, Yüzüklerin Efendisi adlı üçlemesinde tarihî gerçeklikte olmayan Elfçe’yi; J.K. Rowling de Latince kelimeler kullanarak Harry Potter’da büyü lisanını yaratmıştır. 2009’da James Cameron

²⁷² Emel Yurtkulu Yılmaz, 20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, s. 51.

²⁷³ Tzvetan Todorov, Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, s. 68.

²⁷⁴ Fatma Keçeli, Güngör Dilmen’in Oyunlarında “Mitolojik, Tarihsel ve Fantastik Olan”ın Kullanımı, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara 2003, S. 16, s. 42.

tarafından yönetilen Avatar filminde ise Navi halkının dili Kızılderililer'in dillinden yararlanılarak oluşturulmuştur. Aslında fantastiğin bu şekil dil anlayışında özündeki etkilerin hepsi görülebilmektedir. Arkaik dil; verdiği nostalji hissiyle insanları geçmişe bağlar. Eski dil kullanımı modernizmin yabancılaştırma etkisinin üzerine çağdaş insanda yeniden bir yabancılaştırma etkisi meydana getirir ve onlara neyin daha yabancı olduğunu açıklar.

Eski kelimelerle yabancılaştırma etkisini yüklenen fantastiğin dil sanatları da tam olarak burada başlamaktadır. Düz anlam, fantastiğin seçtiği eski kelimelerle “*yeni bir dünyada yeni mecaz ve semboller yarat*”²⁷⁵ ve metaforun, alegorinin ve anlamla birlikte imgeye bağlı çoğu edebî sanatın kapısını aralar. Ancak üzerinde tekrar durmak gerekir ki; düz anlamdan vazgeçmez, sadece eski dille kurulan bu sanatları nitelikli okur fark edebilir.

2.10. Fantastiğin Özellikleri

2.10.1. Kararsızlık

Fantastik türün en önemli özelliği Todorov tarafından ortaya atılan kararsızlıktır. Todorov fantastiğin yalnız kararsızlık üzerine kurulu olduğunu söylememesine rağmen diğer araştırmacılar, türün bu özelliğine odaklanmıştır. Fantastikle ilgili geçen her bahiste kararsızlıktan dem vurulmuş, ancak içeriğine değinilmemiştir. Hâlbuki Todorov'un fantastikle ilişkilendirdiği kararsızlık olgusu pamuk ipliğine bağlıdır ve açıklanması gerekmektedir. Zaten eserinde de bu kararsızlık hakkında bilgi vermektedir.

Todorov'a göre fantastik sadece bir “*kararsızlık süresi*”²⁷⁶ boyunca var olur. Yani türe fantastik diyebilmemiz için kararsızlığın eser boyunca devam etmesi beklenir. Aksi takdirde eğer eserdeki fantastik denen olgunun mantıklı bir açıklaması varsa ve eserdeki kişiler ve okur bu açıklama ile kararsızlıktan kurtuluyorsa orada fantastikten değil, tekinsiz türden söz edilebilir. Bunun tam aksi bir durum da var olabilir, yani eserde mantıkdışı bir şey gerçekleşir; fakat bu şey öylesine kurallı bir biçimde oluşmuştur ki ne eser kişisi ne de okur kararsızlık duygusuna kapılmadan

²⁷⁵ Shezra Kamran, *Fantastic languages: C. S. Lewis and Ursula K. Le Guin.*, Glasgow Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İngiltere 2014, s. 237.

²⁷⁶ Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, s. 31.

mantıkdışını önyargısız bir şekilde kabullenmiştir. O zaman da eserin olağanüstü türünde olduğu söylenmesi gerekir. Todorov'un ortaya attığı bu kararsızlık olgusunun bu kadar dar kapsamlı olmasının sebebi fantastik türünü 18. yüzyılda başlatıp Kafka'nın 1915'te yayımlanan *Dönüşüm* adlı kitabıyla bitirmesinden kaynaklanır. Elbette, fantastikte kararsızlık olgusu türün en önemli unsurlarından biridir; fakat türün hâlâ devam ettiği düşünüldüğünde Todorov'un kararsızlık algısının sadece klasik fantastik için geçerli olduğu söylenebilir.

Todorov, kararsızlığı fantastiğin ilk şartı olarak sayarken bir fantastik türde olması gereken üç koşulun bulunduğunu ileri sürer. İlki okurun, karşısındaki metin ile yaşadığı dünya gerçekleri arasında kararsızlığa düşmesidir. İkincisi bu kararsızlık duygusunu sadece okur yaşamamalı, fantastik kişisi de hissetmelidir. Bu durumu Todorov yine okura bağlar; çünkü o, saf bir okursa zaten eserin kişisiyle özdeşleşecek ve ikisi de kararsızlık duyacaktır. Üçüncü ve son olarak okur, ne alegorik ne de şiirsel bir yorumda bulunmayacaktır. Türde birinci ve üçüncü koşulun muhakkak olması gerektiğini ikinci koşulun olmasa da türün meydana geleceğini iddia eder.²⁷⁷

Todorov'un bahsettiği kararsızlığın fantastiğin kullandığı akıldışı “*imge*”lerden kaynaklandığı düşünülmekte ve “*Metamorfozlar, ikilikler, bedensel deformasyonlar, hareketli ya da büyümlü nesnelere gibi görsel unsurlar*”²⁷⁸ bahsedilen imgeye dâhil edilmektedir. Bu yanlış değildir; ancak Todorov'un kararsızlığı gibi sınırlı bir iddiadır. Ayrıca Todorov'un kararsızlığını bir nebze de olsa zedelemektedir. Zira Henri Maldiney, sadece bu türlü görsellikten oluşan fantastiği “*kaba, kolay ve ucuz*” bulur.²⁷⁹

Todorov'un fantastik tanımı, özellikle günümüz için hükümsüzdür; çünkü günümüzde eserler sadece tek bir mantığa göre algılanmamakta, okur sayısı kadar yorum çıkartılabilmektedir. Bu durumda, kararsızlığı okura bırakan Todorov'un fantastiği, algılama açısından ve özellikle de alımlama estetiği açısından “kararsızlığa” düşmektedir. Todorov fantastiği daha çok “*determinist zihniyete*”²⁸⁰ hitap etmektedir.

²⁷⁷ Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, s. 39.

²⁷⁸ Emel Yurtkulu Yılmaz, *20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, ss. 12-13.

²⁷⁹ Emel Yurtkulu Yılmaz, a.g.e., s. 44.

²⁸⁰ İnci Taş, *1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar*, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, s. 3.

Yani “*bir ateist için dini mucizeleri betimleyen (...) fantastik olarak tanımlanabilir*”.²⁸¹ Fakat tam tersi bir şekilde olağanüstüye inanan bir kişi, fantastikte okuduklarını gerçek kabul edebilir. Bu nedenle kararsızlık kişiden kişiye değişebilmektedir. Dolayısıyla günümüzde tanımı daha geniş çaplı tutmak gerekmektedir.

2.10.2. Zıtlıkların Dünyası

Fantastikte zıtlıkların dünyası ön plandadır ve bu zıtlıklar hemen her türde vardır; fakat fantastikte bu zıtlıkların yer değiştirmesi eseri fantastik yapar. Örneğin yaşam ölümle; akıl cinnetle; geçmiş gelecekle yer değiştirebilir.²⁸² Bu durumda da bildiğimiz, tanıdığımız evrenin kanunları sarsılır ve fantastik oluşur.

Genel olarak iyi ve kötünün mücadelesi şeklinde görünen bu zıtlıkta aslında iyi ve kötünün kim olduğu kesin olarak belli değildir, elbette ilk bakışta okur bazı netliklerle karşılaşabilir; ancak “*bu yüzeysel bir netliktir.*”²⁸³ Fantastikte sadece ahlâkî normlar mücadele etmez, bununla birlikte “*iki zıt duygusal dışavurum*”un da mücadelesine tanık olunabilir. Bunlar; “*Pozitif anlamda oyun ve negatif anlamda kaygı*”dır.²⁸⁴ Oyun, okurda merakı; kaygı ise “*korku ya da dehşet*”i uyandırarak fantastiğin vazgeçilmez unsurlarından “*gerilimi canlı tutar.*”²⁸⁵ Böylelikle okur, esere daha çok bağlanır ve bu iki zıtlık arasında gidip geldiğinden her şeyin bir sonuca kavuşmasıyla hayret içinde kalır. Fantastiğin tür olarak okurda duygusal anlamda böyle bir etki oluşturmaya çalıştığı söylenebilir.

Fantastik türün modernizm ile olan zıtlığı, türün Rosemary Jackson’a göre “*deli, ölü erotik veya suçtan korkusu*”²⁸⁶ olmadığından kaynaklanabilir; çünkü modernizm akla, canlıya ve yasalara önem vermektedir. O hâlde fantastik de bunların

²⁸¹ Ömer Yiğit Aral, *Fantastik Resimde Mekân Kurgusuna Analitik Bakış*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik, İstanbul 2009, s. 7.

²⁸² Emel Yurtkulu Yılmaz, *20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, s. 13.

²⁸³ Selvi Şenel, *Fantastik Sinema ve Günlük Düşünce: Yüzüklerin Efendisi Üzerine Bir Alımlama Çalışması*, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2009, s. 72.

²⁸⁴ Gökçe Aktuğ, *Italo Calvino’nun I Nostri Antenatı Üçlemesinde Fantastik Özellikler*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010, s. 16.

²⁸⁵ Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, s. 94.

²⁸⁶ Abdulkadir Öntürk, *Sadık Yemni’nin Eserlerinin Fantastik Açından İncelenmesi*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2017, s. 3.

tam zıddını gözler önüne serecek ve modernizmin “öteki”²⁸⁷ addettiğinin gerçek hayatta varlığını kanıtlamaya çalışacaktır.

2.10.3. Eleştiri ve Düzen Karşıtlığı

Fantastik, eleştiri yapması yönüyle de bilinir. Zaten Aydınlanma Çağı’na başkaldırı amacıyla ortaya çıkan fantastikte eleştiri unsurları da olmalıydı. Başlangıçtaki bu yönünü fantastik hiç kaybetmemiş; hatta daha da genişletmiştir. Bugün hemen her alanda eleştiri yapmak için fantastiğe başvurulabilir. Bunlar;

“... yaratıcı kavramlar çerçevesinde oluşan felsefî sorunları mizahî bir dille ele almak, toplumdaki çarpıklıkları göstermek, sistem eleştirisi yapmak, kahramanlardan çok sıradan insanları, hatta toplumda bir asalak olarak görülen sıra dışı ve asosyal insanların dünyalarını yansıtmak için kullanı”labilir²⁸⁸.

Ancak fantastik bu konuların eleştirisini doğrudan yani saf bir okurun anlayacağı şekilde dile getirmez. Tür, okuyucudan yapmakta olduğu eleştiriye “sezmesi”ni²⁸⁹ ister. Bundan dolayı fantastiğin eleştirisini kaçırmamak için okur, eseri dikkâtlı okumalı, onun heyecanına kapılmamalıdır.

Fantastikte edebî eserlerdeki alışılan kurgu düzeninin olması umulamaz; çünkü eserde zaten gerçektışının bir anda belirmesi “bilinen düzenin bozulması”ni²⁹⁰ sağladığı gibi, ayrıca “serim, düğüm, çözüm bölümleri”²⁹¹ için boşluklar da oluşturur ve yazar, fantastik etkinin devam etmesi için bunları sebep-sonuç ilişkisine bağlamaz. Yazarın sebep-sonuç ilişkisine başvurmasının pozitvizmin her şeyi etki ve tepki çerçevesinde açıklamasına karşı bir başkaldırı yönünde olduğu söylenebilir.

Fantastik tür, bir bakıma yazarın hayal dünyası olduğundan okur bu hayal dünyasına girerken istemsiz bir şekilde hayal etmeye başlar, yani fantastik insanın hayal kurmasını tetikler. İnsanlar özellikle “dünyadan memnun”²⁹² olmadıklarında hayal kurar. Ancak iktidarı elinde bulunduranlar, mümkün olduğu kadar insanların

²⁸⁷ Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Routledge, 1981, s. 173.

²⁸⁸ Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray'ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, ss. 50-51.

²⁸⁹ Ebru Burcu Yılmaz, Geceye Söylenen Masallar: Fantastik Anlatılarda Gerçeküstünün İşlevi, *Turkish Studies*, V. 6/3, Yaz 2011, s. 1318.

²⁹⁰ Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, s. 33.

²⁹¹ Yeliz Özge Toyman, a.g.e., s. 63.

²⁹² Selvi Şenel, *Fantastik Sinema ve Günlük Düşünce: Yüzüklerin Efendisi Üzerine Bir Alımlama Çalışması*, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2009, s. 58.

hayal kurmasını engellemeye çalışır. Çünkü “... *Hayal kurmak belki de en politik, en isyankâr, en devrimci kalkışmadır.*”²⁹³ Bundan dolayı fantastik tür, sürekli olarak popüler edebiyat ürünü ya da kaçak edebiyat diye yaftalanmaktadır.

Fantastik yalnızca edebiyat âleminde söz konusu olan bir kavram değildir, sanatın her dalında mevcuttur; fakat izleyicide ya da okurda aynı etkileri uyandırmaz. Louis Vax, bu konuda görsel sanatlardaki fantastik imge ile anlatı sanatlarındaki fantastiğin bir olmadığını ortaya koyar; çünkü ona göre “*imge ve anlatıda aynı anlam*” yoktur. İmge, alıcıda hızlı bir tepki oluşturmasını sağlarken anlatıda okurun aynı tepkiyi verebilmesi için “*okuma sürecini*” bitirmesi gerekmektedir.²⁹⁴

2.10.4. Fantastik Olaylar

Fantastik türden bahsedilirken sihirli eşyalar, gizemli diyarlar vs. gibi unsurların gerekliliğine değinilir ancak özellikle de olay örgüsünün temelinde yani metnin düğümünde olağanüstü bir olayın bulunması gerektiğinin üstünde durulmaz. Zira bahsedilen sihirli nesnelere peşinde olay örgüsü de fantastikmiş gibi bir his oluşturulmuştur. Ancak eğer türün varlığı söz konusu ise muhakkak eserde “*tuhaf olaylar*”²⁹⁵ cereyan etmelidir.

Belirtilen tuhaf olaylar, çağın ihtiyaçlarına göre eserde belirmektedir. Bu yüzden klasik fantastikteki tuhaf olaylar ile günümüz postmodern fantastiğinin aynı tuhaf olaylardan bahsetmesi beklenemez. Klasik fantastik Aydınlanma Çağı’nın hiçe saydıklarına dair tuhaf olayları gösterirken postmodern fantastik “*Yeni yüzyılın saçtığı kan dökme, şiddet ve sapkınlıkla ortaya çıkan bunalm, kargaşa ve suç*”²⁹⁶ dair tuhaf olaylar sunacak, bir bakıma her zamanki gibi çıkmazda kalan bireyin avuntusu olacaktır.

2.10.5. Evrensellik

Bütün yaftalamalara rağmen fantastik türün tüm dünyada sevilmesinin nedeni evrensel olana seslenmesidir. Örneğin; Yüzüklerin Efendisi romanı modernite

²⁹³ K. Murat Güney, *Başka Dünyalar Mümkün*, Varlık Yayınları, İstanbul 2007, s. 12.

²⁹⁴ Emel Yurtkulu Yılmaz, *20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, s. 30.

²⁹⁵ Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, s. 94.

²⁹⁶ İnci Taş, *1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar*, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, s. 12.

karşıtlığıyla yazılmıştır, bununla birlikte içinde Hıristiyanlık ruhunu barındırır ve muhafazakârlık hat safhadadır. Buna rağmen 60'ların devrimci ve hippî kuşağı Yüzüklerin Efendisi'ni başucu kitabı yapmışlardır. Kitaba bu kadar zıt kutuplu kesimlerin sahip çıkması fantastiğin “*evrensel bir yönü olduğunu*”u göstermektedir.²⁹⁷

Evrensel yönünden dolayı her milletten insan fantastiği “*kolaylıkla*” okuyabilir; çünkü toplumsal değerler dünyanın her yerinde hemen hemen aynıdır.²⁹⁸ Ancak fantastikte yazar, kendi milletinin geleneğinden yeni bir dünya oluşturduğundan başka milletlerin okuru için kültürel bir yabancılaşma söz konusu olabilir; çünkü bahsedilen geleneksel olguyu diğer milletten olan okur, fantastiğin heyecanıyla benimseyebilir ve kendi kültürünü yadırgayabilir.

Fantastiğin anlatım tarzı eğlenceli olduğundan onun ortaya koyduklarını okur büyük bir istekle takip eder. Yazar da bunu bildiğinden eseri bir “*öğretmen, hayat koçu ve mesih*”²⁹⁹ hâline getirerek okurun eserden ders çıkarmasını ister. Ancak bu durum daha çok Doğu fantastiği için geçerlidir ve bu rolleri “*tema ve sonuç*”a³⁰⁰ odaklanarak gerçekleştirir. Batı fantastiğinde ise bu roller doğrudan örnek bir kişiye verilerek okurdan da o kişi gibi olması istenir. Bu durum da Batılı yazarın kurguyu “*bireysel bir hikâyeden*”³⁰¹, çoğu zaman kendi hikâyesinden çıkarmasıyla alâkalıdır. Zira fantastik eser ve bütün sanat eserleri yazarın gündüz düşüdür. Bundan dolayı da fantastiğin aslında gerçek dünyayı anlattığı düşünülür; çünkü yazar “*bu dünyaya ait*”tir³⁰².

2.10.6. Kendini Gerçekleştirme

Fantastik, insanın “*“kendini arama”, “kendini gerçekleştirme”*”³⁰³ açılarından okunabilecek türler arasında belki de ilk sırada gelmektedir; çünkü bu türde insan tek yönlü olarak ele alınmaz, bütün çirkinlikler ve güzellikler bir arada verilir. Görselliği

²⁹⁷ Michael White, Yüzüklerin Efendisi'nin Yaratıcısı Tolkien, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2003, s. 208.

²⁹⁸ Yakup Civelek, Fantastik Edebiyat ve Binbir Gece Masalları, Folklor/Edebiyat, 2008/1, S. 53, s. 69.

²⁹⁹ Jacqueline Furby, Claire Hines, Fantastik, Kolektif Kitap, İstanbul 2014, s. 30.

³⁰⁰ Gönül Yonar, Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2011, s. 277.

³⁰¹ Jean-Luc Steinmetz, Fantastik Edebiyat, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s. 106.

³⁰² Selvi Şenel, Fantastik Sinema ve Günlük Düşünce: Yüzüklerin Efendisi Üzerine Bir Alımlama Çalışması, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2009, s. 64.

³⁰³ Fatma Keçeli, Güngör Dilmen'in Oyunlarında “Mitolojik, Tarihsel ve Fantastik Olan”ın Kullanımı, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara 2003, S. 16, s. 29.

önemsemediği kadar manevî tarafı küçümsemez; çünkü o, “*Ruhun evriminin yeniden keşfedilmesi için çabalar.*”³⁰⁴

Fantastik anlatıda başkişi genellikle bir “*arayış*”³⁰⁵ içindedir. Bu arayış, kahramanı bir yolculuğa çıkarır. A. Ömer Türkeş bu yolculuğa dair kahramanın fizikî olarak çıktığı serüvenin birer “*ruhsal sınamalar*” olduğunu ve bunun sonucunda “*erginlenme*” ile nihayet bulacağını söyler.³⁰⁶ Yolculuk sırasında kahraman sadece bir noktadan diğer bir noktaya sıradan bir şekilde ulaşmaya çalışmaz. Bu iki nokta arasında kahramanı beklemekte olan onlarca felâket ve tehlike bulunur. Aslında bunlar, kahramanın olgunlaşmasını sağlayan birer sınav mahiyetindedir. Kahraman bu durumlardan bazen olağanüstü yardımlarla, bazen kendi yetenekleri ile bazen de aklıyla kurtulur. Diğer taraftan kahraman bu felâketlerle yüzleşirken okur ona yukarıdan bakan bir seyirci konumunda değildir. Okur da kahramanla birlikte bu sınavları verir. Bu yüzden fantastik, kişide “*ruhsal gelişmeyi tetikle*”mektedir.³⁰⁷ Bu açıdan fantastik incelendiğinde aslında “*Bildungsroman*”³⁰⁸ kategorisine de girer; çünkü bildungsromanlarda da kahramanın hem fizikî hem de ruhî gelişimi anlatılmaktadır.

Batı’da fantastiğin ruhsal seyri bu yönde iken Doğu’da farklı değildir. Doğu edebiyatında neredeyse başlangıcından beri eserlerde “*insan-ı kâmil olma*” nihai hedef olarak gösterildiğinden ruhsal gelişim sadece fantastik metinler için söz konusu değildir.

“Kelile ve Dimne, Tûtînâme, Hayy bin Yakzân, Marzubannâme, Makamat, Şahnâme, Mantıku’t-Tayr, Bostan ve Gülistan, Mesnevî, Kutadgu Bilig, Garipnâme, Binbir Gece Masalları, Heft Peyker, Dede Korkut Hikâyeleri, Leylâ ile Mecnun, Salâmân ve Absâl, Rind ile Zâhid,

³⁰⁴ David Adams Leeming, *Flights: Readings in Magic, Mysticism, Fantasy and Myth*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1974, ss. 8-10’dan akt.: Pelin Aslan Ayar, *Türkçe Edebiyatı Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960)*, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 47.

³⁰⁵ Gönül Yonar, *Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2011, s. 275.

³⁰⁶ Başak Sipahioğlu, *1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, s. 17.

³⁰⁷ Jack D. Zipes, *The Oxford Encyclopedia of Children’s Literature*, vol. 2, New York, Oxford University Press, 2006, s. 62’den akt.: Gökçe Tokdemir, *Worlds Subverted: A Generic Analysis Of The Lion, The Witch And The Wardrobe, The Subtle Knife, And Harry Potter And The Philosopher’s Stone*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, s. 21.

³⁰⁸ Duygu Karabayraktar, *Fantastik Sinema ve Görsel Etki “Bir Tahta Parçası”*, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010, s. 18.

Sıhhat ile Maraz, Risâletü'n-Nusbiyye, Cemşid ile Hurşid, Ferhat ile Şirin, Süheyl ve Nevbahar, Mem ü Zîn, Hüsn ü Aşk"³⁰⁹

gibi Doğu edebiyatının eserlerindeki "arayışın adanışa dönüşmesi"³¹⁰ açısından Batı'daki eserlerden farklılık arz eder. Zira buradaki arayış kahramanın olay örgüsündeki sınavlarla kademe kademe tattığı Tanrı aşkından kaynaklanır.

Fantastikte okurun, eserin kahramanı aracılığıyla tattığı ruhsal gelişmenin dışında tehlikenin uç sınırlarında gerçekleşen olaylar kişiyi günlük hayata alıştıtır. Bu yüzden çocukların ergenlik döneminde fantastik türde metinler okuması önemlidir; çünkü böylelikle hayatta karşı karşıya kalabilecekleri tehlikeleri görece ve ilk gördükleri zorluktan ruhsal bir yenilgi duyarak hayattan çekilmeyi bir seçenek olarak akıllarında bulundurmuyacaklardır. Zira fantastik eserin çıkardığı "iç yolculuklar"³¹¹ kişiyi çoktan feleğin çemberinden geçirmiş olacaktır.

2.11. Fantastiğin Koşulları

Fantastik türün ortaya çıkabilmesi için sadece Tzvetan Todorov koşul sunmaz. Onun haricinde de fantastik belirli unsurlarla tanımlanmaya çalışılmıştır. Hemen hemen hepsinde kaçınılmaz bir şekilde türün doğası olan olağandışı şeylerle karşılaşılır.

Fantastiğin teorisyenlerinden Rosemary Jackson fantastiği dört noktada genel olarak görselliğe bağlar. Bunlar; "(1) Görünmezlik, (2) İmkânsızlık, (3) Dönüşme, (4) Meydan okuyan yanılısama"³¹². Fabrizi, Rosemary Jackson gibi fantastiği tür olarak dört koşula bağlar; ancak Fabrizi'nin ayrımları Jackson'inkinden daha ayrıntılı ve daha eylemseldir. Bunlar;

"A. İçsel tutarlılığa sahip İkincil Dünyanın kurgusal metnine dâhil olma; B. Canavarlar ya da diğer yaratıklar (örn. Ejderhalar, sentorlar, cinler, minotaurlar, vb.) mitik yarı-insan türler (örn. Elfler, cüceler, periler, devler vb.), büyülu eşyalar ya da sihirli büyüler gibi doğaüstü ya da "dünyevî olmayan" unsurları kapsamaması; C. Bir ortaçağ kurgusunda var olabilecek teknolojik kapsamlılıktan genel bir eksiklik; ve D. Arketipik

³⁰⁹ Necip Tosun, Doğu'nun Hikâye Kuramı, Büyüyenay Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2017, ss. 15-16.

³¹⁰ İbrahim Baz, Necip Fazıl'da Arayış ve Önünde Durduğu Büyük Kapı Bir Arayış ve Adanış Örneği, Metin Acıpayam, Medeniyetimizin Büyük Dehası Necip Fazıl Kısakürek, Akis Kitap, 2014, s. 116.

³¹¹ Veli Uğur, Türk Edebiyatında Fantastik Roman, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, S. 42, 2011, s. 145.

³¹² Rosemary Jackson, Fantasy: The Literature of Subversion, London, Routledge, 1981, s. 22.

*imge, mitik yapılar ve İyi ve Kötü arasındaki mücadele gibi fantezi eserlerinde genellikle olan ortak tematik unsurları kapsamı*³¹³

Fabrizi belki de ilk defa türün içine teknolojik eksiklik olgusunu ekleyerek fantastiğin teknoloji karşıtlığını belirtir. Bunun dışındaki unsurlar yine Rosemary Jackson'ınki gibi imgeye bağlı olsa da türdeki betimlenen dünyanın kuralları olması gerektiğini de dile getirir. İngiliz teorisyenler genel olarak imgeye odaklanırken Amerikalı Gary Wolfe ise türün adeta haritasını çıkarır ve fantastiği Todorov'un determinist zihniyetine bağlı olan kararsızlığı gibi fantastiği imkânsızlıkla özdeşleştirir;

- *'imkânsızlığın bilinişi', okuyucu gerçeklik yasalarının çeliştiğini fark ettiğinde;*
- *'imkânsızın mekânı', 'özel psikolojik fantastikle kültürel olarak paylaşılmış efsane arasında' yarı yolda olan bir dünyanın çağrıştırılması;*
- *Fantastik dünyaya özgü bazı tutarlı kuralların uygulanmasını sağlayan 'imkânsızlığın sınırlandırılması';*
- *'imkânsızlık hissi', ya da okurun duygusal olarak tamamen 'başka' bir boyutta olma hissi;*
- *duygusal boyutta okurun duygusal katılımının "ödüllendirileceğini" garantileyen 'duygusal önemlilik bilinci';*
- *'bilişsel anlamın ya da 'derin anlamın bilinci';*
- *duygusal ve bilişsel boyutlar arasındaki karşılıklı ilişkiden kaynaklanan 'fantastik dünyaya inanç';*
- *bazı fantastik eserlerini 'gerçek dünyanın olayları kadar geçerli kılan içsel deneyimin analogları haline getiren ve yazarın kendi temel inançlarını belirten 'derin inanç'.*³¹⁴

Wolfe da Todorov gibi fantastiği belirli bir hisse bağlamasına rağmen, kapsam bakımından Wolfe'un fantastik türünün koşulları Todorov'unkinden daha geniştir ve günümüz fantastik eserleri de içine girebilir. Ayrıca Wolfe, Todorov'un olağanüstü diye andığı türü fantastik türle birlikte anar. Bunun dışında daha önce rastlanılmayan bir tür olan psikolojik fantastiği zikreder ve görüleceği üzere fantastikteki hem kişinin hem de okurun içsel macerasının da önemli olduğunu altını çizer. Wolfe'un tanımı altında belki gerçeküstücülerin yazmış olduğu psikolojik gerçekliğe dair romanlar da

³¹³ Mark Anthony Fabrizio, Teaching critical literacy skills through fantasy literature: Case studies from three Connecticut high schools, Kingston University, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İngiltere 2012, s. 57.

³¹⁴ Roger C. Schlobin, The Aesthetics of Fantasy Literature and Art, Notre Dame, Indiana, and Brighton: University of Notre Dame Press and The Harvester Press: 1982), s. 6'dan akt.: Francesca Anibaldi, Towards An Anthropology of Literature: the Magic of Hybrid fictions, Glasgow Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İngiltere 2013, s. 52.

fantastik romanlar da türe bir alt tür açarak psikolojik fantastiğe dâhil olabileceği söylenebilir.

Sinema da edebiyat gibi bir sanat dalı olduğundan fantastik sinema için tanımlanan koşullar edebiyat için de kullanılabilir. Ünlü sinema eleştirmeni René Prédal da sinemadaki fantastiğe dair üç şart belirler. Sıradışı bir şeyin sıradanla karşılaşmasını, sıradan bir şeyin sıra dışıyla karşılaşmasını, sıradışı şeylerin sıradışı bir yerdeki maceralarını fantastiğin olmazsa olmazlarından sayar.³¹⁵ Buna göre bir vampir, ejderha vs. sıradan bir insanla karşılaşp sıradan insanın yaşadığını sıradışı görebilir, bir insan bir vampirle tanışarak sıra dışına şahit olabilir ya da bunlar hemen hemen her şeyin hayalî olduğu bir dünya söz konusu olabilir. Bu üç durumda da Prédal'a göre fantastik oluşur.

Bütün bunlardan hareketle, imkânsız görünen bir imgeye bağlı olan, tasvir ettiği dünyanın “inançsızlığın istekli olarak ertelenmesi” ilkesine uygun olarak kurallara sahip, teknoloji eleştirisi içerdiğinden içinde teknolojik âletlere ve gelişmelere fazla yer vermeyen, sıradışı varlıkları, insanları, nesnelere, eşyaları eserde birer kişi olarak kullanan, zıt kavramların sürekli olarak mücadelesini sergileyen, tasvir ettiği dünyanın hayalî olmasının haricinde psikolojiyle bağlantılı olarak sanrıyla gerçek arasında bir yer de olabileceğini imâ eden, okuru gerçek dünyadan uzaklaştıran, okura sağaltım ve arınma hissini yaşatan, kendisine sarsılmaz bir özgüven duyan eserin fantastik türde olduğu söylenebilir.

2.12. Fantastiğin İlişkileri

2.12.1. Fantastiğin Korkuyla İlişkisi

Fantastiğin sıradışı ve olağanüstü yanı insanın alışmış olduğu düzeni yıkma ve yerine başka bir düzen kurma özelliklerinden dolayı korku duygusuyla ilişkilendirilir. Bundan dolayı da korku edebiyatı türü olarak anılmak istenir. Fantastik, elbette korkuyla ilgilenir; fakat bunu eserinde odak noktası hâline getirmez.

Fantastikte korkuya daha çok insanın gündelik hayatında sürekli karşılaşmadığı; “*Kan, cesetler, karanlık, viraneler, v.b.*” gibi görüntüler ve “*Deliler,*

³¹⁵ Atilla Dorsay, Beyaz Perdede Kırmızı Filmler, Cep Kitapları, İstanbul, 1986, s. 46'dan akt.: Duygu Karabayraktar, Fantastik Sinema ve Görsel Efekt “Bir Tahta Parçası”, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010, ss. 24-25.

hastalar, gudubetler, hilkat garibeleri, özürlüler” gibi sıradışı varlıklar sebep olur.³¹⁶ Bu gibi görüntü ve varlıkların akıbetinin muhakkak hüsrarla biteceği inancı insana aşılacağından günlük hayatında da insan bunlardan mümkün merteye kaçmaya çalışır; fakat fantastik bunları doğrudan okurun gözüne sokar. İşte tam bu noktada korkuyla ilişkilendirilen “*fantastik duygusu*”³¹⁷ belirir. Yani, okurun hissettiği aslında korku değildir; bilinmeyen olana karşı hissettiği korku duygusudur. Kişi bu duyguyla gerçek dünyada bir kere yüzleştiğinden metin dünyasında aynı korkuyla ikinci defa yüzleşmez. Yalnız bu korku hissini hatırlama kaynaklı bir tedirginlik belirir. İnsanoğlu bu tedirginlik hissini gidermek için eskiden kutsal metinlere, mitlere vs. gibi anlatılara ihtiyaç duymaktayken şimdi aynı sebepten dolayı fantastiğe başvurur; çünkü korku duygusu mantıksal bir düzlemde sürekli anlatıldığında eskir ve insan bir sürprizle karşılaşmayacağını bildiğinden de korku duymaz. Yine de fantastiğin yazarı bu korkuyu hayal gücüne göre şekillendirip farklı yollarla okura sunabilir ve o durumda korku duygusu yenilenmiş olur. Bu durumda da okurun korkusuna Pierre Jourde-Paolo Tortorese “*gözlerinin önünde olup bitene mantıklı bir açıklama getiremeyen, onu herhangi bir düzenle bağdaştıramayan bireyin duyduğu rahatsızlıktır*”³¹⁸, der.

Fantastiğin korkutucu olmasının bir diğer sebebi okurun “*teknolojinin kendini Tanrı’yı yenmeye ve bilinmeyeni ortadan kaldırmaya adanmış tavrını, sonucunun kestirilemez oluşun*”u³¹⁹ içten içe bilmesinden kaynaklanır. Zira okur, hem fantastiğin hem de teknolojinin bilinmezliği karşısında arada kalır ve arada kalmak insanı ister istemez tedirgin olmaya iter. Buna karşın; fantastik “*korku edebiyatı*”³²⁰ değildir; çünkü amaçları arasında okuru korkutmak yoktur. Sadece okura, gerçek dünyadan başka dünyaların da olabileceğini göstermeye çalışır. Oluşturduğu dünya da okurun yaşadığı dünyadan farklı olmadığı için o dünyada olduğu gibi korku unsurlarını barındırması normaldir; çünkü korku insana özgü duygulardan biridir.

³¹⁶ <http://www.cvm.qc.ca/encephi/syllabus/litterature/19e/fantastique.htm> (E.T: 13.5.19).

³¹⁷ Roger Bozetto, Y-a t’il des objets fantastiques, <https://www.noosphere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=323> (E.T: 14.5.19).

³¹⁸ Sıla Akdeniz, Asaf Hâlet Çelebi Şiirlerinde Ara Konumda Fantastik, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2010, s. 86.

³¹⁹ Emel Yurtkulu Yılmaz, 20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, s. 16.

³²⁰ Hikmet Hükmenoğlu, “Korku edebiyatı bizde ticari olarak ayakta duramaz”, <https://egoistokur.com/hikmet-hukumenoglu-korku-edebiyati-bizde-ticari-olarak-ayakta-duramaz/> (E.T: 14.5.19).

2.12.2. Fantastiğin Nostaljiyle İlişkisi

Fantastik “*gerçek ya da hayalî bir geçmişi tekrar yaratma*”³²¹ çabasıdır ve bu yönüyle nostalji ile bir ilişki hâlinindedir. Bu çabasının sebebi; “*eski zamanlar*”³²² arasından günümüzde yaşadığı problemlere bir çözüm aramasından kaynaklanır. Zira tarih, çok iyi bir öğretmendir ve fantastik de bunu bilmektedir. Yalnız, nostalji fantastikte bir öğretmen olarak değil, bir duygu olarak da okurda oluşturulur. Böylelikle fantastiğin her şeyin akılla değil, sezgi yoluyla da kavranabileceği inancı pekiştirilir. Fantastikte kullanılan hayalet motifi ve yaşlı bilge adam arketipi, ilkel mekânlar, teknolojinin olmayışı hep bu nostalji duygusuyla alâkalıdır.

2.12.3. Fantastik ve Doğaüstü

Fantastiğin varlığını kanıtlayan en önemli sebepler pozitif bilimlere karşı doğaüstünü kullanması ve buna bağlı olarak insanların “acaba?” diyerek kararsızlığa düşmesidir. Pozitif bilime inanan insanların dini, doğaüstünü reddetmesine rağmen fantastik her seferinde doğaüstünü farklı işleyişlerle okura sunarak onu şaşırtmayı başarır. Zira hep aynı şekillerde doğaüstünü kullansa tıpkı dinî metinlerde olduğu gibi kullandığı doğaüstünün bir işlevselliği kalmaz.

Fantastikteki doğaüstü; yaşanan dünyada ortaya çıkmasıyla alışılan sistemin yıkılması şeklinde anlaşılır. Bu durum, açıkça belli olmaz. İlk önce eserdeki kahraman, daha sonra okur, şüpheye düşerek kararsızlık başlar. Doğaüstünün eserde devam etmesi, hem kahramanın hem de okurun kabul ettiği gerçekleri tehdit ettiğinden her ikisine de tedirginlik ve korku hâkim olur. Zaten fantastiğin doğaüstünü kullanarak amaçladığı şeyler de tam olarak bunlardır.

2.12.4. Fantastik ve Gerçeklik

Edebiyatta gelmiş geçmiş bütün akımlar, türler vs. ilk meydana geldiklerinde iddiaları gerçekliği yansıtmak olmuştur. Art arda gelen akımlar, bir öncekinin gerçekliği yansıtamadığını düşünerek ortaya çıkmıştır. O hâlde edebiyatın sorunu hep gerçeklik üzerine olmuştur, denilebilir. Hâlbuki “(...) *kurmaca hakikati konu*

³²¹ Mark Anthony Fabrizi, Teaching critical literacy skills through fantasy literature: Case studies from three Connecticut high schools, Kingston University, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İngiltere 2012, s. 52.

³²² U. Uraz Aydın, Sihir ve Ütopya, Versus Kitap, İstanbul 2008, s. 228.

*edinmez.*³²³ Zira yapısı itibariyle edebiyat ürünleri ile gerçeklik arasına iki tane aracı girer. Bunlardan bir tanesi yazar, diğeri ise anlatıcıdır. Gerçeklikle arasına iki kat perde çeken bir şeyin gerçeği ne kadar yansıttığı şüphelidir. Bundan dolayı; postmodernizm “*Gerçekliğin bir sanat eserinde temsil edilmesi*”ni³²⁴ imkânsız bulur. Bütün bunlara karşın edebî ürünlerin kendine göre bir hakikati yansıttığı su götürmez; ancak bu kurgusal bir hakikattir ve bu yüzden edebî ürünlerin kendine has bir gerçeklik algısı yani mimetiği bulunmaktadır ve akımlar, türler vs. bu mimetiği olabildiğince gerçekliğe yaklaştırmaya çalışırlar.

Bütün akımlar ve türler düşünüldüğünde gerçekliğe en uzak olanının fantastik olduğu düşünülebilir. Bunun sebebi de; fantastiğin “*“bilinen anlamdaki” mimetiği reddederek başka bir gerçeklik*”³²⁵ oluşturmasıdır. Hâlbuki öyle değildir. Elbette fantastik, “*“gerçeği alır ve kırar”*”³²⁶; fakat yukarıda belirtildiği gibi bunu bütün türler yapmaktadır. Zira yaşanan gerçekliği tam anlamıyla yansıtmanın yolu yoktur. Hele ki çağımızda dilin, gerçekliği yansıtma yetersiz olduğu fikri göz önünde bulundurulduğunda dile dayalı edebiyatın gerçeklikten oldukça uzak olduğu anlaşılır.

O hâlde, edebiyatın sorunu gerçeklik değildir. Mevlânâ, edebiyatın sorunun ne olduğunu hikâye türü üzerinden onun “*bir gerçeği anlatması değil, insanda gerçeklik duygusu uyandırması*”³²⁷ gerektiğini söyleyerek belirtir. Buna bağlı olarak edebiyat gerçekle değil, gerçekçilikle uğraşır, denilebilir. Yani, bir olguyu, kavramı, olayı, nesneyi, kişiyi vs. aslına ne kadar uygun hâle getirebilirse ona o kadar edebîdir diye bir çıkarımda bulunulabilir. Öyleyse fantastik, bu gerçekçiliğin neresindedir?

Pozitivizm, materyalizm ve maddenin beş duyuyla ölçülebildiğine bağlı bütün “-izm’ler” insanlığın hayatına girmeden önce – bu Batı’da Aydınlanma ile, Doğu’da ise Batı’nın sömürge ve işgali sonrasında başlar – edebiyatta “*gerçekçi ve fantastik edebiyat unsurları arasında belirgin bir ayırım*”³²⁸ bulunmamaktadır. Ne zaman gerçeklik insan dışındaki maddelere bağlanır, o zaman fantastik ortaya çıkar. Çağ,

³²³ Doğan Erişen, Ya Öyle Olsaydı? Bilimkurgu-Fantastik ve Hakikat Üzerine Bir İnceleme, Varlık, Mart 2014, S. 1278, s. 9.

³²⁴ Şeyma Karaca, Fantastic and Science Fictional Elements in Ray Bradbury’s Stories, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2013, s. 11.

³²⁵ Pelin Aslan Ayar, Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960), İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 59.

³²⁶ Rosemary Jackson, Fantasy: The Literature of Subversion, London, Routledge, 1981, s. 20.

³²⁷ Necip Tosun, Doğu’nun Hikâye Kuramı, Büyüyenay Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2017, s. 216.

³²⁸ John Clute-John Grant, The Encyclopedia of Fantasy, Orbit, 1996, ss. vii-x.

gerçekliği bu maddelere bağlarken diğer taraftan gerçekliği bu yönde yönlendiren akılı da yüceltmektedir. Öyleyse fantastik var olabilmesi için hem gerçekliğe hem de akla ihtiyaç duymaktadır. “*Bu durum bir paradoks oluştursa da bu bir zorunluluktur.*”³²⁹

Gerçeklik ve akıl beraberinde çağa göre inancı da getirmektedir. Öyleyse fantastiğin bu üç olguyu da tatmin etmesi gerekir ki var olabilsin. Gerçekdışı tutulurken gerçeğin içine sızabilmesi için yeni bir mantık geliştirmelidir; bu mantık; “*Düşünülebilir olan, olanaklıdır*”³³⁰ olur. Doğrudan düşünceye bağlanması “*akıl ne kadar keskin ve açıksa*”³³¹ olma şartını beraberinde getirir; çünkü akıl bu sıfatlara sahip olduğu derecede uç sınırlarda düşünebilir. Keskin ve açık bir akılla düşünülerek olanaklı hâle getiren fantastiği gerçeğe bağlamanın yolu ise Roger Caillois’e göre; “*bilinen düzenin bozulması, gündeliğin (hayatın) değişmez yasallığı içinden kabul edilemeyecek olanın fişkırması*”³³² ile meydana gelecektir. Bütün şartlar sağlandığında fantastiğin var olması, onun yaşamaya devam etmesi anlamına gelmez. Bütün bunlarla ilintili olarak fantastiğin sürmesi için inançsızlığın istekli olarak ertelenmesi gerekir. Bunun için de anlatıdaki diğer unsurlar göz ardı edilmemeli, “*karakterler ve zaman-mekân çok iyi geliştirilmiş olmalıdır*”³³³ aksi takdirde Tolkien’in dediği üzere; “*İnançsızlığın ortaya çıktığı an, büyü bozulur; büyü ya da daha ziyade sanat başarısız olur*”³³⁴ ve fantastik; yarı yolda ayakkabısını kaybeden, balkabağıyla ortada kalan Sindirella’ya döner.

Fantastiğin ele aldığı gerçeklik, aslında “*gündelik yaşam*”ın³³⁵ kendisidir; ancak bu gerçeklik “*dünyevi olmayan bir işleyiş ve kavramlarla*”³³⁶ anlatıldığından gerçekçilik duygusu yokmuş gibi gelir. Ancak fantastik bu şekilde bazı gerçekleri fark etmeyi sağlar; çünkü “*Gerçek çoğunlukla bulanıktır*”³³⁷ ve bunu fark edebilmek için “*katı ve sert gerçekliğin çevrelediği fiziksel dünyadan*”³³⁸ ayrılığa ihtiyaç duyulur.

³²⁹ Aydın Ertekin, *Fantastik Yazın, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013, s. 12.*

³³⁰ Ludwig Wittstein, *Tractatus Logico-Philosophicus, Dover Publications, New York 1999, s. 35.*

³³¹ J.R.R. Tolkien, *Peri Masalları Üzerine, Altıkırkbeş Yayın, 2. Bsk., İstanbul 1999, s. 77.*

³³² Roger Caillois, *Au coeur du fantastique, Paris: Gallimard, 1966, s. 161’den akt.:* Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, s. 33.*

³³³ Carol-Lynch Brown-Carl M. Tomlinson, *Essentials of Children’s Literature, Allyn and Bacon, 3. Bsk., Amerika 1999, s. 112.*

³³⁴ Edward James, Farah Mendlesohn, *The Cambridge Companion to Fantasy Literature, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 78.*

³³⁵ Jacqueline Furby, Claire Hines, *Fantastik, Kolektif Kitap, İstanbul 2014, s. 29.*

³³⁶ Necip Tosun, *Doğu’nun Hikâye Kuramı, Büyüyenay Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2017, s. 315.*

³³⁷ Buket Akgün, *Fantastik Edebiyatı Arayış, <https://www.researchgate.net/publication/313010274> (E.T: 7.9.18).*

³³⁸ Pelin Aslan Ayar, *Başlangıçtan 2000’lere Türkçe Edebiyatı Fantastiğin Serüveni, Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 120.*

Yabancılaştırma etkisi denilen bu olgu, okuma bittikten sonra, gerçek farz edilen dünyaya okurun dönmesi sonucu tamamlanır. Gündelik telaş içerisinde atılan, üstünde durulmayan; fakat bir yandan ruhu kemirmeye devam edenin ne olduğu anlaşılır.

2.12.5. Fantastik ve Romantizm İlişkisi

Romantik sözcüğü ilk kez “İngiliz yazar John Evelyn tarafından” 1654’te kullanılmıştır.³³⁹ Kullanıldığı dönemde kelime “gotik üslubunu ve ortaçağa özgü olanı”³⁴⁰ hatırlatan gibi anlamlara gelmektedir. Romantizm, Aydınlanma Çağı’na isyandan hareket eder. İçeride kapanık, yalnız ve dolayısıyla karamsar bir mizaca sahiptir. Bununla birlikte melankolik tarafı içerisindeki “coşkun yaşam duygusu”³⁴¹, gerçek dünyanın onu tatmin edemeyişinden kaynaklanır. Bu yüzden hayal kırıklığıyla doğaya yönelirler, doğanın da makineler tarafından tahrip ediliyor oluşundan, an’dan uzaklaşıp geçmiş güzel günlere sığınır, nostaljiyi ön plana çıkarırlar. Nostalji yüklü romantik his, “Cesetler ve tabutlar, mahzenler ve mezarlar, şatoların kuleleri ve zindanlar, kamalar, kılıçlar, zehir şişeleri, yüzükler, muskalar ve aileden kalma değerli eşyalar, yolu kesilen mektuplar, kaybolmuş vasiyetnameler”³⁴² gibi unsurlarla oluşturulur. Romantizmin bütün bu hareketleri bireysel görünmesine rağmen, onlar için “toplumsal işbirliği” son derece önemlidir; çünkü milliyetçi tarafları ağır basmaktadır. Eserlerinin üslûbunda; “tamamlanmamış cümleler ve tekrarlarla bezenmiş, imgelerle yüklü bir dil”³⁴³ ile karşılaşılır. Bütün bunlar romantik eserde hayal unsurunu tetikleyen şeylerdir. O bir sanat akımından çok “XVIII. yüzyılın ikinci yarısında yerleşmiş ve bir daha yok olmamış”³⁴⁴ bir görüş, bir duygu yoğunluğudur. Bu yüzden hayali önemseyen her tür ve akımda onu görmek mümkündür.

Yukarıdaki Romantizme ait özelliklerin hepsi fantastik türde de mevcuttur. Yalnız fantastik, Romantizme nazaran her zaman umut doludur ve bu yüzden eserler

³³⁹ Francis Claudon, Romantizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, s. 7.

³⁴⁰ Francis Claudon, a.g.e., s. 8.

³⁴¹ Emrah Uysal, Komet ve Mehmet Güleriyüz’ün Resimlerinde Fantastik Figürasyon ve Mekan Yorumları, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik, İzmir 2009, s. 19.

³⁴² Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, ss. 182-184’ten akt.: U. Uraz Aydın, Sihir ve Ütopya, Versus Kitap, İstanbul 2008, s. 79.

³⁴³ U. Uraz Aydın, a.g.e., ss. 14-15.

³⁴⁴ Emrah Uysal, Komet ve Mehmet Güleriyüz’ün Resimlerinde Fantastik Figürasyon ve Mekan Yorumları, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik, İzmir 2009, s. 20.

mutlu sonla biter. Ayrıca değindiği konular evrensel konulardır ve bu yüzden bir milletten çok bütün dünyaya seslenir.

2.12.6. Fantastikte Düş

Gizemli doğası itibariyle fantastik yazarları, eserlerindeki atmosferin etkisini artırabilmek amacıyla “*aracı olarak seç*”tiği düş ve düşe benzer ögelerden faydalanmışlardır. Böylelikle yazarlar gerçek ile düş arasındaki bulanık evrenin sınırlarıyla doğaüstünü kurmuşlardır.³⁴⁵ Ancak bu gizemli hâl, psikanalizin doğuşuyla aydınlandığından; düşler, artık fantastik türlerde bir sır olarak değil, psikanalizle paralel doğrultuda gelecekte haber alma, telepatik haber ya da bastırılan arzuların tatmini için kullanılır. Bundan dolayı fantastiğin başlangıcındaki düş, günümüzde sıradışı bir unsur olarak algılanmamaktadır. Buna rağmen içindeki düş olgusundan dolayı fantastiği psikolojik edebiyata sokma çabaları devam eder. Bu fantastik ile düşün tabiatlarındaki benzerlikten kaynaklanır.

Kişi, düşler sayesinde gündelik fizikî ve ruhî acılarından kurtularak isteklerinin gerçekleşmesiyle bir bakıma doyuma ulaşır. Düşlerde sadece arzular yerine getirilmemekte, aynı zamanda kişi bir korkudan arınarak bir fikrî eylemi gerçekleştirebilmekte ya da bir hatırasını farklı bir şekilde yaşayabilmektedir.³⁴⁶ Ayrıca rüyalar, kişinin uykusuna devam etmesi, bilinçdışını sansürlemesi görevini yerine getirmekte³⁴⁷ ve yalnızca “*haz ilkesine boyun eğ*”mektedir³⁴⁸. Bütün bunların hepsi farklı şekillerde fantastikte de bulunur. Fantastik de tıpkı düşler gibi insanı gündelik telaşlardan uzaklaştırıp ona olağanüstü güçler vererek sorunlarının üstesinden gelmesini ve kendini gerçekleştirmesini sağlar.

Düş olgusunda insan unsuru ön plânda olduğundan gören kişinin “*bilinçdışına giden kral yolu*” olduğu artık kabul edilen bir gerçektir.³⁴⁹ Düşler sayesinde kişinin karakteri hakkında bilgilere ulaşılabilir. Ancak fantastik edebiyatta durum biraz

³⁴⁵ Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray'ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 63.

³⁴⁶ Sigmund Freud, Düşlerin Yorumu I, Payel Yayınevi, 6. Bsk., İstanbul 2015, s. 61, 175.

³⁴⁷ Nayla De Coster, Rüya Yorumlarının Kökeni ve Gılgamış Destanı, Düşler, Düşlemler ve Masallar, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012, s. 158.

³⁴⁸ J. Laplanche / J.B. Pontalis, Temel Düşlem / Kökenlerin Düşlemleri / Düşlemin Kökenleri, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 23.

³⁴⁹ Ayla Yazıcı, Sunuş, Düşler, Düşlemler ve Masallar, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012, s. xi.

karışıktır. Psikanalitik açıdan bakıldığında eserde görülen rüya hem kahramana hem anlatıcıya hem de yazara aittir; çünkü eser yazarın, anlatıcının, kahramanın gündüz düşü ya da “*bilinçli fantezi*”sidir³⁵⁰. O hâlde psikanalitik tahlil hangisinin bilinçdışını çözümleyecek, karakterindeki dipsiz kuyuları aydınlatacak ve fantastiği bilimle açıklama yoluna gidecektir? Yani aslında psikanalizin çözümlediği fantastik olmamaktadır. Edebî manada hem kahraman hem de anlatıcı kurmaca olduğundan çözümlediği sadece yazarın bilinçdışıdır. Bazılarınca edebî tahlil yöntemi olarak tercih edilse de bu yolla yazarı deşifre etmeye çalışmak mahremiyetine girdiğinden etik görünmez.

Bütün bunların haricinde fantastiği bir tür olarak hangi düş alanına dâhil edilmesi gerektiği sorunu da vardır; çünkü düşler, gündüz düşü ve gece düşü olmak üzere ikiye ayrılrsa da bir de akıl sağlığını yitiren kişilerin gördüğü düşlemler bulunur. Bu noktada iki eylem ayrımına gidilir; “*phantasying ile düşlemlemek*”. İlki kişinin bilinçli bir şekilde uyanırken kurduğu hayallerini, bir bakıma gündüz düşlerini; ikincisi ise kişinin bilinci açıkken uyanık hâlde gördüğü bilinçsiz rüya hâlidir.³⁵¹ Yani ikinci eylem, bir bakıma delilik hâlidir. Bu iki eylem arasında farkı belirtmek için İngiliz eğitim bilimci ve psikanalist olan Susan Isaacs, ilk defa “*Phantasy ve Fantasy yazılışlarını*” teklif etmiştir.³⁵² Yazarın dışında eserdeki kişinin eylemleri ve günümüzde türün Batı’da “*fantastic*” şeklinde yazılması göz önünde bulundurulursa Batı’nın bu türe karşı tutumu ortaya çıkar. Batı, fantastikte ben dilini kullanan kişinin yaşadığı olağanüstülüklerle başkasını tanık göstermediğinden ve onları kanıtlamadığından, türü “*deli edebiyatı*” olarak görmektedir.

İlk fantastik eserlerin, önemsenen gerçeklikle küçümsenen gerçekdışının çatışması için rüyanın “*belirsizliği*”nden³⁵³ yararlanmış olması fantastiğin gerçekdışı dünyasının rüyadan oluştuğu izlenimi uyanmıştır. Fakat günümüzde modern

³⁵⁰ Jacqueline Furby, Claire Hines, *Fantastik*, Kolektif Kitap, İstanbul 2014, s. 70.

³⁵¹ Betty Denzler, *Ünlü Olmayı Hayal Eden, Ancak Sesini Gizleyen Kadın Opera Sanatçısı, Düşler, Düşlemler ve Masallar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012, s. 36.

³⁵² J. Laplanche / J.B. Pontalis, *Temel Düşlem / Kökenlerin Düşlemleri / Düşlemin Kökenleri*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 75.

³⁵³ Başak Sipahioğlu, *1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, s. 243.

fantastikteki kişi, hangi “*olayların düş veya rüya olduğunu*”³⁵⁴ bildiğinden düş ya da rüya unsuru artık fantastikteki değerini kaybetmiştir.

2.12.6.1. Şark’ın Rüyası

Doğu’da rüya kavramı Batı’dakinden farklıdır. Batı’da psikanalizm, rüyalar aracılığıyla kişinin bilinçdışını aydınlatırken Doğu’da daha metafiziksel bir kimliğe bürünür. Örneğin; Yusuf kıssasından hareketle bilginlerin İslâmiyet’te “*sadık, kâzip ve karmaşık dedikleri rüyalar, ontolojik olarak bir sınıflamayı haketmeyecek kadar ‘göksel’ ve gizlidirler.*”³⁵⁵ Ancak genel olarak İslâmiyet’te rüyalar şeytanî ve ilâhî olmak üzere ikiye ayrılır. Ayrıca “*geleceğe ilişkin yol gösterici bir işaret olarak değerlendiril*”mekte, bu özelliğiyle rüyalar Türk edebiyatında hemen her türde kullanılır³⁵⁶ ve çeşitli motiflerle karşımıza çıkar.

Büyük İslâm düşünürlerinden İbnü’l Arabî, Hz. Muhammed’in “*insanlar uykudadır, öldüklerinde uyanırlar*” hadis-i şerifinden mülhemle Allah’ın rüyayı, aslında hayal olan fizikî âlem haricinde bir de ruhî bir âlemin olduğunu göstermek için verdiğini belirtir. Bundan dolayı rüya da gerçek de birdir ve tek hakikat Allah’tır.

Türk edebiyatında ayrıca sadece rüyalarla ilgili hâbnâme adında bir tür de bulunmaktadır. Bu türde yazar, eserdeki olaylara ve kişilere dair sanki rüyasında yaşamış gibi yorumda bulunmakta ve ders çıkarmaktadır. Türün rüya adı altında anılması yazara istediği konular hakkında kalem oynatma imkânı verdiğinden yazar rahatlıkla istediğini eleştirebilir. Şiir ya da düzyazı şeklinde yazılabilirler. Eserler arasında en ünlüsü Veysî’nin Hâbnâmesi’dir. Bunun dışında Tanzimat dönemi yazarlarından Ziya Paşa ile Namık Kemâl’in “*Rüya*” adlı yapıtları bu türe dâhil edilebilir.³⁵⁷

³⁵⁴ Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray’ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 26.

³⁵⁵ Gönül Yonar, Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2011, ss. 163-164.

³⁵⁶ Necip Tosun, Doğu’nun Hikâye Kuramı, Büyüyenay Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2017, s. 36.

³⁵⁷ Yasemin Olur Çeker, Cumhuriyet Dönemi Fantastik Türk Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2011, ss. 46-47.

Çağdaş Türk edebiyatından İhsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası'nda yaşanan bütün gerçeklerin aslında Uzun İhsan Efendi'nin gördüğü düşler olması fantastikte “*düş ile gerçeklerin çatışması*”a örnek eserlerdendir.³⁵⁸

2.12.7. Fantastik ve Psikoloji

Psikanaliz ortaya çıkana kadar fantastiğin ilk zamanlarda kullanmış olduğu halüsinasyonlar, hayalî durumlar vs. gibi sıradışı olaylar fantastikten sayılırdı. Psikanalizle birlikte bunlar, hastalıklı bir zihnin sanrıları olarak tanımlandı ve fantastiğin de böyle hastalıklı bir zihnin ürünü olduğu yaygınlaştırılmaya çabalandı.

Özellikle psikanalizin insanın içsel dünyasına inmeye çalışırken mitleri kullanması ve bu mitlerden yola çıkarak bazı motiflere anlamlar yüklemesi fantastiğin aleyhine gelişen bir durum olur. Çünkü “*Psikanaliz eksenli kaynakların pek çoğu fantastiği, itiraf edilemeyen, bastırılmış cinsel arzuların ifade platformu olarak görür.*”³⁵⁹ Bu biraz da “*arzu edebiyatı*”³⁶⁰ olarak adlandırılan fantastikte insanların yapmak isteyip de yapamadığı şeyleri kaleme almasından kaynaklanır. Fantastikteki bu arzu, genellikle psikanalitik bir bakış açısıyla ele alındığından fantastiğin edebiyattaki güzergâhı zorunlu olarak değişir. Elbette, fantastikte cinsellik vardır; fakat fantastikte ele alınan insanın arzuları “*yalnızca libido merkezli*” değildir. Fantastikteki arzular; “*kişinin bilinçaltında yatan güdülerin, korkuların, isteklerin, amaçların, tecrübelerin, hayallerin ve inançların kaynağıdır*”³⁶¹ ve bütün bunlar libidinal arzu olarak adlandırılmaz.

Fantastiğin genellikle başkişinin karşısına fiziksel olarak ona benzeyen; fakat karakter olarak tam zıddını çıkarttığı ikiz, diğer adıyla doppelganger; psikanalizin kişilik bölünmesi adı altında inceleyeceği konulardan biri olur. Zira hastalıklı bir ruh, yapmış olduğu kötü eylemleri kendisinin yapmadığını; fakat ona benzer birisinin yaptığını söyleyerek kendini aklamaya çabalar. Özellikle bu başkişinin çoğu zaman toplum tarafından dışlanmış, yalnız ve içe kapanık olması, psikanalizin fantastiği

³⁵⁸ Başak Sipahioğlu, 1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, s. 254.

³⁵⁹ Emel Yurtkulu Yılmaz, 20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, ss. 17-18.

³⁶⁰ Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Routledge, 1981, s. 3.

³⁶¹ Şenay Kırğız, E.T.A Hoffmann'ın Eserlerinde Fantastik Öğeler, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010, ss. 5-6.

kendi ekseni içerisinde görmesine yol açar. Ayrıca sadece başkişi değil, diğer kişilerde de buna benzer bir durum söz konusu olduğundan fantastik, psikanaliz için sanki tımarhaneye düşmüş bir insanın buradan çıkmaya çalışırken kurduğu düşleri gerçek sanmasının bir anlatısıdır ve muhakkak psikanalitik bir yoruma muhtaçtır.

Fantastiğin psikanaliz ekseni olduğunu düşündüren bir diğer nokta eserdeki kişilerin, varlıkların vs. “*bazen yazarın bilincinin parçalanmış yansımaları (...) bazen de kişisel ya da kolektif bilinçdışının arketiplerini temsil*”³⁶² olduğudur. Bu durumda söz konusu yazarın fantezisi olduğundan “*anlatıdaki kahramanın mı, anlatıcının mı ya da yazarın mı bilincinin hastalıklı olup olmadığı*”³⁶³ sorusuyla karşı karşıya kalınır. Zira yazarın akıl sağlığında bir sorun olmasa bile hastalıklı bir anlatıcı ya da hastalıklı bir kahraman da meydana getirebilir.

Metindeki fantastik olaylar eğer psikolojik açıklamalarla mantıklı bir çözüme kavuşuyorsa onu tekinsiz fantastik alt türünde incelemek uygun olacaktır. Diğer taraftan eğer kahramanın duygu durumları ve davranışları öne çıkarılıyor ve buna okur, metin bitiminde psikolojik açıklamalar getirebiliyorsa söz konusu metin için tekinsiz fantastik tür denilebilir. Ayrıca çokça psikolojik niteliklere sahip olan bu metin için tekinsiz fantastiğin altına bir alt tür daha eklenerek “*Psikopatolojik fantastik*”³⁶⁴ denilebilir.

Türün teorisyenlerinden ve yazarlarından bazıları fantastiğin psikanalize dâhil edilmesi gerektiğine inanır gibidir. Örneğin Amerikalı fantezi yazarı Ursula Le Guin; “*Büyük fanteziler, mitler ve masallar bilinçaltının dili olan sembol ve arketip aracılığıyla bilinçaltından bilinçaltına konuşur.*”³⁶⁵ diyerek bir bakıma fantastik türünü psikanalize yaklaştırır. Bülent Somay da fantastiğin “*psikanalizle okunabileceğin*”³⁶⁶ düşünenlerdendir. C.S.Lewis için fantastik bir bakıma “*psikolojik bir fenomen olan fantazinin*”³⁶⁷ –bu kuvvetle muhtemel yazarın fantezisi– kaleme

³⁶² Ebru Burcu Yılmaz, Geceye Söylenen Masallar: Fantastik Anlatılarda Gerçeküstünün İşlevi, Turkish Studies, V. 6/3, Yaz 2011, s. 1323.

³⁶³ Aydın Ertekin, Fantastik Yazın, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013, s. 25.

³⁶⁴ Yavuz Güneş, Fantastik Öğeler İçeren Romanlar İçin Bir Tasnif Denemesi, s. 9,

³⁶⁵ William Indick, Ancient Symbology in Fantasy Literature, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina 2012, s. 20.

³⁶⁶ <https://davetsizmisafir.org/2005/03/07/bulent-somay-ile-bilimkurgu-ve-fantazi-edebiyati-uzerine/> (E.T: 15.5.19).

³⁶⁷ W. R. Irwin, The Game of The Impossible: A Rhetoric of Fantasy, University of Illinois Press, Urbana, 1976, ss. 35-45’ten akt.: Pelin Aslan Ayar, Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960), İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 27.

alınması ve edebî bir metne bürünmesinden ibarettir. Todorov daha ileri gider ve “*Psikanaliz fantastik edebiyatın yerini aldı (ve böylece onu gereksiz kıldı).*”³⁶⁸ diyerek fantastiğin 20. yüzyılın başlangıcında tür olarak bittiğini iddia eder. Türün teorisyenlerinden Steinmetz, Todorov gibi psikanalizin başlangıcı ile fantastiği bitirmese de “*Fantastiğe tutkun yazarlar için, psikanaliz bundan böyle bir tür gelip toslayacakları yer olacaktır.*”³⁶⁹ diyerek bir bakıma psikanalizin fantastik türünün sihrini çözdüğü mesajını verir.

Fantastiğin 20. yüzyıla damgasını vurmasını sağlayan yazarı Tolkien da fantastiğin kendine bağlayan etkisini psikolojiyle karıştırdıklarını belirterek ikisinin farklı alanlar olduğunu şöyle vurgular;

*“Onlar Birincil Dünya’ya herhangi bir şekilde müdahale edilmesinden ya da kendilerine aşına gelen biçimde onun o küçük görüntülerinden hoşlanmazlar. Bu yüzden aptalca ve hatta kötü niyetle Fantazi-yi içinde Sanat’ın kırıntısını barındırmayan Rüya Görmek ile karıştırırlar; içinde kontrolün bile olmadığı: zihinsel bozukluklar, kuruntular ve sanrılarla.”*³⁷⁰

Yani fantastik bir sanattır ve sanatın psikolojisi çözümez. Bu durum, Ahmet Haşim’in dediği; “*“Mânâ” araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ürperten zavallı bir kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o sihirli sesi telâfîye kâfi midir?*”³⁷¹ sözünü hatırlatır. Zira fantastik de şiir gibidir; sadece anlam dünyasına değil, duygu ve sezgi dünyasına da hitap eder. O yüzden psikanalizle onu deşmek sadece durumu Freud’un diliyle “*ebeveyn-çocuk mücadelesinin sembolik dile getirilmesi*”³⁷² olarak gösterecektir. Hâlbuki fantastik bundan fazlasını anlatır.

Psikanaliz, fantastiği anlamaya yarar; açıklamaya ya da fantastiği oluşturmaya değil; çünkü fantastik, psikanalizden önce de mevcuttur. Psikanalizin varlığı, sadece okurun fantastiğe olan yaklaşımını değiştirmiştir. Okur psikanalizden önce fantastiğin kullandığı halüsinasyonları birer gerçek olarak kabul eder, psikanalizle birlikte eser

³⁶⁸ Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, s. 155.

³⁶⁹ Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s. 123.

³⁷⁰ J.R.R. Tolkien, *Peri Masalları Üzerine*, AltıKırkBeş Yayın, İstanbul 1999, s. 69.

³⁷¹ Kenan Akyüz, *Ahmet Hâşim Şiirler*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1973, s. 111.

³⁷² Eric S. Rabkin, *Fantastic Worlds Myths, Tales, and Stories*, Oxford University Press, New York 1979, s. 33’ten akt.: Pelin Aslan Ayar, *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960)*, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 48.

kişisinin ruhsal sorunlarından hareketle bu halüsinasyonların o kişinin akıl oyunu olabileceğini düşünür. Psikanalizin bu tavrından dolayı, fantastik kendi varlığını sürdürebilmek adına “sınırlarını değiştirmektedir”³⁷³. Artık rüyaları, halüsinasyonları eser içinde sıradışı bir unsur olarak kullanmaz. Kullanırsa da psikanalitik açıklamaları mümkün olduğunca araya sıkıştırır.

2.12.8. Fantastik ve Mistisizm

Fantastiğin bilinmeyene karşı olan tutumundan dolayı çoğu zaman bu tür, mistik temayüllerle karıştırılır. Hâlbuki ikisi çok farklı şeylerdir. Özellikle fantastik ilk çıktığı dönemlerde içerisinde dinî fikirler, eylemler gibi şeyler barındırsa da çıkış fikri yönünden mistisizmden ayrılır.

Mistisizm, genel olarak din felsefesinin içerisine milletlerin dinî ayinlerinin karışarak zamanla dinsel bir düşünce hâline gelen akım olarak tanımlanabilir. Ülkeden ülkeye, millettten millete, toplumdandan topluma değişebilmekle birlikte ana hedefi “*insan-ı kâmil*”³⁷⁴ yani insanı olgunlaştırmaktır ve mistik metinler de bu fikre göre şekillenir.

*“Mistisizm, hakikatin mistik yolla kavranabileceğini kabul eder. Mistisizm, tek bir dîne âit olmayıp bütün dinlerin bütünü yönünü temsil eder. Mistisizm, Tanrının varlığını kişinin kendinde sezmesinden gelir.”*³⁷⁵

Mistisizmin genel özellikleri böyle iken fantastikte de hakikâtin sadece akılla değil, sezgiler ve duygularla algılanabileceği söylenirken mistisizme yaklaşır gibidir; ancak o, Tanrı ile bir olma, kişinin kendinde Tanrı'nın varlığını sezmesi gibi amaçlara yönelmez. Hatta başlangıçta olmasa bile 20. yüzyıldan itibaren dinlerle mizahî tonlarla ilgilenir. Onun tek söylemi; bilim ve teknolojinin insanî değerleri yok ettiği ve bazı şeylerin bilimle açıklanamayacağıdır.

Mistisizm ile fantastiğin en çok karıştırılan yanlarından birisi ikisinin de yolculuk temini işleridir. Mistisizmde de fantastikte de kişi belirli bir ahlâkî

³⁷³ Yavuz Güneş, *Fantastik Ögeler İçeren Romanlar İçin Bir Tasnif Denemesi*, s. 3,

https://www.academia.edu/6369878/Okt_Yavuz_GUNES_Fantastik_Ogeler_Iceren_Romanlar_Icin_Tasnif_Denemesi (E.T: 7.9.18)

³⁷⁴ Hellmut Ritter, *Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 42.

³⁷⁵ Mustafa Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, 6. Bsk., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003, s.11'den akt.: Sema Noyan, *Türk Romanında Mistisizm (1923-1980)*, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2013, ss. 1-2.

noktaya varabilmesi ve olgunlaşabilmesi için içerisinde sınavların olduğu bir yolculuk içerisinde. Fantastikte bu hareket gerektiren eylemler iken mistisizmde daha çok nefsi durumlar söz konusudur. Ayrıca mistisizmde kişi kendi isteğiyle “mistik ya da sūfi” olmak amacıyla, genellikle tarikat şeklinde başlarında bir şeyhi ya da ustası olan bir okula başvurarak yolculuğa adım atar. Fantastikte ise böyle bir usta ya da şeyh yoktur, maceraların kendisi birer öğretmendir ve kişi çoğu zaman isteksizce kendisini bu yolculuğun içinde buluverir.

Doğu toplumlarında, özellikle de İslâmiyet’in yaygın olduğu Doğu toplumlarında bu mistik eğilim genel olarak tasavvuf çatısı altında birleşmiş ve İslâmî bir özellik kazanmıştır. İslâmî Şark edebiyatının çoğu da bu çatı altında eserler vermiştir. Bu mistisizmde sadece İslâmî etkiler görülmez, İslâmîyet ile birlikte toplumların bu dinden önceki inanışları ve ahlâkı birleştirilerek manevî bir fikir eylemi oluşturulur. Bunlar arasında; “*Veda, Brahma, Buddha*”nın öğretileri, “*Gök Tengri, Şamanizm*”, “*Hinduizm, Budizm, Taoizm, Konfüçyanizm*” gibi dinî-felsefi akımlar ve ayrıca “*Yahudilik, Hristiyanlık*” etkileri vardır.³⁷⁶

Tam anlamıyla Osmanlı dönemindeki gibi bir tasavvûfi edebiyat çerçevesinde olmasa da Cumhuriyet yılları döneminde tasavvuftan ilham alarak eser veren yazarlar arasında; “*Halide Edib Adıvar, Refik Halit Karay, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Peyami Safa, Halide Nusret Zorlutuna, Ahmet Hamdi Tanpınar, Safiye Erol, Sâmîha Ayverdi, Bahaeddin Özkişi, Emine Işınsu*”³⁷⁷ gibi isimler bulunur.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında Türk edebiyatında dine ve tasavvufa dair eserlere rastlanmaz. Sadece Halide Edib Adıvar’ın Sinekli Bakkal adlı romanında bir kimlik olarak Vehbi Dede, Peregrini ve Rabia kişilerinde vardır. Türkiye’deki bu dinî atmosferden dolayı 1980’e kadar tasavvufi fikirlerle birkaç eser kaleme alınır. Ancak onlar da Batı etkisi taşıdığından aynı İslâmî tasavvuftan bahsetmiyor, gibidir.

1980’lere gelene kadar özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar ve Peyami Safa’nın eserlerindeki kişilerde Todorov’un bahsettiği kararsızlık ve tereddüt hâlinin görülmesi ve bununla birlikte bu yazarların az da olsa tasavvûfi kişiler ve durumlardan

³⁷⁶ Sema Noyan, *Türk Romanında Mistisizm (1923-1980)*, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2013, s. iii.

³⁷⁷ Sema Noyan, a.g.e., s. iii.

bahsetmesi akıllara fantastiği getirir. Bu yazarların eser kişilerindeki kararsızlık ve tereddüt “*medeniyet krizi*”nden³⁷⁸ kaynaklanmaktadır. Esasen karşılaştıkları olağanüstü bir durum karşısındaki bir kararsızlık ya da tereddüt hâlinde bahsedilemez. Üstelik eserlerdeki halüsinasyonlar, ya eser kişilerinin hastalıklı ruhsal yapısından kaynaklanır ya da olağanüstü durumların muhakkak psikolojik bir açıklaması vardır. Huzur ve Yalnızız adlı eserlerindeki durumlar böyle değerlendirilebilecekken Peyami Safa’nın Matmazel Noraliya’nın Koltuğu adlı romanında diğer romanlarına nazaran açıklama olmaksızın olağanüstü durumlar söz konusudur. Fakat burada da eser başkisi Ferit’in hem fikrî hem de manevî yönden arafta kalması, ayrıca Noraliya diğer adıyla Nuriye’nin bir azize kılığında belirmesi mantıklı açıklamaların yapılabileceği durumlar olarak görülmektedir. Bu şekilde bir açıklama yapılamasa da din ve maneviyat ile ilgili fantastik türün altına bir alt tür olarak mistik fanteziye dâhil olabilir. Genel olarak Peyami Safa’ya bakıldığında onun eserlerinde insan psikolojisini ele aldığı görülür. Ego-süperego çatışmasındaki roman kişilerinin süperego kısmını çoğu zaman Türk-İslâm medeniyeti oluşturması açısından Peyami Safa’yı illâki fantastik saymak gerekirse onun eserleri psikolojik fantastik kategorisinde anılabilir.

2.13. Görüntü Sorunsalı Olarak Fantastik

Aydınlanma Çağı’ndan sonra Romantizmle neredeyse aynı dönemlerde ortaya çıkan türe; sıradışı varlıklar, olaylar vs.den dolayı “fantastik” denmiştir. Ancak, bu türe neden fantastik denildiğinin daha derin sebepleri bulunmaktadır.

“Realizmin katı yüzü belirdikçe ve rönesansın ‘ışığı’ insanı aydınlattıkça bu türe bir isim verme zorunluluğu belirmeye başlar. Batı artık ‘görülme’ye şeylere karşı kesin duruşunu belirlemiştir. Bir tanım ile muhayyileyi alanına mihlamak ister. Bulduğu sözcük ‘fantastik’tir. ‘sadece imgelemde varolan, hayali, bir gerçekliği olmayan.’ O dönemden sonra, ister ortaçağın gotik kilise doneleriyle kurulmuş olsun, ister Doğu’nun tasavvuf imbiğinden damıtılmış naif metafizik hikâyeler olsun hep tek bir sözcük ile tanımlanacaktır: Fantastik.”³⁷⁹

Bir başkaldırı edebiyatı olan fantastik, pozitivist maddeci tavrına karşın ortaya çıkışı, kelime kökünün görmek fiiline dayanması nedeniyle manidardır. Çünkü

³⁷⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

³⁷⁹ Gönül Yonar, Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2011, s. 13.

çağ; “İnanmak için görmek gerekmektedir.”³⁸⁰ diyerek gözün görmediği her şeyi, olguyu yerle bir etmekte, ““görüyorum”u “anlıyorum”la eş anlamlı yap”maktadır³⁸¹. Öyleyse maddeyle çevrelenen dünya algısına fantastik, bir madde olarak “kendisini göstermek” zorundadır. Ancak bu şekilde çağı kendinin de var olduğuna “inandırabilecek” ve inanç buhranında olan insanlığa “nesnel görme eylemiyle yakalanamayan gerçeklikleri görselleştir”erek³⁸² vereceğinden hem bilimsel veriye dayanabilecek hem de inançsızlık buhranına derman olacaktır.

Dünyada somut şeyler olduğu gibi soyut şeyler de bulunmaktadır ve göz sadece somut şeyleri görebilme kapasitesindedir. Eğer asır, soyut şeyleri hiçe alıyorsa, bu soyut şeyler somut bir şekilde gösterilerek yansıtılmalıdır. Bu yüzden tür için; “düşüncelerin resmedilmesi”³⁸³ de denilmektedir. Örneğin; Tolkien, Yüzüklerin Efendisi adlı üçlemesinde “güç ve ahlak arasındaki ilişki”³⁸⁴yi romandaki kahramanlarla kişileştirerek soyut kavramları açıklamaktadır.

Roger Bozzetto, fantastiğin soyut kavramları somutlaştırırken görselliğe başvurmasının sebebini ise insanın teselli ihtiyacına bağlar. Ona göre; insan, yaşadığı yıkımlara “somut biçimler vererek ürettiği nesnelere rahatlama yoluna git”mektedir³⁸⁵. Böylelikle insan, içsel olarak hep iyiliğin hüküm sürdüğü bir dünyanın var olacağı ümidini canlı tutar, kötü düşüncelerden bir arınma yaşar ve yıkımın bittiği yerden hayatlarına devam edebilme gücünü kendinde bulur. Yüzüklerin Efendisi’ndeki insanları kötülüğe iten güç yüzüğünün yok edilip insanların rahatlığa ermesi bu türden bir tesellidir.

Türe bu ismin verilmesinde iki niyet ortaya çıkar. Biri aşağılayıcı diğeri ise yücelticidir. Aşağılayıcı niyet pozitivist mantığa aittir. Fantastiğin “görünür gibi yapması”na vurgu yaparak “optik bir yanılsama”³⁸⁶ olduğunu söyler. Bu ifade bir çeşit “aklı dengesizlik” durumunu ve dolayısıyla türün psikolojik bir rahatsızlığın neticesi

³⁸⁰ Emel Yurtkulu Yılmaz, 20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, s. 14.

³⁸¹ Rosemary Jackson, Fantasy: The Literature of Subversion, London, Routledge, 1981, ss. 48-49.

³⁸² Bahadır Gülmez, “Fantastik”, Sanat Çevresi, Sayı:125, Mart 1989, s. 92-93’ten akt.: İnci Taş, 1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, s.2.

³⁸³ Şenay Kırğız, E.T.A Hoffmann’ın Eserlerinde Fantastik Öğeler, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010, s. 7.

³⁸⁴ Eric Katz, The Rings of Tolkien and Plato: Lessons in Power, Choice, and Morality, Gregory Bassham, Eric Bronson, The Lord of the Rings and Philosophy, Open Court, 2. Bsk., Amerika 2004, s. 6.

³⁸⁵ Emel Yurtkulu Yılmaz, a.g.e., s. 51.

³⁸⁶ Jean-Luc Steinmetz, Fantastik Edebiyat, Dost Kitabevi, Ankara 2006, s. 9.

olduğunu ima eder. Böylelikle pozitivist mantığın yücelttiği akılda fantastik bir hastalık kabilinden sayılacak ve pozitivistin hâkim olmaya çalıştığı bilimsel alandan fantastiği saf dışı edecektir. Ancak başarılı olamamış, fantastik varlığını korumuştur. Pozitivistin, türü yıpratma çabaları artık popülist edebiyat, kaçak edebiyat, kaçış edebiyatı gibi kisveler altında sürmektedir.

Fantastiğe dair yüceltici niyete muhafazakâr kesim sahiptir. Bu mantık ise, soyut şeylerin eğer gerçekten inanılırsa görülebileceği düşüncesinden hareket ederek pozitivistin görmeye dayalı gerçekliğinin karşısında durur. Çoğu ülkenin fantastik türdeki eserlerinde olmasa da Avrupa ve Birleşmiş Milletler'deki fantastik eserlerde muhafazakâr mantık Hıristiyan kaynaklıdır ve bu eserler Hıristiyanlığı över. Örneğin; *Yüzüklerin Efendisi*'ndeki Gandalf, Hz. İsa ile özdeşleştirilir ve Harry Potter serisinde İsevî unsurlar göze çarpar.

Fantastikte ön plana çıkan şey “görsellik”tir³⁸⁷. Zira tür, soyut varlıkları somutlaştırırken görme eyleminden yararlanır. Bu yüzden görmekle alâkalı edebî sanatlara başvurur. Bunlar; imge, simge, sembol, metafor, benzetme ve alegoridir. Ancak türün yazarları ve teorisyenleri fantastiğin bilimsel bir dile sahip olduğunu ve edebî sanatlara başvurmadığını belirtir. Özellikle Tolkien, türde alegorinin olamayacağını, alegori karşıtı Todorov da metafor kullanımının uzun süreçte alegoriye sebep olacağını ileri sürerek görsel edebî sanatları türün dışında bırakır. Diğer taraftan türde sıradışı nesnelere Maldiney'e göre “*alışılmamış görünümleri değil, görünme biçimleri*”³⁸⁸ önem arz ettiğinden tür, mecburen bu edebî sanatları kullanmak zorunda kalır. Zira tek başına bir peri, vampir, sihirli yüzük vs. fantastikte bir şey ifade etmemektedir. O nesnelere nasıl ve ne amaçla kullanıldığı, okura sunulmuş tarzı ve okurun onu nasıl görüp algıladığı eseri fantastik yapmaktadır.

Görme fiili ile orantılı olarak realist roman için en çok söylenen Stendhal'in “*Bir roman bir yol boyunca gezdirilen bir aynadır.*”³⁸⁹ cümlesindeki ayna, gerçekliğin, hiçbir müdahalede bulunulmadan doğrudan yansıtıldığının ve yansıtılan gerçekliğin güvenilir olduğunun ve ayrıca yazarın muhayyilesinin romana dâhil edilmediğinin bir

³⁸⁷ Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray'ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 63.

³⁸⁸ Emel Yurtkulu Yılmaz, 20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, s. 44.

³⁸⁹ Stendhal, çev. Sonat Kaya, Kırmızı ve Siyah, 2. Bsk., İstanbul 2019, 13. Bölüm.

göstergesidir. Fantastikte de genellikle sihirli bir eşya ya da başka diyarlara açılan bir kapı niteliğinde ayna kullanılır. Hatta Todorov, “... *masalsı evrene girmeyi sağlayan gözlük ve ayna*”dan³⁹⁰ bahseder. Aralarında çekişmeli bir durum olduğundan ve özellikle fantastiğin gerçekliğe karşı olan tutumundan aynanın fantastikte metaforik bir anlama sahip olduğu söylenebilir. Çünkü ayna, yansıtma bakımından ters görüntü sunmakta, realist romanın iddiasının aksine gerçekliği çarpıtmaktadır. Bu noktada fantastiğe gelene kadar bütün akım ve edebî türlerin mimesis için uğraştıkları düşünüldüğünde fantastik, aslında aynayı kullanarak “*bir mimesis ironisi*”³⁹¹ oluşturmakta böylelikle Realizmin mimesis anlayışını çürütmektedir.

2.14. Fantastiğin Sorduğu Sorular

Fantastik türünün insanın aklında belirginleştirdiği ilk soru; “*Ya... olsaydı, ne olurdu?*”³⁹² sorusudur. Eser, okunurken karşılaşılan gerçektışı nesnelere ve olaylar insanın istemsiz bir şekilde bu soruyu sormasına sebep olur. “Sihirli bir ayna olsaydı, ne olurdu?, insanlar bir eşyaya, hayvana, başka bir varlığa dönüşebilseydi, ne olurdu?, Zamanda yolculuk yapılabilseydi, ne olurdu?” vs. gibi sorular fantastiğin yönelttiği ilk sorulardandır. Bu sorularda kısmî olarak insanın pişmanlıkları, merak duyduğu şeyler ve sürekli değişiklik ve gelişim arzusunun yattığı söylenebilir. Zira hayatından memnun olan bir insan bu tarz soruları sormaz. Bu memnuniyetsizlik biraz da insanın tabiatından kaynaklanır.

Diğer taraftan insanın bu şekilde sorular sorması, akıl yürütmesine ve hayâl kurmasına yol açmakta, bu yüzden fantastik de ucu açık sorular sorarak aslında insandan istediği şeyi gerçekleştirmektedir; çünkü “*fantastik her zaman soru sorar, ancak hiçbir zaman yanıt göstermez.*”³⁹³ Bu da, onu diğer türlerden ayıran özelliklerinden biridir. Fantastiğin yönelttiği sorulara herkesin farklı bir cevabı olacaktır. Fantastiğin böyle bir yolu seçmesinin sebebi bilimsel gelişmeler ışığında “*sorgulamayı inanmaya yeğleyen günümüz insanını harekete geçir*”mek³⁹⁴ ve “*bilimin*

³⁹⁰ Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 120.

³⁹¹ Farah Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Amerika 2008, s. 59.

³⁹² Gökçe Aktuğ, Italo Calvino'nun *I Nostri Antenati* Üçlemesinde *Fantastik Özellikler*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010, s. 16.

³⁹³ Gökçe Aktuğ, a.g.e., s. 18.

³⁹⁴ Şenay Kırgız, E.T.A Hoffmann'ın Eserlerinde *Fantastik Öğeler*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010, s. 9.

yanıtlayamadığı ve geçerli bir açıklamadan yoksun, hatta adlandırılmaz soruları”³⁹⁵ da varlığından insanları haberdar etmektir. Böylelikle her şeyin bilimsel bir açıklaması olmadığını ortaya çıkartır.

Fantastik sadece insanın dış dünyayla ilgili olan bağlantısına dair sorular sormakla kalmaz, ayrıca ruhsal dünyasına yönelik sorularla da insana kişiliğini sorgulatar. Kullandığı doğaüstü unsurların yol açtığı “*Neyi, nasıl ve ne kadar bilebilirim? ... niye bu dünyadayım, tüm bunlar nasıl ve neden oluyor?*”³⁹⁶ sorularıyla insanı epistemolojik ve varoluşsal bir kararsızlığa düşürür. Bu sorularla abluka altına alınan insan, fantastiğin ondan en son sormasını beklediği soruya doğru yol gösterir; bu soru “*ben kimim*”dir³⁹⁷. Bütün bu cevapsız soruların ışığında fantastik bilimin sorgulama ve sorgulatma sistemiyle aslında insana ruhunu keşfettirir ve bilinmez bir âlemin olacağı sonucuna vardırır.

2.15. Fantastik Tür, Bir Kaçış Edebiyatı Mıdır?

Fantastik genellikle düşe ve hayale dair öğeleri kullanmasıyla kaçış edebiyatı ya da insanın gerçek dünyada yapamadığı eylemleri hiçbir çaba sarf etmeden gerçekleştirmesiyle popüler edebiyat olarak nitelendirilir. Ancak, fantastik tam anlamıyla araştırıldığında söylenilenin aksine onun, kaçış ya da popüler edebiyat olmadığı ortaya çıkmaktadır.

Gerçek dünya ve insanlık her gün değişmesine rağmen aynı yasaları kullanmaya devam etmektedir. İnsan sürekli hem bir değişime hem de aynı kalmaya zorlanmaktadır. Bu durumda insan, mutlaka bir yere kaçacaktır; bu mekânlardan birisi fantastik türdür. Ancak fantastiğe “*gerçeklikten kaçış olarak değil, bunun bir soruşturması olarak*”³⁹⁸ bakılması gerekir; çünkü bu noktada türü incelemek insanın tabiatına gerçek dünyada neyin aykırı olduğunu gösterecektir. Zira gerek türün

³⁹⁵ Roger Bozzetto, “Une histoire du fantastique a-t-elle une signification?”, Cahiers du CERLI, 1984, ss.15-24’ten akt.: Emel Yurtkulu Yılmaz, Modern Mitoloji Üretiminde Fantastik Franco-Belge BD (Çizgi Roman), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir 2011, s. 99.

³⁹⁶ Pelin Aslan Ayar, Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960), İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 56.

³⁹⁷ Tuğçe Çankaya, Constructing and Deconstructing Chivalric Romance and Modern Fantasy Literature, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2015, s. 38.

³⁹⁸ Francesca Anibaldi, Towards An Anthropology of Literature: the Magic of Hybrid fictions, Glasgow Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İngiltere 2013, s. 54.

yazarları, gerekse okurları fantastiğin bir kaçış değil, “gerçekleri düşsel öğelerle”³⁹⁹ izah edildiği fikrine katılır.

Tolkien, fantastiği kaçış olarak değerlendirme fikrine karşı gelir ve “*kaçak edebiyat*”⁴⁰⁰ ifadesini tercih eder. Ona göre; insan, hapiste olan mahkûmdan farksızdır ve bu mahkûm dış dünya hakkında istediği şekilde konuşma hakkına sahiptir. Sonuçta ortada cezaevinden kaçma durumu yoktur. Cezaevindeki bu insanın “*bir çeşit tatmin ve teselli*”⁴⁰¹ye ihtiyacı vardır. O yüzden fantastik kaçış olarak değerlendirilemez.⁴⁰² İllâki kaçış olarak değerlendirilecekse Tolkien, bu kaçışın “*Modern Avrupa Hayatının çigliği ve çirkinliği*”nden⁴⁰³ olduğunu belirtirken dönemin maddiyatçı yapısına işaret eder. Örneğin; İtalyan yazar Dino Buzzati’nin faşizm ve İkinci Dünya Savaşı dönemine rastlayan fantastik eserleri böyle bir tatmin ve teselliye ayrıca kurulu sistemden kaçışı barındırır.⁴⁰⁴

Türün teorisyenlerinden Rosemary Jackson da fantastik için kaçış edebiyatı ifadesini tercih etmeyen isimlerden birisidir. Bunun yerine o, fantastiğin “*serbest yüzen ve kaçışçı niteliklere sahip*” olduğunu söyler. Jean Paul Sartre da bu düşünceyi destekler şekilde sadece fantastiğin değil; “*sofuluk, mistisizm, metafizik ya da şiir*”in de aynı özellikleri barındırdığına işaret eder.⁴⁰⁵ Bu açılardan bakıldığında kaçmak hemen her dönemde insanlığın sığındığı bir kapı olmuştur. Bu kaçışı sanatsal ya da felsefi vs. gibi açılardan gerçekleştirmek kaçma eyleminin altındaki olumsuz düşünceyi silmektedir. Çin kökenli Amerikalı çocuk edebiyatı yazarı Laurence Yep de fantastiğin kaçış olarak değerlendirilmesine karşı çıkar ve fantastiğin kişiye kaçmayı değil, aksine “*hayatta kalma stratejileri öğretti*”ğini savunur.⁴⁰⁶ Zira fantastik, insana modern dünyada kaybettiği umudu ve yaşama sevincini yeniden vererek insanın umutsuzluğa ya da çaresizliğe kapılmasını önler.

³⁹⁹ Seda Gül Kartal, Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Roman ve Hikâyelerinde Fantastik Öğeler (1923-1960), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, s. 12.

⁴⁰⁰ Shezra Kamran, Fantastic languages: C. S. Lewis and Ursula K. Le Guin., Glasgow Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İngiltere 2014.

⁴⁰¹ J.R.R.Tolkien, Peri Masalları Üzerine, AltıKırkBeş Yayın, İstanbul 1999, ss. 90-91.

⁴⁰² J.R.R.Tolkien, a.g.e., s. 84.

⁴⁰³ J.R.R.Tolkien, a.g.e., s. 88.

⁴⁰⁴ Hüsniye Özgül Balkan, Dino Buzzati’de Fantastik Öğeler, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2011, s. 1.

⁴⁰⁵ Rosemary Jackson, Fantasy: The Literature of Subversion, London, Routledge, 1981, s. 17.

⁴⁰⁶ Nina Mikkelsen, Powerful Magic, Teachers College Press, Amerika 2005, s. vii.

Gazeteci yazar Oylum Yılmaz ise fantastiğin insanlara “*hayal kurma*”yı⁴⁰⁷ tembih ettiğinden kaçış edebiyatı olarak değerlendirildiğini söyleyerek bu ifadenin adeta siyasî mercekli yapısını ima eder. Zira siyasî yapı insanların hayal kurmasını istemez; hayal ancak hâlihazırdaki durumdan memnun olmayan insanların yapacağı bir iştir ve bu hayal kurma işi kitleler hâlinde gerçekleştirilirse siyasî yapı zarar görecektir. O hâlde yapılacak olan fantastiği “kaçış” olarak nitelendirip dışlamaktan başka bir şey değildir; çünkü tek bir çare vardır; o da güçlü olandır.

İsmail Aydın konuyla ilgili olarak gerçeğin özünü açarak fantastiğin aslında gerçekten değil, kuvveti elinde bulunduranların halka gerçek olarak kabul ettirmeye çalıştığı şeyler olduğunu söyleyerek bir kez daha fantastiğin gerçeklerden kaçmadığını göstermektedir;

*“Gerçekten kaçış nedir acaba? Veya “gerçek” denen şey kaçılacak bir şeyse nasıl gerçek olabilir? Kaçılıyorsa gerçek olmadığı tescil edilmiş olacaktır. Yerleşik zihniyetin sunduğu “gerçek” acaba ceketlerimizin üstü bozulmadan ve midemiz bulanmadan milyonlarca insanı öldürebilme mükemmeliyetine ulaşmış medeniyetin olanakları mıdır? Gerçek olarak sunulan şey televizyonlardan üzerimize akan kanlardan ibaretse insan haysiyetinin tahammül sınırı aşılmış demektir.”*⁴⁰⁸

Siyasîlerin ne düşündüğünün aksine Gülten Dayıoğlu fantastiğin hayal kurma yönünü vurgulayarak “*birey ve toplumu geliştiren*”⁴⁰⁹ bir yapısının olduğunu söylemekte ve böylelikle kaçışçı olmadığını altını çizmektedir. Bununla birlikte Necip Tosun da özünde oldukça sıradışı unsur bulunduran Doğu edebiyatından hareketle fantastiğin “*gerçeklikten kaçış değil, gerçeğin daha iyi anlaşılması için anlatıcının elinde bir imkân*” olduğunu belirtir. İnsanın sadece maddeden ibaret olmadığını bunun dışında bir de manevî gerçekliğinin bulunduğunu ve bunun Doğu edebiyatında tüm detaylarıyla ele alındığını söyleyerek fantastiğin kaçış olmadığını söyleyenlerin tarafında yer alır.⁴¹⁰

Gönül Yonar da fantastiğin kaçış özelliğini kabul edip bunun zararlı sonuçlarının olmadığını düşünenlerdendir. “*Bir şeyden kaçış bir başka şeye varıştır.*

⁴⁰⁷ <http://www.sabitfikir.com/dosyalar/fantastik-edebiyat-kara-deligin-icinde-kucuk-oyuncu-isik-toplarinin-pesinde&referer=81590> (E.T: 15.5.19)

⁴⁰⁸ İsmail Aydın, Ütopya’dan Fantazi Edebiyat’a: Modern Medeniyete Ontolojik Güvensizliğin İfadesi, Akşit Göktürk’ü Anma Toplantısı Yazında ve Çeviride Fantastik, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü, 2006, s. 115.

⁴⁰⁹ <http://www.gnoxis.com/fantastik-edebiyat-ve-hayal-gucu-17866.html?highlight=Bar%C4%B1%C5%9F+M%C3%BCstecapl%C4%B1o%C4%9Flu> (E.T: 15.5.19).

⁴¹⁰ Necip Tosun, Doğu’nun Hikâye Kuramı, Büyüyenay Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2017, s. 99.

Variş ise, tümüyle olmasa da bir müjdedir. Fantastik edebiyatı olumsuzlayarak bir kaçış olarak görme, modern zihnin bir ürünüdür."⁴¹¹ Elbette, kaçmak eylemi sonucunda bir olumsuzluğun çıkması beklenir; hâlbuki fantastikte böyle bir şey yaşanmaz. Okur, gerçek dünyada alt edemediği sıkıntılarını düşsel bir ortamda giderir ve "*bir anlamda ruhsal yönden bir rehabilitasyon*"⁴¹² görür. Zira kaçmak eylemine eğer gerçek dünyadan kaçmak olarak bakılsa bu eylemin sonucu ancak intihar olabilir; o yüzden fantastik bir kaçış edebiyatı değil, "*bir arayış ihtiyacının da sonucudur.*"⁴¹³ İnsan intihar etmiyor ve bu dünyada yaşamının yollarını bulmak için fantastiğe başvuruyorsa orada kaçıştan bahsedilemez.

Fantastik aslında kaçışı değil, "*yıkımı ve bunun üzerine kurulan yeniden yapımı*"⁴¹⁴ temsil eder; çünkü fantastik gerçek dünyada, ne gerçek algılanan ne varsa onu yıkar ve yerine yeni bir gerçeklik inşa eder ve insana bu gerçekliğin devam edeceği hissini de vermez. Sadece gerçek dünyadaki "*gerçekliğini yeniden değerlendirme ve onaylama yeteneği*"⁴¹⁵ vererek ona iki gerçeklik arasındaki boşluğun neyin doldurabileceği fikrini aşılır. Aksi takdirde okuru, inşa ettiği dünyaya hapsederek gerçek dünyaya geri dönmesine izin vermeyecektir; fakat böyle bir durum söz konusu değildir; çünkü okuma bittiğinde insan kaçınılmaz olarak gerçek dünyaya geri döner; fakat farkındalığı artmış bir şekilde. Böyle bir insan diğer insanların da farkındalıklarını arttırmaya teşvik edeceğinden onu yaftalamak, belirli suçlarla itham etmek ve bunun sonucu olarak dışlanmasını sağlamak en kolay ve basit yoldur.

Bütün bunlardan dolayı, fantastik kaçış ya da popüler edebiyat değildir. Popüler edebiyat olsaydı, siyasetin elinde bulundurduklarından da faydalanması beklenirdi; ancak böyle bir durum söz konusu bile değildir. Fantastik; dışlanmışların, ötekileştirilmeye çalışılanların özgürlüğü tattığı edebiyattır ve öyle de olmaya devam edecektir.

⁴¹¹ Gönül Yonar, *Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri*, Ötügen Neşriyat, İstanbul 2011, ss. 273-274.

⁴¹² Ncedet Neydim, *Fantastik Çocuk Edebiyatı*, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı, Yazında ve Çeviride Fantastik, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü, İstanbul, 2006, s. 105.

⁴¹³ Ebru Burcu Yılmaz, *Geceye Söylenen Masallar: Fantastik Anlatılarda Gerçeküstünün İşlevi*, Turkish Studies, V. 6/3, Yaz 2011, s. 1317.

⁴¹⁴ Sıla Akdeniz, *Asaf Hâlet Çelebi Şiirlerinde Ara Konumda Fantastik*, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2010, s. 134.

⁴¹⁵ Tuğçe Çankaya, *Constructing and Deconstructing Chivalric Romance and Modern Fantasy Literature*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2015, ss. 38-39.

2.15.1. Fantastik ve Popüler Edebiyat

Popüler edebiyat;

*“Kolay edebiyat ya da edebi olmayan edebiyat anlamında kullanılan bu terim, okurlarca çabuk tüketilen; okurun okuma anlayışını ve dünyaya bakışını zorlamayan, sadece eğlendirmeyi amaçlayan: çoğu zaman belirli türlerde anılan yüzeysel romanları işaret eder. Bu kitapları incelediğimizde biçim ve içerik olarak büyük ölçüde birbirine benzediğini fark ederiz.”*⁴¹⁶

şeklinde açıklanmakta ve böyle de bilinmektedir. Ancak, kitlelerin nabzını tutmak ve buna göre bir eğlence sunmak kolay değildir. Zira bu kitleler de kendi aralarında gerek ideolojik, gerek kültürel vs. gibi pek çok alanda gruplara ayrılır. Eğer bir eser, bu kadar grubu bir arada topluyor ve hepsine hitap edecek bir şeyler sunabiliyorsa orada en azından yazar açısından bir kolaylıktan bahsedilemez. Çünkü yazar, bulunduğu toplumu analiz etmiş ve ona göre bir eser vermiştir. Bu yüzden “... *popüler türler ait oldukları toplumun bilinçdışını yansıtır*”⁴¹⁷ ve bir popüler tür olarak kabul edilen fantastik türü, toplumu okumada önem arz eder. Söylem gücü ve kaynakları açısından popüler edebiyat olarak anılmaması gereken fantastik, bir toplumun; hatta dünyanın kolektif bilincindeki imgeleri taşıdığından tüm dünyanın sevgisini kazanmıştır. Bunun için popüler edebiyat ürünü diye gösterilse de aslında fantastik, estetik yönü kuvvetli bir türdür.

2.16. Fantastik Tür Alıcıya Göre Değişir

Günümüzde bir eserin edebî yorumlaması yapılırken “şair ya da yazar burada ne demek istemiştir?” sorusu artık geçerliliğini yitirmiştir. Onun yerine artık belirli bir akım yahut yönleme göre eserden tek anlam değil, yüzlerce yorum çıkartılabilir. Hatta bunu akademik ortamdan okur sayısına indirgemek gerekirse, “*okur sayısı kadar anlam vardır*”⁴¹⁸ demek yanlış olmayacaktır. Buna “*alımlama estetiği*”⁴¹⁹ de denilir.

Bir eser, yazarın hayal gücüyle meydana getirilmiş ve yazar eserini kaleme alırken belirli niyetler, belirli amaçlar gütmüş olabilir. Ancak eser, yazarın yazma sürecinde sadece yazara hizmet edebilir. Yazardan çıkıp okur kitlesine ulaştığında

⁴¹⁶ Murat Gülsoy, Kim Korkar Popüler Edebiyattan?, Notos Öykü, S. 34, Haziran-Temmuz 2012, s. 35.

⁴¹⁷ Pelin Aslan Ayar, Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960), İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 340.

⁴¹⁸ Yıldız Ecevit, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yayınları, 10. Bsk., İstanbul 2016, s. 79

⁴¹⁹ Yılmaz Özbek, Postmodernizm ve Alımlama Estetiği, Çizgi Kitabevi, 2. Bsk., Konya 2013, s. 18.

artık “*metin, tembel bir makinedir ve okur tarafından harekete geçirilmesi gerekir.*”⁴²⁰ Okur, neyi görür ya da görmek isterse o eseri de o şekilde anlayıp yorumlayacaktır; çünkü dil niyeti, kastı vs. yansıtmada çok esnektir. Öyleyse Umberto Eco’nun “*açık yapıt*”⁴²¹ dediği böyle bir eser hakkında kesin hüküm vermek doğru değildir. Her yorum bir ihtimalin içindedir. Bununla birlikte bu durum, alımlama estetiğinin her yorumu doğru bulacağı anlamına gelmez, getirilen yorumların eserin “*derin amacının öz niteliğiyle ilgili*”⁴²² olması gerekir.

Okurun eseri okuma sürecinde sahip olduğu nitelikler çıkacak yorumlarda büyük önem arz eder. Okur ne kadar donanımlı ise eserin içine o kadar zerk edebilir. Bununla birlikte okurun sempati duyduğu ideoloji, büyüdüğü ve yetiştiği çevre, kültürel ortam vb. gibi etkenlerin de yoruma katkısı vardır.

Yüzüklerin Efendisi adlı filmi izleyen seyircilerden birisinin filme dair yorumunu okumak, alımlama estetiğinin nasıl işlediğini görmek açısından önemlidir; “*Yüzüğün üzerinde yazıyormuş ya hani tek yüzük hepsine hükmedecek filan. Sanki son gelen din, hepsini kapsar Müslümanlık gibi. Bu yüzük de en son yapılmış galiba oradan aklıma geldi*” (6. görüşme, 2. bayan katılımcı)⁴²³ Buradaki yorum, Yüzüklerin Efendisi filmindeki görünmezliğe yol açan, uğruna dünyalar savaşını tetikleyen yüzüktür. Her ne kadar Tolkien, eserinde alegori yapmadığını, bir İngiliz mitolojisi hazırladığını söylese de eser, okurun niteliklerinden dolayı alegorik bir yoruma tabi tutulmuş, yazarın sorumluluğundan çıkmıştır. Burada dinî anlamda bir yorum söz konusudur ve katılımcının kültürel geçmişine dair yorumlarda da bulunabilir. Buna karşın yüzük için, diğer ismi “güç yüzüğü” olduğundan ve ateşle doğup ateşle yok edildiğinden ve ayrıca yazarın makinelerden ve teknolojiden nefret ettiği de hesaba katılarak yüzüğü kapitalizmin temsili olarak da görmek mümkündür.

Bu durumun fantastik tür için değerlendirmesi şu şekilde olabilir. Eğer bir eserin ne olduğu, ne anlam verdiği okur indinde anlam kazanıyor ise bir eserin fantastik olup olmadığı da okura göre değişir. Burada Todorov’un fantastik için

⁴²⁰ Umberto Eco, Alımlama Göstergelimi, Düzlem Yayınları, Nisan 1991, s. 10.

⁴²¹ Umberto Eco, Açık Yapıt, Can Sanat Yayınları, 3. Bsk. , İstanbul 2016, s. 93.

⁴²² Umberto Eco, Alımlama Göstergelimi, Düzlem Yayınları, Nisan 1991, s. 27.

⁴²³ Selvi Şenel, Fantastik Sinema ve Günlük Düşünce: Yüzüklerin Efendisi Üzerine Bir Alımlama Çalışması, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2009, ss. 70-71.

kesinleştirdiği kararsızlık ilkesi de okurdan okura değişeceği anlamına gelir. “Örneğin bir ateist için dini mucizeleri betimleyen (...) fantastik olarak tanımlanabilir.”⁴²⁴

Bunların dışında bir eserden her okumada aynı tepkiyi vermesi beklenir. Hâlbuki fantastikte böyle bir durum olmaz; çünkü okurla eser arasında “ikinci okumada özdeşleşme artık olası değildir, okuma kaçınılmaz biçimde bir üst-okumaya dönüşür”⁴²⁵. Okur, fantastik eserde nerede, hangi sürprizle karşılaşacağını ilk okumada öğrendiği için ikinci okumada artık bir bakıma yazar ile aynı konumdadır ve yazarın neyi, nerede ve niçin kullandığı gibi bir estetik okuma gerçekleştirir.

2.17. Fantastiği Bir Terim Olarak Tanımlama Çabası

Fantastiğin edebiyat âleminde terim olarak ne anlama geldiğine henüz karar verilememiştir. Onun için akım, edebiyat, tür ve biçim kelimeleri kullanılmaktadır. Yani bu kelime yaklaşık üç yüz senedir dört anlama birden gelmektedir. Örneğin Brian Attebery, fantastiğin “hem biçim hem de tür”⁴²⁶ olduğunu söyleyerek kelimeye terim olarak iki anlamı birden yükler.

Eğer fantastik bir akım olsaydı üç yüz sene boyunca devam etmemesi gerekirdi; çünkü akımlar çağın getirilerine ve insanların bu getirilerin karşısında duyduğu ihtiyaçlara göre şekillenir. Özellikle de son üç yüz yılın tarihte yaşanmadığı kadar değişimin ve gelişimin yaşadığı ayrıca “-izm’ler çağı” olarak geçmesi göz önünde bulundurulduğunda fantastiğin bir akım olma ihtimali kalmamaktadır.

Robert Silverberg ise fantastiği insanın içgüdüsel olarak sahip olduğu etrafındaki olup biteni tanımlamadaki “sanatsal dürtü” olarak görür ve M.Ö. 2500’lerdeki Gılgamış Destanı’nı fantastik edebiyatın ilk örneklerinden sayar.⁴²⁷ Robert Silverberg’in görüşüne göre günümüzden ilk edebî ürüne kadar çağın bilimiyle açıklanamayacak tüm edebî eserler “fantastik edebiyat” çatısı altında değerlendirilmelidir. Öyleyse; mit, destan, masal, halk hikâyeleri fantastik edebiyatın

⁴²⁴ Ömer Yiğit Aral, *Fantastik Resimde Mekân Kurgusuna Analitik Bakış*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik, İstanbul 2009, s. 7.

⁴²⁵ Aydın Ertekin, *Fantastik Yazın, Fenomen* Yayıncılık, Erzurum 2013, s. 34.

⁴²⁶ Tuğçe Çankaya, *Constructing and Deconstructing Chivalric Romance and Modern Fantasy Literature*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2015, s. 11.

⁴²⁷ Dilek İnneci Bozkaplan, *1990–2008 Arası Çocuk Edebiyatımızda Fantastik ve Bilim-Kurgu Romanlar Üzerinde Bir İnceleme*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir 2010, s. 34.

türleri olmaktadır. Peki, günümüzde fantastik bakış açısıyla yazılan eserlere ne denmesi gerekmektedir? Sanıldığıının aksine fantastik edebiyat o kadar da uzun bir tarihe sahip değildir. Zira ilkel insanlar o hikâyeleri anlatırken ya da dinlerken içerisindeki her şeye inanmaktaydılar.

Fantastik bir biçim olarak ortaya çıktığı günden bu yana genellikle hikâye ve romanı kendisine mesken edindiğinden düzyazı şeklinde verilen eserlerde boy göstermiştir. Dört ana biçimin dışında ne yeni bir biçim önermiş ne de bunların bir sentezini yaparak kendini bir biçim olarak kanıtlama girişiminde bulunmamıştır.

Bütün bunların dışında Batı kökenli olmasına rağmen kelimenin kendisinin de Avrupa dil ailesinde bir uzlaşımı bulunmamaktadır. “*Fransızca fantastique, Almanca Phantasie ve İngilizce fantasy*”⁴²⁸ kelimeleriyle karşılık bulmaktadır. Kelimenin anlamlarına bakılırsa *fantastique* için;

“s. 1. Heves, beğeni veya düşünüş değişikliği gösteren: *Des projets fantastique* değişik bir hevesten doğma tasarılar. *Un ideal fantastique* değişik bir düşüncenin yarattığı ülkü. 2. Gerçekliği olmıyan, gerçeksiz: *Pour apparaitre aux mortels, les anges se revétaient d'un corps fantastique* insanlara görünmek için, melekler gerçeksiz bir cisme bürünürlerdi.”⁴²⁹

anlamı verilmektedir. Almanca’da *phantasie* kelimesinin anlamı; “*die, -l-n 1. (Çoğulsuz) Sonsuz, sınırsız hayal, fantezi: schöpferische – yaratıcı fantezi. 2. Kuruntu, evham; sayıklama. 3. Müz. Fantezi, serbest biçimli beste, şarkı. (Yun.)*”⁴³⁰ şeklinde verilmektedir. İngilizce’de ise kelime; “*i. hayal, fantezi, kapris; hülya, kuruntu, garip fikir, garabet; müz. fantezi.*”⁴³¹ anlamına gelerek Almanca’dakine yakın bir kullanıma sahiptir. Aynı kelimenin Fransızca’da sıfat, Almanca ve İngilizce’de isim görevinde bulunması terim olarak da bu dillerin edebiyatlarında bir çelişki olduğunu işaret eder gibidir.

⁴²⁸ Şenay Kırgız, E.T.A Hoffmann’ın Eserlerinde Fantastik Öğeler, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010, s. 4.

⁴²⁹ Français/Turc Dictionnaire Büyük Sözlük Fransızca/Türkçe, Milliyet 1990, s. 261.

⁴³⁰ Yaşar Önen, Cemil Ziya Şanbey, Almanca – Türkçe Sözlük 1 A-N, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1993.

⁴³¹ İngilizce-Türkçe Redhouse Sözlüğü, SEV Matbaacılık ve Yayıncılık Eğitim Ticaret A.Ş. 40. Bsk., İstanbul 2007, s. 349.

Terime tür açısından bakıldığında, kelimenin gerçekdışı tarafının öne çıkarılması edebî eserlerin “*birer kurmaca olduğu*”⁴³² gerçeğini değiştirmez. Yani aslında bütün edebî türler birer yazar tarafından ortaya konduğu için kurmacadır ve dolayısıyla fantastiktir. Ancak diğer edebî yapıtlardan hayal gücünün kullanımı yönünden fantastik, farklılık gösterdiğinden “*Kurmacanın bir adım ilerisi*”⁴³³ olduğunu kabul etmek gerekir.

Fantastiğin tür özelliğini ortaya atanlar, onun hangi yazı şekillerini seçtiğini önemsememiş, doğrudan muhtevasına odaklanmıştır. Fantastik için, “*açıklanamaz ve kabul edilemez ortaya çıkışı, mantıksallığın bozulması, hem tanımlanabilir hem tanımlanamaz olması, gerçek yaşama gizemin girmesi kararsızlık*”⁴³⁴, “*tuhaf olayların özel bir biçimde algılanması*”⁴³⁵, “*yasaklanan ya da yasaklananın içerdiği tehdit, (...), ölümü kandırmak üzere yaşamın bir hilesi*”⁴³⁶ vs. gibi yorumlar hep belirli bir görüş, ideoloji ya da inancın etkisiyle yapılmış gibidir. Bu etkinin kökeninde de bilimsel gerçeklik yatmaktadır.

Yaptığı onca yorum ve türe dair ayrıca kitap yazan Tzvetan Todorov, türü matematiksel bir formülle açıklamaya çalışır. Bu formül;

“*“Ben” (işlevi açıklanan adıl) + tutum belirleyen eylem (“inanmak”, “düşünmek”, vb.) + belirsizlik yönünde bu fiilin kipleştirilmesi (iki temel yolu izleyen kipleştirme: Geçmiş zaman olacak ve böylelikle anlatıcı ve kişi arasında bir mesafenin yerleştirilmesine olanak tanıyacak olan fiilin zamanı; “neredeyse”, “belki”, “kuşkusuz”, vb. tarz belirteçleri) + doğüstü bir olayı tanımlayan yan tümce.*”⁴³⁷

Bu formülü cümle hâline indirgeyecek olursak “Ben inandım/düşündüm neredeyse/belki/kuşkusuz hayvanların konuşabildiğine” cümlesi çıkar. Yani “Ben neredeyse hayvanların konuşabildiğine inandım.” Buradaki anlam, “İnanmanın eşğine geldim; fakat bu inancım bilimsel bir gerçekle sarsıldı ve bilimin tek gerçeklik

⁴³² Gökçe Aktuğ, Italo Calvino'nun I Nostru Antenati Üçlemesinde Fantastik Özellikler, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010, s. 8.

⁴³³ Necip Tosun, Doğu'nun Hikâye Kuramı, Büyüyenay Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2017, ss. 128-129.

⁴³⁴ Aydın Ertekin, Fantastik Yazın, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013, s. 16.

⁴³⁵ Tzvetan Todorov, Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, s. 93.

⁴³⁶ Emel Yurtkulu Yılmaz, 20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, ss. xx-xxi.

⁴³⁷ Tzvetan Todorov, Edebiyat Kavramı, Sel Yayıncılık, 2. Bsk., İstanbul 2015, a.g.e., s. 39.

olduğuna bir kez daha inandım.” şeklindedir. Dolayısıyla Todorov’un türe dair yorumu da yanlıdır.

Türe dair en geniş tanımlamayı Nuran Özlük, tarafsız bir şekilde yapmıştır.

“Bilinen, kabul edilen sosyal, siyasi, tarihi, bilimsel kurumların, genel geçer gerçekliğin dışına olağanüstü, doğaüstü unsurlarla alegorik anlamdan, düş, hayal, sanrı, delilik gibi psikolojik, psikiyatrik vakalardan tamamen arınmış bir hayal gücü ile çıkmayı mitos, efsane, destan, menkıbe, halk hikâyesi, masal vb. beslenerek ancak bu türlerin formatında değil, romana has unsurlarla sunan anlatı türüne fantastik roman denir.”⁴³⁸

Bu tanımda karşı çıkılabilecek ifadeler sadece roman ve alegorik anlamdır. Roman kelimesi atılarak yerine tür kelimesi konulabilir; ancak tür bu zamana kadar çoğunlukla roman biçiminde eser verdiği için anlam olarak bir eksiklik bulunmaz. Alegori, tür için tartışılan konuların başında gelir. Çoğu araştırmacı buna türün yazarı Tolkien de dâhil olmak üzere türde alegorinin olmadığını belirtir. Bununla birlikte Tolkien’in arkadaşlarından Narnia Günlükleri’nin yazarı C.S. Lewis türde alegorinin olabileceğini iddia eder. Şüphesiz, yazarlar bu eserleri verirken yaşadıkları çağdan etkilenerik yazmaktadır; fakat her yazarın kesinlikle alegoriye başvurduğu ya da başvurmadığı yönünde bir açıklama yapmak güçtür. Ayrıca alegori biraz da okurla alâkalı bir durumdur ve yorumdan yoruma değişebilir. Öyleyse Nuran Özlük’ün tanımını yeniden yorumlamak gerekirse “Dünya çapındaki makamların, hemen herkesçe benimsenen gerçeklerin haricinde sıradışı öğelerle ve üslûpla bazen alegorik anlamlı bazen alegorik anlamdan yoksun, zihinsel, ruhsal vb. gibi hastalıkların halüsinasyonlarıyla ilgisi olmayan bir yazarın; mit, efsane, masal vb. gibi geleneksel anlatılardan beslenen hayal gücüyle genellikle roman biçiminde verdiği eserler, fantastik türde değerlendirilir.” denilebilir.

2.17.1. Fantazi ya da Fantezi ve yahut Fantazy

Kelimenin İngilizce yazımı “fantasy”, okunuğu ise “*fæntəsi*”⁴³⁹ olduğundan Türkçe’de aynı kelimenin üç kullanımı bulunur. Biri yazıldığına uyan fantazi, diğerleri ise okunuğuna uyan fantezi, öbürü ise sonuna “ait” anlamına gelen “-ya/-ye” ekinin

⁴³⁸ Nuran Özlük, Türk Edebiyatında Fantastik Roman, Hiperlink Yayınları, İstanbul 2011, s. 27.

⁴³⁹ A S Hornby, Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English, Oxford University Press, 6. Bsk., Oxford 2000, s. 457.

kelimeye getirilmesiyle oluşturulan, bir bakıma fanteziye ait anlamı elde edilen fantazy kelimesi. Hâlbuki üçü de aynı şeydir.

Köken itibariyle aynı soya mensup olmalarıyla fantastik, fantezi ve fantazy kelimleri “görünür gibi yapmak” anlamına geldiğinden edebiyatta da aynı türü karşıladığı düşünülebilir; fakat öyle değildir. Bununla birlikte İngilizler’in, edebî anlamda bütün hayal gücü ile ilgili olan türlere “fantasy” demesi edebî tür bağlamında bir terim karmaşasına yol açar. İngilizler’in bu deyimini bir kenara bırakılırsa edebiyatta gerçekten de fantezi ya da fantazy diye bir tür bulunmaktadır ve bu tür aslında fantastik edebiyat altında değerlendirilen fantastik kurgu türünün ta kendisidir; ancak içinde çok ince nüanslar bulunur.

Batı’da “*ilk folklorik çalışmalar ile başla*”yan⁴⁴⁰ fantazi/fantezi/fantazy, “*dünyanın hipotetik bir geçmişinde veya mitolojik geçmişi andıran bir dönemde*”⁴⁴¹ var olur ve böylelikle tarih “*“fantazy” hâline*”⁴⁴² getirilir. Dünyanın gerçek yasaları burada da bulunmaktadır. Buna örnek olarak Atlantis verilebilir.

Fantazi/Fantezi/Fantazy genellikle sansür ortamında politik hiciv amaçlı üretilir.⁴⁴³ Buradaki amaç; “*yaşanan dönemde karşılaşılan, yeni olan ya da beklenmedik olanın yarattığı şokun hafifletilmesi*”⁴⁴⁴dir. Hiciv olarak başvurulduğunda üç üslubu vardır. Bunlar; “*konformist, yıkıcı ve statükoya meydan okumanın hegemonik eş-seçeneği.*”⁴⁴⁵

Eserin sonunda; “*sonsuz dek mutlu yaşamak*”⁴⁴⁶ algısı oluşturulmaz; çünkü okurda “*güvenilirlik imajı*”⁴⁴⁷ oluşturarak verdiği mesajın kalıcılığını arttırmaya çalışır. Bütün bunlarla birlikte ne fantastik kurgunun ne de fantezinin olağanüstülüğü sorgulanmaz; çünkü olayların olduğu dünyaya göre yaşananlar gerçektir.

⁴⁴⁰ Aydın Ertekin, *Fantastik Yazın, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013, s. 88.*

⁴⁴¹ U. Uraz Aydın, *Sihir ve Ütopya, Versus Kitap, İstanbul 2008, s. 113.*

⁴⁴² Giovanni Scognamillo, *Metin Demirhan, Fantastik Türk Sineması, Kabalcı Yayınevi, 2. Bsk., İstanbul 2005, s. 139.*

⁴⁴³ Mehmet Güler, *Öyküde Fantezi/Düşlem, Adam Öykü, Mart-Nisan 2004, S. 51, s. 120.*

⁴⁴⁴ Ünal Oskay, *Çağdaş Fantazy, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2014, s. 19.*

⁴⁴⁵ Ceri Sullivan-Barbara White, *Writing and Fantasy, Routledge, Amerika 1999, s. 5.*

⁴⁴⁶ Jack D. Zipes, *The Oxford Encyclopedia of Children’s Literature, vol. 2, New York, Oxford University Press, 2006, s. 58’den akt.:* Gökçe Tokdemir, *Worlds Subverted: A Generic Analysis Of The Lion, The Witch And The Wardrobe, The Subtle Knife, And Harry Potter And The Philosopher’s Stone, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, s. 23.*

⁴⁴⁷ Ünal Oskay, a.g.e., s. 173.

2.18. Fantastik Alt Türler

Fantastiğe dair birden çok terimin bulunması fantastik türünün alt türlere ayrılması gerektiğini düşündürmektedir. Araştırmalara göre bu alt türler; konularına, temalarına ve okurda oluşturduğu hisse göre ayrılmıştır. Bununla birlikte aynı alt türe birden fazla ad verilerek bir terim karışıklığına da yol açılmıştır.

Türün teorisyenlerinden Charles Nodier, Todorov'un terimleri yerine başka terimler önerir. Todorov'un tekinsiz dediği; sıradışına mantıklı bir açıklama getirilen türe "*sahte fantastik*", farklı kuralları bulunan ikincil dünyaların anlatıldığı olağanüstü diye adlandırdığı tür için "*gerçek fantastik*", kararsızlığa bağladığı fantastiğe ise "*belirsiz fantastik*" ifadelerini seçer.⁴⁴⁸ Türün bir diğer teorisyeni Rosemary Jackson, bu karmaşayı fantastiği iki dala ayırarak çözmeyi amaçlar gibidir. Jackson'a göre; fantastiğin popüler ve estetik edebiyat alanında değerlendirilmesi gereken ürünleri bulunur. Popüler edebiyat alanındaki fantastikte tamamen ticarî bir amaç güdülürken, estetik edebiyat kapsamındaki kültürel öğelere yer verilir.⁴⁴⁹

Nuran Özlük de Rosemary Jackson gibi türü iki dalda değerlendirme taraftarıdır. Ancak Özlük'ün sınıflandırması Jackson'inkinden farklıdır. O, türdeki mekâna göre bir sınıflandırma yapar. Gerçek dünya ile alâkası olmayan "*1. Tür Fantastik Romanlar*" ve gerçek dünyanın içine sıra dışının karışmasıyla meydana gelen "*2. Tür Fantastik Romanlar*" şeklinde ayırmaktadır.⁴⁵⁰

Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri çalışmasıyla fantastiğin başlangıcından itibaren "*üç kulvarda*" ilerlediğini söyleyen Gönül Yonar, türün tematik eleştirisini yapmış ve Şark edebiyatını da değerlendirmenin içine eklemiştir. Buna göre; genellikle Doğu fantastiğinin içinde bulunduğu "*bir yitiği arama*"nın etrafında gelişen bir kurguya sahip fantastik türler ilk sırayı alır. Bu türlerde metafizik, mitler, din vs. gibi kutsal sayılan şeyler önemli yer kaplamaktadır. İkinci sıralamada, fantastiğin tarihle ilgili olan türleri esas alınır. Bu türlerde tarih bir dekor olarak kullanılabilceği gibi, tarihin yeniden yazımı da söz konusu olabilir. Üçüncü olarak da

⁴⁴⁸ Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s. 28.

⁴⁴⁹ Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Routledge, 1981, s. 9.

⁴⁵⁰ Nuran Özlük, *Türk Edebiyatında Fantastik Roman*, Hiperlink Yayınları, İstanbul 2011, s. 12.

büyülü gerçekçiliği sayar.⁴⁵¹ Ancak büyüü gerçekçilik, tür olmaktan ziyade bir akım olduğu için Yonar'ın, burada ne derece haklı olduğu kestirilemez.

Teorisyenler bile aralarında bir uzlaşma sağlayamazken ülkeler arası bir terim karmaşası vardır. Fransızların olağanüstü dediğine İngilizler, fantazyta demektedir. Hatta İngilizler türdeki terim sıkıntısını, “*sihir, hayalet, korku ve bilim-kurgu hikâyelerinin hepsine fantasy*” diye adlandırarak sonuca bağlamıştır.⁴⁵²

Aslında her ülkenin kendi kültürüne ait bir fantastiğinin ve ona göre çeşitlendirmelerinin olabileceğini kabul etmek bir nebze fantastik türü, alt türler bağlamında rahatlatmasına karşın yine de türün dünya çapında bir alt türler listesini yapmayı engellemektedir. Colin Manlove bununla ilgili olarak İngiltere'nin diğer ülkelere kıyasla fantastikte açık ara önde olduğunu belirtirken diğer ülkelerin de fantastik haritasını çıkarır. Amerikalılar'ın yüksek ve alternatif dünya fantezilerine, Latin Amerika'nın büyüü gerçekçiliğe, Avrupa'nın ise yıkıcı ve hiciv fantezisine önem verdiklerini söyledikten sonra İngiliz edebiyatında kullanılan türleri şöyle sıralar; “*ikincil dünya, metafizik, duygusal, komik, yıkıcı ve çocukların fantezisi.*”⁴⁵³ Buna göre; İngilizler, fantastik edebiyata hâkim olduğu için onun yaptığı sıralamayı mı esas almak gerekir? Bu sorunun cevabı aslında yukarıdadır; her kültürün kendi fantastiği mevcuttur. Buna rağmen; türün doğduğu yer olan Avrupa, türü, alt türlere ayırırken konularına ayırmayı tercih eder. Bunlar; “*Kahramanlık üzerine kurulan fantastik eserler, Maceraya dayalı fantastik, Komedi fantastiği, Korku fantastiği, Hıristiyan fantastiği.*”⁴⁵⁴dir.

Öyleyse araştırma dâhilinde bulunan fantastik alt türleri odaklandığı konulara göre sınıflandırmak mümkündür. Buna göre; 1. Kahramanlıkla ilgili fantastik, 2. Macerayla ilgili fantastik, 3. Çocuksu Fantastik, 4. Uygur Fantastik, 5. Din ve Maneviyatla ilgili Fantastik, 6. Zamanla ilgili Fantastik, 7. Tarihle ilgili Fantastik, 8.

⁴⁵¹ Gönül Yonar, Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2011, ss. 251-252.

⁴⁵² Roger Bozetto-Arnaud Huftier, Les frontières du fantastique, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, s. 18'den akt.: Aydın Ertekin, Fantastik Yazın, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013, s. 87.

⁴⁵³ Colin Manlove, From Alice to Harry Potter Children's Fantasy in England, Cybereditions, New Zeland 2003, s. 11.

⁴⁵⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Fantasy> den akt.: Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray'ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyüü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 74.

Fantastik Kurgu, 9. Tekinsiz Fantastik, 10. Bilimle ilgili Fantastik, 11. Duygu Durumuyla ilgili Fantastik şeklinde sıralanabilir.

2.18.1. Kahramanlıkla İlgili Fantastik

Kahramanlıkla ilgili fantastiğin alt türlerinde iki ifade söylenir. Biri epik fantezi, diğeri ise kahramanlık fantezisi. Ancak içeriklerine bakıldığında görev fantezisi ile kılıç ve büyücülük de bu başlık altında incelenebilir.

2.18.1.1. Epik Fantezi

Barış Müstecaplıoğlu bu alt türü, “*kahramanlık öyküleri, destansı anlatımlar, savaş sahneleri*”⁴⁵⁵ gibi unsurlarla diğeri alt türlerden ayrılır. Yani bu unsurların anlatımına diğeri alt türlerden burada daha çok önem verilir. Orkun Uçar ise; bu alt türde kahramanlık ve savaş bütün içyüzü ile gösterilmeye çalışıldığından bu türde acı, şiddet ve dehşet “*parlak sunul*”⁴⁵⁶ duğuna dikkat çeker. Genellikle bu savaş “*İyi ve Kötü arasında*”dır ve eserin başkişisinden bu savaşı sonlandırması beklenir. “*J. R. R. Tolkien, Yüzüklerin Efendisi üçlemesiyle bu alt-türün kurucusu olarak kabul edilir.*”⁴⁵⁷

2.18.1.2. Kahramanlık Fantezisi

Burada iyi ve kötü arasında bir savaş vardır; ancak bu fantezide kahraman öne çıkarılır. Ancak kahraman kötülerin sahip olduğu “*sihire tamamen insani erdem ve özellikleriyle karşı koyar.*”⁴⁵⁸ Epik fantezide olduğu gibi bu alt türde de “*güç, ırk ayrımı, sadomazoşist öğeler ön plândadır.*” Bu türün yazarları arasında “*William Morris, TH White, JRR Tolkien, Lloyd Alexander, Ursula K Le Guin, Katherine Kurtz, Terry Brooks, Stephen Donaldson, David Eddings, Robert Jordan, Katharine Kerr*”⁴⁵⁹ gösterilir.

⁴⁵⁵ Başak Sipahioğlu, 1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, s. 18.

⁴⁵⁶ Başak Sipahioğlu, a.g.e., s. 18.

⁴⁵⁷ Naile Kaçar, A Descriptive Study On The Translation Of Children’s Fantasy Literature: The Chronicles of Narnia, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, s. 27.

⁴⁵⁸ Aydın Ertekin, Fantastik Yazın, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013, s. 93.

⁴⁵⁹ Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray’ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 74.

2.18.1.3. Görev fantezisi

Kahraman fantezisi veya yüksek fantezi diye de bilinen görev fantezisinde başkişi, dünyayı ele geçirmenin peşinde olan kötülere karşı savaş verir. Bu savaş ayrıca “*kahramanın kimlik arayışı*”dır.⁴⁶⁰ Başkişi olan kahraman bu savaşta yalnız değildir. Her defasında farklı birisiyle tanışır ve müttefikleri artar. Bir grup şeklinde kötülüğe karşı savaş verirken “*bir dizi macera*” yaşanır. Kişiler arttıkça macera sayısı da katlanır; çünkü her bir macera kahraman ve müttefiklerinin kendilerini gerçekleştirme ile ilgilidir. Bu maceralar ayrıca bir yolculuğu gerektirir. Kahramanlar; “*ormanların, nehirlerin, dağların, vadilerin, küçük köylerin ve ara sıra şehirlerin muazzam vahşi manzarasında*” bir sonraki savaşlarını verene dek devam eder. Son savaş, dünyayı ele geçirmek isteyen “*Karanlık Efendi*”ye karşı verilir. Bu savaş da kazanılmasına rağmen, kötülüğün herkesin kalbinde olduğu ve tercihler sonucunda kuvvetlendiği mesajı verilerek gelecekte yeniden bir kötülüğün ortaya çıkabileceği belirtilir. Böylelikle “*döngüsel bir tarih*” oluşturulur.⁴⁶¹

2.18.1.4. Kılıç ve Büyücülük Fantezisi

Bu alt türde evrensel değil şahsî hesaplaşmalar vardır. İyi ya da kötünün savaşı yerine birbiriyle kılıç ya da büyüde yarışan iki kişinin savaşı anlatılır. Olaylar, ilkel bir mekânda geçer. “*Robert E. Howard’ın Barbar Conan serisi, Christopher Paolini’nin Eragon’u ve Michael Moorcock’un Elric serisi*”⁴⁶² türün örneklerindedir.

2.18.2. Macerayla İlgili Fantastik

2.18.2.1. Macera fantezisi

Macera fantezisi; başkişinin yaşadığı sıradışı olayları ve olağanüstü durumları hikâyelendirerek anlatmasına dayanır. Bu türün yazarları arasında “*Henry Rider Haggard, Edgar Rice Burroughs, Robert Howard, Fritz Leiber, Jane Gaskell, Tanith Lee*”⁴⁶³ vardır.

⁴⁶⁰ Naile Kaçar, A Descriptive Study On The Translation Of Children’s Fantasy Literature: The Chronicles of Narnia, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, ss. 28-29.

⁴⁶¹ Edward James, Farah Mendlesohn, The Cambridge Companion to Fantasy Literature, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 179.

⁴⁶² Naile Kaçar, a.g.e., s. 29.

⁴⁶³ Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray’ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 74.

2.18.2.2. Sürükleyici Fantezi

Sürükleyici fantezide gerçek dünyadan olan başkişi daha eserin başında bir başka dünyaya gider ya da gönderilir ve olaylar hep bu dünyada geçer.⁴⁶⁴ Fantastik türün teorisyenlerinden Farah Mendlesohn, bu türdeki eserlerin “*arkaik bir dünyada geçmese bir bilimkurgudan farksız olacağını*”⁴⁶⁵ belirtmektedir.

2.18.2.3. Portal Fantezi

Sürükleyici fantezinin geliştirilmiş hâli olarak bakılabilir; çünkü bu alt türde de sürükleyici fantezide olduğu gibi olaylar ilk önce gerçek dünyada başlar, ardından bir aracıyla ikincil dünyaya geçilir; fakat eserdeki kişiler portal fantezide gerçek dünyaya geri döner. Portal fantezide diğer ikincil dünyaya geçmek için bir “*kapı*”⁴⁶⁶ bulunur. Kişiler bu kapı aracılığıyla diğer dünyaya gider.

2.18.2.4. Düşük Fantezi

Zamanı belli olmayan bilindik yerlerde olay örgüsüne “*kişileştirilmiş hayvanlar veya oyuncaklar, büyülü Güçler, olağanüstü dünyalar ve doğaüstü unsurlar*”ın⁴⁶⁷ dâhil olması hâlinde meydana gelen değişiklikleri anlatan fantastik alt türe düşük fantezi denilir.

2.18.3. Çocuksu Fantastik

2.18.3.1. Peri Masalı Fantezisi

Eski peri masallarını yeni yorumlarla güncelleyip anlatan fantezilere peri masalı fantezisi denir. Peri masallarının özündeki sıkı anlam bu türün eserlerinde de mevcuttur. “*George MacDonald’ın Prenses ve Goblin’i, Patricia Wrede’nin Snow White ve Rose Red’i ve James Thurber’in The 13 Clocks’u*”⁴⁶⁸ bu alt türden sayılabilir.

2.18.3.2. Hayvan Fantezisi

Akla ilk önce fabllar gelse de fabllardan oldukça farklıdır; çünkü hayvanların insansı hareketler ve tutumlar sergilediği alt türdür. Burada hayvanlar, gerçek dünyadaki insana dair bütün eylemleri taklit eder. Kitap okurlar, evleri vardır, araba

⁴⁶⁴ Brian Stableford, *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, The Scarecrow Press, Amerika 2005, s. iv.

⁴⁶⁵ Farah Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Amerika 2008, s. xxi.

⁴⁶⁶ Farah Mendlesohn, a.g.e., s. xix.

⁴⁶⁷ Naile Kaçar, *A Descriptive Study On The Translation Of Children’s Fantasy Literature: The Chronicles of Narnia*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, s. 29.

⁴⁶⁸ Naile Kaçar, a.g.e., s. 27.

sürebilirler vs. “*Kenneth Grahame’in Söğütlerdeki Rüzgâr*”⁴⁶⁹ adlı eseri bu alt türdür.

2.18.3.3. Oyuncak Fantezisi

Hayvan fantezisindeki gibi bu kez eserdeki başkişilerin yerini oyuncaklar almıştır. “*Evcil fantezi*”⁴⁷⁰ diye de bilinir. Bunlar özellikle bebek ya da hayvan oyuncaklar olabileceği gibi bunların yerine herhangi bir oyuncak da tercih edilebilir. Eserin olay örgüsü bu “*oyuncakların insan olma*” ya da onlarla “*iletişim kurma*” isteği etrafında şekillenir. “*Carlo Collodi’nin Pinokyo*”, “*A. A. Milne’nin The House at Pooh Corner*” eserleri türe örnek verilebilir.⁴⁷¹

2.18.3.4. Gençlik Fantezisi

Özel yetenekleri olan çocukları ya da gençleri anlatan fantastik alt türüdür. Bu türdeki çocuklar ya da gençler karşılaştıkları olağandışı durumlar sonucunda ruhsal açıdan olgunlaşır. Bu yüzden bildungsroman alanında da bu alt tür incelenebilir. “*C.S., Lewis’in Narnia Günlükleri, Marry Norton’un Borçluları ve J. K. Rowling’in Harry Potter heptalojisi*”⁴⁷² bu alt türe aittir.

2.18.4. Uygar Fantastik

2.18.4.1. Çağdaş Fantezi

“*Modern-gün veya yerli fantezi*” diye de bilinen bu fantezi alt türünde gerçek dünyanın haricinde başka dünyalar da olduğunu ya da ikisinin iç içe var olduklarını anlatır; fakat bu iki dünya arasında bir sınır mevcuttur. Başkişi çoğu zaman diğer dünya için gerçek dünyadan ayrılır. Joanne Kathleen Rowling’in “*Harry Potter dizisi*” bu alt türdür.⁴⁷³

2.18.4.2. Kentsel Fantezi

Çağdaş bir kenti konu edinen fantezilere kentsel fantezi denilmektedir. Günlük hayhuyun arasında bir yandan da fantastik olaylar gerçekleşir. Genellikle “*sanatçı,*

⁴⁶⁹ Naile Kaçar, A Descriptive Study On The Translation Of Children’s Fantasy Literature: The Chronicles of Narnia, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, s. 28.

⁴⁷⁰ Peter Hunt, An Introduction to Children’s Literature, Oxford University Press, 1994, s. 185’ten akt.: Gökçe Tokdemir, Worlds Subverted: A Generic Analysis Of The Lion, The Witch And The Wardrobe, The Subtle Knife, And Harry Potter And The Philosopher’s Stone, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, s. 24.

⁴⁷¹ Naile Kaçar, a.g.e., s. 28.

⁴⁷² Naile Kaçar, a.g.e., s. 28.

⁴⁷³ Naile Kaçar, a.g.e., s. 26.

müzişyen ya da akademisyen” bir kişiye odaklanan eserlerde ya fantastik kentsel bir olguya ya da kent, fantastik bir olguya dönüşür. Yani fantastik, başkişinin katkılarıyla sıradan hâle gelir ya da kent fantastik bir şekil alarak dünyada sıradışı bir yer olarak anılır. Bu alt türün örnekleri arasında “*Terri Windling’in Borderlands serisi, Emma Bull’un Oaks için Mücadelesi ve Tim Powers’ın The Anubis Gates*” bulunur.⁴⁷⁴

2.18.4.3. Lambri Fantezi

1997’de Rowling’in Harry Potter ve Felsefe Taşı’nı yayımlamasıyla birlikte John Clute ve John Grant, fantastiğe “*lambri fantezi*” diye yeni bir alt tür ekler. Bu fantezide büyülü olan ve büyülü olmayan iki ayrı dünya söz konusudur ve büyülü dünya; sıradan dünyanın “*alt kültürü*” olarak varlığını sürdürür. Hâlbuki sıradan dünyanın insanları çok “*cahil*”dir.⁴⁷⁵ Eserin heyecanı, bu iki dünya birbiriyle temas hâlinde bulunduğu başlar. Aslında büyülü olan dünya, sıradan dünyaya danışmadan bir harekette bulunamaz. Aralarında sadece yöneticilerin kararlaştırmış olduğu bir antlaşma bulunmaktadır ve sadece yöneticilerin böyle bir dünyadan haberi vardır. Ancak iki dünyanın da yöneticilerin haberi olmadan “*toplumların kesişimi*”⁴⁷⁶ savaşın sebebi hâline gelir.

2.18.5. Din ve Maneviyatla İlgili Fantastik

Bu alt türler dinin, metafiziksel olguların ve mistiğin beraber kullanılmasından dolayı karışıklık yaratır. Yani, eserde geçen olgular, dine, metafiziğe ve mistiğe göre de yorumlanabilir. Aralarında net bir sınır çekilemez. Bununla birlikte alt tür olarak; **dinsel fantezi**, **metafiziksel fantezi** ve **mistik fantezi** bu başlık altında anılabilir.

Metafiziksel fantezide adından anlaşılacağı gibi metafiziğe bağlı hadiseler gerçek kabul edilerek sunulur ve okurdan bilimsel gerçeğin yanında bu gerçekliği de kabul etmesi istenir.⁴⁷⁷ **Mistik fanteziler**, Türk edebiyatının yakından bildiği tasavvuf edebiyatında içine girebilecek bir türdür. Ancak buradaki mistisizm din kaynaklı

⁴⁷⁴ Edward James, Farah Mendlesohn, The Cambridge Companion to Fantasy Literature, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 186.

⁴⁷⁵ John Clute-John Grant, The Encyclopedia of Fantasy, Orbit, 1996, ss. 991-992.

⁴⁷⁶ Mark Anthony Fabrizi, Teaching critical literacy skills through fantasy literature: Case studies from three Connecticut high schools, Kingston University, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İngiltere 2012, s. 96.

⁴⁷⁷ Colin Manlove, From Alice to Harry Potter Children’s Fantasy in England, Cybereditions, New Zealand, 2003, s. 111.

değildir. Sadece “*egodan kurtulmak*” için uğraşılır. **Dinsel fantezilerde** ise dinsel öğretilerle insanın “*üstün insan*” olması hedeflenir.⁴⁷⁸

2.18.6. Zamanla İlgili Fantastik

Zamanla ilgili fanteziler genellikle zaman yolculuğunu ve zaman kaymasını ele alır. Bunların hepsi zaman fantezisi başlığı altında değerlendirilebilir.

2.18.6.1. Zaman Yolculuğu Fantezisi

Burada çoğu zaman ya gelecekte ya da geçmişte dünyanın yok oluşuna dair “*düzeltilmesi gereken rahatsız edici bir durum*”⁴⁷⁹ vardır. Çocuk ya da genç kahramanlar, bu durumu düzeltmek için sihirli bir araç vasıtasıyla zamanda yolculuğa çıkar, durumun olduğu tarihe giderek dünyanın akıbetini değiştirirler.

2.18.6.2. Zaman Kayması Fantezisi

Bu fantezide geçmişten ünlü bir bilim adamı, sanatçı, kral vb. gibi bir kişi meydana gelen bir hata sonucunda kendini bir anda çağdaş dünyada bulur. Çocukların olduğu bu fantezide böyle bir kişinin birden ortaya çıkması fanteziye “*eğitimsel bir ivme*”⁴⁸⁰ kazandırır. Bu çocukların da belirli kişiye dair ya dönem ödevleri ya da sınavları vardır; fakat kaynak sıkıntısı çekerler. O kişinin de birden var olması bütün sorunları çözer. Ünlü kişi, çocukları bilinen ve bilinmeyen tüm yönleri ile gerçekleri belgeleriyle anlatır. Çocukların ödevlerini yapması ya da sınavlarını geçmesi ve ünlü kişinin de kendi zamanına dönmesiyle eser sonlanır.

2.18.6.3. Yakın Zamanlı Zaman Kayması Fantezisi

Zaman kaymasına benzer.⁴⁸¹ Bu fantezide olaylar tek bir kişinin büyük bir hatası sonucu geleceğinin değişmesiyle başlar. Çok üzüntü duyduğundan kişi kendisini bir anda olağanüstü bir şekilde hatayı yapmış olduğu zamanda bulur ve hatalarını teker teker telafi ederek geleceğin değişmesiyle noktalanır.

⁴⁷⁸ Pelin Aslan Ayar, *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960)*, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 152.

⁴⁷⁹ Naile Kaçar, *A Descriptive Study On The Translation Of Children’s Fantasy Literature: The Chronicles of Narnia*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, s. 29.

⁴⁸⁰ Edward James, Farah Mendlesohn, *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 69.

⁴⁸¹ Edward James-Farah Mendlesohn, a.g.e., s. 70.

2.18.7. Tarihle İlgili Fantastik

Anlatının unsurlarından; mekân, zaman, olay örgüsü, şahıs kadrosu olarak fantastik, eğer tarihi yani geçmişi seçmiş ise orada tarihle ilgili fantastik türler söz konusudur. Hatta fantastiğin hacmini bu türde verilen romanlar genişletmiştir denilebilir; çünkü fantastik türü oluşurken bizzat geçmişle bağ kurma fikrinden yola çıkmıştır. Bu alana ait üç alt tür fantastiğin olduğu söylenebilir. Bunlar; Alternatif tarih, Arthur Fantezi ve Tarihsel Fantezi'dir.

2.18.7.1. Alternatif Tarih

Geçmişte gerçekleşmiş; fakat içinde olağanüstü unsurların da var olduğuna inanılan olayların yorumlayarak tekrardan betimler. “*Randall Garret'in Lord Darcy ve Gregory Keyes'in The Age of Unreson eserleri*”⁴⁸² bu alt türde anılabilir. Bu alt tür, postmodernizmin başvurduğu yeni tarihselcilik ile karıştırılabilir. Ancak fantastik eserlerin çoğu postmodern bir bakış açısıyla ele alınmaz. Ayrıca postmodernizmin üslûbu ile fantastiğin üslûbu arasında oldukça fark bulunur. Diğer taraftan bu alt tür, artık herkesin benimseyip kabul ettiği klişeleşmiş tarihî olayların üstünde durur.

2.18.7.2. Arthur Fantezi

Kral Arthur ve Yuvarlak Masa Şövalyelerini anlatan fantastik hikâyelerdir. Orta Çağ ve Kral Arthur'a dair romanslardan beslenilerek oluşturulmuş hikâyelerdir. Marion Zimmer Bradley'nin “*Avalon'un Sisleri*”⁴⁸³, bu alt türün örneklerindedir.

2.18.7.3. Tarihsel Fantezi

Tarih dekor olarak kullanılır ve bu dekorun içine yazar tarafından olağanüstü unsurların eklenmesiyle sanki geçmişte yaşanmış hissi de oluşturulur. “*Diane Gabaldon, R. Scott Bakker ve Susanna Clarke*”⁴⁸⁴ eserlerinin bu alt türde yazıldığı söylenebilir. Türk edebiyatından İhsan Oktay Anar'ın eserleri de bu alt türe girmektedir.

⁴⁸² Naile Kaçar, A Descriptive Study On The Translation Of Children's Fantasy Literature: The Chronicles of Narnia, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, s. 26.

⁴⁸³ Naile Kaçar, a.g.e.,s. 26.

⁴⁸⁴ Naile Kaçar, a.g.e.,s. 28.

2.18.8. Fantastik Kurgu

Fantastik yapısı gereğiyle hayal gücüne dayandığı ve her yazar farklı hayal gücüne sahip olduğu için çeşitli alt türlere ayrılır. Bunlardan en çok dikkât çekenlerinden biri diyar fantezisi diye de anılan “fantastik kurgu” alt türüdür. Genellikle bu alt türe giren eserler her ne kadar doğrudan fantastik tür olarak kabul edilse de –bunun bir sebebi de fantastiğin başlangıcındaki ve türü önemsenecek hâle getiren eserlerin bu türde olmasından – aslında alt tür kapsamında değerlendirilmelidir; çünkü türün diğer ürünlerinden bariz farklılıklarla ayrılmaktadır.

Türkiye’de fantastik kurgu dalında ilk eserleri veren Barış Müstecaplıoğlu bu türü ayrıntılı bir şekilde açıklar. Bu türün doğrudan yazarıyla ilgili olduğunu ve gerçek dünyayla hiçbir bağlantısının olmadığını söyler. Türün gerçek dünya ile olan tek bağlantısı sadece yazar aracılığıylaadır. O ayrı bir dünyanın tasvirini yapar ve bu yüzden kendine ait bir zamanı, mekânı, halkları ve lisanı vardır. Yazar, bu dünyayı betimlerken tabii olarak gerçek dünyadan ilham alır; ancak bu ilhamı öylesine değiştirir ki tanınmaz hâle getirir. Türün gerçekle olan bir diğer ilişkisi yazarın kullandığı dildir. Bundan dolayı yazar ideolojik yorumlamaların önünü alabilmek için kültürel bağlamda derin anlamlara sahip kelimeleri kullanmayı tercih etmez. Bunun yerine yeni bir dil oluşturur. Hatta bunun için karakterlerin isimleri de tanıdık isimler değil, çok farklıdır. Yazar, yeni bir dünya yarattığından bu dünyadan kolaylıkla ayrılamaz ve bu dünyaya dair seriler hâlinde eserler kaleme alır. Ayrıca anlattığı yeni bir dünya olduğundan eserle okur arasındaki bağlantıyı arttırabilmek amacıyla eserin başında genellikle bu dünyanın bir haritasını sunar. Böylelikle okur, bu dünyada geçen olayları daha canlı bir şekilde zihninde tasarlayabilir. Bunun haricinde bu dünyanın zamanı normal dünyadaki gibi işlemez ve dolayısıyla eserdeki olaylar klasik anlatılardaki gibi kronolojik olarak anlatılmaz. Yazar, yeni bir dünya ve ahlâk anlayışı oluşturduğundan ve bu dünyayı gerçek dünyadan elinden geldiğince uzaklaştırdığından bu türün eserleri evrensellik üzerinden hareket eder ve insanın ortak tabiatını inceler.⁴⁸⁵

⁴⁸⁵ Başak Sipahioğlu, 1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, ss. 12-16.

Bu türün dünya edebiyatından olan eserleri arasında; Robert Anthony Salvatore'un "*Kristal Parçası, Buçukluğun Mücevheri, Göç, Miras, Yıldızsız Gece, Karanlığın Yolları, Örümcek Kraliçe'nin Savaşı, İblis Savaşları, Klonların Saldırısı, Drizt Do'urden'in Maceraları*"; Margaret Weis ve Tracy Hickman'ın "*Ölüm Kapısı Serisi, Akhran'ın Kahini, Batan Güneşin Ejderhaları, Ejderha Mızrağı, İkizlerin Savaşı, İkizlerin Sınavı, İkizlerin Zamanı, Karaklıç Üçlemesi*"; Steven Brust'ın "*Vlad Taltos Maceraları*"; David Eddings'in "*Althalus'un Dönüşümü, Batının Muhafızları, Büyücüler Kraliçesi, Büyülü Şato, Aarshiva Büyücüsü Malloryon, Efsuncunun Son Oyunu, Elmas Taht, Murgoların Kralı, Kehanetin Oyuncağı, Tamuli III*"; Lawrence Durrell'in "*Avignon Beşlisi*"; Arthur C. Clarke'ın "*Tanrının Dokuz Milyar Adı*"; H.P. Lovecraft'un "*Üç Öykü*"; Elaine Cunnigham'ın "*Büyüler Avcısı*"; Melanie Rawn'ın "*Ejderha Prens Yıldız Parşömeni*"; Juliet E. McKenna'nın "*Kılıç Ustasının Yemini*"; Christopher Paolini'nin "*Eragon*"; Mercedes Lackey'in "*Son Hanedan Büyücüsü Üçlemesi*"; Laurel K. Hamilton'ın "*Mavi Ay*" yer alır. Ayrıca Türk edebiyatından Barış Müstecaplıoğlu'nun "Perg Efsaneleri" serisi ve İslâm dünyasından Necip Mahfuz'un "*Binbirinci Gecedden Sonra*" adlı eseri fantastik kurguya örnek verilebilir.^{486 487}

2.18.8.1. Yüksek Fantezi

"popüler edebiyat"⁴⁸⁸ alanında anılan yüksek fantezi ya da bir diğer adıyla "high fantasy" ya da "alternatif dünya fantezi"⁴⁸⁹, aslında fantastik kurgunun kendisidir. "Bu türe "fantazi romanı" ya da "fantazya" da denmektedir."⁴⁹⁰

Gerçek dünya ile ilgisi olmayan ve farklı ırklar ve dillerden oluşan iyi ile kötü toplumların arasındaki bir savaşın olduğu bir coğrafyada geçer. Yazar, bu coğrafyayı tanıdık hâle getirmek için haritalar çizer. Bu türde "Ortaçağcı değerler"⁴⁹¹ yüceltilir; ilkel bir yaşam tarzı ile ahlâkî normlar beraber sunulur. Kahraman sürekli iyi ve kötü

⁴⁸⁶ Başak Sipahioğlu, 1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, s. 31.

⁴⁸⁷ Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray'ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 51.

⁴⁸⁸ Başak Sipahioğlu, a.g.e.,s. 18.

⁴⁸⁹ Edward James, Farah Mendlesohn, The Cambridge Companion to Fantasy Literature, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 73.

⁴⁹⁰ Dilek İnneci Bozkaplan, 1990–2008 Arası Çocuk Edebiyatımızda Fantastik ve Bilim-Kurgu Romanlar Üzerinde Bir İnceleme, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir 2010, s. 33.

⁴⁹¹ Tuğçe Çankaya, Constructing and Deconstructing Chivalric Romance and Modern Fantasy Literature, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2015, s. 249.

arasında “*tercih*”⁴⁹² yapmak zorunda kalır ve böylelikle ruhsal yetkinlik kazanır. “*J.R.R. Tolkien'in Yüzüklerin Efendisi ve Lloyd Alexander'ın Prydain Günlükleri ve Ursula LeGuin'in Yerdeniz üçlemesi*”⁴⁹³ bu alt türe örnektir.

Bu türün eserleri ya materyalist ya metafizik ya da eğlence amaçlı kaleme alınır. Materyalistler, olağandışı şeylerin olmadığını, metafiziğe gönül verenler dünyada açıklanamayacak şeylerin varlığını savunur. Eğlencede ise hoşça zaman geçirip oylanmak esastır.⁴⁹⁴

2.18.8.2. Olağanüstü Fantastik

Olağanüstü fantastik tür, fantastik kurgu türü içinde anılması gereken bir türdür. Çünkü bu türdeki eserler “*bir ön kabullenişle okun*”ur⁴⁹⁵. Bu türdeki eserler “*düz anlamıyla değil de başka bir yorumla algı*”anmalıdır⁴⁹⁶. Yani yazar, düz anlamın arkasına alegorik bir anlam gizlemiştir.

Todorov, bu türü “*fantastik olağanüstü*” şeklinde anar ve fantastiğe dâhil etmek istemez; çünkü başka dünyaya ait kuralların kabul edilmesiyle fantastiğin bittiğini düşünür ve peri masallarını bu türün alt türü olarak alır. Ayrıca olağanüstüyü kendi içinde üç başlığa ayırır. Bunlar; saf olağanüstü, egzotik olağanüstü ve enstrümental olağanüstüdür. Saf olağanüstünde her şeyin abartılı bir anlatımının olduğunu, ölçüt bağlamında gerçek dünyadan ayrıldığını belirtir. Egzotik olağanüstündeki olaylar gerçek dünyada; fakat okurun bilmediği bir yerde geçer ve bu yere dair sıradışı şeyler anlatılarak okurdan buna inanması beklenir. Enstrümental olağanüstünde ise dönemin bilimiyle gerçekleştirilemeyecek gerçekler etrafında anlatı oluşturulur.⁴⁹⁷

Aydın Ertekin ise olağanüstü ile fantastiğin birbirinden ayrıldığını, olağanüstünün çocuklara ahlâkî bir mesaj vermek kaygısı taşıdığını ve olayların mutlu

⁴⁹² Aydın Ertekin, *Fantastik Yazın, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013, s. 93.*

⁴⁹³ Naile Kaçar, *A Descriptive Study On The Translation Of Children's Fantasy Literature: The Chronicles of Narnia*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, s. 28.

⁴⁹⁴ Yeliz Özge Toyman, *Nazlı Eray'ın Roman Dünyasında Düşsü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 46.

⁴⁹⁵ Yasemin Olur Çeker, *Cumhuriyet Dönemi Fantastik Türk Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2011, ss. 17-18.

⁴⁹⁶ Yeliz Özge Toyman, a.g.e., s. 35.

⁴⁹⁷ Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, ss. 57-60.

bir sonla noktalandığını belirtir. Ona göre; fantastik okuru korkutmayı amaçlar ve meydana gelen sıradışı olayı açıklamaya çabalar.⁴⁹⁸

2.18.8.3. Ütopik fantastik

Ütopya ile fantastiğin birleştirildiği türde ideal sistem, fantastiğin üslubuyla bir araya getirilerek anlatılır.⁴⁹⁹

2.18.9. Tekinsiz Fantastik

Eserde anlatılan sıradışı olayların eser sonunda arka planı aydınlatılıyor ve mantıklı bir açıklamaya kavuşuyorsa bu türe “*tekinsiz fantastik*”⁵⁰⁰ denilir. Bu tür ayrıca “*şüpheli fantastik*”⁵⁰¹ adıyla da bilinir. Todorov, tekinsizin alt türü olarak saf tekinsizden bahseder. Saf tekinsizde mantıklı açıklamaları olan sıradışı olaylar karşısında garip bir şekilde eserdeki kişi fantastikte verdiği aynı tepkileri verir.⁵⁰²

Bu alt türe **psikolojik fantastik** diye bir sınıf daha açılabilir; çünkü tekinsizlik Todorov’a göre; “*ırk ya da bireyin çocukluğunda yatan bir imgenin ortaya çıkışıyla*”⁵⁰³ ilişkilendirilir. Freud da tekinsizin “*bilinçsizce bastırılan ve benlikten uzaklaştırılan duygu, istek ve arzunun “bilinçsiz bir projeksiyon”u*”⁵⁰⁴ olduğunu belirtir. Eğer eserdeki kişi, zihinsel ve ruhsal sıkıntılara bağlı olarak sıradışı şeyler yaşıyorsa ve yazar, eserin sonunda bu duruma psikolojik bağlamda mantıklı bir açıklama getiriyorsa tekinsiz türe girer. Ayrıca yazarın duruma açıklık getirmesi de beklenmemelidir. Eğer eserde ben dili kullanılıyor ve nitelikli bir okur eserin sonunda buna psikolojik bir yorum getirebiliyorsa bu türden eserler de bu başlık altında değerlendirilebilir.

⁴⁹⁸ Aydın Ertekin, *Fantastik Yazın, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013, s. 101.*

⁴⁹⁹ Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray'ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 76.

⁵⁰⁰ Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, s. 50.*

⁵⁰¹ Yasemin Olur Çeker, *Cumhuriyet Dönemi Fantastik Türk Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2011, s. 19.*

⁵⁰² Tzvetan Todorov, a.g.e., s. 52.

⁵⁰³ Aydın Ertekin, a.g.e., s. 58.

⁵⁰⁴ Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion, London, Routledge, 1981, s. 66*

2.18.9.1. Rüyâ ve Düş Fantastiği

“gotik, bilim-kurgu ve ütopya, fantastik” türleriyle devamlı bir alışveriş hâlinde olan bu türde “gerçek, düş ve rüyâ birbirinin içinde eritilir.”⁵⁰⁵ Christopher Nolan’ın 2010’da çıkan Inception (Başlangıç) filmi bu tür altında incelenebilir.

2.18.10. Bilimle İlgili Fantastik

Bilimin fantastiğe, fantastiğin de bilime katılmasıyla iki tane alt tür meydana gelmiştir. Bunlardan bir tanesi bilim fantezisi, diğeri de bilim kurgusal fantezidir.

2.18.10.1. Bilim Fantezisi

Bilim ön planda tutulur; fakat olayların arasına fantastik nesnelere ya da olaylar serpiştirilir. Bu alt türe örnek olarak “*Star Wars serisi ve Frank Herbert’in Dune serisi*”⁵⁰⁶ verilebilir.

2.18.10.2. Bilim Kurgusal Fantezi

Bilim fantezisinin tam tersidir. Fantastik bir atmosferin içerisinde kimi zaman “*bilimin getirdiği olanaklar*”⁵⁰⁷ da yer alır. Fakat bu fantastiğin düzenini bozacak derecede değildir.

2.18.11. Duygu Durumuyla İlgili Fantastik

2.18.11.1. Karanlık Fantezi

Fantastik türler genellikle iyi ve kötü arasındaki savaşı anlatır ve odak çoğu zaman iyinin tarafındadır. Karanlık fantezi türünde odak bu kez kötü tarafın üzerindedir. Mekân olarak şatolar, zindanlar vs. gibi karanlık yerler tercih edilir. Başkışileri; şeytanlar, vampirler, kurt adamlar vb. gibi kötülüğü yansıtan canavarlardır, bunların dışında “*erkek kahramanları ve paranormal romans kadınları*”⁵⁰⁸ da başkışi olabilir. Bu türde “*erotik*”⁵⁰⁹ unsurlar dikkât çeker. Duygu olarak korkudan ziyade gerilimi hedef alır. “*Stephen King’in Shining’i ve Anne Rice’in*

⁵⁰⁵ Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray’ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 75.

⁵⁰⁶ Naile Kaçar, A Descriptive Study On The Translation Of Children’s Fantasy Literature: The Chronicles of Narnia, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, s. 29.

⁵⁰⁷ Yeliz Özge Toyman, a.g.e., s. 75.

⁵⁰⁸ Edward James, Farah Mendlesohn, The Cambridge Companion to Fantasy Literature, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 197.

⁵⁰⁹ Edward James-Farah Mendlesohn, a.g.e., s. 200.

*Vampire Chronicles*⁵¹⁰ bu alt türe örnek verilebilir. Bu alt tür kapsamında anılan bir tür daha bulunmaktadır; hiyerarşik ekstazi. Ekstazi türünde dizginlenmeye çalışılan; fakat bir türlü dizginlenemeyen duyguların pençesindeki bir adamın dramı anlatılır. Hiyerarşik ekstazi de bu duyguların maskeye bürünmüş hâlidir. Yani o türden ölçüsüz duygular daha örtük gösterilmeye çalışılır. Bu türün örnekleri arasında; “*maskeli piyes*”ler⁵¹¹ vardır.

2.18.11.2. Korku Fantezisi

Diğer adıyla “*gotik fantastik*” olan türün içinde korku unsurları bulunduğu için bu ad verilmiştir. Yalnız bu unsurlar diğer korku türlerine nazaran daha az kullanılır. Bu türde korku biraz da “*canlılar dünyası ile ölümler evreni*”nin birleşmesinden kaynaklanır. “*William Hope Hodgson, Mervyn Peake, Stephen King, Ray Bradbury*”nin eserleri bu türe örnek arz eder.⁵¹² Sadık Yemni ise Muska adlı eserini ““*Fantastik Korku Tirildemesi*” türünde yazdığını”⁵¹³ söyleyerek türe bir alt tür daha ekler.

2.18.11.3. Komik Fantezi

Diğer fantezi türlerin parodisini yapan fantezilere komik fantezi denmektedir. Genellikle diğer fantezilerin ağırbaşlı yanlarıyla dalga geçer. “*Bored of the Rings, The Colour of Magic ve A Spell for Chamelon eserleriyle Henry N. Beard ve Douglas C. Kenney, Terry Pratchett ve Piers Anthony*”⁵¹⁴, “*Edith Nesbit, Thorne Smith, L Sprague de Camp, (...), Robert Asprin, Robert Rankin, Tom Holt*”⁵¹⁵ türün kayda değer yazarlarıdır. Cıvalı İbo Rüyalarda Âleminde adlı filmin türü olan “*Absürd fantastik*”⁵¹⁶ komik fantezinin alt türü olduğu söylenebilir; çünkü filmde izleyiciyi güldürmek esas kılınmıştır.

⁵¹⁰ Naile Kaçar, A Descriptive Study On The Translation Of Children's Fantasy Literature: The Chronicles of Narnia, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, s. 27.

⁵¹¹ Edward James, Farah Mendlesohn, The Cambridge Companion to Fantasy Literature, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 136.

⁵¹² Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray'ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 75.

⁵¹³ Abdulkadir Öntürk, Sadık Yemni'nin Eserlerinin Fantastik Açısından İncelenmesi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2017, s. 28.

⁵¹⁴ Naile Kaçar, a.g.e., s. 26.

⁵¹⁵ Yeliz Özge Toyman, a.g.e., s. 74.

⁵¹⁶ Giovanni Scognamillo, Metin Demirhan, Fantastik Türk Sineması, Kabalcı Yayınevi, 2. Bsk., İstanbul 2005, s. 79.

2.19. Fantastiğe Yakın Sanatlar

Fantastikle en çok ilişkilendirilen akım, sanat ve türler; gotik, büyülü gerçekçilik, bilim-kurgu ve ütopyadır. Bu türler içlerindeki hayal unsuru nedeniyle fantastikle benzeşen özelliklere sahiptir.

2.19.1. Gotik

İngiltere’de 18. yüzyılın ortalarında oluşan “*Mezarlık Şairleri*”⁵¹⁷ asıl adıyla “Graveyard Poets” diye anılan şairlerin şiirlerindeki metafiziksel konuların gotik türe yol açtığı söylenir. Ancak türün ilk eseri olarak İngiliz yazar Horace Walpole’un 1764’te yayımlanan “*Castle of The Otranto (Otranto Şatosu)*” kabul edilirken Ann Radcliffe’in “*The Mysteries of Udolpho (1794) (Udolpho’nun Gizleri)*”⁵¹⁸ adlı yapıtında türün ne derece gelişmiş olduğu gözler önüne serilir. Her ne kadar muazzam bir hayal gücüyle yazılsa da türün edebî hayatı “1760–1820 yılları arasında”⁵¹⁹ sınırlı kalır. Türün bu kadar kısa sürmesinin sebebi olarak gotiğin mekânı olan köyden kente yoğun göçlerin olmasına bağlanır.⁵²⁰

Bunun dışında Fransız Devrimi (1789-1799) zamanında ortaya çıkan “*kara roman (le roman noir)*”⁵²¹ adlı bir tür bulunmaktadır. Türün korku, dehşet gibi karanlık duygular ve mekânlar bağlamında gotikle benzerlikleri bulunur. Bu yönüyle kara tür için gotiğin Fransız versiyonu denilebilir. Yani gotik, sadece İngiltere ile kısıtlandırılmış bir tür değildir, okyanus ötesine Amerika’ya kadar ulaşmıştır. Zira Edgar Allan Poe’nun 1839’da yayımlanan “*Usher Evi’nin Düşüşü*”⁵²² adlı eserinde kullanılan mekânın okura dehşet hissi vermek amacını gütmesi gotikle hemen hemen aynıdır. Bunların haricinde gotik türün 18. yüzyılın ilk yıllarından sonra yerini fantastiğe bırakarak edebiyat âlemini terk ettiği düşünülse de bir görüşe göre; 21.

⁵¹⁷ İbrahim Yıldırım, “Korku Temrinleri”, Kitaplık, sayı 66, Kasım 2003, yıl 11, s. 54’den akt.: Yasemin Olur Çeker, Cumhuriyet Dönemi Fantastik Türk Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2011, s. 14.

⁵¹⁸ Şenay Kırgız, E.T.A Hoffmann’ın Eserlerinde Fantastik Ögeler, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010, s. 71.

⁵¹⁹ Anabritannica, c. 9, Ana Yayıncılık, İstanbul 1988, s. 558’den akt.: Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray’ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 42.

⁵²⁰ Yiğit Değer Bengi, Fantastiğin Kökenleri: Mitoloji ve Gotik, Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 134.

⁵²¹ Elif Güliz Bayram, “Türkiye’de Polisiye Roman: Osman Aysu Romanları”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2004, s. 12.

⁵²² Şeyma Karaca, Fantastic and Science Fictional Elements in Ray Bradbury’s Stories, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2013, s. 28.

yüzyılda patlama yapan “*Milenyum-Sonrası detektif kurgu*”⁵²³ aslında gotik türün yeniden doğmuş hâlidir.

Gotik de fantastik tür gibi “*aydınlanmacılığın ve hümanist değerlerin arka tarafını gösteren karşı-anlatularla modernite sürecini*”⁵²⁴ gösterir; ancak gotiğin üslubu fantastiğe nazaran daha keskin ve itham edicidir. Ayrıca olayların aşırı derecede şiddet yönünü vurgulaması onu adeta kanlı bir edebiyat yapar ve bu noktada korku tarafı öne çıkar. Diğer taraftan gotiğin kente olan göçle bitmesinin hemen ardından fantastiğin başlaması tesadüf değildir. Zira gotik, “*fantastik edebiyata ışık tutmuştur.*”⁵²⁵

Gotik, Giovanni Scognamillo’ya göre; “*kişisel ve giderek sınıfsal sancıları (...)* bireyin kendi iç korkularını, saplantılarını”⁵²⁶ ele alan bir türdür. Bu konuları ele alırken mekânın, zamanın ve gizemli olayların kendisine sağladığı atmosferi sonuna kadar kullanır. Bunlar; “*harap şatolar, Roman-Katolik dünyasına özgü dehşetler, esrarengiz tablolar, sürmeli kapılardan geçilip girilen gizli dehlizler, insan kaçırmalar, insanlar üstüne duvar örmeler, ıssız ormanlardaki kovalamalar*”⁵²⁷ vb. şeyler olabilir. Bu unsurların kullanımını okurda duygusal açıdan dehşet duygusuna sebep olduğundan gotiğin verdiği mesaj okurla içselleşir. Gotiğin okur üzerindeki bu etkisi, fantastiğin aksine gotiğin “*karanlıkta son*”la⁵²⁸ noktalanmasıyla hat safhaya ulaşır.

Gotik türle ilgili olarak “*Gotik nedensellik*”⁵²⁹ diye bir terim bulunmaktadır. Buna göre bir soy, herhangi kötü bir olguyla lanetlenmiştir. Lanetlenen kişi her ne kadar bu lanetlenmeyi hak etse de lanetten birkaç nesil sonra soydan olan herhangi bir kişide ne kadar iyi olursa olsun lanet ortaya çıkabilir. Bu bir bakıma, lanetin soyaçekimi olarak da düşünülebilir.

⁵²³ Mehmet Korman, *Roots & Branches of Crime: A Genre Study of Detective Fiction*, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2017, s. 4.

⁵²⁴ Fred Botting, *Gothic*, Routledge, New York 1996, s. 1.

⁵²⁵ Emel Yurtkulu Yılmaz, *20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, s. 29.

⁵²⁶ Sıla Akdeniz, Asaf Hâlet Çelebi Şiirlerinde Ara Konumda Fantastik, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2010, ss. 82-86.

⁵²⁷ René Wellek, Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, Dergâh Yayınları, 4. Bsk., İstanbul 2016, s. 274.

⁵²⁸ Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Routledge, 1981, s. 101.

⁵²⁹ Raymond Chandler’dan akt. John Scaggs, *Crime Fiction*, Routledge, New York 2005, s. 16.

Anlatılanlar ışığında türü özetlemek gerekirse beş özellekle karşılaşılır;

*“a. İçten içe temel, bir anormallik korkusu, durum, mevcudiyet vb. b. Korkunun genel etkileri ve sonuçları c. Karşı karşıya kalınan dehşet ögesi nesne ya da bulguyu ortaya koyma biçimi d. Dehşete karşı gösterilen korkunun çeşitleri e. Verilen koşullarda dehşetin belirli etkisi.”*⁵³⁰

Buna göre; olağandışı ve insanda korkuya sebep olan bir şey olacak, bu durum eserdeki tüm kişileri etkisi altına alacak ve kişiler de buna göre davranmaya başlayacaktır. Kişiler arasındaki sırlar, gizemli olaylar lanetin belirmesiyle daha ilginç bir hâl alacak, eserin sonunda lanete dair bilgilerin elde edilmesiyle korku bir nebze hafifletilse de lanetin devam edeceği bilgisiyle kişileri korku içinde bırakarak biter.

Bilinen gotik yazarlar ve eserleri arasında; Ann Radcliffe’in İtalyan, Matthew Gregory Lewis’in Keşiş, William Beckford’un Vathek, Charles Robert Maturin’in Gezgin Melmoth, Mary Wollstonecraft Shelley’nin Frankeşteyn, Bram Stoker’ın Drakula ve John William Polidori’nin Vampir sayılabilir.⁵³¹

2.19.2. Büyülü Gerçekçilik

2.19.2.1. Büyülü Gerçekçiliğin Tarihçesi

Edebiyatta herhangi bir kavram söz konusu olduğunda onun çıkış tarihini belirlemek, hangi türlerden ya da akımlardan etkilendiğini tespit etmek, edebiyat araştırmacılarının ilk sorunlarından biri olmuştur. Bunun için de söz konusu kavramı ilk kullanan kişiyle birlikte o kişinin edebî ilişkilerini inceleyerek bir kavram haritası oluşturmaya çalışılmıştır. Böylelikle o kavramın tanımını yapmak kolaylaşır ve başlangıcından sona kadar bağlantı kurduğu şeyler incelendiğinden de kavramın sınırları netlik kazanır. Büyülü gerçekçiliği tanımlama noktasında da teorisyenler aynı yola başvurmuşlardır.

Edebiyat âleminde genellikle kavramların başta resim ve müzik olmak üzere güzel sanatlardan geldiği inancı yaygındır. Buna göre dönemlerin estetik ihtiyaçları ilk önce resim ve müzikte ifadelerini bulduktan sonra edebî ortama sızır. Bundan dolayı edebiyatta bir kavram haritası oluşturulurken sadece edebiyattan değil, ayrıca güzel

⁵³⁰ Nuran Özlük, Türk Edebiyatında Fantastik Roman, Hiperlink Yayınları, İstanbul 2011, s. 36.

⁵³¹ Hüsnüye Özgül Balkan, Dino Buzzati’de Fantastik Ögeler, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2011, ss. 18-19.

sanatların dallarından da faydalanılır. Diğer taraftan güzel sanatlarda olduğu gibi edebiyatta da bir kavramın tam olarak ne zaman ortaya çıktığı güncel verilerle sürekli değiştiğinden bir karışıklık ortaya çıkmaktadır. Bu durum, kavramın sadece belli bir coğrafyaya ait kalmayıp evrensel boyutlara ulaşmasından kaynaklanmaktadır. Farklı coğrafyalardan olan edebiyat araştırmacıları ve teorisyenler, o kavramı bazen bireysel bazen de kültürel gözlemlerle değişik algılayabilmekte ve onlarca kavram haritaları sunabilmektedir. Nitekim büyümlü gerçekçilik için de aynısı geçerlidir.

Çoğu kaynakta büyümlü gerçekçiliğın Avrupa kökenli olduğu ve ilk defa bu ifadenin 1920’lerde Franz Roh tarafından kullanıldığı söylenmekle birlikte geçmişî daha eskilere dayandırılmaktadır. Köken itibariyle sırasıyla anılan isimler Novalis, Bontempelli ve Roh’tur. 1772 – 1801 yıllarında yaşayan Novalis mahlasını kullanan Alman romantik Georg Philipp Friedrich von Hardenberg,⁵³² bu kavramı edebî olarak değil de felsefî olarak ele almış, ayrıca aynı kavrama yönelik ‘büyümlü idealist’ tanımını da kullanmıştır.⁵³³

Edebî manada ve şu anki manasına çok yakın bir şekilde büyümlü gerçekçilik kavramını ilk kullananlardan ikinci isim 1878 – 1960 yıllarında yaşamış, İtalyan eleştirmen ve yazar Massimo Bontempelli’dir.⁵³⁴ 1890 – 1965 yıllarında yaşayan bir diğer Alman sanat tarihçisi ve eleştirmen olan Franz Roh, büyümlü gerçekçiliğî 1927’de basılan kitabında bizzat kitabına ad olarak seçmiş ve bu yüzden de akımın isim babası olarak kabul görmüştür; fakat büyümlü gerçekçiliğın Avrupa serüveni çok sürmez. “... Roh ve Bontempelli’den sonra Avrupa’da uzun bir süre gündemden düşer, ancak 1940lı yılların sonlarında yeni anlam, kullanım ve işlevler kazandığı Latin Amerika serüveninden sonra, entelektüel tartışmaların odağına girmek üzere Avrupa’ya geri döner.”⁵³⁵ Bunda Gustav Hartlaub’un etkisinin olduğu düşünülebilir; çünkü Franz Roh’la eş zamanlı olarak büyümlü gerçekçiliğî ‘yeni nesnellik’ ismini uygun görmüş ve bu isim 1960’lara kadar Avrupa’da kullanılmıştır.⁵³⁶

⁵³² Mehmet Fikret Arargüç, Büyümlü Gerçekçilik ve Louis de Bernières’nin Latin Amerika Üçlemesi, Çizgi Kitabevi, Konya, Ekim 2016, s. 23.

⁵³³ Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Magical Realism, Duke University Press, Londra 1995, s. 34.

⁵³⁴ Roland Walter, Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction, Vervuert Verlag, 1993, s. 13.

⁵³⁵ Mehmet Fikret Arargüç, a.g.e., s. 35.

⁵³⁶ Simge Kõnũ, A Comparative Analysis of “Dear Shameless Death” and “One Hundred Years of Solitude”, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011, ss.11-12.

2.19.2.2. Büyülu Gerçekçiliğın Dönemleri

Temeli itibariyle gerçeküstüculük ve dışavurumculukla benzerlikleri olan, 19. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar gelen büyülu gerçekçiliğın elbette, neredeyse iki yüz yıllık dilim içerisinde değışikliklere uğramadığı düşünülemez. Bu yüzden teorisyenler akımın üç aşamada incelenmesini uygun bulur.

Birinci dönem olarak adlandırılabilir ilk çıkış tarihlerinden sonra 1930 ve 1950 arasında ikinci dönem olarak değerlendirirler. İkinci dönemde de tıpkı birinci dönemde olduğu gibi diğer akımlarla ilişkisi olan büyülu gerçekçilik, gerçeküstücü ve dışavurumcu havasını korur.⁵³⁷ Üçüncü dönem olarak nitelendirebileceğimiz 1950 sonrası, dönem itibariyle postmodernizme rastladığından büyülu gerçekçilik bu çağın özelliklerini kendi amacına göre harmanlayarak günümüze kadar sürmüştür ve genellikle de bu tarihten sonra “*postkolonyal, feminist ve postmodernist yazarlar*”⁵³⁸ bu akıma başvurmuştur.

Üç dönemi bulunan büyülu gerçekçiliğın, her bir dönemini farklı coğrafyalarda geçirmesi dikkat çekicidir. İlk dönem Almanya’yı, ikinci dönem Orta Amerika’yı, üçüncü dönem ise Latin Amerika’yı kapsar.⁵³⁹ Belki de, bu akımın farklı coğrafyalardan aldığı ilhamlar ve kültürel etkileşimlerle bu kadar uzun süre ayakta durduğu söylenebilir. Aksi takdirde, tek bir kaynaktan besleniyor olsa idi, Avrupa’daki diğer akımlar gibi kısa sürede yerini başka bir akım devralabilirdi.

2.19.2.3. Latin Amerika ve Büyülu Gerçekçilik

Büyülu gerçekçilik, Avrupa haricinde; gelişmemiş, emperyalizmin ve yahut sömürgeciliğın etkilerinin ve ayrıca iç kargaşanın hâkim olduğu ülkelerde de takip edilebilir. Bu ülkelerin başında, büyülu gerçekçiliğın çıkış tarihine de yakın olduğundan Latin Amerika gelmektedir. Hatta bu yüzden, büyülu gerçekçilik, Latin Amerika’ya has bir edebî kavram olarak da düşünölmektedir.

⁵³⁷ Yıldırım Özsevgeç, Angela Carter’ın Büyülu Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyülu Gerçekçilik, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010 s. 16.

⁵³⁸ Yıldırım Özsevgeç, a.g.e., s. 17.

⁵³⁹ Adalet Eroğlu, The Analysis Of The Works Of Angela Carter: The Passion Of New Eve And Wise Children Through Magical Realism, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2013, s. 49.

Sanayi Devrimi sonrası dünyada güçler dengesinin yeniden kurulmaya çalışılması, dünyayı birden fazla bileşene bölmüştür. Bu bileşenler sırasıyla; gelişmiş ülkeler, gelişmekte olan ülkeler, gelişmemiş ülkeler vs.dir. İşte böyle bir ortamda büyüü gerçekçiliğin emperyalizm ve kolonileşme gibi ekonomik sebeplerden meydana çıktığı⁵⁴⁰ söylenmektedir; fakat Franz Roh'un 1920lerin Avrupası'nda böyle bir durum söz konusu olmadığından kolonileşme sıkıntısı daha çok Latin Amerika, Hindistan vb. gibi üçüncü dünya ülkelerine ait bir olgudur. Bundan dolayı bu iddia ancak büyüü gerçekçiliğin neden üçüncü dünya ülkelerinde ortaya çıktığı için söylenebilir.

Gerçek olanı anlatmak için büyüü olana başvuran büyüü gerçekçiliğin, gerçek ile böylesine bir meselesinin olması, bu akımın meydana geldiği dönemlerin '*savaş veya kriz dönemleri*'ne rastlamasındandır; çünkü '*böyle dönemlerde ilk önce gerçeğin zarar görmesi*' söz konusudur.⁵⁴¹ Gerçekten de öyledir, savaş ve kriz dönemlerinde bir kargaşa hüküm sürdüğünden kulağa çalınana, görülene, okunana, izlenene ve bilinene karşı şizofrenik bir şüphe hissedilir ve bunun sonucu olarak birey kişiliğinden, toplum da kimliğinden kuşku duyar. Tam bu noktada büyüü gerçekçilik, bireye ve topluma hem zalimin hem de mazlumun hikâyesini bir arada sunarak ona evrensel ahlâkı ve buna müteakip millî ahlâkını hatırlatarak birey ve toplumu "insan ve millet" olduğunun bilincine ulaştırır.

Sömürge sonrası iç kargaşaların devam ettiği Latin Amerika'da büyüü gerçekçiliğin 1910'da gerçekleşen Meksika Devrimi ile ortaya çıktığı iddia edilmektedir.⁵⁴² Her ne kadar bir tarih belirtilse de Latin Amerika kanlı bir geçmişe sahiptir ve geleceğe dönük yaşayabilmek adına yazarlar bir şey yapmak zorundadır. Şilili yazar Isabel Allende neden Latin Amerikalı yazarların büyüü gerçekçiliğe başvurduğunu şöyle açıklar; "*Sefaletin ve şiddetin bütün şekilleriyle sürekli temas halinde bulunduğumuzda, açıklamalar bulmak ve doğaüstünde umudu bulmak zorundayız.*"⁵⁴³ Hatta Carpentier, Batılı gerçeklik ile kendi gerçekliğini birlikte anan

⁵⁴⁰ Simge Könu, A Comparative Analysis of "Dear Shameless Death" and "One Hundred Years of Solitude", Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011, s. 6.

⁵⁴¹ Mehmet Fikret Arargüç, Büyüü Gerçekçilik ve Louis de Bernières'nin Latin Amerika Üçlemesi, Çizgi Kitabevi, Konya, Ekim 2016, s. 12.

⁵⁴² Yıldırım Özsevgeç, Angela Carter'ın Büyüü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyüü Gerçekçilik, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010 s. 12.

⁵⁴³ Wendy B. Faris, Ordinary Enchantments, Vanderbilt University Press, Nashville 2004, s. 184.

büyülü gerçekçiliği “*bir direnç edebiyatı*” olarak değerlendirir.⁵⁴⁴ Bu iddia, büyülü gerçekçiliğin üzerindeki Avrupa etkisi ile de pekiştirilir; çünkü bu dönemde Latin Amerikalı sanatçılar, buldukları coğrafyanın baskıcı rejimine dayanamayarak Paris’e kaçmışlar ve orada gerçeküstücülükle tanışmışlardır.⁵⁴⁵ Ülkelerine geri döndüklerinde⁵⁴⁶ gerçeküstücülüğü, kendi ülkelerinin gerçekliğiyle ve fikirleriyle de harmanlayarak büyülü gerçekçi eserler meydana getirmişlerdir.

Bazı kaynaklarda, büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika’daki ilk kullanımının 1934’te Jorge Luis Borges ile olduğu söylenmekle birlikte⁵⁴⁷, Meksika Devrimi’nin tarihi ile orantılı bir şekilde aslında Arturo Uslar Pietri’nin ifadeyi daha önce kullandığı da görülmektedir.⁵⁴⁸ Ancak, büyülü gerçekçilik bu coğrafyada asıl ivmesini “Boom Hareketi” ile kazanır. 1960’lı yılların bu hareketi⁵⁴⁹ Latin Amerikalı yazarlara eserlerini dünyaya tanıtmaya imkânını sağlar ve eserlerde görülen tek şey, büyülü gerçekçiliktir.

Latin Amerika’nın sömürge sonrası sıkıntıları bitmemiş, yaşanan iç kargaşaya siyasî partilerin çekişmeleri de eklenince Boom Hareketi’nin ortaya çıkması kaçınılmaz olmuştur. Örneğin; bu hareketin öncülerinden olan Marquez, *Yüz Yıllık Yalnızlık* adlı romanında siyasî platformda Libareller ile Muhafazakârların bitmek bilmeyen muhalefeti⁵⁵⁰ anlatmaktadır. Büyülü gerçekçiliğin daha çok toplumsal bir yanının olması ve Latin Amerika’nın içindeki çalkantıların bitmek bilmeyişi yüzünden yazarlar, sürekli olarak bu akımda eserler vermişlerdir.

Üç döneme ayrılan büyülü gerçekçilik gelişme dönemi olan ikinci dönemini Latin Amerika’da geçirdiğinden Latin Amerika’nın bu akıma neler kattığı da önemli bir sorundur. Aslında büyülü gerçekçiliğin Latin Amerikalı yazarlar tarafından toplumsal eleştiride kullanılması ve edebî manada da etkin eserler vermesi, büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika coğrafyasında gelişerek ‘*onu postkolonyal edebiyat*

⁵⁴⁴ Theo D’haen, *Postmodernisms: From Fantastic To Magic Realist*, Hans Bertens, Douwe Fokkema, International Postmodernism Theory and Literary Practice, John Benjamins Publishing, 1997, s. 289.

⁵⁴⁵ Ayfer Teker Garcia, *Latin Amerika Edebiyatı’nda Büyülü Gerçekçilik*, Ürün Yayınları, Ankara 2010, s. 133.

⁵⁴⁶ Ayfer Teker Garcia, a.g.e., s. 37.

⁵⁴⁷ Suzan Yıldırım, *The Tradition Of Magical Realism In Contemporary Turkish And English Literature: A Comparative Analysis Of “Dear Shameless Death” By Latife Tekin And “Nights At The Circus” By Angela Carter*, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya 2009, s. 6.

⁵⁴⁸ Ayfer Teker Garcia, a.g.e., s. 15.

⁵⁴⁹ Ayfer Teker Garcia, a.g.e., s. 7.

⁵⁵⁰ Simge Könu, *A Comparative Analysis of “Dear Shameless Death” and “One Hundred Years of Solitude”*, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011, s. 11.

*alanına da sürüklemiştir.*⁵⁵¹ Gerek Latin Amerika’da gerekse dünya edebiyatında büyümlü gerçekçiliğin babası olarak bilinen Gabriel Garcia Marquez’in eserlerini vücuda getirirken genellikle Latin Amerika’nın sözlü kültüründen yararlanmışır. Hatta çok yakın zamana kadar halkının bu kültürle iç içe olduğunu kanıtlamıştır; “*Çoğu Latin Amerika şehirlerinde olduğu gibi, onlar hatıralar, mitler, yalnızlık ve nostalji üzerine büyüdüler.*”⁵⁵² Yani, Batı tarafından ilkel ya da ‘büymlü’ olarak adlandırılan sözlü kültür, aslında Latin Amerikalı yazarların kökenini oluşturmaktadır ve yazarlar gündemin sorunlarına eğilirken kendi toplumlarının zamanla göz ardı edilen değerlerine gönderme yaparak sanayileşen, bilimselleşen ve küreselleşen dünyaya da kendi değerlerini bir türlü diriltmek üzere meydan okumaktadırlar.

Latin Amerika sözlü kültürü ve Batılı gerçeküstüçülük dışında Latin Amerika büyümlü gerçekçiliği İspanyol geleneklerinden faydalanmıştır. Bunlar; “*barok edebiyat, pikaresk roman ve esperpento*”dur.⁵⁵³ “*mübalaga*”⁵⁵⁴ anlamına gelen barok, büyümlü gerçekçiliğin büyümlü kısmıyla ilişkilendirilebilir. Pikaresk romanlarda, başkişi olan pikaro tek düze bir şahsiyete, bir tip mahiyetine sahip olduğundan büyümlü gerçekçi romanların kişileriyle özdeşleştirilebilir; “*Büymlü Gerçekçilikteki bazı kahramanlar da picaro ile aynı tarzda bir yaşam savaşımı verirler.*”⁵⁵⁵ İspanyol bir üslup olan esperpento da; “*..., dışavurumcudur, kahramanca modellerin ve değerlerin kasıtlı çarpıtılmasını ve hesaplanmış tersine döndürülmesini içerir.*”⁵⁵⁶ Esperpento’nun büyümlü gerçekçilik üzerindeki etkisi barizdir. Bu akım, sıradan şeyleri büyümlü, büyümlü şeyleri de sıradan göstererek okuru şaşırtıp bazı gerçeklerin farkına varmasını sağlar. Yani, büyümlü gerçekçilik bu üslubu kendi amacına göre kullanmıştır.

Dünya genelinde aslında büyümlü gerçekçiliğin Latin Amerika’ya özgü olması biraz da bu akıma gönül vermiş yazarların fazlalığındandır. Latin Amerikalı büyümlü gerçekçi yazarlar; Octavio Paz, Juan Jose Arreola, Francisco Tario, Maria Luisa Hidalgo, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Laura Esquivel (Meksika), Jorge Luis Borges,

⁵⁵¹ Mehmet Fikret Arargüç, *Büymlü Gerçekçilik ve Louis de Bernières’nin Latin Amerika Üçlemesi*, Çizgi Kitabevi, Konya, Ekim 2016, s. 20.

⁵⁵² Simge Künü, *A Comparative Analysis of “Dear Shameless Death” and “One Hundred Years of Solitude”*, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011, s. 3.

⁵⁵³ Ayfer Teker Garcia, *Latin Amerika Edebiyatı’nda Büymlü Gerçekçilik*, Ürün Yayınları, Ankara 2010, s. 135.

⁵⁵⁴ Sıddık Yüksel, *Edebiyat Biliminde Barok Kavramı*, s. 209,

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/omuefd/article/view/5000118075/5000109557> (E.T: 3.7.18) .

⁵⁵⁵ Ayfer Teker Garcia, a.g.e... 56-57.

⁵⁵⁶ <https://www.britannica.com/art/esperpento> (E.T: 3.7.18).

Silvina Occampo, Eduardo Mallea, Ernesto Sabato, José Bianco, Julio Cortazar (Arjantin), Alejo Carpentier, Navas Calvo, Ramon Ferreira, Labrador Ruiz (Küba), Isabel Allende, Maria Luisa Bombal (Şili), Miguel Angel Asturias (Guatemala), Mario Vargas Llosa (Peru), Gabriel Garcia Marquez (Kolombiya), Jacques Stephen Alexis (Haiti), Arturo Uslar Pietri (Venezuela), Juan Carlos Onetti (Uruguay) ve Paulo Coelho (Brezilya)'dur.^{557 558 559 560}

2.19.2.4. Büyülü Gerçekliğin Dünya Temsilcileri

Farklı coğrafyalarda üç ayrı dönemi bulunan büyülü gerçekçilik, gelişim sahası olarak sömürge sonrası toplumsal problemleri olan Latin Amerika'yı seçmiş olsa da, postmodern dönemde aynı özellikleriyle; fakat bu kez sadece sömürülme sıkıntısı değil, bireysel ya da toplumsal problemleri olan ülkelerin yazarları tarafından da tercih edilmiş, adeta bir 'dünya markası' hâline gelmiştir.

Wen-chin Ouyang'a göre, büyülü gerçekçi eserlerin verildiği diller şunlardır; "*Arapça, Çince, İngilizce, Almanca, İtalyanca, Japonca, Farsça, Portekizce, İspanyolca, Tibetçe ve Türkçe*".⁵⁶¹ Dillere bakıldığında genel olarak Asya kıt'asında olan ülkelerin çoğunluğu göze batmaktadır. Son iki yüz yıl içerisinde Batı tarafından doğrudan veya dolaylı yollardan Doğu'nun sürekli politik bir şiddete maruz kaldığı düşünüldüğünde Ouyang'ın çıkardığı şema büyülü gerçekçilik açısından anlam kazanmaktadır. Zaten bir sömürge yaşamış Latin Amerika coğrafyasının dilleri arasında olan Portekizce ve İspanyolca çıkarıldığında geriye dikkat çekici bir şekilde İngilizce, Almanca ve İtalyanca kalmaktadır. Büyülü gerçekçilik ifadesinin ilk defa kullanılan bir kıt'a olması sebebiyle bu diller şemaya girmiş olabilir. Bu ifadeyi ilk kullananlardan Massimo Bontempelli bir İtalyan, Franz Roh ve Novalis ise birer Alman'dır. Ayrıca bu iki ülke geçmişlerinde iki faşist diktatöre sahip olduğundan yönetim şekilleriyle büyülü gerçekçiliğe bir zemin hazırlamışlardır. Bir diğer adı "*güneş batmayan imparatorluk*" olan Birleşik Krallığın dilinin büyülü gerçekçilikle

⁵⁵⁷ Simge Kөнü, A Comparative Analysis of "Dear Shameless Death" and "One Hundred Years of Solitude", Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011, ss. 12-14.

⁵⁵⁸ Yıldırım Özsevgeç, Angela Carter'ın Büyülü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyülü Gerçekçilik, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010 s. 8.

⁵⁵⁹ Yıldırım Özsevgeç, a.g.e., s. 27.

⁵⁶⁰ Ayfer Teker Garcia, Latin Amerika Edebiyatı'nda Büyülü Gerçekçilik, Ürün Yayınları, Ankara 2010, s. 35.

⁵⁶¹ Taner Can, Magical Realism In Postcolonial British Fiction: History, Nation And Narration, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2011, s. 48.

anılmasının başlıca sebebi ise sömürgeleridir. Sömürgesi altında yaşayan ülkelerin dilleri de sömürüldüğünden bu toplumlar kendilerini İngilizce olarak anlatmak mecburiyetinde kalmış ve akım olarak da büyümlü gerçekçiliği seçmiştir.

Sömürge sorunu haricinde büyümlü gerçekçiliğin ‘Üçüncü Dünya’ ülkelerinde kullanılmasının başka bir sebebi daha vardır. Bunun sebebi bu ülkelerin ‘*edebî şuur*’unun diğer gelişmiş ülkelerden farklı olmasına bağlanır.⁵⁶² Avrupa’da gerçekçilik akımıyla yaşam bulmuş roman türü, henüz roman türüne geçmiş bu tarz gelişmemiş ülkelerin ‘*edebî şuur*’nu tam olarak yansıtamaz; çünkü gelişmiş ülkelerin sorunları ile gelişmemiş ülkelerin sorunları birbiriyle bağdaşmaz ve gelişmemiş ülkeler hâlen daha mitler ve masalları dinlerken Sanayi Devrimi’nin sonucunda ortaya çıkan roman türünün gerçekliğini kaldıracak düzeyde değildir. Biçim olarak bu ülkelerde romana geçilebilir; fakat muhtevada mitler ve masallar gibi unsurların olması şartların büyümlü gerçekçilikten yana olduğunu gösterir. Zira büyümlü gerçekçilik de kaynak olarak kendisine halk anlatılarını seçmiştir.

Bilimin zirvesine çıkınca Avrupa, kendisinden olmayanla fizikî olanı yetmemiş, sözlü savaşa da girmiştir. Takmış olduğu “‘*yumuşak Hindü*’, ‘*savaşçı Zulu*’, ‘*barbar Türk*’, ‘*Yeni Dünya yamyamı*’ ya da ‘*zenci ırz düşmanı*’”⁵⁶³ gibi lâkaplar aracılığıyla bu milletleri bilim dünyasının dışına iterek kontrol etmeyi amaçlamıştır. Büyümlü gerçekçilik de bu lâkapların reddi için kendisini göstermiştir.

Latin Amerika edebiyatı haricinde büyümlü gerçekçi akımın dünya genelinde temsilcileri arasında; Angela Carter (İngiliz), Salman Rushdie (Hint), Jeanette Winterson (İngiliz), Lawrence Durrell (1912, Hindistan- 1990, Fransa) (İngiltere), Toni Morrison (Afro-Amerikan) (Amerika), Janet Frame (Yeni Zelanda, İngilizce), Franz Kafka (Yahudi), Günther Grass (Polak), Ernst Junger (Alman), Hermann Hesse (İsveç) (Almanya), Milan Kundera (Çek, Çekçe-Fransızca), Boris Vian (Fransız) (Fransa), Italo Calvino (Küba doğumlu – İtalyanca) (İtalya), Rafael Sanchez Ferlosio (İspanyol), Alvaro Cunqueiro (Galiçyalı- Galiçya dili ve İspanyolca) (İspanya), Nikolai Gogol (Ukraynalı – Rusça), Mikhail Bulgakov (Ukraynalı – Rusça) (Rusya),

⁵⁶² Taner Can, *Magical Realism In Postcolonial British Fiction: History, Nation And Narration*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2011, s. 105.

⁵⁶³ Kuğu Tekin, *Parody In The Context Of Salman Rushdie’s Magical Realistic Fiction: Midnight’s Children, The Moor’s Last Sigh, And Shalimar The Clown*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2010, s. 11.

Latife Tekin (Türkiye) ve Gulam Hüseyin Saidi (Güney Azerbaycan Türk'ü – Farsça) sayılmaktadır.^{564 565 566 567 568} Buna rağmen büyülü gerçekçilik denildiğinde akıllara ilk Latin Amerikalı Gabriel Garcia Marquez gelmektedir.

Büyülü gerçekçilik sadece edebiyatla sınırlı kalmamış, görsel sanatlardan sinemada da uygulanmıştır. Bunlar; '*Eastwick Cadıları*', '*Hayalet*' ve '*Düşler Tarlası*'dir.⁵⁶⁹ Bunun dışında 2014'te vizyona giren, dört Oscar Ödülü ve yüz yirmi yedi farklı ödül kazanan ve iki yüz on sekiz ödüle aday gösterilen *Büyük Budapeşte Oteli* filmi de günümüz büyülü gerçekçi filmlerinden en dikkat çekici olanıdır.

2.19.2.5. Büyülü Gerçekçilik ve Türk Edebiyatı

Tanzimat Fermanı'nın ilânı ile Batılı yeniliklerin siyasî platformda Osmanlı Devleti'ne girmekte olduğu ve girmeye de devam edeceği fikrinin onaylandığı ve Batılı bir edebî tür olan romanın Türk edebiyatında bu dönemde yazıldığı kanaati oldukça yaygındır. İlk verilen eserler tercümeyle başlamış, ardından bir taklitçilik modası yazarlar arasında sürmüştü; buna bağlı olarak tam anlamıyla bir Türk romanı oluşturulamamıştır.

Batı'da olduğu gibi Türk edebiyatında da romanın işlevi halkı eğitmek üzerine olmuştur. Bundan dolayı eserlerde estetikten çok bilgi vermek ön plânda tutulmuştur. Özellikle Osmanlı Devleti'nin bilim ve teknoloji bağlamında geri kaldığı ve bununla birlikte edebiyat âleminde sürekli ilerlemek adına atılan adımlar, çoğu yazarın tarafının bilimsel gerçeklikten yana olduğunu göstermiştir; hatta Beşir Fuad gibi nadir örnekler bu gerçekliği pozitivistlere kadar götürmüştür.⁵⁷⁰ Ayrıca yeniliklerle kültürel değerlerin yıkılmakta olduğunu söyleyen, eskiyi savunan bir kesim daha çok azınlık olarak kalmış ve sesleri zamanla kısılmıştır. Diğer bir grup, yeniye eskinin içinde

⁵⁶⁴ Yıldırım Özsevgeç, Angela Carter'ın Büyülü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyülü Gerçekçilik, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010 s. 8.

⁵⁶⁵ Yıldırım Özsevgeç, a.g.e., s. 27.

⁵⁶⁶ Fatemeh Mohebbi, Gulamhüseyin Saedi, Edebi Kişiliği Ve Tiyatro Eserleri, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2016, s. 248.

⁵⁶⁷ Simge Künü, A Comparative Analysis of "Dear Shameless Death" and "One Hundred Years of Solitude", Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011, ss. 12-14.

⁵⁶⁸ Ayfer Teker Garcia, Latin Amerika Edebiyatı'nda Büyülü Gerçekçilik, Ürün Yayınları, Ankara 2010, s. 35.

⁵⁶⁹ Yıldırım Özsevgeç, a.g.e., s. 27.

⁵⁷⁰ Mehmet Kaplan, Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1, Dergâh Yayınları, 10. Bsk., İstanbul 2012, s. 290.

özümseyerek sunmayı; böylelikle de ne bilimden ne de kültürden vazgeçemediklerini ortaya koymuştur. Ancak her şey Cumhuriyet'in ilânı ile değişmiştir.

Cumhuriyet'in ilk dönemlerde eskiyi kesip atmak ve böylelikle sürekli ilerleyerek çağdaş bir ülke olma amacındaki yeni rejim; sadece edebiyatın değil, bütün sosyal ve kültürel kurumların yönünü Batı'ya çevirmiş, geçmişteki onca savaşın ve yıkımın yarasını bu şekilde saracağını düşünmüştür. Bu dönemde Avrupa'da hüküm süren pozitivizm felsefesi; bilim, teknoloji ve özellikle Batılılaşma/modernleşme kisvesi altında doğrudan ve dolaylı yollarla Türkiye'ye girmeyi başarmıştır.⁵⁷¹ İnsanın beş duyusu haricinde tecrübe edilmeyen hiçbir şeyin varlığını kabul etmeyen pozitivizm; gerçeği de bu deneysel tecrübeye bağlamış, bunun dışında kalan soyut şeylerin varlığını reddetmiştir. Yani genel itibarıyla “*bilime tapma*” olarak tanımlanabilecek pozitivizm böylelikle sosyal ve kültürel alanlara da sıçramıştır.

Bu dönemde verilen eserlerin çoğu pozitivizmin bu ilkesine sadık kalmış ve eserlerde bilimsel gerçekliği vermek temel amaç olmuştur. Bu yüzden de çok partili döneme kadar gerçekdışı olan, yazarlar tarafından tercih edilmemiştir.⁵⁷² Bu atmosfer içerisinde sıradışı şeyler bilim karşısında sadece aşağılanmak amacıyla kullanılmıştır.

Büyülü gerçekçiliğin Avrupa'da 1910'lu ve 20'li yıllarda ortaya çıktığı zamanlarda görüldüğü üzere Osmanlı Devleti yıkılmakta ve yeni bir rejim kurulmaktaydı. Böylesine kaotik bir ortamda henüz roman türünün Türk edebiyatında oturmadığı düşünüldüğünde de büyülü gerçekçiliğin romanlarda kendisine bir yaşam alanı bulması imkânsızdı.

Her ne kadar büyülü gerçekçilik, savaş ve kriz dönemlerinde dinamiğini gündemden alarak toplumu mizahî yönlerle eleştirmek ve sarsılan kimliği yeniden inşa etmek gibi bir işleve sahip olsa da Türk aydınları daha çok Osmanlı Devleti'nin yıkımına çözümler bulmak ve yeni bir devletin kuruluşuna teorisyenlik yapmakla meşguldü. Zira Osmanlı, dünyada bir süper güç iken birden “*hasta adam*”a dönüşmüş; bu durum, yazarların birer aydın olarak kendilerinden ve devletlerinden şüphe

⁵⁷¹ Pelin Aslan Ayar, *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960)*, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 128.

⁵⁷² M. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, Eylül 2013, 3. Bsk., s. 203.

etmesine yol açmış ve bu şaşkınlık içerisinde yazarlar, büyüü gerçekçilik gibi bir gerçeği göz ardı etmişlerdi.

Bununla birlikte, büyüü gerçekçiliğin, gelişmemiş ülkelerde ya da geliştirmekte olan ülkelerde ortaya çıktığı ve Batı'daki yeniliklerin Doğu'ya ancak yarım asır sonra geldiği de göz önünde bulundurulmalıdır. Ortada yıkılmakta ve yeni kurulmakta olan bir devlet söz konusu olduğundan bu devlet için ne gelişmemiş ne de geliştirmekte olan sıfatları kullanılamazdı. Diğer taraftan dünyanın bir numaralı devletinin, emperyalist güçlerle yıkıma sürüklenmesinin ve yeni bir rejime ve ayrıca devlete doğum sancıları çekmesinin karşısında yazarlar yarım asır sonra gelecek büyüü gerçekçiliği bekleyemezdi. Biraz da bu yüzden yazarlar, bu yıkımın ve doğumun tüm acı gerçekliğini eserlerinde sunma taraftarı oldular.

Cumhuriyet'in kuruluşuyla edebiyatın Osmanlı Devleti'nin kültür merkezi olan İstanbul'dan Anadolu'ya yöneldiği yargısı yaygın olsa da, Türk edebiyatında Anadolu gerçekliğinden, çok partili dönemden sonraki zamanlar için bahsedilebilir. Çünkü ilk zamanlar, yazarlar yukarıda sözü edilen yıkımın ve doğumun şoku içerisinde olduğundan Anadolu'yu ya görmek istedikleri ya da olmasını istedikleri gibi yansıtmışlar, bundan dolayı da bir Anadolu gerçekliği değil, "*hayâlî bir Anadolu*" meydana getirmişlerdir.

Anadolu'dan tüm gerçekliği ile toplumcu gerçekçilerin bahsettiği söylenebilir; ancak bu gelenek de Marksizm'e⁵⁷³ ⁵⁷⁴ bağlı olduğundan bazı gerçeklikleri ideolojik olarak ele almış ve o ideolojiye göre çarpıtmışlardır. 1980'lere kadar süren bu söylem⁵⁷⁵, 1980 sonrası yerini "*bağımsız bireyci söylem*"e⁵⁷⁶ bırakmıştır; çünkü "*Bu yıllar, ülkemizde 12 Eylül 1980 sonrası depolitizasyonun ve ekonomik liberalleşmenin yaşandığı bir dönemdir. Dönemin sanat yapıtlarına etkisi ise ele alınan konuların toplumsal sorunlara eğilimini azaltmış olmasıdır.*"⁵⁷⁷

⁵⁷³ Emin Özdemir, Yazınsal Türler, Bilgi Yayınevi, 6. Bsk., Ekim 2007, s. 315.

⁵⁷⁴ Ahmet Oktay, Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923 – 1950, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s. 71.

⁵⁷⁵ Ramazan Korkmaz, Tarık Özcan, 1950 Sonrası, Türk Edebiyatı Tarihi, C. 4, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2007, s. 93.

⁵⁷⁶ Ramazan Korkmaz-Tarık Özcan, a.g.e., s. 114.

⁵⁷⁷ Özlem Barut, Türk Sineması'nda Anlatım Tarzlarına Göre Edebiyat Uyarlamaları, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2007, s. 107.

Türk edebiyatında eğer büyüü gerçekçilikten söz edilecek olursa bu dönem tam olarak da 1980 sonrasıdır; çünkü büyüü gerçekçilik temelini atabileceği sosyal koşullara sahiptir; gelişmekte olan bir ülke, totaliter bir hava, diktatörler, toplumsal çözümler ve bireysel sorunlar... Ancak her ne kadar yazarlar bireyci görünseler de, gönül verdikleri bir ideolojileri olduğundan, anlatılarında propagandanan vazgeçmişler, bunun yerine eserlerinde bir kişiyi kendilerine sözcü seçerek, yine de belirli bir ideolojiyi savunmuşlar ve kendilerince birer çözüm önerisi sunmuşlardır. Hâlbuki büyüü gerçekçilikte yazarın tarafsız olması ve eserin bir soruna reçete sunmaması söz konusudur. Amaç, sadece görülen ve gösterilen sorunla okuru rahatsız etmektir. Bunun için de büyüü şeylere başvurulmaktadır. Bu yüzden büyüü gerçekçilik, Türk edebiyatında toplumcu gerçekçiliğin 1980 sonrası evresi olarak değerlendirilmelidir.

Türk edebiyatında büyüü gerçekçi yazarlar olarak Latife Tekin ve Nazlı Eray gösterilmektedir. Her iki yazar da toplumun sorunlarını Anadolu kültüründen gelen büyüü unsurlarla ele alıp yansıtmıştır.⁵⁷⁸ Ancak yukarıda söylendiği üzere bu iki yazarda da toplumcu gerçekçi söylemin izlerine rastlanmaktadır, bu yüzden de “akım”ın toplumcu gerçekçiliğin 1980 sonrası evresi olarak değerlendirilmesi gerekmektedir.

Türk edebiyatında pozitivist etkinin fazla olması, büyüü kavramların kullanıldığı eserlerin fantastik mi yoksa büyüü gerçekçilik mi sayılması gerektiği sorununu yaratmaktadır. Nitekim bu sorun dünya edebiyatında da vardır. İki anlatım tarzında da büyüü şeylerin olmasından dolayı ikisi birbirinden tam anlamıyla ayırt edilememekte, bundan dolayı bir yazarın eseri hem büyüü gerçekçi hem de fantastik olarak değerlendirilebilmektedir. Aynı şey Latife Tekin’in eserleri için de söz konusudur. Daha çok büyüü gerçekçi kategoride isminin anılmasına rağmen, yazarın *Aşk İşaretleri* adlı eseri ‘*anlamın bulanık*’ olmasından fantastik addedilir.⁵⁷⁹ Bu yüzden, Latife Tekin ile Nazlı Eray’ın hangi çatı altında anılması icap ettiği de bir muammaya dönüşmektedir.

⁵⁷⁸ Simge Künü, A Comparative Analysis of “Dear Shameless Death” and “One Hundred Years of Solitude”, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011, s. 7.

⁵⁷⁹ Şerefnur Atik, Türk Edebiyatında Postmodernist Süreç ve Latife Tekin, Bilge Kültür Sanat Yayınevi, İstanbul 2012, s. 425’ten akt.: Esra Çiftçi, Latife Tekin’in Romanlarında İsim Cümleleri, Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Manisa 2013, s. 13.

Bu isimler dışında, tarihî olarak yukarıdaki açıklamalar ışığında bir eş zamanlılık göstermemesine rağmen, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ilk defa 1943'te yayınlanan Abdullah Efendi'nin Rüyaları hem fantastik⁵⁸⁰ hem de büyülü gerçekçi⁵⁸¹ ve ilk baskısı 1955'te yapılan Yaz Yağmuru da büyülü gerçekçi⁵⁸² olarak anılmaktadır. Hâlbuki iki eserde de bireylerin modernizm karşısında yaşamış olduğu ruhsal bozukluklar ön plândadır ve dahi Abdullah Efendi'nin Rüyaları başlığından da anlaşılacağı üzere durum psikolojik gerçekliğe sokulan ve gerçeküstücülerin ilgilendiği rüyalar üzerinedir. Bundan dolayı bu eserler ne fantastik ne de büyülü gerçekçi kategoriye dâhil edilemez.

Latin Amerika'ya özgü tutulsa da diğer ülkelerin edebiyatlarında da büyülü gerçekçiliğe benzeyen eserler verilmiştir. Benzemek diyoruz, çünkü büyülü gerçekçiliğin ortaya çıkış şartlarının temelinde sömürgecilik, kolonileştirme vs. gibi uluslararası sorunlar yatmaktadır. Bu durum, Latin Amerika ve Hindistan gibi ülkeler için geçerli olsa da Türkiye'de böyle bir şey yaşanmamış, sadece emperyalist güçlere karşı bir mücadele verilmiştir. Diğer taraftan Edward Said'e göre emperyalizmin bir sonraki basamağı sömürgecilik ve kolonileştirme⁵⁸³ olduğuna göre; Türkiye, sömürge olmaktan son anda kurtulmuş, böylelikle büyülü gerçekçiliğin uygulanabileceği ülkelere biri olmuştur. Zaten, bir akımın çıkış şartlarının değişmeyeceği gibi bir yanı sıra düşülmemelidir; çünkü başlangıçta belli bir şekilde beliren akımlar, zamanın şartlarına göre evrimleşebilir; hatta uluslararası platformda ülkelerin toplumsal düzenine göre şekillenebilir. Belki biraz da büyülü gerçekçiliğin koşullarından sömürge ve kolonileştirme gibi kavramların arasında kalmasından dolayı Türk edebiyatında büyülü gerçekçilik, toplumcu gerçekçiliğin bir alt dalı ya da 1980 sonrası evresi olarak anılmaya mecbur kalmaktadır.

2.19.2.6. Büyülü Gerçekçilik Nedir?

Zıt anlamlı iki kelime gibi görünen “büyülü” ve “gerçekçilik”ten oluşan büyülü gerçekçilik; insanlığın bir kırılma noktasına doğru gittiği 19. yüzyılın sonu ve 20.

⁵⁸⁰ Pelin Aslan Ayar, Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960), İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 320.

⁵⁸¹ Suzan Yıldırım, The Tradition Of Magical Realism In Contemporary Turkish And English Literature: A Comparative Analysis Of “Dear Shameless Death” By Latife Tekin And “Nights At The Circus” By Angela Carter, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya 2009, s.23.

⁵⁸² Suzan Yıldırım, a.g.e., s. 23.

⁵⁸³ Edward W. Said, Culture and Imperialism, Vintage Books, New York 1994, s. 5.

yüzyılın başlarında doğmasından ötürü, bu kırılma noktasının sonuçlarını da kendi içinde barındırmaktadır.

Aydınlanma Çağı ile birlikte Avrupa kendisini bilimin odak noktası hâline getirmiş, tek gerçeklik olarak kendi bilimini görmüş ve bu bilimin dışında kalanlara “safсата” muamelesi yapmıştır. Bununla birlikte bilimsel ilerlemeler hep Avrupa’nın kendi kültürel süzgecinden geçtiğinden bilim ve teknoloji bir taraftan da bu medeniyetin izlerini taşımıştır. Dünya çapında kendisini kanıtlayan Avrupa, artık bilim dünyasının zirvesine çıktığından yeniliklerin gerisinde kalan diğer ülkelere bilim ve teknolojiyle birlikte dolaylı olarak kendi kültürünü de aktarmıştır. Oysaki her milletin sanayileşmenin ya da makineleşmenin dışında, kendi bilimi dâhilinde etrafındaki doğa ve fizik olaylarına getirmiş olduğu bir açıklama bulunmaktadır. Ancak, Avrupa sadece sanayileşmeyi ve makineleşmeyi değil, bir taraftan da bilimi hedef aldığından diğer milletlerin kendi bilimsel açıklamaları ilkel kalmıştır. Zira Avrupa, bilimi sekülerizm üzerine kurup geliştirdiğinden mucizevî, sıradışı şeyleri bilim olarak kabul etmemektedir.

Bir taraftan elde etmiş olduğu bilgiyi, diğer taraftan da kültürünü diğer ülkelere verirken gücünü artırıp kanıtladıkça yapmış olduğu alışveriş dayatma boyutlarına gelmiş, dünyada güçler dengesi bozulmuş ve dayatmalar ardı arkası gelmez savaflara dönüşmüştür. Bu savaflar sonucunda, sadece bu savaflardan en ağır zararlarla çıkan gelişmemiş ülkelerin insanları değil, tüm dünya insanları, mantık dengesini kaybettiğinden bir arayış içerisine düşmüştür. Büyülü gerçekçilik her ne kadar bu arayışa bir reçete sunmasa da güzel ve mutlu geçmiş; mitleri, efsaneleri, masalları, halk anlatılarını vs.yi hatırlatarak bir rahatlama sağlamıştır.⁵⁸⁴ Fakat büyülü gerçekçilik bu mitler, efsaneler, masallarla çağdaş dünyanın gerçekliğinden bahsetmediğinden Avrupa’nın bilimsel gerçekliğinin hâkim olduğu bir dünyada “büyülü”⁵⁸⁵ kalmaya mahkûmdur. Hâlbuki onun amacı, Batılı bilimsel gerçeklik ile bir milletin kültürel gerçekliğinin aslında aynı dengede olduğunu kanıtlamaktır.⁵⁸⁶ Zira gelişmemiş ülkeler

⁵⁸⁴ Mehmet Fikret Arargüç, *Büyülü Gerçekçilik ve Louis de Bernières’nin Latin Amerika Üçlemesi*, Çizgi Kitabevi, Konya, Ekim 2016, s. 103.

⁵⁸⁵ Burcu Tecimoğlu, *Magical Realism in Toni Morrison’s Beloved and Song of Solomon*, Doğuş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2008, s. 21.

⁵⁸⁶ “(...) *Said radyodan bahsediyor, dünyanın bir ucundan söylenen sözün bir kutudan duyulmasını kutudaki meleklerle açıklıyordu.*” Hüseyin Nihal Atsız, *Makaleler III*, Nurculuk Denen Sayıklama, İrfan Yayınevi, 2. Bsk., İstanbul 1997, s. 454.

savaşlardan aldığı yaraların fazla olmasından dolayı Batı'nın bilimsel gerçekliğini kabullenmiş, kendi kültürel gerçekliği hiç yaşanmamış gibi olmuştur. Bu yüzden büyümlü gerçekçilikte bunlar tekrar hatırlatıldığından okur bu büyümlü şeyler karşısında ilk önce şaşkırtmakta; fakat bildiği bir şey olduğundan bu şaşkınlığı fazla sürmemektedir.

Büyümlü gerçekçiliğin Batılı gerçeklik karşısında bir milletin kültürel gerçekliğini sunması bu akımın bir saldırısı olarak algılanmıştır.

*"...büyümlü gerçekçiliğin popülaritesi bu sistemlerin bağlı olduğu tanımların istikrarına saldırarak böyle sistemleri (örn. kolonileşme) destekleyen varsayımları ve tanımları deşifre etmek üzere totaliter rejimlere karşı yazmanın ihtimalini sunmanın doğasından gelir"*⁵⁸⁷

Bu şekilde iktidarı ellerinde bulduran rejimlerin kendi menfaatlerine göre oluşturdukları yaftalamalar birer birer çökmekte ve asıl gerçeklik ortaya çıkmaktadır.

Aslında kendi kültürel gerçekliğini yitiren insan ve toplum bir şekilde özgürlüğünü de yitirmektedir. Bu açıdan özgürlüğü önde tutan büyümlü gerçekçilik; *"her türden totaliter söylemi açık veya örtük şekilde eleştirir."*⁵⁸⁸ Çünkü totaliter rejim, meselesi gerçeklikle olan büyümlü gerçekçiliğin karşısında bir engeldir. O düzen, gerçeği kendi menfaatine göre algılayıp ve kitlelere o şekilde yaydığından insanlar ve toplumlar da bir yanılgı içerisine düşer. Bundan dolayı büyümlü gerçekçilik, o söyleme karşı bir eleştiride bulunur.

Edebiyat âleminde gerçekçilik ön planda iken büyümlü gerçekçilikle kavramın içine büyümlü olan girmiş, gerçekçilik akımındaki gerçeklik araştırmacılar tarafından zaten açıklandığından büyümlü olana odaklanılarak onun nasıl ve niçin kullanıldığını incelemişler ve hep bir ağızdan büyümlü olanın büyümlü gerçekçi eserlerde normalmiş

Görüleceği üzere Said-i Nursi radyo sesinin "melekler" aracılığıyla yayıldığı şeklinde bir açıklama getirmiştir. Bilim dünyasında ise radyo sesinin atmosferin iyonosfer katmanı aracılığıyla iletildiği söylenir ve tam da bu noktada gelişmemiş bir ülkenin bakış açısıyla gelişmiş bir ülkenin bakış açısı çatışmaya girer; çünkü dünya bilim ve teknoloji üzerine ilerlemektedir. Yeni dünyada eski olana yer yoktur. Bununla birlikte büyümlü gerçekçilik bu duruma farklı bir bakış açısı getirerek uzlaşmacı tavrını ortaya koyar. İyonosfer de melekler de birer kelimedir, bilim dünyası radyo dalgalarının iletirme gerçekliğine iyonosfer kelimesini, gelişmemiş bir ülke de melekler kelimesini uygun görmüştür. Melekler kelimesini kullanan ülkeye "ilkel, geri, yobaz vs." gibi yaftalamalar, iyonosfer kelimesini kullanan bilim dünyasına çeşitli suçlamalar yaparak bir çatışma yaratmak yerine barışçıl bir şekilde bu durum kabullenilirse tüm sorunlar aşılacaktır. Yani büyümlü gerçekçilik, sözü edilen gerçeklik için iki kelimenin de kullanılabilceğini söyleyerek ortak bir noktada iki farklı dünyayı birleştirir. Ü.K.C.

⁵⁸⁷ Brenda Cooper, *Magical Realism in West African Fiction*, Routledge, 1998, s. 22.

⁵⁸⁸ Mehmet Fikret Arargüç, *Büyümlü Gerçekçilik ve Louis de Bernières'nin Latin Amerika Üçlemesi*, Çizgi Kitabevi, Konya, Ekim 2016, ss. 94-95.

gibi algılandığı fikrine sadık kalmışlardır. Ancak bunun yanısıra bu tür eserlerin “*olağan olanı da sıradışı göster.*”mesi⁵⁸⁹ üzerinde durulmamıştır.

Büyülü gerçekçiliğin neredeyse iki yüzyıllık bir geçmişe sahip olmasının altında belki de inadına ve umutla yaşamak inancı vardır, denilebilir. Onun inatçı kısmı; bozulan kurumlara karşı isyankâr tavrında, umutlu tavrı ise büyülü olanındadır ve ayrıca; “*Dünyanın zorluklarıyla başa çıkmak için, masumiyetini yitirmiş dünyaya alternatif bakış açılarından bak*”ması⁵⁹⁰ onun süregelen bir edebî akım olmasını sağlamıştır.

Büyülü gerçekçiliğe, eserin yazıldığı dönemle alâkalı toplumsal sorunların dile getirilmesi şeklinde de bakılabilir. Bu akımla eser veren yazarlar, buldukları dönemin sorunlarına dikkat çekebilmek adına böyle bir yola başvurmuşlardır. Lâkin bu büyülü akımın kaynaklarını nereden aldıkları bazen meçhuliyet gösterebilmektedir. Mitler ve masallar yahut uzak geçmişteki dini ayinlerden etkiler taşıyabilmekle birlikte bu kaynaklar yazarın muhayyilesinde yeniden şekillenerek ortaya çıkmaktadır.

*“Onlar, hayatın zorlukları ile mücadele edebilmek için gerçeği değiştirerek büyülü bir seviyeye taşırlar. Bu yaklaşım ayrıca aile üyelerinin hayattan kendilerini soyutlamalarını ve yalnızlıklarını teşvik etmek için görünür. Hayatı açıklamak için kullanılan büyülü, efsanevi ve doğaüstü unsurların temelde ayinler ve paganizme göndermede bulunan ailelerin inançları olan tek tanrılı dinlerle bir alakası yoktur. Ailelerin zorlukları iktisat ve toplumda meydana gelen siyasi değişikliklerin (doğaüstü olaylardan değil) sonucu olarak ortadadır.”*⁵⁹¹

Görüldüğü üzere büyülü gerçekçi yazarlar, baskıcı kültüre karşı koymak amacıyla halk anlatıları başlığı altında inceleyebileceğimiz mit, destan ve masallardan yararlanırlar.⁵⁹² Ancak bu mitler, destanlar ve masallar büyülü gerçekçi eserlerde kendi döneminden çok yazarın yaşadığı dönemin izlerini taşır; çünkü yazar bu anlatıları çağına göre yorumlayarak sunar; fakat bir kimliği taşıdığından geçmişe saygısı olduğundan bu anlatıların özünü değiştirmez.

⁵⁸⁹ Mehmet Fikret Arargüç, Büyülü Gerçekçilik ve Louis de Bernières'nin Latin Amerika Üçlemesi, Çizgi Kitabevi, Konya, Ekim 2016, s. 102.

⁵⁹⁰ Mehmet Fikret Arargüç, a.g.e., s. 104.

⁵⁹¹ Simge Künü, A Comparative Analysis of “Dear Shameless Death” and “One Hundred Years of Solitude”, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011, s. 2.

⁵⁹² Kübra Kangüleç, The Treatment of Official History In the Context of Magical Realism: Salman Rushdie's The Moor's Last Sigh and The Enchantress of Florence, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2012, s. 25.

2.19.2.7. Büyümlü Gerçekçi Romanın Özellikleri

Büyümlü gerçekçilik akımı romana uygulanırken farklı teknikler, yöntemler ve izlekler kullanılmaktadır. Bunun nedeni akımın uzun bir geçmişe sahip olması ve farklı geleneklerden beslenmesidir. 1900’lü yılların gerçeküstücülük akımının etkileri, modern romanın kullandığı teknikler, postmodernizmin ortaya attığı metinlerarasılık, üstkurmaca, yeni tarihselcilik, montaj vs. gibi yöntemler kullanılmaktadır.

Anlatıda kullanılan merak unsurları ile okuru heyecanlandırmak anlatıya akıcılık sağlar. Büyümlü gerçekçilikte büyümlüyü sıradan, sıradan olanı da büyümlü gösterirken bilinen dünya tepeklak olduğundan okurdaki merakın kaybolmaması gerekmektedir. Büyümlü gerçekçilikte bu merak; “*Barok, gotik ve hicivsel unsurların kullanılmasıyla*” sağlanır. Bu unsurlarla okur, olay örgüsünde bir sonraki vakanın ne olacağını tahmin edemediğinden metne dikkât kesilir. Büyümlü gerçekçiliğin diğer bir özelliği postmodern bir zamanda olduğu için postmodernizmin de kullandığı ‘*Montaj tekniği*’dir. Bu teknikle gerek bir milletin kültürel geçmişinde yer alan gerekse Batılı bilimsel gerçeklerin yer aldığı metinlere göndermelerde bulunabilir. Postmodern dönemde dolaylı yollardan montaj tekniğinin bir sonucu olan yeni tarihselcilik anlayışına da büyümlü gerçekçi romanlarda oldukça rastlanır. Resmî tarihin, o dönemin otoriteleri tarafından yazıldığından taraflı olduğunu iddia ederek gerçekliğini sorgulayan yeni tarihselcilik, büyümlü gerçekçilikte ‘*Olayların tarihsel sıralamasında gerçeğe sadık kal*’maması şeklinde belirir. Böylelikle yazar kendine göre yeni bir tarih meydana getirerek ne kendisinin yazmakta olduğu eserin ne de geçmişte yazılan tarihin gerçek olmadığını ortaya koyar.⁵⁹³ Angela Carter, örtük amacı aslında eleştiri olan büyümlü gerçekçi eserde tarihî olan ile büyümlü olanın birlikte anlatılmasını çağdaş düzene karşı bir eleştiri şeklinde yorumlar.⁵⁹⁴

Büyümlü gerçekçi romanların içerdiği bir diğer unsur ‘*melezlik*’tir. Brenda Cooper, melezliği iki zıt kutup gibi görünen kavramların anlatılarda yan yana sunulması olarak açıklamaktadır. Böyle bir birleşimde de aslında bu iki zıt kutup belli bir uzlaşım sağlamaktadır.⁵⁹⁵ Yani, aslında büyümlü gerçekçi yazar, bir diğerini

⁵⁹³ Ayfer Teker Garcia, Latin Amerika Edebiyatı’nda Büyümlü Gerçekçilik, Ürün Yayınları, Ankara 2010, s. 69.

⁵⁹⁴ Yıldırım Özsevgeç, Angela Carter’in Büyümlü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyümlü Gerçekçilik, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010, s. 10.

⁵⁹⁵ Brenda Cooper, Magical Realism in West African Fiction, Routledge, 1998, s. 22.

eleştirirken ortaya koyduğu unsurun üstünlüğünü savunmaz, sadece ona benzer nice gerçekliklerin olduğunu göstermeye çalışır ve ortaya ‘melez’ bir kültür çıkar.

Böylesine zıtlıkların olduğu bir eserde yazarın büyüülü gerçekçilik açısından tavrını koruması önem arz eder. Karşıtlıkların olduğu bir dünyayı aktarırken yazar, her iki dünyaya da eşit uzaklıkta kalmalı, belli bir tarafı tutmamalı ve bu yüzden de nesnel bir anlatıcı seçmelidir.⁵⁹⁶ Yoksa kurduğu melez dünyanın dengesi bozularak yazarın zıtlıkları oluşturan unsurlardan birisini savunduğu ortaya çıkar ve eserin uzlaşmacı görünen bakış açısı zedelenir. Brenda Cooper, yazarın bu özelliğini de ‘*yazarsal ironi*’ ile ‘*yazarsal ketumluk*’un bir birleşimi’ olarak değerlendirir ve bu durumu yazarın iki dünyaya da aynı uzaklıkta kalması ve olanlar hakkında hiçbir yorum yapmaması şeklinde açıklar. Bu durum sağlanamazsa, zıt kutupların arasındaki denge bozulur⁵⁹⁷ ve yazar taraflı görüldüğünden örtük amacı eleştiri olan büyüülü gerçekçi eser, büyüülü olmaktan çıkarak bir ideolojinin çığırkanı hâline gelir.

Ayrıca büyüülü gerçekçi romanlarda yazar üstkurmaca tekniği ile zaman zaman anlatıya dâhil olmakla⁵⁹⁸ birlikte eserin kişisi hâline de gelebilir. Bütün bunların dışında yazarın, büyüülü gerçekçi bir eser verebilmesi için belli bir eğitim ve genel kültür seviyesine sahip olmalıdır. Brenda Cooper’a göre ise yazarın ‘*Batılı tipi eğitim*’ görmüş olması gerekmektedir; çünkü ancak bu şekilde yazar kendi kültürel unsurları ile Batılı bilgi arasındaki farkı algılayabilir ve bunu eserine yansıtabilir. Ancak burada atlanan bir nokta vardır. Bir yazarın ‘Batılı bir eğitim’ görmesi onun büyüülü gerçekçi eser vermesi açısından yeterli değildir. Yazar, iki kültürün bir tür sentezleyicisi konumunda olduğundan Batılı bilimsel gerçeklerin yanısıra kendi kültürel geçmişinden gerçekleri de eserine yansıtabilmesi için ayrıca kendi milletine ait tarih, sanat, edebiyat vs. gibi alanlarda çok iyi bilgi sahibi olmalıdır. Bununla birlikte yazarın örtük niyetini anlayabilmek için okurun da ‘*eğitim düzeyi yüksek*’ olmalıdır⁵⁹⁹; aksi takdirde büyüülü olanın arkasındaki mesajı ya da eleştiriye okur algılayamaz.

⁵⁹⁶ Aytül Özüm, Angela Carter ve Büyüülü Gerçekçilik, Ürün Yayınları, Ankara 2009, ss. 13-14’ten akt.: Macit Balık, Latife Tekin’in Romancılığı, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2011, ss. 273-274.

⁵⁹⁷ Brenda Cooper, *Magical Realism in West African Fiction*, Routledge 1998, s. 36.

⁵⁹⁸ Yıldırım Özsevgeç, Angela Carter’in Büyüülü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyüülü Gerçekçilik, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010, s. 5.

⁵⁹⁹ Ayfer Teker Garcia, Latin Amerika Edebiyatı’nda Büyüülü Gerçekçilik, Ürün Yayınları, Ankara 2010, s. 68.

Büyülü gerçekçi eserlerde sürekli bir denge sağlanması gerektiğinden hiçbir şeyin özellikle de büyülü nesnelere ya da olayların abartısı yapılamaz.⁶⁰⁰ Aksi takdirde eserin gerçeklikle arasındaki bağ sarsılır ve eser amacından şaşarak bir başka alan olan fantastiğe girer.

Modernizmle adeta tanrılaştırılan insan, her şeyin kendi elinde olduğuna inanmış ve hayatını kendi iradesiyle yönlendirebileceği gibi bir yanılgıya düşmüş; ancak hayâl ettiği ya da olmasını istediği sonuçlara ulaşamamıştır. Bundan dolayı büyülü gerçekçi anlatılarda ‘*Kaderin rolü*’ ve ‘*Tesadüflerin bile kaderle ilgili olduğu*’ anlayışı yaygındır.⁶⁰¹ Böylelikle insana, eski makamı iade edilir ve bazı şeyleri kontrol edemeyeceği hükmü aşılır.

Gerçek dünyanın içerdiği konular haricinde büyülü gerçekçi anlatılarda “... *dünyanın yaratılışı, Cennetten kovulma, vaat edilen toprakları arama, şeytanın başkaldırması, yarı insan yarı hayvan görünümünde mitsel kahramanlar ya da kıyamet günü gibi konular*”⁶⁰² oldukça fazla bulunmaktadır. Konuların çoğu anlaşılacağı üzere dünyanın ve insanlığın oluşumu üzerinedir. Bu konularla sanki modernizmin yıktığı kutsallık dünyaya yeniden kazandırılmak ve insana kendi kökenlerinin bilgisini vererek unutmış olduğu değerler hatırlatılmak istenmektedir. Yine aynı şekilde eserin olay örgüsünde başka büyülü şeylere daha rastlanır. Örneğin; ‘*Eşine daha önceden rastlanmamış hastalıkların mantıksal bir nedeni olmadan birden ortaya çıkması ve yine aynı şekilde birden yok olması*’dır.⁶⁰³ Bu durum da yine kaderle alakalıdır; çünkü hastalık sebepsiz yere ortaya çıkıp yok olmasının mantıklı bir açıklaması yoktur.

Büyülü gerçekçilikte büyülü olan unsura dinle alakalı olgular da girmektedir; “*nesnelere ya da insanları havaya kaldırmak, İncil’in anlattıkları gibi uzun yaşamı olan insanlar, mucizeler ve abartılmış yarı hayali hastalıklar gibi olaylar*”⁶⁰⁴ anlatılır. Hatta dinî kitaplara da göndermelerde bulunulur. Burada postmodernizmin büyük anlatıları yıkmak felsefesi akıllara gelebilir, bu dinsel olguları kullanmakla ya da

⁶⁰⁰ Yıldırım Özsevgeç, Angela Carter’ın Büyülü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyülü Gerçekçilik, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010 s. 22.

⁶⁰¹ Ayfer Teker Garcia, Latin Amerika Edebiyatı’nda Büyülü Gerçekçilik, Ürün Yayınları, Ankara 2010, s. 70.

⁶⁰² Ayfer Teker Garcia, a.g.e., ss. 42-43.

⁶⁰³ Ayfer Teker Garcia, a.g.e., s. 70.

⁶⁰⁴ Ayfer Teker Garcia, a.g.e., ss. 33-34.

onlara göndermelerde bulunarak yazar belirli bir tarihsel gerçekliği yıkar ve yerine yenisini yaratır; çünkü gerçek olarak bildiğimiz şeylerden kuşku duymak gerekmektedir.

Mizahî bir sesi olan büyülü gerçekçilikte kişilere ‘grotesk öğeler’⁶⁰⁵ eklenerek bu kişilerin karakterlerine ayna tutulabilir.⁶⁰⁶ Kişiler böylelikle karikatürize edilerek eserin alay tonu artırılır. Ayrıca, büyülü gerçekçilik, toplumsal sorunların bir yansıması olduğundan bu tür eserlerde mevcut sorunlara yol açan başlıca kişiler, yöneticiler, memurlar vs. genellikle habis karakterlere sahiptirler ve ‘*Kin ve öç alma duygularının arasına karışmış bir biçimde*’ hapsoldükleri ‘*yalnızlık duygusu*’ içerisinde verilirler.⁶⁰⁷ Bunların dışında kişilerde karşıt durumların birleşimini göstermek açısından “*Doppelganger motifi*”⁶⁰⁸ kullanılır. Kısaca ‘zıt ikiz’ olarak tanımlanabilecek doppelganger, eserde fiziksel olarak benzer; fakat karakter olarak birbirinin tam zıttı olan kişiler için kullanılır. Büyülü gerçekçilikte bu motife yer verilmesinin sebebi onun ‘her şey zıddıyla kaimdir’ anlayışına bağlanabilir. Yani birinin var olabilmesi için mutlaka diğeri de olmalıdır; yoksa ikisi tek başına bir şey ifade etmez.

Büyülü gerçekçi anlatılarda zaman, modern romanlardaki gibi kronolojik yani ‘*çizgisel değil dairesel olarak*’ akar ve ‘*Şimdiki zamanın tekrar etmesi ya da geçmişte geçiyormuş gibi görünmesi için zaman akışının bozulması, saptırılması ve zamanın dairesel bir yön izlemesi*’ gibi yöntemlerle sunulur.⁶⁰⁹ Zamanın döngüsel olarak akma durumu büyülü gerçekçi anlatılar için savunduğu kader anlayışına bağlanabilir, insan doğduğu gibi ölecektir; ancak bu döngüyü yenilemek için yerine başkasını bırakarak devam edecektir. Ayrıca bu anlatılarda ‘*sıkça geriye dönüş teknikleri*’ kullanılır.⁶¹⁰ Bunun sebebinin olay örgüsünde meydana gelen esrarengiz olayları geçmişe giderek anlaşılır kılmak olduğu söylenebilir.

⁶⁰⁵ “a. Fr. grotesque I. Eski Çağ Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubu. 2. Tiy. Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karşıt görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı biçimde birleştiren güldürü biçimi” Akalın, 2010.

⁶⁰⁶ Ayfer Teker Garcia, Latin Amerika Edebiyatı’nda Büyülü Gerçekçilik, Ürün Yayınları, Ankara 2010, s. 68.

⁶⁰⁷ Ayfer Teker Garcia, a.g.e., s.70.

⁶⁰⁸ Gökçen Usman, The Use Of History And Fantasy in Jeanette Winterson’s *The Passion And Sexing The Cherry*, Atılım Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2011, s. 21.

⁶⁰⁹ Ayfer Teker Garcia, a.g.e., s. 67.

⁶¹⁰ Ayfer Teker Garcia, a.g.e., s. 68.

2.19.2.8. Büyümlü Gerçekçiliğin Diğer Akım ve Türlerle Olan İlişkisi

Bir akıma göre oldukça uzun bir geçmişe sahip olduğundan çağdaşı olan birçok akımla ve türle bir tutulan büyümlü gerçekçilik, aslında nev'i şahsına münhasırdır. Bu bir tutulan akım ve türler; gerçekçilik, gerçeküstüçülük, psikolojik edebiyat ve fantastiktir.

2.19.2.8.1. Büyümlü Gerçekçilik ve Fantastik

Sanat eserlerinin içerisinde büyümlü ya da fantastik unsurların fazlalığından dolayı büyümlü gerçekçilik ve fantastik çoğu zaman birbirleriyle karıştırılmış ve hâlâ da karıştırılmaktadır; fakat aralarında oldukça fark bulunmaktadır; hatta bu fark başlangıçta belirlemektedir. Fantastik, bir anlatı türü; büyümlü gerçekçilik ise bir akımdır.

Akımlar, bir çağın ihtiyaçları doğrultusunda bütün sanat camiasında zamanla ortaya çıkıp bitebilirken anlatı türlerinin şekli ve içeriği bir kalıba oturur. Bu şekil ve içerik zamanla değişse de bitmez, bitse bile işlevini bir başka türe devreder. Edebi akımlar, edebiyatta her türde görülebilirken türler bir tanedir ve türlerin diğer bir türün içinde belirmesine çok nadir rastlanır. Zaten edebi büyümlü gerçekçiliğe tür olarak ilk, şiirde daha sonraları ise romanda karşılaşılır.⁶¹¹ Hâlbuki fantastik başlangıcından günümüze kadar roman türünde kalmıştır. Ancak içerisinde büyümlü unsurları barındıran bu iki anlatı kavramlarının sadece akım ve türe bağlayarak ayrımlarını yapmak imkânsızdır. Zira hâlen daha akım ve türler üzerinde bile bir uzlaşmaya varılamamıştır. Öyleyse aralarında bulunan diğer farkları ortaya çıkarmak gerekmektedir.

Aslında büyümlü gerçekçilik başta fantastiğin bir alt dalı olarak düşünülmüştür.⁶¹² Çünkü fantastiğin başlangıcı, büyümlü gerçekçilikten çok öncelere dayandırılmaktadır. Bazen insanoğlunun başlangıç tarihine kadar götürülmekte bazense romantik edebiyatla birlikte başlatılmaktadır. Bununla birlikte büyümlü gerçekçiliğin 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarında oluştuğu bilinmektedir. Uzun zamandır fantastik ile büyümlü bir edebiyata alışmış araştırmacılar bu yeni akımı fantastik altında değerlendirme ihtiyacı hissetmiş olabilir; fakat dikkâtlı incelendiğinde farklar kendisini açıkça göstermektedir.

⁶¹¹ Taner Can, *Magical Realism In Postcolonial British Fiction: History, Nation And Narration*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2011, s. 4.

⁶¹² Ayfer Teker Garcia, *Latin Amerika Edebiyatı'nda Büyümlü Gerçekçilik*, Ürün Yayınları, Ankara 2010, s. 11.

Öncelikle fantastik ile büyüü gerçekçilik arasındaki fark gerçeklik meselesinden kaynaklanmaktadır.

“... *fantazide, doğaüstü olan, ya da büyüü unsur öne çıkarılır, büyüü gerçekçilikte ise gerçekçi unsur öne çıkarılır. Fantezi ve büyüü gerçekçilik arasında benzer bir ayırım yapmak için Wolfgang Iser fantezi edebiyatında “gerçekliğin tamamen geçersiz kılındığını ve fantazinin geçersiz kılınan gerçekliğin kılıfında gösteriş yaptığını” iddia eder, ve bu yüzden, fantezi “imkânsız olanın gerçekliğini oluşturur”.*”⁶¹³

demektedir. Aslında bu tanımda ufak değişiklikler yapılması gerekir; çünkü büyüü gerçekçilikte fantastik olan ile gerçek olanın mutlak bir uzlaşımı söz konusu iken fantastikte büyüü olanın baskın olma durumu vardır. Elbette, fantastikteki bu büyüü olan şeyin gerçek dünyada gerçekleşmesi imkânsız görünmektedir.

Fantastikte büyüü olan unsur birdenbire çıkar ve; “... *doğaüstünün varlığı anlattıcı, odaklayıcı ve okur tarafından başka bir boyuttan bir sızma, bir sınır ihlali, hatta bir tehdit olarak algılanır ve verdiği tedirginlik sürsün diye doğaüstü olan şey hakkında ayrıntıdan kaçınılır.*”⁶¹⁴ Böylelikle okur gerçek dünya ile büyüü olanın arasında bir ikilemde kalır; çünkü olay örgüsü boyunca bunlar arasındaki çatışma sürer ve sonuçta fantastik olan kazanır.

Fantastikle büyüü gerçekçi arasındaki bir diğer fark büyüü olanın sunumudur; ancak okurda bu sunumun nasıl bir etki bıraktığı da önemlidir. Büyüü gerçekçilikte okur, büyüü olanı gördüğünde modernizmle kaybettiği sandığı kültürel unsurları aslında kaybetmediğinin farkına varır.⁶¹⁵ Bu, küreselleşen ve her şeyin tekipleştiği dünyada yeniden kimliğini bulmak ve kazanmak gibidir. Fantastikte ise büyüü olan abartılı bir şekilde sunularak okurun inanıp inanmaması kendisine bırakılır.

Büyüü gerçekçilik de fantastik de büyüü olana başvurmuş; fakat ikisi de bu unsurları farklı ele almıştır. Büyüü gerçekçilik büyüü olanı kültürel bir amaçla ‘*saflığa dönüş arzusu*’ ile kullanır ve bundan dolayı hep ‘*kökenleri arar*’, fantastikte de köken ön plandadır, ama buradaki amaç bu ‘*kökenlerin nedenlerini*’ bulmaktır.⁶¹⁶ Fantastiğin kökeninde pozitivismeye karşı gelmek olduğundan, büyüü olanı nedenleri

⁶¹³ Defne (Ersin) Tutan, *Postmodern Fabulation in the Postcolonial Novels of Salman Rushdie and Ben Okri*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2006, s. 6.

⁶¹⁴ Mehmet Fikret Arargüç, *Büyüü Gerçekçilik ve Louis de Bernières’in Latin Amerika Üçlemesi*, Çizgi Kitabevi, Konya, Ekim 2016, ss. 76-77.

⁶¹⁵ Yıldırım Özsevgeç, *Angela Carter’ın Büyüü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyüü Gerçekçilik*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010 s. 22.

⁶¹⁶ Ayfer Teker Garcia, *Latin Amerika Edebiyatı’nda Büyüü Gerçekçilik*, Ürün Yayınları, Ankara 2010, s. 58.

ile sunma ihtiyacı hissetmesi gayet normaldir; çünkü pozitivism her şeyin nedenini bulmaya çalışır. Büyülü gerçekçilik ise nedenlerle ilgilenmekten çok en derine inerek kökeni bulmaya, böylelikle modernizmle oluşan kimliksizliği bir kimliğe dönüştürmeye çalışır.

Birbirine zıtmış gibi görünmesine rağmen büyü olan ile gerçekçi olanın iki edebiyat teriminde de birlikte kullanımı söz konusudur. Ancak bu iki zıt kavramın akımda ve türde nasıl ve ne için kullanıldığı önem arz etmektedir. Fantastikte zıt olanın çarpışması, büyü gerçekçilikte ise uzlaşması mevcuttur ve bu zıt unsurlara, fantastikte eleştiri, büyü gerçekçilikte ‘*mizah*’ için başvurulmaktadır.⁶¹⁷

Büyü unsur denildiğinde akıllara hemen eğlence gelmektedir. İster istemez her insan mümkün olmadığına inandığı bir şeyin gözleri önünde gerçekleşmesi karşısında ilk önce bir şaşkınlık ardından da bir keyif duyar. Fakat illaki büyü unsurunun kullanılması ortada bir eğlence olacağı anlamına gelmez.

Fantastik eserde; yazar, okur ile eser arasındaki bağlantıyı artırmak ve okuru eserin bir parçası hâline getirmek amacıyla “*oyun*”a başvurur. Eserdeki bu oyun; “*okuyucuyu düşündürdükten sonra şaşkınlık ve hayranlık hissi uyandırır*”; fakat büyü gerçekçilikte yazar bu türden oyunlara başvurmaz, onun amacı okuru anlatılana ikna etmektir.⁶¹⁸

Fantastik, okurun eğlenmesini ön planda tuttuğundan popüler edebiyat olarak da değerlendirilir. Ancak içinde barındırdığı folklorik izlerin fazlalığı onu sığ bir popüler üründen çok, açıklama gerektiren estetik bir edebiyat türüne dâhil eder. Popüler edebiyat olarak değerlendirilmenin dışında fantastiğin, başlıca amaçlarından biri eğlendirmek olduğundan ve edebiyatta da huzuru kaçırın şeylerin daha çok düşünmeye ittiği yargısı hüküm sürdüğünden fantastiğe ayrıca bir kaçış edebiyatı gözüyle bakılmaktadır. Büyü gerçekçi eserde “*büyü*” olan gerçeği yansıtmak için kullanılır, bu yönden de “*kaçış edebiyatı*” ile ilişkilendirilemez.⁶¹⁹ Ancak yine de kaçış edebiyatı muamelesi görmüştür. Gerçek dünyanın içinde büyü unsurları kullanarak okuru gerçek hayattan uzaklaştırdığına ve hayâl âlemlerine sürüklediği şeklinde bir görüntüye sahip büyü gerçekçiliğin, gerçeklerden kaçma gibi bir amacı yoktur. O,

⁶¹⁷ Ayfer Teker Garcia, Latin Amerika Edebiyatı’nda Büyü Gerçekçilik, Ürün Yayınları, Ankara 2010, s. 64.

⁶¹⁸ Ayfer Teker Garcia, a.g.e., s. 61.

⁶¹⁹ Yıldırım Özsevgeç, Angela Carter’ın Büyü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyü Gerçekçilik, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010 s. 19.

kaos döneminde “*anlamsızlaşmış bir dünya*”ya “*anlam yükleyip tutunmaya çalışır.*”⁶²⁰ Ortada bir eğlence durumu yoktur ya da gerçeklerden kaçma durumu yoktur. O büyülü olanı, “*ince eleştiriler*” yapmak amacıyla kullanır.⁶²¹ Büyülü gerçekçi romanlarda fantastik unsurlar bulunsa da anlatılan şey gerçekliktir, farklı bir dünyanın gerçekliğinden bahsedilmez. Bundan dolayı, Luis Leal, bu akımın “*modernizm gibi estetik bir hareketten ziyade (...) gerçekliğe yönelen bir tutum olduğunu*”⁶²² vurgular. Estetik olma durumu daha çok fantastik tür için geçerlidir. Türün içinde yer alan mitler, efsaneler, destanlar romanın estetik tarafını arttırmak için yazar tarafından bilinçli eklenir.

Roland Walter, büyülü gerçekçiliği fantastikten üç koşulla ayırır. Ona göre; büyülü gerçekçi eserlerdeki kişiler yaşamakta oldukları büyülü olayın karşısında şaşkınlık duymazlar, bu durum onlar için sıradandır, bundan dolayı okur da sıradanmışçasına kabul eder. İkinci koşul; iki dünya arasında dengenin olmasıdır. Üçüncüsü ise “*yazarın ketumluğudur (authorial reticence).*” Yazar, hiçbir şekilde eserin gidişatı hakkında yorum yapmamalıdır. Bununla birlikte, anlatıcı da üçüncü şahıs bakış açısına sahip olamaz ve gördüklerini açıklayamaz. Böyle bir şey, iki dünya arasındaki dengeyi bozacağından anlatıcı bu dengeyi kabullenmiş olmalıdır.⁶²³

Ayrıca fantastikte yazar iyi ile kötünün bir çatışmasını anlattığından genellikle taraflıdır ve sonunda hep iyi kazanır. Hâlbuki büyülü gerçekçilikte yazar taraf tutmaz, sadece anlatır; iyi ile kötüyü okur kendisi çıkararak tarafını seçer.

Fantastik anlatılarda genellikle tanrısal bakış açısı ya da üçüncü şahıs bakış açısı seçilir ve bir macera anlatılacağından başkişi anlatının odağı hâline gelir. Bu yüzden çoğu zaman anlatıcı sanki birinci şahıs anlatıcı olan ben anlatıcı ile ortaya çıkar ve durum, karmaşık bir hâl alır. “*... Büyülü Gerçekçilikte anlatıcı olağanüstüne inanan bir bakış açısına sahip olduğu için olağanüstünü sıradanlaştırır ve böylece okuyucu da tereddütte kalmadan olayları kabul eder.*”⁶²⁴ Hâlbuki fantastikte anlatıcı ve okur

⁶²⁰ Mehmet Fikret Arargüç, *Büyülü Gerçekçilik ve Louis de Bernières'nin Latin Amerika Üçlemesi*, Çizgi Kitabevi, Konya, Ekim 2016, s. 18.

⁶²¹ Yıldırım Özsevgeç, *Angela Carter'ın Büyülü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyülü Gerçekçilik*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010 ss. 8-9.

⁶²² Luis Leal, *Magical Realism in Spanish America*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, *Magical Realism*, Duke University Press, Londra 1995, s. 121

⁶²³ Roland Walter, *Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction*, Vervuert Verlag, 1993, s. 20.

⁶²⁴ Ceylan Yıldırım, *Sylvie Germain'in Gecelerin Kitabı ve Amber-gece Adlı Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2011, s. 18.

arasında böyle bir mutabakat yoktur. Anlatıcı üzerine düşen görevi yaparak anlatır, çoğu zaman okurda merak unsurunu arttırmak için ayrıntı vermez; fakat en sonunda okurun bu anlatılanları kabul edip etmeyeceği kendisine kalır.

Bilindiği üzere, roman tahlillerinde zaman incelenirken üç türlü zaman göz önünde bulundurulur; vaka zamanı, anlatma zamanı ve yazma zamanı. Fantastik türde bu zamanlarda bir birlik söz konusudur ve; “... zaman şu andır, şimdiki zamanla beslenir ve geçmiş, yalnızca bir başvuru noktası olarak kullanılır. Büyülü Gerçekçilikteki zaman ise, olay örgüsünün geçtiği zaman dilimidir ve sürekli geriye dönüş olgusu canlı tutulduğu için de belirsiz ve daireseldir.”⁶²⁵ Büyülü gerçekçilikte zaman kavramının mekâna göre değişebilmesi biraz da onun postmodern edebiyattan beslenmesinden kaynaklanır. Yazar ya da anlatıcı isteğine göre zamanı eğebilir, bükebilir, kırabilir; hatta arasında bir boşluk oluşturabilir. Ancak fantastik türde genellikle olaylar şimdiki zamanda geçer ve olaylar kronolojik olarak verilir. Sadece olay örgüsünün düğümlendiği noktalarda anlatıcı okurdaki merak unsurunu giderebilmek adına geri dönüşlere başvurarak olayı aydınlatmayı tercih eder.

Fantastik tür ile büyü gerçekçilikte mekânın ele alınışında da bir değişiklik vardır. Büyülü gerçekçilikte büyü olan şey gerçek dünyada, fantastikte ise hayali bir mekânda oluşur.⁶²⁶ Ancak bu iddia yeterli değildir; çünkü fantastikte de gerçekdışı olaylar gerçek dünyada tıpkı büyü gerçekçilikte olduğu gibi var olabilir; fakat aralarındaki fark büyü gerçekçilikte söz konusu olayın ya da durumun sıradan gösterilmesi, fantastikte ise abartılarak okuru şaşırtmasıdır.

Fantastik anlatılarda genellikle “iç mekanların çözümlemesi yapılırken, Büyülü Gerçekçilikte toplumsal mekanlar ve bu toplumsal mekan içindeki siyasal boyutlar ele alınır.”⁶²⁷ Zaten büyü gerçekçilikte bireyden çok toplum ve toplumu eleştiri önemli olduğundan böyle toplumsal mekânların siyasî özelliklerinden yararlanmak yazarın en doğal hakkıdır; çünkü bu mekânlar, toplumun yaşam tarzını da gösterir. Bu şekilde Batılı ile millî olanın arasındaki fark ortaya çıkacaktır. Fantastikte ise, daha çok olay örgüsü macera yönüyle baskınlık taşıdığından, olayları, okur zihninde görünür kılmak amacıyla iç mekân tasvirlerinden yararlanır.

⁶²⁵ Ayfer Teker Garcia, Latin Amerika Edebiyatı'nda Büyülü Gerçekçilik, Ürün Yayınları, Ankara 2010, s. 60.

⁶²⁶ Yıldırım Özsevgeç, Angela Carter'ın Büyülü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyülü Gerçekçilik, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010 s. 20.

⁶²⁷ Ayfer Teker Garcia, a.g.e., s. 65.

Fantastik anlatıların şahıs kadrosunda klasik edebiyatta olduğu gibi bir başkişi ve yardımcı kişiler mevcuttur; macera odaklı bir anlatı olduğundan olaylar bu başkişinin etrafında döner ve şekillenir. Büyülü gerçekçilikte ise her kişiye başkişi muamelesi yapılır, tek bir olay etrafında bir sürü olay cereyan eder; bu yüzden büyüü gerçekçilikte kişiler, “fiziksel yolculuklara değil, zamanı ve uzamı rahatça değiştirmelerine olanak tanıyan düşsel yolculuklara çık”ar⁶²⁸. Fantastikte ise, kişilerin hep fiziksel bir yolculuğu vardır ve bu yolculuk sonunda kişi ahlâkî olarak olgunlaşır. Bu fiziksel yolculuğu Propp, masalları çözümllediği eserinde otuz bir başlık altında sayar.⁶²⁹ Yazar, bu yolculuk sırasında gotik ve korku dolu unsurlar⁶³⁰ katarak başkişinin fiziksel yolculuğunu heyecanlı hâle getirir. Büyülü gerçekçilikteki düşsel yolculuklarda kişinin ahlâkî olgunlaşmasına bakılmaz, böyle bir olgunlaşma olabilir de olmayabilir de. Yazarın tasavvuruna göre gotik ve korku dolu öğelere başvurulabilir; ancak bunlar büyüü gerçekçiliğin atmosferinden dolayı sıradan gösterileceğinden fantastikteki gibi okurda bir heyecan duygusu oluşturmaz. Büyülü gerçekçilikteki bu düşsel yolculuğun önemi okura sorular sordurtması ve düşünceye sevk etmesidir. Böylelikle büyüü gerçekçiliğin örtük toplum eleştirisi anlam kazanır.

Hem fantastiğin hem de büyüü gerçekçiliğin meydana gelme sebebinde “Avrupa’da ortaya çıkan toplumsal kriz”⁶³¹ olmasına rağmen görüldüğü üzere kullandıkları teknikler ve niyetler yönünden oldukça farklılık göstermektedir. İkisinde de şüphesiz bir eleştiri söz konusudur. Ancak fantastik eleştirisini bireyin evrensel ahlâkî değerleri üzerinden büyüü gerçekçilik ise ait olduğu toplumun millî ve kültürel değerleri üzerinden yapar. Birinde insan olmak, diğesinde ise toplum olmak öne çıkarılır.

Fantastik çatısı altında değerlendirilebilecek gotik ve korku romanları da büyüü unsura sahip olduğundan büyüü gerçekçilikle aralarında bir bağ olduğuna inanılmıştır. Ancak gotik ve korku romanlarında büyüü şeyler genellikle okuru korkutmak ya da ürkütmek için kullanılırken büyüü gerçekçilikte amaç şaşırtmak üzerinedir.⁶³²

⁶²⁸ Ayfer Teker Garcia, Latin Amerika Edebiyatı’nda Büyülü Gerçekçilik, Ürün Yayınları, Ankara 2010, s. 68.

⁶²⁹ V. Ja. Propp, Masalların Yapısı ve İncelenmesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, ss. 3-5.

⁶³⁰ Ayfer Teker Garcia, a.g.e., s. 59.

⁶³¹ Ayfer Teker Garcia, a.g.e., s. 60.

⁶³² Ayfer Teker Garcia, a.g.e., s. 33.

2.19.2.8.2. Büyümlü Gerçekçilik ve Gerçeküstüçülük

Genellikle bir akımın ondan bir öncekine tepki olarak doğduğu görüşü oldukça benimsenmiştir. Ancak bu, büyümlü gerçekçilik için biraz belirsizdir; çünkü iktisadî olarak Avrupa emperyalist bir güç olarak ortadadır ve büyümlü gerçekçilik gelişmemiş ülkelerin edebiyatlarında daha çok yer edinmiştir. Buna rağmen bu ifade ilk defa Avrupa’da zikredilmiştir. Bununla birlikte bu akımın gerçekçiliğın çıkışı ile alâkalı çeşitli teoriler sunulmaktadır. Bunlardan en bilindik olanı bilimsel gerçeklik ile kültürel gerçekliğın çatışmasıdır. Bir diğeri; okurun ruhsal tahlillere boğulmuş psikolojik anlatılar yerine efsanevî anlatılar istemesidir.⁶³³ Bilindiği üzere, ruhsal tahlillerin kullanımı daha çok gerçeküstüçü romanlarda mevcuttur. Öyleyse bu akım ya gerçekçiliğe ya da kendisiyle eş zamanlı bir şekilde ortaya çıkan gerçeküstüçülüğe karşı bir tepkidir.

Avrupa’da bu akımın başlaması ancak gerçeküstüçülüğe bir tepki olarak açıklanabilir. Diğeri taraftan Avrupa kökenini bir yana bırakarak sadece bazılarının kabullendiği gibi büyümlü gerçekçilik gelişmemiş ülkelere ve hatta Latin Amerika’ya has bir akım olarak kabullenilirse Latin Amerikalı sanatçılarnın bu akımı oluştururken gerçeküstüçülükten etkilendikleri⁶³⁴ ortaya çıkar. O zaman, her halükârda büyümlü gerçekçiliğın gerçeküstüçülüğe karşı bir tepki olduğu söylenebilir.

İnsanın zihnindeki karanlık noktaları gün yüzüne çıkarmak isteyen gerçeküstüçülük, Freudyen bir bakış açısına sahip olduğundan daha çok rüyalarla ilgilenmişler⁶³⁵ ve böylelikle bireysel sorunlar ön plânda tutulmuştur. Bunun bir sonraki aşaması ise psikolojik edebiyat olmuştur. Bu edebiyatta da psikanaliz tekniklerle kişilerin ruhsal betimlemeleri ve tahlilleri yapılarak katharsisi sağlanır. Yani her ikisinde de bireye odaklanılır. Hâlbuki büyümlü gerçekçilikte aslolan birey değil, toplumun kendisi olmuştur. Yine de, büyümlü gerçekçilik ifadesini Avrupa’da ilk kullananlardan Roh ve Bontempelli bu akımın tanımını yaparken aslında gerçeküstüçülüğe de yaklaşmıştır.

⁶³³ Ayfer Teker Garcia, Latin Amerika Edebiyatı’nda Büyümlü Gerçekçilik, Ürün Yayınları, Ankara 2010, s. 21.

⁶³⁴ Canan Öktemgil Turgut, Latife Tekin’in Yapıtlarında Büyümlü Gerçekçilik, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2003, s. 21.

⁶³⁵ Burcu Tecimoğlu, Magical Realism in Toni Morrison’s Beloved and Song of Solomon, Doğuş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2008, s. 17.

Roh, büyüü gerçekçilikteki büyüü “*betimlenen dünyanın arkasında gizli*” şeklinde tanımlar. Ancak “*(...) edebi büyüü gerçekçilikte büyüü veya fantastik unsur, betimlenen dünyada açık bir biçimde ortada*”dır. Bundan dolayı Roh’nun büyüü gerçekçilik ifadesi ile edebî büyüü gerçekçilik arasında bir farkın olduğu iddia edilir.⁶³⁶ Fakat burada büyüü gerçekçiliğin uzun soluklu olduğu ve çeşitli edebî geleneklerden etkilendiği de düşünölmelidir. Elbette, büyüü olanın bir dünyanın arkasında gizli ya da saklı olma durumuyla daha çok gerçeküstüçöler ilgilenmiş ve gerçekliğin en derinine inmeyi amaçlamışlardır. Zaten büyüü gerçekçiliğin başlamasında gerçeküstüçöülüğün etkili olduğu da göz önünde bulundurulduğunda Roh’nun bu tanımının aslında yanlış bir tanım olmadığı ortaya çıkar.

Büyüü gerçekçilik ifadesini ilk kullananlardan bir diğör isim olan Bontempelli’nin de dünyayı algılayışında gerçeküstüçö akımının izlerine rastlanır. Ona göre “*insanın yaşadığı dünya dış gerçeklik ve bireysel gerçeklik dediği iki katmanın birleşiminden meydana gelir ve bunlar arasında bir kopukluk söz konusudur.*”⁶³⁷ İşte gerçeküstüçöler bu kopukluğu resmetmeye ve betimlemeye çalışmışlar, bireysel gerçekliği dış gerçekliğin bir parçası olarak görmüşlerdir. Hâlbuki Bontempelli de büyüü gerçekçi akımla anılan isimlerden birisidir. Öyleyse, her akımda olduğu gibi büyüü gerçekçiliğin başlangıçta bir önceki akımın bazı özelliklerinden ilham aldığı söylemek mümkündür. Zira mimesis kavramına göre her akım dünyayı anlatılarda daha ne kadar gerçekçi gösterebileceğini sorguladığından, önceki akımın mimesisini tam yetkin bulmayıp yeni akım onun üzerine başka şeyler eklemektedir. Bu da akımın bir öncekine tepki olarak doğduğu inanişına yol açmıştır.

Ayfer Teker Garcia gerçeküstüçöler ile büyüü gerçekçi yazarlar arasında benzerlikler bulmakta ve en önemli benzerliğini de iki akımın isyan anlayışında görmektedir. Buna göre; her iki akımda “*roman normlarına başkaldırı, gizemli olanın peşinden koşma, cüretkar imgeleri ortaya çıkarma, saçma olana değör verme, gerçek ile gerçek dışılık arasında gidip gelme, düşsel unsurlar, kronolojik olmayan zaman akışı*” vardır. Ancak, büyüü gerçekçiliğin; “*Latin Amerika’ya özgü olan uzamları*

⁶³⁶ Mehmet Fikret Arargüç, Büyüü Gerçekçilik ve Louis de Bernières’nin Latin Amerika Üçlemesi, Çizgi Kitabevi, Konya, Ekim 2016, s. 31.

⁶³⁷ Mehmet Fikret Arargüç, a.g.e., ss. 31-32.

kullanarak evrenselliğe ulaşma”, “*dil kullanımına verdikleri önem*”, “*İspanyol barok geleneğinden*” yararlanması gibi özelliklerinden dolayı gerçeküstücülükten ayırır.⁶³⁸ Ayfer Teker Garcia’nın bu ayrımı yapmasında onun büyüülü gerçekçi akımın Latin Amerika’ya özgü olduğu inancı vardır; ancak bu durum muallaktır. Aralarındaki asıl fark etnik unsurların kullanımında ortaya çıkar. Büyüülü gerçekçilik bir milletin kültürel unsurlarını kullanırken gerçeküstücülük zihnin karanlık dehlizlerinde dolaşmayı tercih eder. Bu yüzden eğer psikolojik bakış açısıyla değerlendirmek gerekirse büyüülü gerçekçilik kolektif bilinçdışıdır, gerçeküstücülük ise kişisel bilinçaltıdır.

2.19.2.8.3. Büyüülü Gerçekçilik ve Gerçekçilik

Her dönemin kendine has ihtiyaçları, sorunları ve bunlara değin çözümleri mevcuttur. İnsan sürekli bir değişim içerisinde olduğundan her gün ihtiyaçlar, sorunlar ve çözümler de değişebilmektedir. Döneminin sorunlarına reçete hükmündeki akımlar ya da türler de bu değişimden paylarını alırlar. Bu yüzden de genellikle yenilikçi bir akımın bir önceki akıma karşı bir tepki olarak çıktığı düşünülür. Büyüülü gerçekçilikte de böyle olmuştur. Gerçekçilik akımında daha çok burjuvazi sınıfının doğmasıyla gelen sorunlar ele alınsa da dünyanın yeni odağı daha evrensel problemlere doğru gider ve bunu gerçekçilik tam anlamıyla yansıtamaz. Bu noktada büyüülü gerçekçilik ile; “*Artık sıradan insanın somut sorunları, düş gücünün de devreye girmesiyle, yeni kalıplar çerçevesinde sunulacaktır.*”⁶³⁹

Gerçekçiliğin kökenleri pozitivist bir felsefeye dayandığından zaten büyüülü gerçekçilikle aralarında bir ilişki kurulamaz. Gerçekçilikte insanın beş duyu organının algıladığı şeylerin haricinde hiçbir şeye yer verilmez. Nesnel gözlemlerle olaylar kronolojik bir şekilde aktarılır. Büyüülü olana yer yoktur. Bundan dolayı “*ideolojik ve hegemonyacı*” bir nitelik taşır. Büyüülü gerçekçilik de belli bir ideolojinin izlerini taşır; ancak bunu dayatmaz.⁶⁴⁰

⁶³⁸ Ayfer Teker Garcia, Latin Amerika Edebiyatı’nda Büyüülü Gerçekçilik, Ürün Yayınları, Ankara 2010, ss. 40-41.

⁶³⁹ Ayfer Teker Garcia, a.g.e., s. 19.

⁶⁴⁰ Yıldırım Özsevgeç, Angela Carter’ın Büyüülü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyüülü Gerçekçilik, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010 ss. 19-20.

Gerçekçilikte, yazarın tavrına göre bazen büyüü şeylerle dalga geçilir. Büyüü gerçekçilikte ise büyüü olan ile gerçekçi olan bir arada verilir ve böylelikle insanın beş duyusunun ötesine geçilir. Yazar, zamanı istediği gibi kullanabilir.

Bu iki akım; ancak gerçekliği kullanmadaki niyetle özdeşleştirilebilir; çünkü gerçekçilik söylem olarak büyüü gerçekçilik ise üslûp olarak hayatın acı gerçeklerini gözler önüne serer; fakat gerçekçilikte kasvetli, büyüü gerçekçilikte ümitvâr bir atmosfer anlatıya hâkimdir.

2.19.2.8.4. Büyüü Gerçekçilik ve Postmodernizm

II. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra ortaya çıkan postmodernizm, günümüze gelmeyi başaran büyüü gerçekçiliği etkilemiştir. Modernizmin mutlak hakikat söylemiyle tek tipleştirmeye çalıştığı dünya, son yüzyılda pekçok savaş yaşamış ve inanılan gerçekler sarsılmıştır. Bu yüzden de alternatif doğrular aranmaya başlamış ve bu doğrular, sadece Batılı modernizm söylemiyle değil, bütün insanlığa göre olmuş ve çoğulcu bir bakış açısı kazandırılmıştır. Büyüü gerçekçilik de gelişmemiş, savaşların izlerinin devam etmekte olduğu ülkelerde uygulandığından postmodernizmin bu üslûbu ona oldukça uygun gelmiştir. Bundan dolayı aralarında benzerlikler çoğunlukta olmakla birlikte, yalnızca tek bir yönden ayrılırlar; yazarın niyet boyutu. Postmodernizm, sadece tek bir gerçeğin değil; alternatif gerçeklerin peşinde iken büyüü gerçekçilik Batılı gerçekliğe karşı kendi gerçekliğini sunar. Yani postmodernizmde onlarca; hatta yüzlerce gerçeklik varken büyüü gerçekçilikte iki gerçeklikten bahsedilebilir; büyüü olan ve gerçek olan.

Postmodernizmin de büyüü gerçekçiliğin de gerçekle bir meselesinin olduğu açıktır ve gerçek tarihî bir geçmişe sahiptir. Bundan dolayı şöyle bir soru ortaya çıkar: "Hangi tarih?" Postmodernizm, tarihin iktidar sahiplerinin ellerinde kendi menfaatlerine göre şekillendiğini iddia ederek resmî tarihi reddeder. Onlara göre; tarihin yazılmış bir edebî eserden farkı yoktur. Bundan dolayı yapısalcılık ve postmodernizmle kurgusal olan ile tarihî olan sorguya çekilmiş ve hepsine mutlak hakikat ışığında şüphecilikle yaklaşmış ve çoğul gerçekler yaratabilmek adına bu

resmî tarihlere alternatif yeni tarihsel anlatılar yazılmıştır. Büyülü gerçekçilik de bu akımların etkisiyle eserlerinde, resmî tarih ile “*büyük anlatıları*” tenkit etmektedir.⁶⁴¹

Ancak büyüülü gerçekçilik, bu tenkidi postmodernizmden önce yaptığından Susana Onega, postmodernizmin tarihî üstkurmacasının “*Kuzey Amerikalı fabülasyon*⁶⁴²” ve *Latin Amerika’nın “büyülüğü gerçekçili”*kten geldiğini savunur. Bu iddiaya göre; yazarlar tarihî gerçekçiliğin karşısında durmak amacıyla gerçekliğin içine büyüülü unsurlar ekleyerek tarihi yeniden yazmışlardır. Elisabeth Wesseling de bu durumu şöyle örnekler; resmî tarihte bir kahraman olduğunu bildiğimiz biri mağlup olabilir, ya da hiç olmamış bir şeyi bu kişilerin üzerinde kurgulayarak tarihi değiştirebilir.⁶⁴³ Yani postmodernizm tarihe karşı tutumunu büyüülü gerçekçilikten ilhamla geliştirmiştir.

Benzer üslûplar dışında, iki anlatı tarzında da yazar, keyfî bir şekilde esere dâhil olabilir, keyfî bir anlatıcı seçebilir. Ancak tam bu noktada bir fark ortaya çıkar; büyüülü gerçekçilikte yazar, iki dünyaya karşı tarafsız olmalıyken postmodernizmde böyle bir şart yoktur ve ayrıca postmodern yazar, okurun esere inanıp inanmamasıyla ilgilenmez.⁶⁴⁴ Kendisi tıpkı insanlık tarihi boyunca yapıldığı gibi kurgusal bir eser meydana getirmiştir. Hâlbuki büyüülü gerçekçi yazar kendinden emin olduğu kadar yazdıklarından da emindir.

2.19.3. Bilimkurgu

2.19.3.1. Bilimkurgu’nun Tarihçesi

Bilimkurgu türü “*ilk defa 1920’lerde*” ortaya çıkmasına rağmen, tarih olarak “*İ.S. II. Yüzyılda yaşayan Lukianos*”a da götürülebilmektedir. Ancak Lukianos’un ayrıca fantastik türün kökeninde de anılması ilginçtir. Nitekim bilimkurgu türündeki eserler incelendiğinde kökeninde “*Mitoloji, ütopyan eserler, seyahatnameler*” gibi fantastikle aynı kökenleri paylaşması bu türü bir taraftan da Agatha Taormina’ya göre

⁶⁴¹ Yıldırım Özsevgeç, Angela Carter’ın Büyülü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyülü Gerçekçilik, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010 s. 9.

⁶⁴² “*Edebi tenkitte, fabülasyon terimi Robert Scholes tarafından “The Fabulators” adlı çalışmasında çoğunlukla tarz olarak büyüülü gerçekçiliğe benzeyen; fakat (yazara özgü) romantizme ya da gerçekçiliğin geleneksel kalıplarına uymayan 20. yüzyıl romanlarının geniş ve büyüyen sınıflarını tanımlamak için popülerleştirildi.*” (<https://en.wikipedia.org/wiki/Fabulation>, E.T: 15.7.18).

⁶⁴³ Gökçen Usman, The Use Of History And Fantasy in Jeanette Winterson’s *The Passion And Sexing The Cherry*, Atılım Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2011, s. 17.

⁶⁴⁴ Yıldırım Özsevgeç, a.g.e., s. 23.

“*fantastik edebiyatın alt dallarından biri*” yapar.⁶⁴⁵ Aynı zamanda bilimkurgunun temellerinde fantastikle anılan olağanüstünün bir alt türü olan enstrümental olağanüstünün olduğu da söylenir. Bu tür, 19. yüzyılda Fransa’da doğaüstü unsurların mantıksal bir bakış açısıyla açıklandığı bilimsel olağanüstü türünü doğurmuş ve günümüz bilimkurgu türü algısına ışık tutmuştur.⁶⁴⁶

“... *bilim-kurguyu türleştiren isim olarak ...*”⁶⁴⁷ kabul edilen Fransız yazar Jules Verne’in “*Denizaltında Yirmi Bin Fersah (1870)*”ı ile İngiliz yazar Herbert George Wells’in “*Zaman Makinesi (1895)*”i adlı kitapları türün ilk örnekleri içinde yer almasına rağmen⁶⁴⁸ bilimkurgu türü “... *20. yüzyılda A.B.D gelişmiş ve serpilmiştir.*”⁶⁴⁹

Bilimkurgunun İngilizcesi olan “science-fiction” kelimesinin Amerikan yazar Hugo Gernsback, 1927’de *Amazing Stories* adlı dergide zikretmesinin⁶⁵⁰ hemen ardından Amerika’da 1930 ve 40’larda “*bilimkurgunun altın çağı*” yaşanmıştır. Bunun sebebi olarak “*Büyük Bunalım*”ın beraberinde “*kapitalizm göç*”mesi gösterilir. Ancak bu altın çağ fazla sürmemiş II. Dünya Savaşı’ndan hemen sonra bitmiştir.⁶⁵¹

Dünya çapında ise genel olarak bilimkurgu türü 1960’larda gelişme göstermiş, bu gelişim 80’lerde devam etmiş; ancak 90’lı yıllarda çevresel şartlara bağlı olarak bilimin hiçbir şeyi iyileştirmede yola çıkılarak fantastik edebiyat yeniden doğuş yaşamıştır. Bu türün terk edilmesindeki sebeplerden belki de en büyüğü bilimin doğaya verdiği tahribattır. Bu yüzden fantastikle doğaya geri dönüş başlamıştır. 1960’larda “*iyimser, romantik ve idealizm fişkiran*” bilim kurgunun 1980’lerde duraklamaya geçmesinin sebeplerinden bir diğeri yazarların “... *soğuk savaş atmosferinde kaçınılmaz olarak nükleer felaketleri öngörme*”leri ve bu bilinç ışığında “*yapay zekanın insanlara estireceği terör*”dür.⁶⁵² Nitekim bu dönemden sonra bilimkurgu ütopyik özelliğini kaybederek distopik bir hâl alır. Buna rağmen türden

⁶⁴⁵ Dilek İnneci Bozkaplan, 1990–2008 Arası Çocuk Edebiyatımızda Fantastik ve Bilim-Kurgu Romanlar Üzerinde Bir İnceleme, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir 2010, ss. 25-26.

⁶⁴⁶ Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, s. 61.

⁶⁴⁷ Dilek İnneci Bozkaplan, a.g.e., s. 28.

⁶⁴⁸ Michael White, *Tolkien, İnkılâp Kitabevi*, İstanbul 2003, s. 85.

⁶⁴⁹ Aydın Ertekin, *Fantastik Yazın*, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013, s. 96.

⁶⁵⁰ Gürses Öner, *Türkiye’de Bilimkurgu, Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 57.

⁶⁵¹ Bülent Somay, *Açılış Konuşması, Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, ss. 20-21.

⁶⁵² Başak Sipahioğlu, *1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, s. 20.

vazgeçilmez. Özellikle çocuklara hem “*okuma alışkanlığı*” kazandırmak hem de onları bilime yönlendirmek inancıyla 1990’dan itibaren bilimkurgu türü “*çocuk edebiyatında*” başvurulan ana türlerden olmuştur.⁶⁵³

2.19.3.2. Bilimkurgu’nun Özellikleri

Bilimkurgu romanlarındaki zaman ile okurun romanı okuduğu zaman arasında fark olduğundan ilk bakışta “*çağdaş*”⁶⁵⁴ problemlerle ilgilenmiyormuş izlenimi uyandırır. Aslında durum daha farklıdır. Bilimkurgunun “*yadırgama etkisi yüzünden*”⁶⁵⁵ okur, ya da başka bir deyişle saf okur, gerçek dünyanın anlatılmadığı hissine kapılır. Hâlbuki yazar, gerçek dünyayı alıp kırmış ve o şekilde okura sunmuştur. Anlatılan gerçek dünyadan başkası değildir, yalnız nitelikli okur bu dünyanın eleştirisinin yapıldığını fark edebilir.

Bilimkurgu her zaman “*gelecek zaman*”⁶⁵⁶ ile ilgilenir; çünkü bilimsel ve teknolojik gelişmeler sonucunda geleceğin nasıl olacağına dair bir öngöründe bulunur. Bu yüzden çağdaş olmamasına karşın bu romanlarda gerçekleşen sıradışı olaylara okur şaşırmaz; çünkü eser “*bir ön kabulle okunur*”⁶⁵⁷; okur bilim sayesinde gelecekte böyle bir sıradışı olayla karşılaşacağına neredeyse emin gibidir ve zaten bu türde “*açıklanamaz mucizeler*”⁶⁵⁸ de yoktur.

Bilimkurgu türündeki eserlerde diğer türlerde olduğu kadar şiirsel bir dil kullanılmaz, onun yerine “*bilimselliğe yakın bir dil*”⁶⁵⁹ tercih edilmektedir; çünkü kendisi bir bilim olmasa da tür, bilimin gelecekte neler sunabileceğinin işaretlerini vermektedir ve bunu yaparken şiirsel bir dile başvurursa, okur zaten bilmediği bir şey hakkında daha fazla şüpheye düşecektir. Üstelik şiirsel dil insandan insana değişebilir

⁶⁵³ Dilek İnneci Bozkaplan, 1990–2008 Arası Çocuk Edebiyatımızda Fantastik ve Bilim-Kurgu Romanlar Üzerinde Bir İnceleme, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir 2010, s. 478.

⁶⁵⁴ Emel Yurtkulu Yılmaz, 20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, s. 27.

⁶⁵⁵ Bülent Somay, Açılış Konuşması, Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 16.

⁶⁵⁶ Başak Sipahioğlu, 1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, s. 132.

⁶⁵⁷ Yasemin Olur Çeker, Cumhuriyet Dönemi Fantastik Türk Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2011, s. 9.

⁶⁵⁸ Ömer Türkeş, Bilimkurgu ve Fantazyanın Türkçe Sınırları, Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 144.

⁶⁵⁹ Dilek İnneci Bozkaplan, a.g.e., s. 471.

ve bir sürü yoruma açıktır. Hâlbuki bilimkurgudan 7'den 70'e bütün insanlığa hitap etmesi beklenir.

Bilimkurgu türüne bakıldığında gerek bilimsel bir dil kullanması gerekse içerisinde açıklanamaz mucizelere yer vermemesinden dolayı “*natüralistik yazının türü ile natüralistik ya da materyalist felsefedeki sofistikeleştirilmiş diyalektik ve bilişsel episteme’yi (bilgiyi) paylaştığı*”⁶⁶⁰ söylenir. Ancak ne realist ne de natüralist değildir; çünkü bu akımlar gibi şimdiden değil, farazi bir gelecekte bahseder ve denklemini “...olursa, ... olur” şeklindedir, yani bir varsayıma bağlıdır, meydana gelecek değişim muhakkak bir koşula bağlıdır ve en çok da bu yönüyle iki akımdan da ayrılır.

Bilimkurgu türü bir “gelecek edebiyatı” olduğundan ilgilendiği konular da hep gelecekte insanlığın ve dünyanın karşılaşacağı yahut maruz kalacağı durum ve olaylar hakkındadır. Bu konular;

“1. Uzay gezileri, zaman içinde yer değiştirme, başka boyutlarda geziler. 2. Başka yıldızlardan gelen akıllı ya da akılsız yaratıklar, uzay canavarlarıyla karşılaşma. 3. Dünyanın gelecekteki tarihi ya da dünyanın sonu. 4. Olağanüstü buluşların yarattığı durumlar, robotlar, telepati ve duyular üstü algılama. 5. Ütopyalar, distopyalar ve kurgusal dünyalar.”⁶⁶¹dır.

Görüleceği üzere ele aldığı konular hep hayalî bir gelecekle alâkalıdır; fakat bu konuların gerçekleşme olasılığı yüksektir. Aksi takdirde bilimkurgu yerine fantastik türe girmesi beklenir.

Diğer taraftan bilimkurgu gelişmeler ışığında gelecekteki bilimin “reklam”ını yapmakla kalmaz; ayrıca bu bilimsel gelişmelerin etik bir çerçevede gerçekleşmesine özen gösterir ve bu doğrultuda makinelerin kaplayacağı hayatta insanlığın duygusal yönünün kaybolmaması için çaba sarf eder. Bütün bunları yaparken de okura ulaştırmış olduğu belli iletiler vardır. Bu iletilerden başlıcaları şunlardır;

“*Bilime heveslendirme, hayvan sevgisi, arkadaşlığın önemi, tarihe ve kültürel mirasa sahip çıkma, doğayı tehdit eden unsurlar ve çevrecilik bilinci, dengeli ve sağlıklı beslenme, sanatın önemi, kitap okumanın*

⁶⁶⁰ Ünsal Oskay, Çağdaş Fantazya, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2014, s. 45.

⁶⁶¹ Dilek İnneci Bozkaplan, 1990–2008 Arası Çocuk Edebiyatımızda Fantastik ve Bilim-Kurgu Romanlar Üzerinde Bir İnceleme, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir 2010, s. 168.

önemi, yardımlaşma, eğitimin önemi, savaşa ve düşmanlığa karşı barış, herkesi olduğu gibi kabul etme, sevginin önemi, tarih bilinci, değerbilirlik, edebiyatın önemi, sözünün eri olmak, hatasını kabul edebilmek, doğa sevgisi, dünya barışı, kadın ve erkek eşitliği, tembellik yapmama bilinci, insanlığı yozlaşması, olumlu olumsuz karakter özellikleri, bilinçli bilgisayar kullanımı, doğru Türkçe kullanımı, yurt sevgisi, coğrafi bilgilendirme, deprem bilinci, siyasi bilinç”⁶⁶²

Hem ilgilendiği konular hem de verdiği mesajlardan dolayı bilimkurgu türünün özellikle “12-16 yaş grubu”ndaki çocuklar için çok faydalı olacağı ileri sürülür. Çünkü çocuk, bu dönemde kimliğini oturtmakta ve belirli bir mesleğe yönelmektedir. Bu durumda bilimkurgu türü, çocuğa gelecekte nelerin önem kazanacağına dair tahminde bulunarak çocukları bilime doğru çeker. Dolayısıyla ülkelerin eğitim müfredatlarında bu türe daha fazla önem verilmesi gerekir.⁶⁶³

2.19.3.3. Bilimkurgunun Alt Türleri

Zühtü Bayar’a göre; bilimkurgu türünün bilinen iki alt türü bulunur. Bunlar; “*hard science-fiction (bilimsel bilim-kurgu) ve “soft science-fiction”*dır.⁶⁶⁴ Hard science-fiction, Türkçe karşılığıyla bilimsel bilimkurgu tamamen bilimsel gerçeklere dayalıdır ve eserdeki her şeyin bilimsel bir açıklaması bulunmaktadır. Soft science-fiction, Türkçe karşılığıyla yumuşak bilimkurgu eserlerinde bilimsel açıklamalar daha esnek bırakılır ve bu türdeki eserler fen bilimlerinden çok sosyal bilimlerle ilgilenir.

Bu ikisinin dışında ifade bakımından hard science-fiction’a benzeyen ve alt tür kabul edilen bir tür daha vardır. Adı “*hard-core science fiction*” olan tür, Türkçe’ye “*Saf Bilimkurgu*” olarak çevrilmiştir. Bu türde yazar, “*ideolojik göndermeler*” yaparak çağdaş siyaseti tenkit eder ve arzuladığı dünyaya dair verdiği tasvirler, “*ütopyik söylemler*”e kadar gider.⁶⁶⁵ Bu yönüyle bu alt tür aslında bir taraftan da ütopya türüne yaklaşmaktadır, denilebilir.

⁶⁶² Dilek İnneci Bozkaplan, 1990–2008 Arası Çocuk Edebiyatımızda Fantastik ve Bilim-Kurgu Romanlar Üzerinde Bir İnceleme, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir 2010, ss. 389-390.

⁶⁶³ Dilek İnneci Bozkaplan, a.g.e., s. 50.

⁶⁶⁴ Dilek İnneci Bozkaplan, a.g.e., s. 44.

⁶⁶⁵ Gary Westfahl, “Hard Science Fiction”, David Seed, A Companion to Science Fiction, Oxford:Blackwell Pub, 2005, s. 189’dan akt.: Veli Uğur, 1980 Sonrası Türkiye’de Bilimkurgu Romanları, Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 65.

Bu iki alt tür haricinde bilimkurguya aşırı derecede yakın olmasıyla bilinen başka türler de bulunur. Bundan dolayı bilimkurgunun alt türü olarak değerlendirilebilirler. Bu türler; bilimsel fantezi, aliens ve sosyal bilimkurgudur.

Bilimsel fantezi, bilimkurgudan daha fazla tutulduğundan ondan daha ünlüdür. Bu türde mitik ve ananevî unsurlar bilimle birleştirilerek verilir ve mantığa yahut bilime karşı gelip gelmediğine fazla dikkat edilmez. Ancak türün bilimle temas içinde olmasından dolayı anılan mitik ve ananevî unsurların “*kısmen bilimsel bir temeli*” olduğu inancı okurda oluşturulur. İçerdiği zaman ve mekân bilinmez. Nehir romanlar şeklinde basılır ve popüler kültürün ürünü olarak kabul edilirler.⁶⁶⁶

“*Yabancı yaratıklar*” diye anılabilecek Aliens alt türü “*Modernizmin tekçi rakip kabul etmeyen düşünce sistemini*” göstermektedir.⁶⁶⁷ Bu türde genellikle uzaylı yahut insan dışı varlıkların dünyayı işgal etmesi ve insanoğlunun dünyayı bu yaratıklardan arındırarak mutlak egemenlik sağlaması anlatılır.

Sosyal bilimkurgu alt türü aslında değindiği sosyal konular yönüyle yumuşak bilimkurgu türü dâhilinde incelenebilir. Diğer taraftan “*geçmişteki dünyanın bilimsel temelleri*” hakkında fikir yürütür ve buna bağlı olarak günümüz dünyasının değerler sistemini sorguya çeker.⁶⁶⁸

Sinemada ise bilimkurgu türünün iki çeşidi vardır. Bu iki çeşit gelecek hakkındaki fikirleriyle birbirinden ayrılır. Biri bilimsel gelişmelerin devamlılığı sayesinde dünyanın yaşanabilecek bir yer olduğunu belirterek “*ütopyan*”, diğeri ise aynı gelişmelerin dünyayı adeta cehenneme çevireceğini söyleyerek “*distopyan*” bir yapı arz eder.⁶⁶⁹ Buradan yola çıkılarak iki ad önermesinde bulunulabilir; ütopyan bilimkurgu ve distopyan bilimkurgu. Aslında sinema da edebiyat gibi bir sanat dalı olduğundan sinemada yapılan bu çeşitlendirme edebî anlamda bir alt tür olarak bilimkurgu için kullanılabilir.

⁶⁶⁶ Carol-Lynch Brown-Carl M. Tomlinson, *Essentials of Children's Literature*, Allyn and Bacon, 3. Bsk., Amerika 1999, s. 120.

⁶⁶⁷ Veli Uğur, 1980 Sonrası Türkiye’de Bilimkurgu Romanları, *Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 67.

⁶⁶⁸ Veli Uğur, a.g.e., s. 68.

⁶⁶⁹ Ünsal Oskay, *Çağdaş Fantazy, İnkılâp Kitabevi*, İstanbul 2014, s. 180.

Bütün bunlar dikkate alındığında bilimkurgunun sekiz alt türünün olduğu söylenebilir. Bunlar; 1. Bilimsel Bilimkurgu 2. Yumuşak Bilimkurgu 3. Saf Bilimkurgu 4. Bilimsel Fantezi 5. Yabancı Yaratıklar 6. Sosyal Bilimkurgu 7. Ütopyan Bilimkurgu 8. Distopyan Bilimkurgu'dur.

2.19.3.4. Türk Edebiyatı'nda Bilimkurgu

Türk edebiyatında bilimkurgu türünün var olması 1980'leri bulmaz. Tanzimat dönemi yazarlarından Ahmet Mithat Efendi'nin Jules Verne'i taklit ederek yazdığı "*Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*"⁶⁷⁰ adlı romanının bilimkurgunun Türk edebiyatındaki ilk nüvelerinden olduğu söylenebilir. Ancak roman Tanzimat Dönemi dâhil olmak üzere günümüze kadar gelen yazarların neredeyse ortak sorunu olan Batı'nın sadece biliminden yararlanması gerektiği hakkındadır.

Ancak bu türün Türk edebiyatında 80'lerden sonra parladığı söylenebilir ve o dönemin akla gelen en önemli ismi Gültен Dayıoğlu'dur. "*1981 yılından*" itibaren gerek bilimkurgu gerekse fantastik türlerde eserler kaleme alan yazar, çevre bilinci içerisinde evrensel problemleri anlatarak insanlarda bu konulara dair bir şuur oluşturmaya çalışır.⁶⁷¹

Diğer taraftan bu tür 80 sonrasında belirli fikirlerin aracı olarak kullanılmış, üç farklı alanda gelişmiştir; "*Ali Nar'ın yazdığı Uzay Çiftçileri İslamcı düşüncüyü, M. Semih Arıcı'nın yazdığı Uluğ Bey: Ganimid Savaşçıları milliyetçiliği ve Zühtü Bayar'ın kaleme aldığı Sahte Uygarlık romanı ise anarşizmi*"⁶⁷² önceleyen bilimkurgu türündeki eserlerdir.

Günümüzde Türk edebiyatında bilimkurgu türüne Batı'daki kadar değer verilmediğinden bu tür daha çok Türkiye'de çocuk edebiyatı alanında var olmuştur, denilebilir. Bu durum da tıpkı 80'ler sonrası bilimkurgu türünde verilen eserler gibi ideolojik amaçlıdır; çocuklara bilimi sevdirmek ve onları bilime yönlendirmeye bu tür eserlerle çalışılır.

⁶⁷⁰ Seda Uyanık, Bir Osmanlı Bilimkurgusu: Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları, Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 55.

⁶⁷¹ Dilek İnneci Bozkaplan, 1990–2008 Arası Çocuk Edebiyatımızda Fantastik ve Bilim-Kurgu Romanlar Üzerinde Bir İnceleme, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir 2010, s. 31.

⁶⁷² Veli Uğur, 1980 Sonrası Türkiye'de Bilimkurgu Romanları, Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 65.

2.19.3.5. Bilimkurgu ve Fantastik Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar

Beslendiği kaynakların hemen hemen aynı olması ve tür olarak birbirine yakın zamanlarda ortaya çıkması gibi sebeplerden dolayı iki türün bazen aynı tür olduğu söylenmekle birlikte bazen de bilimkurgunun fantastik edebiyatın bir alt türü olduğu görüşü ortaya atılmaktadır. Ancak iki tür de tamamen farklı amaçlarla meydana gelmiştir. Fantastik, Aydınlanma Çağı'nın dinin reddi neticesinde çıkan manevî boşluğu doldurmanın, bilimkurgu ise Aydınlanma Çağı'nın bilimsel ve teknolojik gelişmelerini pekiştirmenin çabasıdır. Bütün bunlara rağmen aralarında benzer noktalar yok değildir; ancak farklılıkları benzerliklerden ağır basmaktadır.

2.19.3.5.1. Benzerlikler

Gerek fantastik gerekse bilimkurgu bir mit yaratımının peşindedir. Bilimkurgu bu miti geleceğe yoğunlaşarak teknolojik imkânlarla kurarken fantastik söz konusu miti “geçmişin mitleri ve tanrılarıyla farklı bir gelecek” şeklinde oluşturur.⁶⁷³ Ancak bilimkurgudaki bahsi geçen gelecek günümüze çok uzakken fantastikteki çok daha yakın bir gelecektir.

İki türe de olan ihtiyacın tek bir istekten geldiği belirtilir; “*gündelik yaşamın bilinen özellikleriyle ve sorunlarıyla karşılaşmaktan çok, yaşamın kendilerini de heyecanlandıran olaylarıyla tanışmak*”⁶⁷⁴. Hatta bu yüzden iki tür de “kaçak” olmakla suçlanır. Bu iddiaya göre iki tür de kişiyi gerçek yaşamdan uzaklaştırmakta; farklı, gerçekliği zemin almayan, hayalî bir dünyaya götürmekte, kişinin gerçek dünya ile olan bağlantısını kopartmaktadır.

Mekân olarak iki tür de aynı yerleri tercih eder. Bunlar; “1. Dünya 2. Galaksiler 3. İnsan bedeni 4. Yeni keşfedilen gezegenler 5. Mağaralar 6. Paralel evrenler”dir⁶⁷⁵. Bunların dışında fantastikte hiç var olmayan hayalî mekânlardan da söz edilebilir.

Her ne kadar türlerden biri gelecekle diğeri geçmişle ilgilense de aslında iki tür de “*bize tanıdığımız şeyleri, bütün o iktidar kavgarını, aldatmacaları bir sürü*

⁶⁷³ Diren Yardımlı, Fantastiğin Edebiyatı, 2003, <http://izedebiyat.com/yazi.asp?id=15823> (E.T: 14.5.19).

⁶⁷⁴ Sedat Sever, “Mo'nun Gizemi”nin Yazınsal ve Eğitsel Özellikleri, Roman Kahramanı Fadiş'in Doğumunun 30. Yılında Türk Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yazarı Gültün Dayıoğlu ve Yazını, Altın Kitaplar Yayınevi, Eskişehir 2001, s. 32.

⁶⁷⁵ Dilek İnneci Bozkaplan, 1990–2008 Arası Çocuk Edebiyatımızda Fantastik ve Bilim-Kurgu Romanlar Üzerinde Bir İnceleme, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir 2010, s. 89.

*imkânsız görünen şey yerleştirerek anlatıyor.*⁶⁷⁶ Yani iki tür de farklı yollarla aynı konulara değinmekte ve benzer şeylerden bahsetmektedirler. Bunu Dilek İnneci Bozkaplan, doktora tezinde Türk edebiyatından incelemiş olduğu 71 fantastik ve bilimkurgu hikâye kitaplarındaki konuları sıralayarak kanıtlar;

*“Dünyanın ve Evrenin Sonu, Teknolojik Buluşlar ve Topluma Etkisi, Beslenme Hapı, Mitoloji, Efsaneler, Masallar, Din, Zaman, Bugüne Gönderme Politika, Kötü Damar, Ütopya, Distopyalar, Zamanda Yolculuk, Yıldız ve Uzay Gemileri ve Uzay Araçları, Telepati, Parapsikoloji, Hipnoz, Kimlik Yitirme, Kobay Olarak Kullanılan İnsanlar ve Hayvanların Bulunduğu Bilim Üsleri, Dil (İşaret Dili, Değişik Alfabeler, Sözsüz İletişim, Renklerin Dili), Işınlanma ve Görünmezlik, Uzaya Yolculuk, Atomlara Ayrışma, Fantastik ve Bilim-Kurgu Mekânları, Bitki Örtüsü, Olağanüstü ve Gizemli Olaylar, Olağanüstü Eşyalar, Uzay Müziği, Uzay Savaşları ve Silahları, Uzay Çiçeği, Karadelik, Göç, Meteor, Göktaşı, Gizemli Taşlar, Cinsellik, Üreme, Metruk ve Gizemli Ev.”*⁶⁷⁷

Buradan yola çıkılarak fantastik ve bilimkurgunun benzer konuları seçtiği sonucuna varılabilir. Ancak, fantastiğin seçtiği konular daha çok gerçekdışı unsurlarla, bilimkurgunun konuları ise bilime dayalı gerçekler ve gerçekleşebilecek düşüncelerle alâkalıdır.

İki türün de hem çocuk hem de yetişkin edebiyatında eserleri bulunur. Fakat çocuklar için yazılan eserlerde konusu kısa, kurgusu da basit tutulurken yetişkinler için olan eserlerde iki türün girift yapısıyla karşı karşıya kalınır.⁶⁷⁸

İki tür de karşılaşılan şaşırtıcı şeyler karşısında okuru “*tedirgin etme*”nin peşindedir⁶⁷⁹ ve ayrıca okurun ilgisini çekebilmek için iki türde de “*görünümün/görsel kimliğin*”⁶⁸⁰ çok önemli olduğu söylenebilir.

2.19.3.5.2. Farklılıklar

Fantastikte çoğu zaman kişilerden kimin iyi ya da kimin kötü olduğu gayet açık olmakla birlikte odak noktası olarak birey ele alınır. Buna rağmen bilimkurguda

⁶⁷⁶ Bülent Somay, Açılış Konuşması, Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 15.

⁶⁷⁷ Dilek İnneci Bozkaplan, 1990–2008 Arası Çocuk Edebiyatımızda Fantastik ve Bilim-Kurgu Romanlar Üzerinde Bir İnceleme, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir 2010, s. 170.

⁶⁷⁸ Dilek İnneci Bozkaplan, a.g.e., s. 473.

⁶⁷⁹ Nuran Özlük, Türk Edebiyatında Fantastik Roman, Hiperlink Yayınları, İstanbul 2011, s. 33.

⁶⁸⁰ Emel Yurtkulu Yılmaz, 20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, s. 27.

kişilerin şahsiyeti ilk bakışta anlaşılmaz ve uygarlık esas alınır.⁶⁸¹ Yani fantastikteki kişiler düz, bilimkurgudakiler ise yuvarlak karaktere sahiptir. Ayrıca fantastik genel olarak modernite karşısında bireyin düştüğü ahlâkî durumu incelerken bilimkurgu topyekûn bir milletin ya da toplumun geleceğine dair gelişimiyle ilgilenir, bu yüzden de ahlâktan çok medenî durum üzerinde durulur. Buna bağlı olarak iki tür de okura birer soru yöneltmektedir. Bilimkurgu, “*Benim bu dünyadaki yerimin neresi olduğu*”, fantastik ise “*Benim kim olduğum*” sorusuyla ilgilenir. Bu yüzden bilimkurgu insanın dış gerçekliğine fantastik iç gerçekliğin ardındaki şeylere merak duyar.⁶⁸²

Jean Gattegno iki türü birbirinden faydalandığı duygularla ayırt eder. Buna göre bilimkurgu gelecek hedefli olduğundan “*iyimser*” bir ruh hâli içindeyken fantastik geçmişten beslendiğinden dolayı “*kaygı ve korku*” doludur.⁶⁸³ Bilimkurgunun iyimserliği gelecekte insanoğlunun bilim ve teknoloji sayesinde ulaşacağı imkânlardan, fantastiğin korkusu ise gerçekleşmekte olan gelişmeler neticesinde insanın manevî tarafının yok olduğu noktasındadır.

Bilimkurgudaki şeylerin “*gerçekleşme ihtimali*” varken fantastikte böyle bir ihtimalden bile bahsedilemez.⁶⁸⁴ Fantastikte “*periler, cinler, cüceler, devler, vampirler*” vb. gibi sıradışı varlıklar bulunmaktayken bilimkurgu türünde bu türden varlıklar yoktur.⁶⁸⁵ Bilimkurguda bu türden varlıklar bulunsa bile muhakkak bilimsel bir açıklamayla birlikte sunulur.

Michael D.C. Drout ise iki türün arasındaki farkı belirtirken bilimkurgunun gelecek, fantastiğin geçmiş odaklı olduğunu söylemekle birlikte iki türde de şaşılacak bir şeyle karşılaşıldığında iki türün takındığı tutumu göz önünde bulundurur. Buna göre bilimkurgu hemen şaşılacak şeyin bilime dayalı bir açıklamasını yaparken fantastik sadece “*Bu sihirdir!*” demekle yetinir.⁶⁸⁶

⁶⁸¹ Diren Yardımlı, *Fantastiğin Edebiyatı*, 2003, <http://izedebiyat.com/yazi.asp?id=15823> (E.T: 14.5.19).

⁶⁸² Tuğçe Çankaya, *Constructing and Deconstructing Chivalric Romance and Modern Fantasy Literature*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2015, ss. 250-251.

⁶⁸³ Jean Gattegno’dan akt.: Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s. 14.

⁶⁸⁴ Dilek İnneci Bozkaplan, *1990–2008 Arası Çocuk Edebiyatımızda Fantastik ve Bilim-Kurgu Romanlar Üzerinde Bir İnceleme*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir 2010, s. 44.

⁶⁸⁵ Dilek İnneci Bozkaplan, a.g.e., s. 472.

⁶⁸⁶ Mark Anthony Fabrizi, *Teaching critical literacy skills through fantasy literature: Case studies from three Connecticut high schools*, Kingston University, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İngiltere 2012, s. 44.

Fantastik “*sosyal konular*”a bilimkurgudan daha fazla değinmektedir. Bununla birlikte bilimkurgu, bilimsel fikirler ve teorileri dikkate almakta ve bunları bilimsel bir dille aktarmaktadır. Hâlbuki fantastik değindiği konuları doğrudan okura söylememekte, çeşitli imgelerin ardına saklayarak “*psikanalitik yollar*”a başvurur.⁶⁸⁷

2.19.4. Ütopya

Ütopya, Batı temellidir. Batı’da insanın kusurlu addedileceği birincil güdüler ya da Hristiyanlık dünyası için yedi ölümcül günah sorunsalından hareketle ütopyalar kurulur. Buralarda insanlar acıkmaz, şehvet denilen şey yoktur, sadece üremek için bazı şeyler kullanılır vs. Hâlbuki İslâmiyet’in cennet anlayışında insan hem kusuru hem de kusursuzluğu ile kabul edilir ve ütopya tasarımına gerek kalmaz; çünkü Müslüman kişi, öldükten sonra ödüllendirileceği bilincine sahiptir.

Hayal ülke anlamına gelen ütopya çoğunlukla siyasî bir hiciv olarak okunabilir; çünkü yazar her şeyin refah içinde yürütüldüğü genellikle adadan oluşan bir ülke hayal eder. Bu ülkede insan faktörü neredeyse sıfıra indirilmiştir, insanlar yine vardır; ancak her şey programlanmış bir şekilde tekdüze işler. Siyasî bir hiciv olarak görülmesindeki sebep özellikle yazıldığı dönemde ülkenin politika camiasında ne eksikse ne aksi yönde gidiyorsa yazarın bizzat o duruma eğilerek bir hayalî ülke kurmasıdır. Necdet Kesmez, bir türün ütopya sayılabilmesi için üç özellik sayar. Bunlar;

“1. Sosyolojik, psikolojik, ekonomik, çevresel vb. alanların verilerinden yararlanılarak ya da tamamen düş gücüyle yeni bir dünya projesi oluşturmak. 2. Oluşturulan projeyi ilgi çekici bir öykü hâline getirmek. 3. Bu öyküyü edebî bir eserle okuyucuya veya seyirciye sunmak.”⁶⁸⁸

Yazar, ütopyasını yazmadan önce mutlaka bilimsel veriler ışığında hareket eder; çünkü kurduğu ülke son derece planlı ve programlı olduğu için bu verilere ihtiyacı vardır. Bu tasarımı aynı düzeniyle birlikte metne aktarmak ve bunu okurla buluşturmak yine tasarımı oluşturmak kadar zahmetlidir; çünkü ütopya bir bakıma gelecek tasarısı olduğundan yazarın sunmuş olduğu öneriler çok afakî olmamalı, okur saçma bulmamalıdır. Afakî olsa bile yazarın dayandırdığı bilimsel verilerle

⁶⁸⁷ Yiğit Değer Bengi, *Fantastiğin Kökenleri: Mitoloji ve Gotik*, Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 126.

⁶⁸⁸ Nuran Özlük, *Türk Edebiyatında Fantastik Roman*, Hiperlink Yayınları, İstanbul 2011, s. 37.

desteklendiğinden okurun aklına eserin gereksiz olduğuna dair düşünceler gelmeyecektir.

Ütopyanın fantastikle benzeşen tarafı iki türde de yer alan hayal unsurudur. Bu iki türdeki hayal de yazarlar tarafından kurulur. Ancak bir noktada ayrılırlar. Fantastikte hayalle birlikte iyi ve kötünün çatışması da mevcuttur. Hâlbuki ütopya da bir mutluluklar ülkesi kurulmuş, her şey kaostan uzak muntazam sürmektedir. Fantastik, hem toplumdaki hem de eserdeki kaosla var olur. Ütopya da ise yazıldığı dönemde mutlaka bir kaos hâkimdir; fakat eserin içinde bu kaosa yer yoktur. Tür, varlığıyla gerçek dünyada kaosla savaşıyor.

İçinde fantastik hissi barındırması nedeniyle; “*Sembolizm, Sürrealizm, Dadaizm, Magic Realizm, Artbrut, Deli Sanatı (Art of the Insane)*”⁶⁸⁹, “*oneirizm, otomatizm*”⁶⁹⁰, “*Art Nouveau*”⁶⁹¹, “*Siberpunk*”⁶⁹² vb. gibi fantastiğe yakın sayılan diğer akım ve sanatlardır.

2.19.5. Fantastik Realizm

Fantastiğin bir edebî tür olarak akım da olabileceği inancı belki de resim alanındaki fantastik Realizmden kaynaklanmaktadır. Çıkış şartlarını ve yansıttığı şeyleri incelemek türün akıbeti bakımından önem arz eder.

20. Yüzyılın başlarında meydana gelen Sürrealizm yaklaşık elli yıla yakın bir süre Avrupa’yı etkisi altında bırakmıştır. Bunun dışında sembolizm, ekspresyonizm ve soyut çalışmalar da hemen hemen Sürrealizmle aynı ekseninde hareket eden ürünler ortaya koymuştur. Bu akımlar 1950’lerde bitiyormuş gibi bir izlenim uyandırır.

Avrupa’nın 20. yüzyılına bakıldığında “*dört fantezist sanatçı kuşağı*” görülmektedir. Bunlar; 1. Sembolizm sonrası ve 1. Sürrealist kuşak, 2. Viyana

⁶⁸⁹ Ömer Yiğit Aral, *Fantastik Resimde Mekân Kurgusuna Analitik Bakış*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik, İstanbul 2009, s. 2.

⁶⁹⁰ Ayşe Selcen Yücelen, *Fantastik Realizmde Kurgu ve Kompozisyon*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011, s. iv.

⁶⁹¹ Ada Myriam Scanu, *Art Nouveau Art fantastique*, Bolonya Üniversitesi, 2004, s. 17.

⁶⁹² “*Siberpunk metinleri, teknolojik aklın kuvvetlerinin izini bıraktığı bir kültür politikası kurarak ve bu aklın sınırlamalarına direnerek insanlık durumunu aşmayı vaat eder, hatta bu aşkınlığı üretir belki de, fakat bu nevi bir aşkınlık her zaman teslimiyet anlamına da gelecektir.*” Bkz. K. Murat Güney, *Başka Dünyalar Mümkün*, Varlık Yayınları, İstanbul 2007, s. 234.

Fantastik Gerçekçilik Okulu, 3. Hayalgücü Sanatı Topluluğu, 4. 1980 sonrası Bağımsız Kuşak'tır.⁶⁹³

Sürrealistler gibi düş ile gerçek dünyayı birleştirerek bir ders vermeye çalışan⁶⁹⁴, ilk adımda birbirinden haberi olmayan; fakat aynı türde eserler veren beş sanatçıdan yeni bir ekol meydana gelmiştir.⁶⁹⁵ Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1946'da oluşturulan bu Viyana Fantastik Gerçekçilik Okulu'nun, ilk önce Sürrealizmin yeni yüzü olduğu düşünülmüştür. İki zıt kavram gibi duran fantastik ve gerçekçilik eserlerinde “*hassas, detaycı, el becerisine ve güçlü bir desen anlayışına dayanan teknik*”ler gerçeği, “*dinsel ve gizemli konular ve sembolcü yaklaşımları*” ise fantastik bakış açılarını yansıtmıştır. Uluslararası platformda 1962'de açtıkları sergiden hareketle bu akımın Sürrealizmin devamı olduğu düşüncesi varsayılmıştır. 1972'de de Japonya'da bir sergi açmışlar ve o zamana kadar yaklaşık 60 sanatçının bu ekolde eserler vermesi akımın ne kadar güçlü olduğunu göstermiştir.⁶⁹⁶

Viyana'da 26 yıl yaşayan Türkiye'nin fantastik ressamlarından Erol Deneç, bu ekolün tarihini açıklamaktadır. 1950'li yıllarda “*Taşizm, Art informel, action painting, Dada vs.*”⁶⁹⁷ gibi sanatlar ön planda olduğundan Fantastik Realizm 60'lardan sonra tanınmıştır. Bunda akımın sanatçılarının 62'de açtıkları serginin büyük bir etkisinin olduğu düşünülebilir. Art arda yıkımlar yaşayan Avrupa ve dünyanın inanacak hiçbir şeyi kalmamış ve manevî tarafı da boş hâle gelmiştir. Bu eksikliği dolduracak bir şeye

⁶⁹³ Ömer Yiğit Aral, *Fantastik Resimde Mekân Kurgusuna Analitik Bakış*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik, İstanbul 2009, ss. 55-56.

⁶⁹⁴ Gülnur Koç, *Türk Resminde Fantastik Eğilimler*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006, s. 32.

⁶⁹⁵ Sema Maşıklı, *Avrupa Sanatı'nda Romantizm'den Günümüze Fantastik Eğilimler*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006, s. 29.

⁶⁹⁶ Ömer Yiğit Aral, a.g.e., ss. 56-58.

⁶⁹⁷ **Action Painting**; Tuval üzerine boya sıçratmak ya da damlatmak üzerine dayalı, böylelikle bilinçaltının durumu devralıp bir sanat eseri üreteceği resim tarzı. Action Painting, bazı entelektüel düşüncelerin gerekli olduğu soyut sanat türüyle karıştırılmamalıdır. Bununla birlikte action painting'in savunucuları, onu Taşizm'den ayırırken 'kaligrafinin' güzelliğinin sanatçının el bileğinin hareketlerinde yattığını düşünerek kaligrafiyi action painting'e eklemeye çalışır. Bkz. Peter and Linda Murray, *The Penguin Dictionary of Art & Artists*, Penguin Books, İngiltere 1983, 5. Bsk., ss. 3-4.

Art Informel; “*Fransız eleştirmen Michel Tapie tarafından 1940lar'da ve 1950ler'de Avrupalı sanatçılar arasında, ABD'deki Soyut Dışavurumculuk'a eşdeğer olan spontan soyut resmi tanımlamak için kullanılan terim. Tapie bu terimi Un Art Autre (1952) adlı kitabında sanata kazandırmış, Art Autre ve Art Informel çoğu zaman birbirine eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Bu iki terim nadiren hassasiyetle ele anılır. Ancak bazı eleştirmenler Art Informel'i Art Autre eğiliminin sadece bir yönünü temsil eden daha dar bir terim olarak görürler. İngilizce'de 'Informalism' terimi bazen Art Informel'e eşdeğer olarak kullanılır, ancak (Tapie'nin kendisinin tasarladığı) 'informel' kelimesi 'gayri resmi' yerine 'biçimsiz' olarak tercihe edilebilir.*” Ian Chilvers, *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford University Press, 3. Bsk., New York 2004, s. 35.

Taşizm; “*i. Fransızca. Bilinçli bir çabadan ziyade içgüdünlü ve değişimin resmin oluşumunu kontrol ettiği, renklerin rasgele tuval üzerine konulduğu bir resim tarzı.*” Robert A. Sungenis, *Bob's Dictionary of Big Words*, CAI Publishing, Amerika 2016, s. 136.

ihtiyaç duyulmaktadır. O yıllarda hippilerin Hindistan’a vb. ülkelere giderek narkotik araçlarla halüsinasyonlar, sanrılar vs. görmeleri insanın sanılanın aksine bir de manevî dünyasının olduğu bilincini beraberinde getirir. Ardından mistik algılar yeni dünya ile tanışır, dengesizliği ortadan kaldırır ve böylelikle Fantastik Realizm ortaya çıkar.⁶⁹⁸

Sürrealistlerle ortak taraflarının olmasına rağmen fantastik realist sanatçılar “yüksek ve yüce konular ve kavramlar ile ilgilenirler; Savaş ve Barış, Doğa ve Kültür, Toplum, Dinler ve Mitler...” gibi.⁶⁹⁹ Ayrıca “dünyanın tarihinin araştırılması, geçmiş zamanlarda olmuş olayların incelenmesi”ni⁷⁰⁰ gerekli gördüklerinden Sürrealistlerden bir kez daha ayrılırlar; çünkü Sürrealistler bireyin bilinçaltını hedef aldıklarından eserler daha öznel konular üzerinedir, diğer taraftan fantastik realistlerin önemseydiği konulardan hareketle daha toplumsal oldukları söylenebilir.

Fantastik Realizm Sürrealistler gibi bilinçaltıyla ilgilenir. Ayrıca fantastik yönünü toplumdaki dinî ve mitik unsurlarla besler. Bütün bunlardan dolayı Fantastik Realizm edebî bir tür olan fantastikten ayrılır. Edebî tür olan fantastik psikolojinin alanı olan bilinçaltına kullandığı arketipik motiflerle girer gibi görünür; fakat aslında amacı eskinin ne kadar iyi olduğunu göstermektir ve bunun altında psikotik nevrozlar aranmamalıdır. Hâlbuki gerek Sürrealizm gerekse fantastik Realizm aracılığıyla eskinin kullanımı bilimsel bir zemine oturtulabilir; çünkü görülen halüsinasyonlar ya bilinçaltı ya da narkotik araçlar vesilesiyledir. Diğer bir nokta olan din ise klasik fantastik türde bir “pozitivist 19. yüzyılın vicdan rahatsızlığı” olarak karşımıza çıksa da modern ve postmodern fantastikte yeri yoktur. Yeri geldiğinde dinle ve kutsal olan her şeyle dalga geçer. Onun Sürrealistler ve fantastik realistlerin kullandığı doğaüstüne başvurmasının amacı bilimin de açıklayamayacağı doğaüstü unsurların varlığına insanlığı inandırmaktan başka bir şey değildir. Bu yüzden bu iki akımın edebî olan fantastik türle bir ilgileri bulunmamaktadır. Yalnızca aynı dönemde bulunmaları aralarında bir fikir alışverişinin olabileceği fikrini uyandırmaktadır; ancak onda da her

⁶⁹⁸ Erol Deneç, Fantastik Realizm, 2004, 10’dan akt.: Sema Maşkıllı, Avrupa Sanatı’nda Romantizm’den Günümüze Fantastik Eğilimler, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006, ss. 29-30.

⁶⁹⁹ Ömer Yiğit Aral, Fantastik Resimde Mekân Kurgusuna Analitik Bakış, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik, İstanbul 2009, s. 58.

⁷⁰⁰ Şenay Kırgız, E.T.A Hoffmann’ın Eserlerinde Fantastik Öğeler, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010, s. 50.

birisinin alışveriş neticesinde ortaya çıkan şeyleri farklı amaçlarla kullandıklarından dolayı ayrılmaktadırlar.

2.20. Dünya Edebiyatında Fantastik

Bir türün ne zaman ve nerede ilk ortaya çıktığı neredeyse her zaman araştırmaların ilk basamaklarından birisini oluşturur. Fantastik tür için de aynı şey geçerlidir. Ancak kuramcılar birbirinden farklı ilk eser isimleri vermektedir. Bunlardan ilki 3. yüzyılda yaşayan Samosatalı Lucien'in Lucian'dan Yergiler adlı eseridir.⁷⁰¹ Bu bilgi biraz şüpheli görünür; çünkü fantastiğin çıkış noktasında akılcılığa ve özellikle de Aydınlanma Çağı'na isyanın olduğu bilinmektedir. Türe dair eser vermemekle birlikte fantezi kelimesini bugüne en yakın hâliyle “*günlük deneyimde temeli olmayan garip ve tuhaf fikirler*” anlamında ilk Geoffrey Chaucer'ın kullanıldığı öne sürülür.⁷⁰² Fantastiğe yakın bir kelimenin 14. yüzyılın İngiltere'sinde anılması türün geleceği açısından önem arz eder. Diğer taraftan 1762'de “*Lord Henry Home Kames'in yazdığı Eleştiri Elemanları*” adlı kitabında fantastiğe değinir.⁷⁰³ Kelimenin özellikle bir eleştiri kitabında geçmesi türün genel kanaatine uygun olarak 18. yüzyılda doğduğuna işaret eder. Buna karşın Todorov fantastiğin bir tür olarak ortaya çıkmasında Jan Potocki'nin 1814'te yayımlanan “*Saragosa'da Bulunmuş Elyazması*”⁷⁰⁴ adlı eserinin rol oynadığını söyleyerek türün başlangıç tarihini 19. yüzyılın başlarına çeker.

Fantastiğe 17. yüzyılda yayımlanan Kepler Somnium'un Rüya ve Cyrano de Bergerac'ın Öteki Dünya adlı eserlerinin öncülük ettiği⁷⁰⁵ söylenmekle birlikte fantastiğin “*18.yüzyılda; Hoffmann, Nodier, İrwing, Lowecraft gibi romantiklerin verdiği eserlerle bir edebiyat türü haline*”⁷⁰⁶ geldiği iddia edilir. Ayrıca, gotik türdeki William Beckford'un Vathek ve Sasques Cazotte'in Âşık Şeytan'ı, Dashiell Hammett ve Raymond Chandler'in Kara roman türündeki eserleri ve özellikle “*Romantizm*

⁷⁰¹ Michael White, Tolkien, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2003, s. 84.

⁷⁰² Brian Stableford, Historical Dictionary of Fantasy Literature, The Scarecrow Press, Amerika 2005, s. xxxv.

⁷⁰³ Edward James, Farah Mendlesohn, The Cambridge Companion to Fantasy Literature, Cambridge University Press, Cambridge 2012, ss. 34-35.

⁷⁰⁴ Tzvetan Todorov, Edebiyat Kavramı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2015, 2. Bsk., s. 39.

⁷⁰⁵ Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray'ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, ss. 48-50.

⁷⁰⁶ Emel Yurtkulu Yılmaz, 20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2007, s. 30.

akımının ileri sürdüğü “En iyi kural kuralsızlıktır” deyimi”nin fantastiğe yol açtığı da düşünülür.⁷⁰⁷

Fantastiğin Lewis Carol’un Alice Harikalar Diyarında eseriyle bir tür olduğu var sayılmakla birlikte “*William Morris’in (1834-96) modern fantaziye doğuran ilk kişi olduğu*”⁷⁰⁸ da belirtilmektedir. Ancak ilginç bir şekilde bu isimlerden evvel İngiltere’de realist edebiyatın isimlerinden Charles Dickens, “*Bir Noel Şarkısı ve Perili Ev*”⁷⁰⁹ isimli fantastik türe girebilecek eserler kaleme almıştır. Ayrıca bu türde henüz yeni eserler verilmekteyken bu dönemde müzik alanında Hector Berlioz’un 1830’da icra edilen “*Fantastik Senfoni*”sinin⁷¹⁰ varlığı aslında fantastiğin uzun zamandır Avrupa’da konuşulduğunu kanıtlar mahiyettedir.

“19. yüzyılın ikinci yarısında pozitivist felsefe”nin bütün camialar tarafından benimsenmesine rağmen, “*Honoro de Balzac, Nikolay Vasilyeviç Gogol, Fiodor Mihayloviç Dostoyevski, Guy De Maupassant*” gibi yazarların eserlerinde fantastik unsurlara rastlanır.⁷¹¹ “*Nikolas Vasilyeviç Gogol’un, Burun(1835); Mérimée’nin İlle Venüs(1837) Maupassant’ın Suda(1876), Soyuk El(1877), Horla(1887) Edward Bellamy’nin Geriye Bakmak(1888) ve William Morris’in Gelecekte Anılar(1889)*”⁷¹² gibi eserler fantastik türe dâhil edilemese de bu eserler çokça fantastik unsur barındırmasından dolayı önemlidir. Balzac’ın İnsanlık Komedyası, Seyyah Melmont, Yüz Yaşındaki Adam, Lois Lambert, Tılsımlı Deri, Uzun Hayat, İsa Flandre, Kızıl Han, Kura Askeri, Veda, Gambara, Mahvolan Şaheser, Lanetli Çocuk, Seraphita 19. yüzyılda fantastik etkiden oldukça fazla yararlanması nedeniyle öne çıkan eserleridir.⁷¹³ Guy de Maupassant’a günümüz itibariyle fantastik diyemeyiz; çünkü eserleri hemen hemen psikanalizle aynı dönemde yayımlanmıştır ve sanki bu yüzden

⁷⁰⁷ Şenay Kırgız, E.T.A Hoffmann’ın Eserlerinde Fantastik Öğeler, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2010, ss. 10-11.

⁷⁰⁸ Tuğçe Çankaya, Constructing and Deconstructing Chivalric Romance and Modern Fantasy Literature, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2015, s. 27.

⁷⁰⁹ Şenay Kırgız, a.g.e., s. 73.

⁷¹⁰ İsmail Hakkı Burdurlu, Hector Berlioz Fantastik Senfoni’nin (Op.14) Bölümlerinden Seçilen Belirli Sahnelerin Orkestral Yorumlama Açısından Müzikal Karakter Analizi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Çalışması Raporu, Ankara 2016, s. 2.

⁷¹¹ Seda Gül Kartal, Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Roman ve Hikâyelerinde Fantastik Öğeler (1923-1960), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, ss. 17-18.

⁷¹² Seda Gül Kartal, a.g.e., s. 18.

⁷¹³ İnci Taş, 1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, ss. 10-11.

eserleri “*karmaşık tinsel durumların etkisi altındadır*”⁷¹⁴. İllâki fantastik türde adı anılmak istenirse onun eserleri için tekinsiz fantastik demek uygun düşer; zira eser kişilerinin psikanaliz aracılığıyla ruhsal durumlarına açıklama getirilir.

Avrupa’da 19. yüzyılda böyle bir atmosfer varken Amerikan edebiyatından Nathanel Hawthorne ve Edgar Allen Poe’nun da Romantizm ile fantastiğin birbirine karıştığı eserler vermeleri⁷¹⁵ ne kadar okyanus ötesi olsa da fantastik türün diğer kıtaya sıçramış olduğunu gösterir.

Sanayi Devrimi ile bütün dünyayı etkisine alan ülkeler arasındaki hız yarışının ardı sıra getirdiği savaşlar yazarlarda fantastik dünyaya sığınma ihtiyacı doğurmuştur. Belki de 20. yüzyılda bu denli başarılı fantastik eserler verilmesinin altında bu patlama noktası yatmaktadır; çünkü bu yazarlar hem 19. yüzyılı hem de 20. yüzyılı birlikte görmüştür. Özellikle “*1937’de Tolkien’in Hobbit kitapları*”⁷¹⁶ türün 20. yüzyıldaki yerini belirtmek için önemlidir.

Bu dönemde bilhassa Todorov’un fantastiği onun ismiyle bitirdiğinden dolayı adı anılması gereken Kafka hakkında konuşmak gerekir. Kafka’nın kendi eserleri için “*hayale benzer içsel yaşamımın hünerli tarifi*”⁷¹⁷ demesi eserlerini psikolojik edebî türlerde anılması gerektiğini gösterir gibidir. Özellikle Dönüşüm eserinde Gregor Samsa’da bizzat Kafka’nın ruhsal kimliğini görmek mümkündür. Hatta bu böceğin, o dönemde ezilen Yahudi ırkını temsil ettiği bile söylenebilir; ancak sırf yazar, eserine “*açıklama getirmediği için fantastik*”⁷¹⁸ sayılmaktadır. Türün teorisyenlerinden Todorov bile “*Kafka tarzı fantastik*”⁷¹⁹ derken Kafka’nın üslûbunun fantastiğe girmediğinin farkındadır. Bu yüzden Kafka için Avrupalı büyülü gerçekçilik ifadesi uygun düşmektedir; çünkü Kafka’nın eserlerinde kişiler her sıradışı şeye hemen alışmaktadır. Dönüşüm’de Gregor Samsa’nın böcek olduğunu kabullenememe durumu yoktur, o bir böcektir ve ailesi onun böcek oluşuna tahammül edemez. Yani ortada sıradışı bir şey aslında yoktur. Kafka’nın Bir Savaşın Tasviri, Yıkım, Komşu,

⁷¹⁴ Ahmet Yılmaz, Les Elements Fantastiques Dans Les Contes Et Nouvelles De Guy De Maupassant, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 1999, s. i.

⁷¹⁵ Jean-Luc Steinmetz, Fantastik, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s. 94.

⁷¹⁶ Tuğçe Çankaya, Constructing and Deconstructing Chivalric Romance and Modern Fantasy Literature, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2015, s. 28.

⁷¹⁷ K. Murat Güney, Başka Dünyalar Mümkün, Varlık Yayınları, İstanbul 2007, s. 23.

⁷¹⁸ Ömer Türkeş, Bilimkurgu ve Fantazyanın Türkçe Sınırları, Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 143.

⁷¹⁹ Tzvetan Todorov, Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım, Metis Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2012, s. 167.

Bir Köy Hekimi, Avcı Gracchus, Bir Melezleştirme, Değişim adlı yapıtları “*fantastik özellik taşıyan eserlerdir.*”⁷²⁰ Yani fantastik değildir.

Batı edebiyatında 20. yüzyıla hâkim olan iki tane fantezi ekolünün olduğu söylenebilir. İlki “*fantazi dili ile efsane ve kutsal kitapların doğruyu savunan dili arasındaki bağlantıyı sürdürmeyi amaçlamaktadır*”. İkincisi

“... kendisini klasik mitin ve Kutsal Kitap’ın dilbilimsel geleneklerinden bunları dünyadaki bazı tiranlık biçimlerini -bir cinsiyeti diğer bir cinse boyun eğdiren ve toplumun bir kısmını güçsüzlüğe mahkum eden ve bir cinsiyeti toplumsal cinsiyete boyun eğdiren sosyal adaletsizlik çeşitleri- devam ettirmek olarak gördüklerinden ayırmaya çalış”maktadır.⁷²¹

İlk ekolde; J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis gibi isimleri, ikinci ekolde ise Ursula K. Le Guin sayılabilir. Bu iki ekolün dışında Batı’da 1970’li yıllardan sonra fantastikte bir Tolkien ekolünün oluştuğu söylenebilir; çünkü yazarlar onun eserlerine benzer ürünler kaleme almaya başlar. Örneğin; “*David Eddings*”in⁷²² serileri Tolkien’i oldukça hatırlatmaktadır. 1974’te “*Stephen King’in ilk romanı Carrie’nin yayınlanmasıyla*” fantastiğin bir tür olarak ticaretinin yapılabileceği düşünülür ve tür patlama yaşar.⁷²³

“1905’te yayınlanan ilk kitabı *Pegana Tanrıları*” ile Lord Dunsany, “*Henry Rigger Haggard, Edgar Rice Burroughs, James Brunch Cabell, Eric Rucker Eddison*” 20. yüzyıl ile birlikte bu türün içinde anılan yazarlar arasına da katılır.⁷²⁴

Amerika’da fantastiğin “1892 yılından itibaren pulp magazine’lerin (ucuz dergi) yayımlanmaya başlamasıyla birlikte (...) altın çağı başlar.”⁷²⁵ Özellikle “2000’li yıllar”da⁷²⁶ Hollywood’un fantastik filmlerle adını duyurmasıyla fantastik tüm dünyaya egemen hâle gelir. Bu yüzyılda J.K. Rowling ile birlikte “*Marry H.*

⁷²⁰ İnci Taş, 1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, s. 13.

⁷²¹ Shezra Kamran, Fantastic languages: C. S. Lewis and Ursula K. Le Guin., Glasgow Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İngiltere 2014, s. 8.

⁷²² Seda Gül Kartal, Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Roman ve Hikâyelerinde Fantastik Ögeler (1923-1960), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, s. 21.

⁷²³ Edward James, Farah Mendlesohn, The Cambridge Companion to Fantasy Literature, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 84.

⁷²⁴ Michael White, Tolkien, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2003, s. 88.

⁷²⁵ Aydın Ertekin, Fantastik Yazın, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013, s. 89.

⁷²⁶ Jacqueline Furby, Claire Hines, Fantastik, Kolektif Kitap, İstanbul 2014, ss. 96-97.

*Herbert, Patrick Carman, Herbie Brennan, Teryy Goodkind*⁷²⁷, “*Robert Jordan (...) Mercedes Lackey*”⁷²⁸ fantastik türün yazarları arasında sayılır.

2.21. Doğu Fantastiği

Fantastik, aslında Doğu’da hep var olmuştur.⁷²⁹ Ancak medeniyet farklılığından dolayı Batı’daki anlamından daha değişiktir. Üstelik Batı’nın da fantastiği, Doğu ile birlikte tattığı söylenebilir. 18. yüzyılda Bin Bir Gece Masalları’nın Fransızca’ya tercüme edilmesiyle fantastiğin Avrupa’da başlamasının eş zamanlı olması tesadüf sayılamaz. Batı, dini reddetmesinin ardından sömürgecilikle elde ettiği Doğu’nun eserleriyle yeniden doğaüstüyle karşılaşmıştır. Bu eserler onlara dinin reddi üzerinde düşünme şansını vermiş ve hiç tatmadıkları Doğu’nun egzotik unsurlarını kendi medeniyet algılarına göre harmanlamalarını sağlamıştır. Bu şekilde fantastik türünün doğduğu ileri sürülebilir. Bununla birlikte Batı’nın artık tanınmayacak hâle getirdiği Doğu’nun doğaüstü unsurları Doğu’da fantastik edebiyatının hiç olmadığı kanaatine sebep olmuş, üstelik bir pozitivizm furyası Yeni Türk Edebiyatı’nı sardığından var olan doğaüstü unsurlar, yazarlar tarafından hor görülmüş, uzun bir süre de kayıplara karışmıştır. Gönül Yonar, bu durumu; “*Artık bir rüyamız, hayalimiz yoktu. Bizi Kaf Dağı’nın ardında bekleyen Anka, ortaçağ Avrupa’sının büyücüleri tarafından altın bir kafese kapatılmış, küllerinden doğamayacak kadar kederli ve ümitsizdi.*”⁷³⁰ diyerek özetler.

Edebiyat âleminde uzun bir süre uzaklaştırılan fantastik unsurlar, Türk sinemasında ilgi görür. “*Altın Prens Devler Ülkesinde (1971), Şehzade Sinbad Kaf Dağı’nda (1971)*” gibi fantastik filmler “*‘oryantalist’ bir bakışla Doğu’nun çekiciliğini*” öne çıkarması açısından önemlidir.⁷³¹ Böylelikle Doğu’nun fantastik unsurları yeniden belirir; ancak bu kez de yine Batı zihniyeti olan oryantalizm etkisi unsurlarda hissedilir.

⁷²⁷ Abdulkadir Öntürk, Sadık Yemni’nin Eserlerinin Fantastik Açısından İncelenmesi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2017, s. 10.

⁷²⁸ Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray’ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 50.

⁷²⁹ Necip Tosun, Doğu’nun Hikâye Kuramı, Büyüyenay Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2017, s. 9.

⁷³⁰ Gönül Yonar, Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2011, s. 219.

⁷³¹ Giovanni Scognamiglio, Metin Demirhan, Fantastik Türk Sineması, Kabalcı Yayınevi, 2. Bsk., İstanbul 2005, s. 25.

Batılı tarzda fantastiği Doğu'da görmek neredeyse imkânsızdır; çünkü fantastik Batı'da dinin reddi üzerine kuruludur. Hâlbuki Doğu'da böyle bir şey söz konusu değildir. O tarzda söylemler olmuş; ancak Doğu hayatını egemenliği altına alamamıştır. Zaten Doğu'ya bakıldığında Batı'da olduğu gibi doğaüstü ve gerçeklik arasında kesin ve net bir çizgi yoktur; çünkü din toplumun her katmanına eşit düzeyde yayılmıştır. Batı'da ise din bir sınıfın tekelinde olduğundan inkâr daha kolay gerçekleşmiştir. Bu yüzden Doğu'da din de dâhil olmak üzere, batıl inançları, bilimle ilişkilendirilemeyen gelenekleri vs. hep fantastik addetmek gerekir. Ancak burada bir noktanın aydınlatılma lüzumu doğar. O da, söz konusu anlatıların ya da metinlerin değil, bu ürünlerden ilhamla modern dünyanın düzenini sarsan metinlerin fantastik olarak kabul edileceğidir. Bu manada aslında bütün Doğu külliyyatı fantastiğe yön vermeye müsaittir.

2.22. Türk Edebiyatında Fantastiğin Tarihçesi

Türk edebiyatı tarihine fantastik açıdan bakıldığında Tanzimat'a kadar hemen her edebî tür ve biçimde fantastik unsura rastlamak mümkündür. Bu durum, sadece Türk edebiyatı için değil, bütün Şark edebiyatı için geçerlidir. Bununla birlikte bir edebî tür olarak fantastiğin olduğu şüphelidir. Bunun sebebi bu türün, Batılı olmasından kaynaklanır. Batı'da bu türün çıkış sebebi bellidir; Aydınlanma Çağı'nın ardı sıra gelen dinin reddi, maddeyi ön plana çıkaran felsefî akımlar ve devrimler sonucu insanlığın makinenin işlemesi için bir araç hâline düşmesi vs. şeklinde bu liste uzar. Hâlbuki Doğu'da bu şartlardan hiçbiri yoktur. Batı, elde ettiği bilimsel ve teknolojik gelişmelerle kültürel tükenmişliği sonucunda fantastiğe yönelmiştir. Doğu'da özellikle de Türk edebiyatında böyle bir kültürel tükenmişlik söz konusu değildir. Buna karşın Tanzimat Dönemi edebiyatı Batılılaşma yönündeki bir Türk edebiyatı olduğundan memlekette o denli sorunlar olmasa bile Batı'nın sorunları Doğulu'nun aşırı empati kurması yoluyla edebiyatta kendi sorunu hâline gelir. Bu durumda Batı üslûbu, edebiyatımıza girmeye başlar. Ancak bu giriş, yazarların keyfine göre olduğundan eski diye adlandırılan İslâmiyet etkisi altındaki edebiyat bir taraftan devam eder.

Tanzimat dönemindeki yazarlar, Batılı tarzda eser vermek için eskiyi dışlar. Bu bir bakıma da geleneğin dışlanması anlamına gelir. Romanın Batı'da çıkma sebebi

olan sosyal fayda Tanzimat yazarlarının da ana gayesi olduğundan dil olabildiğince sadeleştirilerek eserler konuşma diline yakın verilmeye çalışılır. Hayal unsurundan, gerçeği bozduğu ve eğitime muhtaç halkın aklını safsatalarla doldurduğu gerekçesiyle uzak durulur. Böyle bir ortamda Aziz Efendi'nin Türk edebiyatındaki ilk fantastik eser olduğu düşünülen⁷³² 1852'de yayımlanan Muhayyelât'ı yazması dönemin ileri gelen yazarları tarafından alay konusu hâline getirilir. Şemsettin Sami, eser için “*eyne's-sera ve's 'Süreyya' (yer nerede, Süreyya yıldızı nerede)*”⁷³³, diyerek Ahmet Mithat Efendi de “*Daniş Çelebi*”⁷³⁴ aracılığıyla bu tür eserleri okumanın insanı delirteceğini belirterek dalga geçer. Diğer taraftan Aziz Efendi'nin Muhayyelât'ında fantastikten çok “*tasavvufa ait terimlere, rumuzlara ve telkinlere*”⁷³⁵ yer verdiği için hikmetli Doğu hikâyesi kapsamında ele alınması gerekir. Bu dönemde fantastik addedilen bir diğer eser, “*Emin Nihat'ın Müsameretname adlı eseri*”⁷³⁶dir. Ancak bu yapıt da Binbir Gece Masalları'nı ve Boccacio'nun Decameron'unu anımsatmaktan ileri gidemez.

Tanzimat'ın ikinci döneminde Rezaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmid Tarhan “*Aziz Efendi'nin yolunda*” ilerler.⁷³⁷ Bu iki sanatçının eserlerini Türk edebiyatında fantastik türün başlangıcı olarak saymak gerekir; çünkü ikisinin de tam anlamıyla yapıtları, özünde fantastiğin getirdiği inanç ve felsefi buhranı barındırmaktadır. Özellikle Hâmid'in eserlerinde sıradışı unsurlar oldukça kullanılmaktadır. Hatta Handan İnci, Hâmid'in eserlerinin “*Bakhtin'in fantastiği de içeren “menippos yergisi”nin bir anlatım tarzı olarak işaret ettiği “ölüler diyalogu”nun bizdeki ilk örneklerini ver*”⁷³⁸diğini belirterek Hâmid'i dolaylı yollardan türe dâhil eder.

Servet-i Fünûn döneminin edebiyat anlayışını Beşir Fuad şu cümlesiyle özetlemektedir; “*Tahayyül etmemeli; bakmalı, tetkik etmeli ve gördüğünü bi-hakkın*

⁷³² Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3, İletişim Yayınları, 14. Bsk., İstanbul 2010, s. 61.

⁷³³ Berna Moran, a.g.e., s. 63.

⁷³⁴ Ahmet Mithat Efendi, Çengi, Bordo Siyah Yayınevi, İstanbul 2012.

⁷³⁵ Nuran Özlük, Türk Edebiyatında Fantastik Roman, Hiperlink Yayınları, İstanbul 2011, s. 42.

⁷³⁶ İnci Taş, 1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, s. 16.

⁷³⁷ Gönül Yonar, Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2011, s. 244.

⁷³⁸ Handan İnci, “Aziz Efendinin Reddedilen Mirası, Türk Romancısının ‘Gerçeklik’le Savaşı...” Kitaplık, nr. 80, Şubat 2005, ss. 73-83'ten akt.: Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray'ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 54.

*tasvip ve tarif etmelidir.*⁷³⁹ Yani döneme materyalist, sadece insanın beş duyusunun merkeze alındığı bir bakış açısı hâkim olur. Bu dönemin yazarları arasında anılan “*Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ölüler Yaşıyor mu? ile Türk edebiyatında ilk kez fantastik roman türünde bir eser yazmış olur.*”⁷⁴⁰ Ancak Gürpınar’ın diğer eserlerinde fantastik unsur kullanılmakla birlikte yazarın eserdeki amacı Tanzimat yazarlarından farklı değildir. Gelenekle birlikte ortaya çıkan sıradışı şeyler, ya dalga geçilmek ya da bilimin yüceliğini göstermek içindir.

1910’da yayımlanan “*A’ mâk-ı Hayâl*”⁷⁴¹ bir ara dönem eseri olarak Türk edebiyatında fantastiğin tarihçesinde anmak gerekir. Ancak bu eser de Doğu dinlerinin ve felsefî akımlarının bir özeti mahiyetinde mistik yönleri ağır basan bir anlatı olduğundan fantastik türe girmemektedir. Yine de içindeki doğaüstü durumlar ve olaylar açısından anılması lâzımdır.

Millî edebiyat döneminde yazarlar; “*okurun moralini düzeltmeyi ve cesaretini arttırmayı*”⁷⁴² arzuladıklarından eserlerinde fantastiği kullanma yoluna giderler. Böylelikle okurun manevî gücünü yükseltmeye çalışırlar. Bu unsurlarla “*Türklük bilincini uyandırmak ve kuvvetlendirmek*”⁷⁴³ hedefindedirler. Bu amaç doğrultusunda fantastik unsurlar kullanan yazarların başında; “*Halide Edip*”⁷⁴⁴ ile “*Ömer Seyfettin*”⁷⁴⁵ gelir. Özellikle bu dönemde Ömer Seyfettin’in, yazdığı Efruz Bey’e “*fantezi roman*”⁷⁴⁶ demesi, Türk edebiyatında fantastiğin biliniyor olması açısından önem arz eder.

Cumhuriyet döneminde yeni bir rejim kurulmasından dolayı iktidarın sesi edebiyata hâkimdir ve Tanzimat’taki gibi halkın eğitilmesi amaçlandığından geçmişin reddiyle birlikte gerçekçilik sanatın her dalında kendisine yer bulur. Bu yüzden

⁷³⁹ Beşir Fuad, Şiir ve Hakikat, haz. Handan İnci, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, s. 173’ten akt.: Pelin Aslan Ayar, Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960), İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 73.

⁷⁴⁰ Pelin Aslan, Spiritüalizm, Materyalizm Ve Fantastik Üzerine Farklı Bir Hüseyin Rahmi Gürpınar Anlatısı: Ölüler Yaşıyor Mu?, Turkish Studies, V. 6/1, Kış 2011, s. 621.

⁷⁴¹ Necip Tosun, Doğu’nun Hikâye Kuramı, Büyüyenay Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2017, ss. 358-359.

⁷⁴² Pelin Aslan Ayar, Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960), İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 136.

⁷⁴³ Pelin Aslan Ayar, a.g.e., 137.

⁷⁴⁴ Pelin Aslan, Türk Edebiyatında Fantastik Tür Açısından Farklı Bir Durak: Halide Edip Adıvar’ın Bazı Öykülerinde Milliyetçi “Tayflar”, Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri, Adana 2012, ss. 259-260.

⁷⁴⁵ Pelin Aslan Ayar, Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960), İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 135.

⁷⁴⁶ Ömer Seyfettin, Bütün Hikâyeleri, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011, s. 1121.

1940'lara kadar fantastik edebiyat açısından Cumhuriyet döneminin pek de verimli olduğu söylenemez.

1940'lardan sonra dikkât çeken eserler Peyami Safa'nın *Yalnızız* ve *Matmazel Noraliya*'nın Koltuğu ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Abdullah Efendi'nin Rüyaları olur. Ancak Peyami Safa'nın romanları, daha çok psikolojik gerçeklik ön planda tutularak yazıldığından onun eserlerine fantastikten çok psikolojik roman demek uygundur. Üstelik iki romanda da yaşanan olağandışı şeyler *Yalnızız*'da parapsikolojik, *Matmazel Noraliya*'da da mistik bir deneyim olarak sunulmaktadır ve her iki anlatıda da 20. yüzyılın fantastiğinde olmayan bir biçimde din mefhumu her ne kadar içi boş da olsa romanlarda verilmektedir. Abdullah Efendi'nin Rüyaları, kendisini ismi ile ele vermektedir. Anlatıdaki sıradışı olaylar tek bir kişinin başına geldiğinden bu olaylar, eser kişinin görmüş olduğu halüsinasyonlar olarak yorumlanabilir ve fantastikte halüsinasyonlara yer yoktur. Eserde psikolojik açıklamaları verilmese de nitelikli bir okur, eserin psikolojik tahlilini yapabilir ve bu olaylara mantıklı açıklamalar getirebilir.

Cumhuriyet'in ilânından 1955'e kadar bazı popüler romanlarda fantastik unsurlarla karşılaşılır. Bunlar; "*Ne Bir Ses Ne Bir Nefes, Buhran Gecesi, İkiz Şeytanlar, Kan İçen Hortlak, Kazıklı Voyvoda (Drakula İstanbul'da), Akdeniz İncisi, Lord Lister Serisi, Ölü Ciğeri Yiyen Adam: Yamyam Yusuf, Yıldız Tepe, 2000 Yılın Sevgilisi, İki Cisimli Kadın, Ölmez Adamlar Evi, Dehşet Gecesi*"dir.⁷⁴⁷

1950'lerde edebiyat ortamında toplumcu gerçekçilik hâkimken Türkiye'de sinemalarda fantastik filmler birer birer gösterime girer ve 1980'lere kadar sürer. "*Drakula İstanbul'da (1950), Tarzan İstanbul'da (1952), Bahkçı Güzeli'nde (1953), Üç Baba Torik (1953), Görünmeyen Adam İstanbul'da (1955), Uçan Daireler İstanbul'da (1955)*"⁷⁴⁸ bu filmlerden sadece birkaçıdır. Masallardan uyarlanarak 1970'lerdeki; "*Atsız Cengaver (1970), Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (1970), Ali Baba ve Kırk Haramiler (1971), Alaaddin'in Lambası (1971), Binbir Gece Masalları (1971), Prens Devler Ülkesinde (1971), Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalarda Ülkesinde*

⁷⁴⁷ Gökmen Boztilki, Eğitim Boyutuyla Türk Edebiyatında Fantastik ve Masalsı Ögeler, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2012, ss. 48-49.

⁷⁴⁸ Pete Tombs, Fantastik Filmler Uzakdoğudan Güney Amerika'ya, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 2004, ss. 172-173.

(1971), *Külkedisi (1971)*”⁷⁴⁹ filmleri oldukça dikkât çeker. 1969’dan 1973’e kadar beş filmi çekilen Tarkan furyası epik fantastik yönden önemli olmakla birlikte “*Solcular tarafından izleyicinin üstünde uyuşturucu etkisi yaptığı gerekçesiyle sık sık eleştiril*”miştir⁷⁵⁰. Pete Tombs ise bu filmler sayesinde 1980 darbesi sonrası Türkiye’inde; “*Türklerin Tarkan ve Kara Murat gibi gerçek hedeflerine ulaşma veya özgürlük yolunda asla taviz vermeden kahramanların sabır ve direnişini takdir etmesini sağlamış olabil*”eceğini⁷⁵¹ söyleyerek fantastiğin aslında bir taraftan da birleştirici özelliğini vurgular.

1950’lerden 1980’e kadar Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının genel olarak toplumcu gerçekçi ve millî muhafazakâr olmak üzere iki koldan devam ettiği söylenebilir. Bu yıllarda “*Mustafa Necati Sepetçioğlu ve Hüseyin Nihal Atsız*”ın⁷⁵² tarihî romanlarında fantastik bulunmakla birlikte Atsız’ın Ruh Adam’ı fantastik türün içinde değerlendirilebilecek bir romandır.

1980 sonrası “*Nazlı Eray, Latife Tekin, Mehmet Eroğlu, Bilge Karasu gibi yazarlar*”⁷⁵³ eserlerinde sıradışı unsurları anlattıklarından fantastik kabul edilmelerine rağmen aslında sosyal şartları eleştirdiğinden daha çok büyüğü gerçekçiliğe dâhil edilmesi gerekir. Hatta Nazlı Eray’ın bizzat kendisi, kendi anlatıları için “*‘Türkiye’de büyüğü gerçekçiliğin öncüsü*” demektedir.⁷⁵⁴

1980’ten günümüze kadar fantastik türün içerisinde Türk edebiyatında ismi anılan yazarlar şunlardır;

*“Buket Uzuner, Güneli Gün, İhsan Oktay Anar, Sadık Yemni, Sezgin Kaymaz”*⁷⁵⁵, *“Barış Müstecaplıoğlu, Orkun Uçar, Evren İmre,”*⁷⁵⁶, *“Mine Söğüüt, Levent Mete, Osman Koca, Doğu Yücel, Murat Uyurkulak, Muammer Yüksel, Hakan Bıçakçı, Burak Eldem, Sibel Atasoy, Halil İbrahim Balkaş, Zafer Sönmez, Gündüz Öğüüt”*⁷⁵⁷, *“Sulhi Dölek, Orhan Duru, İzzet Yasar, Onat Kutlar, Yavuz Ekinci, Yusuf Atılgan, Ümit Yaşar*

⁷⁴⁹ Pete Tombs, *Fantastik Filmler Uzakdoğu’dan Güney Amerika’ya*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2004, s. 180.

⁷⁵⁰ Pete Tombs, a.g.e., s. 180.

⁷⁵¹ Pete Tombs, a.g.e., s. 179.

⁷⁵² Seda Gül Kartal, *Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Roman ve Hikâyelerinde Fantastik Ögeler (1923-1960)*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, s. 28.

⁷⁵³ Başak Sipahioğlu, *1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, s. 35.

⁷⁵⁴ Bahar Tanrıseven, “Yalnız Olmadığımı Hissettim”, *Cumhuriyet Kitap*, nr. 645, 27 Haziran 2002, s.4.

⁷⁵⁵ Başak Sipahioğlu, a.g.e., s. 36.

⁷⁵⁶ Başak Sipahioğlu, a.g.e., s. 38.

⁷⁵⁷ İnci Taş, *1980 - 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar*, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2009, ss. 17-18.

*Özkan*⁷⁵⁸, “*Y. Hakan Erden, Yücel Banku, Burak Turna, Erdoğan Ekmekçi, Nefrin Tokyay, Osman Aysu, Özlem Alpin, Saygın Ersin, Şule İbiş, Turgay Güler, Ahmet Aziz Çongarlı, Armağan Ethemoğlu, Berrak Yurdakul, Ayşe Şasa, Gülten Dayioğlu, İlker Yenigün, İsmail Ünver, İsmet Yazıcı*”⁷⁵⁹, “*Ayfer Tunç, Jale Sancak, Sadık Yalsızuçanlar, Kamil Doruk, Ayla Kutlu, Metin Kaçan, Adnan Özer, Nuray Tekin, Tanseli Polikar, Behiç Ak, Hakan Şenocak, Erhan Bener, Murat Gülsoy, Murathan Mungan*”⁷⁶⁰, “*Alp Aras, Göktuğ Canbaba*”⁷⁶¹

Bu yazarlardan “*Sibel Atasoy, Gülten Dayioğlu, Aslı Der, Sevim Ak, Yücel Feyzioğlu, Hilal Dikmen*”⁷⁶²’in fantastik çocuk edebiyatında eserler verdiği söylenebilir.

2000’li yıllardan sonra fantastik kurgu türünde eserler edebiyatta daha çok verilir. Bu türün yazarları başında Barış Müstecaplıoğlu, Evren İmre, Sibel Atasoy, Nefrin Tokyay, Muammer Yüksel, Zafer Sönmez, Levent Aslan, Hakan Bıçakçı, Doğu Yücel ve Murat Uyurkulak, Halil İbrahim Balkaş ve Gündüz Öğüt gibi isimler gelmektedir.^{763 764}

2.23. Edebî Eserlerde Fantastiği Saptamanın Yolları

Bir edebî eserin fantastik olup olmadığına karar verirken öncelikle o metnin gerçek hayatta alışılan, bilinen kurallara karşı farklı; özellikle de isyankâr bir tavır sergilemesi beklenir. Bu isyankâr tavır, gerçek hayatta bilinen kuralların tam tersi yöndeki eylemlerin eserde gerçekleşmesi şeklinde belirir. Fantastik metinlerde bu durum, genellikle sihir, büyü vs. gibi, yapması insanüstü bir güç gerektiren her şeyde görülür. Bunun için bir bakıma metne tanrısal gücün kazandırıldığı söylenebilir.

⁷⁵⁸ Yasemin Olur Çeker, Cumhuriyet Dönemi Fantastik Türk Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2011, s. iii.

⁷⁵⁹ Seda Gül Kartal, Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Roman ve Hikâyelerinde Fantastik Ögeler (1923-1960), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, s. 29.

⁷⁶⁰ Gökmen Boztilki, Eğitim Boyutuyla Türk Edebiyatında Fantastik ve Masalsı Ögeler, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2012, s. 49.

⁷⁶¹ Abdulkadir Öntürk, Sadık Yemni’nin Eserlerinin Fantastik Açından İncelenmesi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2017, s. xii.

⁷⁶² Naile Kaçar, A Descriptive Study On The Translation Of Children’s Fantasy Literature: The Chronicles of Narnia, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, s. 25.

⁷⁶³ Başak Sipahioğlu, 1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, ss. 36-37.

⁷⁶⁴ Yeliz Özge Toyman, Nazlı Eray’ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2006, s. 57.

Eserin bu tavrına yönelik okur bir şaşkınlık içine düşmeli ve alıştığı dünyaya yabancılaşmaya başlamalı ve metnin ilkelerini benimsemelidir. Böylelikle metnin vermeye çalıştığı evrensel insan haklarına dayalı ahlâkî mesajı metnin sonunda kabul etmelidir. Bu mesaj sergilenirken eserde evrensel düzeyde yazarın, anlatıcının ya da eser kişilerinin yaptığı eleştiriler bulunabilir; ancak bu eleştiriler bir milletin kültür ya da medeniyet seviyesine göre değil, bütün dünya esas alınarak yapılır.

Yapılan eleştiri, sıradışı bir olayın içine gizlenir. Eser doğrudan nasihat vermez ya da yazar, eserde kendi sözünü aktaracağı bir kişi seçip onu sözcüsü ilân etmez. Bunun yerine okur, ilk önce eserde gerçekleşen sıradışı olay tarafından büyülenir ve eser sonunda metnin muhakemesini yaptığında – eğer okur, ideal bir okursa – aslında o sıradışı olayın bir eleştiri olduğunu anlar.

Fantastik metin, gerçek dünyanın tam tersi yönünde kurgulanmış bir metin değildir. Gerçek dünyaya benzer; fakat bazı eylemler, kişiler abartılarak verildiğinden eserin gerçek dünyada geçmediği hissi oluşur. Bu; eserdeki unsurların tümüne sıradışılığın sinmiş olmasından kaynaklanır. Yazar, metinde yer alan her şeye olağanüstü bir nitelik kazandırır. Bunlar; kişiler, eşyalar, kişilerin eylemleri ya da kendi kendine gerçekleşen eylemler, varlıklar, soyut varlıklar, hayvanlar, bitkiler, nesnelere vs. olabilir.

Fantastikte zaman ve mekân, fantastiğin amacına hizmet eder ve şaşırtmayı esas alır. Zaman, eserlerde belirsiz olup okur bazı bilindik tarihî olayların ya da kişilerin isimlerinden yola çıkarak eserin zamanını tahmin etmeye çalışır. Zaman bir kronoloji içinde verilebileceği gibi ileri gitme-geriye dönme gibi kırılmalara ya da bir döngüsel temele dayalı olabilir. Bunun dışında zaman, bilinen zaman olmak zorunda değildir. Yazarın kendisi hayalî bir zaman ya da zamansız bir eser de ortaya koyabilir. Diğer taraftan gizem ve esrarengiz arttırılmak amacıyla eserde zaman olarak gece, anlatıya hâkim kılınır. Mekânlarda ise ya cennet ya da cehennem tasvirlerinden alışlagelen çok süslü ya da çok çirkin betimlemeler ve yahut hayalî mekânlar bulunabilir. Ayrıca insanı kişiliğinden ayırdığı ya da uzaklaştırdığı düşüncesiyle teknolojiye karşı fantastikte bir duruş olduğundan bu mekânların çoğu ilkel bir şekilde betimlenir.

Fantastik, metinlerarası bağlamda çağdaş insanın yadsıyacağı bütün sıradışılıklardan faydalanmak ister. Bunun için de mitlerden, efsanelerden, kutsal kitaplardan, dinî menkıbeler gibi bilim dünyasının bir gerçeklik olarak kabul etmeye yanaşmadığı eserlerden faydalanır ve bu metinleri bir güncellemeye tabi tutarak çağdaş bir mit yaratır. Buradaki amaç; bir mitin ya da bir dinin savunuculuğunu yapmak değildir; sadece olağandışı bir şeyi göstererek okuru şaşırtmak ve düşünmeye sevk ettirmektir.

Fantastik türdeki metinler günümüzde çoğul bakış açısıyla her türlü anlatıcıyı kullanmakla birlikte yazar, esere belirli bir uzaklıkta durur ve o mesafeyi aşmaya teşebbüs etmez. Onun yerine isterse kendisini bir eser kişisi olarak olaylara dâhil edebilir.

Fantastik metinlerde, kelimelerin temel anlamları tercih edilse de bu eserde alegori, metafor, sembol, mübalağa vb. gibi edebî sanatların kullanılmasına engel değildir. Ayrıca fantastik metinlerde yazar, dilin arkaik hâllerini de kullanabilir ya da kendisi yeni bir dil yaratabilir. Böylelikle eserin dilinde de bir sıradışılık oluşturulur. Yine düz anlama bağlı olarak soyut kavramların ve olguların bir kişiliğe kazandırılarak verildiği görülür; çünkü fantastikte görüntü önemlidir. Bunun sebebi; bilimselleşen dünyanın, inanmayı kişinin görmesine bağlamasıdır. Bu yüzden mümkün olduğunca fantastikte her şey resmedilmeye çalışılır.

Fantastik tür, bir ahlâkî yapıyı öngördüğünden genellikle eserin başkişilerinde eser sonunda hem fizikî hem de ruhî bağlamda bir olgunlaşma görülür. Tür, bunu yaparken özellikle kişilerin ilkel zamanlarda çocukluktan ergenliğe geçiş ritüellerini örnek alır ve olaylar o sıralamada ilerler. Bundan dolayı metindeki olayların bu ritüelleri sıralandırmış olan Propp, Campbell, Cameron gibi teorisyenlerin sıralamalarına uyup uymadığını kontrol etmek gerekmektedir.

Bu sıralamanın içinde başkişinin bir şeyi aradığına şahit olunur. Bu arayış fizikî ya da ruhî bağlamda olabilir. Arayışı boyunca başkişi bir çatışmanın ortasında kalacaktır. Bu çatışma çoğu zaman başkişinin kendisinden bağımsız olarak iyi ve kötü arasında vuku bulabileceği gibi, eser kişisinin toplumla ya da kendisiyle çatışması da olabilir. Başkişi aradığını bulduğunda çatışma sonlanacak; hem fizikî hem de ruhî olarak kendini gerçekleştirmiş olacaktır.

Başkişi, bir destan kahramanı gibidir; fakat bu destan kahramanı modern çağda olduğundan yaşadığı topluma karşı bir yabancılık çeker. Ayrıca doğrudan başkişi, metinde destan kahramanı olarak çıkarılmaz. Sıradan biriyken yavaş yavaş sıradışılaşır. Baştan sona kadar mazlumdur ve mazlumun yanındadır. Çoğunlukla haksız bir yönetim biçimine sahip olan iktidarı elinde bulunduranlara karşı bir isyanın öncülüğünü üstlenir.

Eserde başkişi olmak üzere ona yakın olan kişiler, karakter özelliği sergilerken figüratif kişilerde tip özelliğine rastlanır. Yani yazar, anlatı odağında olan kişileri doğrudan iyi ya da kötü olarak tanıtmaz. O kişilerin iyi ve kötü özellikleri olabilir, rastlantısal hatalarda ya da iyiliklerde bulunabilirler. Ancak bütün bunlara rağmen eserin sonunda kişileri iyi ya da kötü şeklinde ayırmak mümkün hâle gelir.

Fantastik, okura yaşamakta olduğu dünyada kimliğini sorgulatar; zira bir kere gerçek dünyadan alınmış, sihirli bir dünyaya çekilmiş, orada kahramanla birlikte bir olgunluğa erişmiş ve eser bitiminde tekrar gerçek dünyaya gönderilmiştir. Bütün bunların sonucu olarak okur, bir afallama yaşayacak ve kişiliğin hiçleştirilip kişilerin nesneleştirilmeye çalışıldığı dünyada yerini sorgulayacaktır.

Bütün bunlardan yola çıkarak bir edebî eserin fantastik olup olmadığına karar vermek için;

- 1) Eser şaşırtma niyeti gütmelidir.
- 2) Eserde evrensel boyutta gizli olarak bir eleştiri yapılmalı ve buna bağlı olarak eser, evrensel ahlâkî bir mesajı sezdirmelidir.
- 3) Sıradışılık eserin tümüne sinmiş olmalıdır; Kişiler, nesnelere, eylemler, varlıklar, hayvanlar, bitkiler vs.; hatta zaman ve mekân fantastik özellikler taşımaktadır.
- 4) Eserin mitler, destanlar, kutsal metinler vs. gibi metinlerin güncellenmiş hâlleri olup olmadığı belirlenmelidir.
- 5) Fantastiğe yol açan alegori, metafor, sembol, mübalağa vb. gibi edebî sanatlar tespit edilmelidir.
- 6) Eserdeki başkişinin Propp, Campbell ve Cameron'ın eylem sırasına uyup uymadığı, bu eylemlerin sonucu olarak başkişinin fizikî ve ruhî bağlamda bir değişime tabi olup olmadığı saptanmalıdır.

- 7) Eser sonunda okurun, gerçek dünyadaki yerini sorgulayıp sorgulamadığı kesinleştirilmelidir.



3. İHSAN OKTAY ANAR

3.1. İhsan Oktay Anar'ın Hayatı

1960 yılı Yozgat doğumlu olan yazarın büyükbabası Abdullah Almaçov aslen Tatar Türk'üdür ve İstanbul'a 1893 senesinde Fatih Medresesi'nde İlahiyat eğitimi görmek üzere Kazan'dan gelmiştir. Bu medresede hocalık da yapan Abdullah Bey, Tevhid-i Tedrisat kanunuyla bu işinden ayrılır.

Soyadlarının “Anar” olmasını, amcalarının bir Rum kadına sevdalanması ve ömrünün sonuna kadar onu “anacağına” dair verdiği söze borçlu olan Almaçov sülâlesi, Soyadı Kanunu ile birlikte artık “Anar” olarak anılırlar.

Yazarın babası Tekel'de müskirat eksperisi olan Mehmet Sait Bey de babası gibi kültürlü olup “*çok güzel dini hikâyeler*” anlatarak evini adeta bir kültür merkezine çevirmiştir. Yaşlı ve mütebedeyyin kimseler gelip bu hikâyeleri dinleyerek ağlamaktadır. Yani, hitabet sanatı da kuvvetlidir Mehmet Sait Bey'in. Bu kadar etkili dinî hikâyeler anlatmasına rağmen kendisi fazla dindar değildir. Memur olan İstanbullu Bedia Hanım ile hayatlarını birleştirir. Bedia Hanım da zamanının dinî hikâyeleriyle büyümüş, kültürlü bir İstanbul hanımefendisidir. Bu kültürlü ailenin Süheyla, Fürüzan ve İhsan Oktay olmak üzere üç evladı vardır.⁷⁶⁵ İhsan Oktay Anar, böylesine dinî menkıbelerin anlatıldığı evden çok etkilenmiş olmalı ki; aldığı ilhamları eserlerine yansıtmaktadır.⁷⁶⁶

Annesi, erkek kardeşinin hiç evlâdı olmadığından onun adını oğlunda yaşatmak ister ve yazara İhsan adını verir. Ancak bu ismi beğenmeyen Süheyla ve Fürüzan, kardeşlerine Oktay ismini lâyük görürler. Böylelikle İhsan Oktay Anar olur.⁷⁶⁷

Yüksek lisans ve doktora tezlerinin “Özgeçmiş” kısmında ilk ve orta öğrenimini İzmir'de⁷⁶⁸ tamamladığını yazan⁷⁶⁹ İhsan Oktay Anar, İzmir Karşıyaka

⁷⁶⁵ Ahmet Koçakoğlu, Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar, Palet Yayınları, Konya 2010, ss. 47-48.

⁷⁶⁶ Semih Gümüş, İhsan Oktay Anar: “Bunlar Roman, Belgesel değil.” <https://oggito.com/icerikler/ih-san-oktay-anar-bunlar-roman-belgesel-degil-/5135> (E.T: 17.5.19).

⁷⁶⁷ Kürşad Oğuz, “1995'te Kuzey Irak'ta Çelik Harekatı'ndaydım”, Ht Pazar, <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/774884-1995te-kuzey-irakta-celik-harekatindaydim#> (E.T: 7.7.2018).

⁷⁶⁸ Ahmet Koçakoğlu, Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar adlı kitabında “Anar, babasının mesleği gereği ilk ve ortaokulu İstanbul'da okumuş” şeklinde vermektedir. Ahmet Koçakoğlu, Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar, Palet Yayınları, Konya 2010, s. 48.

⁷⁶⁹ İhsan Oktay Anar, Sokrates Öncesi Varlık Sorunu, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 1987, s.107.

Erkek Lisesi'ne başlamış; ancak okuma merakı yüzünden bu okulu bitirememiş ve devamsızlıktan dolayı okuldan atılmıştır; çünkü yazar, kitap okumak için sürekli kütüphaneye kaçırmaktadır. Sonrasında Karşıyaka Akşam Lisesi'ne kaydolmuş ve rahatlıkla hem kütüphanesine hem de okuluna giderek lise eğitimini 1980 senesinde tamamlamıştır.⁷⁷⁰

1980'de Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'ne giren yazar, 1984 senesinde yüksek lisans eğitimine başlar. 1986'da "*Sokrates Öncesi Felsefede Varlık Sorunu*" adlı çalışması ile yüksek lisans eğitimini bitirir. Aynı zamanda kendi bölümünde 1985'ten itibaren araştırma görevlisi olarak çalışmaya devam ederken 1994'te kabul edilen "*Antik Yunan Felsefesinde Zaman Kavramı*" adlı çalışmasıyla doktora payesini alır.⁷⁷¹

Askerliği ertelemek adına yüksek lisansa ve ardından da doktora başvuran İhsan Oktay Anar, 1995 senesinde Cizre'de "*Çelik Harekâtı*"nda Tim komutanı olarak askerlik görevini yerine getirir. Fakat askerliğin Anar'a çok uzak bir olgu olduğu tankın içinde istihbaratla birlikte dinlediği Bach'ın Magneficat adlı eserinden anlaşılmaktadır.⁷⁷²

1999'da Felsefe öğretmeni olan Özlem Hanım'la evlenir. On dokuz yıldır evli olan çift sıradan bir apartmanda İzmir'de yaşamaktadır.⁷⁷³

2012'de Ege Üniversitesi'nden kendi isteğiyle emekliye ayrılır. Eserlerinde kadın kişilere yer vermediğinden dolayı olumsuz düşünceleri üzerine çeken yazar, aslında kadınlara çok değer verir. Hatta Kürşad Oğuz, Yedinci Gün romanı için onunla yaptığı röportajda yazar hakkında "*Pek çok şeyin onlardan geldiğini düşünüyor. Son romanında olduğu gibi kadın-erkek söz konusu olduğunda birincinin yanında. Bu pozitif ayrımcılığı için ona "feminist yazar" bile denebilir.*"⁷⁷⁴ ifadesiyle aslında yazarın sanılanın aksine kadın düşmanı olmadığını iddia eder.

⁷⁷⁰ Ahmet Koçakoğlu, Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar, Palet Yayınları, Konya 2010, s. 21.

⁷⁷¹ İhsan Oktay Anar, Antik Yunan Felsefesinde Zaman Kavramı, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir 1994, s. 207.

⁷⁷² Ahmet Koçakoğlu, a.g.e., s. 50.

⁷⁷³ Kürşad Oğuz, "1995'te Kuzey Irak'ta Çelik Harekâtı'ndaydım"

⁷⁷⁴ Kürşad Oğuz, a.g.e.

Klasik Batı müziğini seven Anar, Mendelsohn'un keman konçertosunu beğenmekle birlikte Mozart, Bach ve Hendel dinlemektedir.⁷⁷⁵ Belki de klasik Batı müziğine olan sevdası yüzünden keman çalmaya merakı olan yazar, kollarının kaslı olmasından dolayı ilgisini klarnet ve piyano gibi başka müzik aletlerine yönlendirmiştir.⁷⁷⁶ Bununla beraber müzik sevgisi o kadar büyüktür ki; “*Şimdiki aklım ve imkânlarım otuz yıl önce olsaydı, hayatımı müziğe verirdim.*”⁷⁷⁷ bile diyebilmektedir.

Karşıyaka Erkek Lisesi'nden atıldığı dönemden üniversiteye girdiği 1980 yılına kadar “ *radyo tamirciliği, tabelacılık, sıhhi tesisatçılık*” gibi çeşitli işlerle uğraşır.⁷⁷⁸ Resim çizmekten hoşlanan yazar tabela boyamayı da çok sevmiş olacak ki; eğer zamanında Güzel Sanatlar Bölümü olsa imiş, Resim bölümüne de gitmeyi tercih edeceğini belirtir.⁷⁷⁹

Romanlarında da çok yönlülüğü anlaşılan İhsan Oktay Anar'ın sevdiği yazarlar ve eserler arasında; Marx, Evliya Çelebi, Kafka, Çehov, Dostoyevski, Borges ve Kutsal Kitaplar bulunmaktadır.⁷⁸⁰

Eserlerinde genellikle tarihselliklere yer veren yazarın tarih merakı 17 yaşında okuduğu Attila İlhan'ın Hangi Batı kitabıyla başlar; fakat bu merakın genlerinde olduğunu babasının ve büyük babasının Doğu kültürü ve Türk tarihine karşı ilgisinden kaynaklandığını da düşünmektedir.⁷⁸¹

İhsan Oktay Anar'ı tanıyanlar, onu

“... gizemli, nahif, kibar, eğlenceli, mizah yönü kuvvetli, ilgi alanları çok geniş, anlatma tutkunu, zarif, kaprissiz, ince ruhlu, insanları incitmemeye dikkat eden, sakin, kızgınlığını bile espri ile belli eden,

⁷⁷⁵ Adnan Özer, “İhsan Oktay Anar’la Röportaj: Keman Çalmak Bize Zevk Veriyorsa Niye Yazar Olarak Kalalım?”. E Dergisi, Ağustos 2000, Sayı: 17 (<http://www.ihsanoktayanar.com/genel.php?deli=20> adresinden 18.09.2009 tarihli erişimdir.)den akt.: Gülseren Özdemir, İhsan Oktay Anar’ın Romanları, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir 2013, ss. 49-50.

⁷⁷⁶ Ahmet Koçakoğlu, Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar, Palet Yayınları, Konya 2010, s. 25.

⁷⁷⁷ Semih Gümüş, İhsan Oktay Anar: “Bunlar Roman, Belgesel değil.”

⁷⁷⁸ Asu Maro, “Kendini Saklayan Bir Yazarın Dünyası”, Milliyet, 15.12.2005, (<http://www.milliyet.com.tr/2005/12/15/guncel/gun08.html> adresinden 29.09.2009 tarihli erişimdir.)’den akt.: Gülseren Özdemir, İhsan Oktay Anar’ın Romanları, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir 2013, s. 44.

⁷⁷⁹ Adnan Özer, a.g.y.’den akt.: Gülseren Özdemir, a.g.e., s. 49.

⁷⁸⁰ Ahmet Koçakoğlu, a.g.e., s. 65.

⁷⁸¹ Kürşad Oğuz, “1995’te Kuzey Irak’ta Çelik Harekatı’ndaydım”

sözüne sadık, son derece dakik, çok planlı, saygılı, ilişkilerini sınırlı tutan ama herkese karşı sıcak ve sigara tiryakisi” olarak anlatır.⁷⁸²

Ancak o belki de çok konuşmayı sevmediğinden, sıkıcı birisi olduğunu düşünür ve kendi ifadesiyle bu sessizliğine rağmen, “*Üniversitede uzun yıllar Antik Felsefe ve Antik Yunanca dersleri*” verir. Hâlbuki öğrencileri hocalarının ders anlatışından oldukça memnundur; çünkü dersleri ilmî literatüre göre değil; “*hikâyelendirerek*” anlatır. Ayrıca derslerinde sadece felsefeyle ilgilenmez, tarih, matematik ve Eski Türkçe gibi alanlardan bilgilerle dersini işler.⁷⁸³ Anlaşıldığı kadarıyla fazla konuşmayan yazar, bu suskunluğunu eserleriyle gidermekte ve onlar aracılığıyla anlaşılma istemektedir.

Sessiz mizacı onu ciddi gösterse de aslında çok şakacı biridir. Ancak o, hiçbir kimliğe dâhil edilmeyi istemez ve kendisini “Joker” olarak değerlendirir. Anar, herkesin yani her kimliğin yerine geçebileceği gibi kendi yerinin de bir başkası tarafından doldurulabileceğinin sinyalini vererek hiçbir şeyin baki olmadığını, gelip geçici olduğunu ve bu yüzden “*şakacı*” olmak gerektiğini söyler gibidir. Böyle bir inanç yapısı olmasına rağmen yazar, dindar değildir, inanır; fakat sorgulayarak inanır ve bazen de inançsızlık dönemleri yaşar; fakat sonunda tekrar inanmayı tercih eder.⁷⁸⁴

Türk edebiyatında;

*“... yalnızca gün ışığında yaşayanların hiçbir zaman bilemeyeceği dünyaların yazıcısı ve edebiyatımızda hiç kimselerin bilmediği bir dil ve anlatım biçiminin yaratıcısı, sözün sözcüklerin, tarihin büyücüsü, 21. yüzyıl masalcısı, gotik ortamların mimarı, kişilerden yeni kişiler, tarihlerden yeni tarihler üreten yazar ...”*⁷⁸⁵

olarak değerlendirilen Anar’ın edebiyatla olan ilişkisi hikâyelerle başlamakla birlikte yayınevi macerası 1990’lı yıllara rastlar. 1991’de yazdığı, Bağdatlı iki kılıç ustasının

⁷⁸² Banu Şen, “Edebiyatı ‘Kırık’ Gelen Usta Yazar”, Milliyet Pazar Eki, Mart 2009’dan akt.: Gülseren Özdemir, İhsan Oktay Anar’ın Romanları, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir 2013, s. 47.

⁷⁸³ Nedim Atilla, “Ne Okuyorsak Oyuz!”, Söyleşi, Akşam, 22.04.2009 Pazar, (http://www.aksam.com.tr/2009/03/23/haber/pazar/141/ne_okuyorsak_oyuz_.html adresinden 29.09.2009 tarihli erişimdir.)’den, Mehmet Demirci, İhsan Oktay Anar ile Söyleşi: Dünyaya Borcum Var (22.07.2000)”, Aksiyon, Sayı: 294, Temmuz 2000. (<http://aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-6398-12-dunyaya-borcum-var.html> adresinden 12.10.2011 tarihli erişimdir.)’den ve Asu Maro, “Kendini Saklayan Bir Yazarın Dünyası”, Milliyet, 15.12.2005, (<http://www.milliyet.com.tr/2005/12/15/guncel/gun08.html> adresinden 29.09.2009 tarihli erişimdir.)’den akt.: Gülseren Özdemir, a.g.e., ss. 45-46.

⁷⁸⁴ Ahmet Koçakoğlu, Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar, Palet Yayınları, Konya 2010, ss. 53.

⁷⁸⁵ Alaattin Karaca, “Metinler, Simgeler”, İstanbul Bilgi Üniversitesi İhsan Oktay Anar Sempozyumu: Tarih Kadar Hayal Rüya Kadar Gerçek, 25 Nisan 2009’dan ve Semih Gümüş, “Amat Ne Kadar Gerçekse Bu Roman da O Kadar Gerçek”, Radikal Kitap, 25.11.2005, s. 30. (http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=4591 adresinden 07.09.2010 tarihli erişimdir.)’den akt.: Gülseren Özdemir, a.g.e., 56.

düellosunu anlattığı⁷⁸⁶ “*Tamu*” adlı kitabını dört sene farklı yayınevleriyle yayınlamak için uğraşır ve sonunda beğenmeyerek bastırmaz.⁷⁸⁷ Ancak Prof. Dr. Taylan Altuğ, bu romanı okumuş, içerisinde Wittgenstein, Russell gibi düşünürlerin etkilerini görmüş ve hatta Anar’ın beğenmemesine rağmen romanı sevmiştir.⁷⁸⁸ *Tamu*’nun haricinde, benzer akıbeti bir başka romanı daha yaşar. Yazar, Viyana Kuşatması’nı anlatan bir kitabı başkalarının eline geçmiş olacağı şüphesinden dolayı imhâ eder.⁷⁸⁹ 2012 yılında verdiği röportajda yeni romanının Deniz Gezmiş, Talat Paşa ve Adnan Menderes hakkında olacağını ve hatta “*Birine hem idam hem müebbet cezası verip onu idam etmek yanlış değil mi? O zaman müebbet cezasını çekmiş olmaz ki...*”⁷⁹⁰ ifadesiyle de müstakbel romanın hukuk üzerine olacağını ifade etmesine rağmen 2014’te hırsızlık temasını işlediği Galiz Kahraman adlı eserini yayımlar.

Lise yıllarından beri bir şeyler yazan Anar, romanlarının yanısıra hikâyeler de kaleme almıştır. Hikâyeleri arasında; “*Morköpük Dergisi’nin Nisan 1985 sayısında çıkan “Kâfirler İçin Apologya”* ile 1989’da yayımlanan “*Rabnuma*” hikâyesi zikredilir.⁷⁹¹ Ayrıca Yiğit Değer Bengi’nin hazırladığı 1002. Gece Masalları adlı kitapta “*İnşaat İşçisi Rifki’nin Dehşet Verici Akıbeti*”⁷⁹² adlı bir hikâyesi daha vardır. Ayrıca Anar, Ot Dergisi’nde aylık denemeler de yazmaktadır.

“*Eğer iyi bir edebiyatçıysam, bu belki de felsefeciliğimden ileri geliyor.*”⁷⁹³ diyerek bir kez daha edebî eserlerin alt yapısında bir düşünce sisteminin olmasını adeta vurgulayan İhsan Oktay Anar, Edebiyatçılar Derneği ve PEN Yazarlar Derneği üyesidir⁷⁹⁴. 2008’de Suskunlar eseri ile “*Oğuz Atay Roman Ödülü*”nü kazanır. Kendisi için ayrıca “*25 Nisan 2009’da İstanbul Bilgi Üniversitesi’nde öğretim görevlisi Akan*

⁷⁸⁶ Kürşad Oğuz, “1995’te Kuzey Irak’ta Çelik Harekatı’ndaydım”

⁷⁸⁷ Necmiddin Çokluk, İhsan Oktay Anar ve Romanları Üzerine Bir İnceleme, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2009, s. 26.

⁷⁸⁸ Banu Şen, “Edebiyatı ‘Kırık’ Gelen Usta Yazar”, Milliyet Pazar Eki, 22 Mart 2009’dan akt.: Gülseren Özdemir, İhsan Oktay Anar’ın Romanları, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir 2013, s. 74.

⁷⁸⁹ Kürşad Oğuz, a.g.e.

⁷⁹⁰ Kürşad Oğuz, a.g.e.

⁷⁹¹ İhsan Oktay Anar, “Kâfirler İçin Apologya”, Morköpük Dergisi, Nisan 1985’ten ve İhsan Oktay Anar, “Rabnuma”, Morköpük Dergisi, Oyun Özel Sayısı, 1989’dan akt.: Gülseren Özdemir, a.g.e., s. 60.

⁷⁹² Yiğit Değer Bengi, 1002. Gece Masalları, Metis Yayınları, İstanbul 2005, ss. 226-229.

⁷⁹³ Ali Pektaş, “Zaman Zaman Mutlu Bir İnsanım”, Kitap Zamanı, S. 41, Haziran 2009, s. 8.

⁷⁹⁴ Nedim Atilla, “Ne Okuyorsak Oyuz!”, Söyleşi, Akşam, 22.04.2009 Pazar,

(http://www.aksam.com.tr/2009/03/23/haber/pazar/141/ne_okuyorsak_oyuz_.html adresinden 29.09.2009 tarihli erişimdir.)’den akt.: Gülseren Özdemir, a.g.e., s. 50.

Tek'in organize ettiği "Tarih Kadar Hayal, Rüya Kadar Gerçek" başlıklı bir sempozyum düzenlenir."⁷⁹⁵ Yazar, 2009'da da "*Erdal Öz Edebiyat Ödülü*"nü alır.⁷⁹⁶

3.2. İhsan Oktay Anar'ın Sanatı

1980 sonrası Türk Edebiyatı'nda postmodernist bir dönem olduğundan bu dönemden sonra eser veren yazarlar genellikle bu felsefenin ışığı altında incelenmiş, bu akımın teknikleri eserlerde aranılır olmuştur. Edebiyatta postmodernizm dendiğinde metinlerarasılık ve metinlerarasılığın alt başlıkları olan "*alıntı ve gönderge, gizli alıntı – aşırma, anıştırma, yansılama, alaycı dönüştürüm, öykünme, klişe – basmakalıp söz, anlatı içinde anlatı, palempsest, kolaj-brikolaj, yenidenyazmak*"⁷⁹⁷, üstkurmaca, yeni tarihselcilik vs. gibi teknikler ve kuramlar akıllara gelmektedir. Anar, zaman olarak çoğunlukla 17. yüzyılı seçtiğinden de bu teknikler ve kuramlar arasından ilk olarak eserlerinde "*yeni tarihselcilik kuramı üzerinde durulma*"sı⁷⁹⁸ gerekmektedir.

Postmodernizmin her şeyi yıkıcı tavrı, yeni tarihselcilik kuramında da bulunmaktadır. Bu kurama göre; resmî tarih, iktidarı elinde bulunduranların menfaatine göre kaleme alınmış olup gerçeği yansıtmamaktadır ve bu yüzden kurmaca olarak değerlendirilmelidir. Nitekim yazarın kaleme aldığı eserler de birer kurmaca olduğundan resmî tarih; bir masaldan, hikâyeden ya da romandan farkı yoktur. Öyleyse yazar da kendi isteğine göre yeni bir tarih yazabilir. Buna göre; İhsan Oktay da geçmişi günümüzün bakış açılarıyla tekrar yorumlamakta ve Jale Parla'nın ifadesiyle bir "*güncelleme*"⁷⁹⁹ yapmaktadır. Aslında bu duruma, edebiyatta "*palimpsest*"⁸⁰⁰ denilmektedir. Anar, romanlarında yeni bir tarih oluştururken ise; "*ironik, absürd, metinlerarası ve dilsel oyunlara*"⁸⁰¹ başvurmaktadır. Diğer taraftan yazarın "*Bir romancının kendi romanı için 21. yüzyılı yahut 17. yüzyılı seçmesi*

⁷⁹⁵ Gülseren Özdemir, İhsan Oktay Anar'ın Romanları, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir 2013, ss. 68-69.

⁷⁹⁶ Ali Pektaş, "Zaman Zaman Mutlu Bir İnsanım", Kitap Zamanı, S. 41, Haziran 2009, s. 8.

⁷⁹⁷ Kubilay Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, Kanguru Yayınları, Ankara 2014, ss. 5-6.

⁷⁹⁸ Ahmet Koçakoğlu, Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar, Palet Yayınları, Konya 2010, s. 33.

⁷⁹⁹ Jale Parla, "Türk Romanında Tarih ve Üstkurmaca." Virgül, (Ekim 2006): s. 10'dan akt.: Fırat Uğurlu, İhsan Oktay Anar'ın Amat Romanında Mitlerin İşlevi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2009, s. 35.

⁸⁰⁰ Esra Karlıdağ, İhsan Oktay Anar'ın Romanlarının Çözülmesi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2010, s. 32.

⁸⁰¹ Ebru Özgün, İhsan Oktay Anar'ın Romanlarına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2012, s. 369.

arasında ilke olarak bir fark göremiyorum.” demesi⁸⁰² tarihin, eserlerinde bir “dekor”⁸⁰³ olarak kullanıldığını düşündürmektedir. Eğer yazarın eserleri tarih bazında değerlendirilecek olursa bu eserler için tarihi denmekten ziyade tarihsel roman denilebilir; çünkü Anar’ın, geçmiş hakkında herhangi bir gerçekliği anlatmak gibi bir derdi olmamakla birlikte bu geçmişi sıradışı bir şekilde anlatmakta, yani yeni bir tarih oluşturmaktadır. Sıradışılığı ve tarihi bir arada bulundurduğu için de eserleri “fantastik/tarihi roman”⁸⁰⁴ olarak adlandırılmaktadır. Bütün bunlarla birlikte yazar, eserlerinin kendisiyle özdeşleştirilerek bir sınıf altında incelenmesini ya da adlandırılmasını istemez; çünkü eserlerini bir düşüncenin yansıması olarak kaleme almamaktadır.⁸⁰⁵

Tarihî romanlar, mükemmelleştirilmiş bir üst sınıfın çevresinde geçer, alt sınıftan insanlar, sadece figüran ya da yardımcı kişi olarak bulunur. Ancak Anar, romanlarında üst sınıf yerine “sıradan insanı” anlatarak tüm kusuru ve güzelliğiyle gözler önüne serer. Üst sınıfın temsil ettiği “görgü kuralları, ahlâkî normlar ve hiyerarşik otoriteler” sıradan insanın varlığıyla sarsılır.⁸⁰⁶ Böylelikle, ulaşılması gereken bir hayâl ya da rüya gibi gösterilen tarih algısı yıkılır ve adeta Türk tarihiyle övünen bugünün okuruna “Sen ne yaptın?” sorusunu yöneltir.

Anar, bir yazarın eserine ne şekilde davranması gerektiğini, gerçek dünyayı esere yansıtma bağlamında nasıl hareket etmesi gerektiğini Kitab-ül Hiyel adlı eserinde Üzeyir Bey kişisi üzerinden aktarır.

“... realistler de Gerçeği ve Dünya’yı kopya ediyorlar; ama masalcılar, aslında gerçekleşmiş bir dünyayı örnek alıp, onu ve üslubunu taklit ederek yeni hayaller yaratıyorlardı. Kopyalar ne kadar kuru ve tatsızsa, taklitler o kadar canlı ve sevimliydi. Sonuç olarak realist romanlar, yazarlarının suratları kadar tekdüze, şaşırtıcılıktan yoksun ve aslında gerçekdışı şeylerin anlatıldığı kitaplardı. Çünkü bir mucize olan gerçeğin kendisi şaşırtıcı ve hayranlık uyandırıcı iken aynı gerçeği

⁸⁰² Semih Gümüş, İhsan Oktay Anar: “Bunlar Roman, Belgesel Değil”

⁸⁰³ Ebru Özgün, İhsan Oktay Anar’ın Romanlarına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2012, s. 358.

⁸⁰⁴ Esra Karlıdağ, İhsan Oktay Anar’ın Romanlarının Çözümlemesi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2010, s. 358.

⁸⁰⁵ Ahmet Koçakoğlu, Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar, Palet Yayınları, Konya 2010, s. 67.

⁸⁰⁶ Mesut Koçyiğit, İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında “Karnaval”ın İzleri, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2017, ss. 1-2.

anlatan bir realistin romanındaki hemen her şeyin bu kadar tekdüze, bu kadar aşına ve bu kadar alışılmış olması başka nasıl açıklanabilirdi?”⁸⁰⁷

Alıntıdan anlaşılacağı üzere, Anar Realizmden yana değildir. Realizmin hem yazarın hem de okurun belli bir imgenin çerçevesinde hareket ettiğinden “*kuru ve tatsız*” bulur. Bir yazarın asıl tavrı, gerçeklik karşısında onu yorumlamak ve yorumunu eserine yansıtmaktır. Aksi takdirde bütün yazarlar, dünyayı bir aynaya hapsedeceklerinden sayısız aynı imge yaratmaktan öteye geçemeyeceklerdir. Hâlbuki sanatçı olmak, bu demek değildir. Sanatçı yaşadığı, düşündüğü, gördüğü, akıl ettiği, hissettiği ve hayal ettiğinin yorumunu gerçek dünyanın içinde meydana getirmektir. Zaten yazar da bu fikirdedir; “*Roman illa gerçekliği yansıtacak diye bir şart yoktur. Roman bu. Cin de olur, peri de.*”⁸⁰⁸ Demek oluyor ki; yazarın roman algısı sıradışı varlıkların, nesnelere ya da olayların kabul gördüğü hayal üzerinedir.

Hayali varlıkların, nesnelere ve olayların anlatıldığı bir eserde ne olursa olsun abartı kendini gösterecektir. Bu abartı; bir anlatı sanatı olarak değil, hayali şeylerin özü itibarıyla eserde yer alır. Abartı, diğer adıyla mübalağa Doğu anlatı geleneğinde ya hicvetmek ve yahut güzel benzetme gibi anlatı sanatlarına dâhil edilebilecekken “*Anar’da modern zamanların edebi anlayışı içinde şekillenir ve fantastik öğeler olarak karşımıza çıkar.*”⁸⁰⁹ Aslında Anar, hayalini eserine yansıtarak bir yandan abartıya yol açarken diğer taraftan da okurun dünyaya ait gerçeklik algısıyla oynar. Bu, “*“kurmaca kişiler”, “fantastik unsurlar”, “olağanüstü tesadüfler”, “belirsizlikler”, “masal söylemi”, “mübalağa”, “düşler”*” ile sağlanır.⁸¹⁰ Bu şekilde yazar, sanki okuru kendi hayaline çekip bu hayale inandırmaya çalışır.

Anar, eserlerini estetik kaygılarla vücuda getirmez, onun bir yazıyı kaleme almasının sebebi kendisini en doğru yollarla ifade etmektir. “*Başka türlü ifade edemediğim şeyleri roman yoluyla ifade ediyorum.*”⁸¹¹ diyerek aynı zamanda roman türünün, meramını anlatmada sağlıklı bir yol olduğunu işaret eder. Yazardaki bu durum, “*anlatmanın zevki*”⁸¹² olarak değerlendirilir. Bununla birlikte Anar,

⁸⁰⁷ İhsan Oktay Anar, *Kitab-ül Hiyel*, İletişim Yayınları, 27. Bsk., İstanbul 2015, s. 150.

⁸⁰⁸ Ahmet Koçakoğlu, *Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar*, Palet Yayınları, Konya 2010, s. 68.

⁸⁰⁹ Selda Karaca, *İhsan Oktay Anar’ın Romanları Üzerine Bir Araştırma*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2010, s. 118.

⁸¹⁰ Ebru Özgün, *İhsan Oktay Anar’ın Romanlarına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2012, s. 116.

⁸¹¹ Ahmet Koçakoğlu, a.g.e., ss. 67.

⁸¹² Selda Karaca, a.g.e., s. 19.

yazdıklarında “iletişim kaygısı” olduğunu, bu mesajın eserin okunmasıyla kolaylıkla anlaşılabilirliğini de belirtir.⁸¹³ Yazarın anlatmaktan zevk aldığı mesajları ise “*Sevgi tüm sorunları çözümler, bilgi güçtür ama insan çoğu zaman bu gücünü ihtirasları için kullanarak felaketini hazırlar, gerçeği öğrenmek insanı özgür ve güçlü kılar.*” şeklinde dir.⁸¹⁴ Bununla birlikte eğer bu bilgi ya da bilim iktidarın elindeyse ve iktidar bu bilgiyi zorbalık için kullanıyorsa yazar, iktidarı eleştirmekten geri durmaz;

“Anar’ın romanlarında iktidar mekanizması birkaç yolla sorgulanır: 1. Devletin işleyiş mekanizmasına yönelik eleştiriler (kanunlar, yanlış / sert politikalar, bürokrasinin işleyişi ve yozlaşmış kurumlar, fesatlık, hile, iltimas, haraç, rüşvet olayları, geleneksel kabuller), 2. Efendi-köle ilişkisi, 3. Fiziksel güç mekanizmaları [askeri güç, parasal güç, eril / cinsel güç –kadının yokluğu-, bilginin gücü (stratejik bilgi, tıp bilgisi, makine bilgisi, kara ilimler, boşluğun gücü)], 4. Doğanın gücü, 5. Metafizik / Tanrısal güç, 6. Psikolojik güç / Korku (fiziksel görünümün etkililiği, hurafeler, batıl inanışlar, ilâhî dinlerin yaptırım gücü), 7. İktidar - ölüm / ölümsüzlük ilişkisi (ölüm, ölümsüzlük tutkusu, zamanın döngüselligi, öldürme eğilimi), 8. Pozitif değerlerin yıkımı.”⁸¹⁵

Öyleyse Anar için, okuruna değerler eğitimi dersi vermekten hoşlandığı söylenebilir. Yalnız, verilen ders bir hitabetten çok roman türünde olduğu için yazarın ve yahut anlatıcının inandığı değerlerin savunuculuğuna rastlanmaz.

Kendisini “*Doğulu*”⁸¹⁶ olarak tanımlayan yazarın bu özelliği eserlerindeki dil ve üsluba da yansımıştır. Yazar, eserlerindeki olay örgüsünün kurgusunu Doğu anlatı geleneğinde çokça kullanılan “*çerçeve öykü tekniği*” üzerine inşa eder.⁸¹⁷ Ayrıca “*Kullanımdan düşmüş deyim, söz kalıpları ve sözcükler, ilginç kişi ve yer adları, benzetmeler ve niteleyici önadlar*”ı seçerek oluşturduğu dili ve üslubu klasik Doğu anlatılarını anımsatır.⁸¹⁸ Böylelikle okur, günümüzden koparak başka diyarlara ve zamanlara da yolculuk etme imkânını bulur. Anar’ın bu tarzda yazmasının sebebi eskilerin “*kime “eşek” kime “merkep” denileceğini*”⁸¹⁹ bilmesidir. Yani, yazar günümüz Türkçesi’nin ifadesi gücünü yeterli bulmaz ve bu yüzden eski kelimelere ve

⁸¹³ Ahmet Koçakoğlu, Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar, Palet Yayınları, Konya 2010, s. 58.

⁸¹⁴ Osman Gündüz, İhsan Oktay Anar’ın Kurgu Dünyası, Grafiker Yayınları, 2. Bsk., Ankara 2012, s. 201.

⁸¹⁵ Ebru Özgün, İhsan Oktay Anar’ın Romanlarına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2012, ss. 367-368.

⁸¹⁶ Ahmet Koçakoğlu, a.g.e., s. 59.

⁸¹⁷ Selda Karaca, İhsan Oktay Anar’ın Romanları Üzerine Bir Araştırma, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2010, s. VI.

⁸¹⁸ Selda Karaca, a.g.e., s. 284.

⁸¹⁹ Semih Gümüş, İhsan Oktay Anar: “Bunlar Roman, Belgesel Değil”.

üsluba başvurur. Bunların haricinde Anar'ın eserlerindeki dil konusunda dikkat edilmesi gereken diğer bir husus eserlerin çoğunlukla fiil cümlesi içermesidir. Suskunlar romanında “*yüklemelerin %81'i fiildir.*”⁸²⁰ Bu da romanlarının olay örgüsünde daha çok macera olması ve dolayısıyla harekete ihtiyaç duyulması şeklinde açıklanabilir.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarının merkezini çatışmalar oluşturmaktadır. Bu çatışmaların çoğu ahlaki ve evrensel değerler üzerine iken “*Doğu ve Batı değerlerinin karşılaştırılması*”nın⁸²¹ da söz konusu olduğu söylenmektedir. Bu karşılaştırma bilim üzerinden Doğu'nun hurafeye, Batı'nın ise akla verdiği önem üzerinden yapılır.⁸²² Ahlaki ve evrensel değerlerin çatışması ise romanlarında “*insanın ölümsüzlük ve gerçek arayışı, şeytanla mücadelesi*”⁸²³ şeklinde görülür. Anar, bu mücadeleyi anlatırken içerisinde sıradışı şeylerin çokça bulunduğu sözlü kültürden yararlanır. Böylelikle, okurun karşısına eski kelimeler, modern bakış açısı ve sözlü kültürden meydana gelmiş “*heterojen bir bileşim*”⁸²⁴ çıkar. Öyle ki; bunlardan bir tanesinin eserden atılması esere bir zül getirmez; çünkü eser, değer olarak evrensellığe hizmet etmektedir.

Yazarın kullandığı kişilerin ruhsal portreleri çizilmemekle birlikte, bu kişiler genellikle ya erkektir ya da “*erkeklikle*” ön plâna çıkar. Bu yönleriyle “*fantastik, masalsı kahramanlar*”⁸²⁵ olarak da nitelendirilebilirler. Bu kişiler; “*arama ve bulmaya düşkün, teknik icatlara meraklı, buluş düşkün*” olup hep bir “*arayış içerisinde*”dirler. Yazar, bu arayışı, Tanrı'nın iktidarını örselemek olarak gördüğünden olumsuz yönleriyle aktarır ve bu tür erkeklerin akıbeti hep hüsrarla sonuçlanır. Ayrıca, erkeklerin “*kadınlarla kurdukları temas*” zorbalık içermektedir.⁸²⁶ Bunların haricinde, yazarın kendisi de bir erkek olarak anlatının belirli yerlerinde olaya dâhil olur.⁸²⁷

⁸²⁰ Emin Erdem Özbek, İhsan Oktay Anar'ın “Suskunlar” Romanında Cümlenin Öğeleri, Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir 2010, s. 250.

⁸²¹ Selda Karaca, , İhsan Oktay Anar'ın Romanları Üzerine Bir Araştırma, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2010, s. 235.

⁸²² Osman Gündüz, İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası, Grafiker Yayınları, 2. Bsk., Ankara 2012, s. 98.

⁸²³ Selda Karaca, a.g.e., s. 12.

⁸²⁴ Osman Gündüz, a.g.e., s. 214.

⁸²⁵ Selda Karaca, a.g.e., s. 178.

⁸²⁶ Ayşen Utanır, İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Erkekler ve Erkeklik İmgesi, Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep 2012, ss. 146-148.

⁸²⁷ Ahmet Koçakoglu, Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar, Palet Yayınları, Konya 2010, s. 54.

Eserlerinde kadın kişilerin çok az olması, Anar'ın sanki bir kadın düşmanı gibi anılmasına sebep olmuştur. Üstelik eserlerinde kadının neden olmadığı sorusuna verdiği cevapta “zebra da, bengal kaplanı da, guguklu saat de yok” demesi yazarın kadını hayvanlarla ya da cansız bir eşyayla bir tuttuğu yönünde algılamalara yol açmıştır.⁸²⁸ Ancak, yazarın mizahî tonu düşünüldüğünde bu noksanlığın da belirli bir ironik amaçla yapıldığı görülmektedir.

İhsan Oktay Anar'ın eserlerinde kadınlar vardır; fakat bu kadınların işlevleri olay örgüsünde çok azdır.⁸²⁹ Bu kadınlar, “Doğu masallarında görülen “peri kızları” ve “acuzeler” ya da “masum kadınlar” ve “şeytan kadınlar” gibi iki zıt kategori”de okurun karşısına çıkar.⁸³⁰ Yani Anar'ın tercihi; eserlerinde kadına yer vermemekten yana değil, kadının “belli rollere sıkıştırılıp kişilik kazandırılma”dığını vurgulamaktır. Diğer taraftan böylesine macera dolu eserlerde kadının varlığının eksik bırakılması kadının kimliksizliğinden ziyade kadın kişilerin eserdeki olayların gelişmesini farklı yönde etkileyebileceği inancından kaynaklanmış olabilir; çünkü kadının eserde başkışı mertebesinde olması elde olmaksızın bir duygusallığa yol açacak; hatta eser, macera biçiminden sıyrılarak bir aşk romanı şekline girecektir. Böylelikle eğer, yazarın eseri ortaya koymasındaki amacı bir mesaj iletmek ya da bir ahlak dersi vermek ise; bu ileti etkisini aşk karşısında kaybedecektir. Zira aşk halinde bir mantık yitimi söz konusu olduğundan her şey mübah olacaktır.

““...ne okuyorsak, neyden zevk alıyorsak oyuz””⁸³¹ diyen yazarın kendi alanı olan “zaman kavramına yönelik”⁸³² felsefi düşünceleriyle birlikte alanı dışında okuduğu ve beğendiği kişilerin ve eserlerin izlerine romanlarında rastlamak mümkündür. Bu noktada kendisi Doğu ve Batı dünyasına ait düşünürleri, Marx'ı, Evliya Çelebi'yi, Tanrı'yı ve kutsal kitapları, Kafka'yı, Çehov'u, Dostoyevski'yi, Borges'i beğendiğini dile getirir.⁸³³ Bu isimler dışında ayrıca “Umberto Eco, *Italo*

⁸²⁸ Ali Pektaş, “Zaman Zaman Mutlu Bir İnsanım”, Kitap Zamanı, S. 41, Haziran 2009, s. 8.

⁸²⁹ Damla Tezel, “Kadinsız Romancı”nın Kadınları: İhsan Oktay Anar, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013, s. 96.

⁸³⁰ Handan İnci, 21. Yüzyıl Masalcısı İhsan Oktay Anar, Varlık 1227 (2009), ss. 48-52'den akt.: Tezel, a.g.e., s. 97.

⁸³¹ Ahmet Koçakoğlu, Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar, Palet Yayınları, Konya 2010, s. 61.

⁸³² Selda Karaca, İhsan Oktay Anar'ın Romanları Üzerine Bir Araştırma, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2010, s. 16.

⁸³³ Ahmet Koçakoğlu, a.g.e., s. 65.

Calvino, (...), Gabriel Garcia Marquez”⁸³⁴ tesirleri eserlerinde hissedilir. Bu yönüyle aslında Anar’ın eserlerine “*kültür romanı*” teşhisi konulabilir.⁸³⁵



⁸³⁴ Ahmet Koçakoğlu, *Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar*, Palet Yayınları, Konya 2010, s. 66.

⁸³⁵ Selda Karaca, *İhsan Oktay Anar’ın Romanları Üzerine Bir Araştırma*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2010, s. 298.

4. ROMANLARDA FANTASTİĞİN BİR TÜR OLARAK İZLERİ

4.1. Puslu Kıtalar Atlası'nda Fantastiğin Bir Tür Olarak İzleri

238 sayfa olan roman⁸³⁶, Konstantiniye'de Birkaç Kişi (s. 13 – 35), Günbatımı (s. 39 – 66), Yeraltı (s. 69 – 91), Yılanın Renkleri (s. 95 – 129), Büyük Efendi (s. 133 – 184), Ölüler ve Kahramanlar (s. 187 – 222), Karanlık (s. 225 – 238) olmak üzere yedi ana bölümden oluşmaktadır. Yazar, bölümlerde Roma rakamları kullanarak alt bölümler meydana getirmiş ve söz konusu alt bölümleri bir satır boşluk bırakmak suretiyle ara geçişlere ayırmıştır. Bu ara geçişler de tezimizde roman özetinin verildiği yerde “*” işaretiyle gösterilmiştir.

4.1.1. Puslu Kıtalar Atlası'nın İçeriği

Konstantiniye'de Birkaç Kişi

I

Arap İhsan, kadirğasıyla⁸³⁷ Haliç'e gelir. Haliç'e gelmeden evvel Magrip'ten⁸³⁸ aldığı Alibaz⁸³⁹ 840 adındaki 7 yaşındaki çocuk yüzünden başlarına türlü belalar gelir. Bu yüzden Arap İhsan, Alibaz'ı, yeğeni Uzun İhsan'ın evine bırakmaya gider.

*

Uzun İhsan'ın oğlu Bünyamin⁸⁴¹ kapıyı açtığı esnada Uzun İhsan uyumakta ve rüyasında dayısı Arap İhsan ile Bünyamin'i görmektedir. 3 yaşına kadar afyon ruhuyla sersemletilip o yaştan sonra hiç uyumayan Alibaz, uyuyan birisini gördüğünden dolayı şaşırmıştır.

⁸³⁶ Kitabın ilk baskısı 1995 yılında çıkmıştır. İncelemede İhsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası romanının İletişim Yayınları'ndan 2016'da çıkan 56. baskısı kullanılmıştır. Alıntı ve göndermelerin sayfa numaraları metin içinde verilmiştir.

⁸³⁷ **kadirğa** a. [*<Rum.*] den. Hem yelken hem kürekle çekilen eski bir tür savaş gemisi. Parlatır, 2014.

⁸³⁸ **mağrib** a. [*<Ar.garb*] (ç. b. **magârib**) **1.** Güneşin battığı yer ve yön, batı, garp. **2.** Güneşin battığı vakit, akşam. **3.** Batı Dünyası, Avrupa. **4.** Batı ve garp ülkeleri, kuzey Afrika ülkeleri: Trablus, Tunus, Cezayir, Fas." Parlatır, 2014.

⁸³⁹ **âli** (I) [*<Ar. âlet*] **1.** Âletle ilgili, âlete özgü. **2.** Yemin eden.

âli (II) [*<Ar.ulüvv*] **1.** Yüksekte, yüce, **2.** Kadri yüksek, paha biçilmez. **3.** Onurlu, şerefli, şanlı. **4.** Erkek adı." ve **alî** [*Ar.*] **1.** Yüksek, Bülent. **2.** Hz. Ali'nin adından, erkek adı. Parlatır, 2014.

⁸⁴⁰ **bâz**(I) [*F.*] **1.** Av tutmakta becerikli olan ve doğan denilen yırtıcı kuş. **2.** Oyuncu. **3.** Canbaz, akrobat. **4.** *tas.* Manevî dünyada üstün güce sahip veli.

bâz(II) [*F.*] **1.** Açık, küşâde. **2.** Bir başka yol, çıkış. **3.** Geri, geriye doğru. Parlatır, 2014.

⁸⁴¹ Tarihî ve dinî bir gerçekliğe sahip olan bu ismin tarihteki yerine bakıldığında Hz. Yakub'ın Rahel adlı eşinden en küçük oğlu ve Hz. Yusuf'un “öz kardeşi” olduğu görülmektedir. Ahd-i Atik'te ismi geçerken Kur'an-ı Kerim'de ondan isim olarak bahsedilmemektedir. Cumhuriyet, Çağdaş Türk Romanında Din ve Tasavvuf (1980 Sonrası), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı, Van 2009, s. 63. Ayrıca Bünyamin isminin “Ahd-i Atik'te Israiloğulları'nın on iki kabilesinden, Bünyamin'in soyundan gelen kabilenin adı” olduğu da kaydedilmektedir. Ahmet Bedir, Tevhidin Yurdu, Kur'an-ı Kerim Atlası, Kaynak Yayınları, İstanbul 2010, C.1, s. 166.

II

Venedik balyosu⁸⁴² kâtibi Kubelik⁸⁴³, içkiye alışmış biridir. Bu yüzden sürekli falakaya yatırılır. İçkiye düşkünlüğü dolayısıyla Kâtiplik görevine son verilip aynı binaya temizlikçi olarak alınır. Ancak hâlâ sarhoş gezdiğinden bu görevi de sonlandırılarak Mumcubaşı⁸⁴⁴ tarafından Venedik’e gönderilmek üzere kendisine para verilir. Kubelik, bu parayla gemiye binmek yerine meyhaneye gider. Meyhane çıkışı sarhoş olduğundan yanlış bir gemiye biner ve yolculuk esnasında esir alınır. Mumcubaşı güç bela Kubelik’i bir köle olarak satın alıp serbest bırakır ve Venedik’e gitmesi için tekrar para verir. Kubelik, Mumcubaşı’ndan aldığı bu para ile yine meyhaneye gider. Meyhane çıkışı, yaptığı gürültü yüzünden kafasına kerpeten atılır ve ertesi sabah dişçi olmaya karar verir. Hatta Mumcubaşı’nın çok ağrıyan bir dişini çeker. Biraz da yaptığı iş dolayısıyla insan bedenini merak etmeye başlar ve saraydan Tophane’ye atılan cesetleri toplayarak incelemeye koyulur. Cesetleri inceledikten sonra bir anatomi kitabı yazmayı düşünür. Bir cesedi gizlice muayenehanesine taşıırken yeniçerilere görünür ve bu durum yeniçeriler tarafından evinin basılmasına sebebiyet verir. Cesedin bir Hıristiyan’a ait olduğunu ispat ederse başının belaya girmeyeceğini düşünerek cesedin bağırsağından bir parçayı cinsel organına diker. Kubelik’in evini bastıklarında orada bir Hristiyan cenazesi olduğuna inanan Mumcubaşı ve yeniçeriler, evi terk eder. Aynı zamanda Arap İhsan’ın Konstantiniye’ye geliş sebebini “*ok batmaz kılıç kesmez*” (s. 29) iddiasıyla kandırarak ona sattığı merheme bağlayan Kubelik, köşe bucak Arap İhsan’dan kaçmaktadır.

*

Arap İhsan, ilk önce Kubelik’in muayenehanesine, ardından meyhanelere giderek her yerde onu arar. Sokakta yürürken bir ciğercinin sattığı ciğerleri kediler gibi izleyen Kubelik’i fark eder. Kubelik’i de alarak birlikte Kefeli’nin meyhanesine giderler. Bir gemi saldırısında göğsünde taşıdığı Frenkçe kitap sayesinde kurtulan

⁸⁴² **balyos** a. [*İt. bagli*] Özellikle Venedik elçileri ile Avrupa devletlerinin elçileri ve büyük konsoloslarıyla general ve amiral gibi üst rütbeli görevlilere verilen unvan. Parlatır, 2014.

⁸⁴³ Sıkıntılı yaşamı dikkate alındığında eserdeki Kubelik’in tarihte geçen Rafael Kubelik’ten ilham alınarak oluşturulduğu söylenebilir. Rafael Kubelik, Çek bir orkestra şefidir. (D: 29 Haziran 1914 – Ö: 11 Ağustos 1996) Sayısız klasik müzik bestesinin yanısıra modern bestelerin de kaydedilmesinde büyük katkısı olan Kubelik, Nazi baskısı altında yaşamış, ülkesine komünist rejim gelince daha baskı altında yaşamamak için çeşitli ülkelerde bulunmuştur. Ancak bulunduğu ülkelerde de gerek yabancı olması gerekse repertuarında modern bestelere yer vermesi yüzünden değeri anlaşılammıştır. Daha fazla bilgi için bkz. <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Kubelik-Rafael.htm> (E.T: 13.11.18).

⁸⁴⁴ Osmanlı Devleti’nde geceleyn ışıktan sorumlu, genellikle elinde fener bulunan, fenersiz kişileri cezalandıran kişi. Bkz. Ines Asceric Todd, *Dervishes and Islam in Bosnia*, Brill, Boston 2015, s. 89.

Arap İhsan, hikmetli saydığı bu kitabı Kubelik'ten çevirmesini ister. Ancak Kubelik elit tabakanın diline hâkim olmadığından eseri argo kelimeler kullanarak sokak ağzıyla tercüme eder. Kubelik, kitabın yazarının Rendekar, adının da Zagon Üzerine Öttürme⁸⁴⁵ olduğunu söyleyerek kitaptan bir paragraf çevirir. Meyhanede kimse okuma-yazma bilmediğinden tercümesini yazdığı kâğıttan bir şey anlaşılmaz ve 3 gün sonra dua sanılarak duvara asılır. 50 sene sonra bu kâğıt Kefeli'nin torunu tarafından duvardan alınıp İspanya'ya götürülür ve bir kitabın içine konur. Bu kitap, İspanya'nın Sevilla ilinde bir derebeyinin eline geçer. Onlarca yıl sonra derebeyinin mirasyedilerinden biri bu kitabı alıp bir İngiliz müzayedesinde satar. Satın alan kişi, kitabı kuzenine hediye eder. Bu kuzen, kitabın içerisindeki Kubelik'e ait kâğıdı bulur ve bu kâğıdın sırrını çözmek için “*Öküz Geçidi'nde*”⁸⁴⁶ (s. 35) Şarkiyat tahsili alır. Fakat bu kuzen söz konusu kâğıdın arkasına bir not bırakarak 33. yaş gününde intihar eder. Bilgeliğin Yedi Sütunu yazarına⁸⁴⁷ bu kâğıt gösterilir. Yazar, ipuçlarını takip ederek Kubelik'in notu yazdığı yere gelir. Ancak burada artık bir meyhane yoktur. Meyhanenin yerinde kocaman bir bina vardır ve bu binanın önünde uzun boylu çekik gözlü bir adam, onu beklemektedir.

Günbatımı

I

Ayı oynatan bir adam 20 yaşındaki oğlunun da kendisi gibi ayı oynatmasını ister. Ancak bu işle uğraşmak istemeyen oğlu, çalışmadığı hâlde babasından sürekli şarap parası almaya uğraşır. Yine şarap parası istediği bir günde babanın oynattığı ayı, oğlanı kovalayarak evden kaçıır. Bir hafta sonra oğlan eve bir maymunla gelir ve ayı yerine maymun oynatacağını söyler. Baba mesleğinin biteceğini gören adam, ayıyla birlikte evi terk eder ve bir dağın tepesine çıkar. Bu dağda ayı, kış uykusundan uyanınca efendisini ölü bulur.

Oğlan, maymuna para kesesi çalmasını öğretir. Bir gün parlak şeyler çalarken midesine enfiye⁸⁴⁸ kutusu indiren maymun hareketsiz kaldığından sahibi tarafından ölü

⁸⁴⁵ Descartes, Yöntem Üzerine Konuşma. Gülseren Özdemir, İhsan Oktay Anar'ın Romanları, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir 2013, s. 101.

⁸⁴⁶ Öküz Geçidi'nin Oxford olduğunu düşünmekteyiz. Ü.K.C.

⁸⁴⁷ Thomas Edward Lawrence. Gülseren Özdemir, İhsan Oktay Anar'ın Romanları, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir 2013, s. 101.

⁸⁴⁸ **enfiye** a. [Ar.enfi sözünün müennes(dişil) biçimi.] Buruna çekilen çürütülmüş tütün tozu, burun otu. Parlatır, 2014.

sanılarak bir viraneye atılır. Maymun bu hâldeyken, Bünyamin tarafından bulunur. Bünyamin, maymuna Müşteri adını koyarak eve getirir. Müşteri hırsızlığa devam eder. Hatta kellesinin vurulması istenen bir paşa adına çıkarılmış fermanı çalar. Zamanla başka şeyleri de çalmaya başlayan Müşteri'nin hırsızlık huyu Alibaz'ın gelmesiyle daha da artar.

Bir gün Kubelik, Arap İhsan'a vermek için Uzun İhsan'ın evine bir tomar kâğıt getirir; fakat Arap İhsan evde yoktur. Kâğıtları Uzun İhsan'a teslim edip gider. Uzun İhsan, bu sırada “*uyku şurubu*” (s. 44) içerek ruhunun gezdiği mekânlardan bir dünya atlası çıkarmanın peşindedir. Kitaba meraklı olduğundan Kubelik'in getirdiği çeviriyi okur. Kafası karışan Uzun İhsan, Rendekar'ın ne demek istediğini anlamak için istiareye yatar. Rüyada aynada kendi yerine oğlu Bünyamin'i görür. Uyandığında aynada kendisini gördüğünde gerçek dünyanın düş, düşlerin gerçek olduğu sonucuna varır ve “... *ben kimim?*” (s. 45) sorusunu sorar. Bıyıklarını keserken makası burnuna batırır, kan akar; ama acı duymaz. Bundan da gerçek dünyanın düş olduğu sonucuna varır. Canının yanıp yanmadığını tekrar denemek için eliyle mangaldan bir kor alır, eli su toplar; ama acı çekmez. Abdest alıp bir kabristana gider, taşında “*Ah minelaşk*” (s. 46) yazılı bir mezara uğrar ve atlası tamamlamak için eve gelir.

II

Bünyamin, babası Uzun İhsan'a kim olduğunu, parayı nereden sağladığını ve kendisinin kim olduğunu sorar. Bünyamin, bunalım veren bu sorulardan kurtulmak için bir bardak uyku şurubu içer ve uykuya dalar. Düşünde yattıkları odanın tavanına yükselerek babası ile kendisini uyurken görür ve pencereden çıkarak Konstantiniye semalarında uçmaya başlar. Sarayın içine girdiğinde üç kişinin şehzadeyi öldürdüğüne tanık olur. Şehzade de yanına gelir; fakat uçarak kaybolur. Bünyamin eve geri döndüğünde Uzun İhsan'ın kendi bedeninin üstünde ağlamakta olduğunu görür. Salâsı verilip cenaze namazı kılındıktan sonra, Kasımpaşa mezarlığına götürülerek defnedilir. Uzun İhsan Efendi “*Benim suçum!*” (s. 48) diye ağlarken Bünyamin'in hayaleti de bir sakaya⁸⁴⁹ eğilerek mezarına su dökmesini söyler; fakat bu isteği yerine getirilmez. Bunun üzerine Bünyamin sakanın kulağının içine girerek adeta yalvarır. Saka onu görmese de mezara istenilen suyu döker.

⁸⁴⁹ *sakâ a.* [*Ar.sakkâ*, < *sakî*] Kırba ile sırtında veya hayvan yardımıyla su taşıyan kimse. Parlatır, 2014.

*

Bünyamin, uykudan uyandığında yüzüne su damlamaktadır. İçinden bir ses, ona korkmamasını ve mezardan nasıl kurtulacağını söyler. Sudan dolayı yumuşayan toprağı iterek mezardan çıkan Bünyamin'i görenler “*Hortlak!*” (s. 50) diye bağrışarak dağılır. Yeniçeriler hemen bir doktor bulup onun ölü mü diri mi olduğunu inceletir. Bünyamin eve döndüğünde babası ona kendisi için yaptırdığı helvadan verir. Uzun İhsan Efendi, kısmen de olsa Bünyamin'in ölümüne sebebiyet veren uyku şurubunu evin önündeki ceviz ağacının köküne döker. O cevizden yiyen çocuklar, haşarılıkları bırakıp uykucu olur ve bu yüzden padişahın emriyle ağaç kesilir.

*

Vardapet⁸⁵⁰, Kudüs'e hac ibadeti için seçilecek 40 adaydan birisidir. Kilisenin uygulayacağı diyetten 40 günün sonunda sağ çıkacak olan 1 kişi hacca gidebilecektir. Bu kırk aday ayrı hücrelere konur. Vardapet bu diyetle, ilk 4 gün 10 somun ekmek 30 maşrapa su ve 1 kupa şarap içer. Sonraki 35 gün bir şey yemez. Hâlbuki “... *boynundaki demir haçla ...*” (s. 52) tünel kazıp meyhanelerde yer-içer ve ardından hücrelerine döner. 40. günün sonunda Vardapet hac ibadeti için seçilen kişi olarak jürinin karşısına çıkarılır; fakat bir önceki gün yemiş olduğu tas kebabı midelerini bozduğu için ishal olmuştur. Dışkısı tartılır ve kilisenin verdiği yemekten daha ağır olduğu için kiliseden kovularak lağımcı⁸⁵¹ olur. Bir kuşatmada kazdığı tünel başına yıkılınca nefes borusuna bir taş takılır. O günden sonra nefes aldıkça o taş oynamakta ve hırıltılı bir sese sebep olmaktadır. Batı'ya yapılacak bir seferde görevlendirilmek üzere Vardapet'ten bir lağımcı takımı kurması istenir. O da toprağı diri diri gömülmesine rağmen canlı çıktığı için Bünyamin'den lağımcı olmasını ister. Uzun İhsan oğlunu onunla gitmeye teşvik eder. Ayrıca bir önceki akşam tamamladığı *Düş Atlası'nı* da dara düşünce kullanması için oğluna verir. Bünyamin, Karaköy'de Vardapet ile buluşur. O gece uyuyamayan Uzun İhsan, Haliç'i seyretmeye koyulur.

⁸⁵⁰ Vardapet karakterinin tarihteki Vartaped'den ilhamla oluşturulduğu söylenebilir. Gomidas Vartaped (D. 1869 – Ö. 1936) Ermeni rahip. Müzikle de ilgilenen rahibin kendi adında bir makamı bulunmaktadır. Anadolu'yu gezerek 3000'i aşkın Türk, Kürt, Arap türküsü derlemiştir. 1912-1915 yılları arasında Türk Ocakları'nda müzik dersleri veren Vartaped, İttihatçılar tarafından 1915'te tutuklanır. Mehmet Emin Yurdakul, Halide Edip Adıvar'ın araya girmesiyle hapisten çıkarılan Vartaped, içerideyken psikolojisi bozulmuş ve depresyona girmiştir. Dönemin akıl hastanelerinde tedavi edilmeye çalışılmış, ancak bir gelişme kaydedilemeyince Paris'teki bir akıl hastanesine gönderilmiş ve orada vefat etmiştir. Daha fazla bilgi için Bkz. Mehmet Özer, *Fotoğraf Okumaları*, NotaBene Yayınları, İstanbul 2017.

⁸⁵¹ **lağımcı a. 1.** Lağımları açıp temizleyen işçi. **2.** Düşman kalelerini çevirmek ve atmakla görevli asker. Parlatır, 2014.

III

Uzun İhsan, Bünyamin gidince evde Alibaz ve Müşteri ile yalnız kalır. Alibaz'ın yaramazlıklarından kurtulmak için onu bir taş mektebe yazdırır. O dönemde taş mektebin hocalarının müdavimi olduğu kıraathanelerde bu hocalar tarafından halka Hz. Ali Cenklere okunur. Bu kıraathanelerden birinde yamak olan meraklı bir çocuk hocalardan birisi tarafından keşfedilir. Okuma-yazma öğretildikten sonra falakacı olarak taş mektebe alınır. Okuma merakı yüzünden falakacılıktan hocalığa terfi eden çocuk, sahaflardan sürekli macera kitapları kiralar ve sonunda kendisi de bir macera kitabı yazar. Bu kitabı Hünkâr'a sunar. Hünkâr kitap karşılığında ona 10 altın verir ve ayrıca tebrik amaçlı "oğlum" (s. 59) diye hitap eder. Bu yüzden çocuk, hünkârın oğlu olup olmadığını sürekli düşünür. İşte Uzun İhsan Efendi, kafasını hünkârın oğlu olmakla bozmuş bu hocaya Alibaz'ı talebe olarak verir. Bu hoca, kendisini saray tehlikelerinden uzaklaştırılmış bir şehzade sanır. Yaşadığı hayatı esir hayatı olarak gördüğünden taş mektepten kurtulmanın yollarını arar.

Alibaz, karşı mektebin çocuklarından dayak yedikten bir hafta sonra kıraate geçer. Bunun üzerine hocası ona Efrasiyab'ın maceralarını anlatan bir kitap hediye eder. O da bu kitabı üç gün içinde okur. Alibaz ve arkadaşları kitaptan ilhamla kahraman olmanın peşine düşer. Kurdukları bir çadır, karargâhları olur. Bu karargâhın bayrağı beyaz bir fon üzerine kırmızı bir çocuk eli izidir. Alibaz, ordusu ile bir silah hazırlar ve bu silahın kerpiç bir duvarı yıkmasını izler. Güçlerinin farkına varan Alibaz ve ordusu dünyayı fethetmeye karar verirler. Karşı mekteple savaşa tutuşurlar, karşı mektebin çocuklarında sadece taş olduğu için korkup kaçar. Alibaz kahraman ilan edilerek o günden itibaren Efrasiyab olarak anılır. Namını duyan başka mahalledeki çocuklar ordusuna yazılır. Oyun oynayan çocuklardan vergi almaya karar verilir ve kanun niteliğinde olan kâğıtların üzerine Efrasiyab tuğrası işlenir.

IV

Alibaz bir akşam eve geldiğinde yeniçeriler evi dağıtıp Uzun İhsan'ı alarak gider. Alibaz, onları gittiği yere kadar takip eder ve ardından ordusuna haber vererek Eyüb'de bir oyuncakçıda patlama gerçekleştirirler. Aynı yerde beş patlama daha olur.

Subaşıları⁸⁵² olay mahalline gelince sadece beyaz bayrağın üstünde kırmızı bir el izi görürler.

Yeraltı

I

Bünyamin ile Vardapet orduyla birlikte yaklaşık bir aylık bir yolculuktan sonra lağım kazacakları yere ulaşır. Amaçları kaleden Zülfiyar adlı kişiyi açacakları tünelle kurtarmaktır. Tüneli oldukça ilerlettikten sonra Vardapet düşmanın da iki ayrı tünel kazdığını fark eder. Bünyamin Zülfiyar'ı kaleden kaçırma görevlerinin çok tehlikeli olduğunu düşündüğünden babasının Dünya Atlası'nı açarak rastgele “*yeraltı hazinelerinin arasına karıştı.*” (s. 78) cümlesini okur. Zülfiyar'ı güç bela kaçırımlarına rağmen düşman askerleri onlara yetişir. Vardapet bu sırada ölür. Zülfiyar da Bünyamin ile kaçarken bacağından vurulur. Düşman askerlerine yakalanacakları düşüncesiyle Zülfiyar, Bünyamin'e paşanın beklediği mıknaatıslı bir parayı verir. O da bu parayı babasının kitabının arasına saklar. Düşman askeri Bünyamin'e de ulaşır ve yüzünü zırhıyla parçalar, yanına düşen bir humbara⁸⁵³ sonucu düşman askeri ölür. Yeniçeriler de Bünyamin'i alıp çadıra götürür.

II

Bünyamin düşünde Vardapet'le yerin altında Hz. Nuh'un gemisini, cehennemi vs. her şeyi görür ve geri yeryüzüne dönmeye çalışırken Vardapet bir elmasın üstüne düşer. Bünyamin yeryüzüne çıktığında dolunay sandığı meyveyi yer ve meyve ağacının bekçisi ejderha tarafından alevler içinde bırakılarak ölür.

*

Zülfiyar, mıknaatıslı paranın Bünyamin tarafından düşmana satıldığını söylemiştir. Bünyamin uyandığında bu durumu öğrenince hafızasını kaybetmiş numarası yaparak ithamlardan kurtulmaya çalışır. Zülfiyar parayı bulmak için geride sadece Bünyamin kalana kadar herkesi sorguya çeker. Yüzünde sargı olduğundan tanınmayacak halde olan Bünyamin'in sargılarını açtırarak onu da sorguya çekmek ister. Ancak Bünyamin'i tanıyamaz. Edirne'ye varana kadar yüzünün ne halde

⁸⁵² **subaşı a. 1.** Suyun az bulunduğu yerlerde arazi sulamak, hayvanlara su vermek veya suyun taksimine bakmakla görevli kimse. **2.** Ülkenin veya şehirlerin güvenlik işine bakan kimse, şihne. **3.** Kumandan. **4.** Ordu içinde kapıkulu süvarileri arasından seçilen ve güvenlik işlerine bakan, savaş dışında vergi toplamakla görevlendirilen kolluk gücü. **5.** Çiftlik kâhyası. Parlatır, 2014.

⁸⁵³ **humbara a. [F.] 1.** Kumbara. **2.** Demir ve tunçtan dökme içi boş havan topu. Parlatır, 2014.

olduğunu bilmeyen Bünyamin, bir ayna bulunca yüzünün paramparça olduğunu görür ve sürekli ağlamaya başlar.

Para için herkes Bünyamin'i aramaktadır. Bu yüzden Bünyamin, babasının başının belada olduğunu düşünür. Konstantiniye'ye vardığında evlerinin yıkıldığını görür. Babası, yeniçeriler tarafından türlü işkencelere maruz bırakılmış; gözleri oyulmuş, kulakları ve burnu kesilmiş hâlde dilenci kethüdası Hınzıryedi'ye satılmıştır. Bu durumu öğrenen Bünyamin, kara paraya lanet eder ve tam o sırada babasının kitabından bir sayfa açar. *“Dilencilerin arasına girip kaderini beklemeye başladı.”* (s. 90) cümlesini okur. Sonra ardı sıra sorular sorar. Soruları cevapsız kalınca acizleşir, eski evinin huzurunu arar ve babasını dilencilerin elinden kurtarmaya karar verir.

Yılanın Renkleri

I

Bağdat hırsız kılık değiştirebilmekte, eşyasını çalacağı evin sahibinin suretine bürünebilmektedir. Hırsız, günün birinde dul bir kadın rolüne girer. Bu kadına âşık olan, paşanın oğlu hırsız âşık olduğu kadın zannederek kaçıır. Cariyelerinden onu kendisi için hazırlamasını ister. Hamam sıcaklığından yüzündekiler erir ve gerçekler ortaya çıkar. Hırsız hapse atılmak korkusuyla o kadar içten yalvarır ki affedilir. O günden sonra hırsızlık değil, dilencilik yapmaya başlar.

Sultan Murad, Bağdat'a girdiğinde dilencilere dilenciliğin inceliklerini öğretmesi için onu Konstantiniye'ye getirir. Dilencilik loncasında ziyafet düzenleyen dilenciler ona taskebabı diye domuz eti yedirir ve duasının artık kabul olmayacağını söylerler. Hırsız öyle bir beddua eder ki tutar diye korktukları için bütün dilenciler kazandıklarını ona verir. Bu olay üzerine adı Hınzıryedi olur. Domuz etinin tadını çok beğendiğinden sürekli domuz yemek ister. Bir kasaptan domuz eti alır. Yerken görülür. Bir kez daha görülürse başının kesileceği söylenir, görüldüğünde de hapse atılır. Cellat, onu idama götürdüğü sırada, bir ferman gelir. Fermanda Hınzıryedi'nin gelen adamlara teslim edilmesi emredilmektedir. Gelen adamlarla birlikte gizli bir yere götürülür. Burası Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun'un merkezidir. Zülfiyar da o teşkilatın casusudur.

Hınzıryedi, artık teşkilat için çalıştığından güvenilir olmalıdır. Aynı şerbetten içirilen Hınzıryedi ile bir fırın işçisi aynı anda terlemeye başlar. Hınzıryedi'ye kırmızı

bir hap içirilerek hayatta kalması sağlanırken fırın işçisi ölüme terk edilir. Hınzıryedi, hayatta kalmak için bundan sonra o kırmızı hapyı sürekli içmek zorundadır.

Hınzıryedi teşkilatın efendisi Ebrehe⁸⁵⁴ ile tanışırılır. Ebrehe, ondan dilenci loncasına gidip toplanan paraları her akşam, ertesi sabah geri verilmek üzere almasını ister. Hınzıryedi, Ebrehe'nin kara bir para ya da “*şeytan parası*” (s. 104) denilen şeyi aradığını sarhoş muhafızlardan birinden öğrenir. Bu arada Hınzıryedi zehirlenmemiştir. Sadece zehirlenmiş zannı uyandırılmasına rağmen sabahları terlemekte ve kırmızı hapyı almaya devam etmektedir.

Ebrehe ve Zülfiyar altı sene sonra dilenci olması için Uzun İhsan Efendi'yi Hınzıryedi'ye verir. Hınzıryedi'nin görevlerinden biri Uzun İhsan'a Bünyamin yaklaşırsa durumu derhal Zülfiyar ya da Ebrehe'ye haber vermektir. Uzun İhsan dilenmeye başladıktan iki ay sonra gelen genç adamdan Hınzıryedi şüphelenmez. Bu genç adam Bünyamin'dir. Bünyamin, sadece başını sokacağı bir yer istediğini, topladığı bütün sadakaları onlara verebileceğini söyleyerek gözlerine girer. Diğer taraftan dilenciler loncasına kimse isimsiz kaydedilmemektedir. Durumun farkında olmayan ve akli sürekli Bünyamin ile meşgul olan Hınzıryedi, bilmeden kendi ismi olan Bünyamin ile onu dilenciler defterine kaydeder.

II

Bünyamin, dilencilerin olduğu binayı incelerken Zülfiyar'ın eşliğinde silahlı adamlar gelir. Yerde yatan ihtiyarın, babası olduğunu anlayınca üzülen ağlamaya başlar. Adamlar gittikten sonra, üstüne altı kez yıldırım düştüğünden dolayı uğursuz ilan edilen Dertli lakaplı bir adam kapıda belirir. Dilenciler, Dertli'nin binayı başlarına yıkacağını düşündüklerinden onu döverek uzaklaştırmaya çalışırlar.

Bünyamin'in görevi Utarid ile camileri dolaşıp namaz kılanlar secdeye vardığında önlerine dua kâğıdı koymak ve cami çıkışı bu insanlardan sadaka toplamaktır. Utarid namaz çıkışı her kâğıdı sayacağından bu kâğıtların eksiksiz olması

⁸⁵⁴ Sözlükte kelimenin karşılığında; “*1. Kırlangıç, dağ kuşu. 2. Kur'ân-ı Kerim'de geçen “Ashâb-ı Fil” olayının öncüsü, lideri.*” anlamları verilmektedir. Parlatır, 2014. Ebrehe'nin Kâbe'nin değerini azaltmak ve yıkılmasına sebep olmak için inşa ettiği kiliseyle emeline ulaşamayınca “*Mahmud adlı filin de bulunduğu bir ordu ile Mekke üzerine yürüm*”esi ile birlikte eabil kuşları tarafından bütün ordunun helâk olduğu kaydedilmektedir. Cumhuriyet, Çığdaş Türk Romanında Din ve Tasavvuf (1980 Sonrası), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı, Van 2009, s. 61.

gerekmektedir. Ancak, durumu içler acısı olan Bünyamin, ne sadaka toplayabilmiş ne de Alemsattı'nın gözetimindeki babasıyla görüşebilmiştir.

Bu arada Hinzıryedi'yi günahlarından dolayı keder basar. O kadar domuz eti yediği için pişman olur; loncaı ihmal eder. Zülfiyar adamları ile gelerek Hinzıryedi'yi tekme tokat döver. Hinzıryedi hayattan vazgeçtiği için yediği dayak pek işe yaramaz. Bir gün Ebrehe'nin loncaı ziyaret etmesiyle Hinzıryedi'nin aklı başına gelir. Ebrehe'den korktuğundan Hinzıryedi şirinlik yapmaya çalışır ve ziyafet kurar. Yemek yerken Ebrehe'nin nefes borusuna bir parça takılır. Onu Bünyamin kurtarır. Ebrehe, Bünyamin'e ertesi gece yanına gelmesini söyleyerek loncadan ayrılır.

III

Bünyamin, o gece uyuyamaz. Sabaha kadar Konstantiniye sokaklarında dolaşır. O gün, onu Konstantiniye'de herkes, Ebrehe'nin hayatını kurtaran adam olarak tanır. Yalnız, Bünyamin, Zülfiyar'ın kendisini tanıyacağı korkusuyla ondan köşe bucak kaçır. Galata'da kahvesini yudumlarken Alemsattı Uzun İhsan Efendi'yi kaybeder, bunu fırsat bilen Bünyamin babasını aramaya başlar. Akşama doğru babasını Kasımpaşa mezarlığında bulur. Yanına yaklaşınca babası oğlunu kör ve sağır olmasına rağmen görüp duyduğunu bundan da öte yaşadığı dünyayı düşündüğünü söyler. Bünyamin, babasının işkencelerden dolayı delirdiğini düşünür. Uzun İhsan ise açıklama yapmaya devam eder. Oğluyla rıhtıma inerken, düşüncesiyle her şeye yön verebildiğini o yüzden Bünyamin'in korkacağı bir şeyin olmadığını söyler. Gördüğü bir fıçıyı Bünyamin'den açmasını ister. Fıçıya girer ve oğlunun fıçının kapağını sıkıca kapattığından emin olduktan sonra gitmesini ister. Bünyamin dediklerini yapıp onu izlemeye koyulur. Fıçıdan çıkamayınca kapağı açmaya çalışır; fakat gemilerin güvertesinden “Hırsız var” diye bağırıtı duyunca oradan ayrılır. Kafası karıştığından kafasını toplamak için meyhaneye gider. Oradan çıkınca atlası açar ve “*Artık bir kahraman, bir bilge gibi davranmalıydı*” (s. 129) sözünü okur ve Ebrehe ile buluşmaya gider.

Büyük Efendi

I

Uzun İhsan'ın fıçıya konmasından 150 yıl önce Frenk bir casus herkesi zehirlemektedir. İnsanlar bu casustan korkusuna yemeklerini kilitli kaplarda

saklayarak yer. Frenk casus yakalanır ve en büyük bilgenin kendisi olduğunu iddia eder.

*

Padişah bu casustan kendisi için çalışmasını ve bir çırak alarak onu yetiştirmesini ister. Casus, pi sayısını 666 haneye kadar hesaplayabileni çırak olarak alacaktır. Aradan 1 ay geçtikten sonra o kişi bulunur. Efraim⁸⁵⁵ ⁸⁵⁶ adındaki bu kişi Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun için başarılı çalışmalar yapar; fakat ölüm vakti yaklaşınca kendisine uygulanan sınavı bir başkasına uygulayarak Büyük Efendi'yi seçer. Büyük Efendi yeni padişah tahta çıkınca bu istihbarat zincirinden padişaha bahsetmek ister; ama padişah inanmaz. Yine de sahte fermanlar yayınlayarak sarayın zaferler kazanmasını sağlar. Büyük Efendi'nin ölüm vakti yaklaşınca da aynı sınavla Ebrehe'yi Büyük Efendi ilân eder. Ancak Ebrehe'nin devlet işleriyle ilgisi yoktur. Sürekli öğrenme arzusundadır ve öğrendiklerini Tanrı olmak için kullanır. Bir gün cellat mezadından aldığı aynadan sonra garip biri olur. Aynanın geleceği gösterdiğine inanılmaktadır. Ebrehe bu aynada bir şeyler görür ki bütün ilimleri öğrenmeye başlar. Kuzey bölgelerde bir dinin kutsal kitabını ele geçirdikten sonra artık ilimle değil, parayla ilgilenir. Ebrehe merkeze gelen bütün paraları tek tek inceler. Beş yıl boyunca özel bir para arar; ama bulamaz. Boğulmak üzereyken Bünyamin'in kendisini kurtarmasıyla Ebrehe'nin eski neşesi yerine gelir; çünkü Bünyamin'e canını kurtardığı için âşık olmuştur.

II

Uzun İhsan Cebelitarık'a doğru fıçıda giderken Bünyamin, Ebrehe ile buluşur. Ebrehe, aradığı şeyin dünyanın yaratıldığı boşluğu elde ederek sonsuz hıza ulaşmak olduğunu söyler.

*

Ebrehe, kuzeye dönerek sabah namazını kılar. Bünyamin buna şaşırır; çünkü Ebrehe yanlış yöne secde etmiştir. Ebrehe, her şeyi elde etmek ve tabiatın güçlerini elinde bulundurmak istediğini söyler. 3.14 sayısını 666 haneye kadar hesaplayabilirse

⁸⁵⁵ “Yusuf’un (a.s.) Rail adlı eşinden, Efraim ve Mişa (Menessa) adlı iki oğlu bir de Hz. Eyyub’un daha sonra eşi olacak olan Rahime adlı kızı vardı. (Taberi, Tarih, I, 219)” Ahmet Bedir, Tevhidin Yurdu, Kur’ân-ı Kerim Atlası, Kaynak Yayınları, İstanbul 2010, C.2, s. 548.

⁸⁵⁶ “On iki kabileden meydana gelen krallığın ikiye bölünmesinin ardından (m.ö. 930) on kabileden meydana gelen ve Efraim’in idare ettiği kuzeydekine İsrail Krallığı denirken, güneyde kalan İsrailoğulları’nın kurduğu devlete Yahuda Krallığı denmiştir.” Ahmet Bedir, Tevhidin Yurdu, Kur’ân-ı Kerim Atlası, Kaynak Yayınları, İstanbul 2010, C.1, s. 112.

Bünyamin'in de Büyük Efendi olabileceğini ekler. Bünyamin, yalnız kaldığında bütün bu başına gelenlerin babasının oyunu olduğunu düşünür ve ondan kendisini kurtarmasını isterken uyuyakalır.

III

Anadolu'da 51 kumarbazın yaşadığı Girdbad⁸⁵⁷ adlı bir kasabada kumar oynanmaktadır. Tüccarlar bu kasabaya gitmekten çekinir. Kumarda servetini kaybeden kişinin bu kasabanın meydanındaki “*pişmanlık taşı*”na (s. 156) kafasını yeterince vurduğunda kaybettiği servetin 30 katını elde edeceğine inanılır. Bir gün bir derviş de şeytana uyararak kumar oynar ve servetini yitirir. O kumarbazlara lanet eder. O günden sonra kumarbazların zarları hep sebaya dü⁸⁵⁸ gelir. İçlerinden Gazanfer, dünyadaki en kederli adama 66⁸⁵⁹ kez zar attırırsa lanetin bozulacağını öğrenir. Şuayıb adındaki bu adama attırdığı zarlardan çıkan sayıları ebced⁸⁶⁰ hesabına göre çözer. Konstantiniye’de bir kumarhane açar; fakat servetinin sadece %1’lik kısmını harcaması gerektiğinden dikkat çekmeye başlar. Kara paranın bu adamda olduğunu düşünen Ebrehe, Gazanfer’in mekânını basacağı akşam Bünyamin ile tanışması üzerine baskın planından vazgeçer.

*

Bünyamin ile Ebrehe esirlerin satıldığı bir hana gelir. O akşam birlikte olmak için iki Rus kızı beğenirler. Gazanfer’in kumarhanesine giderken evde ceset incelenirken bulunan Kubelik’in kellesinin uçurulmasına tanık olurlar. Ebrehe, Kubelik’in anatomi atlasını satın alır. Gazanfer’in batakhanesine giderler. Ebrehe, İranlı, Arap, Ermeni ve Gazanfer ile kumara tutuşur. Tam hepsini yeneceği sırada yenilir ve işin içinde bir bit yeniği olduğunu anlar. Zarlar ve masa hilelidir. Gazanfer’in bütün foyasını ortaya çıkardıktan sonra oradan ayrılırlar.

*

Büyük Efendi’nin konağında cariyelerin müzikleri eşliğinde içmeye başlarlar. Cariye çok acıklı bir şarkı söylediği için Bünyamin ağlamaklı olur. Ebrehe buna

⁸⁵⁷ *gird-bâd* a. [*<F.gird + bâd*] Döne döne esen şiddetli rüzgâr, kasırga, hortum. Parlatır, 2014.

⁸⁵⁸ *se-bâ-dü* a. [*F.*] Üç(ile) iki(zar oyununda). Parlatır, 2014.

⁸⁵⁹ Ebced hesabına göre 66 sayısı, Allah kelimesindeki harflerin değerlerinin toplamıdır. Hatta; bununla ilgili olarak gündelik kullanımda geçen “Hadi işi altmış altıya bağladın!” deyişimiyle Allah’a işaret edilmekte ve işin Allah’a havale edildiğini belirtmektedir. Daha fazla bilgi için Bkz. Serhat Ahmet Tan, Kayıp Besmele, Şira Yayınları, İstanbul 2016.

⁸⁶⁰ *ebced* a. [*Ar.*] Arap alfabesine göre harf değerleri ve bu değerlerin sayısal karşılıklarını gösteren sistem. *ebced, hevvez, hutî, kelemen, sa’fes, karaşat, sehaz, dazığ-len*. Parlatır, 2014.

dayanamaz ve bir oyun havası eşliğinde ortada oynamaya başlar. Herkes Ebrehe'ye para yapıştırırken Bünyamin de rakının etkisiyle kara parayı çıkarır; fakat para yere düşer. Kimse bu durumu fark etmez. O sırada Ebrehe herkesi evden kovar ve kızların olduğu odalara çekilirler. Bünyamin kıza bir şey yapmayacağını söyleyerek ağlamaya başlar. Kız da onun başını okşaya okşaya uyutur.

*

Zülfıyar tarafından uyandırılan Bünyamin kahvaltı hazırlanmadan evvel kara parayı düştüğü yerden alır. Teşkilata gideceklerken Dertli gelir. Yıldırım çekeceği düşüncesiyle Zülfıyar tarafından kırbaçlanan Dertli'nin o hâline Bünyamin dayanamadığından müdahale eder ve Zülfıyar'ı kırbaçlar. Onları o hâlde bırakarak Bünyamin atıyla kaçar. Ne yapacağını bilmediğinden babasının atlasını açar ve *“hayatını öne sürüp sırrı bulmak için yola çıktı”* (s. 174) cümlesini okuyunca teşkilata gider. Ebrehe, Bünyamin'in yalnız gelmesinden memnun olarak onun bütün sorularını cevaplamaya başlar. Yerde bir kehanet aynası vardır ve gösterdiği her şey doğru çıkan bu aynaya göre bir yıl içinde kıyamet kopacaktır. Ebrehe günahkâr olduğundan bu kıyametten kaçmak için sonsuz hıza erişerek zamanda geriye gidebilecek bir topaç hazırlamıştır. Buna göre Ebrehe, kıyametten kaçmaktadır.

*

Ebrehe bu topacın dönmesi için maddesel olan kara paraya ihtiyacı olduğunu söyler; çünkü kara para boşluktur ve bu para çoğaltılabilir. Ebrehe başka bir sorusunun olup olmadığını sorunca Bünyamin Rus kızı Aglaya'nın⁸⁶¹ nerede olduğunu öğrenmek ister. Ebrehe'nin bu duruma canı çok sıkılır.

Ölümler ve Kahramanlar

I

Ebrehe kıyameti beklerken herkes Uzun İhsan'ın kerametlerini konuşmaktadır. *“görüp duymadığı halde, dört direkli gemilerin dümenine yapışarak onları kayalıklarla dolu en tehlikeli geçitlerden, mercan yılanlarının oynadığı en sığ sulardan geçir”*en (s. 187) Uzun İhsan Efendi, kara bir gemi ile Konstantiniye'ye girdikten sonra bir meyhaneye gider. Meyhanede bir sihirbaz vardır. Uzun İhsan

⁸⁶¹ Dostoyevski'nin Budala adlı romanında geçen kişilerden biri olan Aglaya'nın akıbeti Polonyalı sahte bir lordla kaçtıktan sonra belli değildir. Bu yüzden İhsan Oktay Anar'ın romanında bu kişinin son durumunu anlattığı düşünülebilir. Daha fazla bilgi için bkz. Damla Tezel, “Kadınsız Romancı”nın Kadınları: İhsan Oktay Anar, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013, ss. 30-32.

Efendi onun hilesini ortaya çıkarır. Bunun sebebini Uzun İhsan, onları kendisinin düşünüyör olmasına bağlar. Meyhanedeki en ihtiyar demkeş buna benzer bir Mutsuz Çocuk hikâyesi anlatır. Herkes Uzun İhsan'a baktığında onu yerinde bulamaz. Uzun İhsan tersaneye gitmiş, orada Efrasiyab ve çetesinin savaş izlerine rastlamıştır.

II

Efrasiyab, kuzeyde boşluğa tapanların kalesini yıkmaya giden Ordu-yu Hümayun'a katılmak ister; ama ordu onu kabul etmez. Bu yüzden o da Ordu'yu takip eder ve "ORAYA" (s. 192) varır; fakat çok korkar. Korkmasına rağmen kalenin içine girmeyi başarır. Bir ilahi sesinin yükseldiği yere gider. Orada siyah pelerinli adamların çıplak bir adamı bağlayarak yok ettiklerine şahit olur. Ağlamaya başlar. Varlığından haberdar olan adamlardan biri ona zehir verir. İçtiği zehrin etkisiyle Alibaz'ın çok uykusu gelir ve bir leylek yuvasına yatarak orada uyuyakalır.

III

Bünyamin, Aglaya'yı düşünürken teşkilatı inceler. Bir dinleme cihazı bulur ve yanına alır. Bununla Ebrehe'nin neler yaptığını duyabileceğini sanır. Aglaya'yı aklından çıkaramaz ve ona dair tam yedi aruz vezninde şiir yazar; fakat bir şiirin vezni tam oturmaz. Bir gün sonra veznin uydurulduğunu görür ve bunu Ebrehe'nin yaptığını anlar. Ebrehe'yi dinlemek için cihazı çıkarır. Ebrehe boşluğu ve onun nasıl yaratıldığına dair bir masal anlatır. Bünyamin tam uyuyacakken masal tanıdık gelir ve elkimya odasına giderek bir kâğıdın üstüne demir tozları döker ve altına da kara parayı koyar. Kâğıdın üzerinde o esnada şeytanın tuğrası belirir.

*

Bünyamin uyandığında teşkilatta kimsenin kalmadığını herkesin Batı kapısından girecek Mehdi'yi yakalamaya gittiğini anlar. Gece yarısı Mehdi denilen adamla Ebrehe gelir ve işkence odasına giderler. Bünyamin de konuşulanları dinlemek üzere odasına çekilir. Ebrehe, Mehdi'ye tam işkence etmeye hazırlanırken Mehdi'nin Nemçe casusu Franz olduğu ortaya çıkar. Dediğine göre; tahtı ele geçirmek için bir alet yapılmış ve padişaha gönderilmiştir. Kırk yıl sonra çalışacak olan bu aletin yanı sıra Mehdi'ye benzer kadın ve erkekler toplanarak çiftleştirilmiş ve üçüncü nesilde Mehdi'ye benzer beş çocuk doğmuştur. Ancak bu çocuklardan üçü delirmiş, biri verem olmuş, geriye sadece Franz kalmıştır. Batı kapısından girince tahtın kendisine bırakılacağını düşünmüş; fakat yakalanmıştır. Ebrehe, adamın dediklerine inanmaz ve

işkenceci Hattakay'a işkence yapmasını söyler; fakat Hattakay'ı Hinzıryedi öldürmüş ve Ebrehe'yi öldürmek için onun kılığına girmiştir.

*

Bünyamin ne olduğunu görmek için dışarı çıkınca Zülfiyar ve adamlarının kapıyı kırmaya çalıştıklarını görür. Teşkilatın giriş kapısında da bir hareketlilik vardır. Kapıya Binbereket⁸⁶² adlı bir kadın sıkışmış, dilenciler içeri girmeye çalışmaktadır. İçeri giren dilenciler Zülfiyar ile adamlarını yerle bir ederler. İçeriden Hinzıryedi'nin sesini duyan dilenciler, kethüdalarını kurtarır, Franz korkudan ölür. Dilencilere teşkilatı yağma emri veren Hinzıryedi Ebrehe'yi halatlarla bağlayarak boğmaktadır. Ebrehe'nin son arzusunu sorar ve o da Bünyamin'le yalnız görüşmek istediğini söyler. Bunun üzerine onları yalnız bırakır.

*

Ebrehe, Bünyamin'in Uzun İhsan'ın oğlu olduğunu ve ayrıca kara paranın da onda olduğunu bildiğini söyler. Fakat Bünyamin'e karşı hissettikleri kara para kadar değerli olduğu için onu öldürmemiştir. Bünyamin'den ölünce kara parayı ağzına koymasını ve çenesini bağlamasını ister.

*

Hinzıryedi Ebrehe'yi boğarak öldürür ve dilencilerine teşkilattaki serveti aldıktan sonra her şeyi yakmalarını emreder. Ebrehe'yi loncaya gömüp her gece mezarının başında eğlenmeyi planlar.

*

Hinzıryedi bir yandan Bünyamin'i diğer yandan Ebrehe'nin cesedini loncaya götürür. Ebrehe'nin canını kurtardığı için Bünyamin'e cesedi yıkamasını söyler. Cesedi yıkarken Ebrehe'nin kadın olduğunu görür. Mezar kazılır, Ebrehe gömülür ve ziyafet başlar. Dertli, loncanın tepesinde onları gözetlemektedir. Hinzıryedi öldüreceğini söyleyerek Dertli'yi tehdit eder ve saklanır. Dilenciler Hinzıryedi'yi kurtaracakları sırada loncanın yanına yıldırım düşer, herkes korkuyla dışarı çıkar. İçeride sadece Bünyamin, Hinzıryedi ve Dertli kalır. Dertli yapılan iyiliği

⁸⁶² Tarihi gerçekliği düşünüldüğünde Ebrehe'nin Kâbe'ye saldırmak için Mahmud adlı fili ikna etme çabaları ve filin yine de hareket etmemesi Binbereket'in teşkilatın kapısına sıkışmasıyla aynı gibidir. Çünkü "*İri memeleri, koca göbeği ve büyük sağrılarıyla bir devanasını andıran*" (s. 211) Binbereket görünüş itibarıyla bir fili andırmaktadır. Ayrıca Ebrehe'nin olmasına rağmen filin bir türlü Kâbe yönüne gitmemesi ile Binbereket'in kendisini teşkilatın kapısından çıkartmaya çalışan "*adamların suratına ardı arkası kesilmez şaplaklar atarak hepsini yere yık*"ması (s. 212) olay bağlamında benzer özellikler taşımaktadır.

unutmayacağını söyleyerek Bünyamin'in gitmesi için fırsat oluşturur. Bünyamin çıkınca loncaya bir yıldırım düşer ve alevler içinde kalır.

Karanlık

Anadolu'da bir tüccar bir gece yarısı rüyasında bir evde bir adamın uyuduğunu diğerinin de bir şeyler yazdığını görür. Göz göze geldiklerinde rüya biter. Ertesi akşam da aynı şeyi görür, bu kez adam evin perdesini çeker. Üçüncü akşam perdeyi açmaya çalıştığında adam kızar. Eğer adamı uyandırırsa her şeyin yok olacağını söyler ve ceza olarak bir daha uyuyamayacağını ve rüya göremeyeceğini ekler. Tüccar uyanır. Bir daha uyuyamaz, bir sihirbaza gider ve yıllardır uyuyan birisini uyandırdığında uyuyabileceği söylenir. Yaklaşık yedi yıldır uyuyan böyle bir adama rastlar. Adamın yattığı çadıra horoz bağlayarak uyanmasını sağlar; fakat buna rağmen yine uyuyamaz. Sihirbaza tekrar gider ve uyuyamadığını söyler. Sihirbaz, yanlış adamı uyandırdığını başka yerde uyuyan bir adamın olduğunu söyler ve tüccar Konstantiniye'ye gelerek bir hanın bekçisinin sabahtan akşama kadar uyuduğuna şahit olur. Yıllar sonra tekrar gelir, aynı hana gider ve adamın hâlâ uyuduğunu görür. Bu sırada dışarıda bir kilisenin tepesine yıldırım düşmüş, kilise yanmaktadır. Tüccarın canı sıkılır ve hana geri döner. Bünyamin'i fark eder. Bünyamin ile adamın uyanmasını bekler. Sabaha doğru adam kulaklarını kaşımaya başladığında tüccar esner ve uyumaya başlar. O an ne yapacağını bilmeyen Bünyamin, babasının kitabını açar, kitabın adının "*Puslu Kıtalar Atlası*" (s. 234) olduğunu görür ve kitabın son bölümünde babasından kendisine bir mektubun olduğunu fark eder. Mektupta Bünyamin'in bütün yaşadıklarının aslında Uzun İhsan'ın düşüncesi olduğu söylenmektedir. Her baba oğluna bir şey verir. O da evden dışarı çıkmadığı için oğluna bir boşluk vermiştir. Uzun İhsan kendisinin kim olduğunu, 308 yıl sonra İzmir'deki adam mı olduğunu sorgular. Rendekar'ın yanıldığını belirtir. Bünyamin'i Aglaya ile eski yakışıklı yüzüyle düşlediğini söyleyerek kitabı bitirir. Bünyamin kitabı kapatıp koynuna koyar. Uyuyan bekçiyi uyandırır. Adam arkasını döndüğünde karşısında kimseyi göremez.

4.1.1. Şahıs Kadrosu

Puslu Kıtalar Atlası'ndaki şahıs kadrosu olaylardaki önem sırasına göre; Uzun İhsan Efendi, Bünyamin, Ebrehe, Arap İhsan, Alibaz, Kubelik, Vardapet, Zülfiyar, Hinzıryedi, Dertli, Frenk Casus, Efraim, Büyük Efendi, Aglaya, Utarid, Alemsattı,

Gülletopuk, Öterbülbul, Binbereket, Ali Said Çelebi, Gazanfer, Franz, Hattakay, Tüccar, Bekçi, Müşteri, yeniçeriler vs. şeklinde sıralanabilir.

4.1.2. Romanda Zaman

Bir eserin; okuma-yazma-vaka olmak üzere üç çeşit zaman algısına göre inşa edildiği belirtilir. Puslu Kıtalar Atlası'na bakıldığında yazma zamanının “14 Eylül 1992” (s. 238) olduğu görülmektedir. Romanın girişinde vaka zamanı için;

“Ulema, cühela ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı Kâinattan 7079 yıl, İsa Mesih'ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra, adına Kostantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı.” (s. 13)

denilerek günümüz 21. yüzyıl okuru Osmanlı Devleti'nin 17. yüzyılına götürülmektedir. Okuma-yazma zamanı ile vaka zamanı arasındaki 300 seneyi aşan fark, okura bir tarihî roman okumakta olduğunun izlenimini vermektedir. Hâlbuki eserde “yanık sesli bir hafız, kendisinden öncekilerin yüz altmış yıldır aralıksız kıraat ettiği Kuran” (s. 56), “Bağdat Acem mülkü olmadan çok önce” (s. 95), “Sultan Murad Bağdat'a girdiğinde” (s. 97) gibi aslı olan tarihî olayların ismi anılmasına rağmen genellikle antlaşmalar ve savaşlar belgesi olarak kabul edilen ve elit tabakanın hayatını anlatan bir tarihten bahsedilemez. Zira alt tabakadan insanların hayatları gözler önüne serilmektedir. Bu noktada romanda, tarihin işlevsel bir dekor rolü gördüğü iddia edilebilir.

Bu tarihî olayların dışında; romanda zaman olarak verilen; “Bünyamin'in o uğursuz parayı bulmasından çok önce ...” (s. 23), “Birkaç gün sonra” (s. 51), “Bünyamin'in lağımcı ocağına yazılıp evden ayrılmasından sonra ...” (s. 56), “bir akşamüstü” (s. 64), “Yirmi sekiz gün sonra bir ovada ilerlerken altı gün önce saldıkları öncü birliğini ...” (s. 71), “Bünyamin'in o uğursuz parayı bulmasından yıllar önce ...” (s. 98), “Aradan yıllar geçtikten sonra ...” (s. 101), “... teşkilatın bir parçası olduktan altı yıl sonra ...” (s. 104), “Bünyamin tarafından bir fıçıya konan Uzun İhsan Efendi'nin içinde bulunduğu geminin Galata rıhtımından ayrılıp Cebelitarık'a doğru yelken açmasından tam yüz elli yıl önce ...” (s. 133), “Geceyarısından az sonra” (s. 169), “Fî tarihinde” (s. 225), “bugünden tam üç yüz sekiz yıl sonra” (s. 237) vb. gibi ifadeler asıl tarihî olaylarla olay örgüsü zinciri dâhilinde incelendiğinde zamanların

birbirini tutmadığı ortaya çıkmaktadır. Özellikle her hikâyede zamanın ana olaydan geri ve ileri gitmesi de zamanı tayin etmeyi güçleştirmektedir. Zamana karşı olan bu tutum, yazarın kastî olarak zamanı bulanıklaştırmak amacını güttüğünü düşündürmektedir.

Roman Arap İhsan odağında başlatılmaktadır. Onun bir kadırgayla Konstantiniye'ye yaklaşması, bir bakıma tarihe ütopik bir yaklaşımı andırmaktadır. Bilindiği üzere, ütopik eserlerdeki mekânlara çoğunlukla bir kayıkla gidilir. Böylelikle gidilen mekânın gerçek dünyadan uzak olduğu hissi oluşturulur. Öyleyse yazarın tarihe karşı farklı bir bakış açısının olduğu söylenebilir.

Ayrıca yazarın daha ilk paragraftan itibaren günümüz Türkçesi değil de, o dönemin kullanımına uygun bir üslûbu seçmesi okurun esere yabancılaşmasını sağladığından eserin başka bir dünyayı anlattığı izlenimine katkıda bulunur. Özellikle yazma ve vaka zamanı arasındaki 300 seneyi aşkın fark ve eserdeki olayların zamanları hususundaki uyumsuzluk düşünüldüğünde Anar'ın okur ile eser arasında bir kinaye mesafesi oluşturduğu akıllara gelebilir. Bütün bu sebepler, romandaki zamanı günümüz okuruna fantastik kılar; çünkü ne yazar ne de okur o yüzyılı yaşamamıştır. Bu durumu İhsan Oktay Anar; “*Anlattığım İstanbul 17. yüzyılın İstanbul’u. Ben dâhil şimdi yaşayan hiçbir kimse o İstanbul’u görmedi.*”⁸⁶³ şeklinde belirtmektedir. Yazarın zaman olgusuna yaklaşımı, romandaki zamanın muğlaklığı ve özellikle doğrudan tarih vermek yerine bazı tarihî olaylar aracılığıyla zamanın okura sezdirilmesi gibi özelliklerinden dolayı romanın zaman bakımından fantastik türdeki eserlerin zamanına benzediği ileri sürülebilir.

4.1.3. Romanda Mekân

Zamana bağlı olarak mekânın 17. yüzyılın İstanbul’u ve daha çok Galata semtini merkeze alması romanı fantastik yapan diğer özelliklerdendir; çünkü yazar buna bağlı olarak ilkel nesnelere ve mekânların tasvirini yapacak ve fantastikte yüceltilen Orta Çağ mefhumu ön plana çıkacaktır. Bu durum, Uzun İhsan Efendi'nin iki katlı evinin tasviri yapılırken barizdir;

⁸⁶³ Ali Pektaş, “Zaman Zaman Mutlu Bir İnsanım”, Kitap Zamanı, S. 41, Haziran 2009, s. 8.

“Bu düzensiz oda türlü türlü eşyalar, usturlab, rubu tahtaları, kiblenüma, aynalı kerteriz cinsinden gökbilim ve denizcilik aletleri, mercekler, ne işe yaradığı meçhul renkli camlar, sarkaçlı ve zemberekli saatlerle doluydu. Duvarlardaki raflarda kurtların kemire kemire bitiremediği elyazmaları, parşömenler ve harita ruloları vardı. Pencere önündeki tezgâhta ise boy boy ve cins cins pergeller, renk renk mürekkepler, kalemler, fırçalar ve karalanmış kâğıtlar görünüyordu.” (s. 20)

Günümüz okuru için usturlab⁸⁶⁴, rubu⁸⁶⁵ tahtaları, kiblenüma⁸⁶⁶ ve aynalı kerteriz⁸⁶⁷ cinsinden gökbilim ve denizcilik aletleri gibi araç gereçler hem bilinmemekte hem de sözlüğe başvurulduğunda bunların bugün için çok ilkel olduğu ortaya çıkmaktadır.

Fantastik metinlerde sadece güzel mekânlardan değil, ayrıca kötü mekânlardan da bahsedilir. Puslu Kıtalar Atlası’nda bu mekânlardan biri olarak Kubelik’in dışılık için açtığı muayenehanesi söylenebilir. “*Fakat dükkânı pislikten geçilmiyordu. Zemin, deşilmiş hiyarcıklardan, apselerden ve kara kabarcıklardan akan cerahatle kaplı gibiydi.*”⁸⁶⁸ (s. 26) şeklinde tasvir edilen bu mekân, kişide izbe bir mekân olduğu izlenimi oluşturmaktadır.

Romanda fantastik metinlerde sıklıkla kullanılan zindan, yeraltındaki tüneller vs. gibi karanlık mekânların tasvirine oldukça rastlanmaktadır. Bu mekânlardan özellikle hem gizli bir geçide sahip olması hem de yeraltında bir mekân olması bakımından Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun önem arz eder;

“*Darphane tam üstlerindeydi. Nihayet ağır bir kapının kilidini açıp kasvetli bir odaya girdiler. Her duvarda birer kapısı olan bu oda mumla aydınlatılmıştı. Duvarlardaki raflarda ise ne işe yaradığı meçhul sayısız alet, askılarda ise Nemçe, Suvaç, Rus, Daniska ve Felemenk kavimlerinin giydiği türden elbiseler vardı. Kapıların birinden köpek havlamaları duyuluyor, diğerinden ise cıva kokan bir duman sızıyordu.*” (s. 99)

⁸⁶⁴ **usturlâb** a. [Ar.] astr. Yıldızların yeryüzüne yükseklik derecesini bulmakta kullanılan alet. Parlatır, 2014.

⁸⁶⁵ **rubû** ç.a. [Ar. **Rub'** 'un ç. b.] Dörtte bir olarak ayrılmış olanlar. **rub'-ı ceyb** s. astr. Türkler tarafından bulunan ve bir astronomi aleti olan “rubu” tahtasının bir tür logaritmik abak veya trigonometrik hesap cetveli değerindeki bir yüzü. Parlatır, 2014.

⁸⁶⁶ **kible-nümâ** a. [Ar. **kible** + F. **nümâ**] Kibleyi göstermeye veya belirlemeye yarayan alet, pusula, kible-nâme: “*Gözlerim kible-nümâ gibi olupdur nola ger / İşigün canibine kılma nazar döne döne*” (Necâti) Parlatır, 2014.

⁸⁶⁷ **kerteriz** a. Rum. den. **1.** Bir yerin nerede bulunduğunu pusula ile ölçme. **2.** Balıkçıların denizde sığılıkları belirlemek için kullandıkları işaretlerin bütünü. **kerteriz almak** (veya **etmek**) bir yerin hangi yönde veya geminin nerede bulunduğunu pusula ile ölçmek: “*Uzakta, sancak tarafında, kerteriz ettiğimiz fenerin ışığı bir yanıp bir söniyor.*” –Z. Selimoğlu. Akalın, 2010.

⁸⁶⁸ **hiyarcık, -ğı** a. hlk. Kasık lenf bezlerinin iltihaplanması. Akalın, 2010.

karakabarcık, -ğı a. (kara'kabarcık) tıp Şarbon. Akalın, 2010.

Bir istihbarat zincirinin merkezi olduğundan hem payitahtın merkezinde hem de gözlerden ırak kalabilmesi için yeraltında bir mekân tercih edilmiştir. Ancak bu mekânın daha çok Ebrehe'nin kirli işlerinin bir parçası olması dolayısıyla merkez daha çok kötülüğün bir alegorisi olarak okunabilir; çünkü mekânın kişinin karakterine göre seçilmesi fantastik metinlerde mevcuttur.

Anadolu, Bağdat, Viyana gibi gerçek mekânların haricinde; “*Girdbad*” (s. 155) “*Yecüc ve Mecüc diyarı*” (s. 155), “*Fağfur ülkesi (...) deniz canavarları diyarı*” (s. 156), “*inlemeler vadisi*” (s. 158), “*ORAYA*” (s. 192) gibi fantastik olarak adlandırılabilir mekânlar da mevcuttur. Ancak bu mekânlar, çoğunlukla romanın içinde anlatılan bir hikâyede geçen mekânlar olduğundan fantastik olarak da değerlendirilmeyebilir. Yine de roman kişileri bu hikâyelere inandıklarından söz konusu hikâyelerdeki mekânlar fantastik özelliklerini okur için de sürdürmüş olmaktadır.

4.1.4. Bünyamin'in Fantastik Açıdan Değerlendirilmesi

Bir lağımçı olarak maceraya atılmadan evvel Bünyamin'in; babası Uzun İhsan Efendi, dayısı Arap İhsan, maymunu Müşteri ve 7 yaşındaki Alibaz dışında tanıdığı kimse yoktur. Bu yüzden Bünyamin fantastik kahraman gibi yalnız ve asosyaldir; hatta biraz da bu yalnızlığından dolayı fantastiğin ilgilendiği benlikle ilgili sorular sorar; “*Sen gerçekten benim babam mısın? Peki annem kim? Sen kimsin? Ben kimim? Bu evin geçimi nasıl sağlıyor? Pazara giderken bana verdiğin akçeleri nereden buluyorsun? Günlerce yemeden içmeden nasıl yaşıyorsun? Kimsin sen?*” (s. 47). Bu sorular, fantastikte kahramanın kimlik gelişimi için metinde doğrudan sorduğu yahut metin okunurken okurun zihninde canlanan sorularla hemen hemen aynıdır. Fantastiğin özellikle bu gibi sorularla ilgilenmesi metnin bildungsroman olma özelliğini öne çıkardığından bu romanın da Bünyamin'in bildungsromanı olduğu söylenebilir.

Macerası boyunca, genellikle haklının yanında olması ve Ebrehe, Zülfiyar, Hınzıryedi gibi iktidarı elinde bulunduranlara karşı durması Bünyamin'in zihinsel olarak fantastik olarak değerlendirilebilecek faaliyetlerindedir. Fantastik metinlerde daha ziyade kahramanın kötülüğe karşı verdiği canlı bir savaşa şahit olunmasına

rağmen, bu romanda yazarın bir tercihi olarak Bünyamin'in savaşı, fizikî eylemlerden çok felsefidir. Burada yazarın felsefeyle olan ilişkisi düşünülebilir. Aynı zamanda bir bilge olma yolunda ilerleyenlerin şiddetten çok bilginin kudretiyle hareket etmesi gerektiği iletisi de okunabilir.

Diğer romanlarında Hilye müdürü olarak geçen Uzun İhsan'ın bu unvanından yola çıkılarak elit tabakadan olduğu söylenebilir. Böylelikle fantastikte kahramanın ailesinin üst sınıftan olması durumu uygulanmış olur; çünkü dolaylı yollardan Uzun İhsan Efendi ve ailesi saraya bağımlı hâldedir.

Fantastik metinlerde kahramanın eylemlerinin Campbell, Cameron ve Propp'un mit, masal ve sinemaya göre oluşturduğu eylem sırasına göre değerlendirilebileceği söylenmişti. Buna göre Bünyamin'i her üç araştırmacının eylem listesine göre incelemek ve sonuca göre Bünyamin'in fantastik bir kahraman olma yolunda ne kadar uyumlu bir kişi olduğunu göstermek gerekmektedir.

Campbell'in kahraman monomitine göre Bünyamin'in macerası; I: Yola Çıkış; 1. Bünyamin'in Vardapet tarafından lağımcı ocağına çağırılır. 2. Bu maceraya atılmakta Bünyamin pek istekli değildir. 3. Babasının teşvikiyle lağımcı olmayı kabul eder. 4. Babasının verdiği kitabı açarak okuduğu "*yeraltı hazinelerinin arasına karıştı*" (s. 78) cümlesiyle Bünyamin ilk eşiği aşar. 5. Kazdıkları tünelden sağ salım çıkar. II: Erginlenme; 1. Babasını kurtarmak için türlü eylemlere kalkışır. 2. Ebrehe ile tanışır. 3. Aglaya'yı tanınmasıyla onu bir türlü aklından çıkaramaz. 4. Babasını bulmuşken onu yeniden kaybeder. 5. Ebrehe'ye karşı vermiş olduğu cevaplardan Bünyamin'in zihinsel üstünlüğü ortaya çıkar. 6. Kara paranın ne işe yaradığını bulur. III: Dönüş; 1. Ebrehenin ölmesi üzerine Bünyamin, Hınzıryedi'nin eline düşer. 2. Dertli, ortaya çıkar. 3. Dertli, Bünyamin'in kaçmasına yardım eder. 4. Bir hana sığınan Bünyamin, ne yapacağını bilmediğinden babasının kitabını açar. 5. Aslında yaşadıkları babasının düşüncesi olduğundan Bünyamin, hem gerçek hem de bir düştür. 6. Bekçi'yi uyandırmasıyla Bünyamin ortadan kaybolur. Bu açıdan bakıldığında Bünyamin'in eylem sıralamasının Campbell'in monomitine uymakta olduğu ortaya çıkmaktadır.

R.L. Cameron'un belirlediği şartlara göre Bünyamin kişinin eylemleri; 1) Bünyamin'in Zülfiyar'ı kurtarmak için canını ortaya koyarak kaleden kaçırır. 2) Fazla

bir bilgiye sahip olmamasına rağmen irfanı aracılığıyla Ebrehe'nin ilmüne karşı koyar. 3) Bünyamin, babasını yitirir. 4) Babasını bulmak için dilenciler loncasına girer. 5) Dünya Atlası'ndan “*Artık bir kahraman, bir bilge gibi davranmalıydı*” (s. 129) cümlesini okuyarak kara paranın ne işe yaradığını anlamak istihbarat teşkilatının içine sızar. 6) Ebrehe'nin iktidarı elinde bulundurmasına rağmen Bünyamin, onun safında yer almaz. 7) Bünyamin'in bilginin ahlâkına zarar vermeden kötülüklerin içinden kurtularak kimliğini keşfeder, şeklinde sıralanabilir.

Propp'a göre Bünyamin'in maceraları incelenirse şöyle bir eylem sıralamasıyla karşılaşılır. I. Bünyamin, lağımçı olmak için evden ayrılır. II. Kara para istemeden Bünyamin'in eline geçer. III. Bünyamin, rüyasında yasak elmayı yer. IV. Zülfiyar, Bünyamin'in düşmanla işbirliği içinde olduğunu söyler. V. Zülfiyar, Bünyamin'i bulmak için akıncılara şeklini tarif eder. (s. 86), VI. Bünyamin'in evi, yeniçeriler tarafından harap edilir. VII. Bünyamin, paradan kurtulmak ister. VIII. Bünyamin'i ele geçirmek için Uzun İhsan Efendi'ye türlü işkenceler edilir. IX. Uzun İhsan Efendi, dilendirilmek üzere dilencilere satılır. X. Dünya Atlası'ndan Bünyamin, “*Dilencilerin arasına girip kaderini beklemeye başladı*” (s. 90) cümlesini okuyarak babasını kurtarmaya karar verir. XI. Bünyamin, yıkılmış evinin bulunduğu semt olan Galata'dan ayrılır. XII. Hınzıryedi, Bünyamin'i dilenciler loncasına girmeden evvel “*sorgu sual*” (s. 106) eder. XIII. Dilenmeleri gerekirken Utarid, Bünyamin'i alıp meyhaneye götürür. XIV. Bünyamin, bilginin ne şartlarda doğru olduğunu keşfeder. XV. Bünyamin, Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun'un merkezine götürülür. XVI. Bünyamin ile Ebrehe bilginin ne için ve nasıl kullanılması gerektiğine dair tartışmaya girer. XVII. Lağımçılık günlerinden kalma Bünyamin'in yüzünde bir yara izi vardır. XVIII. Ebrehe, Hınzıryedi tarafından öldürülür. XIX. Kara para, Ebrehe'nin ölümü ile etkisiz hâle gelir. (XX.)⁸⁶⁹, XXI. Bünyamin, Hınzıryedi'nin eline düşer. XXIII. Bünyamin, aslında Ebrehe'nin düşmanı olduğunu dile getirmez. XXIV. Hınzıryedi, Bünyamin'in kendi kölesi olduğunu söyler. XXV. Hınzıryedi tarafından Bünyamin'e Ebrehe'nin naaşını yıkama emri verilir. XXVI. Bünyamin, Ebrehe'nin naaşını yıkar. (XXVII.), XXVIII. Ebrehe'nin aslında kadın olduğunu Bünyamin, fark eder. (XXIX.),

⁸⁶⁹ Tüm romanlarda başkişilerin olmayan eylemlerindeki sayılar, parantez içine alınarak gösterilmiştir. Ü.K.C.

XXX. Bünyamin'i zorla tuttuğu için Hinzıryedi, Dertli tarafından öldürülür. XXXI. Bünyamin, Aglaya ile birlikte olur.

Propp'un listesine dair romanda sadece yirmi yedinci eylem sırasında olan “*Kahramanın tanınması*” bulunamamıştır. Onun dışında yirmi dokuzuncu eylem sırası olan “*Kahramanın Yeni Bir Fiziki Görünüm Alması*” romanda gerçekleşmekle birlikte sırası farklıdır. Bünyamin, bütün sıkıntılarından kurtulduktan sonra “... o eski yakışıklı yüzün”e (s. 237) kavuşur. Bunun dışındaki romandaki bütün eylemler Propp'un listesine uymaktadır. Bu bilgiler ışığında Bünyamin'in fantastik kahramanla benzeştiği iddia edilebilir.

4.1.5. Romandaki Diğer Fantastik Özellikler

Puslu Kıtalar Atlası'nda fantastik olarak ilk göze çarpan Bünyamin'in macerasıdır. Ancak romanın sonunda Uzun İhsan Efendi'nin düşü olduğu anlaşılan Bünyamin'in ortadan kaybolmasıyla aslında fantastik mevzunun Uzun İhsan Efendi'nin kafasını karıştıran bir fikir olduğu görülür. Yani ön planda Bünyamin'in, arka planda ise Uzun İhsan Efendi'nin zihnini meşgul eden bir fikrin erginleşme süreci roman boyunca okunur.

Uzun İhsan Efendi'nin ruhunu bunaltan bu fikir, Descartes'ın “*Düşünüyorum öyleyse varım*” sözüdür; fakat Uzun İhsan Efendi buna karşılık;

“Düşünüyorum, o halde ben varım. Düşünen bir adamı düşünüyorum ve onun, kendisinin düşündüğünü bildiğini düşünüyorum. Bu adam düşünüyor olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ve ben, onun çıkarımının doğru olduğunu biliyorum. Çünkü o, benim düşüm. Varolduğunu böylece haklı olarak ileri süren bu adamın beni düşlediğini düşünüyorum. Öyleyse, gerçek olan biri beni düşünüyor. O gerçek, ben ise bir düş oluyorum.” (s. 237)

şeklinde bir yorumda bulunarak Descartes'ın sözünü roman boyunca sağaltımını yapar, tersten okur ve geliştirerek düşlerin de gerçek olabileceği sonucuna varır. Böylelikle pozitivist felsefeye bir bakıma meydan okur; çünkü rüya her ne kadar psikanalizle mantıklı bir zemine oturtulmaya çalışılsa da Şark dünyası için metafiziksel bir olgu olduğundan kolaylıkla açıklanamaz. Bundan dolayı ilk fantastik romanlara ait mutlak gerçeğin bilim olduğuna karşı isyanını Puslu Kıtalar Atlası'nın taşıdığı öne sürülebilir.

Romadaki fantastik etki, yazarın günümüz okurunun aşına olmadığı, normal olmayan özelliklere sahip kişiler çıkarmasıyla sağlanır. Bu anormallik kişilerin bazen fizikî özelliklerinden bazen de tuhaf eylemlerinden ileri gelir. Bünyamin hariç neredeyse bütün romanda normal bir kişi yok gibidir. Hatta romanın sonunda ortadan kaybolmasıyla Bünyamin de romandaki anormal kişiler arasına girer.

Uzun İhsan'ın "... *uyku şurubundan içerek istihareye ya da rüyaya yatma*"k suretiyle bir Dünya Atlası çıkarmanın peşinde olması (s. 44) ve "... *görüp duymadığı halde, dört direkli gemilerin dümenine yapışarak onları kayalıklarla dolu en tehlikeli geçitlerden, mercan yılanlarının oynadığı en sığ suların geçiri*"mesi (s. 187), Alibaz'ın "*uykusuzluk illeti*" (s. 22) yüzünden üç yaşından itibaren uyuyamaması, Arap İhsan'ın adeta bir devi anımsatan fizikî özelliklere sahip olması (s. 16), Kubelik'in kafasına "*kerpeten*" (s. 25) atıldığının ertesi günü dişçi olması, Vardapet'in "*demir haçla*" (s. 52) dört günde kiliseden dışarıya açılan bir tünel kazması, Hınzıryedi'nin domuz eti yediğini söyleyerek bir anda "*domuz eti müptelası*" (s. 98) olması, Ebrehe'nin fizikî görünümünün ve huylarının "*tuhaf*" (s. 121) olması, Dertli'nin başına altı kez yıldırım düşmesine rağmen hâlâ yaşaması (s. 111) ve Bünyamin'in romanın sonunda ortadan kaybolması (s. 238) gibi durumlar, roman kişilerinin fantastik özelliklerindedir. Bu özelliklerde harekete bağlı olan eylemler de ayrıca romandaki fantastik olaylar olarak değerlendirilebilir.

Romanda fantastikteki metamorfozun söz konusu olduğu düşünülebilir. Ancak bu metamorfoz, gerçek anlamından farklı bir şekilde mevcuttur. Aslında genellikle fiziksel görünüm esaslı kişilerdeki başkalaşım metamorfoz olarak değerlendirilirken romanda kişiler tamamıyla olmasa da bir değişimin parçası olurlar. Bu değişim, başkışilerde fizikî yönde iken diğer kişilerde meslek üzerinedir. Uzun İhsan Efendi, sağlıklı bir hâlde ve çekingen olmasına rağmen kulakları ve burnu kesilip gözleri oyulduktan sonra maceraperest birine dönüşür. Alibaz, ordusuyla kendi gücünü kanıtlayınca Efrasiyab; fakat gerçek bir savaşla yüzleşince korkudan tekrar Alibaz olur. Ebrehe'nin erkeksi görünümünün altında bir kadın olduğu ortaya çıkar. Kubelik sırasıyla kâtip, temizlikçi ve dişçi mesleklerini yürütür. Vardapet hac ibadeti için seçilecek adaylardan birisi iken kendisini lağımçı olarak bulur. Hınzıryedi, "*Bağdat hırsızı*" (s. 95) diye anılırken sonra "*dilenciler kethüdası*"na (s. 104) dönüşür.

Dertli zengin bir tüccarken bir “*dilenci*” (s. 111) hâline gelir. Bütün bunlar tam anlamıyla metamorfoz kavramına girmese de bu roman için o özellikte olduğu öne sürülebilir; çünkü kişiler aracılığıyla değişim olgusu belirtilmiştir.

Romanda fantastik nesne olarak “*mıknatıslı para*” (s. 82), “*kara para*” (s. 89), “*şeytan parası*” (s. 104) diye anılan madenî bir paradan bahsedilebilir. Zira “*kara para*” sabit ve küçük bir nesne olmasına rağmen zamanda geriye gidebilmek için tasarlanan bir “*topaç*”ı (s. 179) çalıştırma gücüne sahiptir. İşte, bu durum kara parayı fantastik bir nesne hâline getirir; çünkü gücünü nereden aldığına dair eserde mantıklı bir açıklama yoktur. Romanda fantastik olduğu düşünülen uyku şurubu ve “*Kehanet Aynası*”nın (s. 176) romanda birer mantıklı açıklamaya kavuşması bu nesnelere fantastik olmaktan çıkarır. Dünya Atlası’nı çıkarmaya yarayan uyku şurubu muhtemelen uyuşturucu etkiye sahip “*boru çiçeği*”nden (s. 46) üretilmektedir. Geleceği gösterdiğine inanılan “*Kehanet Aynası*” da gerçekte bir saat düzeneğinden başka bir şey değildir.

Romanda bir dönem dilinin kullanımına gösterilen özen fantastiğin arkaik dili seçmesine örnek gösterilebilir. “*Ulema, cühela ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ...*” (s. 13) cümlesinde günümüz okuruna tanıdık gelen hemen hemen hiçbir kelime yok gibidir.

Bünyamin ve Ebrehe’nin çatışmasında alegorik olarak fantastiğin belki de en çok ilgilendiği iyi-kötü çatışmasının olması ve bu çatışmanın sonunda iyinin kazanması romanın fantastiğe dair özelliklerinden bir diğeridir. Bu çatışma ile orantılı olarak bilgiyi elinde bulunduran iktidardaki kişilerin sahip oldukları kibrin hayatlarına mâl olacağı gösterilerek eleştirisi yapılır. Dahası bilgelerin daima “*alçakgönüllü*” (s. 151) olduğu vurgulanır; çünkü roman sonunda yaşama hakkı elde eden ancak alçakgönüllüler olur. Burada yazarın kibrin işlenen ilk günah⁸⁷⁰ olmasını düşünerek özellikle bilginin karakterini fantastik bir yolla işlediğinden bahsetmek mümkündür.

⁸⁷⁰ İblis, gerek ilmini gerekse ateşten yaratılışını öne sürüp üstün olduğunu belirterek Tanrı’nın Âdem’e secde emrine uymamış ve cennetten kovulmuştur. Kur’an-ı Kerim’de bu mevzu Sâd Sûresi’nin 71 ile 78. ayetleri arasında geçmektedir. Daha fazla bilgi için bkz. Mahmud Ustaosmanoğlu, Kur’an-ı Mecid ve Tefsirli Meâl-i Âlîsi, Ahıska Yayınevi, İstanbul 2014, s. 456.

Yani yazar; şeytan ile tanrı arasında geçen çatışmayı Puslu Kıtalar Atlası'na kaynak olarak seçmiş ve bu konuyu romanında ele almıştır.

Romanın sonunda, aslında romanın Uzun İhsan Efendi'nin bir rüyası olduğu gerçeğinin ortaya çıkmasıyla romanın Steinmetz'in vurguladığı fantastik izleklerden “*uyuşturucu ile kurulan evren*” izleği üzerine oluşturulduğu iddia edilebilir. Ayrıca, romanın sonunda Bünyamin'in okuduğu kitabın adının “*Puslu Kıtalar Atlası*” (s. 234) olması, romanın Bünyamin tarafından yaşanırken okur tarafından da okuması eser kişisini olduğu kadar okuru da tereddütte bırakır. Böylelikle Todorov'un fantastik tür için belirlediği “*kararsızlık*” ilkesi gerçekleşir. Zira okur ile Bünyamin'in okuduğu kitabın adının aynı olması okurda kendisinin de bir roman kahramanı olduğu düşüncesini uyandırır ve Bünyamin'in düştüğü kararsızlığın aynısına okur da düşer. Bütün bu özelliklerden yola çıkarak romanın fantastik olduğu; hatta alt tür olarak “*rüya ve düş fantezisi*”ne girdiği söylenebilir.

4.2. Kitab-ül Hiyel'de Fantastiğin Bir Tür Olarak İzleri

154 sayfadan oluşan roman⁸⁷¹; Yâfes Çelebi Hazretlerinin Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarının Bildirilmesi Hakkındadır (s. 11 – 69), Kara Calûd'un Hal Tercümesinin, Hiyel ve Hiylelerinin ve Görülebilen Diğer Menkıbelerinin Bildirilmesi Hakkındadır (s. 73 – 124), Devri Daimin Sırrını Çözen Üzeyir Bey'in Hal Tercümesi ve Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarını Beyan Eder (s. 127 – 154) başlıkları altında üç ana bölümden meydana getirilmiştir. Yazar, ana bölümlerde birer boşluk bırakmak suretiyle ara geçişlere ve ayrıca romanda bahsedilen âletlerin resimlerine yer vermiştir. Birer satırlık ara geçişler, tezimizde roman özetinin verildiği yerde “*” işareti ile gösterilmiştir.

⁸⁷¹ Kitabın ilk baskısı 1996 yılında çıkmıştır. İncelemede İhsan Oktay Anar'ın Kitab-ül Hiyel romanının İletişim Yayınları'ndan 2015'te basılan 27. baskısı kullanılmıştır. Alıntı ve göndermelerin sayfa numaraları metin içinde verilmiştir.

4.2.1. Kitab-ül Hiyel'in İçeriği

Yâfes Çelebi Hazretlerinin Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarının Bildirilmesi Hakkındadır

Kuledibi'ndeki kıraathanede insanlar sohbeti eninde sonunda Yâfes Çelebi'ye⁸⁷² getirir. İstanbullu Yâfes Çelebi, daha gençken Zekeriya Usta'nın yanında kılıç dövmeyi öğrenir. Günün birinde bir yeniçerinin onun yaptığı yatağanla⁸⁷³ düşmanı ortadan ikiye bölmesi üzerine Yâfes Çelebi nâm salar. Adına bir dükkân açılır; ancak yaptığı ilginç bir kılıç yüzünden nâmı zedelenir ve kılıç ustalığından men edilir.

*

Ustası Zekeriya, ona başka bir iş yapmasını söyleyerek bir miktar para verir; fakat o, parayı meyhanelerde içerek tüketir. Bununla birlikte hayallerine devam eder, demirden bir müzik kutusu çizimleri yapar. Bu çizimleri bir elinde demir, öteki elinde müzik kutusu olduğu hâlde padişaha sunacağı günü düşünüp durur.

Bir gün bir meyhanede Nizam-ı Cedid askerleri ile yeniçeriler bir kavgaya tutuşur ve kavgayı yeniçerilerden biri kazanır. Gururlanan yeniçeri kendisinin en güçlü olduğunu, her soruya cevap verebileceğini iddia eder. Buna karşılık meyhanedeki bir Frenk, ona üçgenin iç açılarının toplamını sorar. Soru karşısında afallayan yeniçeriye sorunun cevabını Yâfes Çelebi fısıldar ve yeniçerinin onurunu kurtarır. Yeniçeri bu yüzden Yâfes Çelebi'nin ödül olarak Tophane Tersane Emirliği'ne dökümcü kalfası olarak alınmasına yardımcı olur.

Zeki olmasından dolayı emirlikte, bir Frenk mühendisin gözüne girmeyi başaran Yâfes Çelebi, bu adamın laboratuvarında temizlik bahanesiyle icatlar yapar, hatta suda patlayan bir tür silâhı orada bulur. Yâfes Çelebi'nin kendi laboratuvarında temizlik dışında şeylerle uğraştığını öğrenen Frenk mühendis, onu gizlice izlediği bir günde suda patlayan silahına şahit olur ve silahın sırrını kendisine vermesi için Yâfes

⁸⁷² Hz. Nuh'un üç oğlundan biri. Bazı kaynaklara göre en büyüğü, bazı kaynaklara göre en küçüğü olduğu rivayet edilmektedir. Ayrıca tarih, tefsir vs. gibi kaynaklarda Türkler'in soyu Yâfes'ten başlatılmaktadır. Daha fazla bilgi için bkz. Ömer Faruk Harman, Yâfes, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 43, İstanbul 2013, ss. 174-175.

⁸⁷³ yatağan a. Yarım metre uzunluğunda büyük bıçak. Parlatur, 2014.

Çelebi'yi tehdit eder. Yâfes Çelebi de üç gün sonra sırrı verebileceğini söylemek üzere onu gönderir.

Üç gün sonra yağmurlu bir günde Yâfes Çelebi, Frenk mühendise bu silâhlardan verir ve sırrı bir meyhanede paylaşabileceğini dile getirir. Meyhaneye giderken aşırı yağmurdan ıslanan Frenk mühendisin cebindeki silahlar patlayarak ölümüne sebep olur ve silahın sırrı Yâfes Çelebi'de kalır. Ancak Frenk mühendisin ölümüyle Yâfes, gözden düştüğünden işe yaramadığı düşünülerek emirlikten atılır.

*

Yâfes Çelebi, düştüğü durumdan karamsarlığa kapılmadan icat hayallerine devam eder. Diğer debbâbelerin⁸⁷⁴ kusurlarını taşımayan bir debbâbe tasarısı hazırlar.

*

Zencefil Çelebi adında bir oğlan, mahalle karılarının anlattığı bir kıza âşık olur. Bunun üzerine oğlanın babası kızı istemeye gider. Ancak kızın babası, oğlandan hacı olmasını ve oldukça fazla miktarda bir parayı biriktirmesini ister. Bu şartlar karşılığında Zencefil Çelebi ile kızın sözünü keser. Bu yüzden oğlan, hacılığa gider ve geri dönüşte üç sene Şam'da kumaş ticareti yapar. Üç sene sonunda kızın babasının istediği parayı biriktirince İstanbul'a geri döner. Yorgunluğunu atmak için girdiği bir meyhanede Yâfes Çelebi ile tanışır. Yâfes Çelebi ona kendi tasarısı olan debbâbeden bahseder ve o tasarı padişaha ulaşırsa çok zengin olabileceklerini öğrenir. Servetine servet ekleyerek sevdiği kızın babasının gözüne daha fazla girebilmek umuduyla Zencefil Çelebi, bütün varlığını Yâfes Çelebi'ye verir. Yalnız, işler aksar ve debbâbe tasarısı bir türlü padişaha ulaştırılamaz. Tasarılar, en son "*Hiyel Kalemi'nin reisi*"⁸⁷⁵ (s. 28) Uzun İhsan Efendi'nin elinde kalır. Tasarının onaylanması için uğraşırken Zencefil Çelebi, varını yoğunu kaybeder; üstelik sevdiği kız da başkasıyla evlendirilir.

⁸⁷⁴ **debbâbe** *a.* [Ar.] Kale duvarlarını oymakta kullanılan bir tür savaş aleti. Parlatır, 2014.

⁸⁷⁵ **hiyel** *a.* [Ar.] (ç. *b.* **hiyel**) **1.** Aldatacak tarzda tertip, oyun, mekr, hud'a. **2.** Sahtekârlık. Bir malın hâlisyyet ve sâfiyyetini bozacak şey, kıymetsiz bir şey karıştırma. Parlatır, 2014.

*

Zencefil Çelebi, Yâfes Çelebi'nin tasarısını kabul ettirmek için Bâb-ı Âli'de⁸⁷⁶ çokça vakit geçirdiği için ilk önce müjdecibaşı⁸⁷⁷ olur. Ardından da reisül-küttablığa⁸⁷⁸ kadar yükselir. Ancak paşalardan biri değişince görevinden azledilir.

Bu sırada Yâfes Çelebi bir “*Leyden şişesi*”⁸⁷⁹ (s. 29) icat eder ve bununla cinlere hükmettiğini söyleyerek insanları kandırır. Bir müddet, bu icadıyla geçimini sağlar; fakat bu durum, uzun sürmez.

Bir gün, Rossini'nin Hırsız Saksâğan Senfonisi'ni⁸⁸⁰ duyması üzerine Yâfes Çelebi, saksâğan yuvalarını karıştırarak para elde edebileceğini düşünür. Gerçekten de bu yolla para kazanıp geçimini sağlar. Ayrıca gelirinin artmasıyla birlikte “*çift namlulu toplar*” (s. 34) tasarlar; fakat geliri bu topları döktürmeye yeterli değildir.

O günlerde bir voyvodanın⁸⁸¹ getirdiği vergi uçurumdan aşağı yuvarlanır ve saksâğanlar o bölgeyi talan eder. Birkaç gün sonra saksâğan yuvalarından “*binyediyüzyetmişbeş çil altın*” (s. 38) aşırıan Yâfes Çelebi iki katlı bir ev satın alarak tasarladığı çift namlulu topun dökümüne o evin bahçesinde başlar.

*

Yâfes Çelebi, tasarılarını tam padişaha ulaştıracağı sırada Kabakçı Vakası⁸⁸² ile padişah değişir. Yeni gelen padişaha da tasarılarını bir türlü sunamaz ve tasarılar, yine Uzun İhsan Efendi'nin elinde kalır.

⁸⁷⁶ *tam. bâb-ı âlî (yüce kapı) 1.* Sadaret makamı, divân-ı hümayûn ile dahiliye ve hariciye nezaretlerini ce de şûrâyı devleti içine alan devlet dairelerinin bulunduğu yer. **2.** Osmanlı hükümeti. Parlatır, 2014.

⁸⁷⁷ **müjdecî a. 1.** Müjde getiren kimse. **2.** Hacılar kafilesinin dönüşünü padişaha bildirmekle görevli kimse. Parlatır, 2014.

⁸⁷⁸ **re'îsü'l-küttâb a.** (*menâsıb-ı sitteden*) Osmanlı yönetiminde Dışişleri Bakanı konumundaki vezir. Parlatır, 2014.

⁸⁷⁹ Bir tür elektrik veren bir âlet; “... şişenin ucundaki topuza dokunan derhâl çarpılıyor, ağzı burnu yerinden oynuyordu” (s. 30).

⁸⁸⁰ “*Hırsız Saksâğan, Rossini'nin yirminci operasıdır. İlk kez Milano'da 31 Mayıs 1817'de La Scala'da sahnelenmiştir. Librettosunu Gheradini'nin aynı adlı Fransız sahne oyunundan alarak hazırladığı eserde, hizmetçi bir kız gümüş bir kaşık çalmakla suçlanarak idama mahkûm edilir. Kız idam sehпасına götürülürken halk arasından biri saksâğanın gümüş kaşığı yuvasından dışarı fırlattığını görür. Sonunda her şey mutlulukla biter.*” (<http://www.kazimcapaci.com/klasikmuzikpdf/rossini-lagazzaladra.pdf>, E.T: 17.11.18).

⁸⁸¹ **voyvoda a.** [*<Sl.voyevoda*] Eflâk ve Boğdan beylerine verilen unvan. Parlatır, 2014.

⁸⁸² “*Kabakçı Mustafa İsyanı, Kabakçı Mustafa'nın Mayıs 1807 tarihinde, liderliğini yaptığı isyandır. İsyân sonucunda III. Selim tahttan indirilerek yerine IV. Mustafa geçirilmiştir.*” (https://tr.wikipedia.org/wiki/Kabakçı_Mustafa_İsyanı, E.T: 17.11.18)

Bir gün Galata kulesinden belindeki kuşakla yuvarlanarak düşen bir adama tanık olunca, Yâfes Çelebi bu adamdan ilham alarak “*Kallab*”⁸⁸³ ⁸⁸⁴ adlı bir silah planı çizer.

*

Alemdar Mustafa Paşa'nın⁸⁸⁵ Sekban-ı Cedid'i⁸⁸⁶ ihya ettiğini duyunca Yâfes Çelebi, debbabe tasarısının yanına kallabı ekleyerek paşaya ulaşmaya çalışır. Paşa, tasarılarını çok beğenir. Hemen Hiyele kalemi reisi Uzun İhsan Efendi'den onay alınarak tasarıların işleme konmasını ister. Bunun üzerine Yâfes Çelebi, tasarılarının o reiste 1,5 senedir beklemesine rağmen bir haber alınmadığını belirtir. Bundan dolayı Paşa, Uzun İhsan Efendi'ye “*kırk değnek*” (s. 47) vurulmasını emreder. Ancak iki gün sonra yeniçerilerin hazırlamış olduğu bir baskın sonucu Paşa vefat eder ve Yâfes Çelebi'nin bütün hayalleri alt-üst olur.

*

Artık 40 yaşına geldiğinden Yâfes Çelebi iyice güçten düşer. Gücünü geri kazanmak için sol omzuna büyüdü olduğu söylenen bir dövme yaptırır. Bu işe yaramayınca “*Calûd*”⁸⁸⁷ (s. 50) adlı bir köle satın alır. Bu kölenin yardımlarıyla “*deniz canavarı*” (s. 50) isminde bir denizaltı icat eder. Ancak bütün bunlar Yâfes Çelebi'nin “*iktidar taşını*”⁸⁸⁸ (s. 50) bulmasından çok önce gerçekleşir.

*

Yâfes Çelebi, bu icadını faaliyete geçirebilmek için bütün tasarılarını elinde tutup onaylamayan Uzun İhsan Efendi'ye zor kullanmaya karar verir. Bunun için Uzun İhsan Efendi'nin evinin bahçesinde oynayan Davud⁸⁸⁹ adlı bir çocuğu kaçıtır. Bu

⁸⁸³ **kallâb** s. [*Ar.kalb*] **1.** Kalıptan kalıba giren, dolandırıcı, düzenbaz, hilekâr. **2.** Kalpazan, sahte para basan. Parlatur, 2014.

⁸⁸⁴ Gemilerde kullanılacak “*suyun yarım kulaç altından sinsice gidecek ve ikinci olarak da, top güllesinin tersine dümdüz bir yol izleye*”bilen (s. 44) bir tür denizaltı füze çeşidi.

⁸⁸⁵ “*Alemdar Mustafa Paşa, II. Mahmud saltanatında 29 Temmuz 1808 - 15 Kasım 1808 tarihleri arasında üç ay on sekiz gün sadrazamlık yapmış Osmanlı devlet adamıdır.*” (https://tr.wikipedia.org/wiki/Alemdar_Mustafa_Paşa, E.T: 17.11.18).

⁸⁸⁶ *tam. sekbân-ı cedîd a. ask.* Alemdar Mustafa Paşa tarafından oluşturulan ve Sultan Dördüncü Mustafa'yı tahttan indirerek onun yerine Sultan İkinci Mahmud'u geçiren eğitimli askerî birlik. Parlatur, 2014.

⁸⁸⁷ **Câlût** öz.a. **1.** Davut peygamber ile savaşan iri yapılı kimse. **2. mec.** Güçlü kuvvetli, yiğit kimse.” Parlatur, 2014.

⁸⁸⁸ “*yıldızsız geceler kadar kara, ama artık nasıl oluyorsa, duru billurlar kadar saydam bir taş, Büyük İskender'in ele geçirip kaybettiği*” (s. 80) bir taşır ve “*devri daim makinasındaki en önemli parça*”larından (s. 83) birisidir. 42 yıl 4 saat 12 dakikada ya da 37 yılda bir “*Varlığa gelip yok olan ...*” (s. 152) bu taşla ayrıca güç istemeyen, sürekli çalışabilecek olan bir makina icat edilebilir. Ancak taş, çok seyrek vakitlerde varlığa büründüğünden makinanın çalışması fazla sürmeyecektir. Bunun yerine saniyede ya da salisede bir yok olup var olan bir taş olursa sürekli çalışabilecek bir makinanın varlığından bahsedilebilir.

⁸⁸⁹ İsrailoğullarına gönderilen peygamber. Kendisine Zebur adlı kutsal kitap indirilmiştir. Romanda demire hükmetmesi, kuşların emrinde olması ve Calut'u bir taşla öldürmesi gibi özelliklerinin yazar tarafından kullanıldığı görülmektedir. Mazmur adlı, bir çalgı kullandığı ve güzel sesli olduğu rivâyet edilir. Hatta “*Dâvûdî ses*” ifadesi

çocuğun özel bir yeteneği vardır; “... madenleri bir hamur gibi eğip bükebiliyor, demir çubukları küçük parmaklarıyla oğuşturarak onlara kolayca kuş şekilleri verebiliyordu”r (s. 59).

Yâfes Çelebi, Uzun İhsan Efendi’ye Davud’un elinde olduğuna dair bir mektup yazar; icatlarına onay mührü vurması gerektiğini aksi takdirde Davud’u kendisine vermeyeceğini belirtir. Bunun karşılığında Uzun İhsan Efendi, çocuğun kendisinde kalabileceğini söyler.

Bir kez daha geri çevrilen Yâfes Çelebi, icadını gerçekleştirebilmek için bir tefeciden para alıp denizaltını yapmaya başlar. Ne yaptığını merak eden Calûd, bir taraftan efendisi Yâfes Çelebi’ye yardım eder, diğer taraftan gizlice okuma-yazma öğrenerek efendisinin hiyel kitaplarını okur.

Yâfes Çelebi, padişahın Ayasofya’ya cuma namazına kayıkla gideceği gün, denizden denizaltısıyla çıkıp “*Padişahım çok yaşa!*” (s. 61) diyerek icadına onay almayı planlar. Denizaltısını Haliç’e indirince durum tersine giderse diye malını-mülkünü Calûd’a bıraktığına dair bir mektup yazar ve cuma sabahı denizaltısıyla denize açılır. Öğle vakti padişah geçerken deniz yüzeyine çıkacağı sırada bir kalyona⁸⁹⁰ çarpar, alabora olmak üzereyken bütün hayatının bir muhasebesini yapar. Yaptıklarının çok büyük bir hata olduğunun farkına varır. Artık ölmekte olduğunu düşünürken can havliyle seyir pencerelerinden birini kırar. Bu hareketle denizaltı sürüklenip karaya oturur.

*

O günden sonra Yâfes Çelebi, hiyel ilmini bırakır. Sol omzundaki kendisini güçlendirmek için yaptırmış olduğu dövme yüzünden yeniçeri zannedilerek “*Vaka-yı Hayriye*”de⁸⁹¹ (s. 69) katledilir. Kellesi evinin bahçesindeki kuyuya atılır. Ölmeden evvel Davud’un boynundaki madalyona “*bir sabır taşı*” (s. 69) koyar ve bütün servetini Calûd’a bırakır. “*Müdde-i ömürleri yetmişüç yıl ve devr-i tahayyülleri kırk*

onun sesine telmihle terimleşmiştir. Daha fazla bilgi için bkz. Ömer Faruk Harman, *Dâvûd*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 9, İstanbul 1994, s. 21-24.

⁸⁹⁰ **kalyon** a. [*lt.galoene*] den. Eski savaş gemilerinin en yaygın tiplerinden olan ve bordalarında iki veya üç sıra top taşıyabilen , ayrıca dört yelken ile donanmış, kürekle de çekilebilen birinci sınıf gemisi. Parlatır, 2014.

⁸⁹¹ Vaka-i Hayriye, 16 Haziran 1826 tarihinde, İstanbul’da Osmanlı padişahı II. Mahmut tarafından Yeniçeri Ocağı’nın topa tutularak yok edilmesi ve sağ kalanların ise idam edilmesi ile sonuçlanan olaylara verilen isimdir. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Vaka-i_Hayriye, (E.T: 17.11.18).

yedi yıl ...” (s. 69) olan Yâfes Çelebi'nin defnedildiği toprağın “... *sıtmaya iyi geldiği söylen*”ir (s. 69).

Kara Calûd'un Hal Tercümesinin, Hiysel ve Hiylelerinin ve Görülebilen Diğer Menkıbelerinin Bildirilmesi Hakkındadır

İstanbul'un serserileri, yüzünün renginden dolayı Calûd'a “*Kara*” (s. 73) lâkabını takar. O günden sonra Calûd, Kara Calûd olarak anılır.

*

Kara Calûd'un memleketi olarak Magrip, Filistin vb. gibi yerler sayılırken kendisi “*İskender Zülkarneyn soyundan*”⁸⁹² (s. 74) olduğunu söyler.

*

Yâfes Çelebi, hiysel ilmine tevbe edince Calûd'a yakması için kitaplarını verir; ama Calûd efendisini kandırarak hiysel kitapları diye bir meyhaneden aldığı papirüsleri yakar.

Yâfes'in tefeciden aldığı paranın ödeme vakti gelince Yâfes ile tefeci mahkemelik olur. Ancak tefeci ile aralarındaki taahhütte herhangi bir tarih belirtilmediğinden paranın o günden “*tam yüzonbir yıl sonra*” (s. 75) ödeneceği üzerine anlaşılır.

Hiysel ilmine de tevbe ettiğinden fazla parası kalmayan Yâfes Çelebi, Calûd'u sünnet ettirdikten sonra azat eder.

*

Yâfes, Calûd'a bir iş yapması gerektiğini aksi takdirde aç kalabileceklerini söyleyince Calûd meslek tercihini hiysel olmaktan yana kullanır. Bu mesleği en iyi ancak Yâfes'ten öğrenebilecekken Yâfes Çelebi, ona hiçbir şey öğretmez. Buna karşın, Calûd, Yâfes Çelebi uykusunda sayıklarken bütün hiysel ilminin inceliklerini öğrenir ve “... *evlerinin alt katında bir saatçi dükkânı aç*”ar (s. 77). Diğer taraftan insanlar saatten çok silahla ilgilendiğinden zamanla dükkân silah tamiri üzerine eğilir.

⁸⁹² Zülkarneyn, çoğu kaynaktan Bizans ve İran'ı fethettiğinden Makedonya Kralı Büyük İskender ile bir tutulan efsanevi cihan hükümdarı olarak geçmektedir. Daha fazla bilgi için bkz. Mustafa Öztürk, *Zülkarneyn*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 44, İstanbul 2013, ss. 564-567.

*

Mora İsyanı'nda⁸⁹³ İstanbul'daki Rumlar'ın ayaklanacağı düşünüldüğünden halktan silahlıların istenir; fakat halk, silah kullanmasını bilmediğinden silahlar sürekli bozulur. Böyle bir dönemde Calûd bu meslekten çok para kazanır.

*

Geliri artınca Calûd, genelevlere gitmeye başlar. Bütün kadınlar ondan memnun kaldığından karşılığında para talep etmez. Calûd böylesine bir iktidarın, nesilleriyle devam etmesi gerektiğini düşünür ve evlenmek istediğini Yâfes'e bildirmek üzere eve gelir. Evde Yâfes, "*iktidar taşını*" (s. 80) elinde tutmaktadır.

*

Calûd bütün gece Yâfes Çelebi ile iktidar taşını izler. Taş birden kaybolunca Yâfes'e taşın hesabını sorar. Yâfes Çelebi, buna karşılık gerçeğin kendisinin bir mucize olduğunu ve bu yüzden de taşın bir yere kaybolmadığını söyler. Buna rağmen, Calûd, taşın evin içinde bulamaz. Yâfes Çelebi, o "... *taşın devri daim makinasındaki en önemli parça olduğunu* ..." (s. 83) belirttiği zaman Calûd taşın bulmak için daha fazla hırslanır. Hatta o taşla çalışan bir devri daim makinası tasarlar. Tasarladığı bu makinayı Davud'a yaptırmaya çalışır; fakat Davud kabul etmez. Bunun üzerine kendisi bir makina yapsa da makina sonsuza kadar çalışmaz, bir müddet sonra durur. Bundan dolayı Yâfes'e yalvararak taşın sırrını öğrenmeye çalışır.

*

Yâfes Çelebi, üç şartla Calûd'a taşın sırrını vereceğini söyler. Bunun için Calûd'un saçını kazıtması, kırk gün işkence görmesi ve sırrı hiç kullanmamak üzere aklında tutması gerekmektedir. Bu şartların hepsine razı olan Calûd, kırkıncı günün sonunda taşın sırrını öğreneceğini düşünürken Yâfes, devri daimin sırrını "*kafasında araması*"nı (s. 87) ifade eder. Calûd kendisini kandırılmış hissettiğinden efendisine karşı büyük bir kin besler.

*

Efendisinden intikam almaya karar veren Calûd, Vaka-yı Hayriye'de Yâfes'in sol omzundaki dövmeyi bahane ederek onun ölümüne sebep olur. Yeniçeri zannedilen

⁸⁹³ Yunan İsyanı, veya Rum İsyanı, Yunanların Osmanlı egemenliğine karşı başlattığı, 1821-1829 yılları arası süren ve Yunanistan'ın Osmanlı Devleti'nden bağımsızlığını kazanmasıyla sonuçlanan ayaklanmadır. https://tr.wikipedia.org/wiki/Yunan_İsyanı (E.T: 24.11.18).

Yâfes Çelebi'nin kellesi kesilir ve evlerinin bahçesindeki kuyuya atılır. Ev, Calûd'a kalır.

*

Yâfes'in ölümünden sonraki on yıl boyunca Calûd, devri daim makinasını nasıl yapacağını düşünür. O makina ile iktidarı daha fazla kuvvetleneceğinden bu iktidarı yürütmek için bir sürü kadınla evlenerek çocuk sahibi olmak ister. Ancak çocukları hep “ölü” (s. 89) doğar. Bundan dolayı tabiatın kendisiyle dalga geçtiğini sanan Calûd, tabiattan intikam almaya çalışır. Yapacağı devri daim makinası tabiatın bütün güçlerini sınırlayacaktır.

“*Sultan Mahmud-ı Sani Han Hazretlerinin ferman-ı hümayunlarıyla devlet memurlarının setre, pantolon, istanbulin ve kaput giymeye başladıkları sıralarda ...*”⁸⁹⁴ (s. 90) Calûd bir hesap makinası satın alır ve ölümün, elinde tuttuğu hesap makinası gibi bir denkleme göre işlediğini düşünür. Buna göre; eğer Calûd, iki kere ikinin beş ettiğini ispat edebilirse ölümün iktidarını elinden alabilecektir. Calûd'un bu planını öğrenen muhasebeciler, Calûd'un bu hesaplamasıyla her şeyin karışacağını bildiğinden Calûd'u öldürmek üzere bir kiralık katil tutarlar. Calûd o kiralık katili dört el ateş ederek öldürür. Ancak katilin vücudundan beş mermi çıkınca bütün muhasebecilerin aklı karışır.

Calûd devri daim makinasını yapabilmek için kendisine yardımcı ararken Diyarbakırlı ikiz Samur ve Yağmur kardeşleri bulur. Ancak bu kardeşler İstanbul'a gelebilmek için Calûd'dan “*tam bindört yüz altın*” (s. 92) talep eder. Elinde bu kadar para olmadığından Calûd, bir soyguna kalkışır.

Ali Elmas adında biri servetini muhafaza etmek için bir bina inşa etmek ister. Bu bina da bir servet değerinde olduğundan binayı inşa etmekten vazgeçip bir tefeciden aldığı borcu ödemeyerek kendini, servetini muhafaza ettiği kasasıyla birlikte zindana attırır. Bu serveti bilen bir medyun, bir çoban, birkaç kişi ve Calûd tünel kazarak Ali Elmas'ın uyuduğu sırada hücrelerine girer. Medyum uykuda olan adamın ruhuyla iletişime geçerek kasanın şifresini almak isterken o hücrede “... *dört asır önce yetmişyedi yıl kalan bir mahkûmun ruhu gelip musallat ol*”ur (s. 95). Bunun üzerine

⁸⁹⁴ 1826 yılında: Sarık ve cüppe yasaklandı, devlet memurlarına, ilk kez; fes, pantolon ve ceket giyilmesi zorunluluğu getirildi. <http://tarihinizde.com/etiket/2-mahmut-kiyafet-devrimi/> (E.T: 24.11.18).

Calûd kasayı çobana açtırır. Ali Elmas o esnada uyansa da Calûd, kafasına vurarak onu bayıltır. Kasadan seksen bin altın çalıp kaçtıktan sonra Ali Elmas uyanmasına rağmen kasanın şifresini hatırlamaz. Aradan yıllar geçtikten sonra kasanın artık bir işe yaramayacağını düşünerek satar; ancak “*sekseneydi yaşına bastığı*” (s. 96) gün şifreyi hatırlayınca kasayı sattığına çok pişman olur.

Artık zengin olan Calûd, Diyarbakır’dan Samur ile Yağmur’u getirir. Samur ile Yağmur’u sürekli rezil eden terbiyesiz bir babası vardır. Çocuklar, ondan kurtulacakları günü beklerken medresede hiyel ilmi öğrenir. Günün birinde İstanbul’a davet edilirler. Ancak babaları, babalık hakkını ödemediği için gidemeyeceklerini belirtir. Bu hakkın da bin dört yüz altına tekabül ettiğini söyler. Çocuklar bunun için kendilerini çağıran adamdan bu parayı ister. Calûd da çocukların bu teklifini kabul ederek onların iki ayda İstanbul’a gelmelerini sağlar. Calûd’un evine vardıklarının ertesi sabahında çocukların babası hesabı yanlış yaptığını, hakkının “*ikibinyüz altın*”a (s. 98) tekabül ettiğini ifade ederek kalan parayı çocuklarından talep eder. Calûd, çocukların ömür boyunca kendisi için çalışırlarsa bu parayı vereceğini dile getirir. İkiizler, Calûd’un bu önerisine istemeden de olsa razı olur ve babalarından kurtulurlar.

*

“*Gülhane Hatt-ı Hümayûnu’ndan bir yıl, Cüstinyani’nin Cadde-i Kebir’de Fransız Tiyatrosu’nu açmasından ise altı ay sonra ...*”⁸⁹⁵ (s. 98) Samur ve Yağmur Çelebi, Calûd tarafından bir devri daim makinası yapmaya zorlanır. Tasarımın kesinkes çalışacağını anladığı anda Calûd da ikizlere yardım etmeye başlar. Ancak kâğıt üzerinde kusursuz çalışacağı düşünülen makina yine de sürekli çalışmaz. Onca çabadan sonra bir sonuç alamadıklarından ikizler, Calûd’u bu makina takıntısından vazgeçirmeye çalışır.

*

Samur ve Yağmur, Calûd’un görebileceği bir yere kadın gravürü koyar. İddiaya göre bu gravür, tiyatro oyuncusu Esmeralda’ya⁸⁹⁶ aittir. Calûd’un akli fikri Esmeralda’ya takıldığından devri daim makinasını unuttur. Diğer taraftan Calûd artık

⁸⁹⁵ Tanzimât Fermanı, Gülhane Hatt-ı Şerif-i, Türk tarihinde Batılılaşmanın ilk somut adımıdır. 3 Kasım 1839’da, Sultan Abdülmecid döneminde Hariciye Nazırı Koca Mustafa Reşit Paşa tarafından okunmuştur. https://tr.wikipedia.org/wiki/Tanzimat_Fermani (E.T: 24.11.18).

⁸⁹⁶ Yazarm, bu kişiyi oluştururken Victor Hugo’nun ilk defa 1831 yılında yayınlanan Notre Dame’ın Kamburu adlı romanındaki kurgusal bir karakter olan Esmeralda’dan esinlendiği söylenebilir. Victor Hugo’nun eserinde 16 yaşında olan Esmeralda yaptığı danslarla erkekleri cezbeder. Genellikle yanında keçisi Djali bulunur.

orta yaşlı olduğundan iktidarından şüphelenmeye başlar ve türlü macunlara başvurur. Günün birinde Esmeralda'nın tiyatro kumpanyasıyla İstanbul'a geleceğinin haberini alınca daha çok heyecanlanır.

Portekizli kumpanya sahibiyle konuşan Calûd, "*ikibin-beşyüz Frank*" (s. 107) karşılığında Esmeralda ile birlikte olacaktır. Bunun için kendisine daha da çok yüklenen Calûd başka kuvvet veren şeyler de yemeye başlar. En sonunda normalde iki damla içmesi gereken bir ilacın hepsini içerek tiyatroya gider.

Tiyatroda bir arbede sırasında silahlar patlar ve Esmeralda bayılır. Portekizli kumpanya sahibi, Calûd'a Esmeralda'nın ancak iki gün sonra ayağa kalkabileceğini belirtince çaresizlik içinde Calûd, evine geri döner. İlacın sebep olduğu ağrılara dayanamayınca bir Yahudi hekimi çağırır. Hekim, cinsel organının kangren olduğunu, kesilmesi gerektiğini, kesilmezse öleceğini söyleyince Calûd, yaşamayı tercih eder.

*

Kendisini eksik hisseden Calûd, bir ay utancından evden çıkamaz. Sekiz karısı olmak üzere İstanbul'un bütün hafifmeşrep kadınları yas tutar. Bir ayın sonunda evden dışarı çıkmaya karar veren Calûd, kendisiyle dalga geçilirse o kişiyi vurmaya üzere yanında silah taşır. Hatta birinin beynini bile patlatır. Kaybettiği iktidarı yüzünden karıları evden teker teker kaçırmaya başlar ve bundan dolayı daha çok iktidar bağımlısı bir hâle gelir. Sonsuz iktidarı ele geçirmek ister. Samur, Yağmur ve Davud'a erkek olduklarından dolayı türlü işkenceler eder.

Bir gün Calûd'un Davud'u ölesiye dövdüğünü gören biri, öylesi bir işkenceyi ancak bir yılanın yapabileceğini söyleyince Calûd'un aklına çift başlı, yılan şeklinde bir silah tasarısı gelir.

*

Calûd, bu silâhın tasarısını "*tam on yılda*" (s. 115) tamamlar; ancak Samur ve Yağmur bu tasarımı hazırlarken çıldırır. Havada, karada, suda gitmesi istenen savaş aracının ilhamı yılanlardır. Tekerleksiz sürünerek gitmesi istenir bunun için yılanları incelerler ve en sonunda çift başlı yılan şeklinde bir savaş aracı tasarlarlar. Bununla birlikte tasarılarında hesap hataları olduğunu söyleyen Samur ve Yağmur'dan Calûd, bu hataları gidermelerini ister. İkizler evin bodrumuna hesap hatalarını çözmek için

kilitlenirler. “*Tam üç buçuk ay dolunca ...*” (s. 122) Yağmur çıldırarak Samur’u ve ardından da kendisini vurur.

*

Calûd artık iyice yaşlandığından tasarladığı o dev yılının içinde ölmek ister. Bir yandan da kendi öldükten sonra bu dev yılını doğru bir biçimde tasarlayacak kimsesi olmadığından üzülür. Bu yüzden İstanbul Sanayi Mektebi’ne⁸⁹⁷ gidip Üzeyir⁸⁹⁸ adında bir çocuğu evlat edinir.

Bir gün Calûd, Davûd’u ölesiye dövmesine rağmen Davud’un sessizliğinin bir türlü bozulmamasına sinirlenir ve onu daha çok döver. Sonunda Davud’un madalyonuna Yâfes Çelebi tarafından yerleştirilen sabır taşı çatlayınca Davud ağlamaya başlar. Calûd, bu duruma sevinir. Davud daha çok dayak yememek için odanın bir köşesine kaçar. Elinde tuttuğu iktidar taşını “*Filistînin kafasına*” (s. 124) atarak ölümüne sebep olur. Taş, Calûd’un alnından sekip mangaldaki kızgın korların arasına düşer. Üzeyir tarafından yatağına sürüklenirken Calûd’un o taştan başka gözü bir şeyi görmez. “... *Kara Calûd’un müdde-i ömrü altmışbir, devri tahayyülü ise kırksekiz yıl olarak hesaplanmıştır.*” (s. 124).

Devri Daimin Sırrını Çözen Üzeyir Bey’in Hal Tercümesi ve Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarını Beyan Eder

Üzeyir Bey’in Galatalı, İstanbullu, Sinoplu olduğu söylentiler arasındadır. Aslında kendisi Dünyalı olup mahlası “*Hayalî*”dir (s. 127).

*

Öksüz ve yetim olan Üzeyir, çöplüklerde yetişir; İstanbul Sanayi Mektebi açılınca serseri hayatı son bulur. Okulda akranlarından katbekat zeki olması dolayısıyla zulme maruz kalır. Bunun için de aptal görünmeye ve susmaya çalışır.

Bir gün Calûd’un onu alıp evine götürmesiyle her şey değişir. Calûd, dev yılın projesini hayata geçirmek için bu çocuğu kullanır. Calûd, Üzeyir’e “*onyedi yaşını bitiren*”e (s. 132) kadar bütün ilimleri öğretir. İşi bitince odasına çağırarak projeyi

⁸⁹⁷ 1868 yılında açılan mektep, Osmanlı Devleti’nin sanayileşme adına attığı adımlardan birisidir. Okulun en büyük amacı Avrupa’dan ithal edilen sanayi ürünleri yerine yerli sanayi ürünleri üretmektir. Bunun için de bu işle meşgul olabilecek öğrenciler yetiştirilir. Daha fazla bilgi için bkz. Mehmet Ali Yıldırım, *Dersaadet Sanayi Mektebi İstanbul Sanayi Mektebi (1868 – 1926)*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2012.

⁸⁹⁸ “*Kur’ân-ı Kerim’de sadece bir yerde Tevbe süresinde (9/30) bahsi geçen Üzeyir’in (Uzeyr) kimliği tartışmalıdır.*” Baki Adam, *Üzeyir*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 42, İstanbul 2012, ss. 401-402.

gösterir. Üzeyir, projedeki hesap hatalarını çözünce Calûd, dev yılan projesinin gerçekleşeceğini düşünerek mutlu olur.

*

Üzeyir, bir gün hiyel ilmi çalışırken evin üst katından gelen gürültüleri duyunca yukarı çıkar. Efendisinin can çekiştiğini gören Üzeyir, Davud’dan Yahudi hekimi çağırmasını ister. Ancak Calûd fazla yaşamaz. Yaptığı bütün kötülüklerden pişman olan Calûd, Üzeyir’e saçının kazıtılmasını emrettikten sonra ölür.

Üzeyir, Calûd’un saçını kazıyınca kafasında bir dövme görür. Bu dövme, Yâfes Çelebi’nin devri daim için söylediği “... *sırrı mektepte medresede değil, kafanda ara ...*” (s. 135) dediği dövmedir. Aslında Yâfes Çelebi, devri daimin sırrını Calûd’a vermiş; fakat o kullanamamıştır. Üzeyir, o dövmenin ne işe yaradığını anlamadan Calûd’u defneder ve yılanı tasarlamaya devam eder. Yılanla birlikte başka araçlar da tasarlar; ancak bu tasarıları kimsenin bulmaması için yakar.

Bir gün Uzun İhsan Efendi, oğlu Davud’u almak için Üzeyir’in kaldığı eve gelir. Davud’u alırken kartvizitini bırakan Uzun İhsan Efendi kendisiyle mutlaka iletişime geçmesini belirtir.

Davud gittikten sonra birkaç günün içinde evde erzak biter. O yaşına dek Üzeyir, hiç dışarı çıkmamış, Calûd tarafından dışarıda düşmanların olduğu söylenerek kandırılmış ve yalnız yılan makinasıyla güvende olabileceğine inandırılmıştır. Bu yüzden dışarı çıkabilmek için yılanı ihtiyacı olduğunu düşünür. Kendini daha fazla güvende hissetmek için evin bahçesindeki kuyunun dibine iner ve orada zihninde dev yılan projesini bitirir. Ancak içinden bir ses “... *bu canavarın aslında insanoğlunun kibrinin ta kendisi olduğunu ve kibirin de kendi kendisini tüketeceğini ...*” (s. 139) söyler. Bunun üzerine zihnindeki yılanı kuyruğunu geride sadece bir nokta kalana dek yedirir.

*

Üzeyir, hafızasını yitirmiş bir hâlde kuyudan çıkar ve eve girer. Kuyuda bulunan iki yüz altını alarak kendisine kıyafetler diktirir. Ayrıca macera ve tarih kitapları alır. “*İşte Üzeyir Bey böyle doğ*”ar (s. 141).

Hiçbir şeyi hatırlamadığından yaşadığı yeri ve geçmişini merak eder. Bir gün bir meyhanede yüz yaşını aşkın bir adam, Vaka-i Hayriyye’de o eve girdiğini ve evin

sahibini kendisiyle karıştırdıklarından başını vurduklarını anlatır. Üzeyir Bey, adamın delirdiğine kanaat getirerek Uzun İhsan Efendi'nin yanına gitmeye karar verir.

Bir Ramazan günü Uzun İhsan Efendi'nin evine geldiğinde herkesin iftarı beklediğini görür. Yemekler yenir, teravih namazı kılınıp eve geri döndüklerinde Uzun İhsan Efendi, sahura kadar tahayyül müsabakası yapılacağını belirtir. Buna göre sözlükten bir kelime seçilecek ve herkes o kelimenin hikâyesini anlatacaktır. Sözlükten “kör” (s. 144) kelimesi çıkar. Ali Sansar Efendi şu hikâyeyi anlatır.

*

Eskiden kör bir adam yaşarmış. Akıttığı gözyaşları o kadar fazlamış ki; adına türküler yakılmış. Sihirbazın biri bir gün bu türkülerden birini duymuş ve adamı sarayına davet etmiş. Adama acıyan sihirbaz, sihirli bir camgöz taktırarak adamın görmesini sağlamış. Sihirbazın karısını gören adam, onu çok beğenmiş ve gözünü çıkarıp kadının hamamına yerleştirmiş. Bunu fark eden sihirbaz, adamdan gözlerini geri alıp intikam için çizdirdiği çirkin bir kadın portresinin karşısına camgözü koymuş. O günden itibaren adam, o çirkin kadından başka bir şey görmemiş.

*

Ali Sansar Efendi'den sonra Ali Cümbüş Efendi hikâyesini anlatır.

*

Bağdat'ta geceleri her tarafa çarpıp duran bu yüzden de sürekli yakalanıp dövülen bir hırsız varmış. Bu hırsız bir gün bir sihirbazın sarayında uyuyan cinin kuyruğuna basınca cine kendisini cezalandırmaması için yalvarmış. Cin de ona bir dilek hakkı vermiş. Bunun üzerine hırsız, karanlıkta görme gücü istemiş. Cin, adamın bu isteğini bir şartla yerine getirmiş. Artık adam aydınlıkta göremeyecekmiş. Karanlıkta görmeye başlayan adam o gece tam beş ev soymuş; fakat sabah olunca kör olduğundan evin yolunu zorlukla bulmuş. Dileğinden pişman olan hırsız, bir sihirbazın evine gitmiş. Durumunu anlatınca sihirbaz ona karanlık saçan bir fener vermiş. Bu fener aracılığıyla artık gündüz de görebilecekmiş. Ancak bu kez de yanında karanlık saçan bir fener olduğundan kimse onu görememiş. Bu yüzden yalnız ve mutsuz bir hayat sürmüştü.

*

Ali Cümbüş Efendi'den sonra Uzun İhsan Efendi hikâyesini anlatır.

*

Maveraünnehir’de herkes gibi görmek isteyen bir kör yaşamış. Bu kör, görme isteğiyle bir sihirbazın yanına gitmiş. Sihirbaz ona aslında kör olmadığını, diğer insanların göremediği yegâne şeyi gördüğünü söylemiş. Böylece ne gördüğünü keşfetmek amaçlı her yeri gezmiş. Günün birinde gökyüzüne baktığı bir sırada önce bir yıldız gördüğünü sanmış; ancak o yıldızın bir nokta olduğunu sonradan fark etmiş. Aslında nokta olmadan bütün gözlerin kör olduğunu anlamış.

*

Uzun İhsan Efendi’nin bu hikâyesi üzerine misafirler bu nokta mevzuuyla ilgili divan edebiyatından örnekler verir. Yarışmayı birinci kişinin hikâyesi olan “... *sihirbazın karısını gözetleyen kör ...*” (s. 148) hikâyesi kazanır. Sahur olur. Herkes yemeğini yiyip ayrılırken Üzeyir kendi evinde daha önce iki hiyelkârın yaşadığını belirtir ve arşivden bu kişilere dair bilgilerin alınıp alınamayacağını Uzun İhsan Efendi’ye sorar. Uzun İhsan Efendi, sorduğu bilginin bir işe yaramayacağını; ama ona “... *içinde her şeyin yazılı olduğu esrarengiz bir kitap verebileceğini söyle*”r (s. 148, 149).

*

Üzeyir, Uzun İhsan Efendi’den aldığı boş defteri aylarca karıştırmasına rağmen defterde bir şey bulamaz ve bu durumu söylemek için Uzun İhsan Efendi’nin yanına gelir. Uzun İhsan Efendi ise unuttuğunu söyleyerek diviti hokkaya batırıp deftere bir nokta koyar.

Üzeyir, bu nokta üzerinde aylarca düşündükten sonra hiyle ve hayal kelimelerinin aynı kökten geldiğini; fakat bir noktayla ayrıldıklarını fark eder. Buradan hiyelkârların tabiatın güçlerini hapsedip yok ettiği, hayalkârların ise o güce güç kattığı sonucuna varır. Bu yüzden Üzeyir Bey, yoluna “*hayalkâr*” (s. 150) olarak devam eder. Eğer gerçek bulunamazsa, gerçeği hayal etmek kişi için yeterli olacaktır.

İkinci Meşrutiyet’in ilân edildiği yıl, Üzeyir Bey’e bir mahkeme kararı gelir. Bu karara göre Yâfes Çelebi’nin tefeciden aldığı borç, tefecinin torununun torununa verilecek ya da eve haciz gelecektir. Parası olmayan Üzeyir Bey’in evi boşaltmaktan başka çaresi kalmaz. Evden çıkmadan evvel son kez evi kontrol etmek isteyen Üzeyir Bey, üst katta kilitli bir oda olduğunu görür. Kilidi kırarak içeri girdiğinde bir mangalın içindeki iktidar taşını fark eder. Taşın üstünde “*ALEKSANDROS ANEPISTEMOS*

*EPSATO TOUTOU PETROU*⁸⁹⁹ ve “*CAHİL YÂFES BU TAŞA DOKUNDU*” (s. 152) ibareleri yer almaktadır. Taşın üzerine kendi adını da yazmak isteyen Üzeyir, kendi adından emin olmadığından bu niyetinden vazgeçer. Sabah ezanıyla ellerinin arasındaki taş kaybolur. Bunun üzerine Üzeyir Bey, devri daim makinasını tasarlar. Suyla dolu pistonun⁹⁰⁰ içine bu taşın konmasıyla makina hiçbir güç gerektirmeden çalışacaktır. Ancak bu taş kimine göre “... her kırk iki yılda bir kez (...) tam dört saat oniki dakika kaldıktan sonra derhal yok ...” olmakta, kimine göre ise “*otuzyediyıl*” da (s. 153) bir var olduğundan taşın pistonu hareket ettirmesi uzun sürmeyecektir. Eğer taş, saniyede bir var olup kaybolduysa idi, makine de sürekli çalışacaktır.c

*

Üzeyir Bey o gece evden yanında sadece Uzun İhsan’ın verdiği defterle ayrılır. “*Kitab-ül Hiyel*” (s. 154) olan bu kitap, adını dünyada hayalden çok hile olmasından alır. Ayrıca Üzeyir Bey kitapla birlikte kendisini de hayal ettiyse varlığının şüpheli olma ihtimali vardır; çünkü kendisine dair bir ize rastlanmamıştır.

4.2.2. Şahıs Kadrosu

Romanda oldukça fazla kişi olmasına rağmen ana olay içerisindeki başlıca kişiler; Zekeriya Usta, Yâfes Çelebi, Uzun İhsan Efendi, Zencefil Çelebi, Calûd, Davud, Samur ve Yağmur ikizler ve Üzeyir Bey’dir.

4.2.3. Romanda Zaman

Romanın yazma zamanı ile vaka zamanı arasında Puslu Kıtalar Atlası’nda olduğu gibi yine oldukça uzun bir zaman dilimi vardır. Yazma zamanı “*10 Mart 1993*” (s. 154) olan romanda tarihi olarak anılan ilk gerçek şey “...*Sultan Selim-i Salis Han...*”ın (s. 16) adıdır. Bilindiği üzere III. Selim, 1789’da tahta çıkmış ve 1807’de bir suikastla tahttan indirilmiştir. Öyleyse romandaki vakaların başlangıç tarihi 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başları olarak belirlenebilir.

Bununla birlikte birkaç sayfa sonrasında Rossini’nin ilk defa 1817’de icra edilen “*Hırsız Saksâğan*” (s. 32) senfonisinin Frenk gemisindeki birinin kemanından duyulması vakaların tam olarak 1810’ların sonu ile 1820’lerin başlarında

⁸⁹⁹ Cahil İskender bu taşla dokundu. <https://eksisozluk.com/kitab-ul-hiyel--3664119?p=9> (E.T: 24.11.18).

⁹⁰⁰ piston a. Fr. **1.** Bazı araçlarda, motorlarda bir silindirin içinde düzenli hareket eden daha küçük çaplı silindir, itenek: *Şırınga pistonu sıvıyı önce çeker, sonra dışarıya verir.* **2.** mec. Kayırcı: “*Kimi değişiklik arayan, kimi profesyonel piston peşinde olan çok kadın tanıdım.*” -R. Erduran. Akalın, 2010.

gerçekleştiğini düşündürür. Hâlbuki bu senfoninin zikredilmesinden sonra 1807’de gerçekleşen “*Kabakçı Vakası*”nın (s. 39) isminin anılması kronolojik bir şekilde işleyen zamanda bir hata olarak kendisini gösterir. Ancak gerek yazarın zamana karşı olan postmodern tutumu gerekse olayların romanda başka kişiler tarafından aktarılmış olmasından bu hata fazla dikkat çekmez.

Bundan sonra anılan tarihî olaylar arasında kronolojiye uyulur; Yeniçerilerin 1808’deki “*Babıâli*” (s. 48) baskını, 1826’da gerçekleşen “*Vaka-yı Hayriye*” (s. 69), 1821 ile 1832 yılları arasında süren “*Mora isyanı*” (s. 77), 1832’de “... *Sultan Mahmud-ı Sani Han Hazretlerinin ferman-ı hümayunlarıyla ...*” (s. 90) gerçekleşen kıyafet inkılâbı, 1839’da okunan “*Gülhane Hatt-ı Hümayûnu*” (s. 98), 1857’de “... *Dersaadet’te esir ticaretinin yasak edil*”mesi (s. 104), 1865’te kurulan “*Yeni Osmanlılar Cemiyeti*” (s. 116), 1891’de “... *Amerikalı Yudson’un icad ettiği fermuar ...*” (s. 118) ve 1908’de ilân edilen “*İkinci Meşrutiyet*”e (s. 151) kadar zikredilen tarihî olaylar vaka seyrinde sırasıyla aktarılır. Öyleyse romanda 18. yüzyılın sonlarından başlayarak 20. yüzyılın başlarına kadar yaklaşık yüz yılı aşkın bir zamanın anlatıldığı söylenebilir.

Tarihî olayların anılmasının dışında zamana yönelik kullanılan; “... *bu yaşlı adamın elini öptükten üç gün sonra ...*” (s. 12), “... *bir mübarek ramazan günü ...*” (s. 13), “... *tam üç gün süre kopardı ve sonunda gün gelip çatınca ...*” (s. 19), “... *bir mübarek cuma günü ...*” (s. 23), “*Aradan bir ay geçtikten sonra ...*” (s. 25), “... *aradan haftalar, aylar geçmişti ...*” (s. 28), “*Bir hafta tarlada bayırda dolaştıktan sonra ...*” (s. 32), “*bir ay daha*” (s. 38), “*yıllar önce*” (s. 42), “*iki ay sonra*” (s. 47), “*beş yıl önce*” (s. 49), “... *Calûd, efendisinin ölümünden sonra tam on yıl boyunca ...*” (s. 88), “*On yıl sonra zindandan tahliye edildiğinde ...*” (s. 96), “... *yaşı artık elliye geçen Calûd ...*” (s. 116), “*Tam üç buçuk ay dolunca ...*” (s. 122), “... *tam on küsur yıldır ...*” (s. 137), “... *günlerce, haftalarca, aylarca ...*” (s. 149) gibi belirsiz zaman ifadeleri tarihî olayların arasında kullanıldığından vaka örgüsünde gerçekleşen hadiselerin zamanını tam olarak tayin etmeyi güçleştirir.

Yazar, *Kitab-ül Hiyel*’de zaman olarak Puslu Kıtalar Atlası’ndan daha istikrarlı bir tavır sergiler. Bunda en büyük etken olaylarda kronolojik bir zaman kullanmasıdır. Yazar doğrudan bir tarih belirtmemekle birlikte gerçek tarihî olayların ismini

andığından okura zamanı sezdirir. Ancak yine de olayların içerisindeki muğlak zaman ifadeleri ve her bir vakanın başka birinin ağzından nakledilmiş olması romana zaman bakımından masalsı bir hava katar. Bu durum fantastik romanlarda da mevcuttur. Buna karşın anlatıcının olaylar karşısındaki nakledici olmasından kaynaklanan nesnelliği ve romanda oldukça fazla tarihî hadisenin adının anılması zamanı masalsılıktan gerçekçi bir zemine çeker. Bu yüzden bu romandaki zamanın fantastik bir özellik gösterdiği söylenemez.

4.2.4. Romanda Mekân

Bu romanda da günümüz okuruna göre tarihî bir zaman seçildiğinden anılan mekânların tasvirinde zamanın izlerini görmek mümkündür. Diğer taraftan roman, sürekli bir “nakletme” esasına dayalı olduğundan eserde tasvirde çok kişilerin hareketlerine yoğunlaşılır. Bundan dolayı fazla mekân tasvirine yer verilmemiştir; çünkü sürekli bir devinim söz konusudur.

Diğer taraftan Kitab-ül Hiyel’de az da olsa bazı mekânların tasviri yapılır. Bu mekânların özellikle fantastik romanlarda görülen kapalı, kasvetli, karanlık mekânlar olması dikkât çekicidir. Ali Elmas’ın olduğu zindan ve Yâfes Çelebi’nin satın aldığı evin bahçesindeki kuyu bu tür mekânlardandır.

Ali Elmas’ın “*Hücresinin kalın duvarları ...*” (s. 93) vardır ve “... *güçlü kuvvetli muhafızlar ...*” (s. 93) tarafından korunur. Ayrıca bu hapisane “*kalın ve sağlam duvarlar*”a (s. 93, 94) sahiptir. Yâfes Çelebi’nin evinin bahçesindeki kuyunun son tasviri ise şöyledir;

“Zihnindeki yılanı doğurup canlandırmak için seçtiği o karanlık kuyuya, bir ipe tutunup inerken kalbi küt küt atıyordu. Yılan kadar uzun kuyunun dibine ayak basar basmaz, yukarıdan sızan ışığın iki iskeleti, Samur ve Yağmur Çelebiler’in kalıntılarını aydınlattığını gördü. Onların altında sayısız cenin iskeleti vardı. Bunların arasında yeniçeri katliamı sırasında boynu vurulan Yâfes Çelebi’nin kafatasını fark etti.” (s. 137)

Ali Elmas’ın zindanında fantastik korkutucu etkiyi birden ortaya çıkan hayalet tamamlar. Aslında yazarın mekân tasvirinde alelâde kapalı bir mekândan bahsedilir. Yâfes Çelebi’nin evinin bahçesindeki kuyu için de aynı durum geçerlidir. Tasvir edilen kuyu, bir su kaynağı değil; sanki o evin mezarlığı gibidir. İskeletlerden, kafataslarından, cenin parçalarından geçilmez. Ayrıca Üzeyir’in de makinayı

tamamlamak için bu kuyuyu seçmesi tam olarak fantastik metinlere yaraşacak bir harekettir. Zira bir çalışma yapılırken mekânın sessiz, sakin vs. olmasına özen gösterilir; fakat bunun için bir kuyuyu tercih etmek, hastalıklı bir ruhun göstergesidir. Nitekim Calûd'un Üzeyir'e karşı yaptığı ruhsal işkencelerden sonra Üzeyir'den akıllı hareket etmesi beklenemez.

Zindan ve kuyu kadar olmasa da Yâfes Çelebi'nin evindeki odalardan biri de esrarengiz özelliklere sahiptir.

“İkinci kattaki odanın kapısı yıllardır kilitli olduğundan kırmak zorunda kaldı. (...) Zeminde kan lekeleri vardı. Yer yatağında ise, pehlivan yapılı bir adamın vücut izi hâlâ duruyordu. Yastıktaki izlere bakılırsa, adamın ağızından ve kulaklarından kan gelmiş olmalıydı. Yatağın yanında artık çoktan kurumuş bir sabun, paslı bir ustura ile, Samson'un iktidarını barındıran uzun, kıvrıkcık saçları gördü. Az ileride, üzerinde bir zamanlar yanan korların çoktan fosilleştiği mangalı fark etti. Odadan çıkmak üzereyken gözü mangala yine takıldı ve hayretten donakaldı. Yıldızsız geceler kadar siyah ve duru billurlar kadar saydam bir taş, mangalın üzerinde birdenbire belirmişti.”⁹⁰¹ (s. 151, 152)

Bu oda, Calûd'un öldüğü odadır. Odanın senelerdir kilitli olması, yerdeki ve yataktaki kan izleri, usturanın paslı hâli ve iktidar taşının varlığı bu odaya esrarengiz bir hava katar.

Bu üç mekânın fantastik metinlerdeki korku ve heyecan duygusunu tetikleyen mekânlarla benzer özellikler barındırması, mekânların fantastik açıdan değerlendirilebileceğini düşündürür. Ancak yine de yeterli değildir; çünkü sıradışılık ve fizik kurallarının ihlâli yoktur.

4.2.5. Üzeyir'in Fantastik Açıdan Değerlendirilmesi

Roman üç kişinin Yâfes Çelebi, Calûd ve Üzeyir'in hikâyesini anlattığından romanda üç başkişi vardır. Bu yüzden bu üç başkişideki fantastik izleri incelemek gerekir. Fakat söz konusu özellikler romanda sadece Üzeyir'de mevcuttur.

⁹⁰¹ **billur** a. (I ince okunur) Ar. billûr 1. Bazı cisimlerin aldıkları geometrik biçim: *Su buharı billur durumunda donunca kar olur.* 2. Kesme cam, kristal: *“Dört tarafı kesme billur kapaklı bir eski saat.”* -R. H. Karay. 3. sf. Bu maddeden yapılmış: *“Su sesi ve kanat şakırtısından / Billur bir avize Bursa'da zaman”* -A. H. Tanpınar. 4. hlk. Koç yumurtası. 5. sf. Duru, temiz ve akıcı: *“Onu görmek, billur sesini dinlemek, elinden bir şey içmek.”* -A. İlhan. Akalın, 2010.

Samson: Sıradışı güçlere sahip İbrani kahraman. Gücünü kuvvetli ve uzun saçlarından alır. Saçları kesilince kendisi de güçsüz kalır. Daha fazla bilgi için bkz. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Samson> (E.T: 3.1.19).

Fantastik kahramanlar gibi Yâfes Çelebi, yalnız ve asosyal biri değildir. Zekeriya Usta'nın yanında çırak iken yaptığı kılıçlar sayesinde tanınan biri hâline gelir. Üstelik icatlarını gerçekleştirebilmek için türlü kişilere başvurur. Bu yüzden onun girişken bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Ayrıca icatlarını onaylatabilmek için Zencefil Çelebi'nin üç senedir biriktirdiği parasını alması ve geri vermemesi, Uzun İhsan Efendi'nin bahçesinde oynayan çocuklardan biri olan Davud'u kaçırmaması, tefeciden borç alıp vaktinde ödememesi gibi hareketler onu iyi olan fantastik kahramanlardan çok kötü ve sıradan bir kişi yapar.

Calûd da bir köle olduğundan yalnız ve asosyal olabileceği düşünülse de serbest bırakıldıktan sonra hiç zorluk çekmeden saatçi dükkânı açması, hafif kadınlarla ilgilenmesi, rahatlıkla her mekâna girip çıkabilmesi gibi özelliklerinden dolayı çevresinde oldukça insanın olduğu düşünülebilir. Ayrıca sonsuz iktidarı ele geçirebilmek adına her kötülüğü mübah görmesi, Samur ve Yağmur ikizlerin çıldırmasına ve intihar etmesine sebep olması, Davud'u sürekli dövmesi, Üzeyir'e psikolojik işkenceler yapması gibi hareketlerinden dolayı Calûd bir fantastik kahraman gibi ezilenin yanında değildir. Bizzat güçlü biri olarak gücünü korumanın peşindedir.

Bu noktada aslında romanın ilk iki ana bölümlerinde fantastik kötü kahramanların maceralarının anlatıldığı karanlık fantezi alt türünde yazıldığı akıllara gelebilir. Ancak bu iki bölümde de ne Yâfes Çelebi ne de Calûd fantastik yönden hiçbir olağanüstülük göstermez ve daha çok mekanik âletlerle ilgilenirler. Oysa karanlık fantezi alt türünde vampir, kurt adam, zebani vb. gibi kötü yaratılışlı ve olağanüstü özelliklere sahip varlıkların çevresinde olaylar şekillenir.

Üzeyir ise hem öksüz hem de yetimdir. Geçmişine dair hiçbir bilgi yoktur. İstanbul Sanayi Mektebi'nde akranlarından daha zeki olması sebebiyle zulme uğrar. Bunun üzerine zulüm görmemek için aptal rolünü oynamaya çalışır ve sessiz kalır. Bütün bunlar, onu yalnız, asosyal ve silik bir kişi yapar. Calûd'un onu evlât edinmesiyle eziyeti daha da artar. Bir "*şahsiyet*"e (s. 129) sahip olmaması için Calûd'un attığı tokatlar ve insanlardan korkması için anlattığı korku hikâyeleri Üzeyir'i kişiliksiz, sadece öğretilen bilgileri ezberleyen ve ona göre hesaplayan bir makina hâline getirir. Eziktir ve bu yüzden fantastik bir kahraman olmaya hazırdır. O hâlde Campbell, Cameron ve Propp'un eylem listelerine göre Üzeyir'e bakılabilir.

Campbell'ın monomit evrelerine göre Üzeyir'in eylemleri şöyle değerlendirilebilir; I: Yola Çıkış; 1. Üzeyir, Calûd'un evlât edineceği “oniki” (s. 128) adaydan birisidir. 2. Üzeyir, Calûd'a şirin gözükmeyle onun kendisini evlat edinmesini engellemeye çalışır. (3.), 4. Calûd'la birlikte eve girerken ilk tokatını yer. 5. Onlarca yıl evden dışarı çıkmaz. II: Erginlenme: Hiyel ilmini öğrenmesi; 1. Hiyel ilmini öğrenir. 2. “Yılan” adlı makinanın kusurlarını çözmesi, 3. Uzun İhsan Efendi ile tanışır. 4. Yılan makinasını tamamlamak için kuyuya iner. 5. Her şeyin bir noktadan ibaret olduğunu anlar. 6. Hafızasını yitirerek yeniden doğar. III: Dönüş: 1. Kuyudan çıkarak eve girer. 2. Kuyudan aldığı altınla dışarı çıkarak kıyafetler ve kitaplar alır. 3. Uzun İhsan Efendi'nin kartvizitine rastlar ve evine gider. 4. Geçmişini öğrenmek isteyince Uzun İhsan Efendi, ilk önce ona boş bir defter verir ve ardından bu deftere bir nokta koyar. 5. Üzeyir, noktanın anlamını çözer. 6. Bir hayalkâr olarak yoluna devam eder. Listeye bakıldığında Üzeyir'in, Campbell'ın monomit evrelerini tamamladığı ve kendisini gerçekleştirdiği görülür.

Cameron'ın eylem listesine göre Üzeyir incelendiğinde Cameron'ın sadece “Kahraman genellikle kendisinden bir şey alınan veya kendi toplumunda müsait görülen normal deneyimlerde eksiklik hisseder” şartına Üzeyir'in uygun olduğu anlaşılır. Çünkü Üzeyir, okulda zeki olduğundan akranlarından zulüm görür ve arkadaş edinemez. Ayrıca Calûd'un evine getirildiğinde de Calûd ve Davud'dan başka kimseyi görmediğinden ve dışarı çıkarsa hayatı tehlikeye gireceğinden hangi eylemlerin normal olduğu konusunda bir şey bilmemektedir.

Üzeyir'in macerası romanda kısa tutulduğundan Propp'un ayrıntılı listesinde Üzeyir'e uyan çok az eylem bulunmaktadır. Bunların “VII. Kurbanın Oyuna Gelmesi ve Böylece İstemeden Düşmana Yardım Etmesi, VIII. Hasmin – Ailenin Bir Üyesine Zarar Veya Haksızlık Vermesi, XII. Büyülü Vasıtayı veya Büyülü Yardımcının Yardımını Alabilmesi Bakımından Kahramanın Sınama, Sorgulama ve Saldırıya Maruz Kalması, XIV. Kahramanın Büyülü Vasıtayı Elde Etmesi, XVI. Kahraman ve Hasmin Doğrudan Mücadeleye Girmeleri, XVIII. Hasmin Yenilmesi, XX. Kahramanın Geri Dönüşü, XXV. Kahramana Zor Bir Görevin Teklif Edilmesi, XXVI. Görevi Gerçekleştirme, XXIX. Kahramanın Yeni Bir Fiziki Görünüm Alması” olduğu söylenebilir. Yani otuz bir eylem sırasından sadece on tanesini Üzeyir gerçekleştirir. Buna göre; VII. Üzeyir'in Calûd gibi birinin yılan makinasını gerçekleştirmek ister.

VIII. Calûd, Davud’u sürekli döver. XII. Üzeyir, makinayı çalıştırabilmek için birçok bilim öğrenir. XIV. Üzeyir, iktidar taşını bulur. XVI. Üzeyir zihninde yılan makinasıyla mücadeleye girer. XVIII. Üzeyir, yılanı yok ederek zihninde geriye bir nokta bırakır. XX. Üzeyir, hafızasını yitirerek eve girer. XXV. Uzun İhsan Efendi, Üzeyir’i evine davet eder. XXVI. Üzeyir, Uzun İhsan Efendi’nin evine gider. XXIX. Üzeyir, kuyudan çıkardığı altınla yeni kıyafetler, macera ve tarih kitapları alarak “*Üzeyir Bey*”e (s. 141) dönüşür. Diğer taraftan bu eylemler Propp’un sıralamasına göre gerçekleşmez. Üstelik listedeki sadece on eylem yerine getirildiğinden Üzeyir’in macerası Propp’un listesine uygun olduğu söylenemez.

Bütün bunlardan hareketle Üzeyir’in fantastik bir kahraman olmak yerine sıradan, kendini bulmaya çalışan biri olduğundan bahsedilebilir; çünkü fantastik kahramanın çoğu eylemini gerçekleştirmemekte, sadece kendi benliğini nefsinden kurtararak bir kimlik elde eder. Bu noktada Üzeyir’in hikâyesi bir bildungsroman olarak okunabilir.

4.2.6. Romandaki Diğer Fantastik Özellikler

Fantastik metinlerin tutumuyla romanda ilişkilendirilebilecek diğer bir şey pozitivistliğe karşı yapılan eleştiridir. Fantastik türler, Aydınlanma Çağı’na, pozitivistliğe ve her şeyi bilimle açıklama tutkusuyla aklın tapınılacak bir nesne konumuna getirilmesine karşı çıkar ve aklın alamayacağı, bilimle ölçülemeyecek olan şeylerin de var olduğunu insanlara göstermeye çalışır. Kitab-ül Hiyel’de de benzer bir eleştiri söz konusudur. Bu eleştiri, Yâfes Çelebi’nin hiyel ilmine tevbe ettiği ve Üzeyir’in her şeyin bir noktadan ibaret olduğunu anladığı kısımlarda verilir.

Calûd’un evlenme isteğini Yâfes Çelebi’ye bildirmek üzere eve geldiği sırada Yâfes Çelebi’nin elinde iktidar taşını tuttuğunu gördüğü andan itibaren eleştiri başlar. Burada ilk önce üzerinde durulması gereken Calûd’un pozitivist, Yâfes Çelebi’nin ise bir zamanlar pozitivist; fakat tevbe ettikten sonra metafiziksel bir duruşunun olduğu gerçeğidir. Ayrıca bu sahne sadece Calûd ile Yâfes Çelebi’nin bir yüzleşmesi değil, pozitivistizm ile metafiziğin karşılaşması mahiyetindedir.

Yâfes Çelebi’nin elinde tuttuğu iktidar taşının birden kaybolmasıyla Calûd, pozitivist bir sorgulama içerisine girerek Yâfes Çelebi’den hesap sorar. Zira sebepsiz

bir şekilde bir nesnenin kaybolması özellikle “görmeyi inanmak” olarak algılayan pozitivist zihniyet için kabul edilemeyecek bir olaydır. Buna karşılık Yâfes Çelebi’den gelen ilk cevap anlatıcının aktarmasıyla “*Zaten gerçeğin kendisi bir mucizeydi.*” (s. 81) şeklinde verilir. Buna göre pozitivistler, gerçeği bazı denklemlere oturtmuş ve basitleştirmiştir. Böylelikle denklemin her bir bölümünde yer alan olguların varlığının neye bağlı olduğunu sorgulamak yerine onları sıradanlaştırmıştır. Yâfes Çelebi bu durumu insanoğlunun “*umarsız hastalığı*” (s. 82) olarak görür. Zira mucizevi olarak algılayabileceği bir şeyi sürekli “gördüğünden” ona alışır ve aslında varlığı bile bir mucize olan şey, artık normal hâle gelir.

Burada ayrıca anılması gereken ince bir eleştiri daha vardır. Pozitivistler, dünyanın bütün düzenini sıradan bir denklemle basitleştirirken tanrıyı yok etmekte ve insanın bu denklemi çözen yegâne kişi olduğuna inanarak onu tanrı sıfatına yüceltmektedir. Anlatıcı bu noktada, pozitivistlerin bu tavrına benzer Kur’ân-ı Kerim’in Kamer Sûresi’nin ikinci âyetini verir. Bu âyet tam olarak her şeyi basite indirgeyen insanların gafleti hakkındadır; “*ve in yerev âyeten yu’ridû ve yekuûlü sihrün müstemir*”⁹⁰² (s. 82). Pozitivistler öyle bir gaflet içerisinde ki; her şeyi bilimle açıklamaktan dolayı gözlerinin önünde gerçekleşen mucizeyi görmekten aciz hâle gelmişlerdir. 20. yüzyıldan sonra yazılan fantastik metinlerde genellikle dine karşı da olumsuz bir yaklaşım söz konusudur; ancak 20. yüzyıla kadar din eksenini doğrultusunda hareket eder. Yazarın burada, bu âyeti vermesi eserin 18. ve 19. yüzyılları anlattığı düşünüldüğünde eski fantastik metinlerle benzeşen yönlerinden birisidir.

Üzeyir’le yapılan eleştiri de yine pozitivistlere yönelik olsa da bu kez eleştiri pozitivist bilim adamlarını hedef alır. Üzeyir, her şeyin aslında bir noktadan ibaret olduğunu anlayınca – Burada Hz. Ali’nin sözü “İlim bir nokta idi, onu cahiller çoğalttı” sözünü hatırlamak gerekir. – ilmi “çoğaltan cahillerin” hiyelkâr, yani birer hilebaz olduğunu söyler; çünkü onlar “*sayısız hiyelerle tabiatın kuvvetlerini tuzaga düşürüp esir etmenin yolunu ara*”makta (s. 149) ve tabiata hükmettiğini düşünerek kişiyi ilahlaştırmaktadır. Hâlbuki olması gereken hiyelkâr yerine hayalkâr olmak,

⁹⁰² “Onlar herhangi bir âyet (ve mucize) görecek olsalar; yüz çevirirler de: “(Bu.) süregelen/kuvvetli/geçip gidecek/ bir büyüdür!” derler.” Mahmud Ustaosmanoğlu, Kur’ân-ı Mecid ve Tefsirli Meâl-i Âlisi, Ahıska Yayınevi, İstanbul 2014, s. 527.

tabiatın kuvvetlerini tuzağa düşürmek yerine onu daha güçlü ve kuvvetli yapmaya çalışmaktır. Burada hiyelkârların hatası, doğrudan yapacakları icada odaklanmalarından kaynaklanır. Oysa icat yerine “*hulkiyyat ya da kreatoloji*”ye (s. 150) ilgi gösterebilirler, böylesine bir hataya düşmeyecekler ilmin bir noktadan çoğaldığını anladıkları gibi insanların da bir noktadan⁹⁰³ meydana geldiğini görerek ne kadar zayıf olduklarının bilincine varacaklardır.

Yazar pozitivist felsefeyi ve bilim adamlarını eleştirdikten sonra pozitivist bir mantıkla hareket eden realist edebiyatı da eleştirir; “... *realist romanlar, yazarlarının suratları kadar tekdüze, şaşırtıcılıktan yoksun, ve aslında gerçekdışı şeylerin anlatıldığı kitaplardır*”r (s. 150). Pozitivist felsefe ile yazdıklarından yazarın bu felsefede gördüğü eksiklikleri aynen bu eserler de taşır. Ona göre; asıl edebî ürünler yazarın hayal gücü ile sürekli farklı şekillere giren eserlerdir; çünkü onlar, gerçeğin sürekli değiştiğini gösterir.

Kitab-ül Hiyel’de üç bilim adamının hayatları ve icatları anlatılır. Bu yüzden romanda Orta Çağ havası veren ilkel tasvirlerle pek yer verilmemiştir. Zira eserde daha çok bu üç bilim adamının yaptığı icatlara dair ayrıntılı betimlemeler ve resimler bulunur. Kurgu, ilkellikten sanayileşen ve bu sebeple modernleşen bir toplum üzerinedir. Hatta bundan dolayı eser bilim-kurgu türüne yaklaşır.

Romanda hemen hemen her olay mantıklı bir açıklamaya kavuşturulur. Yine de sebebi belirtilmeden gerçekleşen sıradışı eylemler ve nesnelere de mevcuttur. O dönemde bütün evlerin ahşap olduğu düşünüldüğünde “*yedi yangını salimen atlaman sihirlî ev*”in⁹⁰⁴ (s. 27) yedi yangından nasıl kurtulduğuna dair bir bilgiye romanda rastlanmamaktadır. Ayrıca romanın belkemiğini oluşturan iktidar taşı esrarengiz

⁹⁰³ İnsanın çok küçük bir noktadan meydana geldiği Alak ve İnsan Sürelerinin ilk âyetlerinde görülür. Burada yazarın bahsettiği “hulkiyyat ve kreatoloji”yle tekrardan ilâhî metinlere gönderme yaptığı düşünülebilir.

“... *insanı bir yumurta hücrelerinden yaratan!*” “*Bu iki ayette geçen haleka fiilinin geçmiş zaman halinde kullanılması, ilâhî yaratma fiilinin (halk) sürekli tekrarlanmakta olduğunu göstermek içindir. Dikkati çeken bir husus da, bu ilk Kur’an vahyinin, insanın bir yumurta hücrelerinden –yani, döllenenmiş bir yumurtacıktan- embriyonik bir gelişme göstermesine işaret etmesi ve böylece insanın biyolojik kökeninin ilkelliği ve basitliği ile zihni ve ruhi potansiyelinin zıtlığını vurgulamasıdır: hayatın yaratılışının gerisinde bulunan bilinçli bir planın ve amacın varlığına işaret eden bir zıtlık.*” Alak Sûresi, 1,2. Âyetler, Muhammed Esed, Kur’an Mesajı Meal – Tefsir, İşaret Yayınları, 5. Bsk., İstanbul 2002, s. 1032.

“1- Gerçekten o insan üzerine sonsuz uzun bir zamandan sınırlı bir zaman geçmiştir ki; (o sırada) o, (anne karnında kendisine ruh üflenmeden önce, adı samî bilinip) anılan bir şey değildi! 2- Muhakkah Biz insanı, (kadın ve erkeğe ait) birbirine karışmış azıcık sâfi bir sudan yarattık ki onu imtihan (edenin muamelesine tâbi) edelim, işte bu nedenle onu pek iyi işiten ve çok iyi gören biri yaptık!” İnsân Sûresi, 1,2. Âyet, Mahmud Ustaosmanoğlu, Kur’an-ı Mecîd ve Tefsirli Meâl-i Âlîsi, Ahıska Yayınevi, İstanbul 2014, s. 577.

⁹⁰⁴ **sâlimen** z.f. [*Ar.sâlim + -en*] Sağlıklı olarak, sağlam olarak. Parlatır, 2014.

özelliklere sahiptir. Kırk iki ya da otuz yedi yılda bir kez “*dört saat oniki dakika*” (s. 153) var olan “*yıldızsız geceler kadar kara, ama artık nasıl oluyorsa, duru billurlar kadar saydam*” (s. 80) iktidar taşının bir kuvvete maruz kalmadan var olup yok olması onu fantastik bir nesne hâline getirir.

Bununla birlikte fizik kurallarına aykırı fantastik eylemler, romanın ana olay örgüsünde önemli bir yere sahip olmasa da romanda bulunmaktadır. “... *dört asır önce tam yetmişyedi yıl kalan bir mahkûmun ruhu*”nun ortaya çıkması, (s. 95), Davud’un “... *madenleri bir hamur gibi eğip bükebiliyor, demir çubukları küçük parmaklarıyla oğuşturarak onlara kolayca kuş şekilleri verebiliyor ...*” (s. 59) ve “... *hep çocuk kalacak, asla büyümeyecek ...*” (s. 61) olması, “*kör biri*”nin (s. 76) Calûd’u sünnet etmesi, Calûd’un çocuklarının hep “*ölü*” (s. 89) doğması, Yâfes Çelebi’nin Davud’un madalyonuna yerleştirdiği “*sabır taşı*”nın (s. 124) Davud’un ne olursa olsun ağlamamasını sağlaması, Üzeyir’in evden ayrılacağı gün Davud’un yaptığı kuş heykellerinin “*canlanıver*”mesi (s. 151) romanda sebebi açıklanmadan verilen mantığa karşı olaylardandır.

Puslu Kıtalar Atlası’ndaki gibi bir metamorfozdan bu romanda söz edilemeye de başkişilerin hepsinde bir değişim söz konusudur. Romanın başlarında bir kılıç ustası olan Yâfes Çelebi ilerleyen kısımlarda hiyel ilmi ile ilgilenir. Hiyel ilminde çok hırslı olmasına rağmen yaptığı denizaltında ölümle yüzleşince başka biri olup çıkar. Hırsı uğruna yaptığı bütün kötülüklerden pişman olur. Kendisini bu yola iten bütün hiyel kitaplarını yaktırır ve hiyel ilmine tevbe ederek “*Yâfes Efendimiz Hazretleri*”ne (s. 68) dönüşür. Yani Yâfes Çelebi, kılıç ustalığından tevbekâra bir dönüşüm yaşar.

On dört ya da on altı yaşlarında gösteren Calûd, eserde ilk önce bir köle olarak görülür. Nitekim Yâfes Çelebi de onu kendisine bir köle olarak satın alır. Ancak hiyel ilmine tevbe edince onu serbest bırakır. Artık özgür olduğundan bir meslek seçmesi gerekir ve tercihini saat tamirciliğinden yana kullanır. Efendisinin elindeki iktidar taşını gördükten sonra devri daim makinası yapmanın peşine düşer. Bu hırsı onun ölümüne sebep olur. Yani romanda Calûd’u köle, saat tamircisi, hiyelkâr kimlikleriyle bulunur.

Üzeyir, öksüz ve yetim iken İstanbul Sanayi Mektebi açılınca bu okula talebe olarak alınır. İki yıl sonra ise Calûd, onu evlat edinir ve bir hiyelkâr olarak yetiştirir.

Calûd'un ölümünden sonra onu güvende tutacağını düşündüğü şeyin "yılan" adlı makina olduğunu düşündüğünden bu makinayı tamamlamak adına hafızasını kaybeder. Evde bulduğu Üzeyir kimliğini kendisine alır. Yeni kıyafetler diktirir, macera ve tarih kitapları okur. "İşte Üzeyir Bey böyle doğ"ar (s. 141). Üzeyir'de ise öksüz ve yetimlikten talebeliğe, talebelikten evlatlığa, evlatken hiyelkârlığa, hiyelkârken hiçliğe, hiçlikten yeni Üzeyir'e doğru bir gelişim olmuştur.

Görüleceği üzere üç kişi de bir bakıma nefis mücadelesi vererek yeni kimliklere bürünmüştür. Fantastik metinlerdeki fizikî planda gerçekleşen iyi-kötü çatışması bu romanda kişilerin kendileriyle olan çatışması şeklinde vardır. Kişiler; doyumsuzluk, iktidar arzusu vb. gibi insanları yıkıma sürükleyecek bireysel, kötücül arzularıyla savaş verir.

Romanda arkaik dil kullanımı sadece olayları nakledenlerin tanıtımında verilmektedir. Hatta bu noktada Osmanlı Türkçesi'ne ait kelimelerin ve deyiş özelliklerinin Puslu Kıtalar Atlası'nda olduğu gibi en fazla bu romanın da ilk paragrafında olduğu ileri sürülebilir.

*"Kuledibi'ndeki Tamburlu kiraathanenin, çoğunlukla ariflerden, güngörmüşlerden, sohbet ve kelâm ehillerinden olan ahalisi, asırların tüketemediği bu yorgun dünyanın binbir halini yadedip onda baki kalan hoş ve nahoş sedalardan dem vururken, laf dönüp dolaşıp çoğu kez bir zamanların Yâfes Çelebi'sine gelirdi. Râviyân-ı ahbar ve nâkilan-ı âsâr kâh hayretü minnet, kâh nefretü ibretle şunları rivayet ve hikâyet ederlerdi"*⁹⁰⁵ (s. 11)

Olay sürecinde genellikle bugünün Türkçesi'ne yakın bir dil kullanılmakta, zaman zaman o dönemin bilimsel araç ve gereçlerin adları anılmaktadır. Bu yönden arkaikten çok romanda terminolojik bir dil söz konusudur, denilebilir. Bu da yine bilim-kurgu romanlarında rastlanan bir durumdur.

⁹⁰⁵ **kıraathane** a. [*<Ar. kırâ'at + F.hâne*] Gazete veya dergi okunan büyük kahvehane. Parlatır, 2014.

arîf s. [*<Ar. irfân*] **1.** Çok bilgili. **2.** Tanınan, bilinen, meşhur. **3.** Mekteb-i sıbyân hocası veya kalfası. Parlatır, 2014.

kelâm a. [*Ar.*] **1.** Söz, deyiş, lâkırdı: "*Kelâm-ı aşk ey Bâkî ser-a-ser sırr-ı vahdedür / Murâdı cümle'nün birdür bütün dünyâyı söylesen*" (Bâkî) **2.** Nutuk, söylev. **3.** Dil, lehçe, ağız. **4.** Allah'ın ululuğundan, yüceliğinden, birliğinden söz eden bilim. **5.** Kur'ânı Kerim. Parlatır, 2014.

ehl a. [*<Ar. ehl*] (ç. b. **ahâlf**) **1.** Sahip, malik, mutasarrıf: **ehl-i hüner**: "*hüner sahibi*" **2.** Oturan, sakin, mütemekkin: **ehl-i cennet**: "*yeri cennet olan, cennetlik*" **3.** Becerikli, muktedir, erbab: *Bu işin ehlidir*. **4.** Evli çiftlerden her biri, eş. **5.** Halk, ahali: "*Mısır ehli Büne ayı girdüğü vakt Amr İbn Âs katına geldiler*" (T.İ.K.T.). Parlatır, 2014.

nâkilân ç.a. [*<Ar. nâkil'in ç.b.*] **1.** Haberciler. **2.** Taşıyıcılar. **3.** Rivayet edenler. **4.** İletkenler. Parlatır, 2014.

âsâr ç.a. [*Ar. eser'in ç.b.*] **1.** Eserler. **2.** Nişanlar, âlâmetler. **3.** Anıtlar ve tarihi devirlerden kalma antik eserler. Parlatır, 2014.

kâh(III) zf. Zaman zaman, bazen. Parlatır, 2014.

Puslu Kıtalar Atlası'nda olduğu gibi bu romanın da aynı sonla bitirilmesi hem eser kişinin hem de okurun şüpheyne düşmesini sağlar.

“Üzeyir Bey'in, o gecenin sabahı evden ayrıldıktan sonra nereye gittiğini, neler yaptığını, nasıl yaşadığını ve ne zaman vefat ettiğini râviyân-ı ahbar bilmiyor. Ne var ki Hayal Nazırı Uzun İhsan Efendi, onun yanından asla ayırmadığı, üzerinde sadece bir nokta bulunan deftere, kendisinin, evin, ve orada vaktiyle yaşayıp ölmüş insanların muhayyel hayatlarını yazdığını, insanoğullarının hayatları da hayalden çok hiylelerle dolu olduğu için eserine Kitab-ül Hiyel adını verdiğini rivayet etmiştir. Müdde-i ömrü meçhuldür. Nereye defnedildiğine gelince; eğer her şey gibi kendisini de tahayyül ettiyse, muhayyilenin derinliklerinde bir defîne olarak belki de hâlâ mevcuttur.”⁹⁰⁶ (s. 154)

Bu paragraftan hareketle aslında okur, Üzeyir Bey'in bir zamanlar yaşadığı eve dair düşündüğü hayallerini okumuştur. Tuhaf olan Üzeyir Bey'in de gerçekten var olup olamayacağı durumudur. Yani eğer yazdıkları gibi kendisini de hayal ettiyse varlığından şüphe duyulabilir. Zira kendisine dair bir bilgiye rastlanmamaktadır. Burada okur gerçek ile hayal arasında tereddütte kalır. Belki de sadece romanın sırf bu özelliğinden dolayı fantastik addedilmesi gerekir. Bununla birlikte içindeki bilimsel çalışmalar göz ardı edilmemelidir. İçerisinde daha çok bilim olduğundan ve az da olsa fantastik olgulara yer verildiğinden Kitab-ül Hiyel'in “bilim fantezisi” alt türüne girdiği söylenebilir.

4.3. Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde Fantastiğın Bir Tür Olarak İzleri

242 sayfadana oluşan roman⁹⁰⁷, Ölüm ile Cezzar Dede'nin “Anadolu'nun orta yerindeki bir kasabadan” (s. 7) ayrılıp Uzun İhsan'ı bulmak için Selâm Mahallesi'nden başlayarak Firdevs Mahallesi'ne vardıkları yolculuklarını anlatır. Bu mahalleler arasında sırasıyla Aden, Meva, Elhalid, Makame, Naim ve Heyevan mahallelerinden de geçilir.

⁹⁰⁶ tam. râviyân-ı ahbâr ç.a. Haberleri aktaranlar, rivayet edenler. Parlatır, 2014.

nâzır s. [*Ar.nazar, nezâret*] (ç.b. **nuzzâr**) **1.** Bakan, göz kulak olan. **2.** İzleyen, yöneten, idare eden, bakan. **3.** Yüzü veya cephesi bir tarafa dönmüş olan, müteveccih. **4.** Bir işin idare ve yönetimini üstlenen, memurlara ve hizmetlilere başkanlık eden, baş memur: *Reji nazırı*. **5.** Hükümet üyelerinden her biri, bakan, vekil: *Maârif nazırı*. **muhayyel** s. [*Ar.hayâl*] Hayal gücüyle yaratılan, hayal edilmiş. Parlatır, 2014.

muhayyile a. [*Ar.hayâl*] (ç.b. **muhayyelât**) Hayal gücü. Parlatır, 2014.

⁹⁰⁷ Kitabın ilk baskısı 1998 yılında çıkmıştır. İncelemede İhsan Oktay Anar'ın Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri romanının İletişim Yayınları'ndan 2015'te basılan 29. baskısı kullanılmıştır. Alıntı ve göndermelerin sayfa numaraları metin içinde verilmiştir.

Roman sadece Ölüm ile Cezzar Dede'nin bir noktadan diğer bir noktaya varış hikâyesi değildir. Yolculukları sırasında Ölüm ile Cezzar Dede birbirlerine dönüşümlü olarak hikâye anlatırlar. Bunlar; Güneşli Günler, Bidaz'ın Laneti, Bir Hac Ziyareti, Dünya Tarihi, Ezine Canavarı, Hırsızın Aşkı, Şarap ve Ekmek, Gökten Gelen Çocuk adlı hikâyelerdir. Roman kişilerine göre; Güneşli Günler ve Bidaz'ın Laneti korku, Bir Hac Ziyareti ve Dünya Tarihi din, Ezine Canavarı ve Hırsızın Aşkı aşk, Şarap ve Ekmek ve Gökten Gelen Çocuk hikâyeleri cennet hakkındadır. Bir konu bütünlüğü çerçevesinde hareket edildiğine göre bu hikâyelerin romanda birer bölüm oluşturduğu düşünülebilir.

Yazar romanda bu hikâyeler ile Ölüm ve Cezzar Dede'nin yolculuğunu ayırabilmek adına üç yapraklı şu şekli; “*” kullanmıştır. Bu şekil incelememize aynen aktarılmıştır; ayrıca yazarın bir satır boşluk bıraktığı yerlere diğer romanların özetlerinde yapıldığı gibi “*” işareti konulmuştur.

4.3.1. Efrâsiyâb'ın Hikâyelerinin İçeriği

Anadolu'da geceleri içki içen, gündüzleri iki karısının olduğu evde kahvaltı yapıp öğleden sonra kiraathaneye giden “Apturrahman”⁹⁰⁸ (s. 16) adında bir kabadayı yaşamaktadır. Apturrahman bir gün rakı almak için bakkala girdiğinde Ölüm'ün “soğuk” (s. 9) nefesini ensesinde hisseder. Öleceğini bildiğinden korkusundan “bir hafta” (s. 10) dışarı çıkmaz. Bir hafta sonra yine rakı almaya gidince Ölüm, vadesinin dolduğunu söyler. Apturrahman bozuntuya vermeden Ölüm'e karşı yumuşak bir dil kullanır. Hatta bir oyun teklifinde dahi bulunur. Eğer Apturrahman oyunu kazanırsa yüz sene daha yaşayabilecektir; ancak eğer oyunu kaybederse hem kendinin hem de oyundaki eşinin canını almaya Ölüm hak kazanacaktır. Ölüm, bu teklifi kabul eder ve Apturrahman'ın yanından ayrılır.

Ölüm, “kara kaplı defterini” (s. 12) açınca yakınlarda oturan Cezzar⁹⁰⁹ Dede'nin de vadesinin dolduğunu görür ve onun evine gider. Cezzar Dede o sırada on bir torununa masal anlatmaktadır. Ölüm içeri girip Cezzar Dede'nin kulağına niye geldiğini fısıldar. Çocuklar da meraklanarak ne fısıldadığını sorunca “Efrâsiyâb'ın

⁹⁰⁸ **Abdurrahman:** Kuluna her istediğini veren, rahmet sahibi olan Yüce Tanrının kulu. A. (E) Kemal Zeki Gençosman, Türk İsimleri Sözlüğü, Hürriyet Yayınları, İstanbul 1975.

⁹⁰⁹ **cezzâr** a. [Ar.] 1. Deve kasabı. 2. mec. Zalim, gaddar, acımasız. Parlatır, 2014.

hazinesi”nin (s. 14) yerini söylediğini belirtir. Hazineyi duyan torunlar dedesi ve gelen adamla birlikte hazineyi aramaya çıkmak ister. Üstelik kendilerini almadan giderler diye Ölüm’ün ayakkabılarını bile saklarlar. Cezzar Dede ise Ölüm’e çocukları uyutup geleceğini söyleyerek onu gönderir.

Ölüm’ün oyun için eş aramasına gerek kalmaz. Cezzar Dede’yi oyun için eş olarak seçer. Apturrahman da sonucunu söylemeden kan kardeşini eş olarak getirmiştir. Oyunun sonunda Apturrahman ve kan kardeşi oyunu kaybeder. Durumun ehemmiyetini fark eden kan kardeş, Apturrahman’a dört el ateş eder. Aynı şekilde Apturrahman da kan kardeşine ateş eder ve ikisi de ölür.

Ölüm, Cezzar Dede’yi alarak oradan ayrılır. Hem Apturrahman’a hem de kan kardeşine canları karşılığında bir fırsat verdiğini aynı fırsatı Cezzar Dede’nin de hak ettiğini belirtir. Ondan sürekli hikâyeye anlatmasını ister, her bir hikâyede ona bir saat ömür bahşedecektir. Cezzar Dede teklifi kabul eder; ama ilk hikâyeye Ölüm’ün başlamasını ister.

Ölüm, o sırada kara kaplı defterine bakar. Selam Mahallesi’nde oturan Uzun İhsan’ın da canını alması gerekmektedir. Oraya yol alırlarken, Ölüm “*Güneşli Günler*” (s. 18) adlı hikâyesini anlatmaya başlar.



Anadolu’da bir köyün dışında üç yüz erkek çocuğun okuduğu yatılı bir okul vardır. Şartları çok kötü olmakla birlikte yöneticileri de oldukça gaddardır.

Bir gün okula “*porfiria*”⁹¹⁰ (s. 22) hastalığına sahip bir müdür gelir. Teninin beyaz olmasından ve güneşe çıkamadığından ona “*Kont*” (s. 23) denir. Güneş ışığı teninde ciddi yaralar bıraktığından girdiği odalarda güneş ışığının olup olmadığını kontrol ettirmek için “*Sağır*” (s. 23) lâkaplı bir resim öğretmenini yanına yardımcı tutar.

Sağır, bir gün girdiği sınıflardan birinde çok güzel resim çizen bir çocuğa rastlar. “*Bora Mete*”⁹¹¹ (s. 26) adlı bu çocuğa bir resim takımı alır ve ondan güneşli

⁹¹⁰ “*Porfiria, hem biyosentezinde (diğer adıyla porfirin biyosentezi) yer alan enzimlerin doğuştan ya da kazanılmış bozukluğu ya da eksikliği sonucunda gelişen bir hastalıktır. Fotosensitivite ve nöropsikiyatrik bulgular sebebiyle vampir efsanelerinin yayılmasına sebep vermiştir.*” <https://tr.wikipedia.org/wiki/Porfiria> (E.T: 6.12.18).

⁹¹¹ **bora a. İt. borea** Genellikle arkasından yağmur getiren sert rüzgâr: “*Boraların savurduğu karla siyah sakalı savrulup beyazlanırken bile şemsiye ve palto gibi şeyler kullanmazdı.*” -İ. A. Gövsa. Akalın, 2010.

günlerde dışarı çıkıp resim yapmasını ister. Böylelikle Kont hiç görmediği güneşi görebilecektir. Bu sırada Kont'un porfiria hastalığı iyice nükseder, yediği yiyecekler ona kan yapmaz olur. Bunun için Sağır, bir gün “*Alyanak*” (s. 26) lâkaplı Bora Mete'yi çağırır ve ondan bir şişe kan alır. Kont çocuğun kanını içince düzelmeye başlar. Hatta geceleri de bu çocuktan gizli bir şekilde kan almaya devam eder. Ancak çocuk bu duruma dayanamayıp “*on gün*” (s. 34) sonra ölür. Sağır, çocuğun resimlerine bakınca bir dâhiyi katlettiğini düşünerek Kont'u öldürür. Çocuğun çizdiği resimler kantine asılır ve umudunu yitiren öğrencilere umut ışığı verir.



“*Selâm Mahallesi'ne*” (s. 36) gelen Cezzar Dede ve Ölüm, oradaki bir çarşının ortasında kalabalığın arasında kalır. Bir tüccar; malını dağıtmakta olduğundan insanlar toplanmıştır. Ölüm, o kalabalıkta Uzun İhsan'ı bulmaya çalışır; fakat bir türlü hareket edemez. Tam o sırada Ölüm, tüccarın arkasındaki Uzun İhsan'ı görür ve onu yakalamaya çalışır; fakat Uzun İhsan kalabalığın arasında kaybolur. Kara defterine bakarak “*onun Aden Mahallesi'ne gittiğini*”⁹¹² (s. 38) gören Ölüm oranın çok uzak olduğunu belirtince, Cezzar Dede “*Bidaz'ın Laneti*”⁹¹³ (s. 39) adlı hikâyeyi anlatmaya koyulur.



Anadolu'da yaşlıların, çocuklarına masal anlatmalarının sebebi onların kendi sözlerini dinlemelerini ve gerçekçi olmalarını sağlamaktır. Ancak bazen çocuklardan biri anlatılan masallara inanır ve define aramaya çıkar. O çocuklardan biri olan Hamdi, gençliğindeki bir düğünde “*Fatti Kralı Abuneyayir'in hazinesi*”ni⁹¹⁴ (s. 43) gördüğü günden o yana öyle bir defineye sahip olmanın hayalini kurar. Bu duruma biraz da evdeki kaynanası ve karısı sebep olur; çünkü çok fakir olmaktan sürekli dert yanarlar.

METE: Öz. (Büyük Hun İmparatoru. Hükümdar Teoman'ın yiğit ve yakışıklı oğlu idi. Üvey anasının telkinleriyle babasının kendisini Yuşilere vereceğini sezince saraydan kaçtı ve Tanrıdağı'nda oturan Oğuzlara sığınarak onların Hakanı oldu. Bir ordu toplayarak babası üstüne yürüdü ve onu yendi. Tarihler bu savaşın milattan önceki üçüncü yüzyılda olduğunu yazarlar. Bundan sonra da Çinlileri dize getiren Mete giriştiği savaşlarda zafer üstüne zafer kazandı ve 26 devleti sınırları içinde toplamayı başardı. Oğuz Han adıyla efsaneleşmiş Mete İlhanlığının bir ucu Kore'de, öbür ucu Hazer denizinde idi.) T. (E) Kemal Zeki Gençosman, Türk İsimleri Sözlüğü, Hürriyet Yayınları, İstanbul 1975.

⁹¹² **Aden** öz.a. [Ar.] İncileriyle ünlü bir ülke. Parlatır, 2014.

⁹¹³ Kral Midas. Yunan mitolojisine göre; dokunduğu her şeyi altına çevirme gücü vardır. Daha fazla bilgi için bkz. Pierre Grimal, Mitoloji Sözlüğü, Sosyal Yayınlar, İstanbul 1997.

⁹¹⁴ Fatti, İtalya'nın Napoli şehrinde bir yer. https://moovitapp.com/index/tr/toplu_ta%C5%9F%C4%B1ma-Fatti_I_Viaggi_Tuoi-Napoli_e_Campania-site_2811172-882 (E.T: 6.12.18).

Hamdi, bir gün “Aptülkehribar”⁹¹⁵ (s. 45) adlı bir adamla tanışır. Adam, elinde Bidaz’ın hazinesinin haritası olduğunu; fakat haritanın yarısının başkasında olduğunu söyler. O adam da hacca gitmek için elindeki haritanın yarısını satmaktadır. Aptülkehribar ve Hamdi, haritanın diğer yarısını satın almak için kaynanasını, bileziklerini bozdurmaya ikna etmek için gelir. Ancak kaynana kurnaz olduğundan adamdan bir senet ve motosikletini rehin olarak ister. Aptülkehribar, kaynananın isteklerini yerine getirdikten sonra haritanın diğer yarısını satın almaya gider.

Haritayı satın alan Aptülkehribar hüzünlü bir şekilde Hamdi’nin evine gelir. Bidaz’ın mezarının lanetli olduğunu söyler. Bir insan ona dokunursa Bidaz yeniden canlanacaktır. Kaynana Aptülkehribar’dan şüphelenir ve damadına hazineyi bulmak için adamla birlikte gitmesini tembihler. İkisine de güvenmeyen kaynana, damadıyla adam çıktıktan sonra başına kara çarşaf geçirip onları takip eder.

Bir mağaraya gelen Hamdi ve Abdülkehribar som altından Bidaz’ın bedenini görür. Hamdi gidip Bidaz’a dokununca Bidaz canlanır ve ikisine doğru yürümeye başlar. Kaynana elindeki baltayı Bidaz’ın kafasına indirdiği anda Bidaz can havliyle kaynanaya dokunur ve kaynana altına dönüşüverir. Hamdi kaynanasını bozdurarak zengin olur. Aptülkehribar ise kadına o gece çok yemek yedirmediklerinden pişman olup bir hafta sonra intihar eder.



Ölüm, anlatılan hikâyelerde korku duygusunun olmadığını belirtince Cezzar Dede de dinî hikâyeye anlatabileceklerini söyler. O sırada “*Aden Mahallesi’n*”de (s. 55) birinin ağlamakta olduğunu duyarlar. Sesin geldiği yere gittiklerinde onun bir ağlama değil, bir keman sesi olduğunu fark ederler. Bir delikanlı keman çalmaktadır. Çaldığı besteden çok etkilenen delikanlı kemana bıraktığı anda ağlamaya başlar. Ölüm, Uzun İhsan’ın nerede olduğunu bu delikanlıya sorar; fakat delikanlı ağlamaktan soruya cevap vermez; sadece bazı jestler yapmakla yetinir.

Ağlamasını kesen delikanlı, Ölüm’e jestleriyle Uzun İhsan’ın yerini gösterdiğini; ama Ölüm ve Cezzar Dede’nin, kendisini anlamadığını ifade eder.

⁹¹⁵ Abd-ül Kehribar: **abd** (a.i.c. ibâd, â’bâd, abîd) : köle, kul. Devellioğlu, 2010.

keh-ribâr a. bk. **keh-rübâ** Parlatır, 2014.

keh-rübâ a. [*F.keh + rübâ* “*saman kaparı*”]1. Kehribar. 2. Baltık kıyılarında çıkan kıymetlice bir taş. Parlatır, 2014.

Duruma sinirlenen Ölüm tam delikanlıya tokat atmak üzereyken delikanlı yeniden ağlamaya başlar. Ölüm, Uzun İhsan'ın “*Meva Mahallesi'n*”de⁹¹⁶ (s. 56) olduğunu açıkladıktan sonra Cezzar Dede, “*Bir Hac Ziyareti*” (s. 56) adlı hikâyeyi anlatır.



“*Günümüzden elli yıl kadar önce*” (s. 57) Divana⁹¹⁷ adlı bir köyde yaşlı bir imam yaşar. Yaşlılığından dolayı görevini yeterince ifa edemez. Bunun için köy toplanıp bir çocuğu imam-hatip okuluna gönderir; fakat çocuk haylaz olduğundan okulu zar zor bitirir. Çocuk, imam olarak köye geri döndükten sonra yaşlı imama görevini bırakması söylenir; fakat imam kabul etmese de üç gün sonra ortadan kaybolur.

Yeni imam garip biridir. Oyuna düşkündür. Bir gün eline geçen bir kitapta gördüğü Hintli bir dervişe özenir ve daha da garip biri olur.

Düşman oldukları diğer köyün imamının hacca gideceğini duyunca Divanlı köylüler kendi imamlarını da hacca göndermek ister; fakat yeterli paraları yoktur. Bu yüzden bir ağaya giderler. Ağa da vahşi oğlunu ve yaşlı babasını imamın yanına alması şartıyla hac parasını karşılayacağını belirtir. Köylüler ağanın bu şartını kabul ederler.

Ağanın yaşlı babası Zekeriya Dede, “*İlimdâr*”⁹¹⁸ (s. 63) imam ve vahşi çocuk hac otobüsüne binerek yolculuğa çıkarlar. İlimdâr tabiatın güzelliğine daldığından yanına verilenleri unutmuştur. Kurt gürültülerinin olduğu bir dağ ortasında ilerlerken imam, emanetlerine bakma gereği hisseder ve vahşi çocuğu bulamaz. Zekeriya⁹¹⁹ Dede, çocuğun deli olduğunu ve bu yüzden hac ibadetinin kabul edilmeyeceğini bildiğinden onu geride bıraktığını söyler. Oysa Zekeriya Dede sadece çocuğu bırakmış ve onun bağlı olduğu zinciri otobüse takmıştır. İlimdâr korkuyla otobüsü durdurur ve çocuğu bulmaya çalışır. Çocuğa o soğukta bir şey olmamış, kurtlarla oynamaktadır.

⁹¹⁶ **me'vâ** a. [Ar.] **1.** Sığınacak yer, melce: “*Artık insâf eyle bir nîm iltifat et gönlüme / Âşık-ı bî-çârenin makber gibi me'vâsı var.*” (A. Ekrem) **2.** Yurt, konak, ev; “*Bükmüş oradan boynunu binlerce yetimân / Me'vâ arıyor âileler lâne perişân.*” (M.Âkif) Parlatır, 2014.

⁹¹⁷ Hindistan'ın Haryana semtinde bulunan bir köy.

<https://www.google.com.tr/maps/place/Diwana,+Haryana,+Hindistan/@29.2947389,76.9601674,14z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x390dc50f0ec751cb:0x143f07e98250580a!8m2!3d29.2926899!4d76.9815877> (E.T: 6.12.18).

⁹¹⁸ **İlim**, **-İlmî** a. [**Ar:ilm**] (ç. b. **ulûm**) **1.** Bilme, biliş, bilgi, bilim. **2.** Okumakla edinilen bilgi. **3.** *mec.* Ayrıntı, özellik, nitelik, hassasiyet. Parlatır, 2014.

-dâr f.s.): **1.** Tutan. **Defter-dâr:** defter tutan. **Bayrak-dâr:** bayrak tutan. gibi. **2.** Sâhip, mâlik, ..li. **Alâka-dâr:** alâkalı, ilgili. **Hisse-dâr:** hisseli. **Hükümdâr:** hükme sahip, hükme mâlik... Devellioğlu, 2010.

⁹¹⁹ **ZEKERİYA:** Erkek. Öz. (Hazreti Zekeriya, İsrail peygamberlerinden. Batılılar bu adı Zachari biçiminde kullanırlar.) İb. (E). Gençosman, a.g.e., 1975.

Kurt “*Kardeşlerin*”den (s. 66) güçlkle ayrılan çocuk, otobüse bindirilerek yolculuğa devam edilir. Fazla ilerlemeden vahşi çocuğun önde oturan bir tüccarın kulağını ısırması ile Zekeriya Dede, İlimdâr ve çocuk otobüsten aşağı atılırlar.

İlimdâr yoldan geçen bir kamyonu durdurarak hac yolculuklarının devam etmesini sağlar. Yalnız Kâbe’ye değil, Hindistan’daki bir tapınağa giderler. Bu tapındaki dervişler bir ilahi söyleyerek çocuğun vahşiliğini giderirler ve çocuk o günden sonra kendisine söylenen o ilahiyi farklı bir tonda söyler durur. Bu yüzden de derviş muamelesi görür. Hatta “*bir Macar musikişinas*”⁹²⁰ (s. 75) çocuğun sesini kaydeder.

İlimdâr ve Zekeriya Dede çocuğu o tapınakta bırakıp Divana’ya geri dönerler. İlimdâr elinde çocuğun sesinin olduğu “*gramofon*”la (s. 85) çocuğun kurtlarla arkadaş olduğu yerde iner ve dağın tepesine çıkar. Yavaş yavaş kurtlar yanına gelmeye başladığında çocuğun söylediği ilâhiyi açar. Kurtlar yaklaşırken bir uykuya dalar. Gramofonda “*Bhagabat-Gida*”⁹²¹ (s. 81) çalmaktadır.



Ölüm, Cezzar Dede’nin anlattığı dinî hikâyenin korku duygusunu eksik bulduğundan hikâyeyi beğenmez ve Cezzar Dede’yi kendisinden korkmadığı yolunda suçlar. Bu sırada “*Meva Mahallesi’ne*” (s. 81) gelmişlerdir. Bir düğünle karşılaşır. Uzun İhsan’ı düğün sahiplerine takı takarken görürler. Ölüm, onu yakalamaya çalışırken Uzun İhsan cebinden çıkardığı bir avuç parayı Ölüm’ün yüzüne saçar. Bunun sonucu olarak Ölüm’ün etrafında bir kalabalık meydana gelir. O sırada Cezzar Dede, Ölüm’ün kolundan tutarak on bir torunun da orada olduğunu kendisini aramaya geldiklerini söyleyerek düğün yerinden ayrılırlar. Ölüm defterine bakarak “*Elhalid Mahallesi’ne*”⁹²² (s. 83) gideceklerini belirtir. Cezzar Dede’nin hikâyesinin aksine daha dinî olan “*Dünya Tarihi*” (s. 83) adlı hikâyeyi anlatacağını vurgular.



“*Bir zamanlar*” (s. 84) Anadolu’nun küçük bir şehrinde büyük bir çarşı vardır. Her gün ahiretlerini düşünmeyen insanlar buraya gelmektedir. Bu çarşının tüccarları

⁹²⁰ *mûsikî-şinâs* a. [< Ar. *mûsikî* + F. *şinâs*] Müzikle uğraşan kimse, müzisyen. Parlatur, 2014.

⁹²¹ “*Bhagavad Gita, kısaca Gita, kutsal bir Hindu metni, ve edebiyat tarihindeki ve felsefedeki en önemli metinlerden biri kabul edilir. Kabaca Bhagavat Gita’da 700 vecize vardır ve Mahabharata destanının bir parçasıdır.*” https://tr.wikipedia.org/wiki/Bhagavat_Gita (E.T: 8.12.18).

⁹²² *hâlid* a. [Ar.] (ç. b. *hâlidîn, hâlidûn*) **1.** Sonsuz, ebedî. **2.** Erkek adı. Parlatur, 2014.

da gelen müşterilerden farksızdır. Arada akıllarına iyilik yapmak gelse de kişisel ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra yapacakları iyilikleri de unuttur. Bu çarşıda öğle arası tüccarlar, yemek yedikten sonra uyumaktan korkar; çünkü uykularında “*ak sakallı bir mübarek dede*” (s. 87) görünür ve rüyasına girdiği tüccardan tüm malını fakire dağıtmasını ister. Bu yüzden tüccarlar, çıraklarına uyuyakalacakları anda çimdik atmalarını tembih ederler.

“*Aptülzeyyat*”⁹²³ (s. 87) adında bir tüccar önlem almasına rağmen bir öğle arası uyuyakalır. Adının “*Salih*” (s. 88) olduğunu söyleyen bir dede ondan malını mülkünü dağıtmasını ve kendisini “*Acıpayam*” (s. 88) dağında bulmasını ister. Aptülzeyyat buna kulak asmayınca dede, kafasına değneğini indireceği anda Aptülzeyyat uyanır. Üç gün boyunca müşterilerin bolluğuna rağmen siftah bile edemediğinden sonunda çarşının şeyhine rüyasını danışmaya gider. Şeyh, ondan adamın dediklerini yapmasını söyler. İstemeden de olsa Aptülzeyyat denileni yapar. Cebinde kalan son üç altını da karşısında duran fakire vermek üzereyken sağ tarafındaki melek, sevap defterinde daha yer kalmadığını söyler. Bunun üzerine Aptülzeyyat altını vermekten vazgeçer. İstedliğini alamayan fakir de Aptülzeyyat’a asla hedefine ulaşamaması yönünde beddua eder.

Her şeyini dağıttıktan sonra Aptülzeyyat “*demir asa, demir çarık*”la (s. 96) yolculuğuna çıkar. Fakat bir türlü menzile varamaz. Açlıktan takati kesilir ve bir armut ağacının altında uyur. Uyandığında armut ağacından düşen armudu yer ve yolculuğuna devam eder. O sırada karşısında çok güzel bir kız görür ve kızın peşine düşer. Kız, bir gökkuşağının altından geçince erkek olur ve bu kez de o genç delikanlı, Aptülzeyyat’ın peşine düşer. Delikanlıdan kurtulduktan sonra vardığı bir köyün insanlarına Acıpayam dağını sorar. Köylüler dağı gösterirler; fakat dağda zalim dört beyzâdenin yaşadığını ve bu beyzâdelerin oraya gidenleri bir daha salmadığını söylerler.

Erzurum’da küçük oğlunun adı “*Feyyuz*” (s. 100) olan muhafazakâr bir baba vardır. Büyük oğlan babası gibi namaz ve abdestindedir. Küçük oğlan Feyyuz ise bütün ilimleri öğrenmek istediğinden babasının altınlarını çalarak evden ayrılır. Babası da onu evlatlıktan reddeder.

⁹²³ *zeyyât a. [Ar.] Zeytin ağacı. Parlatır, 2014.*

Büyük oğlan bir saat tamircisi dükkânında çalışır. Dükkânın sahibinin “*Ehriban ve Hürmüz*”⁹²⁴ (s. 101) adında iki kızı vardır. Büyük oğlan Hürmüz’e âşık olur. Hürmüz babasından istenir; fakat babası iki kızını beraber iki erkek kardeşe vereceğini söyler. Kara sevdaya yakalanan büyük oğlan için baba, küçük oğlan Feyyuz’a mektup gönderir. Durumu zorla da olsa kabul eden Feyyuz eve geri dönünce düğünleri yapılır.

Feyyuz, gerdek gecesinin sabahında karısı Ehriban’ı aynada erkek olarak görür. Ehriban, aynadakinin erkek kardeşi “*Azazil*”⁹²⁵ (s. 104) olduğunu babası tarafından serseri olduğundan Acıpayam Dağı’na gönderildiğini söyler. Ayrıca Feyyuz’un onunla da evlilik akdi yapması gerektiğini belirtir. Bunun üzerine Feyyuz o dağın eteklerine gider. Bir virane çiftlik evinde geceleyin Azazil’i bekler. Azazil dış görünüşüne âşık olduğundan onu yakalamak için Feyyuz bir boy aynası koyar ve onu beklemeye başlar. Azazil, yakalanınca Feyyuz’a tüm dünya bilgisinin saklı olduğu “*bilgelik meyvası*”nı (s. 108) gösterir ve o meyveden bir ısırık aldığı anda her şeye vâkıf olacağını; geçmiş, geleceği her şeyi göreceğini ekler. Ancak Feyyuz geçmiş, geleceği göreceği anlardan birine “*Dur! Geçme! Ne kadar güzelsin!*” (s. 109) dediğinde Azazil’in mahkûmu olarak kalacaktır. Meyveden bir ısırık alan Feyyuz; “*Zehir, Nezir ve Demir*”⁹²⁶ (s. 109) ve “*Silâhir, Zübeyir, Cihangir ve Fedair*”⁹²⁷ (s. 109) adlı oğullarını görür ve insanlığın yaptığı bütün zulümlere tanık olur. Bunun üzerine dünyevî bilgiyi reddedip Tanrı katına yükselmek ister. O sırada Azazil, Tanrı’da yok mu olmak yoksa Tanrı mı olmak istediğini sorunca Feyyuz, Tanrı olmak ister ve hayatı an be an gözlerinin önünden geçer. Meyveyi yediği anın en mutlu anı olduğunun farkına vararak o zaman için “*Dur! Geçme! Ne kadar güzelsin!*” (s. 110) diyerek o ana sıkışır.

⁹²⁴ “*ehriban; e-h-r kök harflerinden türetilmiş bir isimdir. ehr yani ahir; bir şeyin sonu, evvelin mukabili demektir. sözüün nihayeti, hayatın ahiri; bir şeyin sonu gibi, terkibe girdiği yere göre kelime anlamları vardır. ban ise kalıcı, yerleşik, önde gelen, ikame eden demektir. ehriban birleşik isim olarak ahirette kalıcı olan anlamına gelmektedir.*” <https://eksisozluk.com/ehriban--1584627> (E.T: 8.12.18).

hürmüz (I) a. [F.] Hürmüz boğazı civarında çıkan ak inci.

hürmüz (II) a. [F.] **1.** Zerdüşterin iyilik tanrısı. **2.** Eski İran takviminde “Güneş” yılının ilk günü. **3.** astr. Jüpiter, Müşteri, Erendiz. Parlatır, 2014.

⁹²⁵ **Azâzîl** öz.a. [Ar.] İblis’in melek kimlikli adı. Parlatır, 2014.

⁹²⁶ **nezir, -zri** a. [< Ar. **nezzr**] (ç. b. **nüzûr**) Adak, adama.

nezîr s. [< Ar. **nezzr**] (ç. b. **nüzêrâ, nüzûr**) **1.** Gözdağı vererek korkutma, yıldırma, **beşîr** karşıtı. **2.** Hz. Muhammed’in adlarından. **3.** Adak, adanan nesne. **4.** a. Erkek adı. Parlatır, 2014.

⁹²⁷ **zübeyr** a. [Ar.] **1.** Yazılı küçük şey. **2.** Erkek adı. Parlatır, 2014.

Hürmüz'e büyük oğlan o kadar âşıktır ki; aşkından vuslata dahi eremez. Gecegündüz ibadet ederek Hürmüz'ün lâyük olduğu mertebeye erişmesi için dua eder. Bunun üzerine Hürmüz, bir gece vakti ölür. Ruhü yükselirken büyük oğlan “*sevgilisinin ruhunu sol eliyle eteğinden*” (s. 111) yakaladığından o eline inme iner.

Feyyuz gelmediğinden baba, büyük oğlundan Ehriban ile evlenmesini ister. Bunun üzerine oğlan Ehriban ile evlenir. Aradan uzun bir müddetten sonra birlikte oldukları gecenin sabahında Ehriban, adamın inme inen koluna okur, üfler ve kolunu çözer. O birliktelikten yapışık ikiz olan “*Abuzer ve Alemdar*”⁹²⁸ (s. 112) doğar. Büyük oğlan bütün yaptıklarından pişman olduğundan her şeyi unutmak ve yeni bir hayata başlamak için evden ayrılır. İşte Aptülzeyyat'ın rüyasına giren adam, Feyyuz'un abisi “*Salih'tir*”⁹²⁹ (s. 112) ve Acıpayam'ın eteklerindeki dört beyzade de Feyyuz'un oğullarıdır.

Aptülzeyyat, başına geleceklerden habersiz dağa doğru yola çıkar. O sırada yıkık bir çiftlik evinden gelen gürültüleri duyunca eve yönelir. Evin içinde bahsedilen dört beyzadenin âlem yaptığına tanık olur. Uzun bir müddet onları izledikten sonra arkasından bir köpeğin üstüne doğru koşmasıyla Aptülzeyyat kendini evin açık penceresinden içeri atar. Müzik sesi kesilir ve dört beyzade bir suç işlemiş gibi Aptülzeyyat'a bakar. Beyzadeler, adamı Salih amcalarına benzettiğinden yaptıkları serserilikleri için af isterler. Aptülzeyyat durumu bozuntuya vermez ve kendisine yatmak için gösterilen odaya gider. Oda bir kütüphanedir. Beyzadeler ısınmak için babasının kitaplarını kullanmaktadır. Ateşe atmak için “*İspirtonun Hâdissiyatı*” (s. 119) adlı kitabı çeker. Kitabı tuttuğu anda içinden Salih'e benzer bir hayalet çıkar ve raflardan “*Dünya Tarihi*” (s. 120) adlı kitabın içine girer.

Acıpayam'da ayrıca Zehir, Nezir ve Demir adlı üç eşkıya yaşamaktadır. Bu eşkıyalardan hesap sormak için köyün yetmiş erkeği toplanarak dağa gitmiş; fakat tek bir süvari yetmiş erkeği donuna kadar soymuştur. Köylüler de bu üç eşkıyanın bir gün öleceği umuduyla zulümlerine boyun eğmiştir. Bu üç eşkıya amcaları Salih'in zirveye doğru çıktığını görür. Aslında çıkan Aptülzeyyat'tır. Biraz daha yol alınca

⁹²⁸ Abuzer: “*Altın suyu. Altın suyu gibi parlak ve görkemli. Yahut Ebu Zer (el-Gıfari) isminin fonetik değişikliğe uğramış şekli*” <https://www.ismininanlaminedirx.com/abuzer-isminin-anlami-nedir-1915/> (E.T: 8.12.18).

alem-dâr s. [< Ar. **alem** + F. **dâr**] Bayrağı veya sancağı taşıyan, bayraktar, sancaktar. Parlatır, 2014.

⁹²⁹ **sâlih** s. [< Ar. **salâh**] (ç. b. **sâlihûn** ve **sulehâ**) **1.** İyi, yararlı, yakışır, elverişli. **2.** Yetkisi olan, hakkı olan. **3.** Takva ehli. Parlatır, 2014.

Aptülzeyyat, yapışık bir ikizin, elindeki baltayla bir ağacı kesmekte olduğunu görür. Bu Abuzer ve Alemdar'dır. Abuzer dine, Alemdar ise sefaya düşkündür. Fakat yapışık olduklarından bütün eylemleri birlikte yapmak mecburiyetindedirler ve bu eylemleri birbirlerine zehir ederler. Günün birinde Alemdar bir cinayet işler. Maktulün babası katili bulana bin altın vereceğini ve onu, ölen oğlu yerine koyacağını söyler. Bunun üzerine Abuzer, adama giderek olayı anlatır. Adam, Alemdar'a tokat atınca Abuzer'in de canının acıdığını görür ve attığı tokattan pişman olur. Abuzer'e bin altını verir; ancak oğlunun katilini karşısında görmek istemediğinden onları Acıpayam Dağı'na sürgün eder.

Zirveye ulaştığında Aptülzeyyat bir kulübe görür. Kulübeye girdiğinde oraya yıllardır kimsenin gelmediğini fark eder ve çok üzülür. Kulübenin altındaki kalınca kapağı açmaya çalışır; ama beceremez. Dışarıda gördüğü danayı besler, büyütür. Bir gün gizli geçidin kapısına halat, halatı da ineğe bağlayarak geçidin açılmasını sağlar. Gizli geçit bir kuyuya açılmaktadır. Aptülzeyyat, kuyudaki suyun yansımada Salih'i görür ve aslında kendisinin Salih olduğunu anlar. Yedi gün boyunca ağlar ve kulübeye girip dua edecekken uyuyakalır. O sırada rüyasında Aptülzeyyat'ı görür. Salih değneğini tam Aptülzeyyat'ın tepesine indirirken rüya biter.

Acıpayam köylerinden birinde dini hikâyeler anlatmaktan hoşlanan bir dede vardır. Dede on bir torununa “*Dağın Zirvesinden İnen Münzevi*”⁹³⁰ (s. 135) adlı hikâyeyi anlatır. Çocuklar hikâyedeki dağın hangi dağ olduğunu sorar, dedeleri de Acıpayam dağını gösterir. Ayrıca koynundan çıkardığı üç altını da o adamın verdiğini söyler.



Ölüm, hikâyesini bitirince Cezzar Dede anlatılan hikâyenin takip edilmesinin zor ve “*anlatmanın zevki*”ni (s. 137) tatmak için anlatıldığını söyler. Bu duruma Ölüm, biraz gocunsa da amaçlarının aslında o zevke erişmek olduğunu iddia eder. Buna karşılık Cezzar Dede, artık aşk hikâyesine geçmek istediğini vurgular. O sırada “*Elhalid Mahallesi'n*”de (s. 138) beş yaşındaki bir kız, halka çocukların uslu olması gerektiği yönünde bir nutuk çekmektedir. Kız, Ölüm'e dönerek Uzun İhsan'ın kaçmakta olduğu yönü gösterir; fakat Uzun İhsan çoktan uzaklaşmıştır. Ölüm,

⁹³⁰ *münzevî* s. [<Ar.inzivâ] İnzivaya çekilen, çevreden kaçan. Parlatır, 2014.

defterine bakarak “*Makame Mahallesi'n*”⁹³¹ (s. 139) gideceklerini belirtir. Cezzar Dede de “*Ezine Canavari*” (s. 139) adlı aşk hikâyesine başlar.



Dul olan Hamiyet⁹³² Hanım, ev işlerine ve hanımefendi gibi davranmaya özen gösterir ve dört kızı “*Cilvenaz, İşvenaz, Gönlenaz ve Âlemnaz*”ı (s. 142) da bu doğrultuda yetiştirmeye çalışır. Kızların yaşı geçtiğinden evlenmeleri gerektiğini düşünür. Bu yüzden Ezine'nin çöpçatanı, kız kurusu Nafile Kalfa'ya başvurur. Eğer bu dört kızı evlendirirse şöhretine şöhret katacağını düşünen Nafile Kalfa da bir an önce işe koyulur.

“*Ezine'nin Hoyratlar Mahallesi'nde*” (s. 150) Ayvaz⁹³³ adlı dul bir kasap, “*Selahattin, Celalettin, Nizamettin ve Hüsamettin*”⁹³⁴ (s. 150) adlı oğulları ile birlikte yaşar. Kasap'ın üst katında beş odası kullanılmayan altı odalı bir daireleri vardır. Mutfakta yerler, içerler ve uyurlar. Bir odasına da evin temizliğinden sorumlu Hüsamettin, evin bütün pisliğini biriktirir. Pislikten dolayı çürüyen oda olduğu gibi kasap dükkânının içine düşer. Üstelik bu odaya bir de hiç öldürülemeyen bir “*mahlûk*” (s. 155) dadanır.

Nafile Kalfa, Ayvaz Bey'e Hamiyet Hanım ve dört kızından, Hamiyet Hanım'a da Ayvaz Bey ve dört oğlundan bahseder. İki taraf da işe olumlu bakınca Ayvaz Bey'in görücü olarak gideceği gün tayin edilir.

Nafile Kalfa dört oğlanla ilgili terzi, tellak ve tıraş işlemlerini hallederken evin karşısındaki “*Maymun Saniye*” (s. 173), dedikoducu olduğundan Ayvaz Bey'in evinde neler olduğunu merak eder ve bir şekilde Ayvaz Bey'i kızları görücüye giderken kendisini de götürmesi gerektiğine ikna eder. Saniye hazırlanıp Ayvaz Bey'in evine gelir. Dedikodu malzemesi çıkarmak için evin her tarafını ararken “*canavar*”la (s. 178) karşılaşır ve aceleyle evden ayrılır.

⁹³¹ **makâme** *a.* [Ar. **makâm** sözünün müennes(dişil) biçimi.] (ç. b. **makâmât**) 1. Topluluk, meclis, cemaat. 2. Söylev tarzı. Parlatır, 2014.

⁹³² **hamiyyet** *a.* [Ar.] İnsanım ülkesini, ailesini ve yakınlarını tecavüz ve hakareten koruma ve gözetme gayreti. Parlatır, 2014.

⁹³³ **ayvaz** *a.* Bir konağın ayak işlerinde, özellikle de sofraya, yemeğe ait işlerde bulunan hizmetçi. Parlatır, 2014.

⁹³⁴ **salâhü'd-dîn** *a.* 1. Dine bağlılık. 2. Erkek adı. Parlatır, 2014.

CELÂLETTİN: 1) Büyüklüğün en son derecesi, 2) hışım. Tanrı adlarındandır. Öz. (Büyük Türk şair ve filozofu Mevlâna Celâleddini Rûmi. (1207-1273) A. (E) Gençosman, 1975.

NİZAMETTİN: 1) Tertipli, düzenli, 2) kanunla ilgili, nizama ait bulunan. A.(E) Gençosman, 1975.

HÜSAMETTİN: İyi bilenmiş, keskin kılıç A.(E) Gençosman, 1975.

Kızlar istenir, aynı zamanda Ayvaz Bey ile Hamiyet Hanım da sözlenir. Maymun Saniye diğer taraftan canavar hakkında dedikodu yapmaya başlar. Sonunda Ayvaz Bey'in canavarlı bir eve sahip olduğu ortaya çıkar ve bu durum Hamiyet Hanım'ın kulağına kadar gider. Hamiyet Hanım, Ayvaz Bey'e bir pusula göndererek o canavarın derhal evden gönderilmesi gerektiğini aksi takdirde işin yıkılacağını söyler.

Ayvaz Bey, bir gece yarısı dört oğlu ile birlikte canavarın olduğu odanın kapısının önünde elinde tüfekle bekler. Oğlanların elinde de gaz yağı lambası vardır. Kapıyı açar açmaz Ayvaz Bey, tüfeğin horozunu kaldırır; ancak bu sesle canavar uyanır ve Ayvaz Bey'in üstüne atlar. Bu sırada oğlanlar kaçıtır. Oğlanların kaçışmasına sinirlen canavar, babalarını bırakıp oğlanların peşine düşer. Canlarının derdine düşen oğlanlar ellerindeki gaz yağı lambasını düşürünce evde yangın çıkar. Herkes dışarı çıktıktan sonra ev kül olur.

“*yedi ay boyunca*” (s. 183) Ayvaz Bey ve oğulları, büyük oğlan Selahattin'e açılan “*Lezzet-2*” (s. 184) adlı kasapta kalırlar. Artık Ayvaz Bey'in düğün yapacak durumu kalmadığından Hamiyet Hanım'ın büyük kızı haricindeki diğer üç kızı kaçar ve düğün iptal olur. Ayvaz Bey'in evinin külleri arasından çıkan canavar, Hamiyet Hanım'ın evine gelir ve çarşaflarının arasını mesken edinir. “*Doğacak olan yedi yavrusu*” (s. 185) ile birlikte artık orada yaşayacaktır.



Ölüm, Cezzar Dede'nin aşk hikâyesi diye anlattığı bu hikâyeyi beğenmez. Korku ve din gibi Cezzar Dede'nin aşkı da ciddiye almadığını söyler. Ancak Cezzar Dede tam tersini düşünür. Ölüm'ün böyle düşünmesinin sebebi onun duygusuz olmasındandır. Eğer Ölüm bir kez olsun ağlar ya da gülerse “*Göklerin*” (s. 186) onun yüzüne vurduğu duygusuzluk mührü kırılacak ve can alma yeteneği yok olacaktır.

Cezzar Dede ve Ölüm tartışırken “*Elhalid Mahallesi'ne*”⁹³⁵ (s. 186) varırlar. Burada beş yaşındaki bir çocuk yirmi okkalık bir gülle kaldırmaktadır. Çocuk, gülleyi kaldırırken uçkuru çözülür ve herkese rezil olur. Bu duruma çok içerleyen çocuk herkese meydan okur. Ölüm, o sırada Uzun İhsan'ı görür ve onun peşine düşer. Ancak

⁹³⁵ Aslında Ölüm ile Cezzar Dede'nin sayfa 139'da Makame Mahallesi'ne gideceği söylenmesine rağmen sayfa 186'da sayfa 138'de anılan Elhalid Mahallesi'nin adı yanlışlıkla tekrar yazılmıştır. Olması gereken Makame Mahallesi'dir.

tam o sırada çocuk, Ölüm'ü kavrar ve ufak bir kavgaya tutuşurlar. Ölüm, çocuktan kendisini kurtarır kurtarmaz etrafta Uzun İhsan'ı arar; fakat bulamaz. Defterine bakar ve onun “*Naim Mahallesi'nde*”⁹³⁶ (s. 188) olduğunu görür. O mahalleye doğru yol alırlarken Ölüm, Cezzar Dede'ye “*Hırsızın Aşkı*” (s. 188) adlı aşk hikâyesini anlatmaya başlar.



Bursa'da erkeklerinin hırsızlık, kadınlarının da yan kesicilik yaptığı bir sülâle vardır. Bu sülâle o zamana kadar hırsızlıkla geçimini sağlamıştır. Erkekler hırsızlık yaptığı parayla ertesi akşamı meyhanede geçirdiklerinden evin geçimi kadınlara kalmıştır. Ayrıca bu sülâleye kimse kız vermemiş ve akraba evlilikleri yüzünden sıkıntılı çocuklar doğmuştur.

Bir gün “*genel af*” (s. 190) ilân edilir ve sülâlenin hapiste olan diğer bireyleri dışarı çıkar. Sülâle nüfusu birden arttığından ailenin Büyük Dede'si, “*Fezai*”⁹³⁷ (s. 190) adındaki on yedi yaşındaki gençten hemen refaha erebilecekleri oldukça pahalı olan “*Usturadavarus isimli bir âlim tarafından yapılmış*”⁹³⁸ (s. 191) bir kemanı çalmasını ister. Keman, Bursa'da müzisyen bir kadındadır. Fezai, bu kadının konserine gider. Konser bitimine kadar seyircilerin cüzdanını, gerdanlığını vs. çalar. Sonra kulise, kemanı çalmaya gider. Kadın, Fezai'den kemanı kutusuna yerleştirmesini istediğinde Fezai kemanı aldığı gibi kaçır; ancak bu sırada kadına da âşık olur. Eve geri döndüğünde Fezai, Büyük Dede'sinin öldüğünü görür ve dolayısıyla kemanı satmak için anlaştığı adamla bağlantısının koptuğunu anlar.

Fezai'nin kadına olan aşkı akıl almaz dereceye ulaşır ve her gece kemanla yatıp kalkar. Günün birinde kemanın tellerine dokununca gerçek aşkı hisseder; fakat kemanı güzel çalamaz.

Bursa'nın çingene mahallesinde “*Klâs Hıdır*”⁹³⁹ (s. 195) lakaplı kemanının akordunu alafrangaya ayarladığı için çingeneler tarafından dışlanan bir kemancı

⁹³⁶ **na'îm** a. [< Ar.ni'met] **1.** Nimet ve refah içinde hayat, asude ve sakin bir hayat. **2.** Dünya malı. **3.** Cennet: *cennet-i na'îm* **4.** Erkek adı. Parlatır, 2014.

⁹³⁷ **fezâî** **1.** fezâya âit, fezâ ile ilgili. **2.** uzaysal. Devellioğlu, 2010.

⁹³⁸ “*Stradivarius, telli çalgılarda ve özellikle kemanda, Antonio Stradivari ve ailesinin bir markasıdır. Stradivarius keman, ses, işçilik gibi nitelikleri nedeniyle çok özel, benzeri olmayan üstün ve mükemmel bir üründür.*” <https://onedio.com/haber/bilimsel-arastirmalara-konu-olmus-dunyanin-en-pahali-enstrumani-stradivarius-kemanlari-744874> (E.T: 8.12.18).

⁹³⁹ **hıdır** a. bk. Hızır

Hızır öz.a. [< Ar.hızır] Bengisuyu elinde bulundurduğuna inanılan kutsal ve ulu kişi. Parlatır, 2014.

yaşamaktadır. Gece-gündüz keman çalmasına rağmen takdir edilmediğinden günün birinde kemanına kilit vurup anahtarını da boynuna asarak içkiye başlar.

Fezai, bu adamdan kendisine keman çalmayı öğretmesini ister. Adam, keman çalmaya tevbe ettiyse de sonunda ikna olur ve Fezai'ye keman çalmayı öğretir; fakat âşık olduğu keman tam anlamıyla Fezai'nin aşkına cevap vermez. Bu yüzden Klâs Hıdır, ona “*Sansız Kâmil*”in (s. 197) bir bestesini verir. Fezai, bu besteyi çaldığında keman onun aşkına karşılık verir.

Fezai, bir gün eve döndüğünde kemanı bulamaz. Babası, “*Davut Hoşdurak*”a (s. 198) kırk dokuz altına kemanı satmıştır. Fezai bunu duyunca mahvolur ve Davut Hoşdurak'ın resital vereceği konsere gider. Adam konserin ortasında iken Fezai koşarak adamın elinden kemanı kaptığı gibi binanın çatısına çıkar ve orada kemanı çalmaya başlar. Müzik bitince kemanı öpüp bir kenara bırakır ve kendisini boşluğa atar.

Olay yerine gelen jandarmalardan biri, bir kadının ağlama sesini işitir ve o sesin kaynağına ulaşmaya çalışır. Ağlayan kadın ortada yoktur; sadece bir keman kendi kendine çalmaktadır. Jandarma, kemana dokunduğu anda ses kesiliverir.



Cezzar Dede, konunun bu noktaya kadar nasıl geldiğini sorar. Ölüm, her insanın bilmediği şeyden korktuğunu, bu bilmediklerinden dolayı dine yöneldiğini; fakat dine yönelince bir rahatlığın gelmediğini belirtir. Ayrıca her insanın Tanrı'ya kavuşmak için can attığını söyler. Ölümle insanın arayışının sonlandığını ve dolayısıyla aranan şey artık bir kez bulunduğu için korkunun da aşkın da biteceğini iddia eder. Cezzar Dede, Ölüm'ün bu yorumuna karşı çıkarak o vakit Tanrı ile insan arasında bir meşkin başlayacağını ve asıl cennetin de o meşkin olduğu cevabını verir. Ölüm, bunun üzerine Cezzar Dede'nin kendisinden neden korkmadığını anlar; çünkü Cezzar Dede gerçek dünyada cenneti yaşamaktadır.

“*Naim Mahallesi'ne*” (s. 202) vardıkları anda birden her yeri kara bulutlar kaplar. Kendilerini zar zor attıkları bir evde bir çocuğun resim yaptığını, Uzun İhsan'ın da arkası dönük hâlde pencereden dışarı baktığını görürler. Çocuk, tuvale güneşli bir günün resmini çizmektedir ve tam güneşi çizdiği sırada buldukları oda aydınlanır. Gözleri kamaştığından Ölüm de Cezzar Dede de gözlerini bir anlığına kapatır.

Gözlerini tekrar açtıklarında Uzun İhsan'ın çoktan gittiğini fark ederler. Bu kez “*Heyevan Mahallesi'n*”⁹⁴⁰ (s. 203) gidilecektir. Ölüm anlatılacak konunun cennet olmasını ister. Cezzar Dede de “*Şarap ve Ekmek*” (s. 203) adlı hikâyeyi anlatmaya başlar.



Kayseri’de yaşlı bir kadının “*Zeynelabidin*”⁹⁴¹ (s. 204) adında bir oğlu vardır. Kadın oğlunun mürüvvetini görmeyi arzular. Fakat Zeynelabidin çocuklardan tiksindiğinden evlenmeyi aklından geçirmemektedir. Kadın, oğlundan umudunu kesince bütün bileziklerini ona vererek en azından bir iş yapmasını ister. Zeynelabidin dağ-kent gezerek “*Yasin-i Tebareke*” (s. 205) cüzleri satmaya başlar.

Bir cuma, cuma namazını kılmak için Kayseri’de bir camiye girdiğinde Zeynelabidin hutbenin konusunun çocuk olduğunu anlar. İmam, huşu içinde çocukları överken fenalaşır. Cemaat, imamın koluna girerek elini, yüzünü yıkamaya götürür. Zeynelabidin ise konudan dolayı canı çok sıkıldığından içmeye gider. Karşısında imamın içip içip ağladığını görünce çok şaşırır. Meyhaneci Zeynelabidin’e “*Sefa adlı bu imam*”ın (s. 206) hikâyesini anlatmaya başlar.



Sefa gamsız, sefahate düşkün bir adamdır. Günün birinde bir bohçacı kadın gelerek kendi çocuğu olduğunu söylediği kıza Sefa’nın bakmasını ister. Sefa, kızına Bestenur adını verir. Ancak kız henüz süttten kesilecek çağda olmadığından kızını sütninesine götürür. Sütnine, emzirdiği bütün çocukların sefahat düşkününü olduğundan süttten kesildiğini, artık yetmiş yaşına geldiğini söylese de kızını sevdiğinden emzirmeyi kabul eder. Kız beş yaşına gelince sütnine, artık zamanının dolduğunu belirtir. Kız, babasının yanına gitmeli ve sütninenin vereceği üzüm suyunu babasına içirmeli ve ekmeği yedirmelidir. Böylelikle babasının sefahat âleminde eli, ayağı kesilecektir. Sütnine, kıza sandıktan çıkardığı kırmızı kıyafetleri giydirir ve eğer yemekleri kendisi yerse bir daha ne şeker yiyebileceğini ne de şerbet içebileceğini söyleyerek onu babasına gönderir.

⁹⁴⁰ *hayevân a. bk. hayvân. Parlatır, 2014.*

⁹⁴¹ *zeynü'l-âbidin* (a.b.i): **1.** âbidlerin, ibâdet edenlerin zîneti. **2.** 12 İmâm’ın dördüncüsü [Hz. Hüseyin’in Kerbelâda kurtulan ortanca oğlu ki asıl adı Ali’dir]. **3.** (bizde “zeynelâbidîn” şeklinde kullanılan erkek adı). Devellioğlu, 2010.

Bestenur yola koyulur, biraz ilerledikten sonra karşısına bir “*hain*” (s. 210) çıkar ve bu hain, kıza onun babası olduğunu iddia eder. Bunun üzerine Bestenur, hainden sütünesinin verdiği şeyleri yemesini ister. Adam bunların tadına bakınca pişman olur ve aynı pişmanlığı kızın da yaşamasını isteyerek ona yedirir. Kız yemekten başını kaldırdığında adamı göremeyince onun kim olduğunu anlar. Sütünesinin sözünü dinlemeyip üzüm suyundan içip ekmekten yediği için “*cennete vakitsiz gi*”tmektedir (s. 211). Bunun için toprağa bir meşe palamudu eker ve o tohum, kocaman bir ağaç olana kadar ölümünün ertelenmesini ister.

Bestenur, babasını bulur ve olanları babasına anlatır. O günden sonra eğer babası, birlikte vakit geçirmek istiyorsa sefahat âleminden uzaklaşacak, yağlı yiyecekler yemeyecek, böylelikle kız cennete yükselirken zayıflayan babasını yanında götürebilecektir. Ancak kızın cennete gideceğinden bir gün öncesi “*melun yaratık*” (s. 214) Sefa’nın görebileceği bir yere taskebabı koyar ve Sefa da bunu midesine indirir. Kız, cennete uçmaya başladığı anda babasını tartamaz ve onun kendi babası olmadığını cennete gidip bir başkasının kızı olacağını söyler. Sefa da o günden sonra kızına kavuşmak için ilahiyat tahsili görür. Ancak kızını çok özlediğinden akşamları soluğu meyhanede alır.

*

Meyhaneci hikâyeyi bitirince Zeynelabidin hüngür hüngür ağlar. Meyhaneden hemen ayrılır ve annesinin gönlünü alıp evlenmek istediğini söylemek üzere köyünün yolunu tutar.

✦

Ölüm, Cezzar Dede’ye cenneti çocukların “*oyun bahçesi*” (s. 216) sandığını söyleyince aralarında cennetin ne olduğuna dair bir tartışma başlar. Tartışırken “*Heyevan Mahallesi’ne*” (s. 218) varırlar. İçinde Uzun İhsan’ın olduğunu düşündükleri evin kapısını çalarlar. Kapıyı “*Aptülkehribar*” (s. 219) adlı bir adam açar. Kara kaplı defterin Uzun İhsan’ı orada göstermesine rağmen Uzun İhsan ortalıklarda yoktur. Evden elleri boş dönen Ölüm ve Cezzar Dede biraz uzaklaştıktan sonra Uzun İhsan’ı, Aptülkehribar’ın evinden çıkarken görürler. Ölüm, Aptülkehribar’dan hesap sormak için evine gittiğinde adam, Uzun İhsan’dan haberi olmadığını sadece yakmak için çarşıdan bir sandık aldığını ve onlar evden ayrıldıktan sonra o adamın sandığın

içinden çıktığını söyler. Uzun İhsan “*Firdevs Mahallesi*”ne⁹⁴² (s. 219) gitmiştir. Ölüm, o mahalleye gidene kadar “*Gökten Gelen Çocuk*” (s. 220) adlı hikâyeyi anlatır.



“*Yakın zamanda*” (s. 220) Anadolu’da elli yaşını geçmiş, çocukları olmayan bir çift yaşamaktadır. Bu çift ellerinden geleni yapmış; ama bir türlü çocuk sahibi olamamışlardır. Bir gece evlerinin bahçesine bir şey düşer. Adam kontrol etmek için dışarı çıktığında “*beş yaşlarında şişman, gürbüz bir veletle*” (s. 220) içeri gelir. Çocuğun adını “*Gülerk*” (s. 221) koyarlar. Adam, oğlandan her şeyin en iyisi olmasını ister. Bunun için de küçükken babasının kendisine diktirdiği mavi tulum ve kırmızı pelerini giymesini söyler. Kıyafetin üzerinde “*Muhasebeci Muhittin Kent*”in (s. 222) babası olan “*Sabri*”nin (s. 223) S harfi nakşedilmiştir.

Adam, evden gittikten sonra kadın çocuğa uslu durmasını, kirin pasını içinde oynamamasını tembih eder. Çocuk, ertesi gün kirin tozun içinde kalmış bir hâlde eve geldiğinde annesini ağlarken görür. Üstünü, başını temizleyip annesinin yanına gider. Kadın ona bir papyon, pantolon ve takım elbise giydirir, ayrıca bu kıyafetlerin kırıışmasını bile istemediğini vurgular. Dahası kadın ona “*Seyyâre*”⁹⁴³ (s. 226) adlı gazetede iş bulur. Çocuk, orada muhabirlik yapacaktır.

Birbirinin zıttı şeyleri isteyen ebeveynlerini memnun etmek için çocuk için babasının, üstüne de annesinin verdiği kıyafetleri giyerek işe gitmeye başlar. İş yerinde “*Yeldâ*”⁹⁴⁴ (s. 227) isimli kıza âşık olur; kız da ona âşıktır; fakat kız bilmez; çünkü onun sevdiği mavi-kırmızılı elbiseli biridir. Her ne kadar kimliğini kıza açıklamak istese de Gülerk kendini ele veremez.

Babası eve gelince oğlanın iş bulduğunu öğrendiğinden niye böyle bir şey yaptığını çocuğa sorar ve onu azarlar. Ertesi gün Gülerk iş için bir haber bulmak umuduyla kasabanın meydanında beklerken bir kadının kışlık kömürünü taşıyan arabanın yoldan çıktığını görür. Hemen bir telefon kulübesine girerek üstünü değiştirir ve arabayı durdurur. Bunu haber yapmak için matbaaya gelir; fakat ertesi günün gazetesi çoktan baskıya verilmiştir.

⁹⁴² *firdevs* a. [Ar.] (ç. b. *ferâdis*) 1. Cennet, uçmak. 2. Bağ, bostan, bahçe. 3. Kadın adı. Parlatır, 2014.

⁹⁴³ *seyyâre* a. [Ar.] (ç. b. *seyyârât*) Güneşin etrafında belirli bir süre zarfında dönen yıldızlardan her biri. Parlatır, 2014.

⁹⁴⁴ *yeldâ* s. [F.] 1. Uzun, kesintisiz: *şeb-i yeldâ: en uzun gece*. 2. a. Kadın adı. Parlatır, 2014.

Ne annesini ne de babasını memnun edemeyen çocuk minareden atlamaya karar verir. Bir akşam elinde bir yaba ile minareye çıkar. İtfaiyeci, çocuğu almaya çalışsa da, çocuk itfaiyeciyi yaba ile iter. Anne çocuktan aşağı inmesini, baba ise atlamasını ister. Babaya göre onun oğlu öyle muhteşem bir şeydir ki uçabilir de.

Çocuk atlar, yere düşerken bir leylek onu yakalayarak cennete götürür. Leylek ağlamasını, ağlarsa hafifleyeceğini böylelikle cennete daha kolay gidebileceğini söyler. Cennete ağlayarak giren tek çocuk o, olur.

Adamla kadın eski sıkıcı hayatlarına geri döner. Bir gece bahçeden yine bir gürültü işitirler. Adam, kontrol amaçlı bahçeye çıkar. Kadın ne olduğunu, yine bir çocuğun mu geldiğini sorar. Adam ise “*Yok bir şey. Sadece gökten üç elma düşmüş.*” (s. 232) şeklinde cevap verir.



Ölüm, hikâyenin bitmesiyle hangi konuya geçeceklerini sorunca Cezzar Dede, kendisi için bir konunun kalmadığını belirtir. Eğer öyle devam ederlerse işin sonsuza dek uzayacağını hâlbuki her şeyin bir sonunun olması gerektiğini ekler. Bu sırada “*Firdevs Mahallesi’nde Uzun İhsan’ın kaldığı evin önüne gelmişlerdi*”r (s. 233). Evin kapısında irice bir köpek olduğundan Ölüm eve nasıl gireceğini düşünür. Sonunda gözüne kestirdiği bir pencereden içeri girmeye karar verir ve Cezzar Dede’den kendisine bir omuz vermesini ister. Ancak pencerenin pervazında asılı kalır; çünkü içerideki Ölüm’ün ablası Uyku onu içeri almaz. Bunun üzerine Ölüm, Uzun İhsan’ın sonsuza dek uyuyacağı için uyanması gerektiğini belirtir ve sesler çıkarmaya başlar. Ancak Uyku kulaklarını kapatır bu yüzden de Uzun İhsan hiç ses duymadığından uyanmaz. O sırada Ölüm’ün asılı kaldığı pencerenin altına köpeğin gelmesiyle Ölüm avazı çıktığı kadar bağırır ve Uyku bir anda kaybolur. Uzun İhsan pencereye yaklaşır ve Ölüm’e kim olduğunu sorar. Ölüm kendisini tanıttıktan sonra Uzun İhsan’dan kendisini kurtarmasını ister. Uzun İhsan, biraz daha yaşamak şartı karşılığında Ölüm’e yardım eder.

Uzun İhsan’ı bırakarak Cezzar Dede’nin yanına gelen Ölüm, can borcu olanların sürekli kendisini kandırmaya çalıştığından yakınır. Oysa kendisi sadece bir “*tahsildar*”dır (s. 236). Bunun üzerine Cezzar Dede Ölüm’e, yüzü çok asık olduğu için insanların ondan korktuğunu belirtir. Ölüm de duygularını işine karıştıramayacağını

aksi takdirde işin içine merhamet ve intikamın da gireceğini ifade eder. Cezzar Dede, “*Ya sonsuz sevinç ve mutluluk demek olan cenneti görseydin! Duygularını o zaman da göstermez miydin?*” (s. 237) diye sorunca Ölüm, yüzünde mühür olduğu cevabını verir.

O sırada Cezzar Dede’nin on bir torunu ortaya çıkar. Kendilerini Efrâsiyâb’ın hazinelerini almaya giderken almadıkları için Cezzar Dede ile Ölüm’e küs olan bu çocuklara Cezzar Dede durumu izah etmeye çalışır; ancak başaramaz. Ölüm, araya girerek her şeyi çocuklara anlatır. Çocuklar, dedelerini Ölüm’ün almasına karşı çıkınca Ölüm eğer kendisini güldürmeyi başarabilirlerse dedelerini bırakacağını söyler. Çocuklar türlü şaklabanlıklar yapar; ama Ölüm, hiçbir şeye gülmez. Torunların arasından küçük bir kız, Ölüm’ün oyunbozanlık yaptığını belirtir, o kadar şaklabanlığa rağmen niye gülmediğine içerlenerek gözünden bir damla yaş akıtır. Çocuğun bu masumane tavrına Ölüm gülümser; çocukluğun cennetin kendisi olduğunu anlamıştır. Böylelikle göğe doğru yükselir.

*

Cezzar Dede, artık uyku vakti geldiğinden hikâyeyi bitirir. En küçük kız Efrâsiyâb’ın hazinesini bulanların ne yaptığını sorar. Cezzar Dede de onların elmasları doya doya seyrettikleri cevabını verir. Kız, bu kez de izlemekten bıkip bıkmadıklarını sorar. Bunun üzerine “*Ben seni seyretmekten bıkiyor muyum?*” (s. 241) diyen Cezzar Dede’nin cevabından tatmin olan kız, dedesinden kendisini büyüyene kadar seyretmesini ister. Pencereden gelen dolunayın ışığı kızın yüzünü aydınlatır ve Cezzar Dede o kadarcık ışığın dahi cenneti görmeye yettiğini düşünür.

4.3.2. Şahıs Kadrosu

Romandaki hikâyeler hariç tutulduğunda aslında romanın şahıs kadrosunun kalabalık olmadığı görülür; zira bütün olay örgüsü Ölüm ve Cezzar Dede etrafında şekillenmiştir. Bu kişiler dışında Apturrahman, Apturrahman’ın kan kardeşi, Cezzar Dede’nin on bir torunu, Uzun İhsan, bir tüccar, keman çalan bir delikanlı, beş yaşlarındaki bir kız, beş yaşlarındaki bir oğlan, ressam bir çocuk, Aptülkehribar ve Uyku’nun yapıcı fazla bir işlevi yoktur. Ancak romanın Cezzar Dede’nin torunlarına anlattığı hikâyelerden oluştuğu düşünüldüğünde bu kişiler de anlatılan hikâyelerdeki kurmaca karakterlere dâhil olurlar. Diğer taraftan hikâyelerin kurmaca olup olmadığı

roman sonuna kadar ortaya çıkmadığı için okur, hikâyelerin arasındaki ara bölümleri gerçek dünya olarak kabul eder.

Kişilerle ilgili bir diğer durum da bu gerçek dünyada anılan kişilerin bir sonraki bölümde hikâyenin içinde yer almasıdır. Güneşli Günler hikâyesindeki Alyanak lakaplı Bora Mete, Naim Mahallesi'ndeki tuvale güneş çizen çocuğu hatırlatmaktadır; çünkü hikâyede de Bora Mete'den de güneşli günlerde dışarı çıkarak resim yapması istenmiştir. Selâm Mahallesi'ndeki bir tüccar malını, insanlara dağıtmaktadır. Dünya Tarihi adlı hikâyede de Aptülzeyyat isimli bir tüccar, öğle vakti rüyasına giren Salih'in zorlamalarıyla varlığını herkese dağıtmak zorunda kalır. Aden Mahallesi'nde hisli bir delikanlının keman çalışı Hırsızın Aşkı hikâyesindeki Fezai'nin kemana olan tutkusuyla benzeşir. Bidaz'ın Laneti adlı hikâyedeki Hamdi'nin gençliğindeki bir düğünde "*Fatti Kralı Abunezayir'in hazinesi*"ni görmesi ile Uzun İhsan'ın Meva Mahallesi'nde bir düğünde takı takması aynı gibidir. Elhalid Mahallesi'nde halka çocukların uslu durması yönünde nutuklar veren beş yaşındaki kızın hem erdemliliği hem de yaşı yönüyle Şarap ve Ekmek hikâyesindeki Bestenur ile aynı kişi olduğu düşündürmektedir. Makame Mahallesi'ndeki yirmi okkalık gülleyi kaldıran beş yaşlarındaki çocuk yine güç ve yaş bakımından Gökten Gelen Çocuk hikâyesindeki Gülerk'i andırır. Bidaz'ın Laneti adlı hikâyedeki hacca gitmek için harita satan Aptülkehribar ile Heyevan Mahallesi'ndeki Uzun İhsan'ın bir sandığın içinde saklandığı evin sahibinin adının da Aptülkehribar olması ilgi çeker. Ayrıca Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ni on bir torununa okuyan Cezzar Dede'nin anlatılan hikâyelerin ara yerlerinde bir kurmaca kişi olarak var olması, sanki bütün hikâyelerin Cezzar Dede'nin başından geçmiş olduğunu düşündürür. Yine Dünya Tarihi adlı hikâyenin sonunda Cezzar Dede'ye benzeyen bir kişinin on bir torununa hikâye anlatıyor olması da Cezzar Dede'ye yapılan bir göndermedir. Öyleyse romandaki ara bölümlerde Ölüm ve Cezzar Dede'nin karşılaştığı olaylardan ilhamla hikâyeleri anlattıkları söylenebilir.

4.3.3. Romanda Zaman

Puslu Kıtalar Atlası ve Kitab-ül Hiyel'de olduğu gibi yazar, romanın sonunda eseri yazdığı vakti düşmemiştir. Bu yüzden yazarın romanı ne zaman yazdığı hususunda net bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak eserin ilk baskı tarihi 1998

olduğundan bu yıl yazarın eseri yazdığı sene olarak düşünülebilir. Kitab-ül Hiyel 1993 senesinde yazıldığına göre⁹⁴⁵; yazarın Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ni de bu beş senelik zaman diliminde yazdığı düşünülebilir. Öyleyse “Çok değil, bundan otuz yıl kadar önce ...” (s. 7), diye başlayan romandaki vaka zamanının 1960'lar olduğu söylenebilir.

Romanda hikâyelerin haricinde zamana dair pek bir şey söylenmez. Yalnız Güneşli Günler adlı hikâyenin “Çok değil, günümüzden yarım asır kadar önce, yani cumhuriyetin yirminci yıllarının sonuna doğru ...” (s. 18) şeklinde başlaması, hikâyenin 1930'larda geçtiği fikrini doğurmakta; böylelikle bu tarihe yarım asır eklendiğinde vaka zamanının 1980'ler olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu durumda yazarın eseri yazma zamanı ile vaka zamanı arasında yaklaşık yirmi sene bulunmaktadır. Böylelikle diğer eserlerinde olduğu gibi okur ve eser arasında yazar zaman açısından bir kinaye mesafesi yaratır; ancak bu mesafe diğer eserlerindeki gibi asırlık değildir.

Romandaki zamanın tahlili bir kenara bırakıldığında eserde fantastik metinlerin çoğunda görülen zamanın hep gece olma hâli söz konusudur. Örneğin; “Gecelerden bir gece” (s. 48), “Geceleri” (s. 53), “Aynı günün gecesî” (s. 62), “gece boyunca” (s. 66), “Ertesi gece” (s. 77), “gece vakti” (s. 80), “Nice zaman sonra bir gece ...” (s. 106), “Akşam vakti” (s. 163), “o gece” (s. 165), “her akşam” (s. 215), “Güneş artık iyice alçaldığında ...” (s. 219), “Güneş de az sonra batacak.” (s. 233), “Güneş battıktan epeyce sonra ...” (s. 241) gibi zamanların seçilmesi rastlantı değildir. Zira akşam ve gece vakitleri çevre karanlık olduğundan insan belli bir mesafeden sonrasını görmekte sıkıntı çeker. Bu yüzden ne ile karşılaşacağını, başına neler gelebileceğini bilemez ve bu bilinmezlik metinde kullanıldığında olaylara esrarengiz bir hava katar. Ayrıca bu durum eser kişisi kadar okuru da tedirgin eder; çünkü eser kişisi okurun gözü-kulağıdır. İşte fantastik metinlerde akşam ve gece vakitlerinin kullanımıyla ulaşılmak istenen de budur.

Fantastik zaman kullanımına ek olarak Puslu Kıtalar Atlası ve Kitab-ül Hiyel'deki gibi bu romanda da belirsiz zaman ifadeleri tercih edilerek anlatıda muğlaklık sağlanır. “Rivayet ederler ki, günümüzden elli yıl kadar önce ...” (s. 57), “O gündün sonra” (s. 60), “ertesi sabah” (s. 74), “Bir zamanlar” (s. 84), “Aradan birkaç

⁹⁴⁵ İhsan Oktay Anar, Kitab-ül Hiyel, İletişim Yayınları, 27. Bsk., İstanbul 2015, s. 154.

gün geçtikten sonra ...” (S. 93), “*Vaktiyle*” (s. 100), “*Üç gün süren ...*” (s. 103), “*Bir vakitler*” (s. 121), “*Günün birinde*” (s. 127), “*... daha sonraki günler ...*” (s. 196), “*Günlerden bir gün*” (s. 205), “*Yakın zamanda*” (s. 220) gibi zaman ifadeleri bu duruma örnek gösterilebilir. Belirsiz zaman ifadelerinin kullanımının bir diğer sebebi de romanda anlatılan hikâyelerin süreğenliğinden kaynaklanır. Böylelikle masalsı atmosfer sağlanarak zamanda fantastiğin işlevinin yürümesi temin edilir.

4.3.4. Romanda Mekân

Romanda mekân olarak Anadolu’nun seçilmesi eserin gerçekliğini artırır. “*İşte Anadolu’nun bir köyünde ...*” (s. 42), “*... küçük bir Anadolu şehrinde ...*” (s. 84), “*Anadolu’nun orta yerinde bir kasabada...*” (s. 220) gibi mekân isimleriyle mekâna dair tam bir netlik oluşturulmazken; “*... Diyarbakir’de, adına Divana derler bir köy vardı.*” (s. 57), “*Tüccarların mesken tuttıkları Elem Sokağı’nda ...*”⁹⁴⁶ (s. 87), “*Erzurum’un Derman Mahallesi’nde*”⁹⁴⁷ (s. 100), “*Acıpayam Dağı eteklerine*”⁹⁴⁸ (s. 106), “*Ezine’nin Zürefa Mahallesi’nde*”⁹⁴⁹ (s. 143), “*Ezine’nin Hoyratlar Mahallesi’nde*” (s. 150), “*Bursa’ya yakın kasabalardan birinde ...*” (s. 188), “*Bursa’nın meşhur çingene mahallesinde ...*”⁹⁵⁰ (s. 195), “*Kayseri’de*” (s. 204) gibi belirli mekân isimleri kullanılmış ve gerçeklik pekiştirilmiştir.

Romanda fantastik türe dâhil edilebilecek olan mekânlar, hikâyeler arasındaki gerçek dünyanın tasvir edildiği kısımlarda tercih edilen mahalle isimleridir. Bunlar; “*Selam Mahallesi*” (s. 17), “*Aden Mahallesi*” (s. 38), “*Meva Mahallesi*” (s. 56), “*Elhalid Mahallesi*” (s. 83), “*Makame Mahallesi*” (s. 139), “*Naim Mahallesi*” (s. 188), “*Heyevan Mahallesi*” (s. 203), “*Firdevs Mahallesi*”dir (s. 219). Bu yer adlarının,

⁹⁴⁶ Bursa’nın Esenevler ve Hamitler Mahallesi’nde, ayrıca İstanbul’un Beylikdüzü semtinde Kavaklı Mahallesi’nde Elem Sokağı bulunmaktadır. <https://www.google.com.tr/maps/search/elem+sokak/@40.5846031,28.3322602,9z> (E.T: 5.12.18).

⁹⁴⁷ Erzurum’un Uzundere semtinde Merkez Mahallesi’nde Derman Sokak mevcuttur. Derman Mahallesi, Şanlıurfa’nın Haliliye semtindedir.

<https://www.google.com.tr/maps/place/Derman,+Derman+Mahallesi,+63290+Haliliye%2F%C5%9Eanl%C4%B1urfa/@37.1980212,38.8965414,14z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x153466863c59a1ad:0x46fc82069f316648!8m2!3d37.198023!4d38.914094> (E.T: 5.12.18).

⁹⁴⁸ Acıpayam, Denizli’nin bir ilçesidir.

<https://www.google.com.tr/maps/place/Ac%C4%B1payam,+20800+Ac%C4%B1payam%2FDenizli/@37.4264582,29.3284359,4578m/data=!3m2!1e3!4b1!4m5!3m4!1s0x14c72b35cec73a0b:0xc5207dc846da3b55!8m2!3d37.426385!4d29.351143> (E.T: 5.12.18)

⁹⁴⁹ Ezine, Çanakkale’nin bir ilçesidir. Ezine’de Zürefa ve Hoyratlar diye bir mahalle bulunmamaktadır. <https://www.google.com.tr/maps/@39.7876282,26.3407993,1058m/data=!3m1!1e3> (E.T: 5.12.18).

⁹⁵⁰ Bursa’daki Dere Mahallesi’nde Romanlar yaşamaktadır. <http://www.hurriyet.com.tr/bursada-roman-mahallesine-dini-kulliyeye-40482276> (E.T: 6.12.18). Yazar, bu mahalleyi ima etmiş olabilir.

“*Kur’an-ı Kerim’de adı geçen cennetin yedi katının ismi*”⁹⁵¹ olması eseri fantastiğe dâhil eden hususlardandır. Zira yazar, dünya üzerinde yer alan bir mekânı tercih etmemiş, bunun yerine İslâmî bir göndergesi olan bir mekânın ismini seçerek hayalî bir mekân oluşturmuştur.

4.3.5. Ölüm’ün Fantastik Açıdan Değerlendirilmesi

Romanda Ölüm’ün yüzündeki mührün kırılma süreci anlatılmaktadır. Bunun için de Ölüm, Cezzar Dede ile bir yolculuğa çıkarılır. Ayrıca Ölüm’le birlikte gidilen mekânların cennetin yedi katının ismi olması da bu hususta önemlidir. Zira Ölüm, manevî bir varlık olarak bu dünyadan çok diğer dünyaya ait gibidir.

Ölüm’ün sadece can alma özelliğinin olması romanda onu yalnız ve asosyal yapan taraflarındandır. Ölüm sadece canını alacağı kişiyle kısa bir süreliğine ilişki kurma eğilimindedir. Bu ilişki de karşı tarafın menfaati söz konusu olduğundan arkadaşlık adı altında değerlendirilemez. Ancak Cezzar Dede, erdemli biri olarak ölmeye hazır olduğundan Ölüm’ün, Cezzar Dede’ye tanıdığı süreç içerisinde bir arkadaşlık kurduğu söylenebilir.

Ölüm ilâhî bir varlık olduğu için de fantastik kahramanlar için geçerli olan ailenin üst tabakadan olma durumu da dolaylı olarak Ölüm için de kullanılabilir; çünkü bir melektir.

Campbell’in monomit evrelerine göre Ölüm değerlendirilirse şöyle bir sonuçla karşılaşılır. I. Yola Çıkış; 1. Ölüm’ün Uzun İhsan’ın canını alması gerekmektedir. 2. Uzun İhsan’ın canını alana kadar Ölüm, Cezzar Dede ile hikâyeler anlatmaya koyulur. 3. Ölüm, kara defterine bakarak Uzun İhsan’ın nerede olduğunu görür. 4. İlk hikâye olan Güneşli Günler’i anlatmasıyla Ölüm, ilk eşiği aşar. 5. Cezzar Dede’nin anlattığı Bidaz’ın Laneti adlı hikâye ile korku duygusuyla yüzleşir. II. Erginlenme; Cezzar Dede’nin anlattığı Bir Hac Ziyareti adlı hikâye ile Ölüm’ün erginleşme süreci başlar; çünkü Ölüm dünyanın sadece karanlık duygulardan var olduğunu sanır. Oysa Cezzar Dede “... dünyayı korku duygusuyla değil, güzellikle tanı”ması (s. 82) gerektiğini vurgular. 1. Ölüm, anlattığı Dünya Tarihi adlı hikâye ile sınavlar yoluna girer; çünkü

⁹⁵¹ Mehmet Sarı, Metinlerarası Bağlamında İhsan Ohtay Anar’ın Romanlarında Kutsal Metinlerin İzleri, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2009, s. 38.

hikâye birbirine eklenmiş üç hikâyeden oluşmaktadır ve hikâye bir kişinin nefsi ile imtihanı üzerinedir. 2. Romanda tanrıçayla karşılaşma, anlatılan hikâyelerin amacını gösterir. Buna göre olay örgüsünün tanrıçası; “*anlatmanın zevki*”dir (s. 137); hikâyeler bunun için anlatılmaktadır. 3. Baştan çıkarıcı kadın olarak bir sonraki anlatılacak hikâyenin konusunun “aşk” olarak belirlenmesi sayılabilir. 4. Cezzar Dede, Ölüm’ün anlattığı Dünya Tarihi adlı hikâyenin çok karışık olduğunu belirtmesi üzerine “... *bu kez basit bir şey ...*” (s. 188) anlatarak Cezzar Dede’nin gönlünü almayı hedefler. 5. Cezzar Dede’nin Ölüm’ün iddia ettiğinin aksine insanın arayışından sonra her şeyin bitmediğini, meşkin başladığını ve dolayısıyla “... *gülümseyen herkes cennete bakıyor...*” (s. 202) sözünü söylemesiyle Cezzar Dede, Ölüm’ün karşısında adeta tanrılaşır. 6. Ölüm, Cezzar Dede’nin kendisinden neden korkmadığını anlar. III. Dönüş; Cezzar Dede’nin daha anlatılabilecek bir konunun kalmadığını belirtmesiyle dönüş yolculuğu başlar. 1. Ölüm, her bir hikâye için bir saat ömür vereceğini söyleyerek dönüşü reddeder. 2. Uzun İhsan, pencerede asılı kalan Ölüm’e yardım ederek yaşama hakkı kazanır. 3. Cezzar Dede’nin torunları gelir ve Ölüm’e dedelerini alamayacaklarını söyler. Bunun üzerine Ölüm kendisini bir kez güldürebilmeyi torunlara teklif eder. 4. Ölüm, torunlardan birinin gözyaşı karşısında gülümser. 5. Cennete yükselir. 6. Böylelikle hem bu dünyada hem de öbür dünyada yaşama özgürlüğü elde eder.

R.L. Cameron’a göre Ölüm’e bakılırsa; 1. Ölüm, yüzündeki mührü kırabilmek ve can almaktan vazgeçebilmek uğruna kendini güldürtebilmeyi seçer. 2. İlâhî bir varlık olması ve can alması sebebiyle manevi açıdan cesaret gerektiren işler yaptığı söylenebilir. 3. Ölüm, dünyada diğer insanlar arasında normal karşılanan gülümsemek gibi bir eylemde eksiklik çeker. 4. Karşılıklı anlatılan hikâyeler aracılığıyla Ölüm, ruhsal bir maceraya atılır. 5. Ölüm, ilâhî mekânını bırakarak dünya üzerinde maceraya çıkar. 6. Gülümseyebilmek için korku, din, aşk ve cennet konularıyla anlatılan hikâyelerde benliğini keşfetme sınavlarıyla karşılaşır. 7. Cezzar Dede’nin torununun gözyaşına gülümseyerek yüzündeki mührü kırmayı başarır.

Vladimir Propp’un kahramanın eylem listesinin daha çok iyi-kötü çatışmasının olduğu eserler için geçerli olduğu söylenebilir. Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’nde böyle bir çatışma söz konusu değildir. Bu romanda aslıolan Ölüm’ün kendi doğasıyla çatışmasıdır. Bu doğanın fantastik metinlerde var sayılan kötülük olarak algılanıp

algılanmayacağı şüphelidir. Yine de Propp'a göre Ölüm'ün eylemlerine bakmak gerekirse; I. Ölüm bir melek olarak ilâhî ortamını terk ederek dünyada gezer. II. Can alma eylemi, Ölüm'e kabul ettirilir. III. Ölüm'ün can almayı kısa süreli de olsa karşı tarafla girdiği oyunlarla erteler ve bu eylemi bir bakıma durdurur. (IV.), (V.), VI. Canını verecek olanlar, türlü kurnazlıklara başvurur. VII. Ölüm, bu kurnazlıklar karşısında aciz kalır. (VIII.), IX. Ölüm, Uzun İhsan'ın canını alacağını öğrenir. X. Bunun için yola çıkar. XI. Cezzar Dede ile buldukları yerden ayrılarak Selam Mahallesi'ne gider. XII. Güneşli Günler ve Bidaz'ın Laneti adlı hikâyelerle Ölüm'ün kendini keşfetme sınavı başlar. XIII. Ölüm, Müstakbel Bağışçı olarak Cezzar Dede'nin – canını vermede sıkıntı oluşturmadığı için – korku algısını küçümser. (XIV.), XV. Ölüm, Cezzar Dede ile birlikte Meva Mahallesi'ne gider. XVI. Ölüm ile Cezzar Dede, korku ve dinin ne olduğu üzerine tartışır. XVII. Ölüm, diğer insanlardan farklı kıyafetler içinde olduğundan kolayca tanınabilir⁹⁵². XVIII. Ölüm'ün hikâyelerin “*anlatmanın zevki*” (s. 137) için anlatıldığını öne sürmesiyle Cezzar Dede'yi hikâye anlatmada yenmiş gibi görünür. (XIX.), (XX.), XXI. Cezzar Dede'nin torunları, Ölüm'ün ve Cezzar Dede'nin peşindedir. XXII. Ölüm ile Cezzar Dede, torunlara yakalanmadan yolculuklarına devam eder. XXIII. Ölüm, Uzun İhsan'ın oturduğu Firdevs Mahallesi'ne gelir. XXIV. Ölüm'ün ablası Uyku, Ölüm'ün can almasına engel olur. XXV. Ölüm, torunlara kendisini güldürmeyi teklif eder. XXVI. Torunlardan biri, Ölüm'ü gülümsetmeyi başarır. XXVII. Torunlar, Ölüm'ün kim olduğunu anlar. (XXIX.), (XXX.), XXXI. Ölüm, cennete yükselir, şeklinde sıralanabilir.

Romanda Propp'un listesindeki yukarıda belirtilen gerçek manada bir hasmın olmaması sebebiyle; IV. Hasmın Bilgi Elde Etme Yolları, V. Hasma Kurbanı Hakkında Bilgilerin Verilmesi, VIII. Hasmın Ailenin Bir Üyesine Zarar Veya Haksızlık Vermesi, XIV. Kahramanın Büyülü Vasıtayı Elde Etmesi, XIX. Masal Başlangıçlarındaki Kötülük veya Eksikliğin Giderilmesi, XX. Kahramanın Geri Dönüşü, XXIX. Kahramanın Yeni Bir Fiziki Görünüm Alması ve XXX. Hasmın Cezalandırılması basamakları atlanılmıştır. Ancak bu eksikliğin romanın fantastik yanına zarar verdiği söylenemez. Ayrıca Campbell ve Cameron'un ilkelerine göre

⁹⁵² “*Bu kara cübbeli ve uzun boylu şahıs, başına, üstelik simsiyah bir namaz takkesi ya da ona benzer bir şey giymişti. Elli yaşlarında görünüyordu. Uzunca bir siyah sakalı, soğuk, içe işleyen mavi gözleri vardı. Kısacası Ölüm, kara giysileri ve ifadesiz bakışlarıyla, masallarda anlatıldığı kadar korkunçtu.*” (s. 10).

romanın fantastiğe uyumlu olduğu görölmektedir. Öyleyse Ölüm'ün bu romanda fantastik bir kişiliğe sahip olduğu ileri sürülebilir.

4.3.6. Romandaki Diğer Fantastik Özellikler

Roman, Ölüm'ün erginleşme sürecini anlatmaktadır. Bunun dışında anlatılan hikâyelerde Güneşli Günler'de Alyanak lâkaplı Bora Mete'nin ölümüyle Sağır lâkaplı ressam hocanın, Bir Hac Ziyareti'nde İlimdâr adlı imamın, Dünya Tarihi'nde Salih'in, Hırsızın Aşkı'nda Fezai'nin, Şarap ve Ekmek'te Sefa adlı imamın erginleştiği söylenebilir. Buradan yola çıkarak Ölüm de dâhil olmak üzere romanın olumlu yönde bir değişim olgusu üzerine kurulu olduğu ortaya çıkar ve bu değişim en çok da Ölüm'ün kimliğinde meydana gelir.

Romandaki fantastik etki, ilâhî bir varlık olan Ölüm'ün dünyadaki sıradan insanlarla karşılaştırılmasıyla oluşturulmuştur. Böylelikle anormal olan bir şey normal kişiler tarafından tecrübe edilmiştir. İşte bu yüzleşmenin eserdeki esas fantastik etki olduğu düşünülebilir.

Ölüm'ün bir kişi olarak var olması ve canını alacağı kişilerin yanısıra diğer insanlara da görünmesi, Ölüm'ün yüzünde duygusuz olması için bir mührün olması, beş yaşlarındaki bir çocuğun yirmi okkalık bir gülleyi kaldırabilmesi, Naim Mahallesi'nde güneş resmi çizince odaya aşırı bir aydınlığın dolması, Ölüm'ün ablası Uyku'nun varlığıyla insanların uyuması ve Ölüm'ün yüzündeki mührün Cezzar Dede'nin torunlarından bir kız çocuğunun gözyaşı akıtması üzerine kalkarak Ölüm'ün cennete yükselmesi romandaki gerçek dünyanın betimlendiği ara bölümlerdeki fantastik olaylar olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca Ölüm ve Cezzar Dede'nin anlattığı hikâyeler içinde de Bidaz'ın Laneti'nde Bidaz'ın altın'dan olması, ona dokunan bir insanın onu canlandırabilmesi ve Bidaz'ın dokunduğu kişinin altına dönüşmesi; Bir Hac Ziyareti'nde kurtlarla arkadaşlık edebilen vahşi bir çocuğun olması; Dünya Tarihi'nde güzel bir kızın gökkuşağının altından geçmesiyle erkeğe dönüşmesi, Ehriban adlı kızın aynadaki yansımasının erkek kardeşi olduğunu söylediği Azazil'e ait olması, Salih'in eşi Hürmüz'ün ruhu göklere yükselirken eteğinden tutması ve eline inme inmesi, Ehriban'ın bir şeyler okuyarak Salih'in tutulan elini çözmesi, İspirto'nun Hadissiyatı

adlı kitaptan Salih'in hayaletinin çıkması; Ezine Canavarı'nda hiç öldürülemeyen bir canavarın oluşması; Şarap ve Ekmek'te Bestenur'un uçarak cennete gitmesi ve babası ağır yemekler yemese onu da beraberinde cennete götürebilecek olması, melun bir yaratığın bu hikâyedeki varlığı; Gökten Gelen Çocuk'ta Gülerk'in gökten gelmesi, çok büyük kuvvetler gerektiren işleri çocuğun başarabilmesi ve bir leylek tarafından çocuğun ağlayarak cennete götürülmesi hikâyelerde yer alan fantastik olaylardandır.


Ayrıca romanda Ölüm'ün canını alacağı kişilerin yerini gösteren “*kara kaplı defteri*”, Dünya Tarihi adlı hikâyedeki Azazil'de bütün bilgilerin saklı olduğu “*bilgelik meyvası*”, Hırsızın Aşkı'nda kendi kendine çalan keman romandaki fantastik nesnelere dendir.

Roman, Ölüm'ün kendini tanıma sürecini ele aldığından Todorov'un fantastik izleklerinden “*ben izlekleri*”nin romanda ele alındığı söylenebilir; çünkü bu izlekler kişinin manevî gelişimini ortaya koymaktadır. Bu romanda da söz konusu manevî gelişim Ölüm ile birlikte anlatılan hikâyelerdeki kişilerin de gelişimi vurgulanarak sağlamlaştırılır.

Romanda en büyük kararsızlık ilkesinin Puslu Kıtalar Atlası ve Kitab-ül Hiyel'de olduğu gibi romanın sonunda ortaya çıkar. Cezzar Dede aslında tüm roman boyunca Cezzar Dede ile Ölüm'ün hikâyelerini Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri adlı kitaptan torunlarına okumaktadır ve torunlarının uyku vakitleri gelince kitabı okumayı bitirir. Bununla birlikte okunan hikâye kitabının içinde de ayrı bir Cezzar Dede ile on bir torunun olması okuru kararsızlığa düşürür. Zira okur, gerçek ile hayâl arasında kalır. Okunanların birer kurmaca mı, yoksa gerçek mi olduğuna roman cevap vermediği gibi kararsız kalan okur da bu soruya bir yanıt bulma gereği duymaz. Böylelikle bir eserin fantastik olabilmesi için Todorov'un kararsızlık ilkesi gerçekleşmiş olur.

Roman; insanların canını almada bir tahsildar olmaktan yakınan ve insanların kendisini sürekli kandırmaya çalışmasından bıkan Ölüm'ün, can alma görevini yerine getirebilmek adına kişiliğine mâl edilen duygusuzluğunu yenerek özgür kimliğine kavuşmasını anlatır. Bu açıdan bakıldığında kahramanlıkla ilgili fantastik olan görev fantezisi alt türüne romanın girdiği söylenebilir; çünkü bu alt türde de kişinin olmak istemediği bir kişilikten kurtularak yeni, özgür kimliğine ulaşmasının hikâyesi aktarılır.

4.4. Amat'ta Fantastiğin Bir Tür Olarak İzleri

239 sayfa olan romanda⁹⁵³, yazar başlıklar vererek ana olayı bölmemiş, sadece anlık zaman atlamalarının, geriye dönüşlerin ya da anlatı odağının değiştiği yerlerde bir gemi resmini; “” kullanmayı tercih etmiştir. Bu resim, tezimizin romanın özeti kısmında yazarın kullandığı şekliyle aynen verilmiştir. Onun haricinde yazar bu romanında, sadece bir yerde satır aralığı bırakmış, bu yer de tezimizde “*” işaretiyle gösterilmiştir.

4.4.1. Amat'ın İçeriği

1670 senesinde Galata'daki insanlar paraya çok düşkünken yalnız “*deli marangoz*” (s. 11) paraya tamah etmez.

*

Galata'da yaşayan Hekim Avram⁹⁵⁴ Efendi'nin bir gece konağının kapısına gözleri çıkmış bir adam getirilir. Hekim, adamın gözlerini sakince yerine yerleştirdikten sonra ona kimi görüp de şaşkınlıktan gözlerinin yuvalarından çıktığını sorar. Adam bu soruya, *deli marangoz* cevabını verir.

“*Aziz Piyer Kilisesi*”nde⁹⁵⁵ (s. 13) zangoçluk⁹⁵⁶ yapan Ohannes⁹⁵⁷, kiliseye bağışlanan paraları aşırıldığı için kiliseden atılır ve bir hamamda tellaklığa başlar. Kendisi tellak olmasına rağmen temiz değildir. Zangoç, o gece cebinde para olduğunu anladığı *deli marangoz*a yaklaşır ve günahlarından arındıracağı şeklinde ona vaatlerde bulunur. *Delis marangoz* hiçbir şey demeden Ohannes'in bütün isteklerini yerine getirir. Ohannes, *delis marangozun* temizliğini tamamladıktan sonra ona yeni kıyafetler giydirir. Dinine göre yaptığı temizliğin vaftizden sayılabilmesi için *delis marangozu* şarap içmek ve ekmek yedirmek için bir meyhaneye götürür. Ohannes yiyip içerken

⁹⁵³ Kitabın ilk baskısı 2005'te yapılmıştır. İncelemede İhsan Oktay Anar'ın Amat romanının İletişim Yayınları'ndan 2015'te çıkan 14. baskısı kullanılmıştır. Alıntı ve göndermelerin sayfa numaraları metin içinde verilmiştir.

⁹⁵⁴ Hz. İbrahim'in bir önceki adı, “... *Avram (Abram), Ahd-i Atik'in diğer yerlerinde Avraham (Abraham) olarak geçmektedir. Tevrat'a göre İbrâhim'in adı önce “ulu ata” mânâsında Abram iken daha sonra “milletlerin babası” anlamında Abraham'a dönüşmüştür.*” Daha fazla bilgi için bkz. Ömer Faruk Harman, *İbrâhim*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 2000, C. 21, ss. 266-272.

⁹⁵⁵ İstanbul'un Galata semtinde Perşembe Pazarı Caddesi'nde yer alan kilise. Daha fazla bilgi için bkz. <http://www.tas-istanbul.com/portfolio-view/galata-saint-pierre-katolik-kilisesi/> (E.T. 17.12.18).

⁹⁵⁶ **zangoç, -cu a. Erm.** Kilise hizmetini gören ve çan çalan kimse. Akalın, 2010.

⁹⁵⁷ İsrailoğulları'na gönderilen peygamberlerden Hz. Yahya'nın İbranice'deki adı. “... *Kefas'ın Kudüs'te başkâhınlık yaptığı dönemde “vaftizci” sıfatıyla tanınır.*” Daha fazla bilgi için bkz. Mahmut Aydın, *Yahyâ*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 2013, C. 43, ss. 232-234.

deli marangoz ona eşlik eder. Deli marangoz, kalkıp gideceği sırada Ohannes borcunu ödemesini isteyince; cebindeki “*tam iki yüz kırk yedi gümüş akçe*”⁹⁵⁸ (s. 18) olan kesesini Ohannes’in önüne fırlatıp tersaneye⁹⁵⁹ gider. Bu tersanede ona yardımcı olan “*Eşek İsrâfil*”⁹⁶⁰ (s. 18) adlı bir çocuk vardır.



Tayfalar⁹⁶¹ gemiye yük yüklerken Göbelez⁹⁶² Baba ve diğer arkadaşları, geminin bir başka yerinde mangal yakmış keyif çatmakta, geminin ne zaman denize açılacağına dair konuşmaktadırlar. İnançlarına göre pazartesi yola çıkmaları gerekir; “*Çünkü salı kan günüdür.*” (s. 20). Tarihte bütün kanlı eylemler neredeyse o gün yapılmıştır. Diğer tayfalar çalışırken Göbelez Baba’yı ve arkadaşlarını rahat içinde gören Abuzer⁹⁶³ Reis, onları azarlayıp cezalandırdıktan sonra yanlarından ayrılır.

Gemi mürettebatına katılmak üzere saraydan gönderilmiş, “*ikinci büyük rütbe*” (s. 24) sahip olacak Süleyman⁹⁶⁴ Reis diğer adıyla Kırbaç Süleyman, geminin kaptanı Diyavol⁹⁶⁵ Paşa ile konuşmak için kamarasına⁹⁶⁶ gider. Oldukça ürkütücü bir kamarası olan Diyavol Paşa, onu gemiye kendisinin almadığını, saray tarafından gemiye gönderilen bir emir eri olduğunu Süleyman Reis’e belirtir. Bu yüzden ondan vereceği emirlere uymasını ister ve eğer beğenmezse gidebileceğini de ifade eder. Süleyman Reis, yaklaşık “*15 dakika*”lık (s. 27) düşünme süresince kamarayı turlar.

⁹⁵⁸ **akçe** a. **1.** Bir paranın üçte biri kıymetinde, gümüşten yapılmış, eski Osmanlı sikkesi. Parlatır, 2014.

⁹⁵⁹ **tersane(I)** a. [*İt.tersane* + < *Ar.dâru’s-sinâ’a*] **1.** Savaş gemilerinin yapıldığı yer. **2.** Denizcilik işlerinin idaresi ve idare edildiği yer: *umûr-ı bahriyye*. **3.** (sonradan) Her türlü geminin yapıldığı ve tamir edildiği yer. Parlatır, 2014.

⁹⁶⁰ **İsrâfil** öz.a. [*Ar.*] Kıyamet kopacağını öttürecek boru ile bildirecek olan dört büyük melekten biri. Parlatır, 2014.

⁹⁶¹ **tayfa** a. *Ar. tâ’ife* **1. den.** Gemide türlü işlerde çalıştırılan sefer işçisi: “*Kayıta hem ben hem de tayfam uyandık.*” -Halikarnas Balıkcısı. **2.** Bu sefer işçilerinin topluluğu: “*Esrarkeş, serseri tayfası hava almak için çıkar, balık tutar, getirir kasabaya, satarlar.*” -S. F. Abasıyanık. **3.** Zeytin toplayan işçi. **4. hkr.** Bir adamın yanında bulunan yordakçılar, koşuntu. Akalın, 2010.

⁹⁶² **göbelez** a. Ufak genç zağar, küçük genç ev köpeği. Parlatır, 2014.

⁹⁶³ **âb-ı zer** a. **1.** Altın suyu. **2.** Safran suyu. **3.** Altın renkli şarap. Parlatır, 2014.

⁹⁶⁴ Hz. Davud’un oğludur, ayrıca İsrailoğulları’na gönderilen bir peygamberdir. Bazı kaynaklar ondan peygamber değil de kral olarak bahseder. Batılı kaynaklarda bilgiye düşkün olduğunun üzerinde durulur. Edebiyatta ise onun tabiat güçlerine, hayvanlara, bitkilere hükmetmesinden ve sıradışı bazı varlıklarla iletişim hâlinde olmasından bahsedilir. Bu durum Kur’an-ı Kerim’de de geçer. Daha fazla bilgi için bkz. Ömer Faruk Harman, Hüseyin Akkaya, *Süleyman*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 38, İstanbul 2010, ss. 56-62.

⁹⁶⁵ “*Batılı dilciler arasındaki yaygın kabul, iblis kelimesinin “en büyük şeytan” mânasındaki Grekçe diabolostan Arapça’ya geçtiği yönündedir (Jeffrey, s. 47; EI, II, 351). (...) Yahudi ve hristiyan literatüründe şeytanla bağlantılı olarak satan, satanas, satanel kelimeleri dışında “beliar/belial” (ışsıksız/değersiz), “beelzebub/beelzebul” (semavi evin sahibi), “şemyaza/şemihaza” (adı güçlü), “azazel” (engebeli ve dik yamaç veya eski İsrail’de kendisine günah keçisi kurban edilen tanrı, Levililer, 16/1-22; Mişna, Yoma, 6/1), “mastima” (suçlayıcı), “sammael” (Tanrı’nın zehri), “diabolos” (iftiracı), “lusifer” (ışık taşıyıcı), “mefistofeles” (yok edici/yalancı) gibi isimler kullanılmıştır.*” İlyas Çelebi, Salime Leyla Gürkan, *Şeytan*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 39, İstanbul 2010, ss. 99-103.

⁹⁶⁶ **kamara** a. [*İt.camera*] **1.** Vapur odası. **2.** Avrupa devletlerinde meclis. Parlatır, 2014.

Eline aldığı bir kemanın yapım tarihinin “15-20 yıl sonrasının tarihi” (s. 28) olması onu şaşırtır. Karar verebilmek için rastgele seçtiği bir kitabın ilk cümlesini okur. Okuduğu cümlede iyilerin mükâfatının cennet, kötülerin ise “... *tıpkı hayvanlar gibi yok olup gitmek ...*” (s. 29) olduğunu görür.



Okuduklarından bir günahkâr olarak kendisinin de yok olacağını düşünen Süleyman Reis çok sinirlenir. Çünkü ölmemeye yemin etmiştir. Daha sonra eline aldığı “*Ölümsüzlüğün Sırrı*” (s. 30) adlı kitabın ölümsüzlük hakkında olması Süleyman Reis’in gemide kalmasına sebep olur. Zira kütüphanedeki kitaplar ölümsüzlük hakkındadır ve bu, Süleyman Reis’in işine çok yarayacaktır.



Diyavol Paşa hem Ali Reis’e hem de Süleyman Reis’e gemiye taşınan yükleri ve topları kontrol etme emri verir. İkisine de aynı görev verildiği için Ali Reis ile Süleyman Reis bir rekabet içerisine girer. Ancak Süleyman Reis’in deniz ve savaş konusunda Ali Reis’ten daha tecrübeli olduğu ortaya çıkar.

O sırada yeniçerilerden mürekkep “50-55 kadar” (s. 34) tüfenkçi gemiye katılmak üzere gelir ve bir teftiş başlar. Teftiş yapılırken geminin diğer mürettebatı da çıkan telaşa ortak olduğundan geminin yükleme işi aksar. Bunun üzerine Süleyman Reis, yeniçerilere çabuk olmaları yönünde bağırır; çünkü salı gününün “*Sabah ezanı okunmadan*” (s. 39) yola çıkmak ister. Ne var ki alınan tüm tedbirlere rağmen gemi, ezandan sonra hareket eder. Adı “*AMAT*”⁹⁶⁷ (s. 41) olan bu gemi bir sefer gemisidir ve Konstantiniye’ye ganimet getirmekle yükümlüdür.



“*Üç saat*”tir (s. 42) yol alan gemide herkes rütbesine göre bir yerde kalır. Tayfalar geminin en rahatsız edici bölgesinde, kaptanlar ve yardımcıları ise en rahat yerinde dinlenir. Tayfa ve yeniçeriler, bu duruma sinirlenmesin diye onlara içki dağıtılır.

⁹⁶⁷ “*Kitabü’l İber’de anlatıldığına göre, Kedigöz Âbidin Dede Hazretleri, İbrance’deki ‘EMET’ sözcüğünün, ‘gerçek’ anlamına geldiğini söylemişti. Sabatay Sevi’nin müritlerinden biri olan Galatalı hekim Avram Efendi, bir hahamın çamurdan bir insan yapıp alnuna ‘EMET’ yani ‘gerçek’ yazdığını, böylece bu ‘insanın’ canlanıp her emri yerine getirdiğini; ama kelimenin başındaki ‘Alef’ harfi silindiğinde ‘EMET,’ ‘MET’ yani ‘ölüm’ olduğu için çamurdan yapılan bu bedenin canını kaybettiğini anlatmıştı. Bunların yanında Avram Efendi, ‘EMET’ kelimesini Navarinli Yahudilerin ‘AMAT’ diye telâffuz ettiklerini söylemiştir.*” (ss. 233-234).



Konstantiniye'den “6 saat” (s. 46) uzaklıkta olan gemi, Batı'ya gitmesi gerekirken sürekli kible yönünde seyrederek. Tayfalar, duruma geminin uğurlu olduğu yönünde bir açıklama getirirler de aslında bu, geminin kaburgasından birinin büyük olmasından kaynaklanır. Bu yüzden Süleyman Reis, büyük olan bu parçadan geminin önüne “*bir kadın heykeli yont*”masını (s. 48) marangozdan ister.



Süleyman Reis marangoza heykel için güzel bir tasvir yapar ve sonunda da ağlar. Marangoz yaptığı heykeli; Amat, “*Ege Denizi 'ne*” (s. 49) çıkmadan söylenilen yere çakmaya başlar.



Gemide suç işleyenlere cezasını vermek için dindar bir cellât bulunur. Gemide sıkıntı çıkarırlar geminin en rahatsız yeri olan; “*cehennem*” (s. 51) diye adlandırılan kafese hapsedilir ve Cellât tarafından orada suçlulara ceza uygulanır.

Bir kadın meselesi yüzünden kavgaya tutuşmuş iki kişiye günde üç kere yirmişer sopa olan cezalarını vermek üzere Cellât, kafese gider. Kafesteki iki adam, “*kaygusuz*” (s. 51) denilen uyuşturucu bir madde içtiklerinden çakır keyiftir. Bu iki adam Cellât'tan da kaygusuzdan içmesini ister. Cellât gözüne zavallı göründüklerinden bu isteklerini yerine getirir ve kaygusuzdan birkaç nefes çeker. Ardından, kafesin altında bir kapak olduğunu fark eder. Adamlara o kapağı sorunca, adamlar oranın Malik⁹⁶⁸ adlı biri tarafından korunan “*Saîr güvertesine*”⁹⁶⁹ (s. 52) çıktığını söyler. Cellât iyice meraklanır ve Malik'in de iznini alarak beraber Saîr güvertesinde dolaşmaya başlarlar. Saîr, “*Sakar*”⁹⁷⁰ (s. 53), “*Cahîm*”⁹⁷¹ (s. 53),

⁹⁶⁸ Mâlik; “*Cehennemî idare eden meleklerin isimlerinden biri.*” M. Sait Özervarlı, *Mâlik*; Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 29, Ankara 2004, ss. 40-42.

⁹⁶⁹ “*Saîr. “Tutuşturmak, alevlendirmek” anlamındaki sa ‘r kökünden sıfat olup Kur ‘ân-ı Kerîm ‘de biri fiil şeklinde olmak üzere on yedi âyette yer alır. Saîr Kur ‘an ‘da çoğunlukla cehennemî bir adı olarak, bazan da “tutuşturulmuş, alevli ateş” mânâsında kullanılmıştır. Aynı kullanılış hadislerde de mevcuttur (Wensinck, el-Mu ‘cem, “saîr” md.).*”

⁹⁷⁰ “*Sakar. “Şiddetli bir ısı ile yakıp kavurmak” anlamındaki sakr kökünden isimdir. Dört âyette cehennem kelimesi yerine kullanılmış, bunlardan Müddessir sûresinde (74/28-29), “yaktığı şeyi tüketircesine tahrip etmekle birlikte sönmeyip yakmaya devam eden ve insanın derisini kavuran” şeklinde nitelendirilmiştir. Kurtubî ‘ye göre sakar kemiği değil eti yakıp tahrip eder (et-Tezkire, s. 448). Bu yorum kelimenin sözlük anlamına ve Kur ‘an ‘daki kullanımına da uygun düşmektedir.*”

⁹⁷¹ “*Cahîm. “Kat kat yanan, alevi ve ısı derecesi yüksek ateş” anlamında olup yirmi altı âyette ve bazı hadislerde geçer. Kur ‘an ‘da daha çok cehennem yerine, birkaç âyette de “tutuşturulan yakıcı ateş” anlamında kullanılmıştır” Bekir Topaloğlu, *Cehennem*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C.7, İstanbul 1993, s. 227.*

“*Hutame*”⁹⁷² (s. 53), “*Lezâ*”⁹⁷³ (s. 54) katlarını sırasıyla gezerler. Bu katlarda küçükten büyüğüne günahkârlar işkence görmektedir. Son kat olan “*Hâviye*”ye⁹⁷⁴ (s. 54) Malik korktuğu için Cellât tek başına girer. Bu katta sonsuza kadar tek bir günahkâr kalacaktır. Cellât o “*mahkûm*”u (s. 54) görür görmez uyanır ve adamları kendi paralarını sayarken yakalar. Adamlar cezalandırılacaklarını düşünürken Cellât gördüğü rüyanın hayra çıkması için bütün parasını o iki adama “*sadaka olarak ver*”ir (s. 55).



Gemide ayak işleriyle uğraşan “*aylakçılar*” (s. 55) vardır. Bu aylakçılardan biri de İsrâfil’dir. Bir gün aylakçılar arasında çıkan bir kavgada ortaya bir “*pirinç boru*” (s. 57) çıkmış, onu kimin üfleyeceği hakkında bahse tutuşulmuştur. Cüssesinden beklenmedik bir hareketle Eşek İsrâfil boruyu üflemeyi başarmış ve o günden itibaren borucu olmuştur. Görevi; zâbit “*Teyakkuz!*”⁹⁷⁵ (s. 57) diye bağırınca boruyu üflemdir. Nitekim fazla zaman geçmeden boruyu üflemdir zorunda kalır.



Bir savaş olduğunu sanan bütün mürettebat tam tekmil hazır olduktan sonra Diyavol Paşa güverteye çıkarak hedeflerinin deniz kıyısındaki “*aslan biçiminde kaya!*” (s. 59) olduğunu söyler. Bunun bir tatbikat olduğunu anlayan Ali Reis ve mürettebat biraz rahatlamasına rağmen Süleyman Reis her şeyi ciddiye almaktadır. Hatta Ali Reis’in yanlış emirlerinin gemiyi farklı bir yere sürüklediğini görünce kendisi emirler yağdırmaya başlar. Kaya, uzun bir sürede parçalanır. Süleyman Reis mürettebatın ve bilhassa Ali Reis’in hazırlıklı olmadığını; ancak kendi emirleriyle kayanın parçalanabildiğini bildirmek için Diyavol Paşa’nın kamarasına gider. Amacı ikinci kaptan olmak ve böylelikle ölümsüzlükle ilgili kitapları rahatlıkla okuyabilmektir.

⁹⁷² “*Hutame*. “*Kırmak, ufalayıp tahrip etmek*” anlamındaki *hatm* kökünden *mübalâğa ifade eden bir sıfat olup Kur’an’da yer aldığı bir tek sûrede, “Allah’ın yüreklere kadar tırmanan tutuşturulmuş ateşi” diye açıklanmıştır (el-Hümeze 104/4-7). Hutame cehennemin bütününe ait bir isim olabileceği gibi belli bir kısmını ifade etmek üzere de kullanılmış olabilir.*”

⁹⁷³ “*Lezâ*. “*Hâlis ateş*” anlamına gelen kelime Kur’an’da bir yerde geçmekte ve “*bedenin uç organlarını söküp koparan*” diye nitelendirilmektedir (el-Meâric 70/15-16).”

⁹⁷⁴ “*Hâviye*. “*Yukarıdan aşağıya düşmek*” anlamındaki *hüviy* kökünden isim olan *hâviye* “*uçurum, derin çukur*” mânâsına gelir. Kur’an’da sadece bir yerde zikredilmiş ve aynı yerde “*harareti yüksek ateş*” diye de tefsir edilmiştir (el-Kâria 101/9-11). *Hâviye cehennemin adı olarak bir hadiste de geçmektedir (Nesâî, “Cenâ’iz”, 9).*” Bekir Topaloğlu, *Cehennem*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C.7, İstanbul 1993, s. 227.

⁹⁷⁵ *teyakkuz a.* [< *Ar.yakaza*] (ç. b. *teyakkuzât*) Uyanma, ibret gözünü açma, intibah. Parlatır, 2014.



Süleyman Reis, Diyalvol Paşa'nın kamarasına gittiğinde kapıda Amat gemisinin mimarı marangoz “*Nuh Usta*”y⁹⁷⁶ (s. 67) görür. Paşa, onu kendisine hizmetçi eylemiştir; ancak yaptığı işten Usta pek de memnun değildir. Geldiği bildirilen Süleyman Reis kamaraya girerek tatbikat hakkında bilgi verir. Diyalvol Paşa, Süleyman Reis'ten ancak mürettebata “*yapmak istemeyeceklerini*” (s. 68) yaptırırsa onu “*koca reis*” (s. 68) tayin edeceğini söyleyince Süleyman Reis, kamaradan dışarı çıkar çıkmaz kıyıda görünen köyün camisinin minaresinin yıkılma emrini verir. Mürettebat, Müslüman olduğundan bu emri yerine getirmekte tereddüt eder; fakat tehditlerden dolayı minareyi yıkar. “*Artık yapmak istemediklerini de yap*”tıklarından (s. 71), Süleyman Reis sevinçlidir.



O gece Diyalvol Paşa kamarasında, yalnız Süleyman Reis'in davet edilmediği bir ziyafet verir. Yemek boyunca mürettebat, Süleyman Reis'in aleyhinde konuşur. En sonunda Diyalvol Paşa, Süleyman Reis'i koca reis ilân edince herkes çok sinirlenir. Özellikle Ali Reis buna karşı çıkar. Bunun üzerine Diyalvol Paşa, bunun bir emir olduğunu söyler ve Ali Reis'in reisliğini elinden alarak onu tayfaların olduğu yere gönderir.



Gemideki Hekim İbrahim Bey, bir dönmedir. Zamanında Konstantiniye'de dışçilik yaparken doktorların aslında en büyük günahkârlar olduğunu düşünmüş ve insanları Allah'ın verdiği ıstırapla baş başa bırakmıştır. Bu yüzden insanlar ona gelmekten vazgeçmiş, o da savaş gemilerinde hekimliğe başlamıştır. İşte bu hekim, gemideki tatbikatta bacağına top düşen topçubaşının bacağını kendi odasında keser ve ölmesine ramak kala hayatını kurtarır.

⁹⁷⁶ En uzun yaşayan büyük peygamberlerdendir. Kavmi tufanla yok edilmiştir. Tufandan önce kendisine inşa edilecek gemi için bazı kaynaklarda gofer ağacı bazı kaynaklarda Hint meşesi yetiştirip, bu ağaçlardan gemi yapması istenmiştir. Tevrat ve İncil'e göre; tufandan sonra Tanrı ile aralarında bir sözleşme yapılmış ve yedi kurallı “*Nuh Kanunları*” buna göre hazırlanmıştır. Buna göre; insanlar kan dökmeyecek, kanlı et ve canlı hayvan yemeyecek, gayri meşru ilişkide bulunulmayacak, insan öldürmeyecek, puta tapmayacak, Tanrı'yı inkâr etmeyecek, hırsızlık yapılmayacaktır. Daha fazla bilgi için bkz. Ömer Faruk Harman, *Nûh*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 33, İstanbul 2007, ss. 224-227.



Tayfalar Süleyman Reis'in kim olduğunu merak ederlerken Kul Rıza, tayfa arasında bu konunun konuşulmasını istemez. Ancak Göbelez Baba'nın kışkırtmasıyla Kul Rıza, onun kim olduğunu anlatır. “*Bir yıl kadar önce*” (s. 82) Rum dönmesi karısı Aliye ile birlikte Navarin'de⁹⁷⁷ yaşamış. Bir gün yaşadıkları köyü Venedikli⁹⁷⁸ korsanlar basmış ve içinde karısı varken evlerini yakmışlar. Süleyman, karısını kurtaramadığı için acı çekmesin diye vurmuş ve o günden sonra o korsanlardan intikam almaya yemin etmiştir.

Tayfalar bu kez de geminin nereye gitmekte olduğunu merak edince, Kul Rıza; “*Malta ile Tunus arasında*”⁹⁷⁹ (s. 83) iki Osmanlı fırkateynini⁹⁸⁰ batıran hayalet gemiyi aradıklarını onlara söyler. Göbelez Baba ise Diyavol Paşa'yı zamanında Âsım⁹⁸¹ adlı bir simyacının kandırdığını ve altınlarını çaldığını ifade eder. Âsım'ın “... *bir kalyonla Cezayir taraflarında bir yere git*”tiği (s. 88) haberi geldiğinden buldukları geminin de o yöne gittiğini belirtir. Göbelez Baba, bunları anlatırken herkesin uyuyakaldığını görünce sinirlenir ve o da uyumaya başlar.



Sabah vakti, Ege Denizi ortalarında Amat durdurulur ve marangozun tamamladığı kadın heykelinin başının heykele takılması izlenir. Heykel bir bütün oluşturunca, tüm mürettebat sevinçle marangozu kutlar, Süleyman Reis de sevdiğine kavuşmanın “... *ilk ve son kez mutlu*”luğunu (s. 90) yaşar.



Süleyman Reis o gün boyunca takılan kadın heykelinden ilhamla ruh üzerinde düşünür. Ertesi gün Diyavol Paşa'nın kamarasından çıktığı bir zamanı fırsat bilerek kamaraya girip kitapları karıştırır. Rastgele çekip aldığı kitabın bir sayfasında yine

⁹⁷⁷ Yunanistan'ın Mora yarımadasında bir liman şehir. “*Manyalılar'ın isyanından cesaret alan Venedik donanması Morosini kumandasında önce Koron'u ve 7 Haziran 1686'da eski Navarin'i, 14 Haziran'da da yeni Navarin'i ele geçirdi.*” Daha fazla bilgi için bkz. İdris Bostan, *Navarin*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 32, İstanbul 2006, ss. 441-443.

⁹⁷⁸ Venedik, İtalya'da bulunan tarihî bir şehir. Daha fazla bilgi için bkz. Maria Pia Pedani, *Venedik*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 43, İstanbul 2013, ss. 44-47.

⁹⁷⁹ Malta; “*Akdeniz'de Sicilya ile Afrika arasında bir ada devleti.*” Daha fazla bilgi için bkz. Metin Tuncel, İdris Bostan, *Malta*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 27, Ankara 2003, ss. 538-542.

⁹⁸⁰ Tunus; “*Kuzey Afrika'da ülke.*” Daha fazla bilgi için bkz., Füsun Soykan Baykal, İsmail Yiğit, Ahmet Kavas, Kadir Pektaş, *Tunus*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 41, İstanbul 2012, ss. 384-400.

⁹⁸¹ *fırkateyn a.* [< *İt.fregatone*] *den.* Üç direkli bir tür savaş gemisi. Parlatır, 2014.

⁹⁸¹ *âsım s.* [< *Ar.ismet*] **1.** Günahtan ve yasaktan kaçınan (kimse). **2.** Namuslu, iffetli. Parlatır, 2014.

günahkârların hayvanlar gibi yok olacağı yönündeki cümleyi okuyunca canı sıkılır ve bunun bir tesadüf olup olamayacağını anlamak için bir önceki okuduğu kitabı kütüphanede arar.

O sırada Diyavol Paşa, kamarasına girer. Suçluluk duyan Süleyman Reis'e karşın Diyavol Paşa, kitaplarını karıştırmak için istediği zaman kamarasına girebileceğini söyler ve ona, neyi merak ettiğini sorar. Süleyman Reis de merak ettiği şeyin ölüm ve ölümsüzlük olduğunu ifade eder. Bunun üzerine Diyavol Paşa konuyla ilgili birkaç kitap önerir ve önerdiği kitaplara birlikte göz atarlar. Bir yandan kitaplara bakarlarken diğer yandan Diyavol Paşa, sarı bir sıvı içmektedir. Süleyman Reis, niçin içtiğini sorunca unutmak için içtiği cevabını verir. Diyavol Paşa, Süleyman Reis'e istediği zaman kamarasına girebileceğini yineler; fakat "*kara kaplı bir kitab*"a (s. 95) asla dokunmamasını tembih eder. Süleyman Reis, kamaradan çıkarken neyi unutmak istediğini sorunca Diyavol Paşa "*En büyük günahımı*" (s. 95) şeklinde yanıtlar.



O sırada Abuzer Reis, güvertede havaya bir el ateş eder. Aşçının lanetli olduğuna dair bir söylenti çıkaran mürettebat, sağ eline geçirdiği torbanın açılmasını istemektedir. Bunun üzerine aşçı torbayı açtıktan sonra bir el hareketi ile karşılaşan mürettebat onu linç etmeye hazırlanır. Aşçı da herkesten kendisini dinlemesini rica eder. Aşçı, Konstantiniye'de bir konakta çalışmaktadır. Bir gün efendisi imambayıldı isteyince patlıcan almaya çarşıya giderken bir dilencinin ondan para istemesi üzerine el hareketi yapar. Dilenci de "*Elin kurusun! diye beddua ed*"er (s. 98) ve o günden sonra o eli öylece kalır. Hikâyesini duyan mürettebat sakinleşir ve herkes köşesine çekilir. Diyavol Paşa, aylakçıların birinden kamarasını temizlemesini ister. Çocuk, temizlik yaparken çok susar ve Diyavol Paşa'nın "*sarı sıvı*"sından (s. 98) içince kendine dair her şeyi unutuverir.



O gece hava çok açık olduğundan ertesi gün bir fırtınayla yüzleşeceklerini herkes bilir. Buna karşın Diyavol Paşa hiçbir şey yokmuş gibi gemiyi Süleyman Reis'in emrine verir ve kamarasına çekilir. Çok geçmeden fırtına başlar. Alınabilecek bütün tedbirleri almalarına rağmen gemi yalpalar durur. Tam alabora olacakları anda

Süleyman Reis “*Ey rüzgâr! Dur artık!*” (s. 101) şeklinde bağırır ve fırtınadan eser kalmaz. O günden sonra Süleyman Reis “*rüzgârın efendisi*” (s. 102) ilân edilir.



Fırtına geçtikten sonra Amat'ta “*garip olaylar*” (s. 102) yaşanır. Mürettebattan biri sürekli “*Bülbüül Recep*” (s. 102) diye sayıklar ve her şeyden elini çekerek derin bir hüzne kapılır. Sadece o değil, bütün mürettebat yavaş yavaş o hüzne kapılmaya başlar. Bazı kişiler ilginç bir şekilde hiçbir şeye tepki vermeden bazı isimler sayıklar. Herkes bunun suçunu Nuh Usta'dan bilirken gaipten haber verdiği ve “*remil*”⁹⁸² (s. 103) falı baktığı için kimse onu suçlamak istemez. Gemideki yirmi bir kişinin falında da aynı işaretlerin çıkması sonucu, herkesin zamanında birini öldürdüğü ve sayıklanan isimlerin vaktiyle öldürülen kişilerin isimleri olduğu ortaya çıkar. Ayrıca gemideki yakışıklı bir delikanlının Diavol Paşa'nın kamarasındaki aynaya bakınca kendisini çirkin görüp delirmesi de diğer garip bir olaydır.



Amat, “*Matapan Burnu'na*”⁹⁸³ (s. 106) yaklaşırken bir Venedik kadirgasıyla aralarında savaş çıkar. Amat'ın bir kısmına zarar veren ve onu yağmalamaya çalışan Venediklileri; Süleyman Reis ve yeniçeriler öldürür. Kadirga da geri çekilmek zorunda kalır. Bütün o karmaşanın içerisinde Diavol Paşa “*keman*” (s. 111) çalar. Hâlbuki arkalarından bir de Venedik kalyonu gelir. Süleyman Reis, gemide kalyona karşı tedbirler alırken Diavol Paşa onu kamarasına çağırır. “*Yunan filozofu İbni Parmen'in müridi olan âlimin kaleme aldığı bir risâle*”⁹⁸⁴ (s. 115) ona gösterir. Kitabın ölümsüzlük hakkında olduğunu; fakat okunduktan sonra hemen yakılması gerektiğini söyler ve Süleyman Reis'ten kitabı okumasını ister. Süleyman Reis ise bir kalyonun yaklaştığını, güvertede bulunması gerektiğini izah etmesine rağmen Diavol Paşa onu anlamaz. Süleyman Reis de çaresizlikle kitabı okumaya başlar. Kitap bitince Diavol Paşa'nın dediği gibi yakılması gereken bir kitap olduğuna kanaat getirir ve güverteye

⁹⁸² **remil, -mli a.** [< Ar.**remil**] (ç. b. **rimâl, ermil**) **1.** Kum. **2.** Sayılarla veya kum taneleri ile fala bakma, birtakım işaretler ve sayılar kullanılarak gaipten haber verme oyunu: “*Remlin ahkâmını gerçek sanma / Gaybı Allah bilir aldanma*” (Nâbî) Parlatır, 2014.

⁹⁸³ Matapan Burnu; “... Yunanistan'ın güneyinde bulunan Mora Yarımadası sahilinde” bir yerdir. https://tr.wikipedia.org/wiki/Matapan_Muharebesi (E.T: 18.12.18).

⁹⁸⁴ Parmenides; “*Antik Yunan felsefesinde rasyonalizm geleneğinin ilk filozoflarından biridir.*” <https://tr.wikipedia.org/wiki/Parmenides> (E.T: 18.12.18).

çıkarak bütün mürettebata kalyonla girecek oldukları savaştan ötürü cesaretlendiren bir konuşma yapar.

Birbirlerine ağır hasar verdikten sonra Amat, kalyona rampa atacağı sırada geminin kaptanı kalyonu patlatır. Amat da iyi hâlde değildir. Bir an önce bir limanda tamir edilmesi gerekir. Süleyman Reis, Diyavol Paşa'nın kamarasına gidip haritadan nerede olduklarını ve en yakın limana ne kadar uzaklıkta olduğunu tayin etmeye çalışır. Gidecekleri yer "*Malta Adası*"nda (s. 127) çok tehlikeli bir limandır; çünkü adanın şövalyelerinin gemiyi batırma riski vardır. Süleyman Reis bu riski göze alarak oraya gitmeyi tercih eder; çünkü yanlarında asla hedefini ıskalamayan "*Emilio Santos*"⁹⁸⁵ vardır.

Bu sırada Diyavol Paşa'nın kaybolduğu ortaya çıkar. Bütün gemi aranmasına rağmen Paşa bir türlü bulunamaz; ancak onun "*çok yakın*"da (s. 127) olduğuna dair Süleyman Reis'in içinde bir his vardır.



"*Amat'ın Malta'ya doğru seyretmesinden 40 yıl kadar önce*" (s. 129) Konstantiniye'de yeniçeri bölüğüne alınmak üzere getirilen çokça oğlan soyularak incelenir. Bu çocukların arasında sürekli gülümseyen "*Daniyal*"⁹⁸⁶ (s. 130), "*53. Orta*"ya (s. 130) düşer. Orada getir-götür işlerine bakan Daniyal, bir gün aşçıbaşının uygunsuz bir hareketi karşısında çok gülmek ister; fakat ayıp olacağını düşünerek odasına çıkar. Odasında tepine tepine kahkaha atarken odanın çökmesi sonucu aşçının üzerine düşer ve adamın sağ kolu ile sol bacağının kırılmasına sebep olur. Bunun üzerine yeniçeriler, Tunus'a yapılacak sefer için onu götürmeye karar verir. Eline ilk defa silah tutuştururlar; fakat onu da düzgün ateşlemeyi beceremez. İspanyollarla yapılan savaşta bir İspanyol'u öldürür ve ne yaptığına inanmadığından cesedin başından uzun müddet ayrılmaz. Öldürdüğü adamın adı "*Emilio Santos*"tur (s. 136). O günden sonra Daniyal, vurduğu hiçbir şeyi ıskalamaz ve kendisine hediye edilen bir silahtan ötürü adı "*Fitilli Daniyal*" (s. 136) olur. Eskisi gibi gülmeyen, asık suratlı

⁹⁸⁵ Emilio Santos Corchero, 1935 doğumlu İspanyol fizikçi. Kuantum mekaniği ile ilgilenir. Einstein'in "Tanrı zar atmaz." diye özetlediği nedensellik ilkesini savunur.

Daha fazla bilgi için bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Emilio_Santos_Corchero (E.T: 18.12.18).

⁹⁸⁶ Ahd-i Atik'te İsrailoğullarına gönderilen peygamber olarak geçer. İsmi anlamı İbranice'de "Tanrı hükmetti" anlamına gelir. Çocukken esir alınmış ve Buhtunnasr'ın olduğu saraya köle olarak verilmiştir. Saraydaki marifetleri ve rüyaları açıklama gibi yetenekleriyle vezirliğe kadar yükselir. Daha fazla bilgi için bkz. Ömer Faruk Harman, *Dânyâl*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 1993, C.8, ss. 480-481.

birisine dönüşen Daniyal, “Yeniçeri Ocağı’ndan” (s. 137) kaçar ve uzun bir süre sonra geri gelir. Öldürdüğü ilk adam olan Emilio Santos’un kemiklerini almış, ocağa gelerek o adamın kemiklerini yere döküp Fitilli Daniyal’ın öldüğünü, kendisinin Emilio Santos olduğunu söylemiştir.



Hıristiyanlar gibi bir sakal bıraktığından “Sakal” diye anılan Fitilli Daniyal, yani Emilio Santos, Amat’ın Malta koyuna yaklaşabilmesi için Süleyman Reis’in kendisine korumacı olarak seçtiği adamdır.

Amat’ın koya yaklaşabilmesi için iki filika⁹⁸⁷ adamın, koyu şövalyelerden temizlemesi gerekir. Yeniçeriler bütün bu şövalyeleri öldürdükten sonra geriye sadece yine şövalyelerden olan “Aragonlu Nicolas Cotaner”⁹⁸⁸ emrindeki (s. 142) bir şövalye kalır. Yalnız bu şövalye teke tek bir dövüş ister. Bu yüzden karşısına Süleyman Reis çıkar. Kimin yeneceği pek belli olmayan dövüşte aniden bir silah patlar. Kurşun, Süleyman Reis’in kolunu sıyrır ve şövalyeye isabet eder. Silahı ateşleyen, şövalyenin yardımcılarındandır. Yanlışlıkla efendisini vurmuştur. Kendisi de yeniçeriler tarafından etkisiz hâle getirilir. Böylelikle Amat, güven içinde Malta koyuna yaklaşır.



Sakal’ın yaraladığı bir şövalyeyi iki yeniçeri takip eder ve onun can çekişen bedenini bir çalı arkasında bulurlar. Bu sırada koyda bir yandan Amat tamir edilir; diğer yandan da Hekim İbrahim Bey, yaralı askerlerle ilgilenir. Bu yaralılardan bir tanesi de şövalyedir. Şövalye kendisine gösterilen ilgi ve alâkadan dolayı Kur’an-ı Kerim’i görmek ve bir vasiyetnâme yazmak için divit ile mürekkep ister. İbrahim Bey, şövalyenin bu isteğini kırmaz. Yamağı Habil⁹⁸⁹ ile şövalyeye istediklerini gönderir.

⁹⁸⁷ **filika a.** [< *İt.feluca*] Kürekle veya yelkenle hareket eden güvertesiz küçük gemi. Parlatır, 2014.

⁹⁸⁸ Aragon; “İspanya’nın kuzeydoğusunda bağımsız bir bölge; 1035-1833 yılları arasında burada hüküm süren ve Endülüs’teki İslâm hâkimiyetine son veren hıristiyan krallığı.” Daha fazla bilgi için bkz. Abdülkerim Özaydın, *Aragon*, Türkiye Diyanet Vakfı, İslâm Ansiklopedisi, C. 3, İstanbul 1991, ss. 263-265.

Nicolas Cotoner; 1663 ve 1680 yılları arasında Malta’yı yöneten Marc Antoni Cotoner’in oğlu 61. İspanyol prens. Daha fazla bilgi için bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Cotoner (E.T: 18.12.18).

⁹⁸⁹ Hz. Âdem ile Hz. Havva’nın ikinci oğlu. İsminin anlamı İbranîce’de “*soluk, nefes, buhar*” gibi anlamlara gelmekle birlikte Akkadca’da “*oğul*” anlamında da bulunmaktadır. Tanrı’ya sunulan kurbanlar neticesinde Tanrı’nın Hâbil’in kurbanını beğenmesi, Kâbil’in beğenmemesi üzerine Kâbil, Hâbil’i öldürür ve yeryüzündeki ilk cinayet işlenir. Daha fazla bilgi için bkz. Ömer Faruk Harman, *Hâbil ve Kâbil*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 14, İstanbul 1996, ss. 376-378.

Şövalye, Habil'e Kur'an-ı Kerim'i okumasını söyler. Delikanlı Kur'an-ı Kerim'i okurken altı çizili bir âyetin anlamını şövalye sorunca delikanlı; "*insanlardan öyleleri vardır ki, inanmadıkları hâlde 'Allah'a ve ahiret gününe inandık,' derler.*"⁹⁹⁰ (s. 153) şeklinde tercüme eder. Şövalye o sırada diviti Habil'in boğazına saplar ve Türkler'in orada olduğunu haber vermek üzere "*haberleşme topu*"nun (s. 153) olduğu yere çıkar. Topu tam ateşleyecekken bir yeniçeri silahını ona doğrultmuş hâlde durmasını emreder.



Amat'ın bütün tamir işlemlerinin bittiği sırada bir top patlaması duyulur ve herkes topun patladığı yere gittiğinde şövalyenin ve hekimin yamağının cesetleriyle karşılaşır. Atılan top yüzünden diğer köylerdeki şövalyeler oraya toplanmadan bir an önce koyu terk etmeleri gerekir. Süleyman Reis herkese talimatlar verirken Amat'ın gönderinde mürettebatın gemiye geri dönmesini belirten "*mavi bayrak*" (s. 156) dalgalanır. Bayrağı kimin çektiğine dikkatlice bakınca uzaktaki geminin güvertesinde Diyavol Paşa'yı görürler. Herkes filikalara binip Amat'a ulaştığında Süleyman Reis, Diyavol Paşa'ya nerede olduğuna dair hesap sorar. Diyavol Paşa, uykusuzluktan hayal görmeye başladığını, dinlenmesi gerektiğini belirterek kendisinin hep kamarasında olduğu cevabını verir. Hatta bu durumu Abuzer Reis de onaylayınca kafası karışan Süleyman Reis, kamarasına gönderilir. Artık tayfalar arasında "*Gül Ali*" (s. 159) diye anılan Ali Reis, kamarasına giden Süleyman Reis'e bir zar verir ve zarın sürekli "*2-2-2-1*" (s. 160) geldiğini, bunun üzerine düşünmesini söyler. Ali Reis'in delirdiğine hükmeden Süleyman Reis, üç kere üst üste zarı atınca iki rakamıyla karşılaşır, zarın hileli olduğunu düşünür. Yatağına uzanıp zarı fırlattığında bir rakamı gelir; fakat o, bunu göremez.



Amat, kıyıdan ayrılırken peşine şövalyelere ait "*üç kalyon*" (s. 162) takılır. Diyavol Paşa, Abuzer Reis'e o kalyonları atlatmasını emreder ve geminin direğine ay yıldızlı bayrak yerine kendi sancağı olduğunu söylediği "*aysız geceler kadar kara*" (s. 162) bir bayrağı çektirir.

⁹⁹⁰ Bakara Sûresi, 8. Âyet. "*İnsanlardan bazıları da vardır ki, inanmadıkları halde 'Allah'a ve ahiret gününe inandık,' derler.*" Hzr. Ali Özek, Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2. Bsk., Ankara 1993, s. 2.



Abuzer Reis'in Malta kalyonlarına yakalanmamak için geminin fenerini yakmaması tayfa arasında bir “kara leke” (s. 163) olarak addedilir ve bu durumdan utanılır.

Nuh Usta'nın “mübarek ve rahmanî bir kişioğlu” (s. 164) olduğunu söyleyen tayfa o zamana kadar onun gemideki çoğu kişinin falına baktığını ve falda da herkese aynı şeyin çıktığını belirtir. Buna göre gemideki herkes zamanında bir adam öldürmüştür. Göbelez Baba buna inanmaz ve aralarında en ufak olan Eşek İsrâfil'i yanına çağırıp kimseyi öldürüp öldürmediğini sorar. Bunun üzerine İsrâfil, babasının kendisini kullandığı için onu öldürdüğünü ifade eder. O zaman, gemideki her insanın bir cinayet işlediğine inanılır.

Tayfa bu kez sohbetin konusunu Nuh Usta'dan, geminin meşe ağacından yapılmasına getirir. Aslında meşe ağacından gemi yapılmamasına rağmen buldukları gemi tam “247 meşe ağacı”ndan (s. 170) yapılmıştır. Bu da gemideki insan sayısına eşittir; yani gemideki her kişiye bir meşe ağacı düşmektedir.⁹⁹¹ Bunu öğrenen Göbelez Baba, lanetli bir gemide olduklarına kanaat getirir.

O sırada Abuzer Reis, tüm mürettebata o zamana kadar görmedikleri bir ziyafet çeker. Feneri söndürdüğü için sinirli olan mürettebat yemeği bitene kadar Abuzer Reis'e dua eder. Ne var ki yemek bittikten sonra tekrar beddua etmeye başlarlar. Abuzer Reis'i çekiştirirlerken “dışarıdan garip bir ses” (s. 173) duyan tayfa güverteye çıktığında geminin direğinde bir baykuşun uğuldamakta olduğunu görür ve bunun “Gemiye uğursuzluk getirece”ğinden (s. 173) korkarlar.



Bir şekilde o baykuştan kurtulmanın yollarını ararlar; ancak açık sularda oldukları için ne yapacaklarını bilemezler. Hatta bir tanesi baykuşu indirmek için direğe çıkar; fakat o sırada gemiye çekilen kara sancak başına dolanır ve kör olur. Bu çıkan curcunada Diyavol Paşa güverteye gelir ve fenerin neden yakılmadığının hesabını Abuzer Reis'ten sorar. Bunun üzerine onu “alçak” (s. 174) ilan ederek günlük

⁹⁹¹ Yunanca'da meşe “dryas” demektir ve meşe ağaçlarının her birinin dryad'ının yani bir tür ağaç perisinin olduğuna inanılır. Daha fazla bilgi için bkz. Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 15. Bsk., İstanbul 2007.

parasını artırır. Gemideki tayfalar üstlerine o şekilde leke süren bir adamın para yoluyla da olsa ceza almasına sevinir.



“*sinir buhranı geçirdiği*” (s. 175) sanılan Süleyman Reis, İbrahim Bey tarafından muayene edilir. Bu muayenede sıradışı bir şeye rastlanmaz. Ancak Diyavol Paşa'nın kızacağını bildiğinden mutlaka bir delille gitme ihtiyacı duyar ve bazı kelimeler karşılığında kalbinin dakikada kaç attığını kaydeder. Muayenesine devam ederken “*teyakkuz borusu*” (s. 176) çalınca İbrahim Bey kamarayı terk eder. Süleyman Reis de kamaradan çıkmaya teşebbüs eder; fakat kapısındaki nöbetçiler tarafından durdurulur.



İki ay yıldızlı “*firkateyn*” (s. 177) Amat'a ateş açar. Mürettebat kendilerinin de Türk olmasına rağmen açılan savaşa bir anlam veremez. En sonunda Amat'ın sancağının siyah olduğunu görünce durumu anlarlar. Tayfalardan biri sancağı indirmeye çalıştığı anda Diyavol Paşa karşı çıkar ve “*günahkâr*”larla (s. 179) dolu olan bir gemiye en çok siyah rengin yakıştığını belirtir. Ardından da gemidekilerin tek tek en gizli günahlarını saymaya başlar. Göbelez Baba kendi günahını işlerken yalnız olduğunu söyleyince Diyavol Paşa “*Ben oradaydım. Ben sana günah işleyen ellerinden daha yakıным!*”⁹⁹² (s. 181) diyerek gemideki herkesin günahlarının bedelini ödeyene kadar kara sancağın inmeyeceğini ifade eder.



Yapılan deniz savaşında Amat, bir firkateyndeki bütün mürettebatı öldürür, diğer firkateyne de ağır zarar verir. Bunun üzerine Diyavol Paşa, hasarlı firkateynin peşinden gitme emri verir. “*yarım saat*”ten (s. 184) sonra firkateyne yaklaştıkları sırada firkateynden bir güvercin uçurulur ve çok geçmeden gemi infilâk eder.



İbrahim Hekim hasta koğuşunda yaralılarla ilgilenirken Diyavol Paşa, Suut⁹⁹³ ve Kelle adlı iki kişiyi kamarasına çağırır. Suut ve Kelle, Diyavol Paşa'nın emriyle

⁹⁹² “*Andolsun, insanı biz yarattık ve nefsinin kendisine fısıldadıklarını biliriz ve biz ona şah damarından daha yakıным.*” Kaf Sûresi, 16. Âyet. Hzr. Ali Özek, Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2. Bsk., Ankara 1993, s. 518.

⁹⁹³ **su'ûd(I)** ç.a. [Ar.sa'd'in ç. b.] **1.** Kutsal sayılan yıldızlar. **2.** Erkek adı. Parlatır, 2014.

Nuh Usta'dan meşe palamudu aldıktan sonra hasta koğuşuna giderler. Deniz savaşı sırasında ağır yaralanan ve birkaç saat sonra ölen Abuzer Reis'in ağzına aldıkları meşe palamudunu yerleştirirler. Cesedi bir çuvala koyarak kimseye görünmeden geminin ambar kısmına inerler. Cesedi boş ambara koyup üstüne kireç döktükten sonra ambardan çıkarlar. Hâlbuki açık sularda gemide ölenlerin cesedinin denize atılması gerekmektedir.



Amat bir “*uğursuz sisin içine*” (s. 188) girer. Sis çok yoğun olduğundan güvertenin bir diğer ucunu görmek imkânsız hâle gelir. Bu sırada Süleyman Reis, Diyavol Paşa'nın odasına çağrılır. Süleyman Reis, başta odada kimseyi bulamaz. Eli, Diyavol Paşa'nın dokunma dediği kitaba gidince arkasından onun sesini işitir ve kitabı yerine bırakır.

Diyavol Paşa içinde ölümsüzlük verdiği söylenen otların olduğu bir kitabı vermek üzere Süleyman Reis'i kamarasına çağırmıştır. Birlikte kitabı inceledikten sonra Diyavol Paşa kamaradan çıkar. Süleyman Reis de verilen kitabın rastgele açtığı bir sayfasında “*gebre otu*”nun (s. 192) üç yüz otuz üçüncü yaprağının ölümsüzlük verdiğini okur. Süleyman Reis, rafları karıştırınca otun adında bir kitap olduğunu ve kitabın üç yüz otuz üç yapraktan oluştuğunu görür. Kitapta “*664. sayfaya kadar*” (s. 192) hep Azazil yazmakta, altı yüz altmış beşinci sayfadan sonra “*garip sözcükler*” (s. 192) bulunmaktadır. Süleyman Reis, kitabın üç yüz otuz üçüncü yaprağını alıp odayı terk eder.



Amat sisin içinde ilerlerken mürettebatın iyice sınırları bozulur ve olmayan şeyler görmeye başlarlar. Sonrasında top atışları duyarlar. “*Venedik donanmasının tam ortasında*” (s. 194) kaldıklarını fark ederler.



Kimileri Amat'ın Venedik donanmasından kurtulduğunu, kimileri ise başlarına bir bela geldiğini yazmıştır.

su'ûd(II) a. [Ar.] 1. Yukarı çıkma, yükselme, ağma, sukût karşıtı. 2. *astr.* Bir yıldızın en yüksek yere yaklaşması. 3. Erkek adı. Parlatır, 2014.



Mürettebat, Venedik donanmasının ortasında kaldıkları için bir yandan ölümden diğer yandan da onca zamandır denizde olmalarına rağmen hâlâ bir gemi bile ele geçiremeyip ganimet alamadıklarından yakınmaktadır. O sırada Diyavol Paşa kamarasında Venedik donanmasından nasıl kurtulabileceklerini zabıtlere anlatırken birden kamarasının kapısı çalar. Az evvel ganimet alamamaktan yakınan mürettebat, donanmanın peşinden gelecek “*nakliye gemileri*”ni (s. 199) ele geçirmeyi önerir. Diyavol Paşa bunu reddetse de Süleyman Reis o işin yapılmayacak bir şey olmadığını ifade ederek onay verir.



Süleyman Reis nakliye gemisini nasıl ele geçireceklerini anlatır. İki asker, filikayla nakliye gemisi gelirken haber vermek üzere Amat’ın arkasına geçer. Nakliye gemisi görüldüğünde ise Amat’a haber verirler.



Nakliye gemisinin geldiği haberini alan mürettebat savaş hazırlığına başlar. Gemi iyice yaklaşınca onun bir nakliye gemisi değil, bir “*şalopa*”⁹⁹⁴ (s. 203) olduğu ortaya çıkar. Süleyman Reis dur emri verecekken toplar ateşlenir ve gemiye halatlar atılır. Atılan halattan hırsız bir maymun Amat’a çıkar. Yeniçeriler diğer gemiye geçeceklerken kan tüküren iki farenin kendi üzerlerine doğru geldiğini görür ve kaçarlar. Buna karşın gemiden birkaç malzeme almayı unutmazlar. Süleyman Reis, gemideki bütün mürettebatın vebadan öldüğünü keşfedince bir şeye dokunulmaması gerektiği yönünde bağırır; fakat mürettebat yağmanın sarhoşluğuyla Süleyman Reis’i duymaz.

Diyavol Paşa, şalopayı Amat’a bağlamalarını, “*Navarin*”e (s. 205) gideceklerini söyler. O sırada can çekişen ve kan tüküren fareyi gören mürettebat veba üzerine konuşmaya başlar. Birisi, Nuh Usta’nın kendisine vebadan koruyan bir muska yazdığını ve içinde meşe palamudunun olduğunu belirtir. Bu muskadan bütün mürettebat ister.

⁹⁹⁴ *şalupa a. (şalu’pa) İt. scialuppa den.* Küçük bir gemi gibi kullanılabilen büyük sandal. Akalın, 2010.

Kul Rıza, gemide “*garip şeyler*” (s. 206) döndüğünü hisseder ve uzun zaman önce Konstantiniye’de kara sancaklı bir geminin iki ay yıldızlı gemiyi batırdığı haberinin çıktığını; hâlbuki o olaya birkaç gün önce kendilerinin dâhil olduğunu söyler. Aynı şeyin nasıl iki kere olabileceğine akıl erdiremez.

O sırada Amat’ın Navarin’deki denizcilerin mezarında biten “*247 meşe ağacından*” (s. 207) yapıldığı bahsi açılır ve geminin her zerresinde o merhum denizcilerin çığlıklarının olduğu hissedilir. Lanetli bir gemide olduklarını düşünürlerken geminin direğindeki baykuş ötmekte ve şalopadan gelen maymun, mürettebatın değerli eşyalarını çalmaktadır.



Süleyman Reis, Kebire adlı kitaptan kopardığı üç yüz otuz üçüncü sayfayı inceler. Anlamsız olan bu kelimelerdeki harflerin birer şifre olduğunu anlar ve şifreyi çözer. Kâğıtta “*Ruhunu Diabolos’a sat.*” (s. 213) yazmaktadır. Süleyman Reis, bunu saçma bulur ve kâğıdı yırtıp atar.



Tayfalardan biri sevgilisini düşünürken sisin içinden çıkan Venedik savaş gemisindeki aslan heykelini sevgilisi sanır ve çığlık çığlığa kalır. Birden Amat sisin içinden çıkınca bu savaş gemisi onları vurur. Süleyman Reis de mürettebata “*devamlı teyakkuz*” (s. 216) emri verir. Süleyman Reis’in kurnaz hamleleri sayesinde bu savaş gemisi batırılır.



Gemi, Navarin’e ilerlerken “*135*” (s. 218) kişi vebadan ölür. Diğer vebalı hastalar da Diyavol Paşa’nın emriyle ölümlerinin atıldığı ambara yatırılarak üzerlerine kireç dökülür.



Navarin’e doğru ilerlerken sisten kurtulan Amat, hemen arkasında Venedik savaş gemisini görür ve savaşmak için hazırlanır. Amat, yakınına kadar gelmesine rağmen bir ateş bile açmayan gemideki herkesin vebadan öldüğü anlaşılır. Bu yüzden de Süleyman Reis, gemiyi patlatma emri verir.



Süleyman Reis, Amat'ın güvertesinde ilerlerken Ali Reis yanına gelir ve Diyavol Paşa'nın yasakladığı kitabı okursa emeline ulaşabileceğini söyler. Ali Reis'in teşvikiyle cesaretlenen Süleyman Reis, Diyavol Paşa'nın kamarasına gider. Orada kimsenin olmadığına kanaat getirince yasak kitabı okumaya başlar ve kendisini bir neşe kaplar. Hâlbuki Diyavol Paşa kamaradaki aynadan onu izlemektedir. Kitaba iyice dalan Süleyman Reis'in arkasından kendisine ihanet ettiğini söyleyen Diyavol Paşa belirir. Artık yasak kitabın hepsini olmasa bile bir kısmını okuduğundan neşeli olan Süleyman Reis'e bu ihaneti karşılığında gemideki ölülerin bulunduğu ambara atılma cezası verilir.

Süleyman Reis ambara girince ölülerin kokmadığını ve herkesin alnında “AMAT” (s. 226) yazdığını fark eder. O sırada Eşek İsrâfil'e bakarken çocuk bir anda gözlerini açar ve elindeki boruyu üfler.



“Arap İmam'ın kahvehanesi”nde (s. 227) insanlar denizcilikle ilgili hikâyeler anlatır. Bu hikâyeler medreselerdeki öğrencileri hayale sürüklediği için padişah emriyle yasaklanır; çünkü çocuklar medreselerden kaçarak denizci olmaya karar verir. Amat da bu hikâyelerden birisidir. Buna göre Amat hikâyesinin birden fazla sonu vardır.

Süleyman Reis, ambardan Amat'a bağlı şalopaya atlar ve geminin üzerinde isminin yazılı olduğu ilk harfe nişan alarak onu Mat'a ya da “MET”e (s. 233) çevirir ve geminin patlamasına sebep olur. Zira Emet, İbranice'de “gerçek” anlamına gelirken met; ölüm demektir.

Diğer bir son ise Amat, Navarin'e varınca zamanı geri alma gücüne sahip Diyavol Paşa'nın, Süleyman Reis'i eşinin yaşadığı “üç yıl öncesine” (s. 235) götürdüğü şeklindedir.

Bu hikâyeyi dinleyenlerden biri olan hesap düşkünü “Cuma Bey” (s. 236), Süleyman Reis'in okuduğu yasak kitabın adının ne olduğunu merak eder ve bu hikâyeyi bilenlerden “Musa Efendi'nin” (s. 238) evine gelir. Adam o sırada can çekişmesine rağmen Cuma'nın sorusuna cevap verir. Süleyman Reis'in okuduğu

yasak kitabın adı Amat'tır. Bunun üzerine Cuma Bey, hikâyenin gerçek olup olmadığını sorunca “*Amat ne kadar gerçekse bu hikâye de o kadar gerçek*” (s. 239) diyerek vefat eder. Cuma Bey, bunu öğrenince bir gemiye yazılmaya karar verir.

4.4.2. Şahıs Kadrosu

Romanda olaya yön veren kişiler; Diavol Paşa, Süleyman Reis, Nuh Usta, Ali Reis, Abuzer Reis, Göbelez Baba, Kul Rıza, Eşek İsrâfil, Fitilli Daniyal, Hekim Avram Efendi, Ohannes, Hekim İbrahim Bey, Cellât, Âsım, Aliye, Habil, Suut ve Kelle, Cuma Bey, Musa Efendi, geminin mürettebatı ve kahvehanedeki kişiler şeklinde sıralanabilir.

4.4.3. Romanda Zaman

Roman, milâttan sonra “1670 yıl”ında (s. 9) Hekim Avram Efendi'nin kapısının önüne gözleri çıkmış bir adamın getirilmesiyle başlar. Aynı sene içerisinde olmasa da yaklaşık olarak romandaki olayların zamanının 1670'ler olduğu söylenebilir. Bu durum, Süleyman Reis'in Diavol Paşa'nın kamarasında bulunduğu kemanın yapım tarihinden anlaşılmaktadır. Kemanın üzerinde “1699” (s. 28) tarihi vardır ve Süleyman Reis buna; “15-20 yıl sonrasının tarihi” (s. 28) şeklinde bir yorumda bulunur. Öyleyse romandaki vaka zamanının ve vaka zamanına bağlı olarak anlatma zamanının –anlatıcı olimpik olduğundan– 16. yüzyılın son çeyreği olduğu söylenebilir. Yazar, eserin son sayfasına “10 Eylül 2005”in (s. 239) tarihini atmış ve böylelikle yazma zamanını da belirtmiştir. Eserin yazıldığı tarihten sonra okuyacak olan okur için vaka zamanı ile arasında üç yüz seneyi aşkın bir zaman mesafesi vardır. Böylelikle yazar yine okur ile eser arasında tarihten oluşan bir kinaye mesafesi ortaya koymuştur.

Eserde fantastik metinlerin özellikle seçtiği karanlık ve belirsiz zamanla ilgili ifadelerle karşılaşılır. Yazar, Amat'ta vakit olarak diğer romanlarından daha fazla bir şekilde geceyi kullanır ve bu durum eserdeki korku ve gerilim unsurunu arttırarak fantastiği oluşturmada yardımcı olur. Yazarın bu tercihi dair; “O gece” (s. 11, 19, 99), “Güneşin doğmasına 7 saat kala” (s. 18), “karanlık gökkubbe altında” (s. 27), “bir gece vakti” (s. 46), “Gece yarısına doğru” (s. 58, 163), “Aynı günün gecesi” (s. 71), “Gece vakti” (s. 80, 128, 224), “günün akşamı” (s. 90), “Güneş batmış” (s. 98), “gece yarısı” (s. 99), “alacakaranlıkta” (s. 106), “gece yarısından beri” (s. 106),

“gecenin serin havasını” (s. 118), “o gece karanlığında” (s. 139), “zaman zaman ay görünüyor” (s. 140), “gecenin karanlığı” (s. 141, 143) “akşama kadar” (s. 149), “Gece boyunca” (s. 174), “geceler boyunca” (s. 188), “akşama doğru” (s. 188), “o gece vakti” (s. 200), “akşamüstü” (s. 216) gibi zaman ifadeleri örnek verilebilir.

Bununla birlikte gündüz vaktine dair zaman ifadeleri de az değildir. “Konstantiniye’den ayrıldıklarının ikinci günü öğle vakti ...” (s. 50), “Şafak vakti” (s. 66), “ikinci ezanı” (s. 67), “Sabah vakti” (s. 89), “Ertesi sabah” (s. 99), “Şafak sökmek üzereydi.” (s. 119), “güneş doğmadan önce” (s. 119), “sabaha karşı” (s. 128) “Havanın ağarmasına az bir zaman kalmıştı.” (s. 141), “Şafak söktüğü sırada” (s. 146), “Güneş batana kadar” (s. 162), “Sabah olmuştu, ama hava kapalıydı.” (s. 177), “Sabah” (s. 201) gibi gündüze has zaman ifadeleri yazarın geceye ilişkin zaman ifadelerinin oluşturduğu kasveti eserden kaldırmaz. Zaten gündüzle ilgili ifadelerde de fazla bir aydınlık yoktur; çünkü kullanılan ifadeler ya akşamın öncesinde ya da sonrasında gelir. Yani hava her hâlükârda karanlıktır.

Ayrıca romandaki belirsiz zaman ifadeleri; “Konstantiniye’den üç saat kadar önce ayrılan ...” (s. 42), “Kış mevsimi” (s. 47) “Konstantiniye’den ayrıldıkları sabahtan bu yana ...” (s. 56) “bir yıl kadar önce” (s. 82), “vaktiyle” (s. 97), “Amat’ın Malta’ya doğru seyretmesinden 40 yıl kadar önce ...” (s. 129), “tam 42 gün sonra” (s. 137), “üç-beş saat” (s. 183), “en az altı saate” (s. 150), “iki saat sonra” (s. 154), “en az altı saat” (s. 184), “yarım saat” (s. 194), “Geçen günkü” (s. 196), “birkaç günden beri” (s. 207), “Tez zamanda” (s. 208), “Saatlerdir” (s. 214), “Ertesi gün” (s. 216), “Sonraki günler” (s. 217), “son iki gün içinde” (s. 217), “Her Allah’ın günü” (s. 227), “Yarımdan tezi yok” (s. 239) şeklinde sıralanabilir. Bu belirsizlik, zaman olarak romanın bütününe sinmiş hâldedir. Yazar her ne kadar romanın başında kesin bir tarih belirtmiş olsa da bu belirsiz zaman ifadeleri yüzünden eserde kurgu dâhilinde zamanı tayin etmek zorlaşır. Bu durum da eserin zaman açısından fantastik olmasına hizmet eden durumlardandır.

Yazar, romanın başlangıcında 1670 senesini belirtmiş ve olayları kronolojik sırayla vermiştir. Sadece anlatı odağının değiştiği sıralarda; romanda görülen yeni kişi hakkında bilgi verilmek kaydıyla geriye dönüşler yapılmış, kişi tanıtıldıktan sonra tekrar 1670 tarihine geri dönmüştür.

4.4.4. Romanda Mekân

Romanda olaylar sabit olarak Konstantiniye'nin semtleri olan; “*Galata*” (s. 9), “*Kasımpaşa*” (s. 18), “*Fatih*” (s. 237) gibi yerlerde geçmekle birlikte, bu semtlerde bulunan belirli mekânların ismi de anılmaktadır. Bunlardan bazıları; “*Galata Zindanı*”⁹⁹⁵ (s. 235), “*Konstantiniye’de yeniçerilerin kaldığı Et Meydanı kışlasında, yani ‘Yeni Odalar’ denilen yerde ...*”⁹⁹⁶ (s. 129) olarak sayılabilir. Bunun dışında yazarın Konstantiniye için kurguladığı mekânlar olarak da; “*Sofuayyaş Mahallesi’ndeki Ulucabacı Camii*” (s. 238), “*Bibiliebe Sokağı (...) Darbedirek Hanı*” (s. 238) sayılabilir. Yani yazar sadece gerçek mekânlarla sınırlı kalmamış, ayrıca gerçek mekânın içine kurgusal ya da hayalî denilebilecek mekânlar da yerleştirerek fantastik türün esaslarından birini yerine getirmiştir.

Aslında bir gemi olarak Amat’ın da bir mekân olarak alınması gerekir; çünkü olayların çoğu bu gemide geçer. Ayrıca bu gemiye dair fantastiğe dâhil edilebilecek önemli tasvirler de yapılır. Bunlardan bir tanesi her ne kadar Cellât’ın rüyası olsa da önemlidir; çünkü yazar, İslâmiyet’te cehennem’in yedi kapısı ya da katları olarak geçen mekân isimlerini gemiyle özdeşleştirerek verir. Hatta bu özdeşim, Amat’ta suçluların kapatıldığı “cehennem” adlı kafeste görülmesiyle pekiştirilir. Cellât, rüyasında “*Saîr*” (s. 52), “*Sakar*” (s. 53), “*Cahîm*” (s. 53), “*Hutame*” (s. 53), “*Lezâ*” (s. 54) ve “*Hâviye*” (s. 54) güvertelerini tek tek gezer ve burada küçükten büyüğüne günahkârların işkencelerine şahit olur. Amat’ta böyle mekânlar olmadığına ve rüyada görüldüğüne göre bu yerler romanın hayalî mekânlarına eklenebilir.

Amat, açık sularda seyrederken; “*Ege Denizi*” (s. 49), “*Navarin*” (s. 82), “*Malta ile Tunus arasında*” (s. 83), “*... Adriya ile Ege Denizi’nin birleştiği yerdeki Çuha Adası açıklarında ...*” (s. 99), “*Matapan Burnu*” (s. 106), “*Malta Adası*” (s. 127), “*Valetta*” (s. 138) gibi gerçek yerlerden de bahsedilerek romanın mekân unsurundaki

⁹⁹⁵ “*Galata zindanı XVIII. yüzyılda artık Haliç kıyısındaki Azapkapı’ya yakın bazı burçlarda bulunuyordu. Buradaki Koyun Baba Türbesi ve bununla ilgili halk efsanesi bu zindan yerinin son hâtırasıdır.*” Semavi Eyice, *Galata Kulesi*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 13, İstanbul 1996, s. 314.

⁹⁹⁶ “*Yeniçeri askerlerinin ve komutanları (Sanadid-i Bektaşiyân) Ağa ve Çorbacıları’nın toplanıp Cem ettikleri, Seğirtme denen yarışmaları ve talimlerini yaptıkları zaman zaman koyun keserek yedikleri meydan. “Yeni Odalar” denen Yeniçeri kışlalarının bulunduğu ve Yeniçeri ayaklanmalarının genellikle başladığı mekan olan Etmeydanı, günümüzde Beyazıt, Şehzadebaşı semtinde bulunan İstanbul Üniversitesi arkasındaki Ağa Kapısı civarındadır.*” <https://tr.wikipedia.org/wiki/Etmeydanı> (E.T: 21.12.18).

gerçeklik arttırılır. Böylelikle fantastiğin kararsızlık ilkesi mekânda da sağlanır; çünkü gerçek ile hayalî mekânlar aynı anda verilir.

Romanda mekâna dair ayrıntılı tasvirlerin yapıldığı yerler; Amat'taki Dişavol Paşa'nın kamarası ile "... Galata'nun Karaköy Kapısı civarındaki Balyozdağıtan Hanı'na bitişik, Arap İmam'ın kahvehanesi"dir (s. 227). Bu iki mekânın tasvirinde de fantastik açıdan dikkât çeken eşyaların isimleri zikredilir. Böylelikle fantastiğin önemsedığı merak hissi ile esrarengizlik ve egzotiklik bu tasvirlerde hat safhaya ulaşır.

Diyavol Paşa'nın kamarasının tasviri;

"Tavana asılı bir muşamba fener, gemi yalpa yaptıkça sağa sola sallanıyor ve böylece kamaradaki her şeyin gölgesi bir uzayıp bir kısalıyordu. Ayrıca duvarlardaki büyük ve geniş dolapların açık bırakılmış kapakları yalpanın etkisiyle menteşelerinde dönüp dururken gıcırıyor, cinlerin fisiltalarına benzeyen bu ses de insanın yüreğini cız ettirip gönüle gam ve kasvet salıyordu. Dolapların raflarına cilt cilt dizilmiş onlarca ve belki de yüzlerce kitabın altın yaldızlı süslemeleri, sallanan fenerin ışığında, sanki karanlıkta birbirlerini dürtükleyip el şakaları yapan ifritlerin gözleri gibi parıldamaktaydı. Öyle ki, bu kalın kitapların hilâl kaşlı, ahü gözülü, kiraz dudaklı ve servi boylu sevgililere yazılmış aşk şiirlerinin derlendiği birer külliyyat olabileceğini, aklı başında hiçbir âdemoğlu yutmazdı. Olsa olsa her biri kara ilimlerin esrarını izah eden bu ciltler, kamaradaki kasavet ve kederi adeta doruğa taşıyordu. Evet! Her ne kadar yer yer altın yaldızla süslü olsalar da, bu kitaplardan yayılan kara ışık, tavandaki fenerin yaydığı dünyevî nuru bastırıyordu. Kış tarafta ise, namlusuna kurşun yerine saçma doldurulan ve isyan ettikleri takdirde tayfadan tek atışta en azından 10-15 ciğersizin canını cehenneme yollayacak kısa namlulu bir karabina asılıydı. Bu silâhın altındaki sandıkta, 15 ve 60 dakikalık ve 12 saatlik kum saatleri ya da fûleler göze çarpıyordu. Ayrıca tavandaki çengellere, Akdeniz'deki limanları, akıntıları, yatak yerlerini, girdapları ve deniz canavarlarının yuvalarını gösteren haritalarla dolu torbalar asılmıştı. Bu iç karartıcı mekânın iskele tarafındaki sedire, ne gariptir ki, üzerine bir tavus kuşu motifî nakşedilmiş kırmızı bir yorgan seriliydi. Aynı tavus zemindeki kilimde de vardı. Ayrıca, gemide cinsi latiften bir tek kişi bile olmamasına rağmen sancak tarafına kara çerçevesi bir boy aynası asılmış ve bu aynanın üstü, çok ellendiğinden olsa gerek, yer yer örselenip tarazlanmış kırmızı bir atlasla örtülmüştü. İskele tarafındaki sedirde ise, önünde sırma göğüs atkuları bulunan kızıl bir cüppe, kara bir mintan, kızıl bir çift çizme ve kara bir çakşır giymiş, beline kızıl bir kuşak ve kızıl Cezayir fesine de kara destar sarmış kızıl dudaklı ve cüzamlılar gibi bembeyaz suratlı bir şahıs, yani Kaptan Efendimiz oturmaktaydı." (s. 25, 26)

biçiminde yapılmaktadır. Verilen tasvirde dalgaların tavadaki feneri sallayarak hareket eden gölgeler oluşturması odayı gizemli hâle getirir. Bu gizemin içinde dolap kapılarının gıcirtısı, kitapların ciltlerindeki altın yaldızlı boyaların tabiatüstü bir varlık olan ifritin gözlerine benzetilmesi ve kara ilimlerle ilgili kitapların bulunması gizem duygusunu yerini korkuya bırakır. Diyavol Paşa'nın halısında ve yorganında cennetten kovulan hayvanlardan biri olan tavus kuşu⁹⁹⁷ resminin olması mekânın lanetli olduğuna dair bir izlenim uyandırır. Bunlara ek olarak ilginç bir şekilde örtülmüş bir boy aynası ve odaya denk bir görüntüye sahip Diyavol Paşa'nın varlığı bütün bu gizem, korku ve laneti birleştirerek odayı fantastik bir mekân hâline getirir.

Arap İmam Kahvehanesi ise şu şekilde;

“Sürekli yanan kahve ocağı ve davlumbaz, kapının hemen yanındaydı. Ocağın yanındaki raflarda kahve fincanları ve zarfları özenle dizilmişti. Yüksekçe bir dolapta ise, uzunlukları neredeyse iki kol boyu olan tütün çubukları muhafaza edilirdi. Bu kahvehanenin duvarlarına asılan resimler ve yazılar da ilginçti. Tavana yakın bir yerde, ebrulî gerdanı ve yanar döner kanatlarıyla Zümrüdüankâ kuşunun bir tasviri asılıydı. Onun altındaysa pençeleri, dişleri, tırnakları ve dikenleri sivri, pulları ise revnaklı bir ejderha resmi vardı. Ancak, Saba Melikesi'nin Hazreti Süleyman'a getirdiği çeyizden, yani yeşil akik kakılmış kırmızı altın hamam taslarından, savatlanmış pırl pırl gümüş kupalardan, pırlantalı yeşil altın gerdanlıklardan, sedef süslemeli altın yaldızlı abanoz tepsilerden, sandıklar dolusu safir, topaz, yakut ve yeşimlerden, tam beş çekmece dolusu elmas ve hidayete erdiği için erittiği beş adet altın puttan elde edilen 500 külçe som altından kimse gözlerini alamazdı. Bunun yanındaki resimde Hazreti Nuh'un yaptığı gemi tasvir edilmişti. Fakat resmi yapan nakkaş, daha bir görkemli kılmak için olsa gerek, gemiye şu yeni icat flok, velena ve randa yelkenlerini de çizmiş, ayrıca bu gemiye açık lombarlarından dışarı salya edilmiş 41 topu da eklemeyi unutmamıştı. Şahmaran resminin yanında ise Cinler Anası Şehretü'n Nar'ın gülen, ağlayan, kızan, coşan, öfkelenen ve daha nice hâleti ruhiyeyi yansıtan 37 ayrı suratu vardı. Duvarda bundan başka, bir hattat tarafından kaleme alınan, geçim sıkıntısı için Bismillahiâlâ ve yangına karşı da Allahümme ente duaları asılıydı. Fitilli kandillerden yayılan is tavanı kapkara etmişti. Fakat yükselen tütün dumanından bu tavan pek görünmüyordu. Dahası, Arap İmam'ın kahvehanesinde bir berber bile vardı. Bu âdemoğlu sadece kafa kazıyıp kaş yolmaz, aynı zamanda kerpeteniyle diş çekip sülük de vururdu. Duvardaki boy aynası bir yelken beziyle örtülüydü. Çünkü aynaya bakıp üstünü başını düzeltmek isteyenlerin kahveci çırağına 23 metelik vermesi gerekirdi. Fakat örtü bir kez açılınca parayı ödeyenin hemen arkasında bir kalabalık peyda olur

⁹⁹⁷ Mustafa Öztürk, *Âdem, Cennet ve Düşüş*, Milet ve Nihal, Yıl 1 Sayı 2 Haziran 2014, s. 163.

ve bu bedavacılar da aynada kılık kıyafetlerine oracıkta bir çeki düzen vermiş olurlardı."⁹⁹⁸ (s. 228, 229)

anlatılır. Kahvehanedeki resimler ve yazılardan olan; Zümrüdüanka, ejderha, Saba Melikesi'nin Hz. Süleyman'a sunduğu hazine, Hz. Nuh'un gemisi, Şahmaran, Şehretü'n Nar ve dualar mekânı sıradışı bir mekân haline getirmiştir; çünkü bu resimlerin mitik ve İslâmî anlatıları mecuttur. Ayrıca bu kahvehanenin müdavimlerinin, denizcilikle ilgili hikâyeler anlattıkları göz önünde bulundurulursa Amat sanki bu duvardaki resimlerin anlatılarının güncellenmiş bir kolajı gibidir. Nitekim kahvehanede bulunan üstü örtülü boy aynası neredeyse Dişavol Paşa'nın kamarasındaki aynayla birebirdir.

Bu bilgiler ışığı altında Amat'ta mekânın fantastik özellik taşıdığı söylenebilir; çünkü yazar hem gerçek hem de kurgusal mekânlar kullanmış ve üstelik bunları birleştirerek vermiştir. Diğer taraftan mekân tasvirleri merak, korku ve gerilim duyguları uyandırılacak şekilde verildiğinden mekânın fantastik özelliği sağlam hâle getirilmiştir.

4.4.5. Süleyman Reis'in Fantastik Açıdan Değerlendirilmesi

Amat'a katılmadan evvel, Navarin'de bir köyde yaşayan Süleyman Reis, Venedikli korsanların evini ve karısını yakması üzerine intikam almak istemesi, onun çevresinde pek fazla insan olmadığını gösterir. Zira tanıdıkları da varsa bile korsanlar bütün köyü yakmasından sonra kalmamıştır. Dolayısıyla her fantastik kahraman gibi Süleyman Reis de yalnızdır. Üstelik elinde sürekli bulundurduğu kırbağı ve yüzündeki asık ifade onun sosyal olduğunun da kanıtıdır.

Konstantiniye'ye gelerek donanmada reislik görevini alması, tatbikat sırasında Ali Reis'ten daha akıllıca emirler vererek gemiyi yönetmesi onun bu konuda yetkin olduğunun işaretidir. Ayrıca, Kebire adlı kitaptaki şifreyi kısa bir sürede çözmesi onun zeki ve akıllı olduğunun da bir belirtisidir. Ancak sırf koca reis olmak adına ikinci namazını eda eden cemaatin camisini başlarına yıkması onun haklının değil güçlünün

⁹⁹⁸ **revnak** a. [Ar.] Çekicilik, güzellik, zarafet. Parlatır, 2014.

savat a. **1.** Yanak, çehre, surat. **2.** Hayvanlara su verilen yer veya ağaçtan, taştan oyma oluk. **3.** Gümüş üstüne işlenen kara nakışlar. Parlatır, 2014.

flok a. (I ince okunur) İt. floco den. Geminin cıvdrasına çekilen üçgen yelken. Akalın, 2010.

randa a. (ra'nda) İt. randa den. Gemilerin mizana direğinin gerisindeki yelken. Akalın, 2010.

lombard a. İt. rombaglio den. Gemi bordalarına, küpeştelere açılan dörtgen biçiminde delik. Akalın, 2010.

yanında olduğunu gösterir. Bunun dışında Amat, bir fırtınada harap olmak üzereyken emriyle rüzgârı durdurması onun sıradışı yeteneklere de sahip olduğunu ispatlar. Dolayısıyla Süleyman Reis, fantastik kahraman olmak için bünyesinde barındırması gereken özellikleri taşımaktadır.

Öyleyse Joseph Campbell'ın monomit evrelerine göre Süleyman Reis'in Amat'taki macerası değerlendirilebilir. I: Yola Çıkış; 1. Saray, Süleyman Reis'i Amat için görevlendirir. 2. İntikam peşinde olduğundan Süleyman Reis istemeyerek Amat'a gider. 3. Diavol Paşa'nın kamarasında tefeül usulü kitap seçerek Amat'ta kalmaya karar verir. 4. Ölümsüzlüğün Sırrı kitabını görmesiyle kamaradaki kitapların işine yarayacağını düşünür. 5. Amat, bir gemi olarak Süleyman Reis için balinanın karnı görevi görür. II: Erginlenme; 1. Amat'ın başına gelen her sıkıntı Süleyman Reis için birer sınav niteliğindedir. 2. Süleyman Reis, Amat'ı kible yönüne çeken büyük kaburga odunundan bir kadın heykeli yapılmasını emrederek kendi tanrıçasını meydana getirir. 3. Kadın heykeli tamamlandıktan sonra Süleyman Reis, duygusal olarak hedefinden uzaklaşır. 4. Koca reis olmak için mürettebatın yapmak istemediği camiye topa tutturma işini gerçekleştirir. 5. Böylelikle Diavol Paşa'dan sonra gelen kişi olur. 6. Bunun karşılığında Diavol Paşa'nın kamarasındaki kitapları istediği zaman okuyabilme hakkı kazanır. III. Dönüş; 1. Diavol Paşa Malta Adası'ndan hiçbir şey almadan gitmek isterken, Süleyman Reis buna karşı çıkar. 2. Amat'ın peşine Venedik savaş gemilerinin takılması üzerine Abuzer Reis, geminin tüm ışıklarını söndürür. 3. Yoğun bir sisin çıkması izlerini kaybettirmeye yarar. 4. Sinir buhranı geçirdiği düşünülen Süleyman Reis, Kebire adlı kitaptaki şifreyi çözmesiyle dönüş eşliğini aşar. 5. Diavol Paşa'ya ihaneti sebebiyle vebalılarının olduğu ambara kapatılan Süleyman Reis, Amat'ın ne olduğunu anladığından geminin aynalığındaki Amat kelimesinin ilk harfini vurarak gemiyi patlatır. 6. Amat'tan kurtulduğundan yaşama özgürlüğünü elde eder.

R. L. Cameron'ın fantastik metindeki başkişi özellikleri Süleyman Reis ile kıyaslamak gerekirse şöyle bir sonuçla karşılaşılır; 1) Süleyman Reis, karısının intikamını almak için Konstantiniye'ye gitmesi ve ayrıca ölümsüz olmak adına da Amat'ta kalmaya karar vermesi onun, hayatını daha yüksek bir amaç için feda edebileceğini gösterir. 2) Venedikliler, Amat'ın güvertesine çıkınca ne kılıcına ne de silahına davranmadan sadece tokat ve yumruklarıyla onları yere sermesi Süleyman

Reis'in fiziksel açıdan güçlü olduğunun işaretidir. Ayrıca camiyi topa tutması da diğer Müslümanların cesaret edemeyeceği bir iştir. 3) Süleyman Reis'in, "*toplumunda müsait görülen normal deneyimlerde eksiklik hisse*"tme gibi bir durumu yoktur; çünkü yazar, kişilerin ruhsal betimlemelerini pek yapmamıştır. 4) Karısının intikamını almak, koca reis unvanını taşımak ve ölümsüz olmak için Süleyman Reis, birçok maceraya atılır. 5) Süleyman Reis'in, yurdu olan Navarin'in bir köyünü bırakarak bunca maceraya atılması "*doğal ve güvenli ortamını bırak*"masına örnektir. 6) Süleyman Reis, maceraları sırasınca Amat'ı defalarca zor durumlardan kurtarmış, şifreli metni çözmüş, Amat'ı patlatarak cesur ve bilgili olduğunu göstermiş; ayrıca "*yaşama tutunma kapasitesine*" sahip olduğunu kanıtlamıştır. 7) Amat hikâyesinin iki sonu da göz önünde bulundurulduğunda Amat gemisinin patlamasına sebep olması ve eşiyile olan mutlu yaşamına geri dönmesi Süleyman Reis'in macerasını başarıyla tamamladığının işaretidir.

Vladimir Propp'un kahraman için belirlediği eylem listesine göre Süleyman Reis şöyle değerlendirilebilir; I. Süleyman Reis, Navarin'deki köyünü bırakarak Konstantiniye'ye gelir. II. Amat'a gitmek istemese de saray tarafından görevlendirilir. III. Süleyman Reis, Amat'ta kalmayı kabul eder. IV. Diyavol Paşa ya kendisi bizzat şeytan olduğundan ya da yardımcısı Nuh Usta'nın olağanüstü güçlerinden faydalanarak herkes hakkında bilgiye sahiptir. V. Ali Reis, Süleyman Paşa hakkında Diyavol Paşa ile konuşur. VI. Diyavol Paşa, kütüphanesindeki kitaplarla Süleyman Reis'i cezbeder. VIII. Süleyman Reis'in karısı Venedikli korsanların köylerini basmaları sonucunda hayatını kaybetmiştir. IX. Amat'ta garip şeylerin olduğu hakkında mürettebat konuşmaya başlar. X. Süleyman Reis'e Amat'ın idaresi verilir. XI. Süleyman Reis, Malta'ya gitme kararı alır. XII. Diyavol Paşa, kara kaplı kitaba dokunmaması yönünde Süleyman Reis'i uyarır. XIII. Ali Reis, Süleyman Reis'e zarların sürekli "2-2-2-1" geldiği üzerinde düşünmesi gerektiğini söyleyince Süleyman Reis, Ali Reis'in delirdiğine inanır. XIV. Diyavol Paşa'nın yokluğundan yararlanan Süleyman Reis, kara kaplı kitaba dokunur. XV. Ali Reis, Süleyman Reis'e aradığı her şeyin kara kaplı kitapta olduğunu söyler. XVI. Diyavol Paşa, Süleyman Reis'i kara kaplı kitabın bir kısmını okuduğu için hain ilân eder. (XVII.), XVIII. Süleyman Reis, Amat'ın ambarından kaçarak Amat'ı patlatır. XIX. Amat yok olur. XX. Süleyman Reis, Navarin'e geri döner. (XXI.), (XXII.), (XXIII.), (XXIV.),

(XXVI.), (XXVII.), (XXVIII.), (XXIX.), (XXX.), XXXI. Süleyman Reis eşine kavuşur.

Romanda Amat gemisinin anlatıldığı kısım rivayetlerle aktarıldığından Süleyman Reis'in macerasında tam olarak hangi aşamalardan geçtiği belirsizdir. Bu durum özellikle Amat'la ilgili son için geçerlidir. Eşek İsrâfil'in gözlerini açıp boruyu üflemesinden sonra anlatı odağının Arap İmam Kahvehanesi'ne dönmesi ve Amat'a dair iki sonun bulunduğu söylenmesi; bu sonun nasıl yaşandığı hususunda hikâyeyi sürüncemede bırakır. Bu yüzden de Propp'un vermiş olduğu listenin son aşamasında Süleyman Reis'in neler yaşadıkları kestirilemez. Bunların dışında Süleyman Reis'te onu tanıyacak özel bir izin olmaması da Propp'un belirlediği basamağın boş kalmasına sebep olmuştur. Her ne kadar Propp'un listesi için Süleyman Reis'in eylemlerinde boşluklar olsa da bu Süleyman Reis'in fantastik kahraman olmadığını göstermez. Zira Campbell ile Cameron'un listesine Süleyman Reis uymaktadır. Bu sebeple Amat romanının başkişi olarak da fantastik türe dâhil olduğu söylenebilir.

4.4.6. Romandaki Diğer Fantastik Özellikler

Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi başkişi haricindeki yan kişiler, olumlu ya da olumsuz yönde bir değişime tabi tutulur. Böyle bir değişim, fantastiğin vermek istediği mesajı okura iletmek açısından önem taşımaktadır. Zira fantastik özellik de postmodern fantastik sadece bir kişinin değil, çoğu eser kişinin iyi ya da kötü yönde değişimini ele alır. Fantastiğin görselliği ön planda tuttuğu düşünüldüğünde bu değişim çoğu zaman fiziksel manada gerçekleşir. Onun dışında psikolojik ya da meslekî yöndeki değişiklikleri de bu kategori altında anmak gerekir; çünkü gerçekleşen değişiklikten bir müddet sonra bürünen sıfat, o kişinin kimliği olmaya başlamaktadır.

Roman kişilerinden Ohannes, aslında bir zangoç olmasına rağmen kiliseye bağışlanan paraları kendisine zimmetlediğinden kiliseden kovularak değişim macerası başlar. Geçinebilmek adına tellak olur; fakat buna karşın kendisinin çok da temiz olduğu söylenemez. Paraya düşkün olmasından deli marangozun cebindeki paraları hissederek onu temizler ve yaptığı temizliğin vaftizden sayılması için de onu bir meyhaneye götürerek orada birlikte şarap içip ekmek yerler. Sonunda da deli marangozun tüm parasını yaptığı hizmet karşılığında alır. Burada Ohannes'in olumsuz

yönde bir değişimi söz konusudur. Aslında başlangıçta ilâhî bir mabette görevli olması, ondan iyi işler bekleneceğini düşündürür; fakat o, yaptığı işin günahında ya da sevabında değildir. Daha çok alacağı ve çalacağı parayla ilgilidir. Nitekim bu hâli tellaklığına da yansır. Bundan dolayı Ohannes'in olumsuz yönde kişiliğinin değiştiği ve değişmekte olduğu ileri sürülebilir.

Ali Reis, Diavol Paşa'nın gemisinde kaptan yardımcısı iken Süleyman Reis'in ortaya çıkmasıyla unvanı zedelenir. Zira Süleyman Reis, deniz üzerine ondan daha bilgili çıkar. Bununla birlikte, Süleyman Reis'in koca reis olmak adına ikinci namazı kılan cemaatin camisini topa tutması karşısında cemaati savunan Ali Reis'in iyi ve mazlumun yanında olduğu açıktır. Ancak böyle bir emir vermediğinden ve Süleyman Reis'in bu hareketini Diavol Paşa'ya karşı kınadığından reisliği elinden alınır ve sıradan bir tayfa olur. Tayfalar arasında mülayim bir yapıya sahip olacak ki türlü işkencelere maruz kalır, kısmen aklını yitirir ve Gül Ali'ye dönüşür. Ayrıca dolaylı yollardan kendisine kötülüğü bulunan Süleyman Reis'i Diavol Paşa hakkında defalarca uarmaya çalışması da onun kötülüğe karşı kötülükle değil iyilikle cevap verdiğinin de bir kanıtıdır. Burada Ali Reis'in psikolojik olarak olumlu; fakat fizikî görünüm olarak olumsuz bir değişimiyle karşılaşılır. İyi niyetinden, haklının ve mazlumun yanında olmasıyla unvan olarak düşürülse de aslında yüce bir kişiliğe sahiptir.

Daniyal, henüz çocuk bir köleyken yeniçerilerin arasına aşçı yamağı olarak alınır. Aşçının sakatlanmasına sebep olduğundan yeniçeriler çıkacakları sefere onu da götürür. Savaş sırasında Daniyal, kazara Emilio Santos adında birinin ölmesine sebep olur. O güne kadar güleç bir yüzü olan Daniyal, o günden sonra asık suratlı biri olur ve fitilli denilen bir silahı da çok iyi kullandığından adı Fitilli Daniyal'a çıkar. Bir müddet sonra Yeniçeri Ocağı'ndan kaçar ve ilk öldürdüğü adamın mezarındaki kemiklerini bir çuvala doldurarak Konstantiniye'ye gelir. Oradakilere çuvaldaki kemiklerin Fitilli Daniyal'a ait olduğunu söyler ve kendisini Emilio Santos olarak tanıtır. Hıristiyanlar gibi sakal bıraktığından ona Emilio Santos değil Sakal lâkabını uygun görülür. Amat'ta veba salgını sırasında son cümleleri; "*Emilio Santos ölmemeliydi.*" (s. 218) olur. Burada da yine fizikî olarak olumsuz, psikolojik olarak olumlu yönde bir değişim vardır. Daniyal her ne kadar yeniçeriler arasında emir kulu bir asker olsa da öldürdüğü ilk adamdan sonra farklı birine dönüşmesi onun sürekli bir

vicdan muhasebesi yaptığını gösterir. Nitekim bir müddet sonra Yeniçeri Ocağı'ndan kaçarak Emilio Santos'un kemiklerini alması ve onu kendi yerine koyması, ayrıca ölürken de “*Emilio Santos ölmemeliydi!*” (s. 218) demesi, onun pişman ve tövbekâr olduğunu ortaya koyar.

Romanda kendiliğinden ve Süleyman Reis, Diavol Paşa ve Nuh Usta'ya bağlı olarak gerçekleşen fantastik durumlar ve olaylar bulunur. Süleyman Reis'in Diavol Paşa'nın kamarasında tefeül usulü iki kitap seçmesi, kitaplar farklı olmasına rağmen ikisinde de aynı metnin çıkması; bir insan olarak “*ölmemeye yemin e*”tmesi (s. 30); Amat, alabora olacağı anda “*Ey rüzgâr! Dur artık dur!*” (s. 101) diyerek fırtınayı dindirmesi ve “*ölümsüz olma*”yı (s. 223) istemesi romanda Süleyman Reis ile ilgili fantastik eylemlerdendir.

Diyavol Paşa'nın “*bembeyaz ve köse bir surat, kıpkırmızı ve biçimsiz dudaklar, seyrek bir bıyık, kırmızı gözbebekleri ve sapsarı sivri dişler*”e (s. 105) sahip olması onun sıradan bir dış görünüşünün olmadığını, normal bir insandan çok sıradışı yani fantastik bir varlık olduğunu gösterir. Dahası Diavol Paşa istediği zaman kamarasındaki aynaya girip çıkabilmektedir (s. 127, 225). Ayrıca gemideki herkesin en gizli günahlarını (s. 181) bilir ve kendisine gemi olmaları için Navarin'deki denizci mezarlığında biten meşe ağaçları ile konuşur (s. 233) ve “*unutmak için içtiği iksirden Süleyman'a da içir*”erek (s. 235) zamanı geriye alıp Süleyman Reis'i karısının yaşadığı üç sene öncesine götürür. Bütün bunlar bir insanın gücünün yetmeyeceği eylemlerdir. Bu sebeple Diavol Paşa fantastik bir karakterdir.

“*gaipten haber ver*”mesi (s. 67), “*rüya tâbircisi ol*”ması (s. 67) ve remil falı bakması (s. 103) ve “*kimin hangi kişiyi ya da kişileri geberttiğini bil*”mesi (s. 165) Nuh Usta'yı da Diavol Paşa gibi fantastik kategorisine dâhil eden eylemlerindendir.

Aşçının kendisinden para isteyen bir dilenciye uygunsuz bir el hareketi yapması üzerine dilencinin “*Elin kurusun!*” diye *beddua e*”ttiği (s. 98) anda aşçının eline inme inmesi, Amat'a benzer bir geminin Osmanlı'nın firkateynlerini daha önce batırmasına rağmen aynı olayın tekrar yaşanması (s. 206), Amat'ın isminin yazılı olduğu aynalıktaki “a” harfinin Süleyman Reis tarafından nişan alınarak vurulunca – mat ya da met ölüm anlamına geldiğinden– geminin patlayıp yok olması (s. 234), Navarin'deki “*Denizci mezarlığında servi yerine meşe*” (s. 207) ağacının çıkması, bu

ağaçların üç ay gibi kısa bir zaman diliminde büyümesi ve kesilirken tıpkı insan gibi “*acılı bir feryat*” (s. 230) koyvermesi, birden bire gemide sebebi açıklansa da “*Vebâ*” hastalığının belirmesi (s. 205), vebadan ölenlerin alınlarında “*Amat*” yazması ve ölmüş olmasına rağmen Eşek İsrâfil’in gözlerini açarak boruyu üflemesi (s. 226) romandaki fantastik olaylardandır.

Diyavol Paşa’nın odasını temizlemek için giren çocuğun temizlik yaparken susması ve Diyavol Paşa’nın özel sarı

*“İksiri içer içmez Kızılcahamam’ın Dağardı köyünde doğduğunu, anasını, babasını, dayısını, amcasını, macera tutkusuyla evden kaçıp Gelibolu’ya hicret eylediğini, gabyar olarak iki yıl çalıştığı yelkenliyi, öldürdüğü lostromonun kuşağından aldığı kesedeki akçelerin sayısını, Galata’da Eflatunî bir aşkla sevdiği o fahişeyi ve en sonunda da kendi adını unuttur”*mesi (ss. 98-99)

sıradışı bir durumdur. Burada aslında Yunan mitolojisindeki Lethe⁹⁹⁹ ırmağının anılması gerekir. Zira o nehir, ölen ya da dünyaya gelen ruhların hayatlarının bir önceki aşamasında yaşadıklarını unutmak için içtiği, unutturmaya yarayan bir sıvıdır. Lethe nehrinden ruhların su içmesi için yine Yunan mitolojisinden Kharon’un¹⁰⁰⁰ ölüleri kayığıyla taşınması gerekir ve bunun için de ölülerin ağzına para konur. Amat’ta da ölen insanların ağzına meşe palamudu konulduğuna göre Diyavol Paşa’nın bu romanda Kharon görevi gördüğü ve Amat’taki insanların da aslında ölü olduğu anlaşılır. Romanda böyle bir mitolojik ayrıntının bulunması ayrıca romanın fantastik türe girdiğinin kanıtıdır; çünkü fantastik metinlerde doğrudan ya da dolaylı olarak mitolojiyle güçlü bir bağ bulunur.

Bunların dışında “lanetli, uğurlu ve uğursuz” kelimelerinin de kullanımı romanda fantastiğin olduğuna işaret eder. Zira bu tür kelimelerin modern bilimde yeri yoktur. “*Öyle görünür ki, uğurlu bir sefer olmayacak bu.*” (s. 39), “*... Venedik dukası, Macar zolotası ve fibrinlerden ibaret yüz binlerce altından yayılan uğursuz ve sapsarı*

⁹⁹⁹ “*Lethe, Ölüler diyarı’nda bulunan ve ölülerin yeryüzündeki hayatlarını unutmak için suyundan içtikleri bir kaynağa (Unutma kaynağı) adını vermişti. Keza, filozofların, Platon’un eserlerine yansıyan telâkkilerine göre, ruhlar da, yeryüzündeki hayata çıkmadan ve kendilerine bir beden bulmadan önce, yeraltı dünyasında gördüklerini hâfizalarından silen bu sudan içmekteydiler.*” Pierre Grimal, Mitoloji Sözlüğü, Sosyal Yayınlar, İstanbul 1997, s. 442.

¹⁰⁰⁰ “*Öbür dünyanın cinlerinden biri. Ruhları Akheron’un bataklık sularından geçirip, ölüler ırmağının karşı kıyısına ulaştırmak işi ona verilmişti. Bu hizmetine karşılık, ölüler ona bir Obolos [eski yunan parası, bir drahminin altıda biri] ödemek zorundaydılar. Bu nedenle, gömülmeden önce cesetlerin ağzına bir sikke yerleştirmek âdeti.*” Pierre Grimal, Mitoloji Sözlüğü, Sosyal Yayınlar, İstanbul 1997, s. 380.

nur, aç ve asla doymayacak gözleri aydınlatmaya, katı ve soğuk kalpleri ısıtmaya devam ediyordu.” (s. 10), *“Salı günü yelken açmak uğursuzluk getirir derler.”* (s. 20), *“şu uğursuz kehaneti”* (s. 29), *“Kabil'in, kendi kardeşi Habil'i öldürdüğü o uğursuz gün!”* (s. 40), *“Birinin ak dediğine diğerleri kara dediği için, ikinci vardiyanın uğursuz bellediği gemi kâtibini birinci vardiyadakiler neredeyse bir evliya saydılar.”* (s. 46), *“Ardından o uğursuz emir işitildi: ‘Ateş!’”* (s. 69), *“şu uğursuz ismi”* (s. 74), *“Çıktığımız şu uğursuz seferin sonuna kadar süre ver bana!”* (s. 75), *“Gemi aşçısı bir ifrit! O lânetli!”* (s. 96), *“uğursuz herif”* (s. 103), *“Nuh Usta 'ya kim remil attırdıysa 'netice' kısmında, erbabının 'enkıs' dediği şu uğursuz şekil çıkmıştı”* (s. 104), *“...remil ilminde 'nahsı dahil' denilen en uğursuz şekil olduğunu, ölümü ve zulmü simgelediğini söylemiştir.”* (s. 104), *“Duyduğuma göre bu faldaki en uğursuz şekilmiş!”* (s. 165), *“Eyvahlar olsun ki bu baykuş sesi! Gemiye uğursuzluk getirecek!”* (s. 173), *“O uğursuz sancaktaki karanlık gözlerine bulaşmıştı.”* (s. 173, 174), *“Amat'ın o uğursuz sisin içine”* (s. 188), *“lânetli bir gemide”* (s. 207), *“lânetli denizcilerin feryat ve figânlarını”* (s. 207), *“o uğursuz cümle”* (s. 213), *“lânetli mürettebatın”* (s. 234). Görüleceği üzere herhangi bir hayvan, nesne, kişi, durum ya da olay vb. gibi bir şey hem kişiler hem de anlatıcı tarafından “lanetli veya uğursuz” olarak nitelendirilerek o şey üzerine olumsuz bir izlenim yüklenmektedir. Bu durum, bilimsel ortamda kabul görmemesine rağmen, romanda bu gibi nitelendirmelerden sonra olumsuz bir olayın yaşanması her şeyin neden ve sonuç ilişkisi içerisinde yürümeyeceğinin bir kanıtıdır ve fantastiğin amaçlarından biri de budur.

Romanda fantastik nesne olarak; Diyalol Paşa'nın kamarasındaki Diyalol Paşa'nın istediği vakit girip çıkabildiği boy aynası (s. 26), unutmayı sağlayan *“renği sarıya çalan bir iksir”* (s. 92), Diyalol Paşa'nın *“yasakladığı o kara kaplı kitap”* (s. 188), vebadan kurtardığına ve *“sonsuz hayat”* verdiği inanan muska (s. 206), *“333. yaprağı”*nın ölümsüzlük verdiği yazılan Kebire adlı şifreli bir kitap (s. 192) ve mürettebatı gibi iki yüz kırk yedi meşe ağacından oluşan Amat (s. 239) sayılabilir.

Romanda kullanılan dil daha çok denizcilikle ilgili terimlerle doludur. Bununla birlikte Anar, diğer romanlarında bilhassa Kitab-ül Hiyel'de çokça karşılaşılan rivâyet yani aktarma usulünü bu romanında da kullanmıştır. Aktaranların, çoğu zaman isimleri ve yazdığı eserler birlikte verilirken ayrıca tek tek tercih edildiği yerler de olmuştur. Burada rivâyet edenlerin ve eserlerin isimleri fantastik açıdan önem arz etmektedir.

Zira fantastik metinlerin çoğunda kadim kitapların isimleri geçmekte; böylelikle nostaljik bir his oluşturularak sıradışı ön plana çıkarılmaktadır. Ayrıca anılan kişi ve eser isimlerinin eski dilde verilmesi bu nostaljik hissi sağlamlaştırır.

Eserleriyle birlikte anılan kişiler şunlardır; “*Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi'nin (...) Tezâkirü'l Mücrimin ...*”¹⁰⁰¹ (s. 11, 49, 102, 194, 223), “... *Rûzname Kisedârı Ölügzölü Cuma Bey'in Kamûsü'l Desais ...*”¹⁰⁰² (s. 13, 226, 229, 233), “*Yedekçibaşı İsrâfil Dede*” (s. 15), “... *Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi Kitabü'l İber ...*”¹⁰⁰³ (s. 29, 90, 194, 226, 229, 232, 234), “... *Masraf Kâtibi Kuzgunî Halim Efendi ise, Silsiletü'l Havadis ...*” (s. 49, 194, 230), “... *Vakanüvis Şaşı İkrâm Efendi, Kevaşifü'l Melanet veyl Habâset ...*”¹⁰⁰⁴ (s. 49, 104), “... *Zindan kâtibi Çapraz Recep Dede Hazretlerinin El Müsvette fî Usûlü'l Livâta ...*”¹⁰⁰⁵ (s. 105, 212), “... *Buhur mütevellisi Kılbaz Yakup Dede Hazretleri (...) Menâkbü'l Mebain ...*”¹⁰⁰⁶ (s. 105, 212, 223), “... *Selâm Ağası Kekez İsmail Dede Hazretlerinin Akâidü'r Rezâil ...*” (s. 187), “... *Yedekçibaşı Maymunî İlyas Baba Hazretlerinin El Beyan fî Makasid'ül Lûtîyan ...*”¹⁰⁰⁷ (s. 187). Buna göre; Kurşunlu Mahzen Yazıcısı Musa Efendi-Suçluların Tezkireleri, Günlük Tutucu Ölügzölü Cuma Bey-Hileler Sözlüğü, Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi-İbretler Kitabı, Muhasebeci Kuzgunî Halim Efendi-Olaylar Zinciri, Tarihçi Şaşı İkrâm Efendi-..., Zindan Yazıcısı Çapraz Recep Dede-Homoseksüellik Usullerinin Müsvettesi, Denizlerden sorumlu Kılbaz Yakup Dede-

¹⁰⁰¹ **tezâkir** ç.a. [Ar.tezkire'nin ç.b.] Tezkireler. Parlatır, 2014.

mücrimîn ç.a. [Ar.mücrim'in ç.b.] Suçlular. Parlatır, 2014.

¹⁰⁰² **rûz-nâmçe** a. [< F.rûz + nâmçe] Günlük olayların veya hesapların yazıldığı defter. Parlatır, 2014.

kîse-dâr s. [< F.kîse + dâr] Birinin parasal işlerini yürüten kimse, vekilharç. **2.** Bazı kurum ve kuruluşlarında para işlerine bakan (kimse). Parlatır, 2014.

kâmûs a. [Ar.] **1.** Deniz, okyanus. **2.** Sözlük, lügat kitabı. Parlatır, 2014.

desâ'is a. [Ar.desise'nin ç. b.] Hileler, oyunlar, el altından yapılan işler. Parlatır, 2014.

¹⁰⁰³ **kuşçu** a. Saraylarda doğan ve atmaca gibi avcı kuşlara bakmakla görevli memur ağa, doğancı: **Kuşçu başı**. Parlatır, 2014.

iber(I) ç.a. [Ar.ibret'in ç. b.] İbretler, ders çıkarmalar. Parlatır, 2014.

¹⁰⁰⁴ **vak'a-nüvis** a. [< Ar.vak'a + F.nüvis] (ç. b. **vak'a-nüvisân**) Yaşanılan dönemde oluşan hadiseleri bir tarihçi gözüyle yazmaya memur resmî devlet görevlisi, müverrih. Parlatır, 2014.

mel'anet a. [< Ar.lâ'n] (ç. b. **melâ'in**) Lanete değer durum veya hareket, bayağlık. Parlatır, 2014.

veyl ünl. [Ar.] **1.** Vah, çok yazık, hayf, diriğ, vay başına gelen: **Veyl o bedbahta ki.** **2.** a. Cehennemde bir derenin adı. Parlatır, 2014.

habâset a. [< Ar.habîs] Kötülük, alçaklık, çirkeflik. Parlatır, 2014.

Kevâşif; “açıktan zina yapan, herkesçe bilinen zani kadınlar”. <https://taberani.wordpress.com/2014/02/page/11/> (E.T: 21.12.18).

¹⁰⁰⁵ **livâta** a. [Ar.] Erkekler arasındaki cinsî sapıklık, kulamparalık: “*Ulemânun ba'zısı eyitmîşler livâta ideni taşıla depeyeler gerekse evlü olsun gerekse ergen olsun*” (T.İ.K.T.) Parlatır, 2014.

¹⁰⁰⁶ **buhûr(I)** ç.a. [Ar.bahr'in ç. b.] ç. b. **buhûrât**) Bahirler, denizler. Parlatır, 2014.

mübâyin s. [Ar.] **1.** Aykırı, zıt, muhalif. **2.** Başka türlü olan, farklı. Parlatır, 2014.

¹⁰⁰⁷ **makâsid** ç.a. [Ar.maksad'in ç. b.] Maksatlar, niyetler, istekler. Parlatır, 2014.

Zıtlıkların Hikâyeleri, Selâm Ağası Kekez İsmail Dede-Rezillerin İnançları, Yedekçibaşı Maymunî İlyas Baba-Lût Kavminin Niyetlerinin Bildirgesi adlı kitapları yazmışlardır. Bu kişilerden hiçbiri gerçek olmasa da genelinin bir şeylerin kaydını tutan kimseler olması yazarın gerçeklik olgusuna bakış açısını yansıtır. Buna göre; gerçek, kişiden kişiye ve bakış açısına göre değişebilmektedir. Fantastik türdeki metinlerin de aslında yazılış amaçlarından biri de özellikle bilimin gerçek diye dayattığının haricinde bilimin açıklamadığı ya da açıklayamayacağı gerçeklerin de olduğunu ortaya koymaktır. Anar, bu isimleri ve kitap adlarını vererek bir bakıma fantastiği eserine yansıtmıştır.

Romanın, fantastiğin Todorov'un belirttiği hem ben hem de sen izleklerinin birleştiği bir izlek tuttuğu ve bu izleğin "Nuh Kanunları" ile şekillendiği söylenebilir. Bu izlek, roman boyunca Nuh Usta'nın ismi anılarak ve İsrailiyat'a göre Tanrı ile Hz. Nuh'un antlaştığı kanunların çiğnenmesine sürekli örnek verilerek sağlanmıştır. Bu kanunlara göre; insanlar kan dökmeyecek, kanlı et ve canlı hayvan yemeyecek, gayrî meşru ilişkide bulunmayacak, insan öldürmeyecek, puta tapmayacak, Tanrı'yı inkâr etmeyecek, hırsızlık yapmayacaktır. Hâlbuki Amat'taki her insan zamanında bir cinayet işlemiş; böylelikle hem kan dökmüş hem de insan öldürmüştür. Gemiye alınan çokça canlı "30 kadar koyun ile bir kümes dolusu tavuk" (s. 31), Daniyal'ın yanında yamak olarak çalıştığı aşçının daha "o sabah boğazlanmış olan (...) hayvana duyduğu iştah" (s. 132) da bu insanların kanlı et ve canlı hayvan yediklerinin birer göstergesidir. Ayrıca İsrâfil'in, babası tarafından kullanılması (s. 167) ve Kalender Ökkeş'in annesiyle olan münasebeti (s. 180) gayrî meşru ilişki yasağının da işlendiğini açıklar. Dahası Amat'a yapılan "kadın heykeli" (s. 48) ve Venedik gemisindeki "tahtadan oyulmuş aslan figürü" (s. 214) de bir bakıma puta tapıldığının işareti gibidir. Malta Adası'nda Habil'in "İnsanlardan öyleleri vardır ki, inanmadıkları hâlde 'Allah'a ve ahiret gününe inandık,' derler." (s. 153) şeklinde tercüme ettiği ayetten hemen sonra Venedik şövalyesinin onu öldürmesi ve Süleyman Reis'in ölümsüzlük arzusu Tanrı'yı inkâr niteliğindedir. Şalopadan Amat'a atlayan maymunun "hırsızlık huyu"nun (s. 203) olması da hırsızlık yapılmayacağı andının yerine getirilmediğini gösterir. Bütün bunlardan dolayı Amat'ın izleğinin Nuh Kanunları olduğu söylenebilir; çünkü yazar, bütün kurguyu bunun üzerine oluşturmuştur.

Romandaki kararsızlık ilkesi İhsan Oktay Anar'ın diğer romanlarında olduğu gibi romanın sonunda okunan kitabın aslında hayal mi yoksa gerçek mi olduğu noktasında tereddüt meydana getirilerek sağlanır. Buna göre; aslında Amat, Arap İmam Kahvehanesi'nde anlatılan denizcilik hikâyelerinden birisidir. Ancak sadece denklem sonuçlarına inanan ve bu yüzden pozitif bilimlere simgeleyen Cuma Bey'in Musa Efendi'nin yanına giderek hikâyenin gerçekliğini sorgulaması üzerine “*Amat ne kadar gerçekse bu hikâye de o kadar gerçek!*” cevabını alması kararsızlık ilkesini sağlayan romandaki diğer bir noktadır. Zira Amat'ın anlamının romanda “*gerçek*” (s. 233) şeklinde açıklanmasıyla Musa Efendi'nin cümlesindeki Amat kelimesi iki anlamda okunabilir. Biri yukarıda olduğu hâliyle diğeri de; “Gerçek ne kadar gerçekse bu hikâye de o kadar gerçek!” şeklindedir. Bu cümlede doğrudan gerçeklik sorgulanır ve romandan dolayı gerçeği ölçmede kararsızlığa düşen okur ve Cuma Bey, fantastik için biçilen kararsızlık ilkesini yerine getirmiş olur.

Romanda gerilim ve korku unsurunun ön planda tutulması, karanlık mekânların çokça kullanılması, rüya bile olsa ölümler diyarı olabilecek cehennemin tasviri ve Eşek İsrâfil'in ölmesine rağmen gözlerini açarak borusunu üflemesi romanı korku fantezisi alt türüne dâhil etmektedir. Bununla birlikte başkışilerin genellikle kötü kişiler; özellikle de şeytan olarak seçilmesi romanın karanlık fantezi alt türünde değerlendirilebileceğini gösterir. Ancak korku fantezisi, karanlık fantezinin bu özelliğini de barındırdığından daha çok korku fantezisi alt türünün Amat için geçerli olduğu söylenebilir.

4.5. Suskunlar'da Fantastiğin Bir Tür Olarak İzleri

268 sayfa olan romanın¹⁰⁰⁸ olay örgüsünde Yegâh, Segâh ve Dügâh olmak üzere üç başlık kullanılmış ve bu başlıkların altında romanın üç anlatı odağı olan Veysel Efendi, Dâvut ve Eflâtun'u temsilen çalgı âletleriyle birlikte birer erkek resmi tercih edilmiştir. Ayrıca bölüm içlerinde anlık zaman atlamalarının, geriye dönüşlerin ya da anlatı odağının değiştiği yerlerde üç yapraklı yoncaya benzer bir resim; “♣”

¹⁰⁰⁸ Kitabın ilk baskısı 2007'de yapılmıştır. İncelemede İhsan Oktay Anar'ın Suskunlar romanının İletişim Yayınları'ndan 2015'te çıkan 16. baskısı kullanılmıştır. Alıntı ve göndermelerin sayfa numaraları metin içinde verilmiştir.

konulmuştur. Bu resimler, tezimizin romanın özeti kısmında yazarın kullandığı şekliyle aynen verilmiştir.

4.5.1. Suskunlar'ın İçeriği

Yegâh



2. Ahmet Han'ın¹⁰⁰⁹ tahta çıkmasından sonraki “Şaban ayının ondördüncü gecesî”¹⁰¹⁰ (s. 11) Konstantiniye sokaklarında gezen bir bekçi, Yenikapı Mevlevîhanesi'nden¹⁰¹¹ garip sesler ve ışıklar geldiğini görmesi üzerine Mevlevîhane'ye girer. Orada bir hayâletin başının hareket etmeden semâ yaptığına şahit olur ve korkarak kaçar. Gördüklerini tanıdıklarına anlatmasına rağmen birkaç kişi haricinde kimse ona inanmaz. Ancak “... Gülâbi adında bir Kıptî ...”¹⁰¹² hayâletle karşılaşınca durum ciddileşir. Padişah, bile Gülâbi'yi hayâleti tarif etmesi için yanına çağırır.



“Hızır Paşa'nın yedi katlı mehterânı ...” (s. 15) sabah namazından önceki nevbeti tamamlayıp sabah namazına giderken mehterandakilerden yalnız yaşlı olan Kalın Musa¹⁰¹³ cami yerine evinin yolunu tutar. Evinin önünde mahallelinin ellerinde mendillerle ağladığını görünce “kırkdokuz yaşındaki” (s. 20) oğlu Veysel Efendi'nin hüznü bir melodiye armudî kemençede¹⁰¹⁴ çaldığını anlar. Hâlbuki bu âleti ona

¹⁰⁰⁹ “II. Ahmed (25 Şubat 1643 – 6 Şubat 1695), 21. Osmanlı padişahı ve 100. İslam halifesidir.” https://tr.wikipedia.org/wiki/II._Ahmed (E.T: 3.1.19).

¹⁰¹⁰ “Şaban Hicri takvime göre yılın sekizinci ayı. İslam'a göre Recep ve Ramazan ile birlikte mübarek 3 aylardan biridir.” <https://tr.wikipedia.org/wiki/Şaban> (E.T: 3.1.19).

¹⁰¹¹ “Yenikapı Mevlevihanesi, İstanbul'un Zeytinburnu ilçesine bağlı Merkezefendi Mahallesi sınırları içinde yer alan, Mevlevî tarikatının İstanbul'da Galata Mevlevihanesi'nden sonra faaliyete geçirdiği ikinci dergâhtır.” https://tr.wikipedia.org/wiki/Yenikapı_Mevlevihanesi (E.T: 3.1.19).

¹⁰¹² **âbî** s. [*<F.âb + Ar.-î*] **1.** Suda yaşayan ve suda oluşan. **2.** Sulu, akıcı, mayı. **3.** a. Açık mavi, gökyüzü mavisi. **4.** Ayva. **5.** bot. Nilüfer. Parlatır, 2014.

¹⁰¹³ Musa; “İsrâiloğulları'na gönderilen ve kendisine Tevrat indirilen peygamber.” Ömer Faruk Harman, *Musa*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 2006, C. 31, ss. 207-213.

¹⁰¹⁴ Armudî kemençe; “18. yüzyıla kadar Osmanlı-Türk Musikisi'nin de tek yaylısı olan bu çalgı; 15. yüzyıla kadar Türkçe bir kelime olan *ıklığ*, bu yüzyıldan sonra Farsça bir kelime olan *kemançe* ve *armudî kemençenin* fasıl musikisine girmesiyle de *rebab* adıyla adlandırılmış, 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl başlarında Türk Musikisi'ndeki yerini *armudî kemençeye* bırakmıştır. Söz konusu çalgı günümüzde işlevini *dinî musiki topluluklarında sürdürmektedir.*” Gözde Çolakoğlu, *Türk Musikisi İcrasında Armudî Kemençe ve Geçirdiği Teknolojik Gelişmeler*, 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi: ICANAS, Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara, s. 180.

çalmayı yasaklamıştır. Eve girince hâlâ âleti çalmaya devam eden oğluna bir tokat atar. Bu tokatla “*ince hastalığa*” (s. 21) sahip oğlu öksürerek kan tükürür. İkinci tokadı atacağı sırada torunu Dâvut ona engel olur. Bunun üzerine de seneler önce küfür etmeye tevbe etmiş Kalın Musa, ikisine de sövmeye başlar.



Veysel henüz genç iken babası onun, kendisi gibi mehterânda “*kös dövme*”sini¹⁰¹⁵ ister; fakat Veysel bu işi yapamayacak kadar ince ruhludur. O, daha çok armudî kemeç çalmaya heves eder. Nitekim Kalın Musa sefere gittikten üç ay sonra eve gelince, kardeşi Muhayyer¹⁰¹⁶ Hüseyin’in¹⁰¹⁷ oğluna bir armudî kemeç hediye ettiğini görür. Hem oğluna hem de kardeşine kızarak kemeçeyi kilitler ve oğluna da çalmasını yasaklar. Veysel, o sıralarda ince hastalığa yakalanır.

Ayrıca Kıptî bir kadın, abisiyle birlikte Veysel’in oğulları olduğunu söylediği ikizleri Kalın Musa’nın kapısına bırakır. Kalın Musa cimri olduğundan Dâvut ve Eflâtun¹⁰¹⁸ ikizleriyle ilgilenmez. Bu yüzden okula gidecekleri çağa kadar amcaları ikizlere yardımcı olur. Çocuklar okul çağına gelince ve Muhayyer Hüseyin de yardımı kesince mecburiyetten Kalın Musa çocuklarla ilgilenmek zorunda kalır. Ancak cimrilikten çocuklara oruç tutturur, yemek vermez. Hâllerine acıdığından çocuklara yine amcaları sahip çıkar. Dâvut ûd¹⁰¹⁹ çalmayı öğrenir. Eflâtun da evden kaçarak Mevlevîhane’ye derviş olmaya gider.

Bir gece evine dönerken yolda civciv bulan Kalın Musa onu alıp evine getirir. Amacı “*Zümrüdüankâ*”¹⁰²⁰ (s. 27) ismini verdiği civcivi besleyip büyütme, sonunda da yemektir. Ne var ki artık tavuk olan civcivin bir türlü daha ne kadar olgunlaşabileceğini kestiremediğinden ona yaklaşmak istemez. Bunun dışında evinin bahçesindeki erik ağacı için çocuklar ağaca çıktığı sırada kızılçık sopasıyla peşlerine düşmek gibi bir huyu da vardır.

¹⁰¹⁵ **kös(II)** a. Savaş zamanında veya nöbette çalınan, genellikle at üzerinde taşınan çok büyük davul. Parlatır, 2014.

¹⁰¹⁶ “*Hüseyini makamının inici şekline, Muhayyer adı verilir. Hüseyini makamının aksine bu makamda şeyir Tiz Durak civarından başlar.*” Durağı, Dügâh perdesindedir. Daha fazla bilgi için bkz. http://eksd.org.tr/makamlar/muhayyer_makami_yeni.php (E.T: 3.1.19).

¹⁰¹⁷ **hüseyin** a. [Ar.] 1. Küçük sevgili. 2. öz.a. Hz. Muhammed’in torunu ve Hz. Ali’nin küçük oğlu. Parlatır, 2014.

¹⁰¹⁸ **Eflâtun** a. [*Ar. Aflâtun* < Yun.] Aristo’nun hocası, Sokrat’ın öğrencisi olan ünlü Yunan filozofu, Platon. Parlatır, 2014.

¹⁰¹⁹ **ûd** a. [Ar.] (ç. b. **a’vâd** ve **îdân**) 1. Ağaç, odun. 2. Odağacı. 3. Hint’ten gelen ve yakılınca güzel koku veren bir tür kıymetli ağaç. 4. müz. Bu ağaçtan yapılan ve Doğu müziğinde çok kullanılan bir tür çalgı aleti. Parlatır, 2014.

¹⁰²⁰ **zümrüd-i ankâ** a. Güneş ve ateşten yaradıldığına ve semanın dördüncü katında yaşadığına inanılan kutsak kuş, simurg. Parlatır, 2014.



Kalın Musa'nın erkek kardeşi "... *Beyazıt'taki Gediklikazan Hanı'nın hemen yanında*" (s. 28) çalgılı bir kahvehane işletir. Dâvut da ûd çalmayı burada yedi senede öğrenmiştir. Kahvehaneye gelen sanatçılara kahvehanenin ortasındaki fiskiyenin şırlıtısı ve kapıda asılı kanarya ilham verir. Ancak bir gün kanaryanın kafesine tırmanan bir kedi yüzünden kanarya artık ötmeyi bırakır. Türlü sanatçılar, kanaryayı öttürmek için çaba sarf eder. En sonunda bir Kıptî'nin neşeli kemençe sesi üzerine kanarya ötmeye başlar. Dâvut'la da arkadaş olan bu Kıptî'nin "*Geceler dışıdır.*" (s. 31) demesinden sonra Dâvut artık bestelerini geceleri yazar.



Bir meyhanede Dâvut ile birlikte bir grup sanatçı musikî icra eder. İşleri bittikten sonra meyhane çıkışı bir başka musikî grubuyla kavga ederler. Kavgadan zararlı çıkacağını düşünen diğer grup kaçınca Dâvut'un grubu evlerinin yolunu tutarlar. "*Balıkpazarı Kapısı'n*"a (s. 37) gelince kimse oradan girmeye cesaret edemez; çünkü orada "*tam onüç kişi*" (s. 39) kanunî Âsım'ın¹⁰²¹ hayâleti ile karşılaşmıştır.

Âsım, kanunu Hz. Muhammed'in Kur'ân-ı Kerim'i okuduğu Çârgâh¹⁰²² makamında çaldığından lânetlenmiştir. Bir gün Balıkpazarı Kapısı'ndaki sokağa girmiş ve o günden sonra kendisini eve kapatmıştır. "... *bir ay kadar önce*" (s. 39) de evinde cesedi bulunmuştur. Dâvut, anlatılanlara aldırış etmeden ilham geldiğini söyleyerek lânetli sokağa girer.



Girdiği sokak yer yer aydınlık olmasına rağmen, gölgeler yüzünden ürpertici bir hâldedir. Üstelik Dâvut upirlerin ve değişik varlıkların seslerini de işitir. Bu şekilde sokakta ilerlerken upirlerden biri Dâvut'a yaklaştığı anda karşısından bir ışık gelir. Dâvut, ışığa doğru ilerleyince çok güzel bir kız görür. Kızın adının Nevâ¹⁰²³ olduğunu öğrenir. O sırada "... *yetmiş yaşlarında*" (s. 42) olan annesi kızına içeri girmesi için bağırır ve Dâvut'a da kızından uzak durması için göz dağı verir. Ancak kızın annesi,

¹⁰²¹ **âsım** s. [*Ar. ismet*] **1.** Günahın ve yasaktan kaçınan(kimse). **2.** Namuslu, iffetli. Parlatır, 2014.

¹⁰²² Bir makam. "*Ağır yapılı bir makam olduğunda fazla işlenmemiştir. Ancak genellikle bu makamda yapılan eserlere dikkât edilecek olursa, seyir esnasında sık sık Hicaz ve Nikriz geçkileri yapıldığı görülür.*" <http://www.eksd.org.tr/cargah-makami/> (E.T: 4.1.19).

¹⁰²³ **nevâ** a. [*F.*] **1.** Ezgi, ses, sada, ahnek, name, beste. **2.** İç açıklığı, huzur refah. **3.** Varlık, kuvvet, zenginlik. **4.** Kismet, pay, nasip. **5.** müz. Türk müziğinde bir makam adı. Parlatır, 2014. Bununla birlikte bu makam için "... *fazla parlak bir makam ...*" olmadığı söylenir. <http://www.eksd.org.tr/neva-makami/> (E.T: 4.1.19).

oğlanın sessizliğini beğendiğinden ona ne yaptığını ve kendisine bir iyilikte bulunup bulunamayacağını sorar. Dâvut hiçbir şart sunmadan kızın annesine olumlu yanıt verir. Kadın, kızına bir adamın dadandığını, Dâvut'tan kendilerini bu adamdan kurtarmasını rica eder. Dâvut da amcasının kahvehanesinin adresini vererek orada buluşabileceklerini söyler.



Sofuayyaş'ta “*Abalfellâh Câmii*”nin (s. 44) genç bir imamı ve yaşlı bir müezzini vardır. Yaşlı müezzin, Hz. Dâvut gibi sese sahip olmak için dualar etmesi, genç imam da çok hızlı namaz kıldırmasıyla bilinir.

Bu caminin tam karşısına Pereveli¹⁰²⁴ Hacı İskender Efendi taşınır. Boyunun kısalığından dolayı Hacı İskender Efendi, “*Cüce Efendi*” (s. 47) olarak da anılmaktadır. “... *bir din âlimi* ...” (s. 47) olan Hacı İskender, camilerde bazen vaaz verir ve vaazlarında konuyu hep “*musikî yap*”manın (s. 49) çok günah olduğuna getirir. Bu vaazlardan etkilenen halk, çocuklarına Kalın Musa'nın evini ve Muhayyer Hüseyin'in kahvehanesini taşlamalarını söyler. Zira musikî yaparak işledikleri günden ötürü cehennemi yeryüzüne çekebilirler.



Kalın Musa, ilerleyen yaşına rağmen hâlâ evi geçindiriyor olmasına sinirlidir. Oğlu Veysel'e hiddetlendiği öyle günlerde “*Hızır Paşa*”dan (s. 51) Veysel Bey için bir teklif gelir. Kara sevdaya yakalandığı için hayata küsen yeğenine musikî öğretmesini, böylelikle onu hayata bağlamasını Kalın Musa'dan ister. Kalın Musa da oğlunu alarak paşanın konağına gider. Huzura çıkarıldıklarında Veysel Efendi'nin çaldığı “*Hüseyinî makamı*”nda¹⁰²⁵ (s. 54) bir köçekçe ile neşesi yerine gelmeye başlayan yeğenine sevinen Paşa, Veysel'den kendisinin beğendiği bir şey çalmasını söyleyince o da “*hüzzam*” (s. 55) bir eser çalarak herkesi üzüntüye boğar. Hatta paşanın yeğeni fenalaşır. Hekim muayene etmek için geldiğinde odadan çıkarken yeğenin ölmüş olduğu anlaşılır. Bunun üzerine Paşa, Veysel'in ilk önce falakaya yatırılarak hapse

¹⁰²⁴ Preveli; Yunanistan'ın Girit adasının güney sahilinde yer alan bir yerdir. Daha fazla bilgi için bkz. <https://en.wikipedia.org/wiki/Preveli> (E.T: 4.1.19).

¹⁰²⁵ “*Hüseyinî Makamının büyük özelliği çok yaygın oluşudur. Çobanın kavalından, orkestra eserlerine varıncaya kadar Hüseyinî makamının seslerinin kullanıldığı görülür. Hislerimizi en iyi dile getiren makamlarımızın başında gelir.*” <http://www.eksd.org.tr/huseyni-makami/> (E.T: 4.1.19).

atılmasını, ardından da “*kan parası*”nı (s. 56) ödemesini emreder. Aksi takdirde infaz edilecektir.



“*Baba Cafer Zindanı*”na¹⁰²⁶ giren Veysel’i kurtarmak için babası Kalın Musa bir şeyler yapmak ister. Veysel’in kefareti olan “*altıyüzotuz Felemenk altunu*”nu (s. 58) veremeyeceğinden zamanında biriktirmiş olduğu parayla bir ziyafet vererek oğlunun affedilmesini rica edecektir. Bunun için bir mektup yazıp mahalledeki çocukların birinden mektubu Paşa’nın konağına götürmesini belirtir.



İkinci namazını kılmak için Yeni Cami’ye¹⁰²⁷ gelen cemaat, şadırvanda kana kana su içen Dâvut’u görür. İçindeki aşk onu öylesine yakmıştır ki; susuzluğu bir türlü dinmez. Bir müddet o şekilde kaldıktan sonra Dâvut, Mısır Çarşısı’nın¹⁰²⁸ yolunu tutar. Çarşıda her milletten her yaştan, her dinden farklı insanlarla karşılaşır ve en sonunda amcasının kahvehanesine gider. Kahvehanenin kalabalık olduğunu fark eder. Dâvut’a amcası Hüseyin, babasının durumunu izah eder ve kahvehaneyi babasını kurtarmak için satılığa çıkardığını söyler. Amcası bir alıcıyla kahvehane üzerine tartışırken Nevâ’nın annesi Dâvut’u sorarak içeri girer ve Dâvut’un eline bir kâğıt tutuşturur.

Âsım, kızı Nevâ’ya âşık olmuş ve bir türlü peşini bırakmamaktadır. Ölmesine rağmen hâlâ Nevâ ile annesini rahatsız eder. O kâğıtta da Âsım’ın bestelediği bir saz semâisi vardır. Eğer o semâideki yanlış bulup düzeltebilirse Nevâ’nın Âsım’la kapanan kısmeti tekrar açılacaktır.



Evinde Hızır Paşa’nın kaftan ağasını¹⁰²⁹ misafir eden Kalın Musa, oğlu için bir şey yapılamayacağını öğrenir. Üstelik sırf oğlu kurtulsun diye çok sevdiği

¹⁰²⁶ “*İstanbul’da Haliç surlarındaki bir burcun altında ve içinde Bizans ve Osmanlı dönemlerinde hapisane olarak kullanılan yer.*” Abdülkadir Özcan, *Baba Cafer Zindanı*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 1991, C. 4, ss. 366-367.

¹⁰²⁷ “*III. Murat’ın karısı Safiye Sultan adına 1589 yılında inşaatına başlanmış ve yapımı bir süre durdurulduktan sonra 1661 yılında IV. Mehmet’in annesi Valide Turhan Sultan tarafından yapımına tekrardan başlanmış ve 1663 yılına bir Cuma namazı sonrası açılmıştır.*” <https://www.istanbul.net.tr/istanbul-rehberi/dini-mekanlar/yeni-camii/37/5> (E.T: 4.1.19).

¹⁰²⁸ İstanbul’un Eminönü semtinde yer alan Yeni Cami külliyesinin içinde yer alan çarşı. Daha fazla bilgi için bkz. <http://www.misircarsisi.org.tr/> (E.T: 4.1.19).

¹⁰²⁹ **kaftan ağası a. 1.** Tanzimat’tan önce sadrazam yanında görevli memura verilen ad. **2.** Büyük konaklarda baş iç ağası. Parlatır, 2014.

Zümrüdüankâ'yı kesmiş, kendisi bir lokma tadına bakamamış ve hepsi ağa tarafından yenmiştir. Bütün bunları hazmedemeyen Kalın Musa'ya inme iner.

Dâvut, çaresizlikle eve geldiğinde hapisteki babasını, inme inen dedesini ve Nevâ'yı düşünür. Nevâ'nın annesinin verdiği kâğıttaki semâiyi çalıp bitirince semâide bir sıkıntının olmadığını fark eder. Bununla birlikte evin içinden sesler duymaya başlar. Arkasını döndüğünde Âsım'ın inleyen hayâleti ile karşılaşır ve bayılır.

Dügâh



Dâvut ile Eflâtun on yaşındayken Dâvut “*ûd çalmayı*” (s. 79) öğrenir. Eflâtun ise, Dâvut'a nazaran utangaç bir çocuk olduğundan bir meziyete sahip değildir. Bir akşam Dâvut, Eflâtun'u evde bulamaz ve amcası ile onu aramaya gider. En sonunda annesi Goncagül'ün mezarının başında onu bulurlar. Bunu huy hâline getiren Eflâtun'u eve kilitlemeyi uygun görürler. Üstelik çocuk, bu gizli kaçak kaybolmalarının üzerine kimsenin duymadığı bir ıslık sesini duyduğunu iddia edince çeşitli hocalara başvurulur; ama fayda bulunmaz. Bir muska yazdırılıp gümüşten “*bir mahfaza içinde*” (s. 82) boynuna asılır.

“*Yedi sene*” (s. 82) bu odada kilitli kalan Eflâtun, kendisini çağıran bir ses duymasıyla evi terk eder. “*Sofuayyaş Mahallesi'nden*” (s. 83), “*Dîvân Yolu*”na (s. 85), oradan da “*Darphane tarafına*” (s. 91) gider. Sesin kaynağını arar ve bir türlü nereden geldiğini tayin edemez. En sonunda Haliç'ten Galata'ya geçmesi gerektiğine kanaat getirir ve sarhoş bir kayıkçıdan kendisini karşıya geçirmesini ister. Muskasının kabını verirse götürebileceğini söyleyen kayıkçının isteğini yerine getirir ve Galata'ya iner. Galata'nın sokaklarında bir müddet dolaştıktan sonra sesin “*Küçük Kule Kapısı'nın ardındaki meçhul bir yerden gel*”diğini “(s. 119) fark eder ve oraya gider. Burası “*Galata Mevlevîhanesi*”dir¹⁰³⁰ (s. 123) ve yıllardır işittiği ıslık sesi üflenmekte olan neyden gelmektedir. Eflâtun bu yüzden neyi öğrenmeye yemin eder.

¹⁰³⁰ “*Galata Mevlevîhanesi II. Bayezid (1447 – 1512) döneminde 1491 de Afyon Mevlevîhanesi Şeyhi Divane (Semai) Mehmed (Çelebi) Dede tarafından İskender Paşa'nın Galata'daki arazisi üzerinde kurulan İstanbul'un ilk Mevlevîhanesidir.*” <http://galatamevlevihanesimuzesi.gov.tr/TR-200407/muze-hakkinda.html> (E.T: 4.1.19).



Eflâton, Galata Mevlevîhanesi'ne gelmeden önce Tebriz'den¹⁰³¹ Konstantiniye'ye yirmi gün içinde yürüyerek ulaşan bir Mevlevî dervişi vardır. Bu derviş zamanında kendisine ve bir arkadaşına “*Rafael'in evi*”¹⁰³² (s. 126) denilen yerde işkence eden Firavun¹⁰³³ lâkaplı adamı öldürüp ciğerini yemek için Konstantiniye'ye gelmiştir. O gün de “*Nuvârif Bursevî*”nin (s. 125) cenazesi vardır. İstemedenden de olsa insanları aşırı derecede üzgün gördüğünden cenazeye katılır. Defin işleminden sonra da Mevlevîhane'nin dervişleri tarafından yemeğe davet edilir. Çok güzel yemekler olmasına rağmen cebinden çıkarttığı küflü ekmeği yediğini gören “*İbrahim Dede*” (s. 136) neden yemeklerden yemediğini sorar. Bunun üzerine derviş, hikâyesini anlatır ve intikam alana kadar ekmek yiyeceğine yemin ettiğini belirtir. İbrahim Dede de, o gece işkence gören diğer kişinin kendisi olduğunu, o da intikam almak için Konstantiniye'ye geldiğini; fakat ney sesi duyunca bundan vazgeçtiğini; üstelik Firavun'un da doğru yola gelmesi için dua ettiğini belirtir. Derviş, İbrahim Dede'nin bu dediklerine inanamayınca İbrahim Dede, sözlerine devam eder. Allah'ın dualarını kabul ettiğini, Firavun'un Mevlevîhâne'ye gelerek nasıl doğru yola girebileceğini sorduğunu ve hatta böylelikle Nuvârif Bursevî Hazretleri olduğunu, az evvel de cenazesini defnettiklerini ifade eder. Böylelikle derviş, Tebriz'deki karısı ile kızının yanına geri döner.



Tanrı, dünyayı yedi makamdan meydana getirmiştir. Bunlar sırasıyla Yegâh, Dügâh, Segâh, Çârgâh, Pençgâh, Şeşgâh ve Heftgâh'tır. Ardından Tanrı, insanı yaratmış ve “*burnuna, makamı gizli bir nağme üfle*”miştir (s. 138). Aden'den kovulduğundan beri insan, o gizli makamı veren musikî âletini arayıp durur.

İbrahim Dede de bu âletlerden neyi üflelemektedir. Yalnız ne kadar güzel çalarsa çalsın mutlaka bir yerde hata yaparak insanoğlunun kusurlu olduğunu gösterir.

Eflâton, Galata Mevlevîhanesi'ne geldikten sonra ailesinin yeri sorulur. Ancak o, ney üflemeği öğretirlerse kim olduğunu söyleyeceğini açıklar. Bunun sözü

¹⁰³¹ “*İran'da Doğu Azerbaycan eyaletinin merkezi olan şehir.*” Ali Sinan Bilgili, *Tebriz*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 2011, C. 40, ss. 219-222.

¹⁰³² “*Raphael, Raph (şifacı) Eil (Aramice'de Tanrı) “Tanrı Şifacıdır” veya “Tanrı İyileştirmiştir” anlamına gelen İbranice kökenli bir isimdir.*” [https://en.wikipedia.org/wiki/Raphael_\(given_name\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Raphael_(given_name)) (E.T: 4.1.19).

¹⁰³³ **Fir'avn a.** [Ar.] (ç. b. **ferâ'ine**) **1.** Eski çağlarda Mısır hükümdarlarına verilen unvan. **2.** Allahlık iddiasında bulunduğu için Hz. Musa'nın mücadele ettiği Mısır hükümdarı. **3.** s. Kibirli, gururlu ve inat(kimse). Parlatur, 2014.

verildikten sonra ailesine haber salınır. Babası Veysel, dedesi Kalın Musa ve amcası Hüseyin'den güçlkle izin alınarak Eflâtun'un orada kalması sağlanır. Eflâtun bir taraftan ney öğrenirken bir taraftan da derviş olmak için çilesini doldurur. Bir akşam, İbrahim Dede ona bir ney vermek üzere odasına çağırır. Yalnız Eflâtun, Dede'nin vereceği değil, bir başka “kız neyin”de¹⁰³⁴ (s. 143) gözü kalır. Dede, o neyin arızalı olduğunu söyler ve üfleyerek de kanıtlar. Ancak Eflâtun, eline aldıktan sonra neyden mükemmel sesler çıkar. Bunun üzerine İbrahim Dede, Eflâtun'a yıllardır kulağına gelen ıslığı bu neyden üflemesini ister. O sırada da kapısını kilitleyip üzerine battaniye asar. Sabaha kadar diğer dervişler Dede'nin kapısına gelir, vurur ve gider. Kapı açıldığında “Eflâtun'un boynunda” (s. 145) Dede'nin rütbesini gösteren şalı görürler. Herkes, Eflâtun'a ne olduğunu sorarken o, hiçbir şeye tepki vermez; çünkü “hem sağır hem de dilsiz” (s. 146) olmuştur.

Segâh



Dâvut, Nevâ'nın annesinin verdiği kâğıttaki hatayı bulmak için her gece notaları çalar ve her gece de Âsım'ın hayâleti evde belirir. Dâvut, hayâletten etrafındakilere bahsedince herkes ondan uzaklaşır. O da, bir hayâlet avcısıyla anlaşır. Gece olup da Dâvut, saz semâîsini çalınca hayâlet yine belirir. Ancak avcı, hayâletle uğraşamaz ve kendini evin üst katından sokağa atar. Dâvut da bu sırada kibleye doğru secdeye kapanır. Hayâlet ise tüm gece Dâvut'un secdeden kalkmasını bekler; fakat sabah ezanı “okununca sırra kadem bas”ar (s. 155). Dâvut, artık semâînin değil, kâğıdın lânetli olduğunu, kâğıdı alarak Nevâ ile annesini kurtardığını anlar. Hayâlet işini danışmak üzere bir de ikiz kardeşinin olduğu Galata Mevlevîhanesi'nin Şeyhi İbrahim Dede'ye gider.



Semâîyi inceleyen Şeyh İbrahim Dede, o semâînin bir âşğın yazamayacağı kadar ağır ve kasvetli olduğunu söyler. Kendi beste külliyatından da Âsım'ın yazmış olduğu bir besteyi bulur ve el yazılarının birbirini tutmadığını fark eder. Bunun üzerine

¹⁰³⁴ “Kız ney, uzunluğu 68-72 cm arasında olan karar sesi si ya da B olan neylerdir. Orta boy olması nedeniyle ney kurslarında genellikle bu ney tercih edilir.” neyeva.com/kiz-ney/ (E.T: 4.1.19).

Âsım'a kin güden birisinin bu semâiyi değiştirdiğini, Âsım'ın da bu yüzden yeryüzünde kaldığını belirtir. Eğer semâideki ağırlığı kaldırır sa Âsım'ın ruhunun huzur bulacağını da ekler. Ayrıca “*Bu Şehirde çok kötü Şeyler olacak. Kendini ve sevdiklerini kolla!*” (s. 158) diyerek Dâvut'u da uyarır.



Konstantiniye'de gözlerden irak bir yerde “*Yedikule Kâhini*” (s. 158) yaşamaktadır. Bu kâhin, bilgiye âşık birisidir. Geçmişe ve geleceğe dair her Şeyi bilir. Bir gece yıldızları seyrederken uykusu gelir. Ertesi sabah kalktığında eşeğinin kaçtığını fark eder ve geri gelmesi için dua eder. Fazla zaman geçmeden yedi kör kâhin eşekle çıkagelir. Yedikule Kâhini, diğer kâhinlere ne olduğunu sorunca hepsi de “*Muhteşem Neyzen Bâtin Hazretleri'nin oğlu Zâhir*”¹⁰³⁵ (s. 163) Konstantiniye'de ortaya çıkacağını söyler. Buna dalâlet olarak gökte beliren ve kör eden bir yıldız gösterirler. Ancak bu yıldızın haritasını çıkaramadıklarından kehanetlerinin doğruluğu için de bu haritaya ihtiyaç duyduklarından Yedikule Kâhini'nden söz konusu haritayı çıkarmasını isterler. O da bütün gece boyunca haritayla uğraşır; ancak sol gözü kör olur ve Zâhir'in Konstantiniye'ye geleceği konusunda hemfikir olurlar. O akşam Yedikule Kâhini, evine gelen bir kadına bu kehaneti söyleyince çok geçmeden Konstantiniye bu kehanetle çalkalanır.



Sabah vakitlerinde Zâhir, Konstantiniye'ye gelir. Üstü başı kir içinde olduğundan bir hamama gider. Yıkanırken rakı içip kavun yerken iki softa ile sohbeteler başlar. Zâhir, fikhın ilim olmadığını ifade eder ve onlara felsefeyle uğraşmalarını tavsiye eder. Buna sinirlenen softalar, Zâhir'i küfre girdiği için mahkemeye verir. Ancak mahkemede kendisini delillerle savununca serbest bırakılır ve şarkı söyleyerek Konstantiniye sokaklarında dolaşır. Peşine “*ûd, kanûn, kemençe, def, rebâb, tömbek, tambur, kudüm, çeng, bendir, miskal ve santur çalan oniki kişi*” (s. 175) takılır. Yedi kör kâhin, onun Zâhir olduğunu anlayınca ona secde eder. O sırada öğle ezanı okunurken Zâhir'in sesi ezanı bastırır. Buna kızan müezzin ve halk, Zâhir'e

¹⁰³⁵ **bâtin** a. ve s. [<Ar.batn] (ç. b. bevâtın) **1.** İç, dahili, gizli, **zahir** karşıtı. **2.** Sır, râz. **3.** Allah'ın adlarından. Parlatır, 2014.

zâhir(IV) s. [<Ar.zuhûr] (ç. b. zavâhir) **1.** Görünen, aşıkâr ve meydanda olan: “*Bu taş cebinime benzer ki ayn-ı makberdir / Dışı sükût ile Zâhir derümü mahşer*” (A.Hâmîd) **2.** Dış görünüş, açık, **bâtin** karşıtı: “*Genc-i açık ile dil-i virânını ma'mûr tut / Zâhirin virâne olsun bâtinin ma'mûr tut.*” (Necâfî) **3.** Kuşkusuz, şüphesiz. **4.** Sanırım, galiba. Parlatır, 2014.

bağırırken Zâhir arkasındaki on iki kişinin kendisine yeteceğini düşünerek oradan ayrılır.



Zâhir'in peygamberlik ilan ettiği dedikodusunun çıktığı zamanlarda Pereveli İskender Efendi, yani Cüce Efendi Karacakalfa Câmii'nde vaaz verir. Vaazı her zamanki gibi musikînin şeytan işi olduğu üzerinedir. Uzunca vaazından sonra eve gidip uyur. Uyandığında “*Senelerdir dinlemeye hasret kaldığı ses*”i (s. 180) duyar ve sesin kaynağını bulmaya çalışır. Sesin Galata'dan geldiğini anlayınca bir kayığa binerek karşıya geçer. Sesin geldiği eve girer ve orada “*toplam seksenbeş anahtarlı bir musikî âleti*” (s. 181) görür ve tuşlarına basınca “*musikîdeki şeytan ruhuna gir*”er (s. 181).



Rafael, Konstantiniye'de bilinen Hıristiyan hekim ve cerrahlardan biridir. “... *otuz küsûr sene kadar önce ...*” (s. 184) insanlar, Rafael'in tedavilerinin işe yaramadığını söyleyerek ona gitmeyi bırakmışlardır. Bir akşam Bursalı, Tağut¹⁰³⁶ ve Lazar¹⁰³⁷ olmak üzere üç kişi Rafael'in evine gelir. Ondan Tağut'un ateşini düşürmesini ayrıca Lazar'ın mide yanmasına çare bulmasını isterler. Rafael'in tıp bilgisi fazla olmadığından Lazar senelerce hasta olarak yanında kalır. Tağut'un da ateşi bir türlü düşmez. Üstelik “*cuma günleri*” (s. 187) ateşi daha da artar. Böyle bir cuma gününde Tağut, Mevlevîhâne'den gelen ney sesinden rahatsız olduğunu söyleyerek kıvrır ve o anda Rafael, Tağut'un “*Makatından bir yılan kuyruğu çık*”tığını fark eder. Kerpetenle bu yılanı çıkarmaya uğraşırken inlemesi kesilse de yılanı çıkarmayı beceremez, korkar. Kuyruk içeri girer girmez ağızından yılanın başı görünür ve hiçbir şey yapmamaya karar verir. Gün geçtikçe Tağut'un gözlerinin yılan gözlerine döndüğünü ve kıyafetlerinin vücuduna yapıştığını fark ederler. Diğer taraftan Lazar da bir türlü iyi olmaz.

¹⁰³⁶ Kur'ân-ı Kerîm'in sekiz âyetinde yer alan kelime insanı aldatıp kötü yola sevk eden şeytansı bir varlıktır, anlamına gelmektedir. Daha fazla bilgi için bkz. Metin Yurdagür, Tâgût, Türkiye Diyânet Vakfı, İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 2010, C. 39, s. 372.

¹⁰³⁷ “Lazar, erkek adı ya da soyadı olarak kullanılır. Lazarus'un bu kısaltılmış şekli, çeşitli Slav dillerinde yaygındır. Bu isim, “Tanrı yardım etti” anlamına gelen İbranice (El'azar veya Eleazar) kelimesinden türetilmiştir.” [https://en.wikipedia.org/wiki/Lazar_\(name\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lazar_(name)) (E.T: 4.1.19).

Hız. İsa'nın dirilttiği kişi olarak da geçmektedir. Daha fazla bilgi için bkz. Ömer Faruk Harman, İsa, Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 2000, C. 22, ss. 465-472.

“... aradan seneler geçti”kten sonra (s. 188) Tağut, aynı evde kendisine bir yardımcı bulmuş, Konstantiniye’de olan bitenden haber alır. Tağut, ondan Konstantiniye’deki “*musikîde en usta yedi kişi*”yi (s. 189) bulup öldürmesini ister ve saklanan Bâtın’ın yerini de söyledikten sonra eğer “*hayat nefesi*”ni alırsa kendisi gibi ölümsüz olabileceğini izah eder.



“*Zincirli Han*” (s. 190) denilen bir yerde bir çete yaşamaktadır. Bu çeteden bütün Konstantiniye korkar. Çetenin reisi Çapraz Bayram adlı bir adamdır. Bu adam, “*her perşembe*” (s. 193) dövüştürdüğü bir horoza ve asla güreş kaybetmeyen İsmail¹⁰³⁸ Pehlivan adlı bir güreşçiye sahiptir. Ayrıca bu çetede haraç toplayan Heybet adında biri de vardır.

Çapraz Bayram hiç hasta olmamasına rağmen bir süre göğüs ağrısından mustarip bir şekilde inler. Çoğu hekime gitmekle beraber derdine çare bulamaz. Her hastaya şifa verdiği söylenen bir kadına gidince bir hastalığının olmadığı “*vicdan âzâbı*” (s. 197) çektiği ortaya çıkar. Kadın da ona kendisini dine vermesini söyler.



Çapraz Bayram, soluğu bir gece yarısı Cüce Efendi’nin kapısının önünde alır. Durumu izah ettikten sonra kendisine, din öğretmesini ister. Sabah ezanına kadar abdest almanın inceliklerini ve daha birçok şeyi öğrendikten sonra sabah namazını kılmaya “*Karacakalfa Câmî*”ne (s. 199) giderler. Namaza giderken Cüce Efendi, ona bir macun verir ve belirli miktarda her gün yiyince ağrısının geçeceğini söyler. Namazdan çıkınca Bayram’ın ağrısı diner. O günden sonra Bayram, Cüce Efendi’nin sadık takipçilerinden olur. Macunu bittikçe ondan macun da alır. Bu arada Cüce Efendi musikînin günah olduğu fikrini ona da aşılar.



“*tamburî Gülâbî*” (s. 200) bir mezarlıkta ölü bulunur ve ertesi gün de cenazesi kaldırılır. Ölüm sebebi cinayettir. Cenazesini, kardeşleri “... *Kemânî Âmin ile miskali*

¹⁰³⁸ Hz. İbrahim’in oğlunun ismi. “Arapça bir kelime olmayan İsmâil’in aslının İsmavil olduğu, İsmâîn şeklinin de bulunduğu (Mevhûb b. Ahmed el-Cevâlikî, s. 7, 13, 14; Horovitz, s. 91-92; Jeffery, s. 63-64), Süryânîce olup “Allah’a itaatkâr” anlamına geldiği nakledilmekle birlikte (Tâcü’l-’arûs, “İsmâ’il” md.; Firûzâbâdî, VI, 39) kelimenin aslı İbrânîce Yişmâ’el’dir ve “Tanrı işitir” mânâsındadır.” Ömer Faruk Harman, İsmâil, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 2001, C. 23, ss. 76-80.

Meymenet ...” kaldırır. Defin işlemlerini Gülâbî hayattayken hallettiğinden bu işlemlere bu kadar para harcanmış olduğuna kardeşleri çok kızar.



Zincirlihan Çetesi, Bâtın’ı kaçırmaya gider. Bâtın’ın saklandığı yere girdiklerinde bir sehpanın üzerinde balık şeklinde bir kandil görürler; ancak kandil bir anda söner ve o karanlıkta Bâtın kaçar. Çete mumu yaktıklarında sehpanın üzerinde canlı bir balık görür.



“*Ramazan’a iki gün kala ...*” (s. 206) Gülâbî’nin kardeşi Meymenet öldürülür. Âmin, sıranın kendisine geldiğini düşünerek kaçar. Bu sırada Mevlevîhâne’den Dâvut’a bir davet gelir. İbrahim Dede, Âbidin Ağa adlı birinin bir semâîsini icra edecektir. Davette İbrahim Dede, her zamankinin aksine neyini öpmeden semâîyi çalmaya başlar. Üstelik hiç de hata yapmaz. Semâî bitince herkesten alkış alırken dervişlerden biri, hata yaptığını; kusursuz çaldığı için kusurlu olduğunu söyler. Bunun üzerine İbrahim Dede kendisinin en güzel ney üfleyen olduğunu iddia eder. Böylelikle de herkes onunla dalga geçer. Dalga işi uzamaya başlayınca Zâhir gelir ve dalga geçen topluluğu dışarı çıkarır. Ardından Dâvut, Zâhir ve dervişler bir sohbe koyulur. İbrahim Dede uzun zamandır garip davranmaktadır. Kule Kapısı’ndaki bir eve dervişlerden selam vermelerini rica etmesi normal değildir. Ayrıca selâm verdikleri evden de sürekli bir musikînin her gece sabah ezanına kadar çalındığını fark etmişlerdir.

Zâhir onlara her şeyi açıklayacağını söyler. Dervişleri alarak o evin kapısına giderler. Zâhir’in “*Lazar! Buraya gel!*” (s. 213) demesiyle yıllardır üzerinde Rafael’in tıp öğrendiği kişi, hiçbir şey olmamış gibi canlı bir şekilde Zâhir’in yanına gelir, elini öper ve “*bir tomar kâğıt*”ı (s. 213) Zâhir’e verir. Dâvut, kâğıtları incelerken “*ALLESSANDRO PEREVELLI*” (s. 214) ismine denk gelir. Dervişler bu ismi araştıracaklarını söylerler. O sırada öğle namazından çıkan halk, Zâhir’e hakaret etmeye başlayınca Dâvut; can güvenliğinin olmadığını, gideceği yere kadar Zâhir’e eşlik edeceğini belirtir. Lazar da aynı şekilde karşılık verir.



Dâvut ile Lazar, Zâhir’i güvenilir yollardan götürmeye çalışırken iki derviş de Alessandro Perevelli isminin kayıt altına alınabileceği yerlere bakar. Gittikleri

kilisedeki “*Jorj Efendi*” (s. 216) Perevelli’nin yazmış olduğu semâiyi gösterince o semâînin on bir parmaklı birinin çıkardığını belirtir. Dervişler karar sesini duymak isteyince Jorj Efendi, organum adlı âletten notaya basınca çıkan Nevâ perdesine dervişler çok şaşırır. Ancak yine de Perevelli’ye ait bir şey bulamazlar. Bunun için de “*Esir Hanı’na*” (s. 218) gidip sormayı düşünürler.



Dervişler, Esir Hanı’nda Perevelli’ye ait bilgi bulurlar. Bu bilgiye göre; Perevelli, otuz sene önce Âsım adında bir çalgıcı tarafından satın alınmış bir çalgıcıdır ve boyu da kısadır. Bu bilgi karşısında dervişler oldukça şaşırır.



Dervişler, bu bilgiyi Dâvut ile paylaşmak için Sofuayyaş Mahallesi’ne geldiklerinde orada bir kalabalıkla karşılaşır. Kalabalık, sahte peygamberi gizlediği iddiasıyla Hüseyin Efendi’nin evini taşa tutmaktadır. Dervişler, akşam ezanının okunacağını söyleyerek bu kalabalığı gönderir. İçeri girdiklerinde Zâhir’in Dâvut’un ve Lazar’ın yaralandığını görürler.

Bilgiyi paylaşınca Dâvut, o kişinin Cüce Efendi olmasından şüphelenir; çünkü bütün özellikleri birebir uymaktadır. Zâhir artık havanın karardığını ve kimsenin onu rahatsız edemeyeceğini söyleyerek ayrılmak ister. Kalın Musa bu duruma biraz sinirlenince Zâhir gelerek onun kötürüm olan bacaklarını ovalar ve artık yürüyebileceğini ifade eder. Bunun üzerine Kalın Musa, elinde tuttuğu tavuğu Zümrüdüanka’nın kemiklerini göstererek onu da canlandırıp canlandıramayacağını sorar. Zâhir onun yerine, cebinden gerçek bir anka yumurtası çıkarıp Kalın Musa’ya verir. Ancak Kalın Musa buna inanmadığından ertesi sabah o yumurtayı kırıp yer.

Lazar yemekten sonra altın kismaya başlar. Zamanında Rafael’in, midesine sakladığı altın kesesi, mide özsuğu ile eridiğinden altınlar tek tek çıkmaktadır. Kalın Musa, Lazar’a oğlunun hapiste olduğunu eğer kendilerine o altınları borç verirse oğlunu kurtarabileceklerini söyler. Lazar da memnuniyetle altınları verebileceğini ifade eder. Fakat Kalın Musa’nın daha önceden biriktirdiği para kesesi düşmüş, içindeki altınlar Dâvut tarafından sayılmaktadır. Dâvut, dedesinin biriktirdiği altınların üzerine çok az bir ekleme yapılırsa babasını hapisten çıkarabileceklerini belirtir. Dâvut, babasını hapisten kurtardıktan sonra bütün parasını kaybettiğinden yataklara düşen Kalın Musa artık “*Cimri Musa*” (s. 224) diye anılacaktır.



Ramazan'a iki gün varken gece yarısı Zincirli Han'ın katili Kabil ve yeğenleri, Kıptî kardeşlerin üçüncüsü olan Âmin'i de alarak Cerrahpaşa Mezarlığı'na giderler. Burada Âmin'in canını almadan önce bir sofraya ve sofranın ortasına da bir karga kafesi koyarlar. Karga "*Toprağa göm! Toprağa göm!*"¹⁰³⁹ (s. 225) şeklinde bağıırır. Âmin'i öldürdükten sonra hepsi gidip bir boy abdesti alır ve sabah namazını kılmaya gider.



Hızır Paşa'nın aşçıbaşısı cezalandırılınca yemekleri, yamak yapmaya başlar. Hızır Paşa da onun yemeklerini çok beğenir. Hatta aşçıbaşının cezası kalktıktan sonra yamağın ondan daha güzel yemek yaptığını iddia ederek aşçıbaşını azarlar. Yamak, kendisine özel bir oda hazırlar ve orada yemek yapmaya başlar. Aşçıbaşı da yamağın nasıl yemek yaptığını görebilmek için bir delik açarak onu izlemeye koyulur. Yamak, Âdem'in zamanında tattığı "*... Yasak Meyve'nin tadını elde etmek ...*" (s. 228) amacındadır ve bunun için de yemeklere değişik şeyler katar. Bunu öğrenen Hızır Paşa, yamağı evden kovar.

İşte o yamağı Zâhir, Ağa Çayırı'nda bir yerde yapacakları iftar yemeğini hazırlamak için tutar. Akşamleyin şakirtleriyle birlikte masaya oturunca Zâhir, içlerinden birinin kendisini ispiyonlayacağını söyler ve "*Alın! Bu kavunu yiyin! O benim etimdir! Rakıyı da için! O benim kanımdır!*" (s. 231) diyerek şakirtlerine kavun ile rakı uzatır ve sessizliği dinlemelerini önerir.



"*Ramazan'ın ikinci günü*" (s. 232) Bağdasar'ın¹⁰⁴⁰ birâderi Kırkor¹⁰⁴¹ da yine aynı mezarlıkta katledilir. Bağdasar, sıranın kendisinde olduğuna üzülmez; fakat kendinden sonra kimin öleceğini merak eder.

¹⁰³⁹ Hz. Âdem'in oğullarından Kâbil, Hâbil'i öldürünce cesede ne yapması gerektiğini bilememiş, bunun için Allah bir karga göndermiştir. Karganın toprağı kazmaya çalışmasından Kâbil, kardeşinin cesedini toprağa gömmesi gerektiğini anlamıştır. Daha fazla bilgi için bkz. Ömer Faruk Harman, Hâbil ve Kâbil, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 14, İstanbul 1996, ss. 376-378.

¹⁰⁴⁰ Balthazar kelimesinin Ermenice karşılığı. Kelime tam olarak Akad dinindeki tanrı "*Bel, kralı korur*" anlamına gelmektedir. Daha fazla bilgi için bkz. [https://en.wikipedia.org/wiki/Balthazar_\(given_name\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Balthazar_(given_name)) (E.T: 4.1.19).

¹⁰⁴¹ Gregor'un Ermenice hâli. Yunanca izlemek anlamına gelen "gregorein" kelimesinden türemiş olup tetikte, uyanık gibi anlamlara gelmektedir. Daha fazla bilgi için bkz. [https://en.wikipedia.org/wiki/Gregory_\(given_name\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Gregory_(given_name)) (E.T: 4.1.19).

Öğle namazını kılan cemaat, Hüseyin Efendi'nin evinin kapısına Zâhir'i almak için dayanır. Zâhir'i her yerde arar; fakat bulamazlar. Şâkirtlerinden Yâkuta¹⁰⁴² isimli biri Zâhir'in yerini göstereceğini belirtir ve onları Ağa Çayırı'na götürür. Zâhir'i alan cemaat onu döve döve Fener Kapısı'na (s. 235) kadar getirince Zâhir orada katledilir.



O gece Zincirli Han'ın katili Kabil ve yeğenleri, yanlarında Bağdasar ile mezarlığa gelir. Yeğenler, mezarlıkta babalarını Kabil'in öldürdüğünü bilmesine rağmen neden hâlâ ona hizmet ettiklerini sorgulayıp amcalarını öldürürler. Bu sırada amcalarının sembolü olan yüzüğü paylaşmayan yeğenlerden biri, kardeşini öldürür. Can çekişmekte olan Kabil, kardeşini öldüren çocuğa artık Kabil'in kendisi olduğunu ve bu lânetin sürekli devam edeceğini söyleyerek ölür. Bunun üzerine yeni Kabil, Bağdasar'ı öldürdükten sonra şarabını yudumlayarak çıkarmış olduğu manzarayı izlemeye koyulur.



Zincirli Han, yeniçeriler tarafından basılır ve çete üyeleri hapse atılmak üzere alınır. Sabahleyin Eflâton'la birlikte dervişlerden biri, İbrahim Dede'nin ölüm haberini Dâvut'a verdikten sonra kendisinin bizzat Dâvut'a yazdığı mektubu teslim eder. Mektupta, Eflâton'un canının tehlikede olduğu, Eflâton'dan kulağına gelen ıslığı neyden üflemesini istediği akşam, Eflâton'un Allah'la tek vücut hâle geldiği; hatta Konstantiniye'deki en iyi neyzenin de onun olduğu yazmaktadır. Verdiği ziyafette Eflâton'un canını kurtarmak ve dikkatleri kendi üzerine çekmek için neyde en usta olanın kendisi olduğunu bu yüzden iddia etmiştir. Ayrıca Tağut'un Tanrı'nın insana üflediği hayat nefesinin peşinde olduğunu ve bu nefesi bulana kadar en güzel nağmeleri çalanları hep öldüreceğini belirttikten sonra İbrahim Dede, Dâvut'tan kardeşini korumasını ister.

Dâvut, sinirle kardeşini dedesine emanet ederek Galata'da Tağut'un olduğu eve gider. Evde Tağut'la karşı karşıya geldiğinde silah ateşlemesine rağmen Tağut'a bir şey olmaz. Rafael de ona içindeki yılanı tutup çekerse bir müddet zararsız olabileceğini söyleyince Tağut'un içindeki yılanı çıkartıp başını ezer. Bunun üzerine

¹⁰⁴² “Yahuda ya da Yahuda İşkariyot ya da Judas, İsa'yı ele veren havari. İşkariyot, katil anlamına gelen Latince kökenli bir sözcüktür. İsa'yı ele verdiği için Yehuda İşkariyot olarak anılır. Geleneksel Hristiyan görüşüne göre otuz gümüş dinara İsa'yı ele vermiştir.” [https://tr.wikipedia.org/wiki/Yahuda_\(havari\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Yahuda_(havari)) (E.T: 4.1.19).

Tağut evin üst katına doğru kaçar. Dâvut, peşine düşmek üzereyken Rafael, Tağut'un sağ kolu olan cücenin evden yeni çıktığını, çok kötü şeylerin peşinde olduğunu, onu bulmasını söyler. Dâvut da koşa koşa evden çıkar.



“*seneler önce*” (s. 246) Âsım, Esir Hanı'nda Çârgâh makamında söylediği bir şarkıyı tamamladığı için Alessandro Perevelli'yi satın alır. Kendi dillerini bilmesede kısa sürede öğrenir ve Âsım'ın evdeki işlerini yapar. Eve gece yarısı gelip ikindiye kadar uyuyan Âsım'ın kanunun akordunu değiştirip yeni şeyler çalınca Âsım zengin olmaya başlar. Bunun üzerine Alessandro Perevelli de ondan yeni şeyler talep eder. Bir azatnâme imzalatır ve Âsım'ın kazandığı parayı bölüşür. Konstantiniye sokaklarında gezerken ilimin para edeceğini ve kendine değer kazandırabileceğini anlayınca Sahafılar Çarşısı'ndan hadis kitapları alıp okumaya girişir. Kur'an-ı Kerim'i ezberler. Namazın nasıl kılındığını öğrenir. Bir gün din üzerine biriyle tartışırken etraftaki insanların pür dikkat kendisini dinlediğini fark edince hitabet yeteneğinin üzerinde durmaya karar verir ve onun üzerine çalışır. En sonunda da camilerde vaaz vermeye başlar.

Seneler sonra Âsım, Nevâ'ya âşık olunca, aşkını ilân edebilmek için bir beste hazırlamak ister. Bir gün çarşıya çıktıklarında Âsım, Cüce'ye Nevâ'yı gösterir. Cüce de Nevâ'ya âşık olur ve bu aşkı engellemek için elinden geleni yapar. Her gece Âsım uyuduktan sonra Nevâ'nın evinin sokağına gider ve sabaha kadar Nevâ'nın gölgesini izleyip eve geri döner. Âsım, hazırladığı besteyi Nevâ'ya çalacağı akşam, Cüce satırla birlikte Âsım'ı kesecekken, Âsım satırı yakalar ve Cüce'nin parmağını keser. Ancak sakinleşmek için Cüce'nin hazırlamış olduğu afyonlu şaraptan içip sızınca Cüce tarafından öldürülür. Cüce arkasındaki bütün izi silerek yeni bir yere yerleşir ve Âsım'ın bestesini aşkı değil de nefreti anlatacak şekilde yeniden tasarlayıp Nevâ'nın evinin kapısının altından bırakır. Cüce, Nevâ ile asla birleşemeyeceğini düşündüğünden aşkını bir besteye birleştirmek ve aşkını yenmek ister. Bunu da başarır. Bu sırada Tağut ile tanışır. Tağut ona Nevâ'yı mı yoksa ölümsüz mü olmak istediğini sorunca o, ölümsüz olmak istediğini belirtir ve Tağut'un emirlerini yerine getirmeye başlar.

Cüce, yedinci üstat olan İbrahim Dede’yi katlettiği gece Tağut tarafından azarlanır; çünkü yedinci üstat İbrahim Dede değil, Eflâtun’dur. Tağut, Cüce’ye Eflâtun’un yerini tarif eder ve Cüce’den onu öldürmesini ister.



Cüce, yanında getirdiği afyonlu şarabın Kalın Musa tarafından içilmesini sağlar. Ardından Eflâtun’u da alarak evine gelir. Burada Eflâtun’a gömüleceği mezarı kazdırır. O sırada Dâvut, elinde silahla çıkar; Cüce hayat nefesini almak için Eflâtun’u öldürmek istediğini açıklar; çünkü onda hayat nefesinin olduğunu düşünür. Dâvut hamle yapacağı sırada Cüce, azgın bir köpeği üstüne salar. Dâvut, köpekten kurtulunca Cüce, Eflâtun’u göğsünden vurur. Bunun üzerine Dâvut, Cüce’nin üstüne atlar. Cüce onu da yaralamasına rağmen Dâvut, Cüce’yi öldürmeyi başarır. Ardından kardeşinin yanına gelerek ağlamaya başlar. O sırada elinde neyi ile Bâtın hazretlerinin arkasında olduğunu hisseder. Bir köşeye çekilip secde hâlinde iki eliyle kulaklarını tıkayarak gözlerini kapatıp durur. Aradan ne kadar zaman geçtiğini bilmemesiyle birlikte bir elin omzuna dokunmasıyla gözlerini açar. Eflâtun karşısında sapaşğlam duruyordu. Bâtın hazretleri “*Hayat Nefesi ’ni*” (s. 264) ona üflemiştir.



Yedikule Kâhini’nin evine teşekkür amaçlı kör olan diğer yedi kâhinden bir kehanet aynası gönderilir. Bu aynadan Kâhin, Tağut’un yok oluşunu, Veysel Bey’in, Lazar’ın ve Rafael’in ne zaman öleceğini, ayrıca Dâvut’un Âsım’ın saz semâîsinin “*pes ve dâvudî*” (s. 267) seslerini tizleştirerek eski hâline geri getirdiğini ve Nevâ’nın evinin kapısında çalınca Âsım’ın ruhunun bir ışık olarak göklere yükseldiğini görür. Son olarak Eflâtun’un Suskunlar mezarlığına gömüleceğini, ardından da “*uzun boylu, çekik gözlü o adamı*” (s. 268) görür ve kör olur; çünkü hakikati görmüştür.

4.5.2. Şahıs Kadrosu

Romanın olay örgüsünde önemli olan başlıca isimler; Kalın Musa, Veysel Efendi, Dâvut, Eflâtun, Goncagül, Muhayyer Hüseyin, Âsım, Nevâ, Nevâ’nın annesi, Pereveli Hacı İskender Efendi, Hızır Paşa, Rafael, Firavun, İbrahim Dede, bir derviş, Yedikule Kâhini, Bâtın, Zâhir, yedi kör kâhin, Tağut, Lazar, Çapraz Bayram, Gülâbî, Âmin, Meymenet, Jorj Efendi, Kabil ve yeğenleri, bir yamak, bir aşçıbaşı, Bağdasar, Kirkor ve Yâkuta’dır.

4.5.3. Romanda Zaman

İhsan Oktay Anar'ın diğer romanlarında olduğu gibi yazma zamanı ile vaka zamanı arasında yaklaşık üç yüz senelik bir fark vardır. Yazma zamanı olan; “30 Ağustos 2007” (s. 268) ile olayların başladığı “... Sultan Ahmed-i Sâni Han Efendimiz'in devri saltanatından sonraki senelerden birinde, Şaban ayının ondördüncü gecesi ...” (s. 11) zamanı 1687'de tahta çıkıp vefatı ile 1691'de saltanatı biten Sultan II. Ahmet'ten romandaki olayların bu dört yıllık zaman diliminde geçtiği hissi oluşturulur. Okuma zamanı olan 2019 ile vaka zamanı arasında üç yüz seneyi aşkın bir zaman farkı bulunur. Dolayısıyla Anar, bu romanında yine zaman açısından bir kinaye mesafesi yaratmış, okuru olaylara yabancılaştırarak dâhil etmiştir.

Romanda zaman ifadelerine bakıldığında fantastik türdeki metinlerde olduğu gibi gecedan özellikle yararlanılmış; ayrıca her ne kadar alt zemindeki tarih belli olsa da olaylar arasında belirsiz zaman ifadeleri kullanılarak eserde zaman bulanıklaştırılmıştır.

Eserde geceye dair ifadeler; “... bu gece yarısı ...” (s. 14), “Geceler” (s. 31), “ertesi akşam” (s. 35), “gece yarısı” (s. 35), “Dolunayın buz rengi ışığı ...” (s. 35), “o karanlıkta” (s. 37), “Gecenin karanlığında” (s. 40), “Dolunayın ışığı” (s. 40), “Gecenin o ilerlemiş saatinde” (s. 42), “gecelelerini” (s. 44), “her gece” (s. 44), “gece yarısına kadar” (s. 59), “geçen gece” (s. 69), “o karanlıkta” (s. 80), “beher gece” (s. 110), “Hava artık kararıyordu.” (s. 117), “... karanlıkta ve ışııl ışııl, pırıl pırıl parıldayan yıldızların ışığı altında ...” (s. 119), “Müneccimlerce gök kubbenin sultanı belllenmiş Şems çoktan batmış, ancak onun veziri sayılan Kamer hâlâ doğmamıştı.” (s. 119), “gece vakti” (s. 127), “seneler önce” (s. 128), “yirmi sene kadar önce” (s. 132), “kış vaktiydi” (s. 133), “akşama doğru” (s. 133), “günün sonunda” (s. 135), “Gece olunca” (s. 136), “gecenin bu saatine” (s. 145), “her akşam” (s. 149), “gece vakti” (s. 150), “gece” (s. 150), “bütün bir gece boyunca” (s. 155), “O gece” (s. 161), “her gece” (s. 163), “Çoban takımyıldızı doğduktan iki saat ve otuz dakika kadar sonra doğdu,” (s. 164), “Yılan' doğduktan bir saat ve yirmi küsür dakika sonra gördüm.” (s. 164), “soğuk bir kış gecesi” (s. 184), “akşama kadar” (s. 193), “Akşam olunca” (s. 196), “Gece” (s. 196), “Akşam yattığı vakit” (s. 196), “Sabahı beklemeden” (s. 196), “Gecenin birinci horozu öttüğünde” (s. 199), “gecenin birinde” (s. 200), “... uzunca

bir süreden sonra ilk kez bir gece ...” (s. 203), “*Zifirî karanlıkta*” (s. 203), “*zifirî karanlıktı.*” (s. 204), “*o gece*” (s. 206), “*bir gece önce*” (s. 206), “*son bir haftadan bu yana, geceleri*” (s. 211), “*geceden beri*” (s. 211), “*güneş batar batmaz*” (s. 218), “*Hava karardı nasıl olsa.*” (s. 222), “*Gece yarısından sonra*” (s. 224), “*İşte o gece*” (s. 227), “*bir gece*” (s. 227), “*Hava kararmaya başladığında*” (s. 231), “*Gökte hilâli gördüğü gecelerde*” (s. 233), “*Aynı günün gecesı*” (s. 235), “*en fazla gecenin birinci horozu ötene kadar*” (s. 236), “*tam da gece yarısı*” (s. 238), “*O gece*” (s. 239), “*gece*” (s. 248), “*bu gece*” (s. 250), “*akşam güneş battıktan sonra*” (s. 253), “*gece yarısı*” (s. 253), “*her gece*” (s. 253), “*bir gece*” (s. 253), “*bütün gece*” (s. 254), “*Bir gece*” (s. 256), “*aysız ve karanlık bir gecenin ikinci yarısında*” (s. 256), “*ikinci gece*” (s. 262), “*O gece*” (s. 265) şeklinde sıralanabilir.

Süreç olarak belirli ancak roman dâhilinde zamana belirsizlik katan ifadeler ise; “*Üç haftadan bu yana ...*” (s. 38), “*bir ay kadar önce*” (s. 39), “*asırlar önce*” (s. 41), “*vaktiyle*” (s. 45), “*aylardır*” (s. 45), “*seneler önce*” (s. 47), “*bir perşembe sabahı*” (s. 47), “*O vakitler*” (s. 50), “*günün birinde*” (s. 51), “*geçen ay*” (s. 53), “*O devirde*” (s. 56), “*yarım saatliğine*” (s. 59), “*üç hafta kadar önce*” (s. 70), “*altı ay önce*” (s. 73), “*onca saat*” (s. 73), “*sonraki günlerde*” (s. 81), “*üç gün üç gece*” (s. 81), “*tam yedi sene*” (s. 82), “*senelerdir*” (s. 82), “*bir süre*” (s. 83), “*kış yağmurlarının*” (s. 84), “*bir asır*” (s. 84), “*bir vakitler*” (s. 84), “*dokuzbuçuk sene önce*” (s. 87), “*zaman zaman*” (s. 88, 127), “*ondört yaşından bu yana geçen elli senede*” (s. 88), “*en az yirmi senedir*” (s. 93), “*ertesi gün*” (s. 80), “*ertesi günü*” (s. 96), “*elliyedi yıl*” (s. 112), “*aylar önce*” (s. 114), “*tam yedi gün*” (s. 115), “*on gün içinde*” (s. 124), “*bir on gün daha*” (s. 125), “*senelerce*” (s. 126), “*Önümüzdeki günlerde*” (s. 134), “*saatler boyu*” (s. 134), “*tam üç gün boyunca*” (s. 134, 135), “*üçüncü gün*” (s. 135), “*seneler geçti.*” (s. 135), “*tam on sene*” (s. 136), “*üç gün boyunca*” (s. 143), “*binbir gün*” (s. 156), “*tam on senedir*” (s. 156), “*... meçhul bir ayın cumaya denk gelen onbeşinci gününün yedinci saatinde ...*” (s. 160), “*senelerce*” (s. 162), “*üç gün sonra*” (s. 162), “*ha bugün ha yarın*” (s. 163), “*kırk dakika geçmiş*” (s. 171, 172), “*sonraki günlerde*” (s. 186), “*aradan seneler geçti.*” (s. 188), “*bir gün bir gece*” (s. 189), “*son yedi ay*” (s. 192), “*her perşembe*” (s. 193), “*Ertesi günü*” (s. 193), “*aradan bir hafta geçmesine rağmen*” (s. 196), “*biteviye*” (s. 211), “*otuz yıl kadar önceydi.*” (s. 216), “*Bir zamanlar*” (s. 227), “*bir zamanlar*” (s. 229), “*bir süre*” (s. 230), “*Aradan bir saat geçmişti ki,*” (s. 234), “*Uzunca bir*

süreden beri ilk kez” (s. 236), “haftalardır” (s. 238), “o güne kadar” (s. 238), “bir ay sonra” (s. 238), “bir haftalığına” (s. 239), “Az sonra” (s. 244, 245), “Vaktiyle” (s. 246), “ilk günlerde” (s. 248), “bir günlük” (s. 248), “Zamanla” (s. 248), “o soğuk kış günlerinde” (s. 248), “üç ay boyunca” (s. 249), “Her haftanın perşembe günü” (s. 250), “günün birinde” (s. 250), “o hafta için” (s. 250), “Günün birinde” (s. 251), “her sabah, her öğle ve her akşam” (s. 252), “günün birinde” (s. 252), “o günden sonra” (s. 253), “O günden sonra” (s. 253), “bir gün” (s. 253), “ertesi günü” (s. 255), “bir saat kadar” (s. 257), “Senelerden beri” (s. 259), “seneler boyunca” (s. 260), “O zamanlar” (s. 260), “Seneler sonra” (s. 268) olarak gösterilebilir.

Fantastik metinlerde bir diğer zaman algısı her ne kadar bu tür metinlerde bir tanrının varlığı belli olmasa da metnin çıktığı kültürün benimsemiş olduğu dinî öğelere yer verilmesiyle oluşturulur. Buradaki amaç; her zaman olduğu gibi bilimin gerçeklik algısını yıkmak ve bilim haricinde de gerçeklerin olduğuna işaret etmektir. Bu romanda da dolayısıyla İslâmiyet’e dair zaman ifadeleri bu eksen dâhilinde kullanılmıştır. Bunlar; “Ezan okunmasına az bir zaman kala ...” (s. 17), “Namaz kılıp tespih çekerek Cenâb-ı Hakk’a yalvarma zamanı ...” (s. 17), “Yatsıdan sonra” (s. 26), “Öğle namazından sonra ...” (s. 29), “kuşluk vakti” (s. 44), “az bir zaman gecikmeyle, sabah ezanını” (s. 44), “Ramazan ayının yirmibirinci günü, şerefede akşam ezanını” (s. 45), “Ertesi gün, yani mübarek cuma günü ise” (s. 48), “O Yevm-i Kıyâmet’te, o azîm günde” (s. 49), “akşam ezanına kadar” (s. 59), “ikinci ezanını” (s. 60), “İmsak vaktinden tâ akşam ezanına kadar ...” (s. 64), “Ramazan’da” (s. 73), “akşam ezanları okunduğu hâlde” (s. 79), “yatsı ezanı” (s. 80), “kurban bayramlarında” (s. 99), “akşam ezanları” (s. 117), “akşam ezanlarını” (s. 133), “O perşembe günkü ihyâ gecesinde, akşam namazını müteakip ...” (s. 141), “ikindiye doğru” (s. 142), “sabah ezanı okunana kadar” (s. 145), “Güneşin batmasına ve akşam ezanının okunmasına az kalmıştı.” (s. 152), “akşam ezanı çoktan okunmuştu.” (s. 152), “yatsı ezanı” (s. 152), “sabah ezanı okununca” (s. 155), “Ramazan ayında sahurdan sonra” (s. 159), “iftar zamanına kadar” (s. 159), “akşam ezanını işittiği zaman” (s. 159), “Nuh tufanından bin sene sonra” (s. 161), “sabah namazını” (s. 162), “Derken birinci horoz ve ardından da ikinci, nihâyet üçüncü horoz da öttü. Yatsıdan tâ imsâk vaktine kadar gök kubbesine

bakan kâhin, güneş doğduğunda bir zâyiçe hazırlamıştı bile."¹⁰⁴³ (s. 165), "... sabah namazını edâ etmeye çağırmasından epey sonra, tanyeri ağarırken ..." (s. 167), "... bir perşembe gününün öğle namazını müteâkip ..." (s. 175), "İkindiye birbuçuk saat kala" (s. 176), "ikindi namazını kaçırmıştı." (s. 180), "Hava kararmak, akşam ezanları okunmak üzereydi." (s. 180), "akşam ezanını" (s. 180), "cuma günleri" (s. 187), "Her cuma günü" (s. 187), "sabah ezanının okunmasını" (s. 196), "bir gece vakti yatsıdan sonra" (s. 197), "sabah ezanı" (s. 199), "Yatsı ezanı" (s. 203), "Ramazan'a iki gün kala" (s. 206), "Ramazan'dan birkaç gün önce" (s. 207), "Yatsı zamanı başlıyor, tanyeri ağarmaya başladığında ise bitiyor." (s. 211), "öğle namazlarını" (s. 214), "her sabah kerâhat vaktinde" (s. 218), "Akşam ezanının okunmasına az kalmıştı." (s. 221), "Ramazan'a daha iki gün vardı." (s. 224), "Ramazan ayında" (s. 229), "Ramazan ayının ilk günü, öğle ezanından epey sonra ..." (s. 229), "ikindi ezanından sonra" (s. 229), "İftara az bir zaman kalmıştı." (s. 229), "İftar vakti gelmişti." (s. 230), "Ramazan'ın ikinci günüydü." (s. 232), "öğle namazının kılınmasının ardından" (s. 232, 233), "akşam ezanından sonra" (s. 238), "günün birinde ikindi ezanı okunurken" (s. 249), "öğle ezanını beklerken" (s. 251), "Sabah başladığı bu uğraş öğleye doğru bittiğinde, öğle ile ikindi arasında" (s. 252), "günde beş kez" (s. 253), "akşam ezanı okunmaktaydı." (s. 258) şeklinde listelenebilir.

Bunların haricinde bu romanda dikkat çeken diğer zaman ifadeleri roman kişilerine bağlı olarak meydana getirilen zaman algısıdır. Bu ifadeler kullanılarak zamanın göreceli olduğu fikri pekiştirilerek fantastiğe katkıda bulunulur. Eserdeki bu ifadeler; "Torunları Dâvut ile Eflâtun'un dünyaya gelmesinden çok önce, yani Muhteşem Neyzen Bâtın Efendimiz'in mahdumu Zâhir'in Kostantiniye'ye geleceğinin Yedikule Kâhini'ne malûm olmadığı senelerde ..." ¹⁰⁴⁴ (s. 22), "... Cüce Efendi'nin, Sofuayyaş Mahallesi'ne gelmesinden önceydi." (s. 27), "Ne var ki bunlar, Muhteşem Neyzen Bâtın'ın mahdumu Zâhir'in şehre gelmesinden önceydi." (s. 31), "Bu yüzden kapı önünde bekledikleri her dakika onlara âdeta bir saat miktarı gibi geldi." (s. 55), "Dâvut gelmeden birkaç saat önce ..." (s. 72), "İşte bu tüyler ürpertici vak'a Dâvut'un ikiz kardeşi Eflâtun'un o esrârengiz ışığı işitmeye başlamasından tam onyediy yıl sonra

¹⁰⁴³ zâyiçe s. [F.] Yıldız hareketlerini gösteren cetvel. Parlatır, 2014.

¹⁰⁴⁴ mahdûm(II) a. [<Ar.hidmet] (ç. b. mahâdîm) 1. Oğul, erkek çocuk. 2. Hizmet olunan kimse, efendi ve hanım. 3. Bir büyük zatın oğlu. 4. tas. Şeyh, halife. Parlatır, 2014.

cereyân etmişti.” (s. 76), “Fî tarihinde, yani Goncagül isimli Kıptî güzelinin harama uçkur çözen Veysel Bey’den peydahladığı ikiz bebekleri, efelenip babalanan birâderinin nezâreti altında Kalın Musa’nın evine bıraktığı tarihten dokuz sene sonra ...” (s. 79), ““Gel” çağrısına itâat eden Eflâtun’un Galata Mevlevîhanesi’ne kadem basmasından epey zaman önce ...” (s. 124), “Yaradan, yedinci günü mübârek kılıp takdis eyledi ve dinlendi.” (s. 138), “O zamanlar zındana atılmamış olan Veysel Bey’den ...” (s. 142), “Mutfakta geçecek olan tam binbir günlük çilesinin başında ...” (s. 143), “İşte bu vak’a, Eflâtun’un ikiz kardeşi Dâvut’un, o korkunç hayâletle yüz yüze gelmesinden, yaklaşık on sene önce olmuştu.” (s. 146), “Kutsal nefesi üfleyen Bâtın’ın oğlu Zâhir’in “peygamberliğini ilân ettiği” şâyiasının yayılmaya başladığı sıralardı.” (s. 175), “Dâvut’un Nevâ’ya abayı yakmasından çok zaman önce ...” (s. 181), “Âsım’ın hayâletinin Dâvut’a dadanması ve Zâhir hakkında da “peygamberliğini ilân ettiği” söylentisinin çıkmasından aşağı yukarı otuz küsûr sene kadar önce ...” (s. 184), “Âsım’ın hayâletinin Dâvut’a tebelleş olduğu ve Zâhir’in de peygamberliğini ilân ettiği söylentisinin yayılmaya başladığı sıralar ...”¹⁰⁴⁵ (s. 188), “Zâhir’e “peygamberlik ilân ettiği” iftirasının atılmasından çok önce ...” (s. 190), “Cüce Efendi’nin Sofuayyaş Mahallesi’ne yeni taşındığı ve Dâvut’un Nevâ’ya abayı yaktığı sıralarda, gecelerden bir gece ...” (s. 196), “Hekimlerin, otacıların ve cerrâhların dükkânlarını açma saatine kadar ...” (s. 196), “Kostantiniye’de, kutsal nefesi üfleyen Bâtın’ın oğlu Zâhir hakkında ahâli, “Bak işte! En sonunda peygamberliğini de ilân etmiş! Olacağı buydu! Din elden gidiyor!” diye konuşup bağırmaya başladığı sıralarda, bir öğle vakti ...” (s. 200), “Âsım’ın hayâletinin Dâvut’a musallat olmasından seneler önce ...” (s. 246), “Bütün bunlar, Âsım’ın Nevâ’ya abayı yaktığı tarihe kadar, yani senelerce sürdü.” (s. 251) şeklindedir.

Her ne kadar romanda genel olarak kasvetli, karanlık ve geceye dair zaman ifadelerine yoğunlaşılsa da gündüze dair ifadelere de eser içinde yer verilmiştir. Bunlar; “Sabahın ilk horozları ...” (s. 15), “Sabah karanlığında” (s. 15), “gündüzleri” (s. 43), “Güneş doğmak üzereyken” (s. 51), “Sabahtan” (s. 52), “öğlene kadar” (s. 52), “güneşin altında” (s. 60), “Hava güneşli olmasına rağmen tam bu sırada bir yağmur bastırırverdi ...” (s. 65), “pencereden giren gün ışığı altında” (s. 68), “Serçelerin,

¹⁰⁴⁵ **tebelleş olmak** Birine musallat olup rahatsız etmek, huzursuz etmek. Parlatur, 2014.

kırlangıçların cıvıldaşarak uçtuğu, güvercinlerin guruldayıp bülbüllerin çilediği güneşli, harika bir perşembe gününün öğle vakti” (s. 82), *“yakıcı yaz güneşiyle”* (s. 84), *“Hava kasvetliydi.”* (s. 126), *“Sabah vakti”* (s. 145), *“Gündüzleri”* (s. 150), *“neredeyse gün boyu”* (s. 159), *“sabah vakti”* (s. 161), *“Dördüncü günün sabahı”* (s. 162), *“Kuşların yuvalarında cıvıdamaya başladıkları o saatte ...”* (s. 167), *“... gündelik hayatın artık başladığını gördü.”* (s. 172), *“gün boyunca”* (s. 196), *“Sabah olduğunda”* (s. 196), *“güneşin doğmasını”* (s. 196), *“öğleye doğru”* (s. 196), *“Bu sabah güneş doğmadan önce”* (s. 197), *“tâ sabaha kadar”* (s. 199), *“ne zamandır güpegündüz”* (s. 203), *“ertesi sabah”* (s. 218), *“Sabaha karşı, yani ikinci horoz öttüğünde”* (s. 226), *“öğleye doğru”* (s. 238), *“Gündüzden”* (s. 238), *“sabah vakti”* (s. 239), *“o sonbahar gününde”* (s. 246), *“ertesi sabah”* (s. 247), *“o sabaha karşı”* (s. 248), *“ertesi sabah”* (s. 239), *“Sabah vakti”* (s. 264), *“Sabahın birinci horozunun öttüğü o zamanda”* (s. 265), *“üçüncü horoz zamanına kadar”* (s. 265) gibi ifadelerdir.

Bütün bu zaman ifadelerinden hareketle romandaki zamanın fantastik türün zaman algısına uyduğu söylenebilir; çünkü fantastik eserlerde olduğu gibi romandaki zaman için, okurda tedirginlik meydana getirecek gece ve karanlık vakitler seçilmiştir. Ayrıca belirsiz, dinî ve kişiye bağlı ifadeler kullanılarak zaman algısıyla oynanılmış; böylece zaman bir bakıma bilimin açıklayamayacağı şekilde anlamsız kılınmıştır.

2.5.4. Romanda Mekân

Roman, İzmir’in *“Bostanlı”* (s. 268) semtinde yazılmasına rağmen olaylar İstanbul’da, dönemin *“Konstantiniye”*sinde (s. 11) geçmektedir. Romanda mekân olarak günümüz İstanbul’unun Fatih ve Beyoğlu semtlerindeki yerler kullanılmış, bunun haricinde; Eminönü’ndeki *“Valide Câmiî”* (s. 56), *“Zındankapı”* (s. 56), *“Yemiş İskelesi”* (s. 61), Eyüp’teki *“Eyüp Kapısı ile Edirne Kapı”* (s. 38), Sarıyer’deki *“Rumeli”* (s. 47), Kadıköy’deki *“Hasan Paşa Câmiî”* (s. 220), Ümraniye’deki *“Hüseyin Efendi Câmiî”* (s. 174) ve *“Üsküdar”*ın (s. 125), ismi de anılmıştır. Bundan başka *“Mekke-i Mükerrerme”* (s. 28), *“Pereve”* (s. 47), *“Edremit ve Bandırma”* (s. 61), *“Kırım”* (s. 61), *“Karadeniz”* (s. 61), *“Varna ve İzmit”* (s. 61), *“Nemçe”* (s. 67), *“Tebriç”* (s. 124), *“Halep”* (s. 135), *“Şam”* (s. 143), *“Anadolu”* (s. 194), *“Habeş ilinden bile uzak bir yer”* (s. 246), *“Malta’dan Venedik’e”* (s. 260) gibi İstanbul dışı yerler de olaylar orada geçmese de zikredilmiştir.

Romanın Fatih'teki mekânları; “Yenikapı'nın dar ve ıssız sokaklarında” (s. 11), “Ayasofya'nın avlusuna” (s. 12), “Yenikapı Mevlevîhânesi'ni” (s. 12), “Samatya” (s. 13), “Yedikule Zindanı” (s. 13), “Narlıkapı İskelesi'nde” (s. 14), “Ayasofya'daki köşkün bahçesinde” (s. 15), “Avrat Pazarı'nın” (s. 19), “Beyazıt'ta” (s. 23), “Enderûn” (s. 29), “Şehremini tarafındaki Ağa Çayırı'nda” (s. 31), “Kule Kapısı'na” (s. 37), “Erganûnlu Kilise'nin” (s. 37), “Sultanahmet Câmii” (s. 44), “Aksaray” (s. 44), “Baba Cafer Zindanı” (s. 56), “Yeni Câmii'nin” (s. 60), “Mısır Çarşısı'na” (s. 60), “Sarayburnu'ndan” (s. 60), “Unkapı İskelesi'ne” (s. 61), “Bahçekapı İskelesi'ne” (s. 61), “Sandal Bedesteni'ne” (s. 63), “Sabuncular'dan” (s. 63), “Tahtakale” (s. 63), “Sultan Mehmet Tımarhanesi'nin” (s. 65), “Mahmut Paşa Hanı” (s. 65), “Okçularbaşı'nda” (s. 67), “Dâvut Paşa Kabristanı civarında” (s. 80), “Bodrum Câmii” (s. 83), “Dîvân Yolu'nda” (s. 83), “Bayezit Hamamı” (s. 85), “Hasan Paşa Hanı'nın” (s. 85), “Bayezit Medresesi'nin” (s. 90), “Darphane” (s. 91), “Çemberlitaş'a” (s. 93), “Kara Mustafa Paşa Külliyesi'ni” (s. 94), “Atik Ali Paşa Câmii'nin” (s. 94), “Salma Tomruk Zindanı'nın” (s. 96), “Çemberlitaş Hamamı'ndan Vezir Hanı'na” (s. 96), “Tavuk Pazarı'ndan Eminönü İskelesi'ne” (s. 98), “Şengül Hamamı'nın” (s. 100), “Kavukçular ve kürkçülerin bulunduğu çarşıya” (s. 100), “Bedesten'in Kürkçü Kapısı'ndaki” (s. 100), “Esir Hanı'ndaki” (s. 104), “Fener'e” (s. 106), “Süleymaniye Câmii'nin” (s. 150), “Vezir Hanı'na” (s. 173), “Saraçhane'den aşağıya, Ayazma Kapı İskelesi'ne doğru” (s. 180), “Meyyit Kapısı'ni” (s. 180), “Cerrâhpâşa tarafından Edirne Kapı Mezarlığı'na” (s. 200), “Cerrâhpâşa Mezarlığı'nda” (s. 200), “Sahhâflar Çarşısı'nda” (s. 214), “Fâtih Câmii'nin” (s. 251), “Yusuf Paşa Câmii'nde” (s. 251) şeklinde sıralanabilir.

Beyoğlu'ndaki yerler; “Galata'daki” (s. 21), “Kurşunlu Mahzen civârındaki Mustafa Paşa Câmii'nin” (s. 31), “Balıkpazarı Kapısı'nın” (s. 37), “Karaköy Kapısı” (s. 60), “Haliç” (s. 106), “İnebolu” (s. 107), “Karaköy İskelesi'ne” (s. 109), “Galata'daki Balıkpazarı, Gümrük, Kürkçü ve Azâp Kapı” (s. 109), “Havyar Hanı” (s. 109), “Galata kalesi” (s. 110), “Mihel Kapısı'ndan” (s. 115), “Arap Câmii yolunun” (s. 116), “Tersane Zindanı'na” (s. 116), “Voyvoda Kapısı'na” (s. 116), “Ermeni Kilisesi'nin” (s. 116), “Galata Mevlevîhânesi'nin” (s. 123), “Surp Krikor Kilisesi'ni” (s. 126), “Galata Mevlevîhânesi'nin avlusunu tıklım tıklım doldurmuştu.” “Cenaze buradaki bir hazîrede, “Suskunlar” diye anılan küçük kabristanda ...” (s. 129),

“Zincirli Han’da” (s. 203), “Ermeni Katolik Kilisesi’nin” (s. 215), “Kasımpaşa’daki” (s. 218), “Galata Zindanı’nda” (s. 239) olarak listelenebilir.

Bunların dışında özellikle fantastik açıdan roman için önemli olan hayalî mekânlar da mevcuttur. Bu mekânların İstanbul içinde gösterilmesi fantastiğin gerçekliğe dâhil olması bakımından dikkât çekicidir. “Sofuayyaş Mahallesi’ndeki” (s. 18), “Gediklikazan Hanı’nın” (s. 28), “Abalıfellâh Câmii” (s. 44), “cinler âlemine” (s. 80), “Gelgel çıkmazının köşesindeki Tiryaki İlyas Dede Hazretlerinin türbesini” (s. 85), “Tersane Çavuşbaşı Yasin Efendi’ye âit konağın” (s. 86), “Arslancıbaşı Lokman Efendi’ye âit konak” (s. 94), “İmdât Ağa Hamamı’nın” (s. 103), “Tutû Baba Hazretleri’nin yeşil türbesinin” (s. 106), “Alacakulluk İskelesi’ne” (s. 125), “Rafael’in evi” (s. 126), “Aden’den” (s. 139), “Karacakalfa Câmii’nde” (s. 175), “Büyük Kule Kapısı’ndan” (s. 180), “Kancalıkapı Hanı’nın” (s. 189) gibi yerler, romandaki hayalî mekânlar olarak sayılabilir.

Romanda mekânların kasvetli ve karanlık tasvirlerinin yapılmış olması romandaki fantastiğin anlaşılmasında kolaylık sağlar. Yenikapı Mevlevîhanesi’ndeki “... kapının, sert rüzgârın etkisiyle menteşelerinde gıcırdayarak ...” (s. 12) ses çıkarması Batı’daki fantastik metinlerde sıklıkla rastlanan tasvirlerdendir. Yine “... gören ibret alsın diye Darphane’nin kapısına, çoğu artık kurumuş tam yirmibir kesik el”in asılı olması (s. 91) da aynı kasvet ve korkuyu mekân unsurunda tetikler.

Dâvut’un amcası Muhayyer Hüseyin’in işlettiği çalgılı kahvehanenin duvarlarında bulunan resimlerin bilhassa fantastikte görülen varlıklara ait olması romanın gizemini arttıran unsurlardandır. “Burak’ın sırtında Hazreti Peygamber’in mirâca çıkması, Zaloğlu Rüstem’in ejderhayı öldürmesi, Yusuf’u hamamda görür görmez Züleyhâ’nın düşüp bayılması, Ankâ kuşuna binen Bukrat’ın Kaf Dağı’na uçması ve başı insan, gövdesi ise yılan olan Mâr-ı Kahkaha hakkındaki tasvirler bunlardan sadece birkaçıydı.”¹⁰⁴⁶ (s. 29) Zira bu resimlerdeki tasvirler, bilimsel bir

¹⁰⁴⁶ Zaloğlu Rüstem; İran’ın efsânevî kahramanıdır, Firdevsî’nin Şahnamesi’nde oldukça ismi anılır. Daha fazla bilgi için bkz. Çev. Necati Lugal, Firdevsî, Şahnâme, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2009.

Mar-ı Kahkaha; “Batı Mısır çöllerinde ve Türkistan’daki Yılanlar Dağı’nda çok tehlikeli bir yılanın yaşadığı, bir bakışıyla bir insanı öldürebileceği ve adının Kahkaha olduğu yazılıdır.” Metin And, Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası, Yapı Kredi Yayınları, 5. Bsk., İstanbul 2015, s. 276.

gerçekliğe sahip olmadığından fantastiğin değer verdiği efsaneler ve dinler açısından büyük bir öneme sahiptir.

Çalgılı kahvehanedeki dinî tasvirler dışında; romanda İslâmî kökenli mistik bir mekân olarak anılabilecek olan Galata Mevlevîhânesi'nin tasvirinde dinî öğelerin bulunması mekânın kutsallığını arttırmakta dolayısıyla insana fantastik bir his aşılamaktadır.

“Duvarlardaki, üstât pâyesine ermiş hattatların ellerinden çıkma şâheserler, meselâ altunlanmış zemin üzerine kırmızı lâl ve siyah is mürekkebiyle yazılmış sülüs celîsi “Er Rahman” yahut, “Es Selâm” veya “Er Râhim” gibi isimler (...) Mihrâp tarafında, ebrû kâğıt üzerine tâlîkle çekilmiş bir besmele ve onun hemen üstünde de siyah kâğıt üzerine altun mürekkebi ile yazıya dökülmüş “Allah” lâfzı yer alıyordu. Sol tarafta, hârikulâde bir sülüsle yazılmış “Allahü Ekber” ibaresi ve onun altında, nâmlı ve nâmsız hattatların neshî, divânî ve tâlîkle kâğıda döktükleri âyet-i kerîmeler yer alıyordu. Sağda ise, kayık, ibrik, kuş ve câmi şeklinde istif edilmiş sülüs duâların yanı sıra, mütenâzır tâlîk harflerle, insan yüzü şeklinde bir “Yâ hû” görünmekteydi.”¹⁰⁴⁷ (s. 121)

İçinde Âsım'ın hayâletinin dolaştığı söylendiği ve herkesin girmeye çekindiği Balıkpazarı Kapısı'ndaki sokağın tasviri genellikle korku türündeki metinlerin başvurduğu şekliyle verilmiştir. Bununla birlikte bu tür tasvirleri; fantastiğin korku, gerilim ve merak duygusu yaratmak için kullandığı bilinmektedir;

“Sağda ve solda bazı bazı, azâp içinde mezarlarından kalkan ölülerin kurumuş pençeleri gibi dolunaya uzanan çıplak ağaçlar vardı. Yıldızsız ve zifirî bir gecede olduğunun tersine, sokaktaki karanlık yekpâre ve devamlı değildi. Tıpkı siyahımtırak bir pus gibi orada burada kümelenmiş, sanki kötücül ruhları gizlemek ve beslemek için saçaklara, kapı önlerine, kuytu köşelere, boş ve tekinsiz arsalara çökmüştü. Dâvut bu yapışkan ve yoğun pus içinde yürürken bazen bir ifritin kükürt kokulu nefesini ensesinde hissediyor, bazen de damlardaki kiremitlerin altında bekleyen, zehirlerini akıtmaya her an hazır sarı akrepleri ve kızıl cehennem örümceklerini görür gibi oluyordu. Ezelî bir lânetin sürüp gittiği bu âlemi örten karanlığı ancak, ifritlerin kor gibi yanan kızıl gözleri delip geçebilirdi. Dâvut bağırmak isteyip de bağıramadığı o anda, kör ve sessiz ceninlerin, bağırtlak, saksığan ve karabatak

¹⁰⁴⁷ **sülüs** a. [Ar.] 1. Üçte bir. 2. Sikkenin üçte bir değerindeki madenî para. 3. g.s. Hat sanatında süslü ve iri harflerle yazılan bir yazı stili. Parlatır, 2014.

celîs s. [Ar.] (ç. b. **cülesâ**) Birlikte oturan, refik, hemdem. Parlatır, 2014.

ta'lik a. [<Ar.alak] (ç. b. **ta'likât**) 1. Asma, asılma. 2. Bağlı bulunma veya öyle gösterilme. 3. Geriye bırakma, öteleme, geciktirme, tehir etme. 4. g. s. Hat sanatında genellikle ilmiye sınıfı arasında kullanılmış bulunan ve İran kaynaklı olan bir yazı stili: **hatt-ı ta'lik**. Parlatır, 2014.

neshî s. [<Ar.nesh + -î] 1. Nasih ile ilgili. 2. Nesih denilen hat yazısına ilişkin. Parlatır, 2014.

mütenâzır s. [<Ar.nazar] 1. Karşılıklı bakışan, bakışimli. 2. Karşıtlık, muhalefet. 3. *mat*. Simetrik. Parlatır, 2014.

kemiklerinin kaynadığı kazanların fokurtusunu, Azrâil'in tirpanının acıyla kıvranan bedenlerinden koparttığı azâp içindeki ruhların çılgınlıklarını işitti.” (s. 41)

Tasvirde yer alan ölümler, ifrit, sarı akrepler ve Azrail; söz konusu sokağı ölümcül bir hâle getirirken ortamın karanlık olması sayılan öğelerdeki tehlike duygusunu arttırmakta ve okurda Dâvut'un başına kötü bir şeyin geleceği hissi oluşturulmaktadır. Bu yüzden durağan olan mekânın tasviri fantastiği arttırmak için dikkâtlı yapılması gerekmektedir.

Fantastik metinlerin en çok kullandığı karanlık mekânlardan biri de zindanlardır. Suskunlar'da çok sayıda zindan olmakla birlikte Baba Cafer Zindanı'nın betimlemesi, bütün zindanların aynı şekilde olduğu kanaatini uyandırır.

“Bu kapkaranlık zindan gerçekten de epey kasvetli bir yerdi: Zifirî karanlıkta sık sık duâlar, fisiltılar, çılgınlıklar, küfürler, zincir şıkırtıları, kapanan demir kapıların menteşelerinden kopan gıcırtilar ve kilitlerde döndürülen anahtarların tıkırtıları işitilirdi. Zındancılardan nûrsuz çehreleri, ortalıkta cirrit atan kedi büyüklüğündeki fareler, binbir çeşit haşarat ve etraftaki onca pislik her ne kadar insanın iştahını kaçırırsa da, mahpusların açlıktan dâima imâni gevrerdi.” (s. 57)

Korku duygusunu tetikleyen mekânlardan bir diğeri Rafael'in evidir. Bu ev, tasvir edilirken başlangıçta “*tekinsiz*” (s. 126) kelimesinin kullanılması; aslında bu mekândan pek de iyi şeyler beklenmediğinin bir göstergesidir. Zira bu mekândan bazen inleme, bazen de kahkaha sesleri gelir. Ayrıca mimarîsi de Osmanlı mimarîsine benzemez; evdeki “*alınlığın tam ortasında (...) Frenklerin grifon dediği kartal başlı bir arslan kabartması*” (s. 127) bulunur. Taştan yapılmasına rağmen ev, çok dengesiz inşa edildiğinden her an çökecekmiş hissi verir. “*Felemenk kiremidıyla kaplı çatısının her bir köşesinde taştan oyma ve ağızları arslan biçiminde oluklar vardı*”r (s. 127). Ayrıca evin “*bacasından zaman zaman, zırnık ve kükürt kokan bir duman tüt*”er (s.127). Dıştan böyle olan evdeki Rafael'in çalışma odası da evin dışından farksızdır. Ameliyat yaptığı masanın üzerinde “*irin, gaita, kan ve idrâr*”¹⁰⁴⁸ (s. 182), zeminde ise “*kusmuk, idrâr ve cerâhat lekeleri*” (s. 183) bulunur. “*... Mürdesenk, sülyen, göztaş, nişadır, kükürt çiçeği, kırmızı zırnık, şarap karası ve çivit kavanozlarıyla ve kezzap, zacyağı ve tuzruhu şişeleriyle dolu raflarda, irili ufaklı böcekler ...*”¹⁰⁴⁹ (s. 183) vardır.

¹⁰⁴⁸ **gâ'it** a. [Ar.] 1. İnsan dışkısı, pisliği veya insan tersi. 2. Hendek, çukur yer. Parlatır, 2014.

¹⁰⁴⁹ **mürde-seng** a. [*<F.mürde + seng*] Kurşundan çıkan doğal kurşun oksidi. Parlatır, 2014.
nişadır a. kim. Amonyak. Akalın, 2010.

Ameliyat takımının; “... yani cimbızların, kerpetenlerin, neşterlerin, iğnelerin, düz ve eğri makasların, çengellerin ve testerelerin hemen hepsi paslı veya küflü”dür (s. 183). Ameliyat yaparken daha iyi görebilmek adına “... tavana bir de otuz mumluk billûr bir avize astırmıştı”r (s. 183). Odanın tavanında avizede yanan mumlardan kaynaklanan is ve su sızdığından “küf lekeleri” (s. 183) mevcuttur.

Fantastik metinler sadece korku ve kasvet duygusundan değil; ayrıca insanın gözüne hitap edecek görselliklerden oldukça yararlanmaya çalışır. Bu yol ile çoğulcu bir bakış açısı ve zıtlıkların ahengini kanıtlamak peşindedir. Realist ve natüralist metinlerdeki gibi sadece olumsuz şeyler değil, olumlu tasvirler de yapılır. Romandaki Mahmut Paşa Hanı’nın tasviri bu duruma örnek arz eder;

“Bu çarşıda neler yoktu ki! Neced taşları ve yâkutlarla bezenip savatlanmış gülâbdânlar, ibrikler ve buhûrdanlar! Mavi beyaz fağfürî kâseler, kadehler ve şerbet takımları! Üzerlerinde topazların ve safirlerin sapsarı ve masmaivî parıldadığı cenbiyeler ve hançerler! Altun yaldızlı çerçevesi kıpkırmızı bir dizi lâl ile süslü, üzerinde Allah ve Muhammed ile dört hâlifenin adı yazılı, Hazreti Peygamber’in eşkâlinin tasvir edildiği Hilye-i Şerifler! Dervişlerin zikir âyinleri için yeşil akikten yapılmış dokuzyüz doksanlık tespihler! Kem gözlerden korunmak için, Hazreti Peygamber’in ayağına giydiği pabucu tasvir eden yaldızlı Kadem-i Şerifler! Bakanın sadece eşkâlini değil, aynı zamanda hâlet-i ruhîyesini de gösteren Venedik aynaları! Kallâvî, yusuî ve hüseyinî kavuklar için, firûzeli ve balıkçıl tüylü sorguclar! Lohusalari nazardan koruyan armudîyeler! Kıskaç zevceler için halhallar, gelgeller ve alınlıklar! Çin ilinden gelme yeşil sırlı mertebâniler! Âcem, Moğol ve Hint miğferleri! Nemçe ilinden getirilen, koşan kurt damgalı meçler! Andrea Ferrara damgalı rapiyeler! Dervişlerin teberlerini andıran baltalı mızrâklar ve insanın yüreğine korku salan Moskof bardıçleri! Endülü’steki Sahagun ailesinin işaretini taşıyan süvari kılınçları! Gece dövüşleri için fenerli kalkanlar! Kim bilir vaktiyle kimin giydiği, bazılarında kurşun delikleri bulunan göğüs zırhları! İspanyol fâtihterinin kullandığı fitilli arkebüzler! Zemberekli alaybozan tüfenkleri! Ve üzerindeki kan rengini kıyâmete kadar zamanın asla silemeyeceği nice silâh! Bir müteşebbisin tâ Mısır’dan getirttiği, evleri böcek istilâsından koruma hassası olan, bu yüzden parça parça satılan bir firâvun mumyası...”¹⁰⁵⁰ (s. 66, 67)

zırnık a. [*<F.zirnih*] Bir nesnenin en küçük ve önemsiz parçası. Parlatır, 2014.

¹⁰⁵⁰ **necef a.** [*Ar.*] 1. Yüksek tepe, tümsek yer, sırt, tepe. 2. *öz.a.* Hazret-i Ali’nin türbesinin bulunduğu şehir. 3. Bu şehirde çıkan billur gibi bir taş: *Neced taşı*. Parlatır, 2014.

savatlamak Gümüş üstüne kurşunla kara nakış işletmek. Parlatır, 2014.

cenbiyye a. [*Ar.cenbi sözüünün müennes (dişil) biçimi.*] Arapların kullandıkları bir tür eğri kama. Parlatır, 2014.

kallâvî s. [*Ar.*] 1. Vezir ve sadrazamların giydiği iri ve kocaman kavuk. 2. Bu kavuğa benzer kahve fincanı. Parlatır, 2014.

Tasvirdeki bütün parçalar değerli şeyler olmasına rağmen burada da korku ve gizem unsurundan vazgeçilmemiştir. Özellikle silâhların adlarının tek tek anılması ve ardından hiç çıkmayan kan lekesinin varlığı ve bir firavunun mumyasının; bu zengin tasviri gölgeleyebileceği düşünülse de fantastik tam olarak burada çoğulcu ve zıtlıkların ahengi bakış açısıyla öne çıkararak birbirine zıt unsurlar arasındaki dengeyi kurar. Çünkü hem olumlu hem de olumsuz nesnelere aynı anda vermeyi başarmıştır.

2.5.5. Dâvut ile Eflâtun'un Fantastik Açından Değerlendirilmesi

Bu romanda Dâvut ile Eflâtun'un ikiz olması sebebiyle ikisi aynı anda kahraman işlevi görmektedir. Bundan dolayı Campbell'ın, Cameron'ın ve Propp'un listelerindeki eylemler sadece biri tarafından değil, bazen Dâvut bazense Eflâtun tarafından gerçekleştirilir. Nitekim bu durum fantastik kahramanın özelliklerinde de aynıdır.

Eflâtun fantastik kahramanın yalnızlığına ve asosyalliğine, doğuştan gelen bazı yeteneklerine –gâipten sesler duymak gibi– sahipken Dâvut, Zâhir'i halktan kurtarmasıyla ezilenin yanındadır ve Tağut, Cüce Efendi gibi güçlülere karşı durur. Ayrıca Âsım'ın saz semâîsindeki hatayı düzeltebilecek kadar da zihinsel olarak yetkindir. Her ne kadar bu ikizler o dönemin üst sınıfına ait olmasalar da dedelerinin mehteranda görev yapmasından halk içinde belirli bir itibara malik oldukları söylenebilir.

Joseph Campbell'ın kahraman monomitine göre kahramanların eylemlerine bakılırsa şöyle bir listeye karşılaşılar; “I: Yola Çıkış; Dâvut, musikî grubundan arkadaşlarıyla eve gitmek üzere yola çıkar. 1. Balıkpazarı Kapısı'ndaki sokağa gelince içinden bir his onu herkesin girmeye çekindiği sokağa sokar. 2. Nevâ'nın annesinin, Nevâ ile Dâvut'un arasına girmesiyle bir bakıma macera çağrısı reddedilmiş olur. 3. Nevâ'nın annesi Âsım'ın hayâletinin dadandığı saz semâîsindeki hatayı Dâvut'tan çözmesini ister. 4. Dâvut, saz semâîsini çalıp Âsım'ın hayâleti ile karşılaşınca ilk eşiği

sorguç a. 1. Başa takılan çelenk. 2. Bazı kuşların tepelerinde bulunan tüyden süs. Parlatır, 2014.

armudiye a. [*<F.emrîd; yapma sözlerden*] 1. Armut biçiminde olan altın nazarlık. 2. Tahta oymacılığında kullanılan bir tür rende. Parlatır, 2014.

gelgel a. hlk. 1. Albeni, alım, çekicilik. 2. Başa takılan elmas veya altın iğne. Akalın, 2010.

alnhık a. 1. Kadınların başlarına bağladıkları altın veya gümüş süslü başlık. 2. Binaların dış cephelerini süsleyen işleme motif. Parlatır, 2014.

mertebânî s. [*Ar.*] Hindistan'ın Merteban yöresinde yapılan çini işi kap. Parlatır, 2014.

meç a. 1. Ateşli silâhların icadından önce kullanılan bir savaş aleti. 2. Eksiz ve düz kılıç, yassıca şiş. Parlatır, 2014.

aşmış olur. 5. Dâvut, saz semâîsindeki hata üzerinde düşünür durur. II: Erginlenme; 1. Nevâ'ya olan aşkı, babasının hapiste ve dedesinin felçli olması Dâvut'un sınavlarıdır. 2. Bu hikâyede Nevâ tanrıça olarak işlev görür. 3. Nevâ'ya olan aşkı yüzünden içindeki yangını caminin şadırvanından kana kana su içerek dindirmeye çalışan Dâvut, aslında hedefinden şaşmıştır. 4. Zamanında sarhoş gezen Dâvut, Veysel Bey'i hapisten çıkartarak babasının gönlünü almış olur. 5. Eflâton, kulağına çalınan ıslığı İbrahim Dede'nin odasındaki kız neyinde icra edince Tanrı ile bir olur; böylelikle de bir bakıma tanrılaştırılır. 6. İbrahim Dede'nin Dâvut'a olan mektubu onun nihai ödülüdür; çünkü başına nelerin gelebileceğini bu mektupla öğrenmiş olur. III. Dönüş; 1. Dâvut, Tağut'un peşine düşmekten vazgeçip Cüce Efendi'nin peşine düşer. 2. Eflâton, Cüce Efendi tarafından kaçırılır. 3. Bâtın'ın Cüce Efendi'nin evine gelir. 4. Bâtın, Eflâton'a hayat nefesi üfleterek onu hayata geri döndürür. 5. Böylelikle Eflâton, hem bu dünyanın hem de öteki dünyanın ustası olur. 6. Dâvut, Nevâ'ya aşkını itiraf eder.

R.L. Cameron'a göre Dâvut ile Eflâton'un Suskunlar'daki fantastik macerası şu sırayladır; 1) Eflâton kulağındaki ıslık sesi için eski hayatından vazgeçer. 2) Dâvut, Balıkpazarı Kapısı'ndaki sokağa kimse cesaret edemezken girer. 3) Eflâton, toplumdan gerek bazen kaybolmaları gerekse kulağındaki ses dolayısıyla dışlanmış birisidir. 4) Dâvut; felçli dedesi, hapisteki babası ve âşık olduğu Nevâ'ya musallat olan hayâlet ve ayrıca Eflâton'un hayatının tehlikede olması dolayısıyla bir sürü maceraya atılır. 5) İbrahim Dede, Dâvut'tan Eflâton'u korumasını istemesine rağmen o Eflâton'u dedesine bırakarak Tağut ile Cüce Efendi'nin peşine düşer. 6) Dâvut; Tağut, Cüce Efendi ve dev bir köpekle karşılaşarak teste tabi olur. 7) Dâvut, Âsım'ın Cüce Efendi tarafından bozulan saz semâîsini düzelterek Âsım'ın ruhunu huzura kavuşturur.

Propp'a göre Dâvut ile Eflâton'un eylemleri şöyle listelenebilir; I. Eflâton, evden Galata Mevlevîhânesi'ne kaçır. II. Dâvut'a Balıkpazarı'ndaki sokağın lânetli olduğu kabul ettirilir. III. Ancak Dâvut, buna kulak asmaz ve sokağa girer. IV. Tağut, Cüce Efendi ve Bursalı yoluyla Konstantiniye'de neler olduğunun haberini alır. V. Tağut'un kendisi bir şeytan olduğundan Eflâton hakkında bilgiye sahiptir ve onun Konstantiniye'deki yedinci çalgı ustası olduğunu bilir. VII. Dâvut, Nevâ'nın annesinin verdiği nota kâğıdını alır ve Âsım'ın hayâletinin her belirişinde kendisinin oyuna getirildiğini anlar. VIII. Dâvut'un babası Veysel Bey, çaldığı hüzzam şarkıyla Hızır Paşa'nın yeğenini öldürdüğü düşünülerek hapse atılır. IX. Dâvut'un Âsım'ın saz

semâîsini İbrahim Dede'ye göstermesiyle İbrahim Dede'nin “*Bu şehirde çok kötü şeyler olacak. Kendini ve sevdiklerini kolla!*” (s. 158) diyerek kötülük haberi yayılır. X. Dâvut, bu durum için tedbir almaya çalışır. XI. Dâvut, İbrahim Dede'nin Abidin Ağa'ya ait eseri icra edeceği davete gitmek için evden ayrılır. XII. Dâvut, Âsım'a ait saz semâîsini her çalışında hayâletle karşılaştığından bu durum onun sınavı gibidir. XIII. İbrahim Dede, Abidin Ağa'nın eserini kusursuz çalması üzerine çevreden tepki alır. XIV. Dâvut'un İbrahim Dede'nin kendisine yazdığı mektubu alır. XV. Dâvut, Rafael'in evine giderek Tağut'u öldürmek ister. XVI. Dâvut ile Tağut, mücadeleye girer. (XVII.), XVIII. Dâvut, Tağut'un içinden çıkardığı yılanı öldürerek Tağut'u bir süreliğine etkisiz hâle getirir. XIX. Eflâtun'u Tağut'tan kurtarmıştır. XX. Dâvut, evine geri döner. XXI. Eflâtun, Cüce Efendi tarafından kaçırılmıştır. XXIII. Dâvut, Cüce Efendi'nin evine gelir. XXIV. Cüce Efendi, Eflâtun'un sonsuz hayat nefesine sahip olduğu şeklinde iddialarda bulunur. XXV. Dâvut'a ya kendi canını ya da Eflâtun'un canını kurtarması yönünde teklif gelir. XXVI. Dâvut, Cüce Efendi'nin kendi üzerine saldırdığı dev köpeği alt etmesine rağmen o sırada Eflâtun vurulur, Cüce Efendi de ölür. XXVII. Bâtın, Eflâtun'a sonsuz hayat nefesi üfleterek onu tekrar hayata geri getirir. XXVIII. Cüce Efendi'nin kim olduğu anlaşılır. (XXIX.), XXX. Tağut yok olur. XXXI. Dâvut, Âsım'ın saz semâîsindeki hatayı çözümlenerek Âsım'ın ruhunu huzura kavuşturur ve Nevâ'ya aşkını itiraf eder.

Campbell, Cameron ve Propp'un listelerindeki eylemlere Dâvut ile Eflâtun'un uyduğu görülmektedir. Sadece Propp'un listesindeki; “*XVII. Kahramanda Özel Bir Tanıma İzi Olması ve XXIX. Kahramanın Yeni Bir Fiziki Görünüm Alması*” eylemleri bulunmaz; ancak bu durum da kahramanların fantastik olmasına bir engel teşkil etmez; zira roman tasvirleri, sıradışı olaylar, fantastik nesnelere, kararsızlık ilkesi gibi özellikleri barındırdığından fantastik çatısı altında değerlendirilmesi gereken eserlerdendir.

2.5.6. Romandaki Diğer Fantastik Özellikler

Yazar, bu romanında diğer romanlarında tercih etmediği bir şey yapmış ve romanına musikî makamlarına özgün bir yaratılış miti yazmıştır. Böylelikle bir musikî âlemi vücuda getirmiştir. Bu durum romanı, Puslu Kıtalar Atlası'na benzer bir şekilde;

fakat ondan daha ileri bir noktada gerçek dünyadan farklı bir dünyaya dönüştürmüştür.

Bu mit şu şekildedir;

“Başlangıçta sükût var idi. Ve her yer karanlık idi. Ve Yaradan Yegâh makamında terennüm eyledi. Ve bu ışıltılı nağme ile etraf nûr oldu. Ve nağme boşlukta yankılanıp geri döndü. Ve Yaradan, bu Yegâh nağmenin güzel olduğunu gördü. Ve akşam oldu ve sabah oldu, birinci gün.

Ve Yaradan Dügâh makamında terennüm etti. Ve suların ortasında bir azîm kubbe peydâ oldu. Ve kubbe tâ arşa kadar yükseldi. Ve nağme, işte bu kubbede yankılanıp geri döndü. Ve Yaradan bu Dügâh nağmenin güzel olduğunu gördü. Ve akşam oldu ve sabah oldu, ikinci gün.

Ve Yaradan Segâh makamında terennüm etti. Nağme çöllerde ve enginlerde yankılanıp geri döndü. Ve yaradan bu Segâh nağmenin güzel olduğunu gördü. Ve terennüme devam etti. Nağme ile mest olan toprak, ot ve tohum veren sebze ve meyve veren ağaçlar hâsıl etti. Ve akşam oldu ve sabah oldu, üçüncü gün.

Ve Yaradan Çârgâh makamında terennüm etti. Ve bu nağme, vecde gelip ışıl ışıl ışıldayan yıldızların ve kendisiyle, Yaradan'ın hem Gündüz'e hâkim olduğu Güneş ve hem de geceye hâkim olduğu Kamer'in bulunduğu göklerde yankılanıp geri döndü. Ve Yaradan bu Çârgâh nağmenin güzel olduğunu gördü. Ve akşam oldu ve sabah oldu, dördüncü gün.

Ve Yaradan Pençgâh makamında terennüm etti. Ve bu nağme, envaî çeşit deniz canavarlarıyla ve türlü türlü canlı mahlûkatla kaynayan deniz dibinde ve çeşit çeşit kanatlı kuşla dolu semâda yankılanıp geri döndü. Ve Yaradan bu Pençgâh nağmenin güzel olduğunu gördü. Ve akşam oldu ve sabah oldu, beşinci gün.

Ve yaradan Şeşgâh makamında terennüm etti ve gelecek olan yankıya kulak kabarttı. Ancak bu kez, nağme yankılanmadı. Bununla birlikte Yaradan baktı ki, uzaklarda bir yerden aynı makamda bir âvâz gelir, hemen tanıdı: Cins cins canlı mahlûkatın ve yürüyenlerin ve sürünenlerin ve denizdeki balıkların, göklerdeki kuşların ve her şeyin hâkimi ilân edip mübârek kıldığı İnsan'ın sesiydi bu. Yaradan bu sesin pek o kadar çirkin olmadığını gördü. Ve akşam oldu ve sabah oldu, altıncı gün.

Ve Yaradan Heftgâh makamında es eyleyip sustu. Çünkü sesini Yer ile Gök arasındakilere işte böyle duyurmuştu. Ve Yaradan, yedinci günü mübârek kılıp takdîs eyledi ve dinlendi.

Ve Yaradan, yerin toprağından adam yaptı ve onun burnuna makamı gizli bir nağme üfledi. Adam bu nağmenin güzel olduğunu gördü. Çünkü adam artık yaşıyordu ve onu yaşatan da bu nefes idi. Ancak adam ve onun sol kaburga kemiği, meyveyi ısırtıp yasağı çiğneyince, kendilerini

diri kılan bu nağmeyi unuttular ve Aden'den kovuldular. Ne var ki âdemoğulları; Hâbil ve Kabil'den Hazreti İdris'e, Hûd Peygamber'den Firâvun Kâbus bin Muslap'a, Süleyman Aleyhisselâm'dan İskender Zülkarneyn'e, Melik Tubbâ Rıdvanüllâhi Aleyh'ten Âhîrzaman Peygamberi Hazreti Muhammed Sallallâhü Aleyhi ve Sellem Efendimiz'e kadar bütün devirlerde; tamburdan santurdan yongardan, davula kavala miskala kadar türlü türlü musikî âletiyle; bu nağmeyi keşif yahut peydâ etmek için yurtınıp didindiler. Hattâ Sokrat ve Bukrat, bu esrârengiz nağmenin bir güftesi olduğunu da söylemişti. Bu âlimlere göre güfte, "Lazare, deuro ekso!" idi. İbn-i Uzluk ise bu nağmenin hem makamının hem de güftesinin Kürdî olduğunu söyledi: "Lazar, were derve!" İbn-i Uzluk aynı zamanda, makamı Kürdî olduğuna göre, nağmenin karar perdesinin düğâh olması gerektiğini de ileri sürmüştü."¹⁰⁵¹ (ss. 137-139)

Bu mit, bütün yaratılış mitleri ile benzerdir. Yaratılış mitlerinde Tanrı'nın günbegün yapmış olduğu eylemler burada da aynı şekliyle sıralanmıştır. Sadece farklı olarak günler yerine musikî makamlarının adları konulmuş ve insanoğlunun dünyadaki macerası Tanrı'nın insana üflediği makam etrafında şekillendirilmiştir. Bu açıdan bakıldığında roman, aslında belirli bir zaman diliminde ve belirli bir coğrafyaya bağlı kalarak bu mitin tekrarı niteliğindedir. Zira romanda Bâtın Tanrı, Zâhir peygamber, Dâvut ile Eflâtun da birer yarı tanrı işlevi görerek söz konusu mitin güncel hâlini yaşar.

Romanda bazen roman kişilerinin birer yeteneği olarak bazen de bir kişiye bağlı olmaksızın açıklanması imkânsız fantastik olaylar vardır. Bu olaylar, Anar'ın diğer romanlarına göre daha gizemli verildiğinden ve fazla olması bakımından dikkât çeker ve romanı fantastiğe zorunlu olarak değil, doğrudan dâhil olmasını sağlar.

¹⁰⁵¹ **İdris**; Kur'ân-ı Kerim'de anılan peygamberlerden biridir. Çoğu kaynakta çok kitap okuması yönüyle bilinmektedir. Daha fazla bilgi için bkz. Ömer Faruk Harman, *İdris*, Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 2000, C. 21, ss. 478-480.

Hûd; Âd kavmine gönderilen peygamberdir. Bazı kaynaklarda Yahudi olduğu geçmekle birlikte ilk Arapça konuşanın da kendisi olduğu söylenmektedir. Daha fazla bilgi için bkz. Ömer Faruk Harman, *Hûd*, Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 1998, C. 18, ss. 279-281.

Kâbus bin Muslap; Hz. Musa döneminde Mısır'da firavun olduğu söylenen kişi. Daha fazla bilgi için bkz. http://www.suleyman-ates.com/index.php?option=com_content&view=article&id=745:2013-07-16-17-56-32&catid=52:temmuz-2013&Itemid=62 (E.T: 14.1.19).

Melik Tubbâ; yedi yüz yıl öncesinden Hz. Muhammed'in geleceğinin haberini aldığından Yemen'deki krallığını bırakarak Medine'ye taşınan kişi. Daha fazla bilgi için bkz. Ferudun Özdemir, Gülnihal, Nesil Yayınları, İstanbul 2016.

Bukrat; "Tıbbın babası sayılan" Hipokrat'ın İslâmî literatürdeki adı. Esin Kahya, *Hipokrat*, Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 1998, C. 18, ss. 119-121.

İbn-i Uzluk; "annesi Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin soyuna mensup Ayşe Sıddıka Hanım" olan, 1902-1974 yılları arasında yaşamış tıpçı, tarihçi, mütercim ve "Son devrin meşhur semâzenleri arasında yer alan" Feridun Nafiz Uzluk için romanda kullanılan isim. Daha fazla bilgi için bkz. Hasan Özönder, *Uzluk*, Feridun Nafiz, Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 2012, C. 42, ss. 257-258.

Romadaki fantastik olaylar şöyle sıralanabilir; sağır ve dilsiz bir dilencinin Veysel Efendi'nin çaldığı hüznünlü beste karşısında ağlaması (s. 20), Veysel Efendi'nin "... *ince hastalıktan bir türlü öleme*"mesi (s. 23), "... *hayâletle burun buruna gelip ödleri patlamak sûretiyle yatalak olanların, dili tutulanların ya da en azından saçları bembeyaz kesilenlerin ...*" (s. 38) olması, "*Fânîlerin boğazlarını sapsarı ve sipsivri dişleriyle parçalayıp kanlarını kana kana içmeye can atan upirleri*"n (s. 41) yani vampirlerin varlığı, Hoca İskender Pereveli'nin "*evin hayırlı, uğurlu, bereketli olması için hayvan kurban edil*"ip tütsülenmesi (s. 48), Veysel Efendi'nin çaldığı "*hüzzâm eser*" yüzünden Hızır Paşa'nın yeğenin kederden ölmesi (s. 55), Nevâ'ya yazılan saz semâîsindeki "*büyünün bozulup Nevâ'nın evlenebilece*"k olması (s. 70, 71), Eflâtun'un kimsenin duymadığı sesler duyması (s. 81), bir tüccarın kötülöklere karşı "... *tabiatüstü yetenekleri olduğuna inandığından mıdır, cadılar gibi burnu eğri bir ihtiyar kadına dükkânını tütsüleme*"si (s. 86), bir adamın cinsel organının kesilmesine rağmen organının sürekli tekrardan çıkması (s. 101), kedinin yakaladığı bir papağanın "... *bağıra çağıra kelime-i şahâdet getirme*"si (s. 106), kâhinlerin kendilerine gelen "... *bazı müşterilere, kendilerinin tam dokuz kuşak sonrasına kadar zürriyetlerini hesaplayıp yazdığı şecereler*" (s. 160) vermesi ve bu şecerelerin genellikle doğru çıkması, yedi kör kâhin ile Yedikule Kâhini'nin gökteki yıldızlara bakarak şu kehanetlerde bulunması;

*"BİRİNCİSİ: Bâtın Efendimiz Kostantiniye'de meçhûl bir yerdeydi!
İKİNCİSİ: Bâtın'ın oğlu Zâhir bu şehirde zuhûr edecekti!
ÜÇÜNCÜSÜ: Kostantiniye'deki musikîde en derin, en bilge ve en usta olan yedi kişiden altısı elenecek ve içlerinden sadece biri seçilecekti!
DÖRDÜNCÜSÜ: Bu kişiye Bâtın Efendimiz, kendi neyinden üflediği en mukaddes nağmeyi, yani "hayat veren nefesi" dinletecekti!"* (s. 166)

ve bu kehanetlerin teker teker gerçekleşmesi, Firavun'un, bir diğer adıyla Nuvârif Bursevî'nin "... *sol omzunda günâhlarını yazan melek dile gelerek günâh yazmaktan artık bîtap düştüğünü, bu fena işlerden vazgeçmesi gerektiğini lisân-ı münâsiple söylem*"esi (s. 188), Zincirli Han çetesinin Bâtın'ı yakalamaya gittikleri evdeki sehpanın üzerindeki kandilin şekil değiştirerek "... *sudan yeni çıkmış gibi zıplayıp sıçrayan, capcanlı bir balık*"a (s. 206) dönüşmesi, Kabil ve yeğenlerinin mezarlığa getirdiği karganın "... *Toprağa göm! Toprağa göm!*" diye çığlık at"ması (s. 225), Kabil'in kardeşini öldürmesiyle nesilden nesle bu durumun sürekli yaşanacak olması

(s. 237), Bâtın'ın, neyi üfleyerek ağır yaralanan ve hatta ölmek üzere olan Eflâtun'u hayata geri getirmesi (ss. 263-264) romandaki fantastik olaylar olarak kabul edilebilir.

Tağut'un ten renginin “yeşile çal”ması (s. 184), Tağut'un “*Makatından bir yılanın kuyruğu çıkm*”ması ve ayrıca ağzından da “*bir yılanın başı peydâ oluver*”mesi (s. 187), “*Ayrıca her bir gözünde, bir insaninkine benzeyen, diğeri ise yılaninkini andıran iki gözbebeği*”nin olması, nabzının “... her onbir saat ve altı dakikada bir at”ması, derisiyle birleşen elbisesinin “... kesilse bile, kumaş tıpkı saç sakal gibi yeniden çık”ması ve ateşi düşün diye üzerine örtülen çarşafın “... üstlerinde yer yer yanık lekeleri oluş”ması (s. 187, 188) Tağut'a dair fantastik özelliklerdendir.

Rafael'in iyileştirmek amacıyla neredeyse öldürdüğü Lazar'ın Zâhir'in çağırmasıyla; “... âbıhayat içmiş gibi etli canlı, sağlığı yerinde, akli başında, aslan gibi zinde ve esen, dimdik ve dipdinç bir hâlde ...” (s. 213) ortaya çıkması, Zâhir'in kötürüm olan Kalın Musa'yı “... omuzlarından ayak uçlarına kadar bir sıvazla”yarak (s. 223) yürütmesi, Zâhir'in akıbetinin şakirtlerinden birinin kendisini “*gammazla*”masıyla (s. 231) değişeceğini bilmesi Zâhir'in ortaya koyduğu fantastik eylemleridir.

Romanda yazarın diğer romanlarına nazaran oldukça fantastik varlık mevcuttur. Bunlar; vampirler, gulyabaniler, karakoncoloslar¹⁰⁵², zombiler, cinler, Âsım'ın hayâleti şeklinde sayılabilir. “... mâsum çocukların kanını iştahla emen upirler (...) insan eti yiyen lânetli gûlyabanîler (...) yağmur ve kasvet yüklü kara bulutlardan ve kapkara kâbuslardan kopup gelen karakoncoloslar (...) yatırlarından kalkan mübarek evliyâlar, lahitlerini terk eden lânetli ölümler ve nâmübârek yaratıklar (...) cinler”den ve “*ifrit*”ten (s. 11, 12) bahsedilir.

Romanda, bütün diğer fantastik metinlerde rastlanan fantastik canlıların hemen hemen özellikleri bilindiğinden tasvirine girilmemiş; ancak Âsım'ın hayâleti ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir. İlk defa Yenikapı Mevlevîhânesi'nde ihtiyar bir bekçi tarafından bu hayâlet, semâ ederken görülür. Gövdesi dönerken başı sabittir ve “*delici bakışlarını*” bekçiye dikmiştir. Ayrıca “*Semâ ederken çevreye mavi bir nûr yay*”ar ve “*ince dudakları*”yla “*ürkütücü bir şekilde gül*”er (s. 13). İkinci kez ise şarkı söyleyen

¹⁰⁵² **karakoncolos** a. (kara'koncolos) 1. Çocukları korkutmak için kendisinden söz edilen, gerçek dışı bir yaratık, umacı, hayalet. 2. *mec.* Çok çirkin kimse. Akalın, 2010.

bir Kıptî'nin arkasında "... *mavi bir nûr saçan hayâlet, (...) ellerini dizlerine götürerek usûl vur*"urken (s. 14) belirir.

Hayâlet'in fiziksel görünümüne dair belirgin tasvirlerden biri Dâvut'un onunla ilk karşılaşmasında yapılır;

*"Fânîlerin içine gam ve kasvet veren mavi yeşil yalımlar saçan hayâletin gözlerinde kıpkırmızı şerâreler oynayıyordu. Parmakları upuzun ve sipsivriydi. (...) denizlerin dibindeki derin ve karanlık uçurumlar kadar kapkara ve koskocaman ağzını açtı. Önce zifir gibi olan ağzından, gözleri kör edecek kadar parlak ve masmavî bir ışık hüzmesi çıkan hayâlet, sanki âhiretten gelen kalın ve tüyler ürpertici bir sesle inle"*r (ss. 75-76).

Bu hayâlet geleceği zaman, mekân birden soğumakta ve baykuşlar ötmeyi bırakmaktadır (s. 150). Öfkelenince alev alır, sakinleşince alevi söner. Nefes alıp verirken burun deliklerinden ateşler çıkar (s. 153). "... *başında mermerşahî destârlı arakiye, ayağında sahtiyan çizmeler, mâhir bir terzinin el emeği göz nûru olduğu hemen belli olan canfes çakşırı, atlas astarlı samur kürkü ...*"¹⁰⁵³ (s. 154) vardır. Adım attıkça bastığı yerlerde kıvılcımlar bırakır (s. 154). "... *kapılar, duvarların bile içinden geçebil*"ir (s. 154). Bununla birlikte hayâletin bütün bu gazabı Nevâ için bestelediği saz semâîsinin Cüce Efendi tarafından değiştirilmesinden kaynaklanmaktadır; çünkü ruhu huzura ermemiştir. Nitekim Dâvut, bu semâîyi eski hâline getirip Nevâ'nın kapısının önünde çalınca "*göklere yükselen bir ışık*" (s. 268) şeklinde kaybolur.

Her ne kadar sıradan kişiler olsa da Hacı İskender, Rafael ve Firâvun'a dair yapılan tasvirler, bu kişileri birer fantastik varlık görünümüne büründürür.

Hacı İskender; "... *cüce denilecek kadar kısa boylu*"dur. "... *ölü birer ahtapotu andıran elleri tâ dizlerine kadar sarkar*". "... *örümceğe benzeyen, kocaman elleri vardı*"r. "*elleri altı parmaklı*"dır. "*Sağ elinin işâret parmağına geçirilmiş (...) demir kılıf*" bulunur. "... *asık suratlı, vakûr, gözlerinde imân ışıltılarının oynadığı bir din âlimi*"dir (s. 47). Görüleceği üzere Cüce Efendi, günlük hayatta rastlanabilecek bir

¹⁰⁵³ **mermerşahî a.** Tülbent ile patiska arasında ince bir tür pamuklu kumaş. Parlatır, 2014.

destâr a. [F.] Sarık, imame. Parlatır, 2014.

arakiyye a. [*Ar. arakî sözünün müennes (dişil) biçimi.*] **1.** Dervişlerin giydiği tiftikten yapılan ince külâh. **2.** Bir tür uzun hırka. Parlatır, 2014.

sahtiyân a. [F.] **1.** Sepilenmiş cilâlî deri ve özellikle keçi derisi. **2.** s. Bu deriden yapılmış. (aslî "sahtyân"dır) Parlatır, 2014.

canfes a. 1. İnce, parlak ve genellikle iki renkli ipek kumaş. **2.** s. Bu kumaştan yapılmış. Parlatır, 2014.

çakşır a. 1. İnce kumaşlı uzun bir tür şalvar. **2.** Kuşların ayağındaki tüy. Parlatır, 2014.

görünüşe sahip değildir. İnsan ile hayvan arasında kalmış bir varlık gibi tanıtılır ve onun bu tuhaf hâli onu fantastik bir canlı olarak anmaya sebebiyet verir.

Cüce Efendi gibi Rafael de hayvanlara ait uzuvlarla anlatılmaya çalışılarak sıradışı bir fiziksel görüntü oluşturulur;

“Kaputunun yenleri yanı sıra, şahin pençesini andıran ince ve kemikli ellerinde de kezzap yanıkları olduğuna bakılırsa, bu kara kuru ve sakalsız bıyıksız adamın bir elkimya üstadı, yahut benzeri bir kara ilimle uğraşan bir âlim olduğu söylenebilirdi. Ağzındaki birkaç dişi tizâb benzeri eczâlarla kırmızıya, maviye ve yeşile boyanmış Rafael isimli bu esrârengiz adam, çevre sâkinlerinden bazılarına göre, vaktiyle usta bir hekim, bazılarına göre ise işinin ehli bir eczâcı ya da hekimdi. Ama herkes, onun seneler önce cinlere karıştığı konusunda hemfikir sayılırdı. Başında siyah bir serpûş, daracık ve cılız omuzlarına aldığı uzun ve eprimiş bir pelerinle dolaşan bu efendiden herkes bucak bucak kaçır ve selâmını bile almamanın yanı sıra, esnâf onu gördüğünde yüzünü çevirirdi. Çocuklar ise onu nerede görseler alay edip taşa tutarlardı.”¹⁰⁵⁴
(ss. 127-128)

Burada da alışıldık bir insan görüntüsüne rastlanmaz, Rafael insandan ziyade yapmış olduğu deneylerin kendi üzerindeki tepkileri sonucu meydana gelmiş bir insan müsveddesi gibidir. Yani ne tam erginleşmiş ne de tam olarak çocuk kalmıştır. Bu yüzden Rafael, fantastik bir canlı olarak anılabilir.

Firavun için verilen tasvirde de onun normalin dışında bir görüntüye sahip olduğu anlaşılır; *“Adamın kafası karpuz gibi kocaman, koca suratı ise ablaktı. Kalın ve biçimsiz dudaklarının üstündeki bıyığı seyrekkti. Ayrıca göbekli ve iri yarıydı. Bize bakıp sırtıttığında, eğri büğrü, çarpık çurpuk dişlerini görünce kanım dondu.”* (s. 134) Burada da Firavun, Cüce Efendi ve Rafael gibi birer insana değil, bu kez bir meyveye benzetilmiş ve baştan insana has fizikî özellikleri elinden alınmıştır. Özellikle onu anlatan dervişin cümlelerin sonuna *“kanım dondu”* şeklindeki yorumu, yapılan tasvirin sıradışılığını ortaya koymuş ve onu da fantastik bir canlı hâline getirmiştir.

“Bakanın sadece eşkâlini değil, aynı zamanda hâlet-i ruhîyesini de gösteren Venedik aynaları!” (s. 66), bir mekânda hayâletin olup olmadığını gösteren *“hayâlet şişesi”*(s. 151), Bâtın’ın ölümsüzlük veren *“hayat nefesi”* (s. 189), Zâhir’in Kalın Musa’ya verdiği *“ankâ kuşuna âit”* (s. 223) yumurta, yedi kör kâhin tarafından

¹⁰⁵⁴ **tiz-âb** a. [**F.tiz+âb**] kezzâb. Parlatır, 2014.

serpuş a. [**F.ser + pûş**] Başa giyilen başlık. Parlatır, 2014.

Yedikule Kâhini'ne gönderilen ve roman kişilerinin geleceğini gösteren “*kehânet aynası*” (s. 265) romandaki fantastik nesnelere arasındadır. Ayrıca Âsım'ın Nevâ'ya duyduğu aşkla yarattığı; fakat Hacı İskender Efendi tarafından değiştirilen saz semâîsinin yazılı olduğu kâğıttaki notalar (s. 156) ne zaman çalınsa Âsım'ın hayâletinin ortaya çıkması dolayısıyla fantastik bir nesne olarak kabul edilebilir.

Eflâtun'un neyin sesini ilk duyduğunda neye dair verilen tasvirdeki Osmanlı Türkçesi ve “u, ü” gibi sesli tekrarlarla asonans “v, f” gibi sessiz tekrarlarıyla aliterasyon oluşturularak neyin sesinin taklit edilmesiyle kadim bir algı yaratılmış ve böylelikle ney bir bakıma fantastik bir nesne hâline getirilmiştir.

“Bu sazdan üflenen nağmeler, sırrın ufûlevî vüsafâsı olan ehl-i vukuf füsûnkârların bezediği o vâsî füseyfisâda raks ve vüsûb eden vüsemâ gibi birer üfkûhe idiler. Ama füsûs ki, üflendikçe gönüllerdeki menhûs ufûnetin üfûl olduğu, bu füyûz dolu, tabî bir vüs ve vüs 'at taşıyan nefesler, hangi yusuf-ı kalbîden nasıl hâsıl olur diye sanki, füsûl-ı erbaa teessüf ediyordu. Üflenenler âdeta, Şems'in üfûl ettiği ufka gönderilen canlardan ibâret bir demet vüfûd idiler.”¹⁰⁵⁵ (s. 123)

Suskunlar'da, İhsan Oktay Anar'ın diğer romanlarında olduğu gibi kişi isimlerinin karakterleriyle birlikte değiştiğine şahit olunur. “*sesi oldukça kalın ve gür*” (s. 17) olduğundan Kalın Musa diye anılan Veysel'in babası, Veysel'i hapisten kurtarabilmek adına o yaşına kadar biriktirdiği paraların torunu Dâvut tarafından alınmasıyla “... *geceler boyunca ağlayacağı için sesi kısıl*”dığından (s. 224) ismi Cimri Musa'ya dönüşür.

¹⁰⁵⁵ **u'fûl** a. [Ar.] Kaybolma, yok olma. Parlatır, 2014.

vukûf a. [<Ar.vakf] **1.** Durma, duruş. **2.** Bir durumda olduğu gibi kalma, ilerlememe, gerilememe. **3.** Öğrenme, anlama, bilme, haber alma. Parlatır, 2014.

vâsî s. [<Ar.vüs'at] Geniş, bol, engin, rahat: “*Âdât ve ahvâlimize vukufu da bundan vâsî değildir.*” (T.Fikret) Parlatır, 2014.

füseyfisa (a.i.) : küçük boncuk ve taş veya parçalarıyla nakş olunmuş satır. Devellioğlu, 2010.

vüsûb a. [Ar.] Atlama, sıçrama. Parlatır, 2014.

vüsemâ ç.a. [Ar.vesîm'in ç. b.] **1.** Güzel yüzlüler. **2.** Rastıklar. **3.** Damgalılar. Parlatır, 2014.

üfkûhe a. [Ar.] Hayrette bırakan, şaşırtan şey. Parlatır, 2014.

füsûs ünl. [F.efsûs sözünün hafifletilmiş biçimi.] Yazık, eyvah! Parlatır, 2014.

menhûs(I) s. [<Ar.nahs] Uğursuz, kutsuz. Parlatır, 2014.

ufûnet a. [Ar.] **1.** Kötü koku, çürümekten oluşan koku. **2.** Ağırılık. **3.** hek. İltihap, yangı. Parlatır, 2014.

üfûl a. [Ar.] **1.** Batma, kaybolma, görünmez olma. **2.** Mec. Ölme. Parlatır, 2014.

füyûz ç.a. [Ar.feyz'in ç. b.] Feyizler, erdemler. Parlatır, 2014.

vüs a. [<Ar.vüs'] **1.** Güç kuvvet, takat. **2.** Zenginlik, varlık, bolluk. **3.** Bolluk, genişlik. Parlatır, 2014.

vüs'at a. [<Ar.vus'; yapma sözlerden.] **1.** Genişlik, bolluk, rahatlık: “*Şüphesiz ki şu son samânlarda lisân-ı şîrimize büyük bir vüs'at geldi.*” **2.** Ekonomik güç ve rahatlık, para durumu. **3.** Elverişli durum, fırsat. **4.** mat. Genlik. Parlatır, 2014.

füsûl-i erba'a ç.a. (dört fasıl) Bahar, yaz, güz, kış. Parlatır, 2014.

vüfûd ç.a. [Ar.vâfid'in ç. b.] Elçiler; temsilciler. Parlatır, 2014.

Kalın Musa'nın oğlu Veysel, içine kapanık mizacından dolayı Veysel Efendi diye çağrılırken "... *ince hastalıktan bir türlü ölemeyen Veysel, efendiden, halîm selîm bir çelebi ol*"ur (s. 23) ve o günden sonra Veysel Bey olarak anılmaya başlanır.

Veysel Bey'in oğlu Eflâton, yıllardır sadece kendisinin duyduğu ney sesini İbrahim Dede'nin odasında arızalı olmasına rağmen bir kız neyde icra etmesiyle "*hem sağır hem de dilsiz*" (s. 146) oluverir.

Kalın Musa'nın erkek kardeşi Hüseyin, Muhayyer ön adını "*cemaat içinde kazâen yellenmesi sonucu al*"ır. Bu adın verilmesindeki sebep "*çıkan sesin "muhayyer" perdesinde ol*"masındandır (s. 27).

Âsım'ın Esir Hanı'ndan aldığı "*çalgıcı*" (s. 220) Alessandro Perevelli, Âsım'la birlikte zengin olurken bir yandan da insanlar arasında itibar görebilmek için ilahiyat kitapları okur, Kur'ân-ı Kerim'i ezberler ve camilerde vaaz vermeye başlar; böylelikle "*Pereveli Hacı İskender Efendi*" (s. 47) oluverir. Diğer taraftan boyunun kısa olması sebebiyle "*Cüce Efendi*" (s. 47) olarak da bilinmektedir. Çalgıcılıktan, hacılığa aniden yükselen İskender'in düşüşü de bir o kadar hızlı olur. Şeytan Tağut ile tanışmasından kısa bir süre sonra ölümsüz olmakla kandırılarak İstanbul'daki altı musikî üstadını öldürür ve Dâvut'la girmiş oldukları kavgada da kendisi ölür.

Rafael'in evine Tağut'un ateşini düşürmek için beraberinde gelen Bursalı, bu evde kalırken para elde etmek için Tağut'un kötücül işlerini yerine getirirken karakteri de zarar görür ve bu yüzden "*Firâvun*" (s. 134) lakabını alır. Ancak sol omzundaki meleğin günahlarını yazmaktan yorulması ve onu uyarmasıyla tevbe edip Galata Mevlevîhânesi'ne giderek "*Nuvârif Bursevî*" (s. 125) olur.

Bu romanda Anar'ın diğer romanlarında özellikle vurgulanan rivâyet eden ya da nakleden anlatıcı olayların arasına gizlenmiş gibidir. "*Rivâyet odur ki*" (s. 13), "*Bu konudaki şâyia doğruysa*" (s. 13), "*Rivâyet doğruysa*" (s. 14), "*Rivâyete göre*" (s. 32), "*Anlatılanlar doğruysa*" (s. 48, 127), "*Rivâyetler doğruysa*" (s. 106), "*rivâyete göre*" (s. 207), "*Ahâlinin söyledikleri ve aktardıklarına bakılırsa ...*" (s. 207), "*Rivâyet o ki*" (s. 207) gibi birkaç deyiş dışında fazla bir örneğe rastlanmaz. Bu durum da romanı gerçeğe daha çok yaklaştırarak romanın fantastik değerini arttırmaktadır. Zira fantastik, gerçeğin içine ne kadar işlerse o derece başarıya ulaşabilir.

Diğer romanlarda olduğu gibi bu romanda da doğrudan fantastik sayılabilecek kelimeler kullanılmıştır. Bunlar; “uğursuz, lânet, nursuz ve nâmübarek” kelimeleri sayılabilir. Bunlardan en çok kullanılanı uğursuzdur; “*uğursuz gıcirtıyı*” (s. 12), “*uğursuz*” (s. 37), “*uğursuz makam*” (s. 38), “*Ama bu makamın uğursuz olduğu çok açık.*” (s. 38), “*bir uğursuzluk belirtisi*” (s. 47), “*İt uğursuz gibi dalaşmak size yakışmaz!*” (s. 95), “*... itin uğursuzun harama el uzatan ellerinden ...*” (s. 112), “*bu uğursuz mekândan*” (s. 127), “*uğursuz binanın*” (s. 127, 133), “*uğursuz bir ses*” (s. 180), “*uğursuz ses*” (s. 180, 181), “*o uğursuz zifâf gecesinde*” (s. 195), “*Bu uğursuz ve kapkara binada*” (s. 218), “*Rafael’in uğursuz evinin*” (s. 244), “*bu uğursuz handa*” (s. 246), “*o iki uğursuz sesle*” (s. 256). Bu kelime, örneklerden anlaşılacağı üzere bir sese, bir insana, bir mekâna ya da bir vakte ait olabilir.

Diğer bir kelime olan lânet, özellikle nesiller boyu bir sonraki neslin suçu olmamasına rağmen kader mefhumuyla devam eden bir olgu olmasından fantastikte hem kelime hem de olgu olarak çok başvurulur. Romanda; “*Şarabın lâneti*” (s. 33), “*Ezelî bir lânetin*” (s. 41), “*o lânetli ev*” (s. 126), “*lânetli evin*” (s. 128), “*lânetler olasıca adam*” (s. 134), “*o lânet Firâvun’un*” (s. 136), “*lânetli bir saz semâîsinin*” (s. 155), “*İblis Aleyhillane’nin*” (s. 179), “*o lânetli eve*” (s. 180, 212), “*lânetli taş binada*” (s. 181) olarak geçer. Yine burada uğursuz kelimesi gibi lânet, bir nesneye, bir insana, bir mekâna ya da bir varlığa sirayet etmiş olabilir. Özellikle bu lanetin karşı konulamaz ve hiçbir şekilde durdurulamaz olması, fantastiğin ona başvurmasındaki başlıca etkendir. Zira bu noktada insanın gücünü aşan bir şeyin varlığını kabul etme gereksinimi doğar.

Nur kelimesi Batı fantastiği için önemli olmasa da Doğu fantastiği için önem arz eder; çünkü kaynağını İslâmiyet’ten alır. Batı’da daha çok bu kelime yerine Hristiyan menşeli “ışık, ilâhî ışık, sonsuz ışık” gibi kelimeler kullanılırken Doğu’da bu kelime yerini “nur”a bırakır. Bir insanın “nur yüzlü” olması ne kadar önemliyse nursuz olması da bir o kadar kişiyi, verdiği intibada tehlikeli, tekinsiz kılar. Bu noktada da Anar’ın bu kelimeyi tercih etmesi boşuna değildir. Firavun’un “*nûrsuz çehreli adam*” (s. 133) olması, insanları köle yapan esircilerden “*nûrsuz suratlı*” (s. 219) diye bahsedilmesi ve Kabil’in yeğenlerinin “*nûrsuz çehreler*”e (s. 225) sahip olması bu noktada önem arz eder.

Nur kelimesi gibi bir diğer İslâmî kökenli mübarek kelimesinin olumsuzlaştırılarak kullanımı nursuz kelimesinin oluşturduğu aynı etkiyi yaratır. Ancak bu kelime, romanda nurun sadece yüz için kullanılmasının dışında “*nâmübârek şahıslar*” (s. 219) ile insanlar ve “*nâmübârek pazarın*” (s. 219) ile mekân için kullanılmıştır.

Romandaki temel eleştirilerden biri; fantastiğin en çok yaptığı eleştirilerden biri olan “... ‘göz’ün vazifesi sadece ‘görmek’ değil, *Hakikat’i görmek*” (s. 165) olduğu üzerinedir. Burada doğrudan pozitivist ahlâkın göz’e bağlı gerçeklik algısı tenkit edilir. İnsanın görmek eyleminin sadece bilimsel vasıtaların ölçebileceği ile sınırlandırılması bu eleştiriye göre hakikate yapılan bir hakarettir. Zira göz sadece, o hakikatin birer kırıntı mahiyetindeki gerçeklerden sadece zâhir olan yani görünen kısmını görmekte, bâtın yani saklı olana yalnızca bunun farkında olan insanlar vâkıf olabilmektedir. Ancak bu durum, hakikatin olmadığı anlamına gelmez; düşünen, akıl eden her kişi onu keşfetmekle mükelleftir.

Suskunlar’da Steinmetz’in belirttiği ikiz izleği; bir başka adıyla doppelganger izleği çevresinde Todorov’un ben ve sen izlekleri takip edilmiştir. Burada Dâvut, eskiden zevk hayatına düşkün olmasıyla sen izleklerini Eflâtun ise kulağındaki ıslık sesini takip ederek olgun insan mertebesine ulaşması, dolayısıyla insanın dünyayla olan zihinsel durumunu ele aldığından ben izleğini temsil etmektedir.

Romandaki kararsızlık ilkesi, Anar’ın bizzat kurmaca hâli olan “... *uzun boylu, çekik gözlü o adamı*”n (s. 268) Yedikule Kâhini tarafından kehanet aynasında görülmesi ve kâhinin kör olmasıyla yerine getirilir. Burada romandaki hakikati görme eleştirisine bağlı olarak kâhinin kör olması romandaki olayların gerçek mi yoksa hayâl mi olduğu noktasında okuru tereddüde düşürür. Zira yazarın varlığıyla kör olan kurmaca karakter Yedikule Kâhin’in kurmaca oluşu ispatlanmış olur. Diğer taraftan bu hakikatin bir roman kişisi tarafından keşfedilmesi söz konusu hakikatin ne kadar hakikat olabileceğini akıllara getirdiğinden roman, fantastiğin kararsızlık ilkesine bağlanır.

Romanda bir mekân olarak Galata Mevlevîhânesi’nin önemli bir yer tutması ve Cüce Efendi’nin İslâmiyet üzerine vaazlarda bulunması romanı mistik ile dinsel fantezi arasında bir yere koymaktadır. Ancak Cüce Efendi’nin temsil ettiği din Cüce

Efendi'nin kötü bir kişi olması ve ölmesiyle zedelenir ve romanda tasavvûfî düstur gerek Bâtin'ın hayat nefesi veren neyi, gerekse iyi karakterlerin çoğunun Mevlevîhâne çevresinde olmasıyla ön plana çıkarıldığından ve romanın felsefî örgüsü bu doğrultuda yapıldığından Suskunlar'a mistik fantezi demek doğru olacaktır.

4.6. Yedinci Gün'de Fantastiğin Bir Tür Olarak İzleri

240 sayfalık roman¹⁰⁵⁶, Baba, Oğul ve Hayâlet olmak üzere üç bölümden oluşur. Yazar, birinci bölüm olan Baba'yı üç kısma; üçüncü bölüm olan Hayâlet'i iki kısma ayırarak romanı üç ana bölüm ve beş ara kısımda toplamıştır. Ara kısımlarda üç yıldız olan; “...” işaretleri kullanmıştır. Bu işaretler tezde roman özetinin verildiği yerde aynı şekilde korunmuştur. Ayrıca yazar, anlatı odağının ve zamanın değiştiği yerlerde ilk romanlarında olduğu gibi satır aralığı bırakmamış; böylelikle roman, sadece anılan kısımlardan meydana getirilmiştir.

4.6.1. Yedinci Gün'ün İçeriği

BABA

II. Abdülhamit¹⁰⁵⁷, bir gece Dersaadet'in akıbeti hakkında düşünürken kulağının yanında vızıldayan sivrisinek tarafından rahatsız edilince mum yakıp sinek raketini eline alarak sivrisineğin peşine düşer. Sivrisinek, odadaki Dersaadet maketinin üzerinde dolaşırken II. Abdülhamit, raketi havada sürekli sallar ve kaçan sivrisineği takip etmeye çalışır. Bir ara Dersaadet maketinin içindeki Yıldız Sarayı'nda¹⁰⁵⁸ kendisine benzer birinin sivrisinek yakalamaya çalıştığını görünce korkar ve muhafızları çağırır. Bu çağrı ile bütün Dersaadet harekete geçer.

Sokakta, sarhoş bir adam bu hareketlilikten ürküp zabıtlardan kaçarken, o adamın 2. Abdülhamit'e bir suikast düzenleyeceği düşünülür ve bir kovalamaca başlar. Bu kovalamacada bir ihtiyar, sarhoşun kendi üzerine doğru koştuğunu görünce niyetinin pek hâlisane olmadığından tasalanır ve o da bu koşuşturmaya katılır.

¹⁰⁵⁶ Kitabın ilk baskısı 2012'de yapılmıştır. İncelemede İhsan Oktay Anar'ın Yedinci Gün romanının İletişim Yayınları'ndan 2012'de çıkan 2. baskısı kullanılmıştır. Alıntı ve göndermelerin sayfa numaraları metin içinde verilmiştir.

¹⁰⁵⁷ Osmanlı Devleti'nin dağılma döneminin padişahlarından. 1876'dan 1909'a kadar saltanatta kalmıştır. https://tr.wikipedia.org/wiki/II._Abdülhamid (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁵⁸ Sultan I. Ahmed döneminde bulunduğu arsa hasbahçelere eklendikten sonra III. Selim ile birlikte içine çeşitli binalar inşa edilmeye başlanmıştır. II. Abdülhamid de her dönem gelen padişahların yaptırdığı binaları birleştirerek Yıldız Sarayı'nı devletin yönetimine katmıştır. <http://www.millisaraylar.gov.tr/saraylar/yildiz-sarayi-sale> (E.T: 29.1.19).

“*O zamanlar Dolmabahçe civârında*”¹⁰⁵⁹ (s. 16) bir sürü şeyh ilginç bir şekilde öldürülür. O gece de “*Şeyh İsmail Vanî Hazretleri*” (s. 18), öldürülmüş ve kalabalık, cesedin başına üşüşmüştür.

Bu ölüm vakalarından önce padişahın sütkardeşinin oğlu “*Tarabya’da*”¹⁰⁶⁰ (s. 19) bir yalıda yaşar. “*Allahsız*” (s. 20) olan bu adam, hep Avrupa’dan çıkan eserler okur ve durağan bir yaşam sürer. Öğleye doğru uyanıp akşama doğru bahçesinde uzanan bu Paşaoğlu, “*Sorbon’da*”¹⁰⁶¹ (s. 21) eğitim almıştır. Bu yüzden yalısında bir laboratuvar bulunur. Hatta bu laboratuvar da röntgen cihazı bile vardır. Bununla birlikte Paşaoğlu, sürekli “*müspet ilimlerle*” (s. 23) ilgilendiğinden Arapça isimlere sahip insanlarla dalga geçer.

Paşaoğlu, “*İkindi okunurken*” (s. 24) bir kayığa binip “*Tokatlıyan Oteli’ne*”¹⁰⁶² (s. 28) gider. Burada yabancı arkadaşlarıyla sohbet edip birkaç kadeh içki içerken bir paşanın oteldeki kızlara sataştığına şahit olur. Bu durumdan rahatsızlık duyar ve oradan çıkıp “*Pera Caddesi’n*”de¹⁰⁶³ (s. 31) turlamaya başlar. Bu caddede keman sanatçısı “*Diyavolidis*”in¹⁰⁶⁴ (s. 34) önünden geçerken ona para atar. Adamın kemanının kimin tarafından yapıldığını merak edenler içine baktıklarında sadece “*“a,m,a,t” harflerini*” (s. 34) seçebilirler.

Biraz ilerleyince içtiği içkiden midesi bulanan Paşaoğlu bir pastaneye girip maden suyu içer. Pastanenin sahibi bu sırada bir kumarhaneden bahsederek Paşaoğlu’nun dikkâtini çeker ve bu yüzden Paşaoğlu, bahsi geçen kumarhaneye gitmeye karar verir.

¹⁰⁵⁹ Sultan Abdülmecid (1839-1861) yaptırılan sarayın inşasına 1843’te başlanmış ve 1856’da tamamlanmıştır. Daha fazla bilgi için bkz. <http://www.millisaraylar.gov.tr/saraylar/dolmabahce-sarayi> (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁶⁰ İstanbul’un Sarıyer’ine bağlı olan semtin “*Adı terapi anlamındaki Therapia’dan gelir.*” <https://tr.wikipedia.org/wiki/Tarabya> (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁶¹ Bir diğer adıyla Paris Üniversitesi’dir. 12. yüzyılda kurulmuş, 1970’te “*yeniden yapılandırılmıştır.*” https://tr.wikipedia.org/wiki/Paris_Üniversitesi (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁶² 1894’te inşa edilen Tokatlıyan Oteli, dönemin Pera’sında en ünlü mekânlardandır. <http://www.tas-istanbul.com/portfolio-view/beyoglu-tokatliyan-oteli/> (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁶³ Günümüzde İstiklâl Caddesi olarak bilinen cadde, Osmanlılar’da Cadde-i Kebir, Fransızlar’da ise “*Grande Rue dePéra*” olarak geçer. Beyoğlu’nda Tünel ile Taksim Meydanı boyunca uzanır.” https://tr.wikipedia.org/wiki/İstiklal_Caddesi (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁶⁴ Eski Yunanca’da “*en büyük şeytan*” anlamına gelmektedir. İlyas Çelebi, *Şeytan*, Türkiye Diyanet İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 2010, C. 39, ss. 99-101.

Bir meyhanenin içinde olan o kumarhanenin açık olup olmadığını meyhane sahibine soran Paşaoğlu, o gecenin “*Regâib Kandili*” (s. 38) olduğu, bundan dolayı kumarhanede mevlit okunduğu, mevlit bitince kumarhanenin açılacağı cevabını alır.

Bir zamanlar bu meyhanede Alman bir mühendis, “*Şarabını yudumlarken*” (s. 39) Kur’ân-ı Kerim okur. Kitapta şarapla ilgili âyeti görünce şarabından son bir yudum alıp “*Kelime-i Şahâdet*” (s. 40) getirir ve sabaha kadar kitabı bitirir. Camiye gidip sabah namazını kılar. O güne kadar “*zom*”¹⁰⁶⁵ (s. 40) olarak anılan şahıs, Müslüman olunca “*Aman Baba*” (s. 41) olarak anılmaya başlanır. Oturduğu meyhanede Müslüman olduğu için meyhane sahibinden kumarhanenin sabah namazından yatsı namazına kadar mescit olarak kullanılmasının sözünü alır. İşte Paşaoğlu o mescidin boşalmasını beklemektedir.

Mevlit bitiminde hemen mescitten kumarhaneye dönüştürülen mekâna Paşaoğlu girmek üzereyken Aman Baba, kendisiyle kumar oynayıp oynamayacağını sorar. Ayrıca parasının olmadığını ve kendisi için çok kıymetli bir şeyi ortaya koyacağını ekler. Paşaoğlu da bu teklifi kabul eder.

Aman Baba, poker masasına oturunca “*Allah’ın varlığına olan itikadi*”nı (s. 43) öne sürer ve eğer kazanırsa o an neye inanıyorlarsa onu reddedip tam tersine inanacaklarını belirtir. Cenneti kaçıracağını düşünen iki kişi masadan kalkar. Ancak Paşaoğlu devam eder; fakat kazanamaz. Bunun sonucunda Paşaoğlu kelime-i şahadetin yarısını dile getirir. Allah’ın varlığını kabul ettiğini, “*Muhammed’in onun kulu ve elçisi olduğunu kabul etme*”si (s. 44) için bir şey söylemediğini ifade eder. Bunun üzerine Aman Baba bir tavla atacıklarını ve eğer tavlayı kendisi kazanırsa Paşaoğlu’nun tam bir Müslüman olacağını söyler. Paşaoğlu bu teklifi de kabul eder; fakat yine yenilir. Kelime-i Şahadet’in diğer yarısını da sesli bir şekilde söyleyen Paşaoğlu’nun koynuna hediye olarak Aman Baba, eski bir Kur’an-ı Kerim’i sokar.

Paşaoğlu, kumarhanede yaşadıklarına inanamayarak şaşkın bir hâlde meyhaneden çıkıp “*Zifiri karanlıkta*”(s. 45) sokakta ilerlerken bir haydut tarafından durdurulur ve parası istenir. Paşaoğlu, adamı ikiletmeden cüzdanını verirken haydut eğer şimşek çakarsa kendisini öldürmek zorunda kalacağını; çünkü karakolda

¹⁰⁶⁵ **zom** sf. 1. Çok sarhoş. 2. *argo* Olgun (kimse). Akalın, 2010.

kendisini teşhis edebileceğini söyler. Tam o sırada şimşek çakar ve adam silahını ateşleyip ortadan kaybolur.

Silah sesini duyan zaptiyeler kendisine hiçbir şey olmayan Paşaoğlu'nu yerden kaldırarak karakola götürür. Haydudun sıktığı kurşun Paşaoğlu'nun koynundaki Kur'an-ı Kerim'e isabet etmiş ve Kur'an-ı Kerim'in son sayfasındaki kırmızı el izinin olduğu yerde durmuştur. Söz konusu Kur'an-ı Kerim'i kaleme alanın "*Abdullah bin Abi Serh*"¹⁰⁶⁶ (s. 46) olduğu fark edilince kırmızı el izinin kime ait olduğunu bulmak için el falı bakan Madam Isabella getirilir. Kadın, el izine bakarak o kişinin yetim bir peygamber olduğunu ve söz konusu izin, "*Dişinin kırıldığı ve alından yaralandığı savaşta akan kan*"¹⁰⁶⁷ (s. 47) yapıldığını söyler. Daha da çok şaşırın Paşaoğlu, kendisini soymaya çalışan Abdülnezaketin adlı mollayı affeder ve "*cân-ı gönülden Kelime-i Şahâdet getir*"erek (s. 47) sabah namazını kılmaya gider.

Bir kafede kahvaltısını yaptıktan sonra paşa babasının verdiği boş çekin üzerine kendisini geçindirip bir cami yaptırabilecek kadar bir miktar yazıp çeki bozdurur. O cami, diğer camiler gibi olmayacak; "*Hertz dalgaları neşreden bir cihâz*"¹⁰⁶⁸ (s. 48) ile tüm dünyaya Allah'ın sesini duyurup insanları imana davet edecektir.

* * *

"*Vaktiyle Galata'nın İç Azap Kapısı'nda*" (s. 48) Culyano Efendi adlı tefecinin yaşadığı ahşap bir ev ve bu eve bağlı bir kule bulunur. Bu adamın, çocukların etini yediğinden şüphelenir. Bu yüzden çevredeki çocuklar eğlence amaçlı bu adamın kapısına vurup kaçamaz. Ancak bir gün bir çocuk bu işi yapar ve yakalanır; fakat "*çocuğun ağzından*" Şeytan konuşur. Kendisinin o vücuda hapsedildiğini ve çocuğun içinden çıkarılması gerektiği yönünde yalvarır. Hatta bu çocuk yanına iki arkadaşını da alarak bu adamın evine hırsızlık yapmaya girer. Fakat Culyano'ya rastlayınca

¹⁰⁶⁶ Abdullah b. Sa'd b. Ebû Serh; vahiy kâtiplerindedir. Müslüman olduktan sonra mürtet olup yazmış olduğu vahiylerin anlamlarını değiştirerek Mekkeli müşriklerle İslâmiyet'e ve Müslümanlara karşı saf aldı. Ancak Mekke'nin fethinde "*görüldükleri yerde öldürülmelerine izin verilenler*" (*kanı heder edilenler*)"den olmasına rağmen Hz. Osman'a sığınmış, Hz. Osman da bizzat Hz. Muhammed'den affını istemiş, Hz. Muhammed de kabul etmiştir. Daha fazla bilgi için bkz. Mustafa Fayda, *Abdullah b. Sa'd b. Ebû Serh*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 1988, C. 1, ss. 130-131.

¹⁰⁶⁷ Daha fazla bilgi için bkz. Muhammed Hamîdullah, Casim Avcı, *Uhud Gazvesi*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 2012, C. 42, ss. 54-57.

¹⁰⁶⁸ *hertz a.* (*Fizikçi Heinrich Hertz özel adından*) fiz. Saniyede bir titreşim yapan devirli bir olayın frekansına eşit frekans birimi. Akalın 2010.

çocuklardan ikisi kaçar, birisi de yakalandığı gibi polis karakoluna götürülür. Çocuk o kadar korkar ki; “*bir hafta sonra*” (s. 49) ölür.

“*Sultan Ahmet Umûmî Hapishânesi’nde*”¹⁰⁶⁹ (s. 50) zamanında İhsan Sait¹⁰⁷⁰ adlı bir hokkabaz sahne aldığı bir salonda bir çocuğu yok ettiği gerekçesiyle hapse atılır. “*bir süre sonra*” (s. 51) İhsan Sait’in yok ettiği çocuğun bulunmasıyla İhsan Sait hapisten çıkar ve iş ilanı veren Culyano Efendi’nin evine gider. Culyano Efendi, eski harflerle yazılı sahte hisse senetlerini okutarak para kazanmanın peşindedir. İhsan Sait de yardımcısı olacaktır. Bu senetler, en çok Anadolu’dan başlık parası biriktirmek için Dersaadet’e gelen genç delikanlılara satılır.

Çoğu kişinin Culyano Efendi’ye borçlu olduğu bir dönemde borçlular, yanında bir çocukla Culyano’nun evine gelmekte, Culyano da bu çocuğu alarak bir odaya girip 15 dakika sonra çocuğu borçluya teslim etmektedir. İhsan Sait, hem Culyano’nun bu davranışından hem de borç defterinin “*1452 senesinden*” (s. 55) başlamasından çok şüphelenir; fakat bunlardan başka garip bir şey bulamaz.

Bir akşam İhsan Sait çalışırken bir ağzın kendisine doğru yaklaşmakta olduğunu görünce korkuyla ağzın geldiği yere bir yumruk indirir ve karşısında Culyano’yu görür. Culyano yaşından beklenmedik bir hareketle uçarak İhsan Sait’i duvara çarpar ve ağzını açarak İhsan Sait’in boğazına odaklanır. İhsan Sait ise sağ elinde tuttuğu kalemi Culyano’nun boğazına saplayıp onu öldürür. Korkudan ve şaşkınlıktan bir müddet kendine gelemeyen İhsan Sait, sabah olunca çok zengin olduğunu anlar. Culyano’nun kasasındaki paraları heybesine koyar ve “*Pera Caddesi’ne*” (s. 58) çıkıp kendisine bir sürü kılık kıyafet alır. Hatta bir restoranda patlayıncaya kadar yemek yer.

Artık İhsan Sait, dönemin sosyetesine karıştığı için “*Buz Sarayı’ndaki*” (s. 59) balo için hazırlanır. Baloda lüks ön plandadır. Söylenen aryadan sonra konuklar valse başlar. O sırada üç el silah sesi duyulur. Kendisini Selahattin Tefricî¹⁰⁷¹ olarak tanıtan şeyh, vaktiyle müridi olan Suhulettin’i baloda aramaktadır. Suhulettin de kalabalığın

¹⁰⁶⁹ Sultanahmet Meydanı’nda yer alan şu an Four Seasons Hotel olarak işlev gören bina. https://tr.wikipedia.org/wiki/Sultanahmet_Cezaevi (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁷⁰ **sa’îd(I)** [<Ar.sa’d] (ç. b. su’edâ) **1.** Mutlu, uğurlu. **2.** Ahiretini hazırlamış (kimse) **3. a.** Erkek adı. Parlatır, 2014.

¹⁰⁷¹ **tefrîh** (a.i. ferah’dan) : ferahlandırma, gönül açma. Devellioğlu, 2010.

içinden çıkıp şeyhin eteklerine kapanıp kendisini affetmesi için yalvarır; fakat şeyh onun kâfirlere karıştığını söyleyerek Suhulettin’i zındık ilan edip mekânı terk eder.

Zengin olduğu için para, İhsan Sait’i daha fazla cezbetmediğinden ve bu yüzden bir heyecan aradığından o da baloyu terk edip Tefricî’nin peşine düşer. Fazla geçmeden Tefricî’nin arkasında “*kambur bir adam*” (s. 63) belirir ve Tefricî’yi bayıltıp bir el arabasına koyarak “*Demir Minâreler*”e (s. 63) götürür. İhsan Sait de onları takip eder. Sürekli tüten bacalar, bir sürü demir direk ve çelik kulelerden oluşan binaya girmeden önce heyecanlandığına kanaat getiren İhsan Sait, “*Kuledibi’nden*”¹⁰⁷² (s. 64) bir silah alıp bir sonraki gece Demir Minâreler’e gider.

Elinde silahıyla Demir Minâreler’e giren İhsan Sait, içeride Allah ve Muhammed lâfızlarını ve yerdeki halıları görünce oranın değişik bir cami olduğunu düşünür; çünkü etraf kablolarla doludur. O sırada kambur, yatsı namazını kılıp etrafa gül suyu döktükten sonra “*fonografa Pervuz Hanım’ın kantosunu*” (s. 68) yerleştirir ve nargilesini tütürmeye başlar.

Minbere benzer bir yerden sesler işiten İhsan Sait, Tefricî’nin kafasında demir bir tasla bir sandalyeye bağlandığını fark eder. Biri “*Mürsile 90 Kilo Hertz! Âhize 76 Kilo Hertz!*” (s. 69) diye bağırınca adam inlemeye başlar. Bir süre sonra etrafa “*yanık et kokusu*” (s. 70) yayılır. Kambur vahyin gelip gelmediğini, şalteri kapatıp kapatmayacağını sorarken İhsan Sait o anda kapıdan gelen adama silahını doğrultur. Ateş etmek yerine kabzayla adamın kafasına defalarca vurarak adamı öldürür. Kambur üzüntüyle adamın yanına yaklaşıp dua ederken “*Ona Başaoğlu dirlerdi.*” (s. 71) diyerek ağıt yakar.

* * *

İhsan Sait, “*kambur Bevval*”¹⁰⁷³ (s. 71) alıp bir fotoğrafçıda resmini çektirir ve Paşaoğlu ile Bevval’in işledikleri bütün suçları yazıp bir zarfın içine koyar ve zarfı fotoğrafçıya teslim eder. Eğer kambur her perşembe gazete getirmezse söz konusu mektubu karakola götürmesini fotoğrafçıya tembihler. Sonrasında Demir Minâreler’e taşınır.

¹⁰⁷² Galata Kulesi’nin etrafına, Kuledibi denmektedir. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kuledibi> (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁷³ **bevval** (a.s. bevl’den) : çok, sık sık işeyen. Devellioğlu, 2010.

İhsan Sait, Paşaoğlu'nun dünyanın her tarafına Allah'ın çağrısını vereceği cihaza merak duyar ve sürekli onun başında oturur. Bir gün o cihazdan garip sesler duyar. Seslerin bir satranç oyununa ait olduğunu anlayınca satranç müdavimi Rebaz'ı¹⁰⁷⁴ almak üzere “*Huzur Kıraathânesi'ne*” (s. 77) gider.

Rebaz, bir gün âşık olduğunu ve bu dertten kurtulmak istediğini şeyhine söyleyince şeyhi ona bir şişe şarap vermiş ve o günden sonra Rebaz ayyaş olmuştur. Diyarbakır'dan Dersaadet'e göç etmiş, satranç tutkunu insanları mat ederek şarap kazanıp hayatını sürdürmüştür.

İhsan Sait de satranç oynaması için Rebaz'ı şarapla ikna eder ve Demir Minâreler'e götürür. Rebaz, cihaz üzerinden bir Alman'la satranç oynar ve oyunu kazanır. Bu işi paraya döken İhsan Sait satrançla elde edeceği zenginliği düşünür.

İhsan Sait yine bir gün satranç için yurt dışındaki arkadaşlarına bankaya para yatırmaya giderken bir faytonun atı yoldan geçen bir ceylandan irkilmiş ve bunun sonucunda faytonun tekerleği çıkmıştır. İnsanlar da bu kazanın başına üşüşmüştür. İhsan Sait de kaza sonucu oluşan bu kalabalığın ortasında kalır. Arabanın sahibi o işten kimin mesul olduğunu sorunca kendisinin Ali İhsan olduğunu söyleyen bir delikanlı İhsan Sait'e “*Baba! Babacığım!*” (s.82) diyerek yaklaşır. Neye uğradığını şaşırان adam, olan bitene bir anlam veremese de çocuktan kurtulmak için arabacıya zararını öder. Ali İhsan da o borcu babasına mutlaka ödeyeceğini defalarca tekrarlar.

Kulağında Ali İhsan'ın çınlayan sesiyle Demir Minâreler'e varan İhsan Sait, kambur Bevval'in kendisini öldüreceğinden şüphelenmeye başlar; çünkü Bevval birkaç gündür garip davranmaktadır. Ancak öldürülürse Bevval'in hapse düşeceğini bilen İhsan Sait, bir nebze rahatlar.

Bir gün Bevval, kilitli olduğunu söylediği Paşaoğlu'nun kasasının açıldığını ve içinde bir zarf olduğunu fark edince İhsan Sait şaşkın bir şekilde zarfı açar ve içinde “*OĞLUN ÂLÎ İHSAN'I SAKIN TERK ETME*” (s. 85) yazısıyla karşılaşır. Hem de bu mektubu yazan kendisidir.

¹⁰⁷⁴ rebâze s. [Ar.] Kavrayışlı, anlayışlı, cin gibi (kimse). Parlatır, 2014.

“*ertesı hafta*” (s. 86) yatağında uyurken kasa odasından gelen sesle uyanan İhsan Sait kasa odasına gider. Orada kasanın kendi kendine açılıp kapandığını görür. Kasaya yaklaştığında yine aynı notu bulur. Ayrıca notun yanında bazı çizimler ve “*Yarın gümrük resmi yüzde 8’den, 11’e çıkacak. Ancak bu irâdın yüzde 3’ü Rumeli’ye gidecek.*” (s. 87) şeklinde de bir kehanet bulur.

Merakından sabahı zor eden İhsan Sait sabahleyin Konsolid Hanı’na¹⁰⁷⁵ gittiğinde kâğıtta yazılanların doğru olduğunu anlar. Bu durumdan işkillenen İhsan Sait, kasa odasında neler olduğunu anlamak için bir fotoğraf makinası alıp kasaya bağlar ve yatar. Rüyasında bir mağarada çıkışı bulmaya çalışırken bir aydınlıkla gözlerini açınca bağladığı fotoğraf makinesinin flaşının patladığını sezinler ve kasanın yanına giderek aynı notla karşılaşır. Makinedeki negatifi kamburla bir fotoğrafçıya gönderir. Kambur geri gelince fotoğrafta poz vermiş kendisini görür; ancak “*sol yanağında derin bir yara izi vardı*”r (s. 89).

Fotoğraftan yola çıkarak kendisinin uyurgezer olduğuna kanaat getiren İhsan Sait, Jak Karako¹⁰⁷⁶ adlı bir doktora çıkar ve aynı akşam doktorun verdiği ilacı içip uyur. Bununla birlikte sabahleyin kasanın kapağının açık olduğunu görünce ilacın bir işe yaramadığını anlayıp sinirlenir. Zira kasanın içinde yine bir zarf vardır; fakat bu kez mektup, sevgilisi olduğunu iddia eden “*Prences Döjira*”dan (s. 93) gelmektedir. İhsan Sait’i çok özlediğini belirten Döjira, ondan da bir mektup yazmasını ister. Diğer taraftan İhsan Sait, mektuptaki tarihin gelecek zamana ait olduğunu görünce şaşırır. Buna rağmen fotoğrafına âşık olduğundan Döjira’ya bir mektup da o, kaleme alıp kasaya koyar. Sabahleyin kasaya baktığında mektubun orada olmadığını görünce çok sevinir; çünkü mektup yerine ulaşmıştır.

İhsan Sait ile Bevval, gelecekte gelen çizimleri göstermek için Aman Baba’yı ararlar; fakat Aman Baba, Halife’ye karşı işlediği bir suçtan ötürü saklanmaktadır. İhsan Sait onu bulunca mektupla birlikte gelen çizimleri gösterir ve bu çizimlerden birinin tayyare, diğerinin ise bir hava sefinesi olduğu ortaya çıkar. İhsan Sait bu aletlerle geleceğe gidebileceğini düşünür. Ancak Aman Baba aranıyor olduğundan bu

¹⁰⁷⁵ “*Konsolıt Hanı Osmanlı döneminde gayri müslim Galata bankerlerinin çoğunluğunu oluşturduğu borsanın adı.*” https://tr.wikipedia.org/wiki/Konsolıt_Hanı (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁷⁶ Bir iplik firması olan Ören Bayan’ın eski sahibinin adı. 2014’te eşiyle birlikte bir cinayete kurban gitmiştir. Daha fazla bilgi için bkz. <http://www.milliyet.com.tr/-oren-bayan-cinayetinde-tuyler-gundem-2001392/> (E.T: 29.1.19).

aletleri kimseye görünmeden yapamayacaklarını söyler. Ayrıca aletler için gereken malzemenin Japonya'dan gelmesi gerektiğini de ekler.

“*günün birinde*” (s. 101) gazete dağıtan bir çocuk bütün mahkûmların özgürlüklerinin geri verildiklerini bağıra çağıra duyurunca İhsan Sait dâhil olmak üzere herkes çok sevinir; çünkü bu aftan Aman Baba da faydalanabilecektir.

“*O akşam*” (s. 104) Alman arkadaşıyla son satrançlarını oynayacak olan İhsan Sait, adamın Dersaadet'e gelmekte olduğunu ve kendisi ile “*Serkl Doryan Klübü'nün salonunda*”¹⁰⁷⁷ (s. 104) satranç oynayacaklarını öğrenir. Bu duruma İhsan Sait çok endişelenir çünkü hiç satranç bilmemektedir. Sabaha kadar Rebaz'dan satranç öğrenmeye çalışır ve sabahleyin uykulu bir şekilde kulübün yolunu tutar. Kulüpte kendisi ile satranç oynayacak olan Alman ve babası ile tanışır ve oyuna başlarlar. Alman, iki tarafın da oyundan önce bir taş çıkaracağını ondan sonra oynayacaklarını belirtir ve kendisi bir piyonu çıkartırken İhsan Sait, şahı oyundan çıkarır. Bu şekilde onu mat edemeyeceğini anlayan Alman, oyunu İhsan Sait'in kazandığını dile getirir ve vaat ettiği paranın çekini İhsan Sait'e verir. İhsan Sait bu parayı söz konusu aletlerin malzemelerine harcar. Sevgilisine ulaşmaya az kalmıştır.

“*Ertesi sabah*” (s. 111) İhsan Sait, Bevval ile Japonya Ateşeliği'ne giderken Bevval cinsî hislerine engel olamayarak bir kadına sataşınca hapse atılır ve altı ay boyunca hapiste kalır. Özgürlük ilan edildiğinden hapiste kimse kalmamıştır. Bu yüzden canı çok sıkılan Bevval çıkacağına bir ay kala Kur'an-ı Kerim'i hatmeder ve ezberler.

Bu sırada da İhsan Sait sürekli belgeler dolaştırmakta, malzemelerin Japonya'dan gelmesini hızlandırmaktadır. Malzemeler gelince hapisten çıkan Bevval Demir Minâreler'e geri döner; ancak orayı eski haliyle bulamaz. Eski efendisinin aletleri satılmış binanın bir köşesi tamamen sökülerek bir gemi ve uçağın sığabileceği hâle getirilmiştir.

¹⁰⁷⁷ 1882'de İngiliz büyükelçiliğinde çalışan Alfred Sandison ile dönemin yönetici kesiminden seçilen 30 üye ile Beyoğlu'nda Cercle a'Pera ismiyle kurulan sosyal derneğin aynı sene adı Cercle d'Orient olarak değiştirildi. Günümüzde Büyük Kulüp ismiyle bilinmektedir.

Daha fazla bilgi için bkz. https://tr.wikipedia.org/wiki/Büyük_Kulüp (E.T: 29.1.19).

İhsan Sait orada Aman Baba, İdris Dede ve torunu Selahattin ile birlikte aletleri tamamlamaya çalışırken Bevval de bu adamların getir götür işlerine bakar. Ayrıca İhsan Sait tarafından istiareye yatırılarak geleceklerinin nasıl olacağını bulmaya çalışır. İlk istiarede havada asılı gemiyi, ikinci istiarede İhsan Sait'in sevgilisini görür.

Tayyareyi tamamladıkları gece sabırsızlanarak ilk deneme sürüşünü yapmak isterler. Bunun için de neredeyse kör olan İdris Dede'nin torunu Selahattin, pilot koltuğuna geçer. Motor kusursuz çalıştıktan biraz sonra Selahattin tayyarenin tekerleklerine takoz koymayı unuttuğundan tayyare havalanmaya başlar. Şuursuz bir şekilde tayyarenin havalanmasına sevinemeyen İhsan Sait ve arkadaşları tayyarede az benzin olduğundan onun bir yere çakılacağını düşünür. İyiye karanlık olduğunda son bir umutla yere benzin döküp ateşleyerek bir pist oluştururlar. Bunu gören Selahattin tayyare ile birlikte ışıklandırılan yere sağlam bir şekilde iner. İlk uçuşunu sorunsuz tamamlayan tayyare için o akşam Bevval tarafından mevlit okunur. İhsan Sait ise Döjira'ya bir adım daha yaklaştığı için çok mutludur.

* * *

Tayyarenin yapımından sonra “*hava sefinesini*” (s. 125) yapmaya koyulan İhsan Sait, bunun için gerekli olan irtibatlara geçer. Kendisine en çok yardımı dokunacak kişi bir İttihatçıdır.

Bir yemekte bu sefinenin planlarını İttihatçı zabıtlardan birine gösteren İhsan Sait'e olumlu cevap verilir ve hemen Çinli işçiler Demir Minâreler'e çalıştırılmak üzere gönderilir. Bu sırada Pera'ya taşınan İhsan Sait, kopmakta olan savaşı pek umursamaz. Arada sırada sefinenin yapım aşamasını gözetlemek üzere Demir Minâreler'e gidip geri gelir. Ancak “*Balkan devletlerinin*” (s. 135) birbirine düşmesinin ardından Dersaadet'e gelen Alman askerlerin Demir Minâreler'e yakın bir hava üssüne konuşlanmasıyla İhsan Sait artık Demir Minâreler'den hiç ayrılmaz olur. Çünkü savaş bahanesi ile devletin sefineye el koyacağını düşünür. Nitekim düşündüğü gibi de olur. Bir İttihatçı Paşa nezaretinde dört Alman, Demir Minâreler'i gezmeye gelince karşılaştıkları zepline çok şaşırırlar. Almanlar'dan biri bu zeplinin nasıl havada durduğunu keşfedebilmek için geceyi beklerken ondan şüphelenen İhsan Sait adamı öldürür ve Bevval'in yardımıyla gömer. Fakat cesedin ertesi gün bulunması ile ortalık

karışır. Bevval ise İhsan Sait'in yaptığı kötülüğün ardından ona “...*sen Zülkarneyn 'sin!*” (s. 143) demesinden bir hafta sonra ölür.

“... *seferberlik ilân edildiği vakit*”¹⁰⁷⁸ (s. 143) İhsan Sait çağırılarak belirli bir ücret karşılığında zeplin devlet tarafından satın alınır. O sırada çoktan unuttuğu oğlu Ali İhsan ile karşılaşır. Çocuk askere gitmektedir. İhsan Sait yanından geçerken çocuk, borcu olduğu parayı avucuna sıkıştırır ve yaka paça götürülür.

Ertesi sabah zeplini Almanlar teslim alacaktır. Buna çok üzülen İhsan Sait, akşam etraftaki herkesi ve özellikle de Almanlar'ı çağırarak bir ziyafet düzenler. Yemekler yenilip içkiler içilirken İhsan Sait bir anda buldukları odadan çıkarak içeri klor gazı salar. Yarım saat içinde bütün Almanlar ölünce zeplini İdris Dede ve Selahattin'le çalıştırarak yükseltir. Bu sırada peşine iki Alman uçağı düşer. Uçaklardan gelen bir mermi ile İdris Dede ölür. Selahattin de uçakları düşürmek adına zeplinin altındaki tayyareye binerek uçakların peşine düşer. Son anda uçaklardan biri yere düşüp diğeri de etkisiz hale gelince İhsan Sait tam hızla göklere yükselir. Bir yağmur bulutu ile karşılaştıktan bir müddet sonra biraz daha yükselince iyice yükseldiğine kanaat getirir ve kendisi için yaptırdığı kurşun tabuta girer. Kapağını kapattıktan sonra kalbini durduracak bir sıvı enjekte eder. Son hızla giden zeplin yükselebileceği en üst noktaya gelince kendini emniyete alma düzeneği devreye girer ve havada asılı kalır. İhsan Sait, “*donmuş bedeni ile diriltilmeyi*” (s. 168) senelerce o şekilde bekler.

OĞUL

“*Günün birinde*” (s. 161) Anadolu'da Tekvîn hâne¹⁰⁷⁹ sahibi biri, kendisine bir yardımcı arar. Bu yardımcı, köylerin birindeki hayalperest bir genç olur. Genç, şantiyeye geldiğinde, yerin sahibi bütün amelelere artık o kişinin yardımcısı olduğunu, kendisine nasıl itaat ediyorlarsa ona da o şekilde itaat edeceklerini bildirir. Ancak Ateşçi buna karşı çıkar. Bunun üzerine yerin sahibi, Ateşçiye kendi mülkünde istediğini yapabileceğini, aralarına karışmamasını söyler.

¹⁰⁷⁸ Osmanlı ile Almanya, 2 Ağustos 1914 günü müttefik oldu ve o gün seferberlik ilân edildi. www.osmanli700.gen.tr/olaylar/olayd2.html (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁷⁹ Yaratmak anlamına gelen tekvin; “*Allah'ın sübûtî sıfatlarından biri olarak yoktan var etmeyi anlatır.*” Doğrudan bu kelime Kur'ân-ı Kerim'de bulunmasa da kelimenin kökü olan kevn'den türeyen kelimelere âyetlerde rastlanmaktadır. Tevfik Yücedoğru, *Tekvin*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 2011, C. 40, s. 388.

Yerin sahibi, gence kocaman bir terazi gösterir ve söz konusu terazideki denge bozulursa her şeyin bozulacağını, bu yüzden o teraziye dikkât etmesini belirtir. Ateşçi bir gün, bu gence yaklaşarak terazideki dengeyi bozup yeni dengeyi kendisi kurarsa mekânın sahibinin kendisi olacağını söyler. Genç de terazinin dişlilerinden birine levye takıp makineyi bozar. Bunun üzerine oradaki her şey bozulur ve herkes terazinin başına gelir. Tekrardan nasıl denge sağlayabileceklerini düşünürlerken kan gövdeyi götürür. “*Yüzbaşı Almaşov*” (s. 166) düzenlerini yitirdiklerinden cenneti de yitirdiklerini düşünürken aklına memleketi Trabzon’un yeşillikleri gelir.

Bir Rus gemisi, Trabzon açıklarında *Hüdeyde nakliye sefinesi*’ni (s. 167) batırır, neyse ki Türkler de bu Rus gemisine zarar verebilir. Ayrıca batan gemideki askerlerden bir kısmı da yüzerek karaya ulaşır.

O “*kış vakti*”nde (s. 171) Trabzon’daki askerî kıtaya mühimmat nakli emredilince askerler aç bir şekilde dağların zirvesine kadar mühimmat taşır. Hatta bir ara yürüyemeyecek gibi olmalarına rağmen yakınlarındaki köylerden birinden yemek ihtiyaçları karşılanınca yine yürümeye devam ederler. Top seslerini duyduklarında savaş alanına geldiklerini anlarlar. Bir müddet sonra Ruslar’ın yanındaki “*Kazaklar*” (s. 179) bu birliğe saldırır. Bu saldırıdan sağ kalanlar Ruslar’ın peşine düşer. Bu takipte karınları iyice acıkan askerler, yakınlarında bir Rus çadırı görür ve sayı olarak kendilerinin çoğunlukta olduğunu anlayınca onlarla savaşmaya karar verirler. Ancak bu saldırıda sadece bir kişi hayatta kalır. Yalnız o da hem bacağından vurulmuş hem de yüzünün sol tarafı parçalanmıştır. Güçlülükle Ruslar’ın çadırına giren bu yaralı asker, orada da ağır yaralı bir Rus askeri görür. Asker, ona adını ve babasının adını sorunca genç, bunlara cevap olarak Ali İhsan ve İhsan Sait cevaplarını verir. Rus askeri ölünce çadırın dışındaki kayaya oturan Ali İhsan, ölümün yaklaşmakta olduğunu hissettiğinden yaptığı bütün kötülöklere tevbe eder ve donarak ölür. “*Çekik gözlü, geniş suratlı, çıkık elmacık kemikli, kibiri kırılmış Moğol, karlı yol üzerinde yürüyerek buzlaşmış bedeninin önüne geli*”p (s. 185) secde eder.

HAYÂLET

Ânî’nin “*Târih-i Külhânî*” (s. 189) adlı kitabında anlatıldığına göre Âdem ile Havva cennetten kovulduktan sonra insanlar dünyada cenneti kurmaya çalışır ve bunun neticeleri pek iyi olmaz, hep savaşla ve hüsrarla sonuçlanır. Bu hüsrânların

başında çiftçilere nasıl çiftlik yapılacağını öğreten Kral Sargon¹⁰⁸⁰ gelir. Sargon'dan sonra Ramses¹⁰⁸¹ dünyadaki egemenliğini garanti altına aldirmek için hekimlerden bir ordu kurar ve onlara ölüm denen hastalığı iyileştirmelerini emreder. Böylelikle mumyalama başlar. Bunlardan sonra Yunan tüccarlar devreye girer. Sonra Eflâton ideler âlemini ortaya atınca “*Fars kralı Dârâ*”¹⁰⁸² (s. 192) bunun tam tersini iddia ederek Yunanlılar'a saldırır. Ancak bunun intikamı Philip'in oğlu İskender tarafından alınır. Bunlar olurken bir kurt, Romus ve Romulus'u¹⁰⁸³ yetiştirip Roma kenti kurulur ve bu kente Sezar¹⁰⁸⁴ girer. Bununla birlikte dünya, bir “*Rum mezâlimi*” (s. 193) görür. Konstantin¹⁰⁸⁵; dini, devletin dini ilân ettikten sonra Alarik¹⁰⁸⁶, Roma'yı yağmalar ve sadece Papa hayatta kalır; zaten Papa'nın varlığı herkese yeter. Vilyam¹⁰⁸⁷ “*Britanya'yı fethe*”der (s. 194) ve Papa tarafından kutsanır. Vilyam'ın soyundan Rişar'a¹⁰⁸⁸, Papa tarafından mukaddes toprakların fethi emredilir; fakat o, bunu gerçekleştiremeden ölür. Sonrasında gelen Con¹⁰⁸⁹ pek iktidarlı çıkmaz. Kraliçe İzabelle¹⁰⁹⁰, Kolomp'a¹⁰⁹¹ üç gemi verip kendisine yeni dünyadan altınların gelmesini sağlar. Sonra insanlar dinlerini iyi öğrensinler diye kutsal kitap, Latince'den halkın diline çevrilir ve “*Tabîat'ın kendisi okun*”maya (s. 196) başlanır. İngiltere kralı, karısından boşanmak isteyince Papa ile aralarında bağ kopar ve Papa taraftarı halk, bir gemiyle başka bir kıtaya gider. Ancak İngiltere'ye ödedikleri vergilerden dolayı ekonomik bakımdan çok

¹⁰⁸⁰ M.Ö. 2350'de Sami halkının kralına darbe yaparak Akad kralı olan bir önceki kralın baş muhasebecisi. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Sargon_\(Akad_kralı\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sargon_(Akad_kralı)) (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁸¹ Mısır'da M.Ö. 1279 ile M.Ö 1213 yılları arasında hüküm süren firavun II. Ramses. https://tr.wikipedia.org/wiki/II._Ramses (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁸² Persler'in önemseydiği M.Ö 552 ile 485'te yaşamış Ahameniş kralıdır. http://www.wikiwand.com/tr/I._Darius (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁸³ M.Ö. 753'te Roma şehrini kurmuşlardır. http://www.wikiwand.com/tr/Romulus_ve_Remus (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁸⁴ M.Ö. 100 ve 44'te yaşamış Romalı lider. http://www.wikiwand.com/tr/I%C3%BCL_Sezar (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁸⁵ 272 ile 337 yılları arasında hüküm süren ve Hristiyanlığı devlet dini olarak kabul eden, Konstantinopolis'in ve Doğu Roma'nın kurucusu. http://www.wikiwand.com/tr/I._Konstantin (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁸⁶ 370 ile 410 yılları arasında yaşayan Alarik “*Roma'yı yağmalayan ilk Cermen asıllı komutandır.*” Bu durum da Batı Roma'nın sonunu tetiklemiştir. http://www.wikiwand.com/tr/I._Alarik (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁸⁷ 1066 yılında Hastings Muharebesi ile İngiltere'ye girmiştir. http://www.wikiwand.com/tr/I._William (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁸⁸ 1189 ile 1199 arasında hüküm sürmüş, Norman Fransız asıllı İngiltere kralıdır. Haçlı Seferleri'ne bizzat katılan krallardandır. http://www.wikiwand.com/tr/I._Richard (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁸⁹ Ağabeyi I. Richard, Üçüncü Haçlı Seferi'ne gidince İngiltere'de zulüm estirmesi ve I. Richard'ın geri gelmesiyle sürgün edildiği bilinmektedir. 1199 yılında I. Richard'ın ölmesiyle kral ilan edilir ve hükmü 1215'te imzaladığı Magna Carta'dan sonraki yıl 1216'da biter.

[http://www.wikiwand.com/tr/John_\(%C4%B0ngiltere_kral%C4%B1\)](http://www.wikiwand.com/tr/John_(%C4%B0ngiltere_kral%C4%B1)) (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁹⁰ 1451 ile 1504 yılları arasında yaşamış, Kristof Kolomb ile “*sömürge imparatorluğunun temelleri*”ni atan İspanyol kraliçe. http://www.wikiwand.com/tr/I._Isabel (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁹¹ “*İspanya'nın Katolik Kralları himayesinde Atlas Okyanusu'nu aşan dört sefer yap*”an Cenovalı kâşif. http://www.wikiwand.com/tr/Kristof_Kolomb (E.T: 29.1.19).

kötü durumda oldukları için isyan çıkarırlar ve Fransa Kralı Lui'den¹⁰⁹² aldıkları destekle vergilerden muaf hâle getirilirler. Yalnız Lui'nin karısı Mari Antuanet'in¹⁰⁹³ yüzünden pek zor durumda olan Fransa'da ihtilâl baş gösterir ve kralın kafası kesilir. O zamana kadar görülmemiş Leviathan¹⁰⁹⁴ canavarı meydana gelir. Ne var ki bu canavarı, Napolyon¹⁰⁹⁵ yener. Sonrasında Karl¹⁰⁹⁶ adında bir Alman, kendisinin köle olduğunu iddia edince ameleler dünyayı kendilerinin yöneteceğine inanır ve bu durum Çar ile Çariçe'nin¹⁰⁹⁷ işine yaramaz. "1934" (s. 198) yılında ise Hitler¹⁰⁹⁸ bu halkı bu kez farklı bir şekilde galeyana getirir.

"*Aynı sene bir akşam*" (s. 198) Saray'dan gelen garip sesler üzerine bir sanatkar, bir teğmen, bir binbaşı ve bir medyum "*Mavi Salon'da*" (s. 200) bir araya gelir. Bu garip sesler daha önce kaydedildiğinden sesin kaynağını bulmak için bu grup tarafından dinlenir. Aralarındaki sanatçı, o seslerin iki tane "*kornonun*" (s. 201) adlı bir âletle üretildiğini ve bu kelimenin boynuz anlamına geldiğinden o sesi çıkartan kişinin isminin çift boynuz anlamına gelen Zülkarneyn olabileceğini söyler. Medyum, Zülkarneyn'i çağırmak için transa geçerken uyuyakalır. Buna rağmen Zülkarneyn'in sesi gelir. Odalarda Zülkarneyn'i aramalarına rağmen bulamayınca bir hayâlet, kendisinin istikbalden geldiğini, adının İhsan Sait olduğunu ve "*İdris Âmil Zula*"¹⁰⁹⁹ (s. 203) adlı birisini aradığını söyler. Saraydakiler de İdris Âmil Zula'yı araştırmaya başlar.

¹⁰⁹² 1775 ile 1792 yılları arasında hüküm süren ve 1793'te idam edilen Fransa kralı. <http://www.wikiwand.com/tr/XVI. Louis> (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁹³ 1793'te kocasıyla birlikte idam edilen Fransız kraliçesi. <http://www.wikiwand.com/tr/Marie Antoinette> (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁹⁴ İngiliz felsefeci Thomas Hobbes tarafından 1651 yılında yayınlanan dünyayı materyalist bir biçimde yönetmenin gerektiğini anlatan siyasi içerikli kitaptır. Tam adı Leviathan ya da Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Gücü'dür.

<http://www.wikiwand.com/tr/Leviathan#/Leviathan'%C4%B1n Do%C4%9Fu%C5%9Fu: Hak ve %C3%96zg %C3%BCrl%C3%BCklerin Koruyucusu Olarak Devlet> (E.T: 29.1.19).

¹⁰⁹⁵ Fransız Devrimi'nde ve Napolyon Savaşları'na liderlik eden komutan. (E.T: 30.1.19).

¹⁰⁹⁶ Devleti belirli bir kesimin yönettiğini ve bu durumun sosyalizme sebep olduğunu iddia eden düşündür. <http://www.wikiwand.com/tr/Karl Marx> (E.T: 30.1.19).

¹⁰⁹⁷ Nikolay Aleksandroviç Romanov ve Hessen-Darmstadt Prensesi Aleksandra Fyodorovna "*16/17 Temmuz 1918 gecesi*" Bolşevikler tarafından öldürülmüştür. <http://www.wikiwand.com/tr/II. Nikolay> (E.T: 30.1.19).

¹⁰⁹⁸ Adolf Hitler, 1934'te cumhurbaşkanı olmuş ve devleti ölümüne kadar nasyonal sosyalizmle yönetmiştir. Daha fazla bilgi için bkz. <http://www.wikiwand.com/tr/Adolf Hitler> (E.T: 30.1.19).

¹⁰⁹⁹ Emile François Zola, Fransız yazar, 2 Nisan 1840 ile 29 Eylül 1902 tarihleri arasında yaşamıştır. Natürizm akımının öncülerindedir. Yahudi Yüzbaşı Dreyfus'un suçu olmadığı hâlde suçlandığı davada onun tarafını tutmuş ve "İtham Ediyorum" adlı devlet başkanına ithaf ettiği makalesi yüzünden zor zamanlar geçirmiştir. Bu makalesinde devleti şovenlikle suçlamış ve yüzbaşıyı sırf ırkından dolayı hapse attıklarını iddia etmiştir. Nitekim iki sene sonra yüzbaşının suçsuz olduğu anlaşılmış ve serbest bırakılmıştır. İmpresyonist ressamlardan ve Balzac'tan etkilenen yazarın eserleri genellikle otobiyografiktir. Daha fazla bilgi için bkz. <http://www.wikiwand.com/tr/%C3%89mile Zola> (E.T: 30.1.19).

* * *

“1930’lu senelerde” (s. 203) iki edebî grup türer. Bunlardan biri eskiyi, diğeri ise yeniye savunur. Eskiye savunanlar genellikle kiraathaneleri mesken edinip dindar geçinirken, yeniye savunanlar hep Beyoğlu’nda gezer ve Avrupaî bir hayat yaşar. Bu ikisi arasındaki kavgada yeni bir grup daha doğar. Bu grubun diğeri iki grubunki gibi bir eğitimi yoktur ve hemen her şeyden yakını bir hâldedir. İşte bu gruba mensuplardan birisi de İdris Âmil’dir.

İdris Âmil, “Ortaokuldan mezun olup tam 21 yaşında” (s. 206) iken Boz adlı bir dergide anlamsız bir şiir yayınlamasıyla edebiyat âlemine giriş yapar ve bir gün mükemmel bir aşk romanı yazacağı iddiasıyla edebiyat âleminin dikkâtini üzerine çeker. Entelektüel geçinmeye çalışan ve buna özen gösteren birisidir. Bir gün kendisi yayınlamamasına rağmen dönemin siyasî atmosferini hedefe alan bir yazının, adıyla çıkması ve söz konusu derginin kapatılması üzerine siyasî bir suçlu olduğunu düşünerek emniyete teslim olur. Ancak hakkında henüz soruşturma başlatılmadığından gerisingeri döner. Karakol çıkışı girdiği kitapçıda gördüğü Leylâ adlı bir kızdan çok hoşlanır. Kız kendisinin her gün “9 ilâ 10 arasında” (s. 211) o kitapçıya gazete almaya geldiğini belirtir ve tekrar görüşebileceklerini söyler.

Eve gelip ertesi sabahı ipe çeken İdris Âmil evden çıkacağı sırada mahallesine dalan polislerin kendisi için geldiğini sanarak endişeye kapılır; fakat polisler sarışın bir adamın peşine düşer. Bu sırada gelen bir arabanın kendisine çarpmasıyla İdris Âmil, hastaneye kaldırılır. Ayrıca evine gelen biyologlar tarafından dışkısı alınarak incelenmek için götürülür. İdris, bir şeyi olmamasına rağmen yapılan tetkiklere bir anlam veremez. Röntgeni çekilir ve bir odaya konur. O sırada İdris’in hastaneye kaldırıldığını öğrenen Leylâ hastaneye gelir. Bir şeyi olmadığından birkaç saat sonra hastaneyi Leylâ ile birlikte terk eder ve İstiklâl Caddesi’nde yürümeye başlarlar. Leylâ’nın üzerine gelen bir kalabalıktan incinmesinden korkarak onu kendisine çekince Leylâ, “Ben senin bildiğin kızlardan değilim! Bana nasıl dokunursun!” (s. 215) der ve yanından ağlayarak ayrılır.

O gece, üniversitede cumhuriyetin ilk “İdrisologu” (s. 215) Abdülmuttalip, İdris Âmil Zula’yı mükemmel bir ırk örneği olarak tanıtır ve ırkın “ıslâhı için damızlık olarak” (s. 216) kullanılmasını önerir. İdris Âmil, o sırada Galata Rıhtımı’nda başına

ne geleceğini bilmeden çay içmektedir. Evin yolunu tuttuktan biraz sonra silahlı birkaç adam tarafından kaçırılarak bir gemiye götürülür. Gemide kendi ırklarının da üstün ırk olmasını isteyen Almanlar, Helga adlı bir kadınla birlikte olması için onu tehdit eder. İdris Âmil, dört gün o gemide alıkonulduktan sonra Sarayburnu'na bırakılır.

İdris Âmil, ne yapacağını bilmeden Leylâ'yı düşünürken kitapçının bulunduğu cadde üzerinde gezer durur. Bu sırada Leylâ, onu görür ve koşarak İdris'e sarılır. Artık sevgili olduklarını söyleyerek İdris'i evine götürür ve aşkına tahammülünün kalmadığını belirtebilirlikte olmayı teklif eder.

Leylâ birlikteliğin hemen ardından ağlamaya başlar ve annesinin gelebileceğini söyleyerek İdris'i gönderir. Hemen sonra eve iki adam gelir. Leylâ'dan İdris'in menisi bir şırıngayla çekilir. Ardından adamlardan biri, alınan örneğin üniversitedeki "*İdrisoloji Kürsüsü'ne*"¹¹⁰⁰ (s. 222) götürülmesini emreder.

İdris Âmil, ertesi gün annesiyle birlikte kitapçıya gider. Leylâ'yı annesinden istetme niyetindedir. Ancak Leylâ bir türlü gelmez. Bunun üzerine oturduğu yere giderler; fakat boş bir evle karşılaşrlar ve evin, bir önceki akşam boşaltıldığını öğrenirler. Leylâ'yı bulamadan evine dönen İdris'in ağlamaktan gözünde yaş kalmaz. Sürekli ondan bir iz arar; ama bulamaz.

"*günüün birinde*" (s. 223) Leylâ'yı gayet açık bir hâlde bir "*Mersedes'in*" (s. 223) ön koltuğunda bir adamla görür. Leylâ son sürat giden arabada İdris'i görünce ona doğru bir kahkaha patlatarak geçip gider.

Gururu incinen İdris rastgele yürürken iki silahlı adam onu bir apartman boşluğuna çeker ve ellerindeki belgeyi imzalamasını ister. Belgede "*Reisicumhurluk makam üzerindeki bütüün hak ve salâhiyetlerimden feragât ediyorum.*"¹¹⁰¹ (ss. 223-224) ifadesi yazılıdır. Çaresizce belgeyi imzaladıktan sonra üzerine dayak yiyen İdris Âmil'e adamlar dört yüz lira bırakır. İdris Âmil, o parayla bir daktilo alır ve "*BURUK AŞK*" (s. 224) adlı aşk romanını yazar. Çalıştığı mandırada yazdığı romandan altı ayda on iki adet satınca Boz dergisinde roman hakkında kötü eleştiriler yayınlanır.

¹¹⁰⁰ **İdrisiyye** öz.a. [Ar.] tas. Seyyid Ahmet bin İdrisi'l-Fâsi'nin kurduğu tarikatın bir kolu. Parlatır, 2014.

¹¹⁰¹ **salâhiyyet** [<Ar.salâh; yapma sözlerden.] **1.** Bir işe karışmaya ve bir işi yürütmeye yetkili olma. **2. huk.** Bir davanın davacının ikamet ettiği yerin mahkemesinde bakılması. Parlatır, 2014.

ferâgat a. [<Ar.ferâg; yapma sözlerden.] **1.** Vazgeçme, el çekme: *Davasından ferâgat etti.* **2.** Bir köşeye çekilme, istirahat. Parlatır, 2014.

* * *

Saray'da yedi kişilik bir heyet, önlerine yığılmış evraklar arasında İhsan Sait'in kim olduğuna dair bir belge bulmaya çalışır. Bu sırada kendilerinin fişlenmiş olduklarını görünce İhsan Sait hakkında bilgi toplamalarını emreden; fakat hiç görmedikleri Âmir'in nasıl biri olduğunu merak ederler. Bir süre sonra Bevval ve Rebaz'ın bilgilerine ulaşırlar. Sonrasında İhsan Sait hakkında ilk kim bilgiye ulaşırsa o kişinin heyetin reisi olacağına dair bir iddiaya girince aslında yedi değil sekiz kişi olduklarını fark ederler. Heyetin içindeki sekizinci kişi ortaya çıkarak kendisinin İhsan Sait olduğunu belirtir ve artık heyetin reisi olduğuna dair iddiada bulunur. Fakat heyetten biri, İhsan Sait'i kendisinin değil; heyetin bulduğunu söyleyince İhsan Sait, adama hak verir.

Aralarında bulunduğu andan itibaren İhsan Sait'in sıkı sıkıya sarılı olduğu çantasında ne olduğunu merak eden heyet, onu devirerek çantasını alır. Çantanın içinden Döjira'yla olan mektuplar ve resimler çıkınca adamlar, onun gelecekte geldiğine ve Döjira'yı bulamadığına kanaat getirir. Ancak heyetten bir adam, resimdeki İhsan Sait olmadığını, o resimdeki adamın sol yanağında iz olduğunu söyler ve tarihin en ufak bir şeyle bile değişebileceğini, yüzünde o izi elde ettiği zamanı bulana kadar İhsan Sait'in Döjira'ya ulaşamayacağını ekler.

Aklı başına gelen İhsan Sait, isminin İhsan Sait olmadığını, İhsan Sait iken çok kötülük yaptığını, yeni bir hayata yeni bir isimle başlaması gerektiğini belirtir ve adının artık Ali İhsan olduğunu söyler. Ardından da odadan ağlayarak çıkar. Adamlar peşine düşse de kapıyı açtıklarında kimseyi bulamazlar. Akşama kadar önlerindeki evrakları toplayıp yemek yerler. Gece on ikide İhsan Sait, içeri çok değişmiş biri olarak gelir. Artık yüzünde bir iz vardır. Tevbe etmiş ve oraya olmak istediği kişi olan İdris Âmil Zula'yı da getirmiştir. Adamlar neden İdris Âmil'i getirdiğini sorunca İhsan Sait; onun normal bir insan olduğunu, Allah'ın insanları kusurlarla yarattığını, buna rağmen insanların bir türlü kusurlarını kabul etmeyerek hataya düştüklerini anlatır. Hâlbuki kusurlarıyla barışık olsalar insanların daha huzurlu olabileceklerini ifade eder.

Teşekkür amaçlı İhsan Sait, etrafında neler olduğunu anlamayan İdris Âmil'e bir para uzatır. İdris Âmil, o paranın tedavülden kalktığını söylerken odadaki köpek

İdris Âmil'e havlayıp durur. Heyetten birisi “*Sus Kıtırmir*”¹¹⁰² (s. 238) derken İhsan Sait, o heyetin aslında “*Yedi Uyuyan*”lar (s. 239) olduğunu, kendisinin de o an zeplinde uykuda olmasına rağmen aslında bir hakikati gördüklerinden uyumadıklarını dile getirir ve onlardan hep birlikte bu macerayı kaleme almalarını ister. Altı gün boyunca kitabı yazdıran İhsan Sait, yedinci gün “*Artık yorulduğum ve yarın dinleneceğimin, siz de öyle yapın.*” (s. 240) diyerek kitabı bitirir.

2.6.2. Şahıs Kadrosu

Eserde karşılaşılan isimler; Paşaoğlu, Aman Baba, Culyano Efendi, İhsan Sait, Bevval, Rebaz, Ali İhsan, Prenses Döjira, İdris Dede, Selahattin, İdris Âmil Zula, Leylâ, Âmir, Yedi Uyuyanlar, Kıtırmir, Şeyh İsmail Vanî Hazretleri, Diyavolidis, Madam Isabella, Abdülnezakettin, Selahattin Tefricî, Suhulettin, Jak Karako, Yüzbaşı Almaşov, Abdülmuttalip, Helga olarak sıralanabilir.

2.6.3. Romanda Zaman

Romanın yazılma zamanı; “*23 Temmuz 2012*”dir (s. 240); fakat romandaki olaylar İstibdat devri olan 1878'den Cumhuriyet'in 1930'lu yıllarına kadarki bir süre zarfı içinde verilir. Yazarın diğer romanlarındaki kadar olmasa da Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri ve bu romanın zaman olarak kinaye mesafesinin az olduğu söylenebilir.

Eserde; “*1902*” (s. 64), “*Sene 1934 idi.*” (s. 198), “*1930'lu senelerde*” (s. 203) gibi ifadelerle ve “*Trablusgarp'ın işgâlinde*” (s. 133), “*Balkan devletlerinin birbirleri ardına harp ilân etmeye başlamalarıyla*” (s. 135), “*Bulgar kıt'aları Edirne'ye girdiğinde*” (s. 136), “*Bulgarlar Çatalca'ya yaklaştıklarında*” (s. 136), “*Çatalca hattı Bulgar ordusu tarafından yarılanmamış, mütâreke imzâlanmıştı.*” (s. 136), “*Edirne geri alındığında*” (s. 137), “*seferberlik ilân edildiği vakit*” (s. 143), “*saltanat devrinde*” (s. 200) gibi verilen bazı tarihî olayların isimleriyle romandaki vaka zamanını belirlemek mümkündür. Bununla birlikte bu tarihler arasında zamanda çokça ileri ve geri kırılmalar bulunduğundan eserdeki her bir olayın kesin bir tarihi tayin edilemez. Bu noktada da eserdeki zaman bulanıklaşarak fantastiğe hizmet eder.

¹¹⁰² “*Kıtırmir, katırmir, ketmir; yedi uyurlar olarak da bilinen Eshab-ı Kehf'in köpeğinin ismidir. Bu köpeğe Al-Rakim, kratim isimleri de verilir.*” <http://www.wikiwand.com/tr/K%C4%B1tirmir> (E.T: 30.1.19).

Romanda fantastikle ilişkilendirilebilecek belirsiz, belirli olmasına rağmen olayların seyrinde belirsizleşen ve ayrıca geceye dair, dinî, kişiye bağlı ve ilkel zaman ifadeleri bulunur.

Belirsiz zaman ifadeleri; “vaktiyle” (s. 14), “daha da önce” (s. 17), “zaman zaman” (s. 19, 20, 29, 39), “İşte bu vakitte” (s. 19), “Fî tarihinde” (s. 25), “Seneler sonra” (s. 41), “Vaktiyle” (s. 48), “asırlar önce” (s. 48), “Asırlar önce, tâ karanlık devirlerde” (s. 49), “asırlar önce” (s. 49), “birkaç gün sonra” (s. 54), “Günün birinde” (s. 55), “son zamanlarda” (s. 55), “az bir zaman geçince” (s. 56), “o saatte bile” (s. 65), “herhangi bir salı” (s. 72), “günler ve gecelerce” (s. 73), “Günün birinde” (s. 74), “uzun saatler” (s. 76), “günün birinde” (s. 84), “Daha sonraki bir gün” (s. 85), “iki üç saatten sonra” (s. 76), “Birkaç gün sonra” (s. 80), “bu günde” (s. 94), “Kışın” (s. 78), “Az sonra” (s. 97), “seneler ve belki asırlardır” (s. 98), “Ara sıra” (s. 100), “o gün” (s. 101), “günün birinde” (s. 101), “Daha birkaç saat önce” (s. 103), “kış olmamasına rağmen” (s. 106), “birkaç saat önce” (s. 110), “günlerde” (s. 112), “Sonraki günler” (s. 112), “sonraki haftalarda” (s. 112), “bir gün” (s. 112), “öğle ve akşam” (s. 112), “daha önce” (s. 112), “Sabah uyanıp bir iki saat” (s. 113), “saatlerce” (s. 114), “vaktiyle” (s. 116), “günlerce” (s. 116), “haftalarca” (s. 116), “yarım asırdır” (s. 116), “Az sonra” (s. 118), “O güne ve saate kadar” (s. 121), “onca gün ve hafta” (s. 121), “üç beş dakika sonra” (s. 124), “birkaç hafta sonra” (s. 131), “Sonraki günlerde ve haftalarda” (s. 132), “beher gün” (s. 134), “daha bir ay önce” (s. 134), “ertesi hafta” (s. 134), “birkaç ay sonra” (s. 137), “Vakit geçirmeden” (s. 138), “Ertesi gün” (s. 138), “ertesi gün” (s. 142), “bir pazartesi günü” (s. 143), “senelerdir” (s. 144), “Yarım saat içinde” (s. 148), “yarım saat kadar” (s. 148), “ömriünüzün sonuna kadar” (s. 148), “zaman zaman” (s. 150), “Çok geçmeden” (s. 150), “bir süre” (s. 150), “o güne kadar” (s. 151), “Beş dakika kadar sonra” (s. 151), “10 saniye kadar” (s. 151), “zaman zaman” (s. 155), “hem asırlar, ama bir bakıma da sadece saatler vardı” (s. 156), “saatlerce” (s. 156), “Bir süre sonra” (s. 157), “günlerce, haftalarca, aylarca ve senelerce” (s. 158), “Günün birinde” (s. 161), “günün birinde” (s. 164), “asırlar evvel” (s. 168), “2000 senelik” (s. 168), “yarım saat gibi kısa bir müddet” (s. 168, 169), “o kış havasında” (s. 169), “Bu yürüyüş kış vakti, dondurucu soğukta birkaç gün sürecekti.” (s. 171), “Neredeyse iki gündür” (s. 173), “daha önce” (s. 174), “en fazla iki buçuk saat” (s. 174), “saniyeler sonra” (s. 175), “günlerdir” (s. 177), “günlerce”

(s. 177), “dakikalarca” (s. 177), “zaman zaman” (s. 177), “Ansızın” (s. 179), “neredeyse yarım saat” (s. 181), “birkaç dakika önce” (s. 184), “Zamanla” (s. 189), “O devirlerde” (s. 190), “o vefât ettikten çok sonra” (s. 190), “günün birinde” (s. 191), “asırlar sonra” (s. 191), “o devirdeki” (s. 191), “günün birinde” (s. 193), “haftalar sonra” (s. 195), “Asırlardır” (s. 197), “vaktiyle” (s. 198), “Aynı sene bir akşam” (s. 198), “senelerden beri ilk kez” (s. 202), “zaman zaman” (s. 207), “o devirdeki” (s. 208), “zaman zaman” (s. 208), “o devirde” (s. 208), “o güne kadar” (s. 213), “şimdilik” (s. 214), “Kadim zamanlarda” (s. 216), “haftalar” (s. 218), “iki üç saat sonra” (s. 214), “bugün” (s. 214), “o gün” (s. 215), “beş altı yıl” (s. 217), “günün birinde” (s. 223), “saatler sonra” (s. 229), “sonsuzaya kadar” (s. 229), “seneler önce” (s. 234), “birkaç saat” (s. 236), “seneler ve seneler öncesine” (s. 236), “senelerce” (s. 237), “birkaç saat” (s. 237), “seneler önce” (s. 238) şeklindedir.

Belirli; ancak olay seyrinde yazarın tasarrufuyla belirsizleşen zaman ifadeleri ise; “üç saat önce” (s. 15), “dört gün önce” (s. 17), “bir saat kadar daha” (s. 19), “bir ay önce” (s. 35), “bir aydır” (s. 35), “öğle vakti” (s. 47), “olaydan iki saat kadar önce” (s. 49), “bir hafta sonra” (s. 49), “bir beş yıl daha” (s. 54), “bu müddet sonunda” (s. 54), “on sekiz ay yirmi gün yedi saat on dakikadan önce” (s. 57), “Üç gün sonra” (s. 57, 58), “bir aydır sabahları” (s. 58), “üç gün” (s. 58), “yarım saat sonra” (s. 58), “On dakika sonra” (s. 59), “on dakika sonra” (s. 61), “yarım saat sonra” (s. 61), “Birkaç saniye sonra” (s. 63), “son altı ay içinde” (s. 64), “bir saat önce” (s. 64), “On dakika daha” (s. 65), “iki saat kadar sonra” (s. 71), “her salı” (s. 72), “her gün” (s. 80), “üç yıldır” (s. 82), “ertesi hafta” (s. 86), “Yarın” (s. 87), “tam 12 sene” (s. 91), “her dakika, her saat, her gün ve her hafta” (s. 93), “Şu anda ve zamanda” (s. 94), “bir saat geçmesine rağmen” (s. 100), “on sekiz saat sonra” (s. 105), “o gün tam saatinde” (s. 105), “ertesi gün tam 6 ay” (s. 111), “ertesi gün” (s. 111), “Sonraki ay” (s. 112), “tam 20 gün” (s. 112), “Üçüncü ayın sonuna doğru” (s. 112), “Bir sonraki ay” (s. 113), “bir buçuk ay kala” (s. 113), “altı gün” (s. 113), “Altı ay boyunca” (s. 114), “geçen 6 ay içinde” (s. 115), “beş ay önce” (s. 116), “Ertesi gün” (s. 119), “yarım saat geçtikten sonra” (s. 123), “7 asır önce” (s. 130), “Sadece haftada bir gün” (s. 133), “tam o anda” (s. 134), “on gün sonra” (s. 142, 143), “ertesi günü” (s. 143), “bir hafta boyunca” (s. 143), “yarım saatten sonra” (s. 145), “yarın saat beşe kadar” (s. 145), “yedi gün sekiz gece” (s. 163), “çeyrek saat sonra” (s. 168), “dört saat önce” (s. 168), “şafakta tuttuğu

üç saatlik nöbetten sonra” (s. 169), “*çeyrek saat*” (s. 172), “*bir buçuk saat*” (s. 174), “*beş dakika sonra*” (s. 175), “*aradan iki dakika geçmesine rağmen*” (s. 176), “*iki saat*” (s. 177), “*tam üç gün*” (s. 177), “*günde sadece bir öğün*” (s. 181), “*bir saat*” (s. 182), “*yarım saat*” (s. 182), “*en az on saat*” (s. 183), “*Bu sırada*” (s. 183), “*dört gündür*” (s. 218), “*Bu saatten sonra*” (s. 221), “*ertesi gün ve daha sonraki günler*” (s. 223), “*iki buçuk ay sonra*” (s. 224), “*altı ay içinde*” (s. 224), “*üç gün*” (s. 225), “*daha bir saat öncesine kadar*” (s. 231), “*tam altı gün boyunca*” (s. 240), “*yarın*”dır (s. 240).

Eserdeki geceye dair zaman ifadeleri; “*Gecenin o saatinde*” (s. 9), “*gecenin o karanlığında*” (s. 13), “*o gece*” (s. 13), “*Akşamüstüne doğru*” (s. 20), “*o gece yarısı*” (s. 24), “*Geceleri*” (s. 24), “*akşamüstü*” (s. 27), “*... yağmur bulutları yüzünden gökte bir tek yıldızın bile görünmediği o karanlık gecede*” (s. 45), “*geceleri*” (s. 46), “*Bir gece*” (s. 49), “*bir akşam*” (s. 55), “*Vakit gece yarısını geçince yerinden*” (s. 56), “*dün gece*” (s. 57), “*Gece vakti*” (s. 57), “*akşama doğru*” (s. 59), “*akşama kadar*” (s. 59), “*ertesi çarşamba gecesini*” (s. 60), “*o karanlık gecede*” (s. 63), “*o karanlık gecede*” (s. 65), “*o karanlıkta*” (s. 65), “*şafak sökene kadar*” (s. 63), “*Gecenin geç vaktine kadar*” (s. 76), “*bir gece*” (s. 76), “*o gece yarısından hemen sonra*” (s. 79), “*O gece*” (s. 86), “*sabahın ilk horozu ötene kadar*” (s. 87), “*gece o saatten sonra*” (s. 87), “*O gece*” (s. 88), “*akşamüstü*” (s. 89), “*gece*” (s. 90), “*o gece akşam yemeğinden sonra*” (s. 91), “*yatmadan önce*” (s. 91), “*o gece sabaha karşı*” (s. 79), “*geceden*” (s. 91), “*o gece*” (s. 93), “*O gece*” (s. 95), “*Gün battıktan sonra*” (s. 95), “*Zifiri karanlığa*” (s. 96), “*dolunayın*” (s. 96), “*akşamdan*” (s. 95), “*O akşam*” (s. 104), “*o gece*” (s. 104), “*gece*” (s. 105), “*karanlıkta*” (s. 111), “*geceleri*” (s. 112), “*o bitmeyen gecelerde*” (s. 113), “*o gece*” (s. 118), “*vakit geceydi.*” (s. 119), “*ilk gece*” (s. 111), “*ikinci gece*” (s. 111), “*akşam*” (s. 120), “*Yatma vakti*” (s. 120), “*bu gece*” (s. 120), “*Gece*” (s. 120), “*hava kararmak üzereydi*” (s. 123), “*hava artık epey karardığı için*” (s. 123), “*O gece*” (s. 124), “*Gece*” (s. 132), “*geceyi*” (s. 141), “*gece yarısından sonra*” (s. 141), “*sabaha az bir zaman kalması*” (s. 142), “*o gece*” (s. 147), “*bu geceki*” (s. 148), “*vakit gece yarısını çoktan geçmişti*” (s. 149), “*o karanlık gecede*” (s. 150), “*ay ışığında*” (s. 151), “*Gece*” (s. 156), “*garpta batan o kızıl güneşe son bir defa*” (s. 157), “*Hava karardığı vakit*” (s. 158), “*geceleyin*” (s. 162), “*Gökleri ansızın kapkara bulutlar kapladı ve artık kurşunîye çalan denizin ortasına bir yıldırım düştü. Derken kapkaranlık ve devâsâ bulutta gizlenen kara ve kinli devin kuvvet ve öfkeyle üflediği fırtına ortalığı allak*

bullak etti.” (s. 171), “*gece yarısından önce*” (s. 171), “*Hava kararıyordu*” (s. 172), “*o gece*” (s. 172), “*gece yarısına doğru*” (s. 172), “*tanyeri ağarana kadar*” (s. 173), “*Şafak sökene kadar*” (s. 173), “*akşama doğru*” (s. 173), “*gece yarısına doğru*” (s. 174), “*gece yarısından çok sonra*” (s. 174), “*geçen gece*” (s. 175), “*o geceki*” (s. 181), “*hava karardığında*” (s. 181), “*akşamüstü*” (s. 177), “*o akşamüstü*” (s. 199), “*sabaha kadar*” (s. 212), “*O günüün gecesı*” (s. 215), “*o geceki*” (s. 215), “*gecenin o karanlığında*” (s. 217), “*Dört gün sonra bir gece sabaha karşı*” (s. 218), “*bütün gece*” (s. 222), “*sabaha kadar*” (s. 222), “*dün akşam*” (s. 223), “*Hava kararınca*” (s. 229), “*akşam*” (s. 235), “*Hava karardı*” (s. 238) şeklinde sıralanabilir.

Yine fantastik metinlerde karşılaşılan her ne kadar bir dinin savunuculuğunu yapmasa da dinlere özgü zaman ifadeleri de bu metinlerde kullanılmaktadır. Yedinci Gün’de hem İslâmî hem de Hristiyanlığa özel gün ve saatlerin ismi anılmaktadır. İslâmî zaman ifadeleri olarak romanda; “*Sabah ezanına az bir vakit kala*” (s. 16), “*Müezzinler sabah ezânını işte o saatte okumaya başlamışlardı.*” (s. 16), “*Ramazan ayında*” (s. 17, 38), “*öğle ezanına kadar*” (s. 19), “*İkindi okunurken*” (s. 24), “*Akşam ezânları*” (s. 37), “*Sabah ezânı okunduğunda*” (s. 47), “*imsâk vaktinden epey sonra*” (s. 47), “*sabah ezânını*” (s. 57), “*Yatsıya az bir zaman kala*” (s. 64, 65), “*günde beş vakit*” (s. 73), “*imsâk vaktinden önce sabah namazını*” (s. 74), “*Akşam ezânı okunurken*” (s. 146) gibi ifadeler mevcuttur. Hristiyanlığa dair ise; “*Bir de yortudan bir gün önce*” (s. 17), “*Noel günüydü*” (s. 75) gibi ifadeler, ayrıca Anar’ın bundan önceki romanlarında hicrî takvime has saat ve günler bulunurken bu romanında tarihî gerçeklikle orantılı olarak “*Avrupaî saate göre tam sekizde*” (s. 106), “*Avrupaî saatle 8’deki*” (s. 147), “*saat zaten 7:30 idi*” (s. 147), “*saat 8’de*” (s. 147), “*saat 9’u 3 dakika geçiyordu*” (s. 148), “*Gece saat 10’a doğru*” (s. 148), “*saati 12’yi vurdu*” (s. 236), “*altıncı günüün gecesı saatler 12’yi vururken*” (s. 240) gibi milâdî saat ifadeleri de yer alır. Bu ifadeler de Avrupa kökenli olduğu için Hristiyanlığa dair zaman ifadeleri altında anılabilir.

İlkel zamanların ifadeleri olan “*göklerdeki kapkara bulutlar ardındaki Terâzi Burcu’nu gâliba görmüştü ve gâliba kefeleri dengedeydi.*” (s. 185) gibi astrolojik ve “*zincire vurulmuş prenses Andromeda’yu kurtaran Perseus da onun gibi gökte dolaşıyordu.*” (s. 158) şeklinde mitik zaman ifadeleri de romanda kullanılır.

Ayrıca yine fantastiğe yardımcı mahiyette; “*Dersaadet’teki mübârek şeyhlerin meçhul bir canî tarafından künyelerinin silinmeye başlamasından epey önce*” (s. 19), “*Paşaoğlu’nun Şimşir Sokak’taki Nazilli Meyhânesi’ne gelmesinden birkaç vakit evvel*” (s. 38), “*Saadeti ve saltanatı dâim olsun, Müslümanlar’ın Hâlifesi Devletlü Padişah Efendimiz’in istib... Tövbe! Hâşâ! Efendimiz’in devri bir huzur, sükûn ve sükût devriydi.*” (s. 101), “*Bevval’in Sultanahmet Hapishânesi’nde yattığı süre boyunca, bilhassa dördüncü aydan itibaren*” (s. 113), “*Bevval’in hapisteki beşinci ayında*” (s. 114), “*çok önceki bir başka devirde, yani şeytanî bir mahlûk olduğu zamanlarda, haftalar ve aylarca*” (s. 236) gibi kişiye bağlı olarak değişen zaman ifadelerine de başvurularak zaman derinlemesine bulanıklaştırılır.

Bunların dışında romanda her ne kadar fantastik; gece, akşam gibi karanlık zaman dilimlerini tercih etse de; “*öğle vakti*” (s. 57), “*Sabah*” (s. 57), “*ertesi sabah*” (s. 59), “*güneş doğduğunda*” (s. 63), “*sabaha karşı*” (s. 74), “*Sabahı*” (s. 89), “*sabah*” (s. 91), “*sabah olduğunda*” (s. 93), “*sabah olduğunda*” (s. 95), “*akşama kalmadan*” (s. 102), “*Öğlene doğru*” (s. 103), “*öğleden sonra*” (s. 103), “*sabahın ikisiydi. Az sonra uzaktaki bir çiftliğin horozu, tünediği yerde gözünü açtı. Sabahın ilk horozuydu bu. Dâimâ ezânla birlikte öttüğü için senelerdir kesilmemişti ve eceliyle ölecek gibiydi. İşte bu horoz yaygarayı koyverdiğinde*” (s. 105), “*Ertesi sabah*” (s. 111), “*Günde*” (s. 112), “*öğle vakti*” (s. 113), “*ertesi sabah*” (s. 118), “*ertesi sabah*” (s. 119), “*Sabaha karşı*” (s. 120), “*akşamüstüne kadar*” (s. 120), “*Sabah*” (s. 132), “*Günün birinde öğle molasında*” (s. 137), “*ertesi sabah*” (s. 137), “*sabah erkenden*” (s. 138), “*öğleye doğru*” (s. 138), “*yağmurlu bir günde*” (s. 144), “*ertesi gün hava kararmadan*” (s. 146), “*Havanın aydınlanmaya başladığı o saatte*” (s. 152), “*Şafak atmış bir hâlde*” (s. 152), “*Sabah karşı*” (s. 158), “*öğleye doğru*” (s. 173), “*Öğleden sonra*” (s. 173), “*Şafakta, yani üç saat kadar sonra*” (s. 174), “*Öğleye az bir zaman kala*” (s. 175), “*akşamüstüne kadar*” (s. 175), “*o sabah*” (s. 181), “*tâ öğle vaktine kadar*” (s. 181), “*akşamüstüne yaklaşırken*” (s. 182), “*sabahın köründe*” (s. 207), “*öğleye doğru*” (s. 207), “*her gün saat 9 ilâ 10 arasında*” (s. 211), “*öğle sonrasına kadar*” (s. 214), “*o sabah*” (s. 216), “*o gün öğle vaktine doğru*” (s. 221), “*Sabah olduğunda*” (s. 222), “*öğleden sonraya*” (s. 222), “*o gün akşama kadar*” (s. 223), “*sabah vakti*” (s. 225), “*Hava kararmadan*” (s. 227), “*akşama kalmadan*” (s. 229) gibi gündüze dair zaman ifadelerine de romanda rastlanılır.

2.6.4. Romanda Mekân

Romanın yazıldığı mekân İzmir'in "*Karşıyaka*" (s. 240) semtidir; ancak romanda II. Abdülhamit'in "*Dersaadet*"'inden (s. 15) başlanarak Cumhuriyet "*İstanbul*"una (s. 201) kadar başkentten kültür kentine değişen bir yer, ana mekân olarak tercih edilmiştir. Ayrıca romanda gerçek mekânlara yer verilmekle birlikte hayalî mekânlar da oluşturularak fantastik, mekâna dâhil edilmiştir.

Romanda gerçek mekân olarak en çok bahsi geçen yerler İstanbul'un Beyoğlu semtinde yer alır. Bunlar; "*Cadde-i Kebir'de*" (s. 14), "*Alyon Sokak'ta*" (s. 14), "... *Boğazkesen Caddesi'ne çıkıp Tomtom Sokağı girişinde ...*" (s. 14), "*Topçular Caddesi*" (s. 15), "*Asmalımescid'deki*" (s. 20), "*Galata'daki Konsolid Han'dan*" (s. 23), "*Galata'daki Rüstem Paşa Hanı'nda*" (s. 25), "*Galata Rıhtımı*" (s. 26), "*Haliç kıyısında*" (s. 26), "*Tokatlıyan'a*" (s. 27), "*Tokatlıyan Oteli'nin*" (s. 28), "*Pera Caddesi'ne*" (s. 31), "*Tötonya'nın önünde*" (s. 32), "*Şark Pasajı'nı*" (s. 34), "*Avrupa Pasajı*" (s. 34), "*Hacopulo Pasajı'nın*" (s. 34), "*Kafe Konkordiya*" (s. 34), "*Kafe Grandbalkon*" (s. 34), "*Rus Sefâreti'nin*" (s. 35), "*Kaorgopulo Fotoğrafhânesi'nin*" (s. 37), "*Büyük Hendek Sokağı'na*" (s. 37), "*Galata Kulesi'nin*" (s. 37), "*Şimşir Sokak'taki*" (s. 37), "*Arap Câmii'nin*" (s. 40), "*Voyvoda Karakolu'nda*" (s. 45), "*Karaköy'den Mesudiye Caddesi'ne*" (s. 52), "*Kasımpaşa'daki*" (s. 52), "*Sen Jorj Kilisesi*" (s. 57), "*Dövo Sokağı'nda*" (s. 59), "*Tünel'e*" (s. 63), "*Kuledibi'nde*" (s. 64), "*Pera'daki Cedidiye Sokağı'ndaki Parnas Fotoğrafhânesi'ni*" (s. 71), "*Kasımpaşa Yağhâne Sokak'taki Huzur Kiraathânesi'ne*" (s. 77), "*Galata'daki Japonya Ataşemiliteri*" (s. 87), "*Sponek Birahânesi'ne*" (s. 88), "*Yüksek Kaldırım'a*" (s. 88), "*Midilli Sokak'a*" (s. 96), "*Defne Çiçeği Sokak'tan*" (s. 97), "*Galata Gümrüğü'ne*" (s. 113), "*İstiklâl Caddesi'ne*" (s. 198), "*Elhamra Sineması'nın*" (s. 198), "*MAKSİM, TURAN BAR, SERVET TAYYÂRE PİYANGOSU, TÜRKUVAZ*" (s. 199), "*Taksim'e*" (s. 199), "*Markiz ve Lebon*" (s. 204), "*Kasımpaşa'daki Piyale Mektebi Sokağı'ndaki*" (s. 205), "*Birlik Sokağı'ndaki*" (s. 205), "*Lobut Sokağı'ndan*" (s. 207), "*Okçu Musa Caddesi'ne*" (s. 207), "*Perşembe Pazarı Caddesi'ni geçip Câmii Cedit Sokağı'ndan*" (s. 207), "*Beyoğlu'nda*" (s. 208), "*Kuloğlu Sokağı'ndaki*" (s. 210), "*Kasımpaşa Birlik Sokak'taki*" (s. 211), "*Bahçeli Sokak'ın*" (s. 223) olarak gösterilebilir.

Beyoğlu'ndan sonra ikinci sırada romanda Fatih semtine yer verildiği görülür. Romandaki bu semte dair yerler; “*Sarayburnu*” (s. 15), “*Sirkeci Garı’na*” (s. 15), “*Eminönü’ne*” (s. 16), “*Aksaray’da*” (s. 16), “*Ahırkapı’daki*” (s. 17), “*Beyazıt Meydanı*” (s. 18), “*Fâtih Câmiî*” (s. 18), “*Yedikule’nin*” (s. 18), “*Konya dergâhına*” (s. 19), “*Yenikapı Mevlevihânesi’nde*” (s. 23), “*Serasker Kapısı’ndaki*” (s. 26), “*Fener’deki Patrikhâne ve o güzel okul, Bulgar Kilisesi ve en önemlisi Dersaadet Limanı*” (s. 26), “*Tiyatro Sokağı*” (s. 34), “*Sultan Ahmet Umûmî Hapishânesi’nde*” (s. 50), “*Mevlânâkapı’dan*” (s. 63), “*Bâbiâlî’nin*” (s. 101), “*Saraçhâne’de*” (s. 116), “*Harbiye Nezâreti’nden*” (s. 135), “*Çemberlitaş’taki*” (s. 143), “*Kapalıçarşı’da*” (s. 206), “*Âsâr Efendi Caddesi yoluyla Yeşil Direkli Bakkal yanındaki Klodfarer Kırathânesi’ne*” (s. 208), “*Hüseyin Ağa Sokağı’ndaki*” (s. 220) olarak listelenebilir.

Beyoğlu ve Fatih dışında romanda Kadıköy’deki “*Kantarçı Yolu’nda*” (s. 21), “*Rıhtım Caddesi’ndeki Kafe Univers’in*” (s. 27), “*Haydarpaşa Garı’nda*” (s. 53), “*Serkl Doryan Klübü’nün*” (s. 104); Beşiktaş semtinden; “*Yıldız’dan*” (s. 9), “*Gazhâne Caddesi’nden*” (s. 14), “*Dolmabahçe*” (s. 16); Sarıyer’deki “*Tarabya’da*” (s. 19), Eminönü’ndeki “*Yemiş İskelesi’nden*” (s. 22), “*Galata Köprüsü’nün Eminönü tarafındaki*” (s. 27); Şişli’deki “*Bomonti Bira Fabrikası*” (s. 147) ve ayrıca günümüz Yeşilköy’ü “*Ayastefanos*” (s. 18) olarak geçer.

Romandaki İstanbul dışı yerler; “... *Anadolu’da, Bedirge’den Davulga’ya, Dağardı’ndan Sülüklü’ye, Şambayadı’ndan Medetsiztepe’ye, Ellice’den Yellice’ye, Çayırşeyhi’nden Şabanözü’ne, Kabahaydar’dan Elbeyli’ye, Kızılavrat’a, İvrindi’ye kadar ...*” (s. 53), “*Diyârbekir’in Sur Mahâllesi’nden*” (s. 77), “*Anadolu’nun Nasriye kasabasından*”¹¹⁰³ (s. 143), “*Memâlik-i Osmaniye’de*” (s. 145), “*Trabzon*” (s. 166), “*Küçük Ayvasıl Kilisesi*” (s. 166) olarak zikredilir.

Bunların dışında yurtdışı mekân olarak Avrupa’dan “... *Londra-Paris-Roma-Viyana-Berlin ...*” (s. 16), “*Sorbon*” (s. 21) illeri ile ülke olarak “*Britanya*” (s. 130), ve “*İspanya*”nın (s. 145) da isimleri verilir. Ayrıca Asya kıtasından da Japonya’nın “*Osaka Silâh Fabrikası*” (s. 87), “*Şokai Otomobil Kumpanyası*” (s. 87), “*Nirayama*” (s. 87) ve “*YOKOHAMA*”nın (s. 114), Çin’den ise “*Şanghay*”ın (s. 131) ismi geçer.

¹¹⁰³ Nasriye günümüzde, Irak’ın Zi Kar ilinin merkezi semtidir. <https://www.wikiwand.com/tr/Nas%C4%B1riye> (E.T: 4.2.19).

Gerçek mekânların haricinde İstanbul'da gösterilen hayalî yerler; “*Demir Minâreler*” (s. 18), “*Buz Sarayı*” (s. 59) ve “*Jak Karako'nun Kabristan Sokağı 28 numaradaki muayenehanesi*”dir (s. 90). Ayrıca Anadolu'da bir yerde “*Tekvînhâne*” (s. 161) adlı hayalî bir mekâna da yer verilir.

Romanda Demir Minâreler bir fabrikaya benzetilerek anlatılır; hayalî bir mekân olmasına rağmen burada olağanüstü bir şey görülmez. Ancak dönemin şartları düşünüldüğünde Demir Minâreler oldukça ileri bir teknolojiye sahiptir ve fantastik özellikler barındırmasa da teknolojik imkânları açısından daha çok bilimkurgulara özel mekânları hatırlatır.

“Kambur, arabayı 30 adam boyu yüksekliğinde, 200 adım uzunluk ve 50 adım genişliğindeki, Ayasofya kadar muazzam, devâsâ bir ahşap binânın koskoca cümle kapısı önüne doğru sürdü. İşin tuhaf yanı, bu binânın garp tarafında, fabrikalarinkine benzer, tuğladan örülme bir baca tütüyordu. Ayrıca binadan bir buhar makinesinin sesi de gelmekteydi. Minare denilenler de, mukavemet esaslarına göre hesaplanıp dikilmiş 13 adet demir direkti ki, bunların her biri, Françe payitahtındaki o dev çelik kuleye benziyordu. Ortadaki direk en uzun olanıydı. İşte bu direkten şimâl, cenüp, şark ve garp taraflarına doğru, aralarında 100 adım kadar mesafe olduğu hâlde üçer direk sıralanmıştı. İşte dört bir yöne uzanan direklerin tepesindeki ufki kalaslara altışar sıra bakır tel gerilmişti. Bu altışar sıra tel, Yıldız, Kible, Gündoğusu ve Batı rüzgârlarının etkisiyle titreşip uğulduyordu.” (s. 63, 64)

Bu mekânın hayalî olmasına karşın romana konulmasındaki amacın eleştiri boyutlu olduğu düşünülebilir. Zira tasvirden anlaşılacağı üzere Demir Minâreler, fantastiğin doğrudan savaş açtığı sanayileşmenin bizzat vücut bulmuş hâlidir ve bu mekânda hiç iyi şeyler olmaz. On iki şeyh, hep orada elektrikli sandalyeye bağlanarak öldürülmüş, İhsan Sait de mekânı adeta Almanlar'ın mezarı yapmıştır. Buradan yola çıkarak sanayileşmenin hep ölüm getirdiği düşünülebilir.

Buz Sarayı, İhsan Sait'in Culyano Efendi'nin kasasını ve ayrıca Paşaoğlu'nun servetini elde ettikten sonra Dersaadet sosyetesine karıştığı bir mekândır. Fantastik metinlerde, zenginliğin ön planda tutulduğu bir bakıma cennetin görkemini yakalamaya çalışan mekânlar bulunur. Özellikle bu gibi mekânlar, orada bulunan kimsenin istek ve arzularını hemen yerine getirmekle yükümlüdür. Romandaki Buz Sarayı da görsel bakımdan fantastiğin bu şartını karşılar gibidir; ancak yine bu mekânda da Demir Minâreler'de olduğu gibi olağanüstü bir durumla karşılaşmaz.

Sadece insanın nefesine hitap edecek parlak eşyalar, mücevherler ve ışıklandırma yoluyla zengin bir tablo çizilir;

“İhsan Sait kapılardan birinden geçtiğinde, tavanı gök kubbe kadar yüksek, uçsuz bucaksız, neredeyse okyanus kadar engin salona girdi. Tavandan sarkan her biri üçer tonluk devâsâ avizelerin kristalleri ışıl ışıl, locaların yaldızlı bezemeleri yalap yalaptı. Duvarlarda kadim Yunan efsanelerini anlatan fresklerde sönük ve olgün hemen hemen hiçbir renk yoktu. Bembeyaz örtülü masalardaki gümüş yemek takımları pırıl pırıl parlıyor, cepleri ve elbette mideleri dolu olduğu için gamsız gâilesiz görünen hanımlar ve beylerin gözlerinden fer, yüzlerinden nûr, madalya ve nişânlarından, sırma apoletleri ve tören kılınçlarından ise şâşaa saçılıyordu. Arşibal Noks veya Aleksander Fişer işi broş, gerdanlık, küpe, bilezik ve benzeri çingil çıtak takınmış hanımların çingiraklı kahkahaları, tokuşturulan şampanya kadehlerinin çingirtisini bastırıyor, leziz yemeklerin iştahla yendiği porselen tabaklara çarpan çatal bıçakların ve oradan buraya koşturan çocukların sedaları, billûr avizelerin sarktığı tavanda çınlıyordu.”¹¹⁰⁴ (s. 60)

Romanda Jak Karako'nun muayenehanesi hayalî olmasına rağmen bu mekâna dair bir tasvir yapılmamış; yalnız Jak Karako'nun özel bir tıp hekimi olarak özelliklerinden bahsedilerek mekân tasviri atlanmıştır.

Tekvindhâne ise Anadolu'da gösterilen fabrika gibi bir yerdir; fakat bu fabrika bütün bir güneş sisteminin dengesinden sorumlu olmasıyla diğer fabrikalardan ayrılır. İçinde bulunan bir çark, güneş sistemindeki gezegenlerin sorunsuz dönmesini sağlamaktadır. Fabrikadaki işçiler bu çarkın kusursuz bir şekilde işlemesinden mesuldür.

“Birlikte iş mahâlline geldiklerinde, zeminin altındaki kazan dâiresinde harıl harıl yanan ateşin sesini işittiler. Koskocaman bir piston hızla gidip gelerek biyeli itip çekiyor, o da dev gibi bir çarkı fırl fırl döndürüyordu. Çarka dönerken vinlayan büyük bir şaft rapt edilmişti, işte bu şaft takırdayan dişliler vâsıtasıyla, koskoca binânın ortasındaki muazzam plânetaryumda bulunan Güneş'e, Utarit'e, Zühre'ye, Dünya ve Ay'a, Merih'e, Müşteri'ye, Zuhâl'e ve Zodyak'a hareket veren millere bağlıydı. Bu devâsâ makina fâsıla vermeden çalışırken, ameleler de, dönerken gıcırdayıp çatlama tehlikesi arz eden dişlileri yağlıyor, tazyik ve sürat saatlerini muayene ediyor, buhar yâhut duman kaçağı olan boruların vanalarını derhâl kapıyor veya açıyorlardı. Kısacası vazifeşinas ameleler sayesinde Tekvindhâne'de her iş aksamadan ifâ ediliyor, bütün muazzam makinanın tekmi akşamı selâmetle çalışıyordu.”

¹¹⁰⁴ Alexander Fisher, İngiltere'de 1864 ile 1936 yıllarında yaşamış ünlü bir gümüşçü ve ressamdır. [https://www.wikiwand.com/en/Alexander_Fisher_\(painter\)](https://www.wikiwand.com/en/Alexander_Fisher_(painter)) (E.T: 4.2.19).

İşte romanda hem hayalî olup hem de fantastik özellik barındıran tek mekân olarak Tekvinhâne'den bahsedilebilir; çünkü bu mekânın içinde gerçekleşenler bir insanın gücünün üstünde işlerdir ve yazar bu durumu, fantastik metinlerde olduğu gibi olağan bir şeymiş gibi anlatır. Diğer taraftan bu mekânla ilgili olarak fantastiğin eleştirisi konularından bir diğerinin yapıldığı söylenebilir. Zira bu mekân, aslında Tanrı görevini gören yerin sahibi ve elçisinin sorunsuz bir şekilde yürütülmektedir. Ancak günün birinde Şeytan metaforunda Ateşçi'nin ortaya çıkması ve elçinin aklına düzeni bozarsa kendi tanrılığını ilân edebileceğini söylemesiyle bütün düzen bozulur ve bir daha yerine bir düzen oturtulamaz. Bu anlatının metinde yer almasının sebebi olarak modernizmle birlikte kendini tanrılaştırmaya çalışan; fakat kendisine reddettiği, inkâr ettiği ve başkaldırdığı tanrının düzenini oturtamayan insanoğlunun trajikomik hâli özetlenmeye çalışılmış ve bu özellikle hayalî bir mekân aracılığıyla verilmeye çalışılarak olaya fantastik dâhil edilmiştir. Bu mekân aracılığıyla fantastikle ilişkilendirilebilecek bir diğer nokta ise mekânın anlatımında bir çerçeve hikâye olarak kutsal metinlerde yer alan ilk insana secde emrinin gelmesiyle şeytanın bunu reddederek kıyamet kopana kadar lanetlenmesi, insanı yoldan çıkartmak için tanrıdan mühlet istemesi ve ilk günahın işlenmesi hikâyesinin içinde verilmesidir. Bilineceği üzere fantastik, eleştirilerini yaparken en etkili yoldan hareket etmek için insanoğlunun bilinçaltına yer etmiş metinleri seçerek kendisini göstermektedir. Burada da aynı durum, söz konusudur.

Romanda mekân gibi fantastiği hazırlayan şartlardan bir diğeri hava muhalefetidir. Özellikle yağmur, şimşek ve yıldırım gibi hava etkenleri romandaki atmosferi karanlıklaştırarak esrarengiz bir hâle getirir ve okurda alışılanın dışında bir şeyin olacağı hissi oluşturulur.

İhsan Sait'in Bevval'i Demir Minâreler'e kadar takip etmesi ve içeri girmekten korkup silahlanarak ertesi gün geri dönmesi sırasında yağmur yağmaya başlar. Bu durum İhsan Sait'in içeride nelerle karşılaşacağına dair merak unsurunu tetikler;

“Tren, istasyonu terk ettiğinde yağmur çiselemeye başladı. Şark tarafında bir şimşek parıldadıktan sonra gök gümbürdeyince İhsan Sait'in dizleri titrer gibi oldu. İssiz istasyonun saçağı altında çantasından petrol lambasını çıkardı ve kibritini çakıp fitili tutuşturdu. Lambanın kapağını kapatıp, iyice atıştırmaya başlayan yağmur altında perondan demiryoluna indi ve o karanlık gecede şimâle, yani Demir

Minâreler'e doğru çamurlu yolda yürümeye başladı. Hedefi yarım saat kadar ilerideydi. Ne var ki bu sırada bir sağanak indirdi. Yağmur şakırdamaya başladı. Derken az ilerisine bir yıldırım düştü ve kulakları sağır eden bir gök gürültüsü dağı taşı inletti. Gürültünün ardından İhsan Sait bir çatırtı duydu. Biraz yürüyünce, devrilmiş, alev alev yanan bir ağaç gördü. Anlaşılan yıldırım bu ağaca isâbet etmişti.” (s. 65)

Yine İhsan Sait'in zeplinine devletin el koymasının ardından onun zepline binip kaçarken havanın yağmurlu olması yukarıda belirtilen merak unsuru sebebiyledir. Geleceğe gidip gidemeyeceğini merak eden okur, hava muhalefeti nedeniyle zeplinin başına bir şey geleceği düşüncesiyle gerilir ve fantastik, amacına ulaşır.

“Şiddetli yağmur camları kamçılıyor, aynı anda birkaç yönden birden esen kuvvetli rüzgâr hava sefinesini sarsıyordu. Az sonra bulutun içinde baskırlar oynaşmaya başladı. Karanlık pusu yırtan bir şimşek çakar çakmaz kulakları sağır eden bir gök gürültüsü gümbürdeyiverdi ve kabinin camları zangır zangır zangırdadı. Barikalar çakıp sâikalar düşerken, cadı tütsüsü kadar zifirî ve dev cüssesi kadar kallavî o cehennemî bulutta elvân elvân, altunî ve fırfırı pertevler oynaşıyordu.”¹¹⁰⁵ (s. 154)

Mühimmat nakliyesi için askerî birlik Trabzon'dan çıkmadan evvel havanın bozuk olması kötü bir şeylerin olacağı hissini verir; “Gökleri ansızın kapkara bulutlar kapladı ve artık kurşunîye çalan denizin ortasına bir yıldırım düştü. Derken kapkaranlık ve devâsâ bulutta gizlenen kara ve kinli devin kuvvet ve öfkeyle üflediği fırtına ortalığı allak bullak etti.” (s. 171) Nitekim birlikten hiç kimse sağ olarak kurtulamaz. Bu açıdan dikkat edildiğinde hava muhalefetinin romanda bir bakıma kehanet işlevi gördüğü söylenebilir ve böylelikle fantastiğe dâhil edilebilir.

2.6.5. İhsan Sait'in Fantastik Açıdan Değerlendirilmesi

İhsan Sait, Culyano'yu öldürüp zengin olmadan önce yalnız ve asosyal olduğu düşünülebilir. Zira okur, İhsan Sait'le ilk olarak hapisanede karşılaşır ki bu da onun yalnız olduğunu gösterir gibidir. Ancak gösteri dünyasında olmasından kaynaklı yaptığı numaralarla insanları kendisine çeken bir havası vardır ve bu yüzden hapisanede pek yalnızlık çekmez.

¹¹⁰⁵ **bârîka** a. [Ar.] (ç. b. **bevârik**) Şimşek, yıldırım parıltısı. Parlatur, 2014.

sâ'ika(II) a. [Ar.] (ç. b. **savâ'ik**) Yıldırım. Parlatur, 2014.

elvân elvân s. ve zf. Çeşit çeşit, rengârenk. Parlatur, 2014.

pertev a. [F.] Işık, ziya, nur, aydınlık. Parlatur, 2014.

Ayrıca para kazanmak uğruna her türlü hileye başvurabilecek yapısı, özellikle de Anadolu'dan Dersaadet'e başlık parası biriktirmek için gelen masum Anadolu delikanlıları kandırması onun hep ezilenin karşısında ve güçlünün yanında olduğunun bir göstergesidir.

Zihinsel olarak yetkin de değildir. Rebaz bütün bir gece boyunca kendisine satranç oynamayı öğretmeye çalışmasına rağmen o, oyunda şahı çıkartabilecek kadar şaşkındır ve dolayısıyla doğuştan gelen ne fizikî ne de zihni yeteneklere sahip değildir.

Romanda ailesi hakkında bir bilgi olmadığı için onun üst ya da alt sınıftan geldiği konusunda bir şey denemez. Ancak para kazanmak için çalışması gerektiğinden onun alt sınıftan geldiği çıkarımında bulunulabilir.

Bütün bunlardan hareketle İhsan Sait'in sadece sıradan biri olması yönüyle fantastik kahramanlarla benzerlik kurduğu öne sürülebilir. Ancak onun fantastik kahraman olup olmadığını ortaya koyabilmek için ruhî portresiyle birlikte ayrıca eylemlerine bakmak gerekir.

Joseph Campbell'in monomit evrelerine göre İhsan Sait'e bakıldığında; I: Yola Çıkış; 1. İhsan Sait, hapishaneden çıkarak elinde iş ilânıyla Culyano'nun evine gider. (2.), (3.), 4. İhsan Sait, Culyano'yu öldürür. 5. Culyano'nun servetiyle kendisinde değişiklikler yapmaya başlar, II. Erginlenme; 1. Bevval'in Selahattin Tefricî'yi kaçırması ve İhsan Sait'in onu takip etmesi ve Paşaoğlu'nu öldürmesiyle sınavlar yolu başlar. 2. Prenses Döjira romanda tanrıça rolü görür. 3. Ayrıca İhsan Sait'in dikkatini, kendi üzerine çektiğinden Döjira baştan çıkarıcı kadın rolünü de üstlenir. 4. Ali İhsan, babasına borcu olan parayı vererek onun bir bakıma gönlünü almış olur. 5. İhsan Sait, zeplinle gökyüzüne uçar ve "*Ben Gök Tanrı'yım!*" (s. 156) diyerek tanrılaşır. 6. Kendisini donduran bir sıvı enjekte edip geleceğe gittiği düşüncesiyle nihai ödülüne kavuşur. III: Dönüş; 1. Amacı "*Dünyadaki en üstün insanı bulmak!*" (s. 203) olan İhsan Sait, Prenses Döjira ile olan buluşmasını ertelediğinden dönüşü reddetmiş olur. 2. İhsan Sait, zamanlar arası dolaşabildiğinden büyülu kaçış özelliğine sahiptir. 3. Heyetten birinin İhsan Sait'e sol yanağındaki izi elde ettiği yere gidene kadar Prenses Döjira'ya kavuşamayacağını söylemesi üzerine İhsan Sait kendisi hakkında aydınlanır ve bütün yaptığı kötülükler için tevbe eder. 4. İhsan Sait yeni adıyla Ali İhsan, asker Ali İhsan'ın donduğu yere gider. 5. İhsan Sait, Ali İhsan ile bir olduğundan iki

dünyanın ustası oluverir. 6. Kendini engelleyen kibrini yenip kusurlarını kabul ettiğinden yaşama özgürlüğünü elde eder.

R.L. Cameron'a göre İhsan Sait incelendiğinde; 1) İhsan Sait, hayatını Prenses Döjira için feda edebilecek kudrete sahiptir. 2) İhsan Sait'in zeplinin içindeki tabuta girip kendini dondurması onun fiziksel açıdan cesaret gerektiren bir iş yaptığının göstergesidir. 3) İhsan Sait, dönemin Pera'sındaki insan hâl ve hareketleri için kendinde eksiklik hisseder. 4) Prenses Döjira'ya kavuşmak için İhsan Sait birçok maceraya atılır. 5) İhsan Sait, yaşadığı Dersaadet'i bırakarak geleceğe gitmeyi göze alır. 6) Döjira'yı bütün zamanlarda araması İhsan Sait'in sınavlarıdır. 7) İhsan Sait, Prenses Döjira'ya kavuşmak için kibirli hâlden kurtulması gerektiğini öğrenir ve bunu başarır.

Vladimir Propp'a göre; İhsan Sait'in eylemlerine göz atılırsa; I. Paşaoğlu, yabancı arkadaşlarıyla buluşmak için Tokatlıyan Oteli'ne gider. II. Ateist olan Paşaoğlu, Aman Baba'ya oynadığı kumarda yenilince Müslüman olmak zorunda kalır. III. Ateistliği bilimle eşleştiren Paşaoğlu, bu durumu İslâmiyet'te kullanmaya çalışır ve Dersaadet'te bir sürü suç işler. IV. Paşaoğlu, inşa ettiği Demir Minâreler'deki bir cihaz ve yardımcısı kambur Beval aracılığıyla öldüreceği şeyhler hakkında bilgi edinir. V. Paşaoğlu'na öldüreceği şeyhler hakkında cihazdan bilgi verilir. (VI.), (VII.), (VIII.), IX. Çıkacak olan I. Dünya Savaşı için İhsan Sait'ten zeplin istenir. X. İhsan Sait, zeplini vermek istemez. XI. İhsan Sait, zepline binerek kaçar. XII. Prenses Döjira için İhsan Sait, zamanlar arası dolaşır durur. XIII. İhsan Sait, Ali İhsan'ın davranışlarına tepki gösterir. XIV. İhsan Sait, sonunda zeplini yapmayı başarır. XV. İhsan Sait, zeplinle yola çıkar. (XVI.), XVII. İhsan Sait'in sol yanağında bir iz olmalıdır. XVIII. I. Dünya Savaşı'nda düşman yenilir. XIX. Cumhuriyet kurulur. XX. İhsan Sait, saraya gelir. XXI. İdris Âmil Zula, her yerde takip edilir ve sonunda yakalanıp hastaneye götürülür. XXII. İdris Âmil Zula, hastaneden çıkar. (XXIII.), XXIV. İdrisoloji Kürsüsü'nün İdris Âmil Zula'yı olduğundan başka biri gibi gösterir. XXV. Prenses Döjira'ya kavuşması için İhsan Sait'e tarihte yüzündeki izi aldığı yere gitmesi söylenir. XXVI. İhsan Sait, bunu gerçekleştirir. XXVII. İhsan Sait'in ve odadaki yedi kişilik heyetin kim olduğu ortaya çıkar. XXVIII. İdris Âmil Zula'nın "*Merkez-i Kâinât*" (s. 237) olduğu anlaşılır. XXIX. İhsan Sait'in sol yanağında artık

bir iz vardır. (XXX.), XXXI. İhsan Sait ve Yedi Uyuyanlar, rüyalarında gördüklerini bir kitap hâline getirir ve istirahate çekilir.

Campbell, Cameron ve Propp'un listelerine göre İhsan Sait'e bakıldığında Campbell'ın Yola Çıkış evresinden ikinci basamak çağrının reddedilişi ile üçüncü basamak doğaüstü yardımın olmadığına şahit olunur. Zira bu romanda İhsan Oktay Anar, pek fazla olağanüstü unsur kullanmayı tercih etmediğinden böyle bir durumla karşılaşılır. Cameron'ın listesi daha yüzeysel olduğundan İhsan Sait'e uymakla birlikte Propp'un listesinde eylemlerin farklı kişiler tarafından gerçekleştirildiği görülür. Buna sebep olarak postmodernizmin çoğulculuk ilkesi gösterilebilir; çünkü Modernist romanlarda sadece tek bir kahraman bireycilik ilkesine göre işlenirken postmodernist romanlarda kahramanların hayatları diğer kahramanlarla ilişkilendirilerek ya da kesiştirilerek hayatlar çoğul hâle getirilmektedir. Burada da ilk önce Paşaoğlu, ardına İhsan Sait, ondan sonra da İdris Âmil Zula aracılığıyla Propp'un listesinin tamamlandığı söylenebilir. Ancak yine de bazı eylemler gerek başkişilerin çok olması gerekse sıradışı unsurun bu romanda fazla ele alınmaması dolayısıyla atlanmıştır. Bunlar; VI. Hasımın Kurbanını Aldatma Yolları: Kurbanın Kendisini Veya Servetini Ele Geçirme, VII. Kurbanın Oyuna Gelmesi ve Böylece İstemedi Düşmana Yardım Etmesi, VIII. Hasımın – Ailenin Bir Üyesine Zarar Vermesi, XVI. Kahraman ve Hasımın Doğrudan Mücadeleye Girmeleri, XXIII. Kahramanın Kimliğini Gizleyerek Kendi Ülkesine veya Başka Bir Ülkeye Gelmesi ve Hasımın Cezalandırılmasıdır. Propp'un listesinde özellikle hasım yani düşmanla ilgili olan eylemlerde romanda eksiklik görülür; çünkü roman kişileri kendi iç benleriyle çatışma hâindedir. Bu çatışmaya dair pek ayrıntı verilmez ve okur bunu kendisi çıkarır. Bunun dışında romanın arka planında, tarihin dekor olarak kullanıldığı alanda I. Dünya Savaşı'nın başlangıcı olmasına rağmen başkişilerin üst makamda olmamaları ve meselelerin iç benle ilgili olması sebebiyle Osmanlı'nın hasım bildikleriyle bir sorunları yok gibidir. Hatta Osmanlı'nın yakınlaştığı Almanlar'ın sırf zeplinini kurtarabilmek adına İhsan Sait tarafından klor gazıyla öldürülmesi başkişilerin aslında kişisel hırslarının peşinde olduğunu gösterir.

Bütün bunlardan yola çıkarak İhsan Sait'in hem ruhsal olarak hem de eylemlerinde fantastik kahraman açısından çokça eksiklerin bulunduğu ve dolayısıyla fantastik bir kahraman olmadığı iddiasında bulunulabilir. Bu durum, metnin fantastik

olup olmadığı noktasında oldukça önemli bir belirleyen olduğundan Yedinci Gün’de türün tam anlamıyla uygulanmadığı da söylenebilir.

2.6.6. Romanda Diğer Fantastik Özellikler

Fantastik metinlerde başkişiyle birlikte diğer kişilerin de ruhsal bir değişikliğe uğradığı görülür. Yedinci Gün’de roman boyunca özellikle iki kişinin ruhsal olarak değişimlerine tanık olunur. Bunlardan ilki Alman mühendistir. Bir meyhanede şarap içerken bir yandan Kur’an-ı Kerim okuyan ve onu hatmeden Alman mühendis o güne kadar sürekli sarhoş gezdiğinden “Zom” olarak adlandırırken Müslüman olduktan sonra “... memleketinden ötürü “Aman Baba”...” (ss. 40-41) adı takılır. Yani Alman mühendisin hem ismi hem de dini değişmiştir.

Aman Baba’nın söz konusu değişiminden Paşaoğlu da etkilenir, inançlarını öne sürerek girdikleri kumarda Paşaoğlu kaybederek Müslüman olmak zorunda kalır; hâlbuki daha evvel inançsızdır. Diğer taraftan Müslüman olmasına rağmen Sorbon’daki eğitim geçmişini dine uygulamaya kalkarak Allah’ın çağrısını tüm dünyaya bir cihaz aracılığıyla duyurmaya çalışır. Bununla uğraşırken aklını yitirerek Allah’ın kendisine vahiy indirdiği düşüncesine kapılır ve Dersaadet’te on iki şeyh öldürür.

Romanda dikkât çeken fantastik olaylar olmakla birlikte kurgunun içine gizlenmiş olanlar da mevcuttur. Paşaoğlu, yabancı arkadaşlarıyla buluşmak üzere gittiği Tokatlıyan Oteli’nden çıktıktan sonra caddede keman çalan bir adamla karşılaşır. Bu adamın adı Diyavolidis’tir ve kemanının “... *P deliğinden içeri bakanlar, ustanın isminin ilk dört harfini, “a, m, a, t,” harflerini gör*”ür (s. 34). Burada akıllara yazarın bir başka romanı olan Amat gelir. O romanda da Amat adlı geminin kaptanı Diyavol, sürekli keman çalmaktadır. Amat romanının sonunun belirsiz bitirildiği düşünüldüğünde Diyavol’un o romanda anıldığı üzere ölümsüz olduğu ve romanın sonunda da aslında ölmediği ortaya çıkar. Böylelikle fantastik bir karakter olduğu anlaşılır.

Geleneğe işlemiş olan el falı, romanda Madam İsabella adındaki bir kadın tarafından bakılır. Madam İsabella, Paşaoğlu’nun yaşamasını sağlayan, kurşunun saplandığı eski Kur’an-ı Kerim’in son sayfasındaki kırmızı el izine bakarak o kişinin

kim olduğunu teşhis eder; ““Gördüğüm kadarıyla bu kişi yetim,” dedi. “Kendisine peygamberlik verilmiş. Allâh için savaşmış. Zâten bu gördüğünüz kırmızı mürekkep değil. Onun kendi kanı. Dişinin kırıldığı ve alnından yaralandığı savaşta akan kan.”” (s. 46, 47). Geçmiş hakkında verdiği bilgilerden yola çıkarak el falının romanda fantastik bir işleve sahip olduğu söylenebilir.

Anadolu’dan İstanbul’a başlık parası biriktirmek için gelen işçilerin sürekli kuru fasulye yemesi ve bu durumun gaz çıkarmaya sebep olması dolayısıyla yakılan bir kibritle evin bir katının havaya uçması (ss. 53-54) da fantastik bir olay olarak nitelendirilebilir. Ayrıca Kur’an-ı Kerim’i ezberlediğinden ve beş vakit namazını kıldığından Bevval’in geleceği rüyasında görebileceği düşünülmesi (s. 118) de fantastik bir olay olarak değerlendirilebilir.

Demir Minâreler’deki kasa odasındaki kasanın kapısının kendi kendine açılması (s. 85), İhsan Sait’in yazmadığından emin olmasına rağmen kasada kendine ait bir zarf olması (s. 85), İhsan Sait’in kasanın şifresini değiştirmesine rağmen kapağın yine kendi kendine açılıp kapanması (s. 86), kasada bir sonraki günün borsası hakkında bilgilerin yazılı olduğu bir notun ve ayrıca uçak ile zeplin planlarının bulunması (s. 87), kasayı açıp notları yazan kişinin İhsan Sait’in kendisinin olması; fakat o kişinin yüzünde “*sol yanağında derin bir yara izi*”nin (s. 89) olması, İhsan Sait’in sevgilisi olduğunu iddia eden Prenses Döjira’nın mektubunun gelecekte gelmesi (s. 94) Demir Minâreler’in kasa odasında gerçekleşen fantastik olaylardır.

Romanda fantastik varlıklar olarak üç şeyden bahsedilebilir. Bunlar vampir Culyano, şeytan çocuk ve hayâlet İhsan Sait’tir.

Culyano Efendi’nin çocukların etini yediği (s. 48) yani yamyam olduğu onu fantastik bir karakter yapan başlıca etkenler arasındadır. Tefecilik yapan bu adamın borç defterinin “*1452 senesinde başlıyor*” (s. 55) olması ve defterdeki tüm imzaların ona ait görünmesi Culyano’nun sıradışı bir varlık olduğuna dair düşünceleri doğrular. Nitekim bir gece İhsan Sait’in boğazını ısırılmaya kalkışması, yaşından beklenmedik bir kuvvetle onu uçurarak duvara çarpması (s. 55, 56) onun tam anlamıyla doğüstü özelliklere sahip olduğunun kanıtıdır. Ayrıca öldükten sonra da bir cesedin kalmaması, onun yerine bir toz yığınının dönüşmesi (s. 57, 58) de normal değildir. Bütün bunlar onun bir vampir olduğunun göstergesidir. Ancak romanda bu kelime kullanılmamıştır.

Yazar, Suskunlar romanında vampir için “*upir*” (s. 11) kelimesini kullanırken bu kelimeye bu romanda rastlanılmaz.

Culyano Efendi'nin kapısını çalıp kaçan sonrasında yakalanan “... *çocuğun ağzından o korkunç sesiyle konuşan Şeytan*”ın (s. 48) karakoldakilere o vücuttan şikâyetçi olması söz konusu çocuğu fantastik yapmaktadır. Zira sıradışı bir varlık olan şeytan, o çocuğun vücudunda hapis kalmıştır.

İhsan Sait'in “*tabîatüstü kabiliyetlerin*”i saraydaki heyetten birinin kâğıda yazdığı numarayı bilerek kanıtlaması (s. 202), saraydaki heyetin İhsan Sait'i “*Hayâlet*” (s. 231) olarak nitelendirmesi, onun da aniden var olup yok olması, ayrıca heyetin onun için “*Adam çok uzak bir gelecekte tâ bu zamana seyahat etmiş!*” (s. 233) demesi İhsan Sait'i de fantastik bir varlık olarak kabul etmeyi gerektirmektedir.

Romanda fantastik nesneye pek rastlanmamakla birlikte İhsan Sait'in yaptırdığı zeplin ile Paşaoğlu'nun koynuna konan Kur'ân-ı Kerîm'in roman içindeki işlevi açısından fantastik nesne olarak sayılabilir.

Her ne kadar bilim aracılığıyla ortaya konsa da zeplinin geleceğe gideceği düşünülmesi onu bilim ve fantezi karışımı bir nesne yapar; çünkü geleceğe nasıl gideceği ispatlanmaz.

Paşaoğlu'na ateşlenen kurşunun koynundaki Kur'an-ı Kerim tarafından özellikle de son sayfasındaki kırmızı el izine değmeden durması (s. 45), o kitabın bir bakıma fantastik bir nesne olarak algılanmasını sağlar.

Romanda sosyal bir eleştiri olarak dönemin çoğu meselesi ele alınır; fakat fantastik daha çok evrensel eleştirilerle ilgilendiğinden buna dair daha az eleştiri bulunur. Bununla birlikte ana olay örgüsünde Anar'ın bütün romanlarında olduğu gibi fantastiğin değer verdiği eleştiri; bilginin elde edildiği yolda kişinin tüm benliğinde yer alan kötülüklerden arınması gerektiğidir.

Romandaki eleştirilerden biri tanesi kadın-erkek eşitsizliğine dairdir. Paşaoğlu'nun yabancı arkadaşlarıyla buluşmaya gittiği Tokatlıyan Oteli'nin lobisinde kendisini kadınlara sataşırken rezil eden bir paşa karşısında anlatıcının; “... *erkeğin kadını seçtiği bir cemiyet batarken, kadının erkeği seçtiği cemiyet refaha eriyordu.* (s. 31) diyerek insanların özellikle de erkeklerin ataerkil düzlemde işleyen zihniyetini

eleştirmekte, bir bakıma elit tabakada gördüğü kadınların söylediği yönde seçim yapması gerektiğini vurgulamaktadır.

Dolaylı yollardan fantastiğin doğmasına sebep olan Fransız İhtilâli neticesinde dünyanın gündemine yerleşen ve o tarihten itibaren tüm ülkelerin sorunu hâline gelmiş hürriyeti; yani özgürlüğü “...Britanya’da yaşlı bir fahişeden doğma o ‘bâkire’, yani romantik centilmenlerin elde etmek için kendisine nâzikçe kur yaptıkları ve aslında İngiltere’nin gerçek ve meşrû kraliçesi ...” (s. 131) diye tanımlar. Bu tanıma göre özgürlük fikri İngiltere’de Magna Carta ile ortaya atılmış ve Fransız İhtilâli’nden sonra Sanayileşme ile kendine yer edinmiştir. Dünya tarihine bakıldığında bu dönem Victoria Devri olarak geçmektedir.

Mina Urgan ise bu devir için insanların ne kadar zıt kutuplarda hareket ettiğini anlatır. Buna göre; İngilizler bir yandan geleneksel ailevî değerleri göz önünde bulundurarak itibar görmeye çalışmakta; fakat bunu bir kültürü yaşatmak uğruna değil, tamamen kişisel hırsları ve yükselmek için yapmaktadır. Diğer taraftan cinsel açıdan tutucu gibi görünmelerine rağmen halkın üçte biri hayatını bunun üzerinden kazanmaktadır. Meydana gelen sanayileşme toplumsal iktisadî ortamda çarpıklıklara yol açmıştır. Hayatlarını sürdürmek için değil, para kazanmak için yaşamakta, dolayısıyla ailenin hepsi çocuklar da dâhil olmak üzere işçi konumuna düşmektedir; zira para kabul görmektedir ve fakirlerin hiçbir değeri yoktur. Ayrıca dinsel bağnazlık hat safhada olup bu da kiliseyi güçlendirirken öte taraftan bilimsel gelişmeler dini kökten sarsmaktadır. Böyle bir toplumda sanat da değerini yitirmiş, edebiyat sadece halkı eğlendirmek işlevi ile ön plana çıkmıştır.¹¹⁰⁶ İşte Anar, fahişeden doğurtup meşru sıfatına büründürdüğü hürriyetin nasıl sözlük anlamından uzak olduğunu kısaca bu şekilde anlatmaktadır.

Bununla birlikte dünyadaki toplumlar bu hürriyet için savaşıırken Şark’ın bunu anlayacak kapasitede olmadığını da şu şekilde ortaya koyar;

“... Şark, (...) omuzlarının üstündeydi ve fes yâhut yeşil sarık giymiş hâliyle onlarda, 90 yaşındaki bir ihtiyarın artık uyanmayan maslahatı gibi kâh fizikî kâh metafizikî bir uykudaydı. Edepsiz, haysiyetsiz barbar! Ama İttihatçı ama sofî olsun, din’i ve vatan’ı kurtarmak için yanıp

¹¹⁰⁶ Daha fazla bilgi için bkz. Mina Urgan, İngiliz Edebiyatı Tarihi, Yapı Kredi Yayınları, 3. Bsk., İstanbul 2004, s. 947-952.

tutuşan Şarklı'nın Hakikat'i bulma yolu, fizikî uykusundan uyandıktan sonra itikadına göre bir istihâre duası okuyup, hemen ardından da din, vatan ve ihtilâl rüyaları görmeyi umduğu metafizikî uykusuna dalmaktı. Şeytan aldattığından olsa gerek, cinâyetlerini işte bu uykuda işler, hamamcı olurdu!" (s. 136)

Yani Şark, sürekli bir uyku hâlinindedir ve hakikati de bu uykuda aramaktadır. Hatta bu yüzden uykuyu fizikî ve metafizikî olarak sınıflandırmış; bunun üzerine bir de istihareyi eklemiştir. Burada Ziya Paşa'nın Rüya'sı, Namık Kemâl'in Rüya'sı ve Molla Davudzâde Mustafa Nâzım'ın Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyye-i Rû'yet'i eleştirilir gibidir. Zira aydınlardan bozuk düzeni onaracak eserler beklenirken onlar da bir rüyayı anlatmakta ve bir çare sunmamaktadırlar.

Yine pozitivist mantık, İhsan Sait'in sarayda çıkardığı sesle ilgili; "*Gürültünün, tabiatüstü bir mahlûk tarafından çıkarılmış olabileceği dedikodusunun ahâli arasında yayılmasının sakıncaları olacaktır. Bunun fennî bir izâhı olmalıdır.*" (s. 200) denerek eleştirilir. Her şeyin bilim karşılığında bir sisteme oturtulabileceğini iddia eden ve bunun dışında bir şeyi kabul etmeyen düşünce, her bilinmeyenin ardında "*fennî bir izâh*" aramaktadır. Hâlbuki fantastik; her şeyin bilimle açıklanamayacağını, bilimin de yetersiz kaldığı alanlar olabileceğini öne sürerek bu iddiaya karşılık verir. Romanda bu cümlenin kullanıldığı yer ironik bir anlam taşıdığından aslında düşünce yapısının fantastikle eş değer olduğu gözlemlenmektedir.

Bu eleştiri aynı zamanda İhsan Sait'in bünyesinde de yapılır. Zeplini yapıp Almanlar'ın elinden kaçtıktan sonra dünyaya hükmettiğine dolayısıyla bir tanrı olduğunu zanneden İhsan Sait, aslında sanayileşme ile birlikte insanın dünyanın merkezi konumuna gelişinin bir özetinden ibarettir. Ancak bir türlü arzularına ulaşamaz ve buna engel olarak da romanda kibir gösterilir. Her yönüyle kusursuz olan İhsan Sait'e yedi kişilik heyetten birisi "*Yarım bir ilâh olacağına tam bir insan ol önce!*" diyerek onu sol yanağına yara izini aldığı vakte gitmesini işaret eder. Nitekim o vakte eriştikten sonra saraya yanında hiçbir özelliği olmayan, sıradan İdris Âmil Zula ile birlikte gelmesi bu noktada çok anlamlıdır. Zira "*Onun üstünlüğü, hiçbir üstünlüğünün olmaması*"dır (s. 237). Dolayısıyla kusurludur ve çağın insanı kusurlu olmayı unutmmuş, tabiatın kanunlarını kendi üzerine eklemeyerek üstün insan olmaya çalışmış; fakat başaramamıştır. Bununla birlikte tabiatın kanunlarını da kendi üzerine eklediğinden artık etrafında olup biten mucizeleri göremez hâle gelmiş ve kendisi

bir tanrı olamadığından ayrıca kendisini yaratan tanrıyı da unuttuğundan bir boşluğa düşmüştür. İşte Anar, bütün roman boyunca aslında bu durumun eleştirisini yapmaktadır.

Sanayileşme devriyle birlikte edebiyat âleminde ortaya çıkan Realizm ve Natüralizm akımları da yine fantastik eleştiriden nasibini alır. İdris Âmil Zula'nın Leylâ'nın kendisini terk etmesinin ve bir grup tarafından cumhurbaşkanlığı haklarından vazgeçmesi için dövülmesinin ardından yazdığı Buruk Aşk adlı roman için; “*Bir edebiyat dâhisi gibi cetvelvâri ve dümdüz, yani sade bir üslûbu vardı. Hakikî zamanın hikâye zamanına eşit, hattâ daha bile fazla olduğu bin sayfalık romanını, iki buçuk ay sonra tamamladı.*” (s. 224) yorumu yapılır. Burada en fazla dikkât çeken ölçüye dair verilen kelimelerdir. Yani aşk romanında her şey tıpkı bir denklem gibi dengede yazılarak ortaya konmuştur. Hatta yazar bile romanı iki buçuk ay gibi bir sürede yazarak neredeyse anlatı zamanı ve vaka zamanını kendi zamanıyla eşitlemiş gibidir; fakat sanat bu demek değildir. Nitekim bununla ilgili olarak yazar, Kitab-ül Hiye’de fikirlerini; “*Kopyalar ne kadar kuru ve tatsızsa, taklitler o kadar canlı ve sevimliydi.*” (s. 150) şeklinde açıklar.

Yazar, bu romanında da rivâyete dayalı nakleden anlatıcıyı fazla tercih etmez. Sadece “*O muhitte bazen korkuyla fısıldaşan çocukların dediği doğruysa,*” (s. 48), “*rivâyet doğruysa*” (s. 48), “*Arabî Ânî âbimiz Dâhî Kirâmî Efendi'nin şu barbar Moğol, yani İhsan Sait hakkındaki mülâhazalarını Târih-i Külhâni'de şöyle nakletmiştir ki:*” (s. 125), “*Papa'nın adamlarının anlattığı doğruysa*” (s. 194) gibi nadir yerlerde bu usule başvurur. Böylelikle eserini fantastik eserlerde olduğu gibi gerçekçi bir zeminde işlemeyi uygun görür.

Romandaki kararsızlık İhsan Sait'in saraydaki yedi kişilik heyetin önünde bütün yaptıklarından pişman olarak adını Ali İhsan olarak değiştirmesiyle başlar ve okur, olayların başlangıcında İhsan Sait'in karşısına çıkan ve kendisinin oğlu olduğunu iddia eden Ali İhsan ile İhsan Sait'in aynı kişi olabileceğinden şüphelenir. Nitekim bu şüpheler, mühimmat nakliyesi yaparken karşılaştıkları bir Rus birliği ile çarpıştıkları sırada Ali İhsan'ın yüzünün sol tarafına yara almasıyla doğrulanır gibidir. Zira kasa odasında fotoğraf makinesine yakalanan İhsan Sait'te de aynı yara izi vardır. Ayrıca

Ali İhsan, bu yarayı elde edip donarak ölmesinin ardı sıra oraya çıkıp gelen İhsan Sait, böylelikle Ali İhsan ile aynı kişi olmuş olur.

Bir diğeri kararsızlık ise okurun kitap hakkında kararsız kalmasıdır. Bütün olanlardan sonra İhsan Sait; yedi kişilik heyete dönüp

“... siz Yedi Uyuyan ulu kişi, hem şu anda zeplinde olduğum için uyuyan ve hem de burada olduğum için uyanık benim gibi sizler de, hem uyuyor hem de rüyanızda beni, yani hakikati gördüğünüz için uyumuyorsunuz. Bu perişân evrâktan ibâret keşmekeşi, sizin mâsum uykunuza giren bir kâbusu mübârek uykunuza soktuğum için beni lütfen affediniz.” (s. 239)

demesi, aslında bütün romanın rüyanın içinde bir hakikat ve hakikatin içinde bir rüyadan ibaret olduğunu ortaya koyar ve bu durum havsalanın alamayacağı kadar karışıktır. Üstelik bununla da kalınmayıp İhsan Sait’in kendisiyle birlikte yedi kişilik heyete ve yahut Yedi Uyuyanlar’a bütün o olanları yazdırmak istemesi, kitabı altı günde bitirmesi ve altıncı günün sonunda “Artık yorulduğum ve yarın dinleneceğim, siz de öyle yapın.” Kitabının son cümlesi de bu cümle idi.” (s. 240) demesi bu kez de akıllara İhsan Sait’in bir tanrı olduğunu ve dünyanın yaratılışı evresinde bir çeşit rüya görerek bu rüyayı paylaştığı düşüncesine kaptırır.

Görüleceği gibi romanın sonundaki kararsızlık, sürekli yeni bir kararsızlık doğurmakta, okuru bitmek bilmeyen sorularla baş başa bırakmaktadır. Üstelik bir önceki kararsızlığın çözüldüğü sanıldığı anda sonrasında gelen bir başka kararsızlıkla dolu olay, bir önceki kararsızlığı da peşine ekleyerek bir kararsızlıklar silsilesi doğurmaktadır. Bu noktadan bakıldığında romanın Todorov açısından tam bir fantastik olduğu söylenebilir.

Her ne kadar Yedinci Gün, yazarın diğer romanları gibi sıradışı bir atmosferde geçmese de yukarıda verilen bilgiler ışığında fantastiğe uyan pek çok özellik barındırmaktadır. Başta İhsan Sait’in Prenses Döjira’yı bulma yolunda zamanda seyahat ederken aslında kibre kapıldığını anlaması üzerine tekrar geçmişin üzerinden geçerek hatalarını tek tek düzeltmesi açısından romanın “yakın zamanlı zaman kayması fantezisi” olduğu söylenebilir. Bununla birlikte romanın sonunda her şeyin birer rüya olduğunun ortaya atılması; fakat bu durumun da muallakta kalması akıllara gerçeğin ve rüyanın birbiri içinde eridiği “rüya ve düş fantezisi”ni akıllara

getirmektedir. Bundan dolayı olay süreci odaklı düşünüldüğünde zaman kaymasına sonuç odaklı düşünüldüğünde rüya fantezisine romanın girdiği ileri sürülebilir.

4.7. Galîz Kahraman'da Fantastiğin Bir Tür Olarak İzleri

181 sayfa olan romanda¹¹⁰⁷ yazar başlıklar ya da farklı resimler vererek ana olayı bölmemiş, sadece anlık zaman atlamalarının, geriye dönüşlerin ya da anlatı odağının değiştiği yerlerde bir leitmotif olarak başkişinin “*Hüüüüüüüüüüüüüüüüüp! Jjjjjjjjjjjjjjt! Nah-ha!*” (s. 9) nidası kullanılarak bir bakıma romanda bölüm oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu nida, romanda son söz de dâhil olmak üzere on altı kere tekrarlandığına göre romanın on beş bölümden meydana geldiği söylenebilir.

4.7.1. Galîz Kahraman'ın İçeriği

Kasımpaşa'da İdris Âmil Efendi Hazretleri adında biri yaşamaktadır. Doğduğu andan itibaren sıradışı bir çocuk olduğu bellidir. Zira sünnetli olarak doğmuştur ve bu durum onun önemli birisi olacağının göstergesidir. İdris, dört yaşına kadar emzirilir. Annesinin, babasının ve dedesinin gözünde dünyanın en mükemmel insanıdır. “*Hüüüüüüüüüüüüüüüüüp! Jjjjjjjjjjjjjjt! Nah-ha!*” (s. 12) nidasıyla tanınır ve bu nidayı günde üç paket sigara içtiğinden dolayı balgam dolu gırtlakından çıkartmaktadır.

Dış görünüşü pek alımlı olmamasına rağmen cinsî duyguları uyanınca karşı cinsin nasıl ilgisini çekebileceğini düşünür ve insanları asalet, delikanlılık ve kabiliyet mertebelerine göre sınıflandırır. Eğer bu sınıflandırmadaki mertebelerden birine ulaşırsa kadınların gözünde değerinin artacağına emindir. Bu sınıflandırmada yeraltından olan insanlar birbirlerine “*Â-bi-cim!*” (s. 14) diye seslenir; fakat bu nida kadınlar tarafından pek tutulmamaktadır. Babalar Kıraathânesi'nde toplanan bu insanların bütün sorunları çözme gibi bir yetenekleri vardır. Ancak bu çözümler genellikle kaba kuvvetlidir. Her ne pahasına olursa olsun, İdris sırf kadınların gözünde değerinin artacağına inanıp bu kıraathanede bir sınava tabii tutularak çıyanlık rütbesine kabul edilir. Bu rütbenin onaylanması için İdris'in Sultanahmet Cezaevi'ndeki bu insanlardan sorumlu Yarma İskender'den icazet alması gerekmektedir.

¹¹⁰⁷ Kitabın ilk baskısı 2014'te yapılmıştır. İncelemede İhsan Oktay Anar'ın Galîz Kahraman romanının İletişim Yayınları'ndan 2014'te çıkan ilk baskısı kullanılmıştır. Alıntı ve göndermelerin sayfa numaraları metin içinde verilmiştir.

İdris, icazeti alabilmek için cezaevine girdikten bir müddet sonra hapislanan en alt katında kalan Yarma İskender’in yanına götürülür. Orada “*Lât, Uzzâ ve Menât*”¹¹⁰⁸ adlı putlara tapan Yarma İskender tarafından onay alacakken, İdris Âmil buldukları esrarengiz mekândan çok korkar ve bayılır. Gözlerini açtığında dışarıda olduğunu ve rütbesinin onaylanmadığını anlayınca sevinir ve kendisiyle özdeşleşen nidayı söyler; “*Hüüüüüüüüüüüüüüüü! Jjjjjjjjjjjjjjjt! Nah-ha!*” (s. 17).

Hapishaneden çıkıp evine doğru giderken kadınların gönlüne girmek için şiir yazması gerektiğini düşünür. Bunun için de gerekli olan kâğıt, kalem gibi malzemeleri ve ayrıca bir entelektüel gibi görünebilmesi için de bir hasır şapka ve takım elbise satın alır. Ancak vücut ölçüleri pek normal olmadığından bu kıyafetler onun üzerinde emanet gibi durur. Diğer taraftan o, hem fiziksel olarak hem de ruhsal olarak kendine âşik birisi olduğundan kadınların ona bayılacağını sanır.

Bir gün, sokakta gördüğü bir kızın peşine düşer ve onu bir telefon kulübesine kadar takip eder. Kız, telefon kulübesine sıkışmışken kızın abisi bağırarak İdris Âmil’in peşine düşer; fakat İdris Âmil, kaçmayı başarır. Diğer taraftan İdris Âmil, evine gidebilmek için tekrar o sokaktan geçmesi gerektiğinden ve kızın abisine de yakalanmak istemediğinden geceyi bekleyip aynı sokaktan gizlice evine gider ve o gündün mülhemle “*Aşkın Gazabı*” (s. 22) adlı şiirini yazar.

Bir gece, İdris’in deli Dayı’sı çıkagelir. Deliliği bir türlü iyileştirilemezken bir gün “*Diyârbekir’in Sur Mahallesi’ndeki bir pratisyen doktor ile, yine aynı mahalledeki bir radyo tamircisi*” (s. 22) Dayı’nın beyinde deliliğe sebep olan gazap, karasevda ve kumar noktalarına delilik tuttuğu zaman elektrik verecek bir kutuyu ensesinin arkasına bağlarlar. Beynin bu noktalarında garip bir şey olduğu zaman cihaz, Dayı tarafından ayarlanır ve kendisine bir miktar elektrik verir.

Bir gün, cihazın pili bitince Dayı yine eski deliliklerine başlar ve epey bir kumar borcu yapar. İdris’in ailesi de Dayı’ya bir şey olmasın diye ellerindeki paranın tamamını borca verir. Ancak bu kez aile borç batağına düştüğünden İdris, genelevlerin olduğu bir sokakta garsonluk yapmak zorunda kalır. Yalnız bu durum, İdris’in

¹¹⁰⁸ “*Menât ve Uzzâ gibi Lât da Kudüs mâbedine Manasse tarafından konulan (II. Krallar, 21/7) ve Yoşiya tarafından yıktırılan (II. Krallar, 23/6-7) kıskançlık putu Astarte’nin şekillerinden (avatar) biridir; aynı unvan Ugarit metinlerinde Aşera için söz konusudur.*” Tevfik Fehd, *Lât*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 27, Ankara 2003, ss. 107-108.

dedesinin hoşuna gitmez ve “*Hacı Seyfullah Efendi'nin torunu İdris gavat oldu!*”¹¹⁰⁹ (s. 24) diye bağıarak kahırlanır.

İdris Âmil, genelevlere girip çıkarken Handan¹¹¹⁰ adında bir kadına âşık olur ve ailesiyle birlikte onu istemeye gider. Ancak Handan'ın Mercân¹¹¹¹ adındaki belâlısı evi basınca İdris, Handan'a âşık olanın Dayı'sı olduğunu söyler ve belalı, Dayı'nın peşine düşer. Dayı da korkudan evin damına çıkıp damdan dama atlarken düşüp uyluk kemiğini kırar.

Kız isteme olayından sonra garson olarak çalışamayacağını bilen İdris Âmil, şiirde yükselmesi gerektiğine kanaat getirir ve bunun için Ümmü Gülsüm Kıraathânesi'ndeki bir kursa gider. Kıraathanenin bu adla anılmasının sebebi, sahibinin radyoyu Kahire'ye ayarlamasından kaynaklanmaktadır. Sürekli o frekanstan Ümmü Gülsüm'ü dinlemektedir; fakat o akşam kurs hocası gelince hemen radyo frekansını “*Monte Karlo'ya*” (s. 27) çevirir.

Hoca, mükemmel şiir olarak benimsediği kendi şiirlerinin bastırıldığı şiir kitabından kurstaki öğrenci sayısına göre getirmiştir ve bu kitapları öğrencilere dağıtır. Karl adındaki bir Alman'ı beğenen Hoca, kitaplarını öğrencilere beş kuruştan satar. Ders bittiğinde öğrencilerden birisi anlamsız bir soru sormasına rağmen Hoca, kendinden emin bir şekilde soruya cevap verir ve soru-cevap faslı bu şekilde devam eder. Sonunda “*Efgan Bakara*”¹¹¹² (s. 31) isimli kekeme ve kavanoz dibi camlı gözlüklü biri, Hoca'ya soru sormaya çalıştığında herkes kahkahaya boğulur.

Annesiyle birlikte bir evin çatı katında yaşayan, geceleri çalışarak geçimini sağlayan Efgan Bakara ile ders bittiğinde kimse ilgilenmek istemezken İdris, onu tanımak ister. Birlikte yağmurda yürürlerken Efgan Bakara, kekeme hâliyle dersin tenkidini yapmakta, Hoca'nın verdiği teorileri bir bir çürütmektedir; fakat İdris daha çok onun konuşma şekline takıldığından kahkaha atmadan sırtarak ilerler. Birlikte

¹¹⁰⁹ *tam. seyfu'l-lah a. 1.* Allah'ın kılıcı, yani askeri. **2.** Erkek adı. Parlatır, 2014.

¹¹¹⁰ *handân s. [F.] 1.* Gülen, gülcükler saçan. **2.** Kadın adı. Parlatır, 2014.

¹¹¹¹ *mercân a. [Ar.] zool. 1.* Denizde yaşayan, mercanlar sınıfının örneği olan, kırmızı kalker iskeletli hayvan. **2.** Bu hayvanın iskeletinden elde edilen ve süs eşyası yapımında kullanılan madde: *mercan gerdanlık*. **3.** Pek kırmızı: *mercan dudaklı*. Parlatır, 2014.

¹¹¹² *efgân(I) [F. figân 'in Ar. Kurallara göre yapılmış ç. b.]* Feryatlar, figanlar.

efgân(II) ç.a. [F.] Afgan.

bakara(I) a. [Ar.] 1. Sığır. **2.** *tas.* Nefis, insan nefsi.

bakara(II) a. [Ar. makra] Makara.

bakara(III) a. [Fr. baccara] Bir tür kâğıt oyunu. Parlatır, 2014.

O dönemde Rumeli Külhânbeyi Yarma İskender ile Anadolu Külhânbeyi Remiz'in¹¹¹³ arası bozuktur ve bu durumu ancak barış amaçlı yapılacak bir evlilik düzeltilebilecektir. Bunun için Anadolu Külhânbeyi'nin kızkardeşi Remziye¹¹¹⁴ ile evlendirilmek üzere İdris seçilir. Ancak Remiz'in bu evlilik için şartları vardır. Evlenseler dahi aynı evde yaşamayacaklar ve İdris'in eli Remziye'ye değmeyecektir. Ancak bir müddet sonra Remziye'nin İdris tarafından gebe bırakıldığı dedikodusu her tarafta yayılınca düğün işi öne çekilir.

Müstakbel karısı Remziye'yi nikâhta gören İdris, onu erkek kardeşi Remiz'den ayıramaz; çünkü dış görünüşleri neredeyse aynıdır. İkisi de dev cüsselidir. Anaları babaları olmadığı için bir sokak köpeği tarafından emzirilerek büyütülmüştür.

Nikâhtan sonra düğün salonuna geçilir; fakat güç bela barıştıklarından hem Yarma İskender'in hem de Remiz'in etrafında korumalar vardır. O sırada gelen düğün pastasının içinden bir el, Remiz'i pastanın içine çekip kaçar. Adamın ciğerleri pastayla dolduğundan boğularak ölmüştür. Remiz ölünce İdris, Anadolu Külhânbeyi ilân edilir. Bu sırada iki taraf arasında bir kavga çıkar ve o kargaşada gelin Remziye kaçar.

Hamamda üstündeki pastaları temizleyen İdris, dev bir karısı olduğu için bütün sanat hayatının bittiğini düşünerek ağlamaktadır. Diğer taraftan, İdris Külhânbeyi ilân edilmesine rağmen, karısı Remziye kaçmış, Külhânbegümü ilân edilmiş ve yeraltının idaresini eline almıştır.

Düğünden beş gün sonra İdris'e bir oğlu olduğu söylenir. İdris, annesiyle birlikte Remziye'nin yanına gider. Lohusa yatağının başında dev gibi kıllı bir adam Remziye'yi beklemektedir. İdris, çocuğa baktığında, onun kendinden çok Remziye'yi bekleyen adama benzediğini görür. İdris tarafından eve getirilen oğlana dedesi, Yaşar¹¹¹⁵ ismini verir. Yaşar, henüz doğmasına rağmen üç yaşındaki bebekler gibi bir görünüme sahiptir ve çiğ et yemektedir.

İdris, oğlunu evde bırakıp İstiklâl Caddesi'ne gider. Orada yürürken Efgan Bakara ile karşılaşır. Efgan, tanıdıklarının kendisini üniversiteye göndermek için para

¹¹¹³ **remiz**, **-mzi** a. [*Ar. remz*] (ç.b. **rumûz**) **1.** İşaretler kullanarak anlaşma veya derdini anlatma. **2.** Gizli ve üstü kapalı bir tarzda konuşma. **3.** *ed.* Bir sözün uzak anlamını kullanma. **4.** *müz.* Müzikte perdelerin veya aralıkların yerine, onları anlatmak üzere kullanılan işaretler. Parlatır, 2014.

¹¹¹⁴ **remziye** s. [*Ar. remzî sözünün müennes(dışıl) biçimi.*] bk. **remzî** **2.** a. Kadın adı. Parlatır, 2014.

¹¹¹⁵ **yaşar** s. Yaşında: "Her kim beni görse iki yaşar oğlan sanur." (Ârif Ali, Dâniş-mend-nâme) Parlatır, 2014.

topladığını sevinerek anlatır. Zaten kursa da sırf bir hayvanla ilgili bir kitap yazabilmek için gelmiştir. Heyecanlı bir şekilde gelecekte neler yapacağını hayal ederken kurs vakti gelir.

Hocanın kursa getirdiği münekkid, öğrencilerden bir önceki derste mektup yazmalarını istemiştir. İdris ile Efgan kursa girdiklerinde münekkidin yazılan bir mektubu okumaya başladığını görürler. Münekkid, mektubun ne kadar berbat yazıldığını vurgulayarak sonuna kadar okur. Mektubun sonunda o mektubun, beraber işledikleri bir suçtan ötürü kaçan hizmetçisi Ali'ye ait olduğunu anlar. Üstelik mektupta münekkidin de kaçması öğütlenmektedir; ancak tam o sırada polisler kursa girerek münekkidi tutuklar. Polisler içeri girmesine rağmen Efgan Bakara, münekkide tarihteki yazarların çoğunun imlâsının bozuk ve cümlelerinin düşük olduğunu anlatmaya çalışır. Kursun Hocası o telaşa rağmen hâlâ dersle ilgilenen Efgan Bakara'ya tahammül edemez ve onu sınıftan kovar. Kurstakiler de onunla birlikte çıkar. Eve geldiğinde annesinin ölmüş olduğunu gören Efgan Bakara, cenazeyi tek başına kaldırır.

“Hüüüüüüüüüüüüüüüp! Jjjjjjjjjjjjjjt! Nah-ha!” (s. 74) diye nidasını koyuverirken İdris, üç arkadaşıyla birlikte bir meyhanede şiir yazmaya çalışmaktadır. Meyhanenin sahibi, onlardan rahatsız olunca İdris ile arkadaşları dışarı çıkarlar. Birbirlerine el şakaları yaparak sokakta yürürlerken bir kıraathaneye girerler. Burada devrin beş yüz edebiyatçısının fotoğrafları duvarda asılıdır. İdris, bir gün kendi resminin de o duvarda asılı olacağı günün hayâlini kurar. Ancak karısı kaçan ve oğlu kötü yolda olan birinin resmini o duvara kimsenin asmak istemeyeceğini düşünerek hayıflanır.

Eve doğru giderken babasını, dedesini ve dayısını eski bir taksinin içinde görür. Ne olduğunu sorunca komşulara görünmemek için gündüzlerini o takside geçirdiklerini öğrenir. Taksiciye para ödemeye çalışırken ceplerinde para olmadıklarını anlayınca taksinin her yerini aramaya başlarlar ve bagajda bir çocuğun koltuğa doğru açılan delikten bütün paraları çaldığını anlarlar. Bunun üzerine taksiciye eğer hapse girmek istemiyorsa kendilerini her gün alıp geceleyin de eve bırakacağını emrederler. Aynı anda İdris, hırsızlıkta iyi gelir olabileceğini düşünerek taksiciden hırsızların başının olduğu yere kendisini götürmesini ister.

Adı Muhtar olan hırsızların başı, elli sene evvel Pera Palas'ta bir ressamın “*firavun faresi tüyünden fırça takımı*”nı (s. 84) çalmış ve o günden beri hırsızlık yapmıştır. Muhtar¹¹¹⁶, İdris'e yaklaşarak onun nasıl biri olduğunu ve hırsızlık yapıp yapamayacağını anlamaya çalışırken ayağına basarak yüzünü dikkatle inceler. Daha sonra ona bir hırsızlık görevi verir.

Geceleyin oldukça kasvetli bir binanın önünde İdris'i taksiden indirerek uzaklaşırlar. İdris, korkuyla evin içine girer ve biraz ilerleyince yuvarlak bir şeyi ellediğini fark eder. Elini biraz daha aşağı indirince ellediği şeyin namaz kılan bir insan vücudu olduğunu anlar. Tam kaçacakken namaz kılan adam, selâm verip İdris'i yakalar ve “*kafa kâğıdını*” (s. 89) alır.

Dışarıda hırsızlar, kendisini beklerken İdris elinde kocaman bir bidonla onlara bakmadan yokuş yukarı tırmanmaya başlar. Adamlar ne olduğunu anlamaya çalışırken ilk hırsızlığı olduğu için İdris'in delirdiğine kanaat getirirler.

İdris'in hırsızlık yapmak için girdiği evin sahibi bir müteahhittir ve uzun uğraş vermesine rağmen yokuşun tepesindeki dört yüz senelik hamamı yıktırıp oraya bir iş hanı inşa etme izni alamamıştır. Bunun için İdris'e bir bidon benzin verip ondan tarihî hamamı yakmasını istemiştir. Eğer yakmazsa kafa kâğıdıyla birlikte evine hırsızlık yapmak için girdiğini bildirmek üzere polise gitmekle İdris'i tehdit etmiştir. İdris de sırf kafa kâğıdını alabilmek için o hamamı yakar.

İdris, evine gelince Dayı'sını radyodan Ümmü Gülsüm'ü dinlerken görür. Kafasına takılı kutu, alarm vermesine rağmen o bir şey yapmamakta, bir taraftan bira içmekte, diğer taraftan da Muallâ¹¹¹⁷ diye ağlamakta ve bazı hesaplar yapıp sayıklamaktadır. İdris, Dayı'sına genelevlerin olduğu sokakta Muallâ gibi bir sürü kadının olduğunu söyleyince Dayı, eline bıçak alıp İdris'i kovalar.

İdris, deli olan Dayı'sı tarafından öldürülme korkusuyla dışarı kaçır. Bir müddet sonra Dayı, kapıda belirir ve İdris'e bir şey yapmayacağını içeri gelmesini söyler. İdris içeri girince Dayı, meselenin iç yüzünü anlatır. Aksaray'da Muallâ adında

¹¹¹⁶ **muhtâr** s. [*Ar.hayr*] (ç.b. **muhtârân**) **1.** Seçilmiş olan, seçkin (Hz. Muhammed için). **2.** Serbest, özgür davranan. **3.** Yerel idare düzeninde köy ve mahalle yönetiminden sorumlu kimse. Parlatır, 2014.

¹¹¹⁷ **mu'allâ** s. [*Ar.ulüvv*] **1.** Yüksek, ulu. **2.** Görevi yüksek ve ciddi. **3.** Hat sanatında bir yazı stili. **4.** a. Kadın adı. Parlatır, 2014.

bir kız yaşamaktadır. Babası “*kırmızı Amerikan arabalı*” (s. 93) birine kızını vereceğini söyleyince Dayı'nın bütün umutları tükenmiştir; çünkü arabayı alacak parası yoktur.

Dayı, sızınca İdris kafa kâğıdını çalmak için hazırlanır; ancak müteahhidin Aksaray'daki evine gitmek için erken olduğunu düşündüğünden kursa gider.

Kursa edebiyat teorisi hakkında profesör olmuş bir adam getirilmiştir. O sırada içeri Efgan Bakara gelince Hoca, kurstan kovulduğunu belirterek onu dışarı çıkarır. Profesör, sanatın gerçeklikten kopmaması gerektiğini ve her edebî eserin, bulunduğu devri yansıttığını söyleyince Efgan Bakara, kıraathanenin penceresinden kafasını sokar ve Shakespeare'in Jül Sezar oyununun, devri nasıl yansıtabileceğini sorar. Bu yüzden Hoca tarafından tekrar kovulur.

Profesör, bu kez de gerçek bir romanda karakter olması gerektiğinin üzerinde durur ve bir romanın nasıl olması lâzım geldiğini anlatır. Ders bitince İdris Âmil, dışarıda Efgan Bakara'yı görür ve ona “*Hüüüüüüüüüüüüüüüp! Jjjjjjjjjjjjjjt! Nah-ha!*” (s. 97) diye bağırır.

Birlikte yürürlerken farklı yöne saptığı için Efgan Bakara'yı kaybeden İdris Âmil, onu ararken önünde hırsızların taksisi durur. Taksidekiler, Aksaray'a hırsızlık yapmaya gideceklerini, onun da geleceğini söylerler. İdris Âmil, Aksaray'a gelince gizlice müteahhidin evine girer. Rastgele bir oda kapısını açınca Dilâra'nın¹¹¹⁸ oldukça büyük, çıplak kalçalarını görür görmez odada bulunan bir diğer kız Muallâ, çığlık atar ve Müteahhit hemen orada bitiverir. Müteahhit, mahremine gördüğünden kızıyla evlenmesi gerektiğini İdris'e söyler. Ancak İdris, Muallâ'ya âşık olmuştur. Müteahhit, işi garantiye almak için İdris Âmil'in, bütün ikamet bilgilerinin öğrenir ve ona yirmi bin liralık bir senet imzalatarak parayı biriktirdikten sonra kızını istemeye gelmesini emreder. İdris, o kötü durumdan kurtulmak için duvarda asılı Kur'ân-ı Kerîm'i okumak isteyince, Müteahhit, kitapla birlikte borcunun 34484 lira olduğunu söyleyerek onu gönderir.

Eve vardığında mahvolduğunu düşünen ve bu yüzden bir hafta yataktan çıkmayan İdris Âmil, bir haftanın sonunda Dayı'sının eski bir arabayla köftçiliğe

¹¹¹⁸ **dil-ârâ** s. [*<F.dil+ârâ*] 1. Gönle huzur veren, yüreği güzelleştiren(sevgili). 2. Kadın adı. Parlatır, 2014.

başladığını fark eder. Yaptığı hesaba göre Dayı, bir ay çalışarak Muallâ'ya kavuşabilecektir. İdris ise âşık olduğu Muallâ ile evlenecek olmasından Dayı'sını çok kıskanmaktadır. Üstelik Dilâra ile evlenebilmesi için karısı Remziye ile boşanması ve 34484 liralık senedin parasını vermesi gerekmektedir. Bir yerden çilelerin edebiyatçıyı beslediğini okuduğundan İdris, bir “*gazap şiiri*” (s. 110) yazmaya karar verir.

Dayı'sı ertesi gün Muallâ ile ailesinin evlerine geleceklerini belirtince İdris Âmil, Dayı'sına Muallâ hakkında birkaç soru sormak ister; fakat Dayı'sı cebinden bir tabanca çıkararak İdris'e doğrultur. Yengesi olduğunu, kesinlikle ona göz koymamasını tembihler. O sırada İdris Âmil'in oğlu Yaşar, bir ukuleyi¹¹¹⁹ çalarak içeri gelir.

Üç yaşındaki görünümüne rağmen, doğru düzgün konuşamayıp yürüyemediğinden mahallelinin çocukları tarafından alay edilirken bu alaylardan kurtulmak için modayı takip etmeye karar veren Yaşar'a, giydiği kıyafetler sadece kısa bir süreliğine saygı duyulmasına yol açınca o da çöplükten edindiği ukuleyi çalmaya başlayarak itibar kazanmak istemiştir. Hakikaten Yaşar, bu müzik âletinde ustalaşacak ve ileride büyük bir sanatkâr olarak konserler verecektir. Ancak üzerine ışık tutulunca tavşanlar gibi donup kaldığından hep karanlıkta konser verecek ve esrarengiz gölgesiyle nâm salacaktır.

Dayı, heyecanlı bir şekilde hane halkını kayınpederinin ziyaretine hazırlamaya çalışırken kayınpederinden bir telgraf gelir. Telgrafta kayınpederinin Dayı'yı ve ailesini Pera Palas'ta onun misafir edeceği yazılıdır. Bunun için İdris'in annesi ile babası davet için en uygun olan otuz senelik gelinlik ve damatlığını giyip İdris de şair olmak için aldığı kıyafetleri üzerine geçirerek Pera Palas'ın yolunu tutarlar.

Dayı, İdris'in annesi ve babası; Pera Palas'taki davete Dürdâne¹¹²⁰ Hanım'ı da almak için biraz gecikince İdris, oğlu Yaşar ile birlikte Pera Palas'a gider ve Müteahhit'le karşılaşır. Adam, ailenin geri kalanın nerede olduğunu sorunca İdris Âmil, Dayı'sının genelevlerin bulunduğu bir sokaktaki Dürdâne Hanım'ı almadan gelemeyeceğini ve Yaşar'ın da onun çocuğu olduğunu söyler. O sırada çalan kapıyı

¹¹¹⁹ “Ukulele genellikle dört telli bir enstrümandır. Çoğunlukla uke olarak kısaltılır.” <https://www.wikiwand.com/tr/Ukulele> (E.T: 18.2.19).

¹¹²⁰ **dür-dâne** a. [*Ar.dürr+F.dâne*] **1.** İnci tanesi. **2.** *mec.* Güzel kadın, sevgili. **3.** Kadın adı. Parlatır, 2014.

Müteahhit açar ve Dayı'nın suratına bir tokat atıp oradan ayrılır. Dayı sürekli ağlamaya başlar ve baygınlık geçirir ve İdris Âmil, meşhur nidâsını koyverir; "Hüüüüüüüüüüüüüüüp! Jjjjjjjjjjjjt! Nah-ha!" (s. 117).

Eczaneden Dayı'sının bileklerini ovmak için kolonya almaya gönderilen İdris Âmil, Dayı'sının nefret ettiği kokulu bir kolonya alarak eve gelir. İdris Âmil'in babası ile annesi Dayı'nın kolonya ile bileklerini ovarken nabzının kırk, kalbinin ise yüz seksen attığını fark ederler. Hemen bir sağlıkçı çağrılır; ancak o da kendisinin bir şey yapamayacağını, Dayı'nın ancak Muallâ ile evlendirilirse iyileşebileceğini söyleyerek oradan ayrılır. O sırada kolonyayı içen Dayı'nın kafasındaki cihazdan bir ses gelir ve Dayı, belindeki tabancayı kafasına götürür. Zorla tabancayı alsalar da bir curcuna mahalleyi sarar ve bir ambulans gelir. Dayı bağlanarak Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'ne götürülür. Orada ona oldukça fazla sakinleştirici verirler. Ömrünün sonuna kadar o hastanede tutulacak Dayı, ölene kadar sadece hastanenin bahçesindeki "Düşünen Adam" heykelinin ne düşündüğü üzerine kafa yorar.

Dayı'sı götürüldükten sonra tabancasını alan İdris Âmil'e, bir cesaret gelir ve onunla yatıp kalkmaya başlar. Bir gece yarısı, kapıya Müteahhit'in adamları gelir. Müteahhit'in İdris Âmil'den bir alacağı olduğunu söyleyip cübbelerinin altındaki paslı testereyi göstererek onu tehdit ettikten sonra giderler. İdris Âmil, o gece uyuyamaz.

Sabah olunca İdris, Dayı'sından kalma köfteci arabasını ve küflü köftelerini alıp satmaya başlar. Kıymaları bitince Sur Dibi'nde yaşlı bir kadından Cerrahpaşa Hastanesi'nden gelen kıymadan satın alıp gider. Yaptığı köfteler o kadar beğenilir ki; zabıta bile ertesi gün merkezin önüne gelip köfte satması konusunda İdris'e yalvarırlar.

Parayı biriktirmesine rağmen Remziye'den nasıl boşanacağını bilmeyen İdris, doksan sekiz yaşında bir avukat tutup boşanma davası açar. O gece, İdris Âmil, Muhtar'ın evine gelerek tarihî eser kaçakçılığı yapabileceklerini söyler ve Sultanahmet Cezaevi'ne giderler. Yarma İskender'in üç putunu çalıp ortadan kaybolurlar. Yarma İskender kızlarının kaybolduğunu görünce derin bir yasa boğulur.

Putlar, Muhtar'ın tarihî eserlerle dolu deposuna kaldırıldıktan sonra İdris Âmil, Yarma İskender'in yanına gelerek putları bulabileceğini söyler; ancak bunun

karşılığında kendisini Remziye’den boşamasını ister. Yarma İskender de bu teklifi kabul edince İdris Âmil, Muhtar’ın deposuna girip putları alır ve Yarma İskender’e götürür. Biraz olsun sorunlarını halleden İdris Âmil, arkadaşlarıyla buluşmak için kıraathaneye gider. Orada elinde kendi yazdığı “*KURBAĞA DİSEKSİYONU*”¹¹²¹ (s. 131) adlı kitabı tutan Efgan Bakara’yı görünce hem onunla hem de kitapla dalga geçerler. Buna rağmen Efgan Bakara, kitabıyla birlikte Zürih Üniversitesi’ne kabul edilmesi için bir mektup yolladığını övgüyle belirtir. Ancak İdris Âmil, “*Huuuuuuuuuuuuuuuuüüp! Jjjjjjjjjjjjjjt! Nah-ha!*” (s. 133) nidasını koyverir.

Ertesi gün doksan sekiz yaşındaki avukat, tuvalete gittiğinde başından vurulmasına karşın ölmez ve mahkemeye gidip İdris Âmil’in Remziye’den boşanmasını sağlar. Adamın ölmemesinin sebebi kurşunun adamın beyninin çalışmayan bir kısmına denk gelmesinden kaynaklanır.

O gece, parayı denkleştiren İdris Âmil, müteahhitin yanına gidecekken kıraathaneden telefon gelince oraya koşturur. Telefonda Royal Artis Ajansı’nın müdürü, verdiği adrese İdris Âmil’den iki gün sonra gitmesini ister. Eve geri döndüğünde babası ve annesiyle birlikte Dilâra’yı istemeye giderler. Ancak Dilâra, Amerikalı artist “Klark Kebıl”¹¹²² aâşık olduğundan İdris’i istemez ve onun kahvesine müşhil ilacı koyar. Bir süre sonra tuvaleti gelen İdris, oradan kaçacakken Müteahhit’in adamlarınca yakalanır.

Film çekimine gitmeden önce İdris, Dilâra ve Muallâ’yı alıp bir muhallebiciye giderler. Yolda Efgan Bakara’ya rastlayınca, sohbetinin kızları neşelendireceğini düşünerek muhallebiciye onu da davet eder. Oturlarken Efgan Bakara, İdris’i övüp durur ve en sonunda “... *bir hanımın yüzündeki güzellik, ona şefkatle bakan erkeğin gözlerinden yansıyan aşktır.*” (s. 141) deyince Muallâ etkilenerek Efgan Bakara’nın eline dokunur. Bu duruma İdris bozulsa da, meşhur olunca Muallâ’nın mutlaka kendisine âşık olacağını düşünür ve keyfini yerine getirir.

Ertesi gün film çekimine giden İdris Âmil, önce tıraş edilip başına sarı bir peruk geçirilir. Ardından gösterilen yatağa ondan yüzükoyun yatması istenir. Âşığı yorganı

¹¹²¹ **dissection** *i.* Teşrih, teşrih edilen şey. Robert Avery, Serap Bezmez, Anna G. Edmonds, Mehlika Yaylalı, İngilizce-Türkçe Redhouse Sözlüğü, SEV Matbaacılık ve Yayıncılık Eğitim Ticaret A.Ş. 40. Bsk., İstanbul 2007.

¹¹²² Clark Gable, 1901’de doğmuş, 1960’ta ölmüş Amerikan film sanatçısı.

https://www.wikiwand.com/en/Clark_Gable (E.T: 8.5.19).

kaldırınca dönüp ona sevgiyle bakması söylenir. İdris Âmil, ne olduğunu anlamaya çalışırken biri yatağa girip sırtına dokununca İdris, adamdan tarafa dönüp sevgiyle bakar ve fotoğrafı çekilir.

İdris, sonradan o sahnenin kadın oyuncu tarafından oynanmak istemediğini bu yüzden kendisinin ayarlandığını anlar ve sinemada film gösterime girince herkesin onu tanımasından korkar. Bu yüzden bir rakı alıp içerek eve varır ve uyur.

Sabahleyin Muallâ'yı görmeye gidince müteahhidin elinde bir gazete görür. İdris hemen kendi resmini ve altındaki; “*ALMAN GÜZELİ ŞÛH İRİS AMİR AÇIKLADI: “MEMLEKETİNİZİN ERKEKLERİ GAYET AZGIN”*”¹¹²³ (s. 144) yazısını seçer. Müteahhit, İdris'ten erkek olduğuna dair bir belge almasını yoksa Dilâra ile evlenemeyeceğini söyleyerek onu gönderir.

İdris, bir kıraathaneye gittiğinde yaşlı bir şairin koynunda çılgınca âşık olduğu bir kadının resmini tuttuğunu söylemesine tanık olur. Daha sonra resmin beş yüz edebiyatçının bulunduğu fotoğrafların en üstüne asılması teklif edilir. Fotoğraf asılırken resimdeki kadını gören heyecanlanır. İdris, başına bir şey gelebileceğinin korkusuyla orayı terk eder.

İdris, Babalar Kıraathanesi'ne gidince bir adam ona “enişte” diye hitap ederek çayını verir ve kız kardeşinin çok güzel olduğundan dem vurur. Ayrıca o akşam, kız kardeşini istemeye geleceklerini de ifade eder etmez, İdris o mekândan da ayrılır.

Hâlâ bir edebiyatçı olabileceğini ve namını kurtarabileceğini düşünen İdris Âmil, bir kâğıda yazarlarıyla birlikte birkaç kitap ismi yazar ve onları aldırır. Muhtar'a giderek nasıl para kazanabileceklerini anlatır. Hemen bir matbaa kurarlar ve İdris Âmil orada satın aldığı kitaplara benzer, kendi adıyla altı kitap yayınlamaya koyulur. Bu kitaplarla Muallâ'nın gönlünü kazanabileceğini düşünür.

İdris, Muallâ ve ablasını alarak kitaplarının yayınlanmasına yakın, bir muhallebiciye giderler. Orada bir adam Dilâra'nın kalçalarına dayanamaz ve kıza sataşır. Ablasının iffetine göz koyan adama Muallâ çıkışınca adam, bu kez Muallâ'nın üstüne yürür. İdris Âmil, belinde tabanca olmasına rağmen korkarak geri çekilir. O

¹¹²³ *iris a.* [*Fr.iris*] anat. Saydam tabaka ile göz merceği arasında bulunan, ince, kasılabilen bir zardan oluşan, gözün renkli bölümü, süsen. Parlatır, 2014.

sırada içeri giren Efgan Bakara, adama kızlardan özür dileyip gitmesini söyleyince bir yumruk yiyip yere yığılır. Güçlkle yerinden kalkarak adama bir yumruk atan Efgan Bakara tekrar adamdan üst üste darbeler alır ve yine yere yığılır. O an polisler gelir; fakat laf atan adam, babasının adını verince polisler gider. Muallâ cesur davrandığı için Efgan Bakara'yı yanağından öpünce Efgan Bakara, Muallâ'ya âşık olur.

İdris Âmil'in yazdığı kitapların yazarının adı "*MUHTAR LÜPEN*" (s. 158) olarak değiştirildiğinden Muhtar, birden meşhur olur. Kitapları çok satılır ve İstiklâl Caddesi'nde bir garsoniyere taşınır. Oraya bir eski masa koydurup pencereden halkı, özellikle de kitaplarını satın alan kadınları izlemeye koyulur.

Yediği darbeler yüzünden hastaneye kaldırılan Efgan Bakara, Muallâ'nın yolunu gözler; fakat Muallâ bir türlü görünmez. Bunun için taburcu olur olmaz Efgan Bakara, soluğu bir meyhanede alır ve içtikçe Muallâ hakkındaki her detayı meyhanenin sahibine anlatır. Üstelik Zürih Üniversitesi'ne kabul edildiğini acaba Muallâ'nın İsviçre'ye gelmeyi isteyip istemeyeceğini sorup durur. Muallâ'dan bıkan adam Efgan'a en sonunda kızı kaçırabileceğini söyler. Bu fikir aklına yatan Efgan Bakara meyhaneden çıkınca, meyhanenin sahibi Yorgo, İdris Âmil'e Efgan Bakara'nın neyin peşinde olduğunu söyler. Bunun üzerine İdris Âmil, "*Huuuuuuuuuuuuuuüüp! Jjjjjjjjjjjjjjt! Nah-ha!*" (s. 165) nidasını koyverir.

İdris Âmil, Muallâ adına kendisini kaçırmamasını belirten bir mektup yazarak Efgan Bakara'nın adresine gönderir ve Müteahhit'e de kızının tehlikede olduğunu söyler. Birkaç gün sonra Efgan Bakara mektubu alınca hemen bir merdiven bulur, Zürih'e iki kişilik bilet satın alır ve Müteahhit'in evine gider. Merdiveni Muallâ'nın penceresine dayayıp tırmanmaya başlar. Yolun yarısına geldiğinde Müteahhit'in adamları merdiveni kavrayıp elektrik direğinin olduğu yere doğru çekerler ve merdiveni tırmanmaya başlarlar. Efgan Bakara da direktten kopardığı telle adamlara elektrik vererek onları etkisiz hâle getirir ve tekrardan Muallâ'nın penceresine doğru tırmanır. Pencereyi açan Muallâ, Efgan Bakara'ya oyun oynandığını, kendisinin bir başkasını sevdiğini söyler. Efgan Bakara büyük şaşkınlık ve üzüntü içinde orayı terk edip Sirkeci Garı'na gider ve İsviçre'ye doğru hareket eder.

İdris Âmil, keyiflenerek "*Huuuuuuuuuuuuuuüüp! Jjjjjjjjjjjjjjt! Nah-ha!*" (s. 170) nidâsını koyverir. Evinde kahvaltısını edip sokaklarda bir müddet dolaştıktan

sonra akşamleyin Müteahhit'in evine gider. Ancak Müteahhit, İdris'e nişanlısının sabaha doğru söz konusu artist için Amerika'ya vapurla kaçtığını söyler. İdris Âmil, bu duruma aldırılmaz; çünkü Muallâ'nın kendisine kaldığını düşünür. Diğer taraftan kızın elinde Muhtar Lüpen'in son romanını görür ve hayal kırıklığına uğrar.

Muallâ, o gün kitabı imzalattırmak için Cağaloğlu'ndaki kitapçıya gider ve Muhtar ile fotoğraf çektirir. Muhtar ise eğilip Muallâ'nın kulağına bir şeyler fısıldar ve kızın saatlerce imza gününde beklemesini sağlar.

Müteahhit, İdris'e kızını ve Klark Kebil'ı bularak öldürmesini söyler. Aksi takdirde hem senedi hem de İdris'in kafa kâğıdını polisler teslim edecek, böylelikle İdris hapse düşecektir. Bundan dolayı İdris senedin karşılığını bulup hapisten kurtulmanın yollarını ararken Muhtar'dan borç almaya karar verir ve onun evine gider. Muhtar, birkaç gün önce yapılan soygunu üstlenirse istediği parayı verebileceğini söylerken içeriden bir kadın sesi gelir. İdris, o sesin Muallâ'ya ait olup olmadığını anlamak için içeri girince onu bornozuyla yakalar. İdris, belindeki tabancayı çıkartıp Muhtar'a doğrultur; ancak tetiği çekemez; çünkü Muallâ araya girip Muhtar'ı sevdiğini söyler. Bunun üzerine İdris, tabancayı indirir, Muhtar'dan istediği parayı alarak kendisini bekleyen taksiye biner. O sırada taksinin bagajındaki çocuk para yerine tabancayı alıp kurcalamaya başlayınca silâh ateş alır ve şoför vurulur ve taksi bir elektrik direğine çarpar. Çocuk korkarak uzaklaşır ve suç, İdris Âmil'in üzerine kalır.

İdris Âmil, senedin parasını verince Müteahhit, Dilâra ile evlenemese bile Muallâ ile evlenebileceğini söyler; fakat İdris hiçbir şey demeden evi terk eder. Babalar Kiraathanesi'nde ortalığın karıştığını gören İdris Âmil, Yarma İskender'in Remziye tarafından vurulduğunu anlar. Remziye polislerce götürülürken İdris Âmil de Muhtar'a söz verdiği üzere yapmadığı hırsızlığı üstlenmek için karakola gider.

İdris'in hapse girdiğini gören Remziye, onu rahat etsin diye adamlarının bulunduğu "*Ulucanlar Cezaevi'ne*"¹¹²⁴ (s. 179) gönderteceğini söyler. Ertesi günü mahkemeye çıkan İdris'e hüküm verilince İdris ne diyeceğini bilemeden sadece

¹¹²⁴ "*Ankara Merkez Kapalı Ceza ve Tutukevi veya Ulucanlar Cezaevi, 1925 ve 2006 yılları arasında Ankara'nın Altındağ ilçesinin Ulucanlar semtinde faaliyet göstermiş olan bir cezaevidir.*" https://www.wikiwand.com/tr/Ulucanlar_Cezaevi_M%C3%BCzesi (E.T: 18.2.19).

gölerek “*Hüüüüüüüüüüüüüüüüp! Jjjjjjjjjjjjjjt! Nah-ha!*” (s. 179) diye bağıırır. Bu nida, cezasının artmasına sebep olur.

İdris Âmil, Ulucanlar Cezaevi'ne bir trenle nakledilirken trende bir antropologla karşılaşır. Adam, ona “*Mükemmel İnsan*”ın (s. 180) kendisi olduğunu, senelerdir araştırma yaparak sonunda mükemmel insanın ölçütlerini bulduğunu ve o ölçülerin birebir İdris Âmil'le aynı olduğunu belirtir. İdris Âmil de bu bilgilerin üzerine “*Hüüüüüüüüüüüüüüüüp! Jjjjjjjjjjjjjjt! Nah-ha!*” nidasını koyverir.

4.7.2. Şahıs Kadrosu

Romanda olay seyirinde söz hakkına sahip olan kişiler; İdris Âmil Efendi Hazretleri ve Dayı'sı, Yarma İskender, Handan, Mercân, Efgan Bakara, Remiz, Remziye, Muhtar, Müteahhit, Muallâ ve Dilâra'dır. Bu kişilerin haricinde yardımcı kişiler; İdris Âmil'in annesi, babası ve dedesi, Efgan Bakara'nın annesi, Kurs Hocası, Profesör Hanım, bir yazar, Münekkid, Taksici, yaşlı bir kadın, 98 yaşındaki bir avukat, Yorgo ve Antropolog olarak sıralanabilir.

4.7.3. Romanda Zaman

Romanın sonunda yazım tarihi olarak “*10 Aralık 2013*” (s. 181) günü bulunmaktadır. Ancak romandaki vaka zamanının “*1933 model külüstür bir Moto Guzzi*” (s. 101) arabasının eski sayılmasından ve Dilâra adlı roman kişisinin 1901 ile 1960 yılları arasında yaşayan Clark Gable'a olan hayranlığından 1950'li yıllar olduğu söylenebilir. Buradan yola çıkarak yazarın yine bir yaklaşık olarak altmış senelik zamanda bir kinaye mesafesi yarattığı görülmektedir.

Romanda yazarın diğer romanlarında olduğu üzere zaman ifadelerinde fantastik ibareler göze çarpmakla birlikte bu romanında kısmen de olsa zamanda birliğin sağlandığı ve kronolojik bir algının tercih edildiğine tanık olunur. Bundan dolayı fantastikle ilgili zaman ifadelerinin artık bir türün özelliğinden ziyade yazarın üslûbuna eklendiği söylenebilir.

Romanda belirsiz, süreç olarak belirli olup ancak tarihî akış içerisinde tam olarak saptanamadığından belirsizleşen, gece, gündüz, astronomi, din ve tarih ile ilgili zaman ifadeleri mevcuttur.

Bunlardan belirsiz zaman ifadeleri olarak; “*eski zamanlarda*” (s. 9), “*fi tarihinde*” (s. 10), “*tekrar tekrar*” (s. 12), “*her dâim*” (s. 13), “*o devirde*” (s. 14), “*O devirde*” (s. 15), “*o devirde*” (s. 18), “*O yaşlarında*” (s. 18), “*günüün birinde*” (s. 21), “*bir süre sonra*” (s. 21), “*bir gün*” (s. 22), “*senelerdir*” (s. 22), “*her zaman olduğu gibi*” (s. 27), “*zaman ilerledikçe*” (s. 43), “*sık sık olduğu gibi*” (s. 50), “*o güne kadar*” (s. 53), “*geçmişte*” (s. 65), “*o güne kadar*” (s. 65), “*senelerdir*” (s. 66), “*o vakitte*” (s. 73), “*çoktan*” (s. 73), “*Bir süre zarfında*” (s. 74), “*ansızın*” (s. 84), “*ara sıra*” (s. 86), “*aylardan sonra*” (s. 86), “*Ardından*” (s. 89), “*Az bir zaman sonra*” (s. 89), “*Ardından*” (s. 95), “*Bu esnada*” (s. 101), “*arada bir*” (s. 107), “*üç dört gündür*” (s. 107), “*haftada bir günüünü*” (s. 109), “*haftaya kalmaz*” (s. 109), “*günde*” (s. 112), “*önceleri*” (s. 112), “*birkaç gün*” (s. 120), “*bir saat kadar sonra*” (s. 121), “*en kısa zamanda*” (s. 123), “*asırlar evvel*” (s. 123), “*70 küsür senedir*” (s. 126), “*uzunca bir süre*” (s. 126), “*15 dakika kadar*” (s. 126), “*ara sıra*” (s. 127), “*senelerden sonra ilk kez*” (s. 128), “*senede ancak bir iki hafta*” (s. 133), “*her günkü*” (s. 136), “*hemen*” (s. 139), “*o soğukta*” (s. 140), “*dört senedir*” (s. 140), “*az önce*” (s. 148), “*tâ bugüne kadar*” (s. 149), “*tez zamanda*” (s. 149), “*günlerdir*” (s. 149), “*Bunca gün*” (s. 149), “*saat ona doğru*” (s. 150), “*tez zamanda*” (s. 154), “*Kitapların dizgi faslının tamamlanmasına yakın*” (s. 154), “*Bir haftalık*” (s. 157), “*o güne kadar*” (s. 164), “*bir iki gün sonra*” (s. 165), “*çok geçmeden*” (s. 166), “*Bir iki gün sonra*” (s. 167), “*seneler*” (s. 167), “*bir iki saat sonra*” (s. 173), “*en az iki yıl*” (s. 175), “*çok geçmeden*” (s. 178), “*bir zamanlar*” (s. 178), “*o devirde*” (s. 179), “*tam vaktinde*” (s. 180), “*günde iki defa*” (s. 181) söylenebilir.

Yine belirli olmasına rağmen roman seyrinde belirsizleşen; “*daha ikinci günde*” (s. 16), “*on beş günde*” (s. 20), “*Tam on dakika*” (s. 21), “*Beklenen gün geldiğinde*” (s. 24), “*tam beş dakika*” (s. 27), “*çalar saati tokuz kere*” (s. 28), “*tam bir ay*” (s. 35), “*dokuzuncu saatten sonra*” (s. 38), “*tam bir ay*” (s. 39), “*Daha diine kadar*” (s. 41), “*altı saat*” (s. 41), “*bütün gün*” (s. 26), “*geçen sene*” (s. 34), “*altı saat*” (s. 42), “*otuz yıl önce*” (s. 43), “*önceki günüün*” (s. 43), “*iki saat sonra*” (s. 44), “*ertesi sabah*” (s. 51), “*yedi sene*” (s. 54), “*iki gün sonra*” (s. 55), “*bir gün önce*” (s. 55), “*gerdek gecesinden itibaren her gün*” (s. 54), “*Ertesi gün ve daha sonraki haftada*” (s. 60), “*o kanlı düğünden beş gün sonra*” (s. 60), “*üç gün*” (s. 62), “*düğün günü*” (s. 63), “*o sekiz yaşına bastığı vakit*” (s. 63), “*üçüncü gün*” (s. 63), “*Bir asır önce*” (s. 65), “*ertesi gün*” (s. 68), “*beş dakika*” (s. 70), “*24 saattir*” (s. 77), “*en son üç yıl önce*” (s. 79), “*yarım*

asırdan beri” (s. 84), *“Elli sene kadar önce”* (s. 84), *“beş sene evveline kadar”* (s. 84), *“saat 4’te”* (s. 87), *“400 senelik”* (s. 90), *“400 senelik”* (s. 91), *“yani bir saat müddetince”* (s. 99), *“iki dakika sonra”* (s. 100), *“tam bir hafta”* (s. 101), *“bir hafta sonunda”* (s. 101), *“iki üç dakika”* (s. 102), *“bir hafta”* (s. 102), *“10-15 dakika sonra”* (s. 107), *“bir ay”* (s. 109), *“daha geçen haftaya kadar”* (s. 109), *“ertesi günü”* (s. 113), *“bir hafta geçmeden”* (s. 113), *“bir ay sonra”* (s. 113), *“ertesi gün”* (s. 114), *“evvelki gün”* (s. 114), *“on dakika”* (s. 114), *“iki gün önce”* (s. 114), *“otuz senedir”* (s. 115), *“on beş dakika sonra”* (s. 115), *“yarım saat sonra”* (s. 119), *“ikinci gününde”* (s. 119), *“hastanede kaldığı müddetçe, yani ömrünün sonuna kadar”* (s. 119), *“bir hafta önce”* (s. 120), *“ertesi güne”* (s. 123), *“saat on buçukta”* (s. 123), *“üç saat içinde”* (s. 125), *“tam 15 sene”* (s. 125), *“altmış sene evvelki”* (s. 126), *“bir saatte”* (s. 129), *“iki gün sonraydı!”* (s. 135), *“Bir günde”* (s. 135), *“yirmi dakika”* (s. 136), *“Film çekiminden bir gün önce”* (s. 140), *“ertesi gün”* (s. 141), *“bir buçuk saat”* (s. 142), *“günün hep o saatinde”* (s. 145), *“ertesi gün”* (s. 145), *“Bu esnada”* (s. 146), *“üç gün boyunca her sabah”* (s. 153), *“on dakikalığına”* (s. 157), *“Sonraki günler”* (s. 157), *“saniyeleri”* (s. 157), *“tam bir hafta”* (s. 158), *“on dakikacık”* (s. 163), *“on dakikalık”* (s. 163), *“aynı gün”* (s. 172), *“geçen hafta”* (s. 175), *“saat 5’ten sonra”* (s. 177), *“6 ay”* (s. 179) gibi zaman ifadeleri romanda bulunur.

Yukarıda anıldığı üzere; aslında gece ile ilgili olan zaman ifadeleri daha çok fantastik eserlerde tercih edilmesine rağmen bu ifadeler artık yazarın bir üslûbu hâline geldiğinden gece ile ilgili olarak romanda; *“bir gece”* (s. 13), *“bir gece”* (s. 16), *“o gece”* (s. 16), *“O karanlık gecede”* (s. 16), *“karanlığın çökmesini”* (s. 21), *“gece yarısına doğru”* (s. 22), *“o günden bir hafta kadar önce, sağanağın kesilmek bilmediği bir gece”* (s. 22), *“her gece”* (s. 24), *“gece yarısına yaklaştığı için”* (s. 29), *“o gece”* (s. 31), *“gece ondan, tâ sabah altıya kadar”* (s. 32), *“o geceki”* (s. 33), *“ertesi gün gece onda”* (s. 35), *“o gece”* (s. 35), *“o gece”* (s. 38), *“o gece”* (s. 39), *“o geceki”* (s. 41), *“hava kararınca”* (s. 46), *“o gece”* (s. 46), *“o gece”* (s. 50), *“gecenin o saati”* (s. 50), *“Gece yarısından az sonra”* (s. 42), *“gece boyunca her on dakikada”* (s. 51), *“ertesi günün gece yarısına doğru”* (s. 52), *“bir gece yarısından sonra”* (s. 54), *“sabaha kadar”* (s. 54), *“gece”* (s. 55), *“o geceki”* (s. 58), *“Şafak sökmeden önce”* (s. 59), *“akşam”* (s. 60), *“gece vakti”* (s. 61), *“o günün gecesini”* (s. 63), *“gece boyu”* (s. 63), *“o gece”* (s. 68), *“o gecelik”* (s. 68), *“Gece”* (s. 74), *“gecenin o vakti hâlâ”* (s. 75), *“geç*

vakte kadar” (s. 77), “gece yarısına” (s. 77), “O karanlıkta” (s. 77), “her gece aynı saatte” (s. 78), “Aynı gece” (s. 79), “Gecenin o ayazında” (s. 79), “akşam” (s. 83), “o gece” (s. 86), “o gece” (s. 86), “o gece” (s. 87), “o karanlıkta” (s. 89), “Geçen gece” (s. 93), “sabahın dördünde” (s. 94), “O geceki” (s. 94), “o karanlık” (s. 97), “sabaha karşı saat 3 sıralarında” (s. 98), “gece vakti” (s. 113), “tâ gece yarısına kadar” (s. 113), “O gece” (s. 114), “o gece” (s. 115), “geceleri” (s. 119), “bir gece yarısı” (s. 120), “O gece sabaha kadar” (s. 120), “geceleri” (s. 122), “geceleri” (s. 126), “Gece” (s. 127), “o gece” (s. 129), “Aynı günün gecesi” (s. 129), “O gece” (s. 133), “gece yarısı” (s. 134), “o gece” (s. 135), “Gece” (s. 142), “Gün ağarana kadar” (s. 142), “Gece yarısına doğru” (s. 144), “Gece karanlığında” (s. 150), “O gecenin sonunda nihâyet güneş doğduğunda” (s. 150), “gece yarısına doğru” (s. 156), “sabaha kadar” (s. 157), “o âna kadar zifirî bir geceye” (s. 157), “her gece” (s. 164), “bir gece” (s. 164), “o gece hava” (s. 165), “geceden” (s. 167), “gece olmadan” (s. 168), “gece boyu” (s. 171), “Akşamüstüne doğru” (s. 171), “sabaha karşı” (s. 171), “o gün akşamüstü” (s. 173), “Bu uğursuz günün gecesi” (s. 173), “bütün gece” (s. 173), “gece bitmiş, seher vakti başlamıştı.” (s. 174), “dün gece” (s. 177), “saat gecenin onuydu!” (s. 178), “sabaha karşı” (s. 179), “ertesi akşam” (s. 179), “o gece” (s. 180), “gece karanlığında” (s. 181) ifadeleri söz konusudur.

Fantastik eserlerde sıkça karşılaşılan dinî vakitler yazarın bu eserinde de; “akşam ezanı okunurken” (s. 26), “günde beş vakit” (s. 42), “cuma akşamları” (s. 54), “akşam ezanı okunurken” (s. 68), “Ramazan’da” (s. 72), “öğle ezanı” (s. 74), “akşam ezanı duyulana kadar” (s. 74), “Akşam ezanı” (s. 74), “sabah ezanından önce” (s. 77), “tâ yatsıya kadar” (s. 77), “sabah ezanına az zaman kala” (s. 91), “akşam ezanı okunmaya” (s. 93), “mübârek cuma günü” (s. 109), “Cuma sabahı, namazın hemen ardından” (s. 109), “tâ akşam ezanına kadar” (s. 109), “Namazdan sonra” (s. 109), “hemen yarın, yani mübarek cuma günü” (s. 111), “Ezanlar okunmaya başlandığında” (s. 120), “O gün sabah namazının ardından” (s. 124), “Sabaha karşı ezanlar okunduğunda” (s. 142), “Geçen gece tâ yatsıya kadar” (s. 150), “mübârek cuma günü,” (s. 166) şeklinde bulunur.

Romanda gündüze dair zaman ifadeleri ise; “sabahları” (s. 24), “her öğlen saat bir’de” (s. 42), “ertesi gün saat on ikiye doğru” (s. 42), “o sabah” (s. 51), “ertesi gün öğleye” (s. 74), “her sabah aynı saatte” (s. 78), “Sabah vakti” (s. 114), “tâ

akşamüstüne kadar” (s. 114), *“İlk gün sabah saat ona kadar*” (s. 122), *“her gün sabahları*” (s. 122), *“hava çoktan ağarmış*” (s. 125), *“o soğuk kış günü*” (s. 131), *“ertesi sabah*” (s. 133), *“O gün*” (s. 133), *“Sabah olup vakit ilerleyince*” (s. 144), *“o sabah*” (s. 145), *“bu sabah*” (s. 146), *“Gündüz*” (s. 167), *“Gün doğmak üzereydi.”* (s. 170), *“Ertesi gün öğleye doğru*” (s. 170), *“güneş açmıştı*” (s. 171)dır.

Romanda astronomiyle ilgili olarak zaman ifadesi sayılabilecek *“hem ay’ın ve hem de Güneş’in Koç burcu’nu yigirmi yedinci derecesinde*” (s. 10) tümcesi bulunurken tarihî vakit olarak da; *“tâ Emevîler devrinden”*¹¹²⁵ (s. 85), *“tâ Ceneviz kavmi zamanında”*¹¹²⁶ (s. 129) örnekleri mevcuttur.

4.7.4. Romanda Mekân

İzmir’in *“Karşıyaka”* (s. 181) semtinde yazılan romanda mekân olarak İhsan Oktay Anar, diğer romanlarında olduğu gibi İstanbul’u tercih etmiştir. Bununla birlikte Türkiye’de İstanbul dışındaki yerler ile yurtdışındaki mekânlar da anılmıştır. Romanda hayalî ya da gerçekdışı olarak adlandırılabilir mekânlar da hep gerçek mekânlara bağlı olarak verilmiştir.

Mekân adlarına sırasıyla değinmek gerekirse romanda Türkiye dışında adı geçen yerler olarak *“Versay”*¹¹²⁷ (s. 9), *“Paris’te”* (s. 9), *“Françe, Pekin”* (s. 9), *“Çin, Londra”* (s. 9), *“York Şehri”* (s. 9), *“Luvr’dan ve Ermitaj’dan”*¹¹²⁸ (s. 15), *“Kahire’ye”* (s. 27), *“Baston”*¹¹²⁹ (s. 38), *“Kudüs’ün Hinnom Vadisi’nin”* (s. 47), *“Uhud’dan Ridaniye’ye”* (s. 90), *“Galapagos Adaları’na”*¹¹³⁰ (s. 90), *“Capon diyârı”* (s. 90),

¹¹²⁵ *“Hulefâ-yi Râşidîn döneminde sonra (632-661) Suriye’nin merkezi Dimaşk’ta kurulan İslâm tarihinin bu ilk hânedan-devleti, adını kurucusu Muâviye b. Ebû Süfyan’ın mensup olduğu Benî Ümeyye (Ümeyyeoğulları, Emevîler) kabilesinden almıştır.”* İsmail Yiğit, *Emevîler*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 11, İstanbul 1995, ss. 87-104.

¹¹²⁶ İtalya’nın Kuzeybatı’sındaki bir yer. *“Bağımsızlığına 1099’da kavuştuktan sonra 1355-1356 ve 1421-1436 yılları arasında Milano Dukalığı, 1396-1409, 1499-1505 ve 1797-1813 yılları arasında Fransa, 1814-1860 yılları arasında Sardinya Krallığı’nın hâkimiyeti altına girmiştir.”* Aldo Gallotta, *Ceneviz*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 7, İstanbul 1993, ss. 369-365.

¹¹²⁷ Paris’in Batı’sında kalan bir Fransız şehridir. <https://www.wikiwand.com/tr/Versay> (E.T: 18.2.19).

¹¹²⁸ Ermitaj Müzesi; *“Rusya’nın Sankt-Peterburg şehrinde yer alan bir sanat ve kültür müzesidir.”* https://www.wikiwand.com/tr/Ermitaj_M%C3%BCzesi (E.T: 18.2.19).

¹¹²⁹ ABD’nin Massachusetts Eyâleti’nin başkentidir. <https://www.wikiwand.com/tr/Boston> (E.T: 18.2.19).

¹¹³⁰ *“Colón Takımadalarıolarak da bilinir, Büyük Okyanusun doğusunda Ekvador’a bağlı takımadalar.”* https://www.wikiwand.com/tr/Galapagos_Adalar%C4%B1 (E.T: 18.2.19).

“Biritanya” (s. 133), “Evropa” (s. 161), “Zürih Üniversitesi’ne”¹¹³¹ (s. 164), “Amerika” (s. 171) sayılabilir.

Mekânlar’dan İstanbul içinde gösterilenler ise; “Kasımpaşa” (s. 9), “Piyale Paşa Camii”¹¹³² (s. 11), “Bâbiâlî” (s. 13), “Üsküdar” (s. 14), “Babalar Kiraathânesi” (s. 15), “Sultanahmet Cezaevi’nde” (s. 16), “Sarayburnu” (s. 19), “İstiklâl Caddesi’ne” (s. 20), “Tünel’e” (s. 21), “Beyoğlu’nda” (s. 21), “Galata’nın” (s. 23), “Salı Pazarı’ndaki” (s. 25), “Ümmü Gülsüm Kiraathânesi” (s. 26), “Kağan Apartmanı girişi, Yeşilçam Sokağı”¹¹³³ (s. 43), “Kasımpaşa’daki Brodvey Fotoğrafhânesi’ne” (s. 44), “Kapitol Kiraathânesi’ne” (s. 55), “Haliç kıyısındaki Yalçınsozan Düğün Salonu’nun” (s. 57), “Galata’daki Baküs Meyhânesi’nde” (s. 74), “Cağaloğlu’ndaki Kültür Kiraathânesi” (s. 75), “Karaköy’e” (s. 77), “Voyvoda Caddesi’nde” (s. 77), “Ortaköy Camii’ne” (s. 77), “Pera Palas’ta” (s. 84), “Luvr Müzesi” (s. 84), “Aksaray’da” (s. 93), “Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi’nde” (s. 119), “Sur Dibi’ne” (s. 123), “Topkapı” (s. 123), “Fındıkzâde’yi” (s. 123), “Vatan Caddesi’ne” (s. 123), “Mevlânâkapı” (s. 123), “Cerrahpaşa” (s. 124), “Zeynep Kâmil” (s. 124), “Arap Camii’nin” (s. 124), “Yeşilçam’da” (s. 141), “Eminönü’ndeki” (s. 145), “Germinal Kırtasiye’ye” (s. 148), “Mahmutpaşa’da” (s. 151), “Nurdan Camii” (s. 152), “Baylan Pastanesi’ne”¹¹³⁴ (s. 153), “Mısır Çarşısı’ndan” (s. 153), “Sirkeci Garı’na” (s. 167), “Yedikule’yi” (s. 170), “Cağaloğlu’na” (s. 172), “Galatasaray’ı” (s. 174)dır.

¹¹³¹ “29 Nisan 1833’de mevcut ilahiyat okuluna, hukuk, tıp ve felsefe bölümleri eklenerek kurulan, bugün 7 fakültesi 25.000 öğrencisiyle İsviçre’nin en büyük üniversitesi.”

https://www.wikiwand.com/tr/Z%C3%BCcrih_%C3%9Cniversitesi (E.T: 18.2.19).

¹¹³² “Piyale Paşa Camii İstanbul’un Kasımpaşa semtinde bir camidir. Bu çok sütunlu Mimar Sinan anıtı, 6 kubbeli ve dikdörtgen plandadır. Caminin ortasındaki iki büyük sütuna dayanan kubbelerin ağırlığı duvarlardaki yan direklerle temele iner. Caminin üç tarafı kemer ve tonozludur, minaresi bunların üzerindedir.” https://www.wikiwand.com/tr/Piyale_Pa%C5%9Fa_Camii (E.T: 17.2.19).

¹¹³³ “Yeşilçam, İstanbul’un Beyoğlu semtinin Taksim’e yakın kısmında yer alan bir sokak. 1980 öncesi dönemde film şirketlerinin çoğunluğunun yazıhaneleri bu sokakta bulunduğu için, Türk sinemasıysaca Yeşilçam diye anılmaya başlamıştır.”

https://www.wikiwand.com/tr/Ye%C5%9Fil%C3%A7am_Soka%C4%9F%C4%B1 (E.T: 18.2.19).

¹¹³⁴ “Lezzetli pasta, turta ve çikolatalarıyla, kakao ve kremaya dayalı batı kökenli tatlılarıyla Baylan’ın tarihi 1923 yılına dayanır. Cumhuriyet ile yaşıt olan Baylan, İstanbul’un ilk pastanesi olmasa da, kurulduğu günden bu yana aralıksız olarak devam eden en eski yaşayan pastanesidir.” <http://www.istanbul.com/tadini-cikar/istanbulun-en-eski-pastanesi-baylan-pastanesi.html> (E.T: 17.2.19).

İstanbul dışında anılan yer isimleri ise; “*Diyârbekir’in Sur Mahallesi’ndeki*” (s. 22), “*Diwana*” (s. 22), “*Zengetil*”¹¹³⁵ (s. 22), “*Kırklareli’nde*” (s. 27), “*Ulucanlar Cezaevi’ne*” (s. 179) olarak söylenebilir.

Bu mekânlardan üzerlerine bir bilgi tespit edilemeyen, Babalar Kırâathânesi, Ümmü Gülsüm Kırâathânesi, Kağan Apartmanı, Brodvey Fotoğrafhânesi, Kapitol Kırâathânesi, Yalçınazan Düğün Salonu, Baküs Meyhânesi, Kültür Kırâathânesi, Germinal Kırtasiye ve Nurdan Camii’nin hayalî mekân olduğu ileri sürülebilir. Ancak bu mekânlar kurgusal olmasına karşın; fantastik özellikler sergilemezler ve romanda da bu mekânlara dair fazla bir tasvir bulunmaz.

4.7.5. Romandaki Fantastik

Galîz Kahraman’da gerek İdris Âmil gerekse Efgan Bakara kişilerinde bir arayış ve buna bağlı olarak bir kendini gerçekleştirme durumu söz konusu olmadığından Campbell, Cameron ve Propp’un eylem listelerine uygun değildir. Buna yazarın, eserini daha çok dönemin Türkiye’sinin aksayan yönlerini eleştirmeye adanması sebep olmuştur, denilebilir. Zira bu kişiler, özellikle de İdris Âmil, günü kurtarmak için yaşayan bir mizaca sahip olduğundan fantastik kahramanla özdeşleşen bir yanı bulunmamaktadır. Efgan Bakara, erdemli bir kişi olmasına rağmen o, İdris Âmil’in eksik yönlerini göstermek için romana eklenmiş zayıf bir roman kişisidir.

Romanın başlangıcı fantastik imiş gibi başlar; ancak sonradan gerçekçi bir zeminde parodik bir anlatım söz konusudur. Şöyle ki; yazar sosyal plânda gerçekleşen olayları eleştirmek amacıyla komik bir üslûp kullanır ve adeta Türkiye’nin toplumsal bir karikatürünü çizer. Romanın başlangıcında yer alan;

“Bu zarîf nidâ, Versay’da yaşayan Güneş Kral’ın, daha ayın ve hânedanın on dördüncüsü olan o lunatik Kral Lui’nin taht salonunda çınlamamıştı! Cigara dumanının tahriş ettiği nazenin ses tellerinin ahenkle titreşip uçuklu dudakların büzülmesinin ardından, tütünden paslanmış sarı bir dilin iltihabı damağa değmesi neticesinde peydâ olmuştu bu nidâ! Ve gönülleri mest eden bir şarkı gibi, ağızdan pastırma ve soğan kokusu refakatinde çıkmıştı. Paris’te olsa bütün Françe, Pekin’de olsa bütün Çin, Londra’da olsa bütün İngiltere duyar, hele hele York Şehrinin eskisi olmasa bile yenisinde, muhabir flaşları ardı ardına pat pat patlardı. Ama ya bütün dünyanın kulak asması, ya anca üç beş

¹¹³⁵ Şanlıurfa’nın Siverek ilçesindeki bir köy. <http://www.nerenerede.com/ne-nere-sanliurfa-zengetil-koyu-nerede.htm?id=49348> (E.T: 17.2.19).

kişinin omuz silkip geçmesi için bu nidânın en müsait yeri Kasımpaşa'ydı. Çünkü şimdi gayet mümtâz simaların yaşadığı bu mahalle, o devirde ya hep ya hiç'in olduğu bir âlem." (s. 9)

giriş paragrafının ilk cümlesi üst sınıfa ait bir cümleyle başladığından okurda fantastik bir eser okuyacağı izlenimi bıraksa da devamında gelen cümleler; bol miktarda sigara içen birisinin konuştuğunda gerek nefes gerekse soluk borusundan gelen ses ve kokuların tasvirini yaparak birden üst tabakayla başlayan romanı alt tabakanın romanı hâline getirir. Zira üst tabakaya dair iğrenç sayılabilecek bir durum söz konusudur.

Ayrıca burada yazarın, böylesine basit bir olayı sıradışı bir şeymiş gibi göstermeye çalışması yazarın romanı kaleme almasındaki amacı ortaya koyar. Yazar, alt sınıfa mensup birinin parodik hayatını anlatacaktır. Bunun dışında romanın adı olan Galiz Kahraman'ın hemen üstünde yer alan "*Mevcûde'nin Çekilmez Hoppalığı*" Milan Kundera'nın "*Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*" romanının adının değiştirilmiş bir hâli olduğundan yazarın burada da parodik bir yaklaşımı söz konusudur. Zira yazar tarafından hafiflik, hoppalık olarak adlandırılmıştır.

4.7.5.1. Fantastik Olaylar

Romandaki fantastik olaylar olarak İdris Âmil'in sünnetli olarak doğması (s. 10), Anadolu Külhânbeyi Remiz ile kardeşi Remziye'yi "*dişi bir sokak köpeği emzirmiş*" (s. 56) olması, Dayı'nın "*Nabzi 40 iken kalbi dakikada 180 at*"ması (s. 118) ve yine milyonda bir görülse de İdris Âmil'in tuttuğu doksan sekiz yaşındaki avukatın kafasına kurşun sıkılmasına rağmen, kurşunun beyninin işlem görmeyen bir yerine denk geldiğinden ölmemesi (ss. 134-135) romandaki fantastik olaylardır. Ancak bu olay, eserin kurgusunda yan planda kaldığından önemli bir yere sahip değildir ve bu olaylar tıpkı büyü gerçeği anlayışla yazılan metinlerde olduğu gibi sıradan bir şeymiş gibi aktarılır.

4.7.5.2. Romandaki Eleştiriler

Fantastiğin öne sürdüğü eleştiriler evrensel mahiyettedir. Oysa bu romanda dönemin Türkiye'sine ait eleştirilerin yapıldığı görülmektedir. Bu eleştiriler sıradışı ve ironik; hatta okurda bir gülümseme oluşturacak parodik bir şekilde verilir. Bu durum, büyü gerçeği metinlere hastır; zira fantastik, eleştirisini ciddiye alır ve olabildiğince dramatik hâle getirir. Bununla birlikte romanda fantastikle ilgili olarak henüz romanın başlangıcında yer alan "*rOBOT oLmadığını KanıDLA*" (s. 7) cümlesiyle insanların

makineleşme yolunda ürettikleri makinelere benzedikleri gösterilmek istenir. Bu cümleye genellikle internet sayfalarında bir tercihte bulunurken bilgisayarın söz konusu tercihi otomatik olarak değil de bilgisayarı kullanan kişinin yaptığı kanıtlanmak için kullanılır. Ancak burada da ironik bir durum söz konusudur; zira bu soruyu yönelten de yine bir robottur. Diğer taraftan kitapta bu cümle bir yazar yani bir insan tarafından yine bir insana sorulur ve böylelikle okura çevresinin makineler tarafından sarıldığı çarpıcı bir şekilde sunulur.

Romanda evrensel olarak fantastiğin yaptığı eleştiriler sıralandığında şöyle bir sonuçla karşılaşılır. Sosyalizm, komünizmle birlikte bütün –izmler insanları tek bir düşünce çevresinde topladığından aslında bu –izmlere gönül veren her grup kendi çapında muhafazakârdır; çünkü başka bir düşünceyi kabul etmez (s. 34). İnsanların değerlerinin kişilikleriyle değil elde ettikleri unvanlarla ölçüldüğünden bir kademeye gelen kimseler, genellikle kibirli olurlar; zira onlar unvanın hakkını vermek için değil, değer görmek için o kademeye gelmişlerdir (s. 37). Aslında biten her gün bir tarih niteliğinde olmasına rağmen resmî tarih sadece savaşları ve barışları kaydeder (s. 91). Bir sanat eseri olan edebî tür romanın nasıl yazılması gerektiğinin teorisi olmaz; eleştirisi olur (ss. 96-97). Modayı takip etmek kısa bir süreliğine insana yenilikle gelen bir rağbet sağlasa da itibar sağlamaz (s. 113). Bütün bilimler bir hakikat peşinde koşar; bu hakikati sadece fen bilimcileri bulmaz (s. 133). Gerçekçi olmak adına yazılan eserlerin hepsi birbirinin kopyasından ibarettir (s. 148).

Romanda İdris Âmil üzerinden o tür insanların eğitimi nasıl gereksiz gördüğünün (s. 12), Ümmü Gülsüm Kıraathânesi'ndeki kursa gelen Hoca ile birlikte misafir hoca, müellif ve münekkitlerin de eğitime bakış açılarının, yurtdışında eğitim görünce daha medenî ve bilgili olduğu inancının (s. 27), Türk dilinin sadeleştirme ve yeni kelimeler üretme mantığı ile yozlaştırıldığıının (ss. 29-30), halkın ne denli benmerkezci olduğunun (s. 31), fen bilimlerinin gereksiz görülmesinin (s. 32), erkeklerin fizikî güzelliğe önem vermesinin (s. 37), akademik camiadaki kayırmanın (s. 37), işçi sınıfının emeklerinin karşılığını alamamalarının (s. 38), halkın meslek seçerken önce şarkıcı, sinema sanatçılığı gibi yollara yönelmesinin (s. 43) ve bu durumu bilen fırsatçıların genellikle halkı kandırmasının (ss. 45-46), edebî eserlerin gerçekçi olunca değerli sayılmasının (ss. 49-50), Rodin'in "Düşünen Adam" heykelinin Türkiye'de Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nin bahçesine

konulmasının (s. 48), insanları ağız özelliklerine göre yargılanmasının (s. 70), edebî eserlerin çağın birer aynası olarak görülmesinin (s. 95), yazılı bir belge niteliğindeki broşür, yemek menüsü gibi kitapçıklarda dil ve imlâ kullanımına dikkât edilmemesinin (s. 102), bilimle özellikle de fen bilimleriyle ilgili kitaplara yeteri kadar değer verilmemesinin (s. 132), halkın Hakikat'ten çok geleneğe bağlı olmasının (s. 132), cinselliğin hangi şekilde olursa olsun ilgi görmesinin (s. 143), edebiyata gereken değer verilmemesinin (s. 146), insanların kitabı özet çıkarmak için alındığı düşüncesinin (s. 148), “duygu yüklü” olmasından dolayı hem edebî eserlerin hem de sanatkârların değer görmemesinin (s. 164) eleştirisi parodik bir dille yapılır.

4.7.5.3. Fantastik Varlıklar

Romanda fantastik varlık olarak adı geçen; çift yaşamlılar vardır. Yazar, bunları; “*Bazen dünyada bazen de âhirette yaşayan çift yaşamlılara benziyorlardı. Hâl böyle olunca, elbette ölümden korkmazlardı: Çünkü çift yaşamlarından birini kaybetseler bile, nasıl olsa yedek bir yaşamları daha vardı.*” (s. 120) şeklinde anlatır. Bununla birlikte bu anlatım, sadece Müteahhit'in üstünde bulunan kıyafetlere yapılan bir benzetme olduğundan fantastik olarak bir değeri bulunmaz. Bu örnekle aynı şekilde romanda; “... *kanının canının tamamından ve ruhundan arınmış hâliyle meşe tabutunda istirahat çekilen Apollonsu bir upir gibi.*” (s. 69) denerek vampirler anılır. Yalnız bu deyiş de Ümmü Gülsüm Kıraathânesi'ne getirilen münekkidi tanıtmak için kullanıldığından yine sıradışı bir özelliğe sahip değildir.

Bunlarla birlikte sıradışı görünen bir mekânın romanda sahibine fantastik özellikler kazandırdığı söylenebilir. Bu mekân Surdibi'nde mağara gibi bir yerdir ve orada cadıya benzer bir kadın et satmaktadır;

“Saçları karmakarışık cadı, isten kapkara olmuş kazanını ateş üzerinde kaynatıyor, arada bir de fokurdarken sathında baloncuklar peydâ olan yeşil sıvıya kepçesini daldırıp bir tadına bakıyordu. Duvardaki raflarda, bazıları formaldehit içinde çıyan, yılan, kırkayak, örümcek, kertenkele ve benzeri hayvanat göze çarpıyordu. Neredeyse asırlık ve yer yer kemirilmiş demir bir kafese tıklım tıklım sığınanlar ise, cıyak cıyak feryat etmekteydiler. Ancak kazanı karıştıran sivri çeneli cadının ağzından savrulan küfürler yanında bu cıyıklamalar solda sıfır kalırdı! Tavanda ise, boydan boya uzanan koskoca bir kokuşmuş köpekbalığı iskeleti ile, ondan sarkan et parçalarına pençeleriyle tutunup gündüz uykularına dalmış capcanlı yarasalar vardı. Bazen bu yarasalardan biri uyanıp izbede fir döndü mü, kazan kaynatılan cadı bir küfür patlatıp elini

sinek kovar gibi savurarak hayvanı defediyor, yarasa da inadına bir iki tur daha uçtuktan sonra, tavanda az önce pençeleriyle tutunduğu yere geri geliyordu. Yerde ise, ağzına kadar dolu devâsâ variller içinde, kıvrım kıvrım kıvranan canlı sülükler, sapsarı leş kurtları, deniz yıldızları ve hıyarları görünmekteydi. Hele hele İdris Âmil Hazretleri yan yana dizili çöp varillerini görünce daha bir dehşete kapıldı. Çünkü bunlar, şehirdeki hemen tüm hastanelerden günlük gelen tıbbi atık varilleriydi!” (ss. 123-124)

Mekânın fantastik olmasındaki başlıca etken ilkelliği, ardından ise çeşitli hayvanların ve nesnelerin sanki bir büyü yapılacaktıymışçasına istiflenmiş olmasıdır. Ayrıca bazı hayvanların iskeletinin ve leşlerinin bulunmasından ve yerin pisliklerle dolu olmasından mekânın sahibi rahatsız değildir. Bu durum, roman kişisi olarak ilk önce İdris Âmil’in ve sonrasında da okurun dikkâtini çeker. Zira mekân tekinsizdir ve buna mukabil hisler oluşturur. Bütün bunlardan dolayı hem mekân hem de içinde bulunan kadın fantastik addedilebilir. Romandaki diğer fantastik unsurlar gibi bu da romanda kayda değer bir niteliğe sahip değildir.

Romanda karikatüristik hatlarla verilen Remziye’nin yanındaki koruması, fizikî özelliklerinden dolayı normal insanlara benzemediğinden fantastik bir varlık olarak gösterilebilir;

“Adamın çene hacmi, beyin hacminin iki misli kadardı! Suretle alay olmaz ama, kafacığı irice bir portakal, çenesi ise karpuz büyüklüğündeydi. Gömleğinin yenlerinden kol kolları, yakasından sırt kolları, paçalarından aşağı da yine kıl fışkırıyordu! Ortadan birleşmiş tam üç parmak enindeki kalın ve gür kara kaşları, tâ şakaklarına kadar uzanmaktaydı. Alnı ise, olsa olsa iki parmak yüksekliğindeydi. Silindirimsi ama kısacık boynu yalı kütüğü kadar kalındı. Medeniyet bunalttığı vakit adam sıkıntıdan esnediğinde, açılan çenesinin ardından tâ gırtlığına kadar uzanan o derin ve karanlık mağarayı görenler, bu koca ağza irice bir tavuğun rahatlıkla sığacağına kalıplarını basabilirlerdi. Alt ve üst çenesindeki o sapsarı ve eğri büğrü dişlerinin her birinin yarım parmak uzunluğunda olduğuna bakılırsa, adam tavuğu, hatır için olmasa da, sırf hayvanı iştahından dolayı çiğ çiğ çatır çutur yiyebilirdi! Upuzun ve enli kolları, dizlerinin az aşağısına kadar uzanmaktaydı. Beline kırmızı bir kasap peştemalı sarılmış ve buna da, indirildi mi adamın kafasını dağıtacak bir sopa geçirilmişti. Ayıptır söylemesi, adam içti mi fena dağıtıyordu. Daha da içti mi dengesini bulmakta zorlandığından, upuzun kolları sayesinde, hem ayakları ve hem de yumrukları üzerinde yürüyüp eve varırdı. Bu adam Remziye’nin baş fedaîsi, namuslu hanımları hedef alan dedikoduculara göre ise, aynı zamanda ilk göz ağrısıydı. Remziye onun yanında cıgara içmeyi yasaklamıştı: Çünkü adam ateşten korkuyor, kibrit çakılır çakılmaz kaçıp

emniyetli bir mesafeye vardıktan sonra, alevi korku dolu gözlerle uzaktan seyrediyordu.” (ss. 60-61)

Görüleceği üzere Remziye'nin koruması sıradan vücut özelliklerine sahip değildir, eğer roman fantastik bir platformda kurgusunu gerçekleştirse idi ona bir dev gözüyle bakılabilirdi. Ancak roman, fanteziden ziyade hicvi ön plana çıkardığından Remziye'nin korumasının da bazı özelliklerinin sivriltildiği söylenebilir.

4.7.5.4. Fantastik Nesnelere

Romanda fantastik nesne olarak Deli olan Dayı'nın deliliğine çare olarak takılan cihaz fantastik bir nesne olarak sayılabilir; çünkü cihazın işleyişine dair bilimsel açıdan pek fazla bir bilgi verilmemekte, sadece dış görünüşü açıklanmaktadır;

“Şifâ ise ilâç milâç değil, omuzuna çapraz astığı şu radyoya benzer tahta kutuydu. Kutunun üzerinde iki düğme, ibreli ve ışıklı bir kadran ve bir de kapı zili vardı. Bu tuhaf cihazdan çıkan bir kablo doğruca Dayının kasketinin içine gidiyordu. Nitekim kasketini çıkarınca, kablodan çıkan üç ayrı telin, adamın kafatasına toktor tarafından açılıp daha sonra her birine birer elektrot sokulmuş üç deliğe muntazaman girdiğini fark ettiler. İşte bu elektrotlar adamın dimağının, ‘gazap,’ ‘karasevda’ ve ‘kumar’dan mesul merkezlerine, icap ettiği, yani zil çalmaya başladığı zaman azar azar cereyan veriyor ve Dayı'nın deliliği kesiliyordu. Tamircinin eski ve bozuk radyoların lambalarını ve benzer parçalarını kullanıp hazırladığı cihazın kablosunu kafaya, işte bu toktor, önce tükenmez kalem ile işaretledikten sonra, bir matkap ile delik açıp dimağın marazî muntikalarına itina ile bağlamıştı. Adam asabîleşir gibi olduğunda zil çalıyor, Dayı cihazın üç kademeli birinci düğmesini ‘gazap’ konumuna getiriyor, ardından ikinci düğmeyi kâfi miktarda döndürüp bizzat kendi dimağına bir nebze cereyan verince âdeta kuzu kesiliyordu. Kadına kıza gönlü kayar gibi olup da cihazın zili yine çaldığı vakit, aşk acısından kurtulması için, birinci düğmeyi ‘karasevda’ya getirdikten sonra, yine ikinci düğmeyi aşkın şiddetine göre döndürüp ayarlaması kâfi geliyordu.” (ss. 22-23)

Psikolojik rahatsızlıkları olanlara elektrik verme uygulaması olmakla birlikte yukarıda, yazarın tasvir ettiği şekilde bir tedaviye rastlanmadığından gerek Dayı'ya takılan cihaz gerekse uygulama fantastik olarak kabul edilebilir.

Roman boyunca büyümlü gerçekçiliğin izinden giden eserin sonunda okuru kararsızlığa düşüren nokta romanın sonuna bırakılmıştır. İdris Âmil, Muhtar'ın çetesinin işlediği hırsızlığı üstlendikten sonra Ulucanlar Cezaevi'ne aktarılırken trende bir antropologla karşılaşır. Antropolog ona, “*Mükemmel İnsan*” (s. 180) ölçütlerine sahip olduğunu söyler. Bu noktada hemen yazarın bir önceki romanı olan Yedinci Gün

akıllara gelir; çünkü o romanda da İdris Âmil Zula adlı bir kişiyi, Abdülmuttalip adlı bir antropolog, mükemmel bir ırk örneği olarak tanıtır. O hâlde bu iki eserin birbirinin devamı niteliğinde olması gerekir; fakat Yedinci Gün'de roman zamanı 1878 ile 1930'lar olduğundan ve Galîz Kahraman'ın zamanının yaklaşık olarak 1950'ler olduğu düşünüldüğünde okur, İdris Âmil hususunda kararsızlığa düşmektedir; çünkü zamanlar uyuşmadığı gibi Yedinci Gün'e göre geç bir dönemi anlatan Galîz Kahraman'da İdris Âmil'in ilk mükemmel insan olarak görülmesi anlatılır. Bu yüzden bir kararsızlık söz konusudur.

Galîz Kahraman adlı romanda en önemlisi fantastik açıdan iyi ile kötü arasında bir çatışmanın olmayışıdır ve postmodernle büyülü gerçekçi bir tarzda son yüzyıl bütün yönleriyle tenkit edilir. Roman tek başına fantastik türe dâhil olmaz, ancak yazarın bir önceki romanı olan Yedinci Gün'de İdris Âmil adlı bir kişinin olması iki romanı da bilen okur için bir kararsızlık oluşturur. Diğer taraftan Yedinci Gün'ün son bölümünde ve bu romanda Yeni Türkiye'nin oluşumunda zararlı insan tipi eleştirilir. Mükemmel bir insan gösterilmesine rağmen aslında İdris Âmil'den okur, roman boyunca rahatsız olur. Yazar burada, yazarsal ironiden faydalanır. Bunu da Efgan Bakara kişisini romana dâhil ederek başarır. İki farklı karakterde olan İdris Âmil'e ve Efgan Bakara'ya aynı uzaklıkta davranarak okurun bir sonuca varmasını ister; fakat seçmiş olduğu üsluptaki alay tonu okurun ne tarafı haklı bulacağı konusunda yardımcı olmaz. Zira tiksindirici yönleri vurgulanan İdris Âmil, roman sonunda mükemmel gösterilir. Ayrıca romandaki kişiler, büyülü gerçekçiliğin örnek aldığı pikaresk romanlardaki gibi karikatüristiktir ve en önemlisi romanda fantastik addedilebilecek unsurlar çıkarıldığında romanın örgüsü zarar görmemektedir. Bütün bu özelliklerinden dolayı Galîz Kahraman için büyülü gerçekçi bir roman demek daha doğru olacaktır.

SONUÇ

Şiirle başlayan edebî türler, zamanla dört ana türe bölünür. Bunlar; şiir, tiyatro, hikâye ve romandır. Diğer türler genellikle bu dört ana türün altında alt türler olarak var olup sonradan bağımsızlığını ilân etmiştir. Fantastik de öyledir. İlk defa şiirde görüldüğü iddia edilse de şiirin kendine has alegori, metafor vb. gibi sanatlarla dolu dili onu özellik olarak zaten fantastik yapmaktadır; zira doğrudan şairin ilhamıyla alâkalıdır. Bu yüzden fantastik, hikâye ve roman biçimleriyle kendini edebiyat âlemine sunmuştur.

Kelime kökeni “görünmek” anlamına gelen Yunanca ve Latince’ye kadar uzanan fantastik aslında hep soyut olan şeyleri belirli bir imgeye büründürmek gibi düşünülmüştür. Burada doğrudan alegori akıllara gelse de ilişkide bulunduğu korku, heyecan, aşk vs. gibi duygular onu alegoriden uzaklaştırır; çünkü alegoride daha çok felsefi düşünceler kişiselleştirilmektedir.

Kelime, Orta Çağ’ın Avrupası’nda kendine yer edinirken bir edebî tür olarak 18. yüzyılda kendinden bahsettirir. Fantastiğin bu yüzyıla denk gelmesi bir rastlantı değildir. Aydınlanma Çağı’nda toplumun dinle olan bağlantısının kopması ve Sanayi Devrimi ile geçim sıkıntısının insanların temel problemi hâline gelmesiyle birlikte manevî açıdan bir boşluk oluşur. Fantastik işte, böyle bir boşluğun yerini doldurmak için ortaya çıkar.

Kısa süreli gotik türün insanlara devamlı dini dayatması onlarda dine yönelik gerilim ve korku duygularını tetikler. Ancak bu durum, Orta Çağ’da kilisenin insanları söz konusu dayatmalar ile dine çekmeye çalışmasından farklı değildir. Bundan dolayı gotik türün mesajı da etkisiz hâle gelir. Bunu gidermek amacıyla türün dini söylem tonu biraz azaltılır ve doğrudan insanların vicdanına hitap etmesi sağlanınca fantastik, bir tür olarak doğar.

Vicdana seslenebilmek adına fantastik, insanlığın ilk metinlerinden bu yana etkileyici bir ize sahip olan bütün kaynaklara başvurur. Mitler, efsaneler, kutsal kitaplar, masallar gibi kaynaklardan yeni bir mit yaratımının peşine düşer. Bu yüzden türde bu anlatıların özelliklerini görmek mümkündür.

Bir tür olarak belirdiği andan itibaren fantastiğin isyanı özellikle iktidarı elinde bulunduranlara karşı olduğundan türlü yaftalamalarla edebiyattan saf dışı edilmeye çalışılmıştır. İlk çıktığı zamanlarda çocuk edebiyatı olarak adlandırılınca yetişkinlerin bir bakıma bu tür eserleri okumasının önüne geçilmek istenmiştir. Ancak yetişkinler arasında da türe ilgi duyulmaya başlanınca içerdiği hayâle dayalı unsurlardan dolayı fantastik bu kez kaçış edebiyatı, popüler ya da ucuz edebiyat olarak adlandırılıp onun değerini düşürme çabasına gidilmiştir; fakat fantastik, insanlık tarihinin kültürel izlerini taşıdığından türün estetikliğine bir türlü zarar verilememiştir.

18. yüzyıldan bu yana varlığını sürdüren fantastik, elbette var olduğu dönemlerin akımlarından etkilenerek sürekli bir değişim hâlinde olmuştur. 18. yüzyılda duygularla ilgili olarak vampir, kurt adam gibi alegorik motifler, 19. yüzyıla doğru bozulan zihnin oyunları eşliğinde psikolojik bir özellik kazanarak gerçek ile hayâl arasında kalma durumu olan kararsızlık, türün ana ilkelerinden biri olur. İzleyen dönemlerde bu gerçek ile hayâl arasında kalan insanoğlu, söz konusu değişimi metamorfoz kullanarak anlatmaya kalkışır. İnsandan canavara yahut canavardan insana dönüşme eylemi türün olay örgüsünü etkiler. Postmodern dönemde ise fantastik, din ile olan bütün bağlarını koparır ve insanın dünya karşısındaki edilgenliğinde insan kalabilmek adına geçirdiği zorunlu değişimlerden söz eder. Bununla birlikte ahlâkî tonunu korur; fakat fantastik artık tamamen seküler bir türdür.

Fantastik, bilimi kanıksamış insanı şaşırtacak, kararsızlığa düşürecek hemen her şeyden faydalanır. Sıradışı, doğaüstü, fizik kuralları ile açıklanamayacak her şey ilgi alanları arasındadır.

20. yüzyılın başlarına kadar ben anlatıcı ile hikâyesini anlatmış olsa da psikanalizin gelişimi doğrudan ben anlatıcısı psikolojik nevrozlara sahip birisi olarak gösterdiğinden deli edebiyatı olarak anılır ve bunun için tür, anlatıcısını değiştirme yoluna gider; hatta anlatı odaklarını arttırarak fantastiği roman kişilerinin tümüne yaymaya özen gösterir.

Türde artık sıradanlaşan büyü, sihir, fal, çift kişilik, başka bir bedene girme ya da başka bir şeye dönüşme, mekân değiştirme, zaman yolculuğu, iksir yapımı ve hayâlet görmek gibi eylemler, fantastik varlıklar vs. gibi unsurlar türün hemen her metninde bulunur.

Fantastik eserin başkişisi genellikle bir arayış içindedir ve bu arayışı tamamladığında kişiliğinin geliştiği görülür. Bu açıdan tür, bildungsromanlarla aynı doğrultudadır. Dahası masal ve mit kahramanları ile özdeşleşecek eylem sıraları hemen hemen aynıdır. Fantastik kahramanın göze çarpan ilk özellikleri asosyal, cesur ve zeki olması, toplum içinde uygun davranışlarda bulunmaması, doğuştan gelen bazı yeteneklere sahip olmasıdır.

Gizem ve merak unsuru arttırılmak amacıyla mekân olarak zindan, mezarlık gibi karanlık ve kasvetli mekânlar kullanılmakla birlikte şaşalı ortamlar da bir bakıma cenneti anımsatmak için metinlerde yer alır. Gerçek mekânlar tercih edilebileceği gibi gerçek mekânların içinde hayalî, hayalî mekânların içinde gerçek veya tamamıyla hayalî mekânlar türde bulunur. Ne kadar kasvetli ya da şaşalı olursa olsun bu mekânlarda ilk dikkat çeken nokta fantastiğin teknoloji karşıtlığını gösteren ilkeliktir.

Mekândaki aynı özellik türün zaman unsurunda da geçerlidir. Belirsiz, sezdirilen zamanlarla birlikte bilhassa gece zaman dilimi okurun merakını tetiklediğinden bu tür metinlerde sıkça kullanılır. Buna ek olarak ilkel ve dinî zaman birimleri de kullanılarak zamanın birliği bozulur ve çoğul zamanlar yaratılır. Burada yine bilimin tek yönlü zaman anlayışına karşı bir eleştiri söz konusudur.

Fantastik tür, eserin dilinde arkaik kelimeler ekleyerek kendisine bir bakıma kutsallık ekler ve türün metni bulunduğu çağın büyük anlatısı hâline gelir.

Fantastik metnin özellikleri arasında; gerçeklik ile hayâl arasındaki kararsızlık, modernizmin tek tipleştirilmeye çalıştığı dünyanın zıtlıklarla devam edebileceğine kanıt olarak iki zıt şeyin aynı anda var olabilme durumu, evrensel yönde eleştiriler, baskıcı sisteme ve düzene karşıtlık vardır. Bu eleştiri mizahî tonda olabileceği gibi kendisinin ciddiye alınması için de oldukça ağırbaşlı hareket eder. En önemseydiği şey ise insanları hayâl kurmaya teşvik eder; çünkü yaşama sevincinin hayâllerden geldiğini bilir.

Geri plana atılmış, örtülmek istenmiş, ötekileştirilmiş olan fantastikte çarpıcı bir şekilde ortaya çıkarılır ve tek tipleştirilmeye çalışılan dünyada insana “ben kimim?” sorusunu sordurarak kimlik bunalımının önüne geçer; çünkü insana kendisini mükemmelleştirilmeye çalışılan tarafıyla değil bütün yönleriyle tanıtılır.

Sıradışılık yönüyle mistisizm, gotik, büyülü gerçekçilik, bilim-kurgu, ütopya, Fantastik Realizm ile karşılaştırılıp karıştırılırsa da her birinin farklı birer özelliği mevcuttur ve bunda en önemli sebep, her birinin alıcıya göre değişme durumudur. Fantastik de alıcıya göre değişebilir; çünkü manevî şeylere inanan biri için fantastik, olağan bir durum iken inanmayan biri için saçma olabilir. Burada daha çok pozitivizm karşısında inançlarıyla arafta kalan insan için fantastik tür, amaçlarına hizmet edebilir, denilebilir.

Öyleyse fantastik, Aydınlanma Çağı'na ve pozitivizme isyanda bulunarak insanî değerleri kutsal kitaplar, mit, efsane, masallar vb. gibi anlatılardaki sıradışı unsurları gündeme göre güncelleyerek modernizmi kanıksamış insanı şaşırtıp kim olduğunu sorgulamasını sağlayan, bu yolla evrensel eleştiri yapan, genellikle hikâye ve roman türlerinde eser veren, psikiyatrik sanrılarla ilgisi olmayan, 18. yüzyıldan günümüze uzanan edebî bir türdür. Odaklandığı kahramanlık, macera, çocukluk, uygarlık, din ve maneviyat, zaman, tarih, duygu gibi konu ve kavramlara göre alt türlere de ayrılır.

İhsan Oktay Anar'ın romanları bazen büyülü gerçekçilik bazense fantastik olarak adlandırılır. Gerçekten de yazarın beslendiği kaynaklar sebebiyle eserlerinde bir arada kalmışlık söz konusudur. Bununla birlikte fantastik unsurların fazla olduğu ve böylece bu türe dâhil edilebilecek eserleri de mevcuttur.

Puslu Kıtalar Atlası'nda eserin belkemiğini oluşturan şey, Uzun İhsan Efendi'nin rüya ile gerçekliği eşleştiren uyku şurubu ve bununla bir dünya haritası çıkarma fikridir. Bu, eserden kaldırıldığında romanın kurgusu alt üst olacağından eserin doğrudan fantastik türle ilişkisi olduğu söylenebilir. Zira büyülü gerçekçi metinlerden sıradışı olay çıkarıldığında metnin bütünlüğü zarar görmez. Yazar, romanın sonunda okunan ve eserde yaşananların da roman kişinin düşüncesi olduğu fikriyle tüm romanı kararsızlığa düşürür ve fantastiği pekiştirir. Bununla birlikte kara para gibi fantastik bir nesneyle de bu kurguyu besler. Ayrıca rivâyet üslûbu, karanlık mekânlar, zamanda belirsizlik; romanın fantastiğini artırır. Yine Bünyamin başkişisinin fantastiğin sorduğu soruların cevaplarını bulmanın peşinde olması romanın fantastiğini kanıtlar niteliktedir. Bütün bir eser, rüya esasına da

dayandırıldığından bu roman için, fantastiğin alt türü olan rüya ve düş fantezisi demek uygundur.

Kitab-ül Hiyel’de Puslu Kıtalar Atlası romanının sonundaki hem okunanın hem de yaşananların bir roman kişinin düşüncelerine bağlanarak gerçeklik algısının bozulmasına tanık olunduğundan bu romanda da bir kararsızlık durumu vardır. Bununla birlikte romanda fantastik bir nesne olan sonsuzluk taşının sürekli çalışacak bilimsel makinelerin icadı için gerekli olması genel olarak bilim-kurgu gibi okunabilecek eseri, fantastiğin bilimsel fantezi alt türüne yaklaştırır. Bu romanda da karanlık mekânlar ve zamanda belirsizlikler mevcuttur. Diğer taraftan bu romanda ağırlıklı olarak bilim adamı olan Yâfes Çelebi, Calûd ve Üzeyir üzerinden pozitivism ve realist romanlar fantastiğin benimsediği şekliyle eleştirilir ve bunların mutlak gerçekliği kendilerinin bulduğu iddiasına karşı gelinir.

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri, fantastik bir varlık olarak addedilebilecek Ölüm’ün bir kişi olarak Cezzar Dede eşliğinde birbirlerine hikâyeler anlatarak asıl kişiliğini bulmasının hikâyesini anlatır. Ölüm’ün elinde öldüreceği kişileri gösteren kara kaplı defterine uyarak Anadolu’da Cennet’in katlarının isimleri olan mahallelerinde İhsan Efendi’yi aramaları romandaki ikincil; fakat romanı anlamlı kılan fantastik unsurdur. Can almak, kendisine bir görev olarak verildiğinden bu, aslında onun kişiliğini gölgelemektedir. Bu yüzden, birbirlerine anlattıkları hikâyeler sayesinde Ölüm yeniden kendi kişiliğine kavuşma imkânı bulur. Bu kurgu, fantastiğin görev fantezisi alt türünde olduğundan Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri romanının da bu alt türe girdiği söylenebilir. Yalnız eserdeki fantastik bununla sınırlı kalmaz, ilk iki romandaki romanın sonunda yer alan kararsızlık burada yine vücut bulur. Eserin Cezzar Dede’nin torunlarına okuduğu bir kitap mı, yoksa Cezzar Dede’nin yaşadıkları mı olduğu anlaşılabilir ve eser sonu muallakta kaldığından fantastik sağlanır.

Amat’ta en çok dikkât çeken roman boyunca giderilmeyen gizem ve merak unsurudur. Amat gemisinin kaptanı birdenbire ortadan kaybolur ve geri gelir. İçilen sarı bir sıvı insanları unutkanlığa sürükler. Gemideki marangoz Nuh Usta, remil falı bakar, atılan zarlar sürekli aynı gelir. Diyavol Paşa, gemideki herkesin işlediği suçları bilir. Gemide rüya da olsa cehennem yedi katı mekân olarak görülür. Diyavol Paşa’nın kütüphanesindeki kitapların hepsi sonsuz yaşam hakkındadır. Süleyman

Reis, rüzgâra hükmedebilir. Sürekli aynı zaman yaşanıp durur. Aniden veba hastalığı çıkar ve gemidekiler teker teker ölmeye başlar; ancak ölü olmalarına rağmen İsrâfil kişinin teyakkuz borusunu çalmasıyla yeniden canlanırlar. Bunların hepsi fantastik birer olaydır ve romanın olay örgüsünde önemli yere sahiptir. Fakat yine romanın sonunda bunların hepsinin birer hikâye olma durumu olduğu dile getirilince ve bu hikâyenin iki farklı sona sahip olması durumu karşılığında bir kararsızlık yaşansa da bu hikâyenin peşine Cuma Bey düşer. Hikâyeyi anlatanlardan birini ölüm döşeğinde yakalayıp Amat'ın gerçek olup olmadığını sorduğunda aldığı cevap karşılığında eser tekrardan bir kararsızlığın pençesine düşer. Sadece bu özelliklerinden dolayı romanın fantastik olduğu bile söylenebilir. Yukarıda görüleceği üzere roman, dinamiğini daha çok korku ve gerilim dolu öğelerden aldığından Amat'ın korku fantezisi alt türüne girdiği söylenebilir.

Suskunlar romanının bir hayâlet ve bir lânetle başlaması olayların seyrini belirler. Özellikle lâneti kaldırabilmek adına Dâvut sürekli çalışır ve bu çalışmalarında devamlı Âsım'ın hayaletiyle karşılaşır. Dâvut'un ikiz kardeşi Eflâtun, senelerce kimselerin işitmediği bir ıslığı duyar ve bu sese uyarak Galata Mevlevîhânesi'ne gider. Islık sesinin ney sesi olduğunu fark etmesi ve bu melodiyi neyde üflemesi üzerine hem sağır hem de dilsiz oluverir. Tağut, bir şeytan olduğu için yılanı dönüşür. Zâhir, yıllardır ölüm döşeğinde olan Lazar'ın ismini anmasıyla onu adeta diriltir. Cüce Efendi tarafından Eflâtun öldürülmesine rağmen Bâtın ona neyinden hayat nefesi üfleyerek diriltir. Yedikule Kâhini eser kahramanlarının akıbetlerini bir kehanet aynası aracılığıyla görür ve en sonunda yazarın kendisini görmesiyle kör olur. Yedikule Kâhini'nin son anına kadar romandaki bütün olaylar olağanüstü fantastik seyrinde devam ederken romanın sonunda eser kişilerden birinin aynada yazarı görmesi ve kör olmasıyla diğer romanlardaki kararsızlık ilkesi burada da devreye girer. Ayrıca bu roman, kendi yaratılış mitini yaratmasıyla diğer romanlardan ayrılır ve İslâm tasavvufu çevresinde olaylar kurgulandığından fantastiğin mistik fantezi alt türüne girer.

Yedinci Gün romanı zamanda yolculuk temi üzerine kurulmuştur ve bu durum, icat edilen bir cihaz ile mümkün kılınır. Bundan dolayı romanda bilimsel terimlere yer verilmekle birlikte bilimin açıklayamayacağı Amat romanındaki Dişavol Paşa'nın Pera'da bir kemancı olması, Vampir Culyano, çocuk vücuduna hapsedilmiş Şeytan, gelecekteki Prenses Döjira ile İhsan Sait'in mektuplaşması gibi fantastik

addedilebilecek şeyler de mevcuttur. Bununla birlikte Cumhuriyet Türkiye'si'nin anlatıldığı üçüncü bölüm olan Hayâlet'te roman, büyülü gerçekçiliğe yaklaşmaya başlar; çünkü mizahî ve hiciv dolu bir tonda dönemin aksaklıkları eleştirilir ve romana başkişi mahiyetinde İdris Âmil Zula katılır. Ancak arka planda İhsan Sait'in macerası devam eder ve roman sonunda fantastik bir düzlemde yine kararsızlık ilkesine bağlanarak bitirilir. İhsan Sait, aslında rüya gördüklerini buna karşın yaşadıklarının birer gerçek olduğunu iddia ederek Yedi Uyuyan'la birlikte Yedinci Gün adlı romanını yazıp bitirirler. Romanın ana olay örgüsünde zaman yolculuğu olduğu ve İhsan Sait'in yaptığı bir hatayı zaman yolculuğu sayesinde düzeltmesi söz konusu olduğundan yakın zamanlı zaman kayması fantezisine romanın girdiği söylenebilir. Ayrıca romanın sonunda bu örgüye rüya dâhil edildiğinden rüyâ ve düş fantezisinin de romana eklendiği düşünülebilir.

Galîz Kahraman romanında fantastik unsurlar bulunmakla birlikte yazarın daha çok vaka zamanının geçtiği dönem Türkiye'si'ni eleştirmesi, tenkidini evrensel bir platformdan alarak ulusal bir platforma indirgemesi romanın büyülü gerçekçi olduğunu gösteren özelliklerindedir. Yine roman kişilerinin karikatüristik olması ve yazarın bütün roman kişilerine aynı uzaklıkta davranması, roman kişilerinin kendilerini gerçekleştirmek adına bir arayışın peşinde olmaktan çok günü kurtarmaya bakması gibi durumlar da büyülü gerçekçi romanlarda rastlanmaktadır. Bunun için bu romana fantastikten ziyade büyülü gerçekçi demek gerekir.

İhsan Oktay Anar'ın eserlerine bakıldığında aslında bir Doğu fantastiği oluşturmaya çalıştığı görülür; zira beslendiği Doğu kaynaklarının üslûbunu eserlerine yansıtır. Romanlarında özellikle son paragrafta eserin gerçeklikle ilgisini sürüncemede bırakarak kararsızlık ilkesi, Şark anlatılarının dünyanın bir hayal olduğu fikrini anımsatır. Bununla birlikte yazarın kendisine has bir fantastik üslûp oluşturduğu söylenebilir. Bu üslûp, kasvetli ve hayalî mekânlardan, fantastik nesnelere, zamandaki belirsizlik ve çoğulcu anlayıştan, döngüsel olarak aynı zamanı yaşama durumundan, arkaik kelimelerden, roman eksenindeki çatışmada evrensel insanî değerleri savunan yapıdan, epik mesafe ve rivâyet usulü ile gerçekliğin sürekli olarak sorgulanmasından oluşmaktadır, denilebilir.

Tür hakkında postmodern anlatılar ile fantastiğin ilişkisi, fantastiğin felsefi yapısı, türün karşılaştırmalı olarak büyümlü gerçekçilik, ütopya, distopya, bilimkurgu ile çalışmaları yapılabilir. Yine Türk edebiyatındaki fantastik ile Batı edebiyatındaki fantastik türler bir kıyaslamaya tabi tutulabilir. Bununla birlikte tiyatro türündeki fantastik ortaya çıkartılabilir. Yazarla ilgili çalışma önerileri olarak ise eserlerindeki yoğun felsefî yapı, semboller araştırılabilir. Ayrıca Batı'da genellikle fantastik eserlerin ardısıra filmleri çekilmektedir. Bundan dolayı eserleri müdahaleye uğramadan, aynı yapısını koruyarak sinemaya aktarılabilir.



KAYNAKÇA

ADAM, Baki, *Üzeyir, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 42, İstanbul 2012, ss. 401-402.

AKALIN, Şükrü Halûk, *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, (11. Baskı), Ankara 2010.

AKDENİZ, Sıla, (2010), *Asaf Hâlet Çelebi Şiirlerinde Ara Konumda Fantastik*, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

AKSOY TOKGÖZ, İffet, (2004), *İlköğretim 4. ve 5. Sınıf Türkçe Programlarında Edebî Türlerden Öykünün Öğretiminde Yaratıcı Drama Yönteminin Etkililiği*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale.

AKTUĞ, Gökçe, (2010), *Italo Calvino'nun I Nostri Antenati Üçlemesinde Fantastik Özellikler*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

AKTULUM, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yayınları, Ankara 2014.

AKYÜZ, Kenan, *Ahmet Hâşim Şiirler*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1973.

ANAR, İhsan Oktay, (1987), *Sokrates Öncesi Varlık Sorunu*, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

ANAR, İhsan Oktay, (1994), *Antik Yunan Felsefesinde Zaman Kavramı*, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.

ANAR, İhsan Oktay, *Puslu Kıtalar Atlası*, İletişim Yayınları (56. Baskı), İstanbul 2016.

ANAR, İhsan Oktay, *Kitab-ül Hiyele*, İletişim Yayınları, (27. Baskı), İstanbul 2015.

ANAR, İhsan Oktay, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, İletişim Yayınları, (29. Baskı), İstanbul 2015.

ANAR, İhsan Oktay, *Susunlar*, İletişim Yayınları, (16. Baskı), İstanbul 2015.

ANAR, İhsan Oktay, *Amat*, İletişim Yayınları, (14. Baskı), İstanbul 2015.

ANAR, İhsan Oktay, *Yedinci Gün*, İletişim Yayınları, (2. Baskı), İstanbul 2012.

ANAR, İhsan Oktay, **Galîz Kahraman**, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.

AND, Metin, **Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası**, Yapı Kredi Yayınları, (5. Baskı), İstanbul 2015.

ANIBALLI, Francesca, (2013), **Towards An Anthropology of Literature: the Magic of Hybrid fictions**, University of Glasgow, Unpublished Doctoral Thesis, England.

ARARGÜÇ, Mehmet Fikret, **Büyülü Gerçekçilik ve Louis de Bernières'nin Latin Amerika Üçlemesi**, Çizgi Kitabevi, Konya, Ekim 2016.

ASLAN, Pelin, *Ömer Seyfettin'in Efruz Bey'i "Fantezi Roman" Mıdır?*, **1. Dünden Bugüne Ömer Seyfettin Sempozyumu**, Gönen Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2007, ss. 169-177.

ASLAN, Pelin, *Spiritüalizm, Materyalizm Ve Fantastik Üzerine Farklı Bir Hüseyin Rahmi Gürpınar Anlatısı: Ölüler Yaşıyor Mu?*, **Turkish Studies**, V. 6/1, Kış 2011, ss. 637-644.

ASLAN, Pelin, *Türk Edebiyatında Fantastik Tür Açısından Farklı Bir Durak: Halide Edip Adıvar'ın Bazı Öykülerinde Milliyetçi "Tayflar"*, **Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri**, Adana 2012, ss. 250-261.

ASLAN AYAR, Pelin, **Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960)**, İletişim Yayınları, İstanbul 2015.

ASLAN AYAR, Pelin, *Başlangıçtan 2000'lere Türkçe Edebiyatta Fantastiğin Serüveni*, **Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, ss. 110-122.

ASUTAY, Hikmet, *Çocuk Yazınının Fantastik Dünyası: Masallar*, **Turkish Studies**, V. 8, 2013, ss. 265-278.

ARAL, Ömer Yiğit, (2009), **Fantastik Resimde Mekân Kurgusuna Analitik Bakış**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik, İstanbul.

ATSIZ, Hüseyin Nihal, *Nurculuk Denen Sayıklama*, **Makaleler III**, İrfan Yayınevi, (2. Baskı), İstanbul 1997.

VERY, Robert, Serap Bezmez, Anna G. Edmonds, Mehlika Yaylalı, **İngilizce-Türkçe Redhouse Sözlüğü**, SEV Matbaacılık ve Yayıncılık Eğitim Ticaret A.Ş. 40. Bsk., İstanbul 2007.

AYDIN, İsmail, *Ütopya'dan Fantazi Edebiyat'a: Modern Medeniyete Ontolojik Güvensizliğin İfadesi, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı Yazında ve Çeviride Fantastik*, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü, 2006, ss. 109-115.

AYDIN, Mahmut, Yahyâ, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul 2013, C. 43, ss. 232-234.

AYDIN, U. Uraz, **Sihir ve Ütopya**, Versus Kitap, İstanbul 2008.

BAHTIN, Mihail, **Karnavaldan Romana**, Ayrıntı Yayınları, (3. Baskı), İstanbul 2017.

BALIK, Macit, (2011), **Latife Tekin'in Romancılığı**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2011.

BALKAN, Hüsniye Özgül, (2011), **Dino Buzzati'de Fantastik Öğeler**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

BARUT, Özlem, (2007), **Türk Sineması'nda Anlatım Tarzlarına Göre Edebiyat Uyarlamaları**, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

BAYRAM, Elif Güliz, (2004), **"Türkiye'de Polisiye Roman: Osman Aysu Romanları"**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

BAZ, İbrahim, *Necip Fazıl'da Arayış ve Önünde Durduğu Büyük Kapı Bir Arayış ve Adanış Örneği*, Metin Acıpayam, **Medeniyetimizin Büyük Dehası Necip Fazıl Kısakürek**, Akis Kitap, 2014, ss. 116-122.

BEDİR, Ahmet, **Tevhidin Yurdu, Kur'ân-ı Kerim Atlası**, C.1, Kaynak Yayınları, İstanbul 2010.

BEDİR, Ahmet, **Tevhidin Yurdu, Kur'ân-ı Kerim Atlası**, C.2, Kaynak Yayınları, İstanbul 2010.

BENGİ, Yiğit Değer, **1002. Gece Masalları**, Metis Yayınları, İstanbul 2005.

BENGİ, Yiğit Değer, *Fantastiğin Kökenleri: Mitoloji ve Gotik*, **Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, ss. 125-140.

BETTLEHEIM, Bruno, **The Uses of Enchantment**, Vintage Books, New York 2010.

BIYIK, Merve, (2013), **Metaphors of Literary Genres: A Study on Perceptions of Learners**, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

BİLGİLİ, Ali Sinan, *Tebriz*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 40, İstanbul 2011, ss. 219-222.

BOSTAN, İdris, *Navarin*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 32, İstanbul 2006, ss. 441-443.

BOTTING, Fred, **Gothic**, Routledge, New York 1996.

BROWN, Carol-Lynch, TOMLINSON, Carl M., **Essentials of Children's Literature**, Allyn and Bacon, 3. Bsk., Amerika 1999.

BOZTILKI, Gökmen, (2012), **Eğitim Boyutuyla Türk Edebiyatında Fantastik ve Masalsı Öğeler**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

BURDURLU, İsmail Hakkı, (2016), **Hector Berlioz Fantastik Senfoni'nin (Op.14) Bölümlerinden Seçilen Belirli Sahnelerin Orkestral Yorumlama Açısından Müzikal Karakter Analizi**, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

BUYRUKÇU, Muzaffer, *Hayatın Bu Yakası*, **Cumhuriyet Kitap**, S. 488, 24.06.1999.

BÜYÜKTAŞCIYAN, Liza, (2016), **Fantastik ve Sürrealizmin Görsel İletişimle İllüstrasyona Yansımaları**, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

CAMPBELL, Joseph, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, İthaki Yayınları, İstanbul 2017.

CAN, Taner, (2011), **Magical Realism In Postcolonial British Fiction: History, Nation And Narration**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

CEBECİ, Oğuz, **Psikanalitik Edebiyat Kuramı**, İthaki Yayınları, İstanbul 2004.

CHILVERS, Ian, **The Oxford Dictionary of Art**, Oxford University Press, 3. Bsk., New York 2004.

CİVELEK, Yakup, *Fantastik Edebiyat ve Binbir Gece Masalları*, **Folklor/Edebiyat**, 2008/1, S. 53, ss. 65-91.

CLAUDON, Francis, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988.

CLUTE, John-GRANT, John, **The Encyclopedia of Fantasy**, Orbit, 1996.

COHEN, Ralph, *History and Genre*, **New Literary History**, Vol. 17, No. 2, The Johns Hopkins University Press, 1986, ss. 203-218.

COOPER, Brenda, *Magical Realism in West Africa Fiction*, Routledge, 1998.

COSTER, Nayla De, *Rüya Yorumlarının Kökeni ve Gılgamış Destanı*, **Düşler, Düşlemler ve Masallar**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012, ss. 157-163.

CUARON, Alfonso, **Harry Potter ve Azkaban Tutsağı**, (**Harry Potter and the Prisoner of Azkaban**), Warner Bros, ABD, İngiltere, 4 Haziran 2004.

ÇAĞBAYIR, Yaşar, **Ötüken Türkçe Sözlük**, c. 2, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2007.

ÇANKAYA, Tuğçe, (2015), **Constructing and Deconstructing Chivalric Romance and Modern Fantasy Literature**, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

ÇELEBİ, İlyas - GÜRKAN, Salime Leyla, *Şeytan*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 39, İstanbul 2010, ss. 99-103.

ÇETİNER ÖKTEM, Züleyha, (2004), **Re/Structuring the Past/Present: The Usage of Medieval Imagery within Contemporary Postmodern British Fantasy**, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

ÇİFTÇİ, Esra, (2013), **Latife Tekin'in Romanlarında İsim Cümleleri**, Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Manisa.

ÇOKLUK, Necmiddin, (2009), **İhsan Oktay Anar ve Romanları Üzerine Bir İnceleme**, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne.

ÇOLAKOĞLU, Gözde, *Türk Musikisi İcrasında Armudî Kemeçe ve Geçirdiği Teknolojik Gelişmeler*, **38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika**

Çalışmaları Kongresi: ICANAS, Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara, ss. 179-193.

DEMİRAY, Kemal, **Edebiyatta Türler**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1971.

DEMİRTAŞ, Haşim, (2014), **Türk Sinemasında 1960-1980 Yılları Arasında Çizgi Roman Uyarlaması Fantastik Filmlerde Erkek Kahraman Temsili**, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

DENZLER, Betty, *Ünlü Olmayı Hayal Eden, Ancak Sesini Gizleyen Kadın Opera Sanatçısı*, **Düşler, Düşlemler ve Masallar**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012, ss. 31-41.

DEVELLİOĞLU, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi Yayınları, (26. Baskı), Ankara 2010.

D'HAEN, Theo, *Postmodernisms: From Fantastic To Magic Realist*, Hans Bertens, Douwe Fokkema, **International Postmodernism Theory and Literary Practice**, John Benjamins Publishing, 1997, ss. 283-293.

DISPAUX, Marie France, *İlk Sahne, Düşlem Mi, Yoksa İnşa Mı?*, **Düşler, Düşlemler ve Masallar**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012, ss. 17-29.

DROUT, Michael D. C., **Rings, Swords, and Monsters: Exploring Fantasy Literature**, Recorded Books, 2006.

ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, 10. Bsk., İstanbul 2016.

ECO, Umberto, **Alımlama Göstergelimi**, Düzlem Yayınları, Nisan 1991.

ECO, Umberto, **Açık Yapıt**, Can Sanat Yayınları, (3. Baskı), İstanbul 2016.

ERHAT, Azra, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, (15. Baskı), İstanbul 2007.

ERİŞEN, Doğan, *Ya Öyle Olsaydı? Bilimkurgu-Fantastik ve Hakikat Üzerine Bir İnceleme*, **Varlık**, Mart 2014, S. 1278, ss. 9-12.

EROĞLU, Adalet, (2013), **The Analysis Of The Works Of Angela Carter: The Passion Of New Eve And Wise Children Through Magical Realism**, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli.

ERSİN TUTAN, Defne, (2006), **Postmodern Fabulation in the Postcolonial Novels of Salman Rushdie and Ben Okri**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

ERTEKİN, Aydın, **Fantastik Yazın**, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013.

ERTEM, Cengiz, *Fantastik Edebiyat ve Tekinsizlik Kavramı: Edebiyatımızdan Bir Örneklemeye Denemesi*, **Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı Yazında ve Çeviride Fantastik**, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü, 2006, ss. 11-24.

ESED, Muhammed, **Kur'an Mesajı Meal – Tefsir**, İşaret Yayınları, (5. Baskı), İstanbul 2002.

ETUŞ, Özlem İlker, *Yazınsal Söylemde Fantastik Doku: Bilişbiçembilimsel Bir Yaklaşım*, **Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı Yazında ve Çeviride Fantastik**, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü, 2006, ss. 83-94.

EYİCE, Semavi, *Galata Kulesi*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 13, İstanbul 1996, ss. 313-316.

FABRIZI, Mark Anthony, (2012), **Teaching critical literacy skills through fantasy literature: Case studies from three Connecticut high schools**, Kingston University, Unpublished Doctoral Thesis, England.

FARIS, Wendy B., **Ordinary Enchantments**, Vanderbilt University Press, Nashville 2004.

FAYDA, Mustafa, *Abdullah b. Sa'd b. Ebû Serh*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul 1988, C. 1, ss. 130-131.

FEHD, Tevfik, *Lât*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 27, Ankara 2003, ss. 107-108.

Français/Turc Dictionnaire Büyük Sözlük Fransızca\Türkçe, Milliyet 1990.

FREUD, Sigmund, **Düşlerin Yorumu I**, Payel Yayınevi, (6. Baskı), İstanbul 2015.

FURBY, Jacqueline, HINES, Claire, **Fantastik**, Kolektif Kitap, İstanbul 2014.

GALLOTTA, Aldo, *Ceneviz*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 7, İstanbul 1993, ss. 369-365.

GENÇOSMAN, Kemal Zeki, **Türk İsimleri Sözlüğü**, Hürriyet Yayınları, İstanbul 1975.

GÖKÇEK, Hülya Sadiye, (2013), **Gülten Dayıoğlu'nun Gençlik Romanlarında Fantastik Unsurlar**, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun.

GRIMAL, Pierre, **Mitoloji Sözlüğü**, Sosyal Yayınlar, İstanbul 1997.

GÜLER, Mehmet, *Öyküde Fantezi/Düşlem*, **Adam Öykü**, Mart-Nisan 2004, S. 51, s. 118-124.

GÜLSOY, Murat, *Kim Korkar Popüler Edebiyattan?*, **Notos Öykü**, S. 34, Haziran-Temmuz 2012, ss. 35-37.

GÜNDÜZ, Osman, **İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası**, Grafiker Yayınları, (2. Baskı), Ankara 2012.

GÜNEY, K. Murat, **Başka Dünyalar Mümkün**, Varlık Yayınları, İstanbul 2007.

HAMÎDULLAH, Muhammed – AVCI, Casim, *Uhud Gazvesi*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul 2012, C. 42, ss. 54-57.

HARMAN, Ömer Faruk, *Dânyâl*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul 1993, C.8, ss. 480-481.

HARMAN, Ömer Faruk, *Dâvûd*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 9, İstanbul 1994, ss. 21-24.

HARMAN, Ömer Faruk, *Hâbil ve Kâbil*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 14, İstanbul 1996, ss. 376-378.

HARMAN, Ömer Faruk, *Hûd*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul 1998, C. 18, ss. 279-281.

HARMAN, Ömer Faruk, *İbrâhim*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul 2000, C. 21, ss. 266-272.

HARMAN, Ömer Faruk, *İdrîs*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul 2000, C. 21, ss. 478-480.

HARMAN, Ömer Faruk, *İsa*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul 2000, C. 22, ss. 465-472.

HARMAN, Ömer Faruk, *İsmâil*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul 2001, C. 23, ss. 76-80.

HARMAN, Ömer Faruk, *Musa*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul 2006, C. 31, ss. 207-213

HARMAN, Ömer Faruk, *Nûh*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 33, İstanbul 2007, ss. 224-227.

HARMAN, Ömer Faruk - AKKAYA, Hüseyin, *Süleyman*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 38, İstanbul 2010, ss. 56-62.

HARMAN, Ömer Faruk, *Yafes*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 43, İstanbul 2013, ss. 174-175.

HORNBY, A. S., **Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English**, Oxford University Press, (6. Baskı), Oxford 2000.

HUR, Nevin, (2011), **Fantastik Bir Roman Olarak "Havada Yürüyen"**, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

INDICK, William, **Ancient Symbology in Fantasy Literature**, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina 2012.

İLHAN, Nilüfer, *Murathan Mungan'ın Fantastik Bir Polisiye Romanı: Şairin Romanı*, **International Journal of Social Science**, C. 6 S. 7, Temmuz 2013, ss. 563-579.

İNNECİ BOZKAPLAN, Dilek, (2010), **1990–2008 Arası Çocuk Edebiyatımızda Fantastik ve Bilim-Kurgu Romanlar Üzerinde Bir İnceleme**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.

JACKSON, Rosemary, **Fantasy: The Literature of Subversion**, Routledge, Londra 1981.

JAMES, Edward - MENDELSON, Farah, **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**, Cambridge University Press, Cambridge 2012.

KABAKLI, Ahmet, **Türk Edebiyatı**, C. 1, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, (14. Baskı), İstanbul 2008.

KAÇAR, Naile, (2008), **A Descriptive Study On The Translation Of Children's Fantasy Literature: The Chronicles of Narnia**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

KAHRAMAN, Tuğba, (2015), **Türk Edebiyatının Hayalperest Çocuğu Fantastik Edebiyatın İlköğretim (5.6.7.8) Kitaplarına Yansıması**, Başkent

Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

KAHYA, Esin, *Hipokrat, Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1998, C. 18, s. 119-121.

KAMRAN, Shezra, (2014), **Fantastic languages: C. S. Lewis and Ursula K. Le Guin.**, Unpublished Doctoral Thesis, University of Glasgow 2014, England.

KANDİLCİ, Elçin, (2013), **Text As A Fantastic Fiction, Film As A Gothic Fantasy: A Critical Study Of Charlie And The Chocolate Factory**, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli.

KANGÜLEÇ, Kübra, (2012), **The Treatment of Official History In the Context of Magical Realism: Salman Rushdie's The Moor's Last Sigh and The Enchantress of Florence**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

KAPLAN, Mehmet, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1**, Dergâh Yayınları, (10. Baskı), İstanbul 2012.

KARABAYRAKTAR, Duygu, (2010), **Fantastik Sinema ve Görsel Efekt "Bir Tahta Parçası"**, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

KARACA, Selda, (2010), **İhsan Oktay Anar'ın Romanları Üzerine Bir Araştırma**, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van.

KARACA, Şeyma, (2013), **Fantastic and Science Fictional Elements in Ray Bradbury's Stories**, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van.

KARLIDAĞ, Esra, (2010), **İhsan Oktay Anar'ın Romanlarının Çözümlemesi**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

KARTAL, Seda Gül, (2007), **Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Roman ve Hikâyelerinde Fantastik Ögeler (1923-1960)**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

KATZ, Eric, *The Rings of Tolkien and Plato: Lessons in Power, Choice, and Morality*, Gregory Bassham, Eric Bronson, **The Lord of the Rings and Philosophy**, Open Court, 2. Bsk., Amerika 2004, ss. 5-20.

KEÇELİ, Fatma, *Güngör Dilmen'in Oyunlarında "Mitolojik, Tarihsel ve Fantastik Olan"ın Kullanımı*, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Ankara 2003, S. 16, ss. 18-45.

KIRGIZ, Şenay, (2010), **E.T.A Hoffmann'ın Eserlerinde Fantastik Öğeler**, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

KOÇ, Gülnur, (2006), **Türk Resminde Fantastik Eğilimler**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

KOÇAKOĞLU, Ahmet, (2008), **İhsan Oktay Anar, Hayatı-Eserleri-Sanatı**, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya.

KOÇAKOĞLU, Ahmet, **Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar**, Palet Yayınları, Konya 2010.

KOÇYİĞİT, Mesut, (2017), **İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında "Karnaval"ın İzleri**, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

KORKMAZ, Ramazan - ÖZCAN, Tarık, *1950 Sonrası, Türk Edebiyatı Tarihi*, c.4, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, (2. Baskı), İstanbul 2007.

KORMAN, Mehmet, (2017), **Roots & Branches of Crime: A Genre Study of Detective Fiction**, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

KÖNÜ, Simge, (2011), **A Comparative Analysis of "Dear Shameless Death" and "One Hundred Years of Solitude"**, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

LAPLANCHE, J. / PONTALIS, J.B., **Temel Düşlem / Kökenlerin Düşlemleri / Düşlemin Kökenleri**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002.

LEAL, Luis, *Magical Realism in Spanish America*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, **Magical Realism**, Duke University Press, Londra 1995, ss. 119-124

LUGAL, Necati, **Firdevsî, Şahnâme**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2009.

MANLOVE, Colin, **From Alice to Harry Potter Children's Fantasy in England**, Cybereditions, New Zeland 2003.

MAŞKILI, Sema, (2006), **Avrupa Sanatı'nda Romantizm'den Günümüze Fantastik Eğilimler**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

MATTHEWS, Richard, **Fantasy The Liberation of Imagination**, Routledge, New York 2011.

MENDLESOHN, Farah, **Rhetorics of Fantasy**, Wesleyan University Press, Amerika 2008.

MIKKELSEN, Nina, **Powerful Magic**, Teachers College Press, Amerika 2005.

MOHEBBI, Fatemeh, (2016), **Gulamhüseyin Saedi, Edebi Kişiliği Ve Tiyatro Eserleri**, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

MORAN, Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3**, İletişim Yayınları, 14. Bsk., İstanbul 2010.

MURRAY, Peter and Linda, **The Penguin Dictionary of Art & Artists**, Penguin Books, 5. Bsk., İngiltere 1983.

NEYDİM, Necdet, *Fantastik Çocuk Edebiyatı Yazınsallığa Açılan Bir Kapı Mı, Yoksa Bir Tehlike Mi?*, **Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı Yazında ve Çeviride Fantastik**, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü, 2006, ss. 95-107.

NOYAN, Sema, (2013), **Türk Romanında Mistisizm (1923-1980)**, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

OKAY, M. Orhan, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, (3. Baskı), İstanbul, Eylül 2013.

OKTAY, Ahmet, **Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923 – 1950**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.

OLSEN, Lance, *Prelude: Nameless Things and Thingless Names (1987)*, David Sandner, **Fantastic Literature, A Critical Reader**, Praeger, Amerika 2004, ss. 274-292

OLUR ÇEKER, Yasemin, (2011), **Cumhuriyet Dönemi Fantastik Türk Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme**, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne.

OSKAY, Ünsal, **Çağdaş Fantazya**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2014.

ÖKTEMGİL TURGUT, Canan, (2003), **Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik**, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

ÖNEN, Yaşar - ŞANBEY, Cemil Ziya, **Almanca – Türkçe Sözlük 1 A-N**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1993.

ÖNER, Gürses, **Türkiye'de Bilimkurgu, Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, ss. 56-62.

ÖNTÜRK, Abdulkadir, (2017), **Sadık Yemni'nin Eserlerinin Fantastik Açıdan İncelenmesi**, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van.

ÖZAKIN, Duygu, *Bulgakov ve Márquez'de Realizmin Öteki Yüzü: Toplumsal Başkaldırı Aracı Olarak Fantastik ve Büyülü Gerçekçi Edebiyat*, **IV. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi**, Kırıkkale 2013, ss. 143-156.

ÖZAYDIN, Abdülkerim, Aragon, **Türkiye Diyanet Vakfı, İslâm Ansiklopedisi**, C. 3, İstanbul 1991, s. 263-265.

ÖZBEK, Emin Erdem, (2010), **İhsan Oktay Anar'ın "Suskunlar" Romanında Cümlelerin Öğeleri**, Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir.

ÖZBEK, Yılmaz, **Postmodernizm ve Ahımlama Estetiği**, Çizgi Kitabevi, (2. Baskı), Konya 2013.

ÖZCAN, Abdülkadir, *Baba Câfer Zindanı*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul 1991, C. 4, ss. 366-367.

ÖZDEMİR, Emin, **Yazımsal Türler**, Bilgi Yayınevi, (6. Baskı), Ekim 2007.

ÖZDEMİR, Ferudun, **Gülnihal**, Nesil Yayınları, İstanbul 2016.

ÖZDEMİR, Gülseren, (2013), **İhsan Oktay Anar'ın Romanları**, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir.

ÖZEK, Ali, **Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, (2. Baskı), Ankara 1993.

ÖZER, Mehmet, **Fotoğraf Okumaları**, NotaBene Yayınları, İstanbul 2017.

ÖZERVARLI, M. Sait, *Mâlik*; **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 29, Ankara 2004, ss. 40-42.

ÖZGÜN, Ebru, (2012), **İhsan Oktay Anar'ın Romanlarına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

ÖZLÜK, Nuran, **Türk Edebiyatında Fantastik Roman**, Hiperlink Yayınları, İstanbul 2011.

ÖZÖNDER, Hasan, *Uzluk, Feridun Nafiz*, **Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul 2012, C. 42, ss. 257-258.

ÖZSEVGİ, Yıldırım, (2010), **Angela Carter'ın Büyülü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyülü Gerçekçilik**, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

ÖZTOKAT, Nedret, *Fantastiği Tanımlamak: Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler*, **Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı Yazında ve Çeviride Fantastik**, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü, 2006, ss. 37-46.

ÖZTÜRK, Mustafa, *Âdem, Cennet ve Düşüş*, **Milel ve Nihal**, Yıl 1 Sayı 2 Haziran 2014, ss. 151-186.

ÖZTÜRK, Mustafa, *Zülkarneyn*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 44, İstanbul 2013, ss. 564-567.

ÖZYILDIRIM, Işıl İnce, **Tür Çözümlemesi: Türkçe Metin İncelemeleri ve Karşılaştırmalar**, BilgeSu Yayıncılık, Ankara 2010.

PARLATIR, İsmail, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, Yargı Yayınevi, (7. Baskı), Ankara 2014.

PEDANI, Maria Pia, *Venedik*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 43, İstanbul 2013, ss. 44-47.

PEKTAŞ, Ali, “*Zaman Zaman Mutlu Bir İnsanım*”, **Kitap Zamanı**, S. 41, Haziran 2009, s. 8.

POSPELOV, Gennadiy N., **Edebiyat Bilimi II**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1985.

PROPP, V. Ja., **Masalların Yapısı ve İncelenmesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları**, Ankara 1987.

RABKIN, Eric S., **Fantastic Worlds Myths, Tales, and Stories**, Oxford University Press, New York 1979.

RAGLAN, Lord, **The Hero A Study in Tradition, Myth, And Drama**, Watts&Co, Londra 1949.

RITTER, Hellmut, **Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.

SAID, Edward W., **Culture and Imperialism**, Vintage Books, New York 1994.

SAKAOĞLU, Saim, **Anadolu-Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Kataloğu**, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1980.

SARI, Mehmet, (2009), **Metinlerarası Bağlamında İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Kutsal Metinlerin İzleri**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

SCAGGS, John, **Crime Fiction**, Routledge, New York 2005.

SCANU, Ada Myriam, **Art Nouveau Art Fantastique**, Bolonya Üniversitesi, 2004.

SCOGNAMILLO, Giovanni - DEMİRHAN, Metin, **Fantastik Türk Sineması**, Kabalcı Yayınevi, (2. Baskı), İstanbul 2005.

SEVER, Sedat, *Mo'nun Gizemi'nin Yazınsal ve Eğitsel Özellikleri*, **Roman Kahramanı Fadiş'in Doğumunun 30. Yılında Türk Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yazarı Gülten Dayıoğlu ve Yazını**, Altın Kitaplar Yayınevi, Eskişehir 2001, ss. 29-38.

SEYFETTİN, Ömer, **Bütün Hikâyeleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011.

SİPAHİOĞLU, Başak, (2006), **1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

SOMAY, Bülent, Açılış Konuşması, **Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, ss. 9- 26.

SOYKAN BAYKAL, Füsün, İsmail Yiğit, Ahmet Kavas, Kadir Pektaş, *Tunus*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 41, İstanbul 2012, ss. 384-400.

STABLEFORD, Brian, **Historical Dictionary of Fantasy Literature**, The Scarecrow Press, Amerika 2005.

STEINMETZ, Jean-Luc, **Fantastik Edebiyat**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006.

STENDHAL, **Kırmızı ve Siyah**, Bordo-Siyah Yayınları, 2. Bsk., İstanbul 2019.

SULLIVAN, Ceri-WHITE, Barbara, **Writing and Fantasy**, Routledge, Amerika 1999.

SUNGENIS, Robert A., **Bob's Dictionary of Big Words**, CAI Publishing, Amerika 2016.

ŞENEL, Selvi, (2009), **Fantastik Sinema ve Günlük Düşünce: Yüzüklerin Efendisi Üzerine Bir Ahımlama Çalışması**, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

TAN, Serhat Ahmet, **Kayıp Besmele**, Şira Yayınları, İstanbul 2016.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

TANRISEVER, Bahar, "*Yalnız Olmadığımı Hissettim*", **Cumhuriyet Kitap**, nr. 645, 27 Haziran 2002.

TAŞ, Cumhuri, (2009), **Çağdaş Türk Romanında Din ve Tasavvuf (1980 Sonrası)**, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van.

TAŞ, İnci, (2009), **1980- 2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar**, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli.

TECİMOĞLU, Burcu, (2008), **Magical Realism in Toni Morrison's Beloved and Song of Solomon**, Doğu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

TEKER GARCIA, Ayfer, **Latin Amerika Edebiyatı'nda Büyülü Gerçekçilik**, Ürün Yayınları, Ankara 2010.

TEKİN, Kuğu, (2010), **Parody In The Context Of Salman Rushdie's Magical Realistic Fiction: Midnight's Children, The Moor's Last Sigh, And**

Shalimar The Clown, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

TEZEL, Damla, (2013), “**Kadınsız Romancı**”nın Kadınları: İhsan Oktay Anar, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

TODD, Ines Asceric, **Dervishes and Islam in Bosnia**, Brill, Boston 2015.

TODOROV, Tzvetan, **Edebiyat Kavramı**, Sel Yayıncılık, (2. Baskı), İstanbul 2015.

TODOROV, Tzvetan, **Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**, Metis Yayınları, (2. Baskı), İstanbul 2012.

TODOROV, Tzvetan, **The Poetics of Prose**, Oxford University Press, 1977.

TOKDEMİR, Gökçe, (2008), **Worlds Subverted: A Generic Analysis Of The Lion, The Witch And The Wardrobe, The Subtle Knife, And Harry Potter And The Philosopher’s Stone**, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

TOLKIEN, J.R.R., **Peri Masalları Üzerine**, AltıKırkBeş Yayın, İstanbul 1999.

TOMBS, Pete, **Fantastik Filmler Uzakdoğu’dan Güney Amerika’ya**, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 2004.

TOPALOĞLU, Bekir, *Cehennem*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C.7, İstanbul 1993, ss. 227-233.

TOSUN, Necip, **Doğu’nun Hikâye Kuramı**, Büyüyenay Yayınları, (2. Baskı), İstanbul 2017.

TOYMAN, Yeliz Özge, (2006), **Nazlı Eray’ın Roman Dünyasında Düşü Ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu İle Fantastik Unsurlar**, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta.

TUNCEL, Metin - BOSTAN, İdris, *Malta*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 27, Ankara 2003, ss. 538-542.

TÜRKEŞ, Ömer, *Bilimkurgu ve Fantazyanın Türkçe Sınırları*, **Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, ss. 141-156.

UĞUR, Veli, *1980 Sonrası Türkiye’de Bilimkurgu Romanları*, **Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, ss. 63-70.

UĞUR, Veli, Türk Edebiyatında Fantastik Roman, **İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, S. 42, 2011, ss. 133-155.

UĞURLU, Fırat, (2009), **İhsan Oktay Anar'ın Amat Romanında Mitlerin İşlevi**, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

URGAN, Mîna, **İngiliz Edebiyatı Tarihi**, Yapı Kredi Yayınları, (3. Baskı), İstanbul 2004.

USMAN, Gökçen, (2011), **The Use Of History And Fantasy in Jeanette Winterson's The Passion And Sexing The Cherry**, Atılım Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

USTAOSMANOĞLU, Mahmud, **Kur'ân-ı Mecîd ve Tefsirli Meâl-i Âlîsi**, Ahıska Yayınevi, İstanbul 2014.

UTANIR, Ayşen, (2012), **İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Erkekler ve Erkeklik İmgesi**, Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep.

UYANIK, Seda, *Bir Osmanlı Bilimkurgusu: Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, **Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, ss. 49-55.

UYSAL, Emrah, (2009), **Komet ve Mehmet Güteryüz'ün Resimlerinde Fantastik Figürasyon ve Mekan Yorumları**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik, İzmir.

VAX, Louis, **Arte y Literatura Fantasticos**, Editorial Universitaria De Buenos Aires, 1965.

WALTER, Roland, **Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction**, Vervuert Verlag, 1993.

WAYNE, Michael, *The Highbrow Intertextuality and Middlebrow Reception of Criminal Minds*, Valentina Marinescu, Silvia Branea, Bianca Mitu, **Critical Reflections on Audience and Narrativity**, Ibidem Press, Stuttgart 2014, ss. 49-62.

WELLEK René - WARREN, Austin, **Edebiyat Teorisi**, Dergâh Yayınları, (4. Baskı), İstanbul 2016.

WHITE, Michael, **Yüzüklerin Efendisi'nin Yaratıcısı Tolkien**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2003.

WITTSTEIN, Ludwig, **Tractatus Logico-Philosophicus**, Dover Publications, New York 1999.

YALÇIN, Alemdar – AYTAS, Gıyasettin, **Çocuk Edebiyatı**, Akçağ Yayınları, (2. Baskı), Ankara 2003.

YARDIMCI, Sibel, *Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı?*, **Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2015, ss. 71-109.

YAZICI, Ayla, *Sunuş, Düşler, Düşlemler ve Masallar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012, ss. xi-xii.

YEŞİLYURT, Şamil - ÖNEN, Elif Esra, *Fantastik Bir Anlatı: Zaragoza'da Bulunmuş El Yazması*, **Hikmet**, S. 26, Kasım 2015, ss. 114-134.

YILDIRIM, Ceylan, (2011), **Sylvie Germain'in Gecelerin Kitabı Ve Ambergece Adlı Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

YILDIRIM, Mehmet Ali, **Dersâdet Sanayi Mektebi İstanbul Sanayi Mektebi (1868 – 1926)**, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2012.

YILDIRIM, Suzan, (2009), **The Tradition Of Magical Realism In Contemporary Turkish And English Literature: A Comparative Analysis Of "Dear Shameless Death" By Latife Tekin And "Nights At The Circus" By Angela Carter**, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya.

YILMAZ, Ahmet, (1999), **Les Elements Fantastiques Dans Les Contes Et Nouvelles De Guy De Maupassant**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

YILMAZ, Ebru Burcu, *Geceye Söylenen Masallar: Fantastik Anlatılarda Gerçeküstünün İşlevi*, **Turkish Studies**, V. 6/3, Yaz 2011, ss. 1315-1328.

YİĞİT, İsmail, *Emevîler*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 11, İstanbul 1995, ss. 87-104.

YONAR, Gönül, **Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2011.

YURDAGÜR, Metin, Tâgût, **Türkiye Diyânet Vakfı, İslâm Ansiklopedisi**, C. 9, İstanbul 2010, s. 372.

YURTKULU YILMAZ, Emel, (2007), **20. Yüzyıla Kadar İllüstratif Yaklaşımlarda Fantastik Etkisi**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

YURTKULU YILMAZ, Emel, (2011), **Modern Mitoloji Üretiminde Fantastik Franco-Belge BD (Çizgi Roman)**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir.

YÜCEDOĞRU, Tefik, *Tekvin*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul 2011, C. 40, ss. 388-390.

YÜCELEN, Ayşe Selcen, (2011) **Fantastik Realizmde Kurgu ve Kompozisyon**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

WEB KAYNAKLARI

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/omuefd/article/view/5000118075/5000109557> (E.T: 3.7.18) .

<https://www.britannica.com/art/esperpento> (E.T: 3.7.18).

<http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/774884-1995te-kuzey-irakta-celik-harekatindaydim#> (E.T: 7.7.2018).

<https://en.wikipedia.org/wiki/Fabulation>, E.T: 15.7.18).

http://visualmemory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf (E.T: 17.7.18).

https://www.academia.edu/6369878/Okt_Yavuz_GUNES_Fantastik_Ogeler_Iceren_Romanlar_Icin_Tasnif_Denemesi (E.T: 7.9.18) .

https://www.academia.edu/26046458/Ya_%C3%96yle_Olsa_-_Bilimkurgu_and_Fantastik_Yaz%C4%B1n%C4%B1_ve_Hakikat_%C4%B0li%C5%9Fkisi_%C3%9Czerine_Bir_%C4%B0nceleme (E.T: 7.9.18).

<https://www.researchgate.net/publication/313010274> (E.T: 7.9.18).

<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Kubelik-Rafael.htm> (E.T: 13.11.18).

<http://www.kazimcapaci.com/klasikmuzikpdf/rossini-lagazzaladra.pdf> (E.T: 17.11.18).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Kabakçı_Mustafa_İsyanı (E.T: 17.11.18).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Alemdar_Mustafa_Paşa (E.T: 17.11.18).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Vaka-i_Hayriye (E.T: 17.11.18).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Yunan_İsyanı (E.T: 24.11.18).

<http://tarihinizinde.com/etiket/2-mahmut-kiyafet-devrimi/> (E.T: 24.11.18).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Tanzimat_Fermanı (E.T: 24.11.18).

<https://eksisozluk.com/kitab-ul-hiyel--3664119?p=9> (E.T: 24.11.18).

<https://www.google.com.tr/maps/search/elem+sokak/@40.5846031,28.3322602,9z>
(E.T: 5.12.18).

<https://www.google.com.tr/maps/place/Derman,+Derman+Mahallesi,+63290+Haliliye%2F%C5%9Eanl%C4%B1urfa/@37.1980212,38.8965414,14z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x153466863c59a1ad:0x46fc82069f316648!8m2!3d37.198023!4d38.914094> (E.T: 5.12.18).

<https://www.google.com.tr/maps/place/Ac%C4%B1payam,+20800+Ac%C4%B1payam%2FDenizli/@37.4264582,29.3284359,4578m/data=!3m2!1e3!4b1!4m5!3m4!1s0x14c72b35cec73a0b:0xc5207dc846da3b55!8m2!3d37.426385!4d29.351143> (E.T: 5.12.18).

<https://www.google.com.tr/maps/@39.7876282,26.3407993,1058m/data=!3m1!1e3>
(E.T: 5.12.18).

<http://www.hurriyet.com.tr/bursada-roman-mahallesine-dini-kulliye-40482276> (E.T: 6.12.18).

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Porfiria> (E.T: 6.12.18).

https://moovitapp.com/index/tr/toplu_ta%C5%9F%C4%B1ma-Fatti_I_Viaggi_Tuoi-Napoli_e_Campania-site_28111172-882 (E.T: 6.12.18).

<https://www.google.com.tr/maps/place/Diwana,+Haryana,+Hindistan/@29.2947389,76.9601674,14z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x390dc50f0ec751cb:0x143f07e98250580a!8m2!3d29.2926899!4d76.9815877> (E.T: 6.12.18).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Bhagavat_Gita (E.T: 8.12.18).

<https://eksisozluk.com/ehriban--1584627> (E.T: 8.12.18).

<https://www.ismininlanlaminedirx.com/abuzer-isminin-anlami-nedir-1915/> (E.T: 8.12.18).

<https://onedio.com/haber/bilimsel-arastirmalara-konu-olmus-dunyanin-en-pahali-enstrumani-stradivarius-kemanlari-744874> (E.T: 8.12.18).

- <http://www.tas-istanbul.com/portfolio-view/galata-saint-pierre-katolik-kilisesi/> (E.T: 17.12.18).
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Matapan_Muharebesi (E.T: 18.12.18).
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Parmenides> (E.T: 18.12.18).
- https://en.wikipedia.org/wiki/Emilio_Santos_Corchero (E.T: 18.12.18).
- https://en.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Cotoner (E.T: 18.12.18).
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Etmeydanı> (E.T: 21.12.18).
- <https://taberani.wordpress.com/2014/02/page/11/> (E.T: 21.12.18).
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Samson> (E.T: 3.1.19).
- https://tr.wikipedia.org/wiki/II._Ahmed (E.T: 3.1.19).
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Şaban> (E.T: 3.1.19).
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Yenikapı_Mevlevihanesi (E.T: 3.1.19).
- http://eksd.org.tr/makamlar/muhayyer_makami_yeni.php (E.T: 3.1.19).
- <http://www.eksd.org.tr/cargah-makami/> (E.T: 4.1.19).
- <http://www.eksd.org.tr/neva-makami/> (E.T: 4.1.19).
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Preveli> (E.T: 4.1.19).
- <http://www.eksd.org.tr/huseyni-makami/> (E.T: 4.1.19).
- <https://www.istanbul.net.tr/istanbul-rehberi/dini-mekanlar/yeni-camii/37/5> (E.T: 4.1.19).
- <http://www.misircarsisi.org.tr/> (E.T: 4.1.19).
- <http://galatamevlevihanesimuzesi.gov.tr/TR-200407/muze-hakkinda.html> (E.T: 4.1.19).
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Raphael_\(given_name\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Raphael_(given_name)) (E.T: 4.1.19).
- neyneva.com/kiz-ney/ (E.T: 4.1.19).
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Lazar_\(name\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lazar_(name)) (E.T: 4.1.19).
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Balthazar_\(given_name\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Balthazar_(given_name)) (E.T: 4.1.19).
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Gregory_\(given_name\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Gregory_(given_name)) (E.T: 4.1.19).
- [https://tr.wikipedia.org/wiki/Yahuda_\(havari\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Yahuda_(havari)) (E.T: 4.1.19).
- http://www.suleyman-ates.com/index.php?option=com_content&view=article&id=745:2013-07-16-17-56-32&catid=52:temmuz-2013&Itemid=62 (E.T: 14.1.19).
- https://tr.wikipedia.org/wiki/II._Abdülhamid (E.T: 29.1.19).

- <http://www.millisaraylar.gov.tr/saraylar/yildiz-sarayi-sale> (E.T: 29.1.19).
- <http://www.millisaraylar.gov.tr/saraylar/dolmabahce-sarayi> (E.T: 29.1.19).
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Tarabya> (E.T: 29.1.19).
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Paris_Üniversitesi (E.T: 29.1.19).
- <http://www.tas-istanbul.com/portfolio-view/beyoglu-tokatliyan-oteli/> (E.T: 29.1.19).
- https://tr.wikipedia.org/wiki/İstiklal_Caddesi (E.T: 29.1.19).
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Sultanahmet_Cezaevi (E.T: 29.1.19).
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kuledibi> (E.T: 29.1.19).
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Konsolit_Hani (E.T: 29.1.19).
- <http://www.milliyet.com.tr/-oren-bayan-cinayetinde-tuyler-gundem-2001392/> (E.T: 29.1.19).
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Büyük_Kulüp (E.T: 29.1.19).
- www.osmanli700.gen.tr/olaylar/olayd2.html (E.T: 29.1.19).
- [https://tr.wikipedia.org/wiki/Sargon_\(Akad_kralı\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sargon_(Akad_kralı)) (E.T: 29.1.19).
- https://tr.wikipedia.org/wiki/II._Ramses (E.T: 29.1.19).
- http://www.wikiwand.com/tr/I._Darius (E.T: 29.1.19).
- http://www.wikiwand.com/tr/Romulus_ve_Remus (E.T: 29.1.19).
- http://www.wikiwand.com/tr/J%C3%BCI_Sezar (E.T: 29.1.19).
- http://www.wikiwand.com/tr/I._Konstantin (E.T: 29.1.19).
- http://www.wikiwand.com/tr/I._Alarik (E.T: 29.1.19).
- http://www.wikiwand.com/tr/I._William (E.T: 29.1.19).
- http://www.wikiwand.com/tr/I._Richard (E.T: 29.1.19).
- [http://www.wikiwand.com/tr/John_\(%C4%B0ngiltere_kral%C4%B1\)](http://www.wikiwand.com/tr/John_(%C4%B0ngiltere_kral%C4%B1)) (E.T: 29.1.19).
- http://www.wikiwand.com/tr/I._Isabel (E.T: 29.1.19).
- http://www.wikiwand.com/tr/Kristof_Kolomb (E.T: 29.1.19).
- http://www.wikiwand.com/tr/XVI._Louis (E.T: 29.1.19).
- http://www.wikiwand.com/tr/Marie_Antoinette (E.T: 29.1.19).
- http://www.wikiwand.com/tr/Leviathan#/Leviathan'%C4%B1n_Do%C4%9Fu%C5%9Fu:_Hak_ve_%C3%96zg%C3%BCr%C3%BCklerin_Koruyucusu_Olarak_Development (E.T: 29.1.19).
- http://www.wikiwand.com/tr/Karl_Marx (E.T: 30.1.19).
- http://www.wikiwand.com/tr/II._Nikolay (E.T: 30.1.19).

- http://www.wikiwand.com/tr/Adolf_Hitler (E.T: 30.1.19).
- http://www.wikiwand.com/tr/%C3%89mile_Zola (E.T: 30.1.19).
- <http://www.wikiwand.com/tr/K%C4%B1tmir> (E.T: 30.1.19).
- <https://www.wikiwand.com/tr/Nas%C4%B1riye> (E.T: 4.2.19).
- [https://www.wikiwand.com/en/Alexander_Fisher_\(painter\)](https://www.wikiwand.com/en/Alexander_Fisher_(painter)) (E.T: 4.2.19).
- <http://www.istanbul.com/tadini-cikar/istanbulun-en-eski-pastanesi-baylan-pastanesi.html> (E.T: 17.2.19).
- <http://www.nerenerede.com/ne-nere-sanliurfa-zengetil-koyu-nerede.htm?id=49348> (E.T: 17.2.19).
- <https://www.wikiwand.com/tr/Ukulele> (E.T: 18.2.19).
- https://www.wikiwand.com/tr/Ulucanlar_Cezaevi_M%C3%BCzesi (E.T: 18.2.19).
- <https://www.wikiwand.com/tr/Versay> (E.T: 18.2.19).
- https://www.wikiwand.com/tr/Ermitaj_M%C3%BCzesi (E.T: 18.2.19).
- <https://www.wikiwand.com/tr/Boston> (E.T: 18.2.19).
- https://www.wikiwand.com/tr/Galapagos_Adalar%C4%B1 (E.T: 18.2.19).
- https://www.wikiwand.com/tr/Z%C3%BCcrih_%C3%9Cniversitesi (E.T: 18.2.19).
- https://www.wikiwand.com/tr/Piyale_Pa%C5%9Fa_Camii (E.T: 17.2.19).
- https://www.wikiwand.com/tr/Ye%C5%9Fil%C3%A7am_Soka%C4%9F%C4%B1 (E.T: 18.2.19).
- <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/32031> (E.T: 19.2.19).
- <http://www.cvm.qc.ca/encephi/syllabus/litterature/19e/fantastique.htm> (E.T.: 13.5.19).
- https://www.wikiwand.com/en/Clark_Gable (E.T: 14.5.19).
- <https://egoistokur.com/hikmet-hukumenoglu-korku-edebiyati-bizde-ticari-olarak-ayakta-duramaz/> (E.T: 14.5.19).
- <http://izedebiyat.com/yazi.asp?id=15823> (E.T: 14.5.19).
- <http://www.gnoxis.com/fantastik-edebiyat-ve-hayal-gucu-17866.html?highlight=Bar%C4%B1%C5%9F+M%C3%BCstecapl%C4%B1o%C4%9Flu> (E.T: 15.5.19).
- <https://davetsizmisafir.org/2005/03/07/bulent-somay-ile-bilimkurgu-ve-fantazi-edebiyati-uzerine/> (E.T: 15.5.19).

<http://www.sabitfikir.com/dosyalar/fantastik-edebiyat-kara-deligin-icinde-kucuk-oyuncu-isik-toplarinin-pesinde&referer=81590> (E.T: 15.5.19).

<http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx> (E.T: 15.5.19).

<https://www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=401> (E.T: 14.5.19).

<https://www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=323> (E.T.: 15.5.19).

<http://www.ogretmen.info/makale/17.pdf> (E.T: 16.5.19).

<https://oggito.com/icerikler/ihsan-oktay-anar-bunlar-roman-belgesel-degil-/5135>
(E.T: 17.5.19).

<https://www.youtube.com/watch?v=AsL8sViwGgo> (E.T: 18.5.19).

ÖZGEÇMİŞ

30 Nisan 1990'da Giresun'da doğdu. İlköğrenimini sırasıyla Ankara-Göktürk İlköğretim Okulu, Giresun, Bulancak-Yunus Emre İlköğretim Okulu ve Cumhuriyet İlköğretim Okulu'nda tamamladı. Orta öğrenimini Bulancak, Yabancı Dil Ağırlıklı Lisesi'nin Yabancı Dil Bölümü'nde gördü. 2007'de Atatürk Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne başlayıp 2011 yılında bu bölümü bitirdi. 2009'dan 2011'e kadar Atatürk Üniversitesi'nde pedagojik formasyon eğitimi aldı. 2011'de tekrardan üniversite sınavlarına girip Giresun Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde lisans eğitimi almaya hak kazandı. 2015'te mezun olduğu bu bölümden yine aynı sene içerisinde Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başladı. 2016'da “‘Ruh Adam’ ile ‘Makber’in Metinlerarasılık Açısından İncelenmesi” başlıklı seminer çalışmasıyla tez aşamasına geçti. Belirli aralıklarla özel ve devlet kurumlarında İngilizce Öğretmeni olarak çalıştı. İleri seviyede İngilizce ile başlangıç seviyesinde Almanca bilmektedir.